

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Maria Tereza Dantas Moura

JESUS CAI PELA TERCEIRA VEZ: ESTUDO DO PASSO IX DA VIA-SACRA DE
CANDIDO PORTINARI DA IGREJA DA PAMPULHA A PARTIR DA HISTÓRIA
DA ARTE TÉCNICA

Belo Horizonte

2019

Maria Tereza Dantas Moura

JESUS CAI PELA TERCEIRA VEZ: ESTUDO DO PASSO IX DA VIA-SACRA DE
CANDIDO PORTINARI DA IGREJA DA PAMPULHA A PARTIR DA HISTÓRIA
DA ARTE TÉCNICA

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

Orientadora: Prof. Dra. Rita Lages Rodrigues

Coorientadora: Prof. Dra. Alessandra Rosado

Belo Horizonte

2019

Maria Tereza Dantas Moura

JESUS CAI PELA TERCEIRA VEZ: ESTUDO DO PASSO IX DA VIA-SACRA DE
CANDIDO PORTINARI DA IGREJA DA PAMPULHA A PARTIR DA HISTÓRIA
DA ARTE TÉCNICA

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

Aprovada em: ____/____/____

Profª. Drª. Rita Lages Rodrigues – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª.Drª. Alessandra Rosado – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª.Drª. Bethania Reis Veloso – Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

2019

Agradecimentos

A professora Rita Lages Rodrigues pela orientação durante toda minha graduação, seu apoio e confiança foram fundamentais.

A professora Alessandra Rosado pela co-orientação, pela leitura atenta e enriquecimento das discussões.

A professora Bethania Reis Veloso e ao CECOR pelo convite para estagiar no projeto de restauração da Via-Sacra, que possibilitou este trabalho.

Ao demais membros da equipe do projeto: Luiz Souza, Amanda Cordeiro, Moema Queiroz. Cláudio Nadalin pelas fotografias. Fernando dos Santos e Iara Luiza pelo auxílio nas radiografias. E demais alunos e profissionais que integraram a equipe.

Aos membros das instituições: Arquidiocese de Belo Horizonte, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA), Fundação Municipal de Cultura, responsáveis pela guarda da Via-Sacra que acompanharam o trabalho de restauração e colaboraram com informações e acesso aos documentos para a pesquisa.

A Selma Otília, José R. Castro e Vitor pela solicitude e auxílio nos exames laboratoriais no Lacicor.

A professora Priscila Santana por nos acolher no Centro de Tecnologia em Medicina Molecular e realizar a tomografia da obra, pontuando importantes observações.

A todos os professores da grade do Curso de Conservação-Restauração que transmitiram seus conhecimentos e colaboraram com a minha formação.

A todos os colegas do Grupo Oficina de Restauo, principalmente, Marrege, Rosângela, Adriano e Mauro, que foram meus mestres primeiros, me apresentaram a profissão do Conservador-Restaurador e me incentivaram a fazer a graduação.

A Giulia por se tornar minha companheira e partilhar comigo todos os anseios dessa nova jornada. Aos colegas do curso, em especial aos amigos Mariana, Rodolpho, Rayssa,

Virgínia, Sheila, Marina e Cleidson, sempre dispostos a ouvir, contribuir, tomar um café e jogar peteca.

Aos meus pais, Sica e Tavinho, a minha filha Isabel e a minha tia Bebeth que me apoiaram na decisão de voltar a estudar.

A minha família de santo que me ensina a ter fé, perseverança e força para seguir em frente.

E a todos que, aqui não foram citados, mas que direta ou indiretamente colaboraram na minha formação e nesta pesquisa.

Jesus cai pela terceira vez

Oração

*Peço-Vos, Senhor: concedei-nos todos os dias
a coragem de prosseguir no nosso caminho.*

*Fazei que recebamos com todo o nosso ser
a esperança e o amor que nos destes.*

*Que todos possam enfrentar os desafios da vida
com a força e a fé com que Vós vencestes
os últimos momentos no vosso caminho
rumo à morte na cruz.*

Pater noster...

Resumo

A obra *Jesus Cai Pela Terceira Vez* é o nono quadro do conjunto denominado *Via-Sacra* que foi pintado por Candido Portinari em 1945, encomendado pelo então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, para a Igreja, recém construída, planejada dentro do conjunto arquitetônico moderno da Pampulha com projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. Nesta Igreja, São Francisco de Assis, Portinari foi responsável pela decoração interna juntamente com Alfredo Ceschiatti. A *Via-Sacra* foi restaurada pelo Centro de Conservação-restauração da UFMG em 1990 e em 2019. A presente monografia apresenta um estudo a partir das proposições da História da Arte Técnica tendo como objetivo principal apontar os desdobramentos possíveis que surgem a partir de uma investigação interdisciplinar, onde ao longo do estudo as reflexões entre os conceitos e a materialidade do objeto são relacionadas com o seu estado de conservação. A pesquisa se baseou na documentação histórica sobre a Igreja de São Francisco de Assis nos arquivos do IPHAN, que trazem laudos de vistoria, relatórios técnicos, reportagem, cartas e ofícios, nas fichas e documentações geradas na restauração da década de 1990, na bibliografia sobre Portinari, na bibliografia sobre a história da arte técnica e na prática da conservação-restauração realizada. As investigações interdisciplinares, aliando análises científicas da obra de arte com os conceitos estéticos da história da arte proporcionaram revelações inusitadas sobre a técnica empregada pelo artista e seu processo criativo. Esperamos que o presente trabalho seja uma porta de entrada para a complexidade da *Via-Sacra* de Candido Portinari.

Palavras-chave: Portinari, *Via-Sacra*, Pampulha, História da Arte Técnica, Conservação-restauração.

Abstract

“Jesus Cai Pela Terceira Vez” (Jesus Falls For The Third Time) is the ninth painting of the group called the “Via-Sacra” (Way of the Cross) that was painted by Candido Portinari in 1945, commissioned by the then mayor of Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, for the newly built Church, designed within the Pampulha modern architectural ensemble designed by architect Oscar Niemeyer. In this Church, São Francisco de Assis, Portinari was responsible for the interior decoration together with Alfredo Ceschiatti. The “Via-Sacra” (Way of the Cross) was restored by the UFMG Conservation-Restoration Center in 1990 and 2019. The present monograph presents a study based on the propositions of the History of Technical Art, with the main objective of pointing out the possible developments that arise from an investigation interdisciplinary, where throughout the study the reflections between the concepts and the materiality of the object are related to its state of conservation. The research was based on historical documentation about the Church of São Francisco de Assis in the IPHAN archives, which contain survey reports, technical reports, reports, letters and trades, records and documentation generated in the 1990s restoration, in the bibliography on Portinari, in the bibliography on the history of technical art and in the practice of conservation-restoration carried out. Interdisciplinary investigations, combining scientific analyzes of the work of art with the aesthetic concepts of art history, provided unusual revelations about the technique employed by the artist and his creative process. We hope the present work will be a gateway to the complexity of the Candido Portinari’s “Via-Sacra” (Way of the Cross).

Keywords: Portinari, Way of the Cross, Pampulha, History of Technical Art, Conservation-Restoration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Diagrama de integração da obra ao conjunto arquitetônico e paisagem cultural da Pampulha. Fonte: Autora.....	18
Figura 2 - Selo de Participação da Obra na I Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo 1951. III 60. Verso da Obra Jesus é Decido da Cruz, 1945. Foto: Cláudio Nadalin, 2019.	22
Figura 3 - Capa do Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1951.	23
Figura 4 - Miolo do catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1951, p.50. Candido Portinari (1903). Via Sacra – Igreja da Pampulha, Belo Horizonte -60x60 – Óleo sobre Madeira.	23
Figura 5 -detalhe da parte mais comprometida da junta, danificando o revestimento próximo aos quadros da Via-Sacra. Relatório Fotográfico IPHAN, 2009.	30
Figura 6 - Jesus Cai Pela Terceira Vez, Passo IX. Foto: Cláudio Nadalin, 26/09/2019.	35
Figura 7 - Esquemas das lâminas de compensado. Fonte: https://woodtechnology.webnode.com.br/ acesso em: 08/10/2019.	38
Figura 8- Radiografia da obra Jesus Cai pela Terceira Vez, Estação IX da Via-Sacra. Fonte: Luiz Souza, Cláudio Nadalin, José R. Castro e Fernando dos Santos, 03/06/2019. Essa radiografia foi tirada de quadro quadrantes da obra, e unidas em programa de edição de imagem por: Iara Luiza Ferreira Gomes.	40
Figura 9 - Tomografia da obra Jesus Cai Pela Terceira Vez. Crédito: CTMM da UFMG, Prof. Priscila Santana. 15/07/2019.	41
Figura 10 - perfil do suporte da obra. Foto: Tereza Moura. 23/09/2019.	42
Figura 11 - representação esquemática do perfil da obra.	42
Figura 12 - fabricação do compensado sarrafeado. disponível em: https://woodtechnology.webnode.com.br/ acesso em: 08/10/2019.	43
Figura 13 - Pormenor radiografia da obra Jesus Cai pela Terceira Vez, Estação IX da Via-Sacra. Crédito: José R. Castro e Fernando dos Santos, 03/06/2019.	44
Figura 14 - Gráfico de empenamento da Via-Sacra.	46
Figura 15 - Vista área interna da Igreja, incidência de luz natural. Fonte: DOSSIÊ, 2014	46

Figura 16 - Desenho esquemático da Igreja com a disposição das obras e a demarcação dos locais de infiltração. Fonte: Autora.....	47
Figura 17 - Fotografia macroscópica com luz rasante. Pormenor, Passo IX. Foto: Cláudio Nadalin 03/09/2019.	48
Figura 18 - Corte estratigráfico. 1- o suporte, 2- a base de preparação, 3- selagem, 4- branco, 5- branco e 6- cinza. Lacicor, Am 3474T. Crédito: Selma Otília Gonçalves da Rocha, 09/10/2019.....	50
Figura 19 - Fotografia macroscópica com luz rasante. Pormenor Passo IX. Foto: Cláudio Nadalin. 03/09/2019.	50
Figura 20 – Espectro de infravermelho referente a amostra Am 3476T. Crédito: Lacicor, Selma Otília G. da Rocha e José R. Castro. 09/10/2019.	51
Figura 21 - Jesus Cai Pela Terceira Vez, Estação IX, Via-Sacra. Foto: Cláudio Nadalin	53
Figura 22 - Jesus Cai Pela Terceira Vez, 1944. Desenho à grafite e a pastel sobre papel. Acervo Projeto Portinari. Acesso em: 16/10/2019.	53
Figura 23 - Ilustração de um possível gradeado na Obra. Dimensões: 48x48 cm.	53
Figura 24 - Ilustração de um possível gradeado no estudo. Dimensões: 24,4x24,4 cm.	53
Figura 25 - Criança, 1944. Desenho à grafite sobre papel vegetal. Dimensões: 15x13 cm. Desenho para ampliação, estudo feito para a Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha. Projeto Portinari. Acesso: 16/10/2019.....	54
Figura 26 - Pormenor fotografia no Infravermelho. Destaque dos pontos à grafite.....	55
Figura 27 - Pormenor da fotografia no Infravermelho. Destaque dos pontos à grafite..	55
Figura 28 - Pormenor Fotografia com Luz Rasante. Foto: Cláudio Nadalin	56
Figura 29 - Pormenor Fotografia no Infravermelho. Foto: Cláudio Nadalin	56
Figura 30 - Fotografia no Infravermelho. Em destaque as marcações de grafite subjacentes, não visíveis à olho nu. Foto: Cláudio Nadalin.	56
Figura 31 - Fotografia de fluorescência ultravioleta. Foto: Cláudio Nadalin. 20/05/2019. As janelas mostram a estratigrafia da área sinalizada, considerando a camada inferior sendo a base de preparação e a sucessão de camadas sobre ela.	59
Figura 32 – Mapeamento das pinceladas. Fotografia com luz rasante. Foto: Cláudio Nadalin. 20/05/2019.	60
Figura 33 - Mapeamento do estado de conservação (frente) realizado pela conservadora Naiara Gonçalves (CECOR) em 17/10/2017.....	69

Figura 34 - Mapeamento do estado de conservação (verso) realizado pela conservadora Naiara Gonçalves (CECOR) em 17/10/2017.....	69
Figura 35 - Detalhe de fotografia do acervo do IPHAN, setas indicam microfissuras. Foto: Eugênio Silva em dezembro de 1948.	71
Figura 36 - Detalhe de fotografia atual da obra, setas indicam as microfissuras. Foto: Cláudio Nadalin em 26/09/2019.....	71
Figura 37 - Sujidades e excrementos de insetos aderidos na obra. Fotomacrografia com microscópio USB portátil. Tereza Moura em 08/08/2019.	72
Figura 38 - Lateral superior da obra Estação IX - Jesus Cai pela Terceira Vez, antes da limpeza. Foto: Tereza Moura em 09/08/2019.	72
Figura 39 - Detalhe da radiografia, destaque para os orifícios consolidados no suporte. Crédito: José R. Castro e Fernando dos Santos, 03/06/2019.....	73
Figura 40 - Relatório de vistoria SPHAN. 20/05/1987.	74
Figura 41 - Croquis dos modelos de suporte de fixação da Via-Sacra. Crédito: Gianfranco Cavedoni, 1982. Arquivos do IPHAN.....	75
Figura 42 - Projeto de suporte para os quadros da Via-Sacra. 1985. Acervo do IPHAN	76
Figura 43 - Projeto de suporte para os quadros da Via-Sacra. 1985. Acervo do IPHAN	76
Figura 44 - Projeto de suporte para os quadros da Via-Sacra. Nota-se a presença do cadeado como elemento de segurança na fixação das peças. 1985. Acervo do IPHAN	76
Figura 45 - Detalhe do prego presente na estrutura interna do compensado da obra. Crédito: José R. Castro e Fernando dos Santos, 03/06/2019.....	77
Figura 46 - Fotografia de fluorescência ultravioleta. Foto: Cláudio Nadalin, 20/05/2019.	80
Figura 47 - Materiais usados na realização do teste de limpeza. Foto: Tereza Moura em 30/04/2019.....	81
Figura 48 - Borracha removendo as sujidades, as sujidades da obra se aderem no pó da borracha que foram sugados pelo aspirador de pó. Fotomacrografia com microscópio USB portátil. Tereza Moura em 08/08/2019.	83
Figura 49 - Sujidades removidas de parte da obra com a esponja de maquiagem. Foto: Tereza Moura em 12/08/2019.....	84
Figura 50 - Área de perda de camada pictórica da moldura, lateral inferior esquerda. Foto: Tereza Moura em 12/08/2019.....	84

Figura 51 – Área de perda da camada pictórica da moldura depois do nivelamento e reintegração. Foto: Tereza Moura em 12/08/2019.	84
Figura 52 - Adaptação do suporte metálico de fixação das obras na parede da igreja. Foto: Tereza Moura em 17/09/2019.....	86
Figura 53 - Caixa para transporte das obras, Mudança Damasceno. Foto: Tereza Moura em 30/09/2019.	86

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Histórico dos instrumentos de Proteção. Fonte: Dossiê, 2014.	32
Tabela 2 - Estudo Estratigráfico da Estação IX, Jesus Cai Pela Terceira Vez.	37
Tabela 3 - Mapeamento das Pinceladas.....	61
Tabela 4 - Quadro Comparativo dos Laudos do Estado de Conservação - Jesus Cai Pela Terceira Vez, Estação IX da Via-Sacra.	70
Tabela 5 - Processo de Conservação - Restauração realizado no CECOR em 1991.....	78
Tabela 6 - Teste de Limpeza da Via-Sacra.	81

LISTA DE ABREVIACÕES

ARLUSE – Associação dos Residentes dos Bairros São Luiz e São José

CBMM – Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração

CECOR – Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais

CTMM – Centro de Tecnologia em Medicina Molecular

EBA – Escola de Belas Artes

EDXRF – Energy Dispersive X-Ray Fluorescence

GSMC – Gerência da Secretaria Municipal de Cultura

IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural

IEPHA – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAP – Museu de Arte da Pampulha

MASP – Museu de Arte de São Paulo

PVA – Acetato de Polivinila

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUDECAP – Superintendência de Desenvolvimento da Capital

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

Sumário

Introdução	15
1. A Via-Sacra	18
1.1 Análise Histórica e Documental	19
1.2 Via-Sacra: Bens Móveis e Integrados	31
2. Jesus Cai Pela Terceira Vez – Passo IX	34
2.1 Descrição da obra	34
2.2 Técnicas e materiais.....	35
2.2.1 O Suporte.....	37
2.2.1.1 Os Compensados	38
2.2.2 Camada Pictórica.....	47
2.2.2.1 Base de Preparação.....	49
2.2.2.2 Esboço e estudos prévios.....	51
2.2.2.3 A Pintura.....	57
2.2.2.4 Cores e Pigmentos	58
2.1.2.5 Pinceladas	60
3. Intervenções.....	68
3.1 Estado de Conservação	68
3.2 Intervenções Anteriores.....	72
3.3 A Intervenção de 2019.....	80
Considerações Finais	87
Referências	89
Lista de Documentos consultados no IPHAN-MG	91
Anexo I	94
Anexo II.....	95

Introdução

A presente monografia apresenta um estudo de uma das obras que compõe a Via-Sacra pintada por Candido Portinari em 1945 para a Igreja da Pampulha tendo como metodologia a abordagem interdisciplinar proposta pela História da Arte Técnica. Onde os conhecimentos do campo das ciências humanas, das ciências naturais e a da conservação restauração foram conciliados na investigação do objeto em seu contexto sociocultural, artístico e material, trabalhando na interposição das áreas de conhecimento, contribuindo assim para sua compreensão e correta conservação.

A Via Sacra é um conjunto de obras formado por 14 pinturas sobre painéis de madeira 60 x 60 cm, representando os 14 passos da Paixão de Cristo. Para este estudo escolhemos uma das obras, Jesus Cai Pela Terceira Vez, sobre a qual realizamos exames organolépticos, exames físico-químicos, documentação científica por imagem, esses estudos nos forneceram dados investigativos, que associados aos levantamentos históricos e documentais permitiram uma visão ampliada sobre o objeto artístico, abrindo uma gama de possibilidades de estudos e discussões. Nessa monografia apenas iniciamos as pesquisas sobre a técnica do artista, durante o projeto foram levantados muitos dados que não cabiam ao recorte do tcc, e que serão desenvolvidos na continuidade do estudo.

Para os estudos do campo das ciências humanas, como análise documental, reportagens e levantamento histórico consideramos o conjunto das obras, uma vez que possuem uma unidade que é a formação da Via Sacra. Para os demais estudos consideramos o recorte da pesquisa sobre a obra “Jesus Cai Pela Terceira Vez, Passo IX”.

A relevância deste estudo se dá pela importância da obra, a Via-Sacra faz parte do acervo da Igreja da Pampulha - Capela Curial de São Francisco de Assis, localizada no bairro Pampulha, em Belo Horizonte. Portinari tem seu nome vinculado ao projeto modernista que foi reconhecido recentemente como Patrimônio da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). É uma obra de importância municipal, estadual, federal e agora, mundial.

A Capela Curial de São Francisco de Assis recebe diversas denominações ao longo da história e das apropriações dos usuários da cidade, sendo chamada de Igreja da Pampulha, Igrejinha da Pampulha, Igreja de São Francisco de Assis, Capela da Pampulha, no

decorrer do texto fazemos uso dessas denominações, muitas vezes por ser o termo usado na referência bibliográfica. Outro termo que varia ao longo do texto é Passo ou Estação, que acompanha o número da obra, montando a sequência em que deve ser percorrida a Via-Sacra, são termos sinônimos, as variações acontecem apenas para fluir a leitura.

Particularmente, o Passo IX da Via Sacra traz traços relevantes sobre o contexto sociocultural em que foi produzida, estabelecendo através do uso da metalinguagem a sua relação com o entorno, com o edifício, com o conjunto arquitetônico e com a paisagem cultural. Através das investigações nessa obra pudemos conhecer mais sobre o artista, sua técnica construtiva, que se mostrou surpreendente desde o suporte, esboços, transcrição do desenho, materiais empregados na base de preparação, materiais pictóricos, estilo das pinceladas e representações das formas e expressões.

O objetivo principal deste trabalho é a aplicação da metodologia da História da Arte Técnica como abordagem da obra escolhida, apontando os desdobramentos possíveis que surgem a partir de uma investigação interdisciplinar. Ao longo do estudo as reflexões entre os conceitos e a materialidade do objeto são relacionadas. Como objetivo secundário apontamos o acompanhamento do trabalho de conservação-restauração realizado no Centro de Conservação-restauração (CECOR) relacionando o estado do objeto com seu contexto histórico, artístico e material.

Para atingir esses objetivos dividimos o trabalho em três capítulos, no primeiro capítulo apresentamos a pesquisa histórica e documental sobre a obra, onde buscamos nos arquivos traçar uma cronologia da Via-Sacra, desde a sua encomenda até os dias atuais, essa narrativa é inédita, pois muito se encontra sobre a história da igreja da qual a obra faz parte, porém, a obra possui uma trajetória particular inclusive pela sua mobilidade que para nós conservadores-restauradores é muito importante destacar, pois refletem diretamente no seu estado de conservação. Em seguida, a inserimos no contexto do patrimônio cultural, com as relações de guarda e tombamentos.

No segundo capítulo, apresentamos a obra “Jesus Cai Pela Terceira Vez, Passo IX” e adentramos na análise dos materiais e técnicas empregados por Portinari para a realização da mesma, estudando o suporte da obra, a base de preparação, os estudos e esboços, a pintura, os aglutinantes, as cores e as pinceladas.

O terceiro capítulo trata do estado de conservação da obra em três momentos, primeiro a obra antes da intervenção, realizada no CECOR em 2019, através dos laudos emitidos pelo CECOR e pelas instituições de patrimônio federal, estadual e municipal em 2017. Segundo o histórico das intervenções e laudos de estado de conservação, e terceiro a intervenção, propriamente dita.

Este projeto de TCC traz um recorte dentro de um projeto maior que é o de estudo e conservação da Via-Sacra de Candido Portinari pertencente à Arquidiocese de Belo Horizonte, realizado pelo CECOR sobre a coordenação da Professora Bethânia Veloso, tendo na equipe as professoras Alessandra Rosado, Rita Lages Rodrigues, Amanda Cordeiro, o professor Luiz Souza e a Restauradora Moema Nascimento, além dos alunos que fizeram parte da equipe.

1. A Via-Sacra

A obra em estudo, *Jesus Cai Pela Terceira Vez*, pertence a um conjunto de catorze quadros denominado Via-Sacra, pintados por Candido Portinari para a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha. A Igreja foi projetada por Oscar Niemeyer e pertence ao Conjunto Moderno da Pampulha. Logo, é uma obra que pertence a um conjunto integrado a uma igreja que pertence a outro conjunto integrado a uma paisagem cultural. Buscaremos ao abordar a obra, reconhecer seu contexto cultural e social.

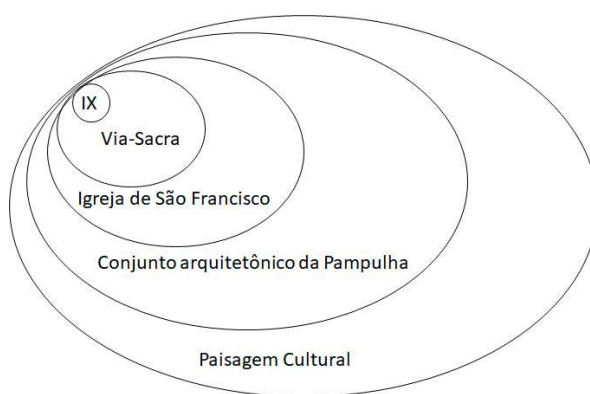


Figura 1 - Diagrama de integração da obra ao conjunto arquitetônico e paisagem cultural da Pampulha. Fonte: Autora

Candido Torquato Portinari nasceu em Brodóski, interior de São Paulo, em 1903 e faleceu em 1962, intoxicado pelas tintas que produzia. Portinari é considerado “o maior gênio de nossa pintura” (LIMA, 1982) e seu trabalho de arte sacra é visto como um paradoxo por ser ele um pintor pessoalmente privado de uma fé religiosa distinta ou confessional, mas esteticamente capaz de pintar as maravilhas, tão diferenciadas, mas igualmente geniais no objeto de sua criação (LIMA, 1982).

Portinari foi responsável pelas principais obras de ornamentação da igreja: o painel do altar-mor em pintura mural: *São Francisco se Despojando das Vestes*, os painéis de azulejo que adornam o batistério, o confessionário, o púlpito, o guarda-corpo do coro e os supedâneos ou rodapés da nave central: *O Batismo de Jesus*, *Anjos e Pastores*, *São*

Francisco Falando aos Pássaros, Pássaros e Pássaros e Peixes. A fachada externa em azulejo: São Francisco de Assis. Além dos 14 quadros da Via-Sacra que são fixados nas paredes internas da nave.

O conjunto apresenta uma concepção expressionista nas figuras em destaque em um fundo com composições geométricas. Na Via-Sacra, não é diferente, as figuras são expressionistas não apenas pela deformação, mas também pela intensidade dos traços e no fundo, o artista trabalha formas geométricas com tendência abstrata.

As obras estão integradas a construção arquitetônica. “Niemeyer, na perspectiva dos modernistas, cumpre produzir uma arquitetura sintonizada com seu tempo, utilizando-se da técnica e dos materiais disponíveis para exercer a liberdade da criação artística.” (STARLING, 2018, p. 12) O projeto moderno brasileiro estabelece uma retomada de valores aos ideais barrocos de “obra de arte total”, trabalhando assim, a integralização entre o espaço e as obras de arte.

Muitos elementos existentes na composição arquitetônica da Igreja de São Francisco de Assis fazem alusão às tradições da arquitetura religiosa mineira e franciscana. No entanto, seu desenho inusitado e inovador acabou por sobressair às referências de religiosidade e seus elementos sacros tradicionais, gerando incompreensão que provocou o adiamento de sua sagração pela Igreja Católica – e consequentemente sua abertura ao público – por vários anos. (DOSSIÊ, 2014)

1.1 Análise Histórica e Documental

Ao analisarmos a documentação referente à Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN-MG), em busca de informações sobre a Via-Sacra de Candido Portinari nós pudemos levantar, mesmo que com algumas lacunas de informação, a cronologia da obra, o histórico das exposições nas quais ela já participou, as restaurações que ela já sofreu e as vezes que por ventura ela esteve fora de seu lugar de exposição na Igreja de São Francisco da Pampulha. Estas informações são muito importantes para compreendermos o estado de conservação atual do objeto e junto ao histórico da conservação da igreja facilita a interpretação das

cicatrizes que ele carrega, as variações e riscos que esse objeto já sofreu e as intempéries a que ele está sujeito.

O histórico da Via-Sacra começa em 1944, quando a Igreja de São Francisco da Pampulha fica pronta, encomendada pelo então prefeito Juscelino Kubitschek a Oscar Niemeyer sendo Candido Portinari e Alfredo Ceschiatti responsáveis pela decoração interna. A Igreja foi planejada dentro do conjunto arquitetônico moderno da Pampulha sem, no entanto, contar com a colaboração ou participação das autoridades eclesiásticas, o que gerou uma série de desentendimentos até que a edificação fosse de fato considerada Igreja.

Foi solicitado a Portinari que pintasse uma Via-Sacra para a Igreja da Pampulha. Via-Sacra ou Via-Crucis é um conjunto de quadros que representam o trajeto que Jesus percorreu desde o pretório de Pôncio Pilatos até o Monte Calvário onde faleceu, a série é composta por 14 obras ou estações¹, cada obra ilustra um dos passos da Paixão de Cristo, o pintor a fez em seu atelier no Rio de Janeiro ficando pronta em 1945. “A Via-Sacra que fora ajustada por 140 mil cruzeiros continuou durante meses no atelier do pintor sem que fosse possível fazer sua entrega.” (PEDROSA, 1948)

Nos arquivos há uma série de reportagens que abordam os problemas gerados por esse embate da prefeitura com a Cúria Metropolitana, e de como o conjunto moderno era visto pelos diferentes prefeitos que assumiam na capital, através deles pudemos buscar como isso impactava na Via-Sacra. Milton Pedrosa escreve em 1948 uma reportagem para a revista do Globo intitulada “A Via-Crucis de uma Via-Sacra” nesse texto Pedrosa descreve a querela que foi até a colocação das obras na igreja da Pampulha. Segundo ele, Raimundo Castro Maya queria comprá-la pelo dobro do preço, e o governo francês manifesta interesse de levá-la a Paris. “Afim, foi a obra recebida pela prefeitura de Belo Horizonte. Era o ano de 1945, porém, cai o Estado Novo, os prefeitos se sucedem na capital mineira, e os quadros da Via-Sacra rolam pelos arquivos da municipalidade.” (PEDROSA, 1948). O prefeito em exercício, Gumercindo Costa e Silva estava disposto a vender a Via Sacra, “Ouvimos igualmente, esse porta-voz (não é também oficial) que o dr. Guimarães Menegale, com a responsabilidade da Inspeção Cultural da Prefeitura,

teve de usar de várias estratégias para impedir que fossem cair nas mãos dos que pretendiam destruí-la, uma tela de Portinari destinada à igreja” (CLEMENTE, 1947).

Em 1947, O novo prefeito João Franzen de Lima “tomou outra posição extrema, esta, porém, mais simpática e de modo a defender um patrimônio de tanta valia: mandou trancar na caixa forte da Prefeitura as obras de Portinari.” (PEDROSA, 1948). O sr. Frazen de Lima decide realizar uma exposição das obras no salão nobre da prefeitura para o 2º Congresso Brasileiro de Escritores que ocorreu entre os dias 12 a 16 de outubro de 1947. Naquela ocasião, uma comissão de intelectuais e artistas, entre os quais Niemeyer, dirige um apelo ao prefeito do qual resulta a colocação dos catorze passos na igreja na ocasião da comemoração do 50º aniversário da capital.

Por essa época já estava sendo discutida no âmbito federal a possibilidade de tombamento da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha considerando o “estado de ruína precoce” devido a “certos defeitos de construção e ao abandono a que foi relegado esse edifício pelas autoridades municipais e eclesiásticas” (COSTA, 1947)

Foi tombada integralmente em 1 de dezembro de 1947, antes de ser consagrada e antes que fosse demolida, uma vez que os debates e polêmicas eram inúmeros. No entanto, o tombamento ainda não garantia a manutenção da estrutura como podemos perceber pelo depoimento dado por Portinari para a Gazeta do Povo: “Queremos apenas que alguém dê um guarda-chuvas para a Pampulha, para que, ao menos, não chova lá dentro”(Arquivo SPHAN, 1948), o embate com a igreja acaba por deixar a edificação em um estado de fragilidade, uma vez que nenhum outro uso parecia adequado, Luiz Gaia, funcionário do Departamento Histórico Nacional exalta que:

O escândalo causado pela forma plástica da igreja é consequência exclusiva do preconceito e da ignorância. Na verdade o que Oscar Niemeyer fez da Pampulha foi apenas libertar a ideia de igreja de todos os modismos peculiares de diversas épocas passadas e voltar a ideia muito mais verdadeira de igreja na sua pureza primitiva, isto é, um edifício destinado à realização de ofícios religiosos e capaz de proporcionar aos fiéis um ambiente de calma e acolhimento[...] (Arquivo SPHAN, 1948)

Enquanto as discussões sobre o tombamento da Igreja, seu estado de abandono e as negociações para consagração aconteciam nos órgãos públicos os quadros da Via-Sacra participavam da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo que aconteceu de outubro a dezembro de 1951. As informações encontradas não são muito esclarecedoras

no que diz respeito à exposição da Via-Sacra na igreja por essa época, e nem é exato quantos quadros foram à Bienal, no verso de três obras encontramos o selo da 1ª bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951 (FIG 2).



Figura 2 - Selo de Participação da Obra na I Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo 1951. III 60. Verso da Obra Jesus é Decido da Cruz, 1945. Foto: Cláudio Nadalin, 2019.

São elas o Passo X – Jesus é Despojado de Suas Vestes, o Passo XIII – Jesus é Decido da Cruz e o Passo XIV – Jesus é Depositado no Sepulcro. As outras aparentemente não participaram desta exposição, contudo Carlos de Freitas, do jornal Folha da Manhã de São Paulo em 27 de abril de 1952 escreve uma reportagem onde afirma que “os quadros da Via Sacra, pintados por Candido Portinari, tinham sido retirados quando estivemos lá. Encontravam-se aqui em São Paulo, emprestados ao Museu de Arte Moderna, para participarem da exposição do pintor na Bienal.” (FREITAS, 1952). Já o professor Marco Elísio de Paiva aponta que dois dos passos foram expostos na Bienal e no catálogo a informação que contém é muito genérica dizendo apenas Via Sacra- Igreja da Pampulha, Belo Horizonte (FIG 3 e 4). Em 1953, Portinari realiza uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e leva as Catorze obras que compõem a Via-Sacra para exibição.

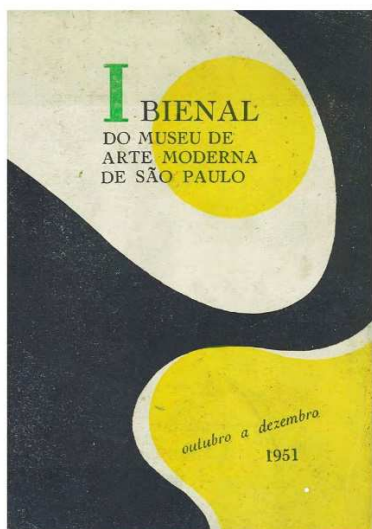


Figura 3 - Capa do Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1951.

Candido PORTINARI (1903)
 Primeira Missa no Brasil — Banco Boavista — 1949
 5x270 — Tempera.
 Retiro na Rede — Museu de Arte de São Paulo —
 1944. 30x230 — óleo sobre tela.
 Gente — 160x180.
 Menino Morto — 100x180 — 1945.
 Via Sacra — Igreja da Pampulha, Belo Horizonte —
 60x60 — óleo sobre madeira.
 Congaço — Cx. João Gondim de Oliveira — 1951.
 45x34 — óleo s/tela.
 Serfandia — Coleção do artista — 38x46 — óleo s/tela
 — 1950.

Figura 4 - Miolo do catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1951, p.50. Candido Portinari (1903). Via Sacra – Igreja da Pampulha, Belo Horizonte -60x60 – Óleo sobre Madeira.

No início dos anos 50, a Igrejinha é vítima de embates políticos que impedem reparos no conjunto, e uma série de reportagens denunciam o abandono da Igreja da Pampulha, criticando inclusive todo o conjunto moderno:

O plano inicial era fazer da Pampulha um bairro residencial moderno, mas a ideia fracassou. O Cassino que funcionou por algum tempo, com a proibição do jogo, fechou as portas. A igreja não foi consagrada pelas autoridades religiosas e não houve movimento para manter a Casa do Baile, que virou gafieira aos domingos[...] Só o Iate conserva-se fiel ao seu destino. (FREITAS, 1952).

O Cassino funcionou durante 4 anos, de 1942 a 1946, quando o jogo foi proibido no Brasil e se tornou Museu de Arte em 1957. A Casa do Baile foi inaugurada em 1943, era um restaurante com pista de dança, com a proibição do jogo foi perdendo o movimento e encerrou suas atividades em 1948, depois foi arrendada por alguns empresários que tentaram explorar o local com shows. Freitas nos relata também que D. Cabral, arcebispo de Belo Horizonte resiste em consagrar uma “capela que o público procuraria depois de divertir-se nos “shows” e nas mesas de jogo do cassino” (FREITAS, 1952), embora em 1952, data da reportagem, o cassino estivesse desativado, para o arcebispo a concepção do conjunto era condenável. Em 1954 acontece um rompimento da barragem que acirra

ainda mais as infiltrações que danificavam o forro da igreja. Neste mesmo ano, inicia-se a primeira obra de restauração que segue lentamente até finais de 1958, com a colocação de calhas na laje da cobertura, sob supervisão de Sylvio de Vasconcelos, o revestimento de madeira interno também é refeito. O que nos leva a pensar que com certeza os painéis da Via-Sacra não deveriam estar expostos na igreja durante este período, mas não encontramos pistas de onde eles foram guardados.

Em janeiro de 1959 são feitos alguns reparos tendo em vista a sagração da Igreja, entre eles instalação de mobiliário, acabamento nos painéis de revestimento da nave, raspagem e enceramento dos soalhos de tacos e de mármore, confecção de bancos estufados para a nave, confecção e colocação dos suportes para a Via-Sacra (STARLING, 2018). Sobre esses suportes existe o recibo no valor de 2 mil cruzeiros relativo ao fornecimento de 14 suportes de ferro para as grades de Via Sacra da capela de São Francisco da Pampulha e alguns croquis feitos na década de 80 que vão detalhar como eles eram e onde fixavam nas obras, abordaremos sobre esses suportes no terceiro capítulo.

Em 11 de abril de 1959 acontece finalmente a Sagração da Capela de São Francisco de Assis com a presença do sr. Presidente da República, Juscelino Kubitschek, o governador de Minas Gerais, Bias Fortes, o Prefeito da capital, Amintas de Barros e D. João Resende Costa, arcebispo coadjutor de Belo Horizonte (Ofício CTº 17, 1959). Fabris aponta a conjuntura política que facilitou esse desfecho com a doação do terreno à Cúria Metropolitana e a “ascensão à cadeira pontifícia de João XXIII, que solicita o empréstimo da Via-Sacra para expô-la no Vaticano, e os esforços pessoais de Kubitschek, presidente da república desde 1956, acabam por determinar finalmente um desfecho positivo para o episódio.”(FABRIS, 2000)

Em 1963, a Via-Sacra participa de uma mostra de Portinari no Palazzo Reale, Salla delle Cariatini, Milão, Itália, no período de 10 de abril a 12 de maio. Essa foi a primeira exposição do artista no exterior após sua morte em 1962. Foram expostas 201 obras.

Na década de 1970, a igreja sofre novas intervenções de restauro, em um parecer do IPHAN de 1979 (Parecer IPHAN, 1979) relata que a igreja já recebeu por duas vezes o benefício de obras de restauro pelo IPHAN e em 1974 a Prefeitura de Belo Horizonte fez obras, principalmente para evitar as infiltrações d’água nas juntas de dilatação e aprova o projeto apresentado de obras urgentes. Documentos datados de 1977 (Ofício EBA

nº027, 1977), assinados por Beatriz Coelho, oferecem os serviços da Escola de Belas Artes, disciplina de azulejaria, para restaurar os painéis de Portinari, que são então restaurados pelo prof. Gianfranco Cavedoni sob supervisão da diretora. Em 13 de agosto de 1979, o presidente do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA) manifesta preocupação com as obras da Via-Sacra, solicitando ao IPHAN que informe sobre a atual situação das obras e quais providências serão tomadas por esse órgão. Nesse ofício Luciano Péret comenta sobre sugestões do professor René Huyghe, diretor, conservador e chefe do Museu do Louvre (Ofício IEPHA nº 193, 1979). O IEPHA começa a aparecer nos ofícios e relatórios de vistoria, antes sob responsabilidade do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1984, a Igreja da Pampulha recebe o tombamento estadual pelo referido órgão.

O professor Gianfranco Cavedoni apresenta, em 1982, um projeto de restauração dos elementos artísticos da Igreja da Pampulha, nesse projeto o professor enfatiza que “os quadros da Via Sacra estão colocados nas paredes da igreja de maneira precária, necessitando uma sistemação (sic) definitiva com proteção contra depredação e furto.” (CAVEDONI, 1982). Nesse projeto o professor apresenta os desenhos esquemáticos do modo de fixação da Via-Sacra, que são inadequados, perfurando o suporte de madeira da obra em 4 locais na parte posterior e elabora uma proposta nova, evitando a perfuração das obras, colocando as mesmas em caixas com tampos de vidro².

No relatório de vistoria em 1984 assinado pela Superintendência de Desenvolvimento da Capital (SUDECAP) com vistas do IEPHA e IPHAN entre os problemas apresentados está a situação da Via-Sacra

Os quadros da Via Sacra, pintados em compensado, estão com as placas ressecadas e trincando; os suportes estão oxidando e não são estáveis, permitindo movimentos laterais que prejudicam o alinhamento dos quadros; as pinturas não tem proteção contra a depredação nem contra furto, pois estão soltas nos suportes (SUDECAP, 1984)

A SUDECAP apresenta então, em 1985, um projeto arquitetônico de restauração da igreja no qual o item 19 compreende: “Restaurar os quadros da via sacra, removendo as manchas das pinturas, e corrigindo o ressecamento do compensado, substituir os suportes conforme detalhe” (SUDECAP, 1985). Ao que tudo indica, essa negociação sobre a restauração tomou toda a década de 80, só vindo a ser efetivada mesmo entre 1989 e 1992, os jornais

² VER FIGURA 41, NO CAPÍTULO 3.

anunciam a restauração da igreja depois de mais de 20 anos graças ao convênio da prefeitura, da Cúria metropolitana e da Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração (CBMM). Uma declaração contida em um recorte de jornal (Arquivo IPHAN, s/d.) afirma que a restauração da Via-Sacra será realizada no exterior, provavelmente, devido ao contato já mencionado anteriormente com o Museu do Louvre. Em julho de 1988 realizou-se na Igreja da Pampulha uma reunião convocada pela Associação dos Residentes dos Bairros São Luiz e São José (ARLUSE) com a finalidade de debater assuntos referentes à reforma e restauração da mesma, essa reunião teve a presença dos representantes das instituições envolvidas no projeto de restauração, inclusive, do Centro de Conservação-restauração da Universidade Federal de Minas Gerais (CECOR/UFGM), Beatriz Coelho, que solicitou, entre outras coisas, que no projeto da SUDECAP se definisse uma melhor fixação dos quadros da Via-Sacra que impossibilitasse sua fácil retirada.

Em 1989 o SPHAN solta uma nota na análise técnica do projeto sobre a proposta de restauração da Via-Sacra e condiciona sua aprovação ao atendimento das seguintes condições: “Evitar a incorporação de quaisquer elementos à moldura dos quadros. Reestruturar sua fixação, com vistas a manter a proposta do autor e a segurança das peças” (SPHAN, Ofício nº 459, 1989).

No jornal Estado de Minas, em junho de 1990, Vitória Neves escreve que “A reforma da igreja da Pampulha já começou e a previsão para a conclusão de todo o trabalho, incluindo a restauração das obras de arte pelo artista plástico Gianfranco Cavedoni Cerri, é até o fim de 1991” (NEVES, 1990). Neves fala do “resgate da dignidade de um monumento artístico de inestimável valor”, nessa reportagem ela descreve o estado de conservação do afresco de Portinari, localizado no altar mor da Igreja, que seria considerado um de seus melhores trabalhos e estava “castigado pelo mofo”, sobre a Via-Sacra informa que foi retirada da igreja e está guardada no Museu de Arte da Pampulha (MAP).

No relatório de vistoria realizada por Helena David (IEPHA) Antônio Fernando Santos (SPHAN) e pela museóloga Maria Luisa Querini (SPHAN) em junho de 1990, é informado que:

As pinturas da via sacra foram retiradas do interior da igreja e levadas para o Museu de Arte da Pampulha. O trabalho realizado nessas pinturas, deverá ser

analisado, aprovado e acompanhado pelo IEPHA/MG e SPHAN/FNPM (Fundação Nacional pro-Memória). Foi realizada a complementação do levantamento existente, com a marcação dos pontos de fixação dos quadros ao revestimento interno. (DAVID; SANTOS; QUERINI, 1990)

Em setembro de 1990, Beatriz Coelho apresenta a Proposta do CECOR para restauração da Via-Sacra, no laudo do estado de conservação descreve que:

As pinturas estão em bom estado, apresentando sujidades, alguns craquelês, arranhões e excremento de insetos. O passe-partout branco e o friso de madeira também pintados de branco está em mal estado também apresentando sujidades, manchas e perdas. É o que dá um aspecto de deterioração ao conjunto. (CECOR, 1990)

Troca de ofícios entre as instituições Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) e a Secretária de Cultura de Belo Horizonte entre maio e junho demonstram cuidado e a dificuldade de se salvaguardar os bens móveis. No primeiro ofício o coordenador Regional do IBPC pede à Secretária de Cultura, Berenice Menegale informações sobre destino dado à Via Sacra na Igreja da Pampulha e diz que em vistoria realizada os técnicos constataram a ausência dos 14 painéis e que não foi realizada nenhuma comunicação a respeito (Ofício nº 233, IBPC, 1991). Em resposta Berenice relata que a “Via Sacra está sob os cuidados do Museu de Arte de Belo Horizonte, a pedido do Pároco da Igreja, que as enviou ao Centro de Conservação e Restauração/ CECOR da UFMG, onde se encontram.” (GSMC/Ofício nº171, 1991) Essa resposta gera um comunicado interno informando que a diretoria do CECOR aguarda aprovação formal para dar início aos trabalhos e que o CECOR enviou ao IBPC cópia do orçamento e proposta de tratamento do conjunto, que se encontra arquivada na pasta.

Em novembro de 1991, acontece uma reunião entre as instituições com a pauta de soluções pendentes para a finalização das obras da Igrejinha, entre as pendências estão os suportes dos quadros da Via Sacra: “A representante da SUDECAP colocou em apreciação o projeto elaborado pelo arquiteto Félix, desta superintendência. Os presentes concordaram sobre a inconveniência de se agregar alto-falantes aos suportes” (SUDECAP, 1991)

A CBMM lançou uma revista Nosso Projeto Cultural: A Restauração da Igreja da Pampulha (E a Busca à Tonalidade da Íris de Deus) em uma das reportagens presentes na revista José de Castro detalha sobre as obras de iluminação:

Dentro da igreja, Barreto se preocupou em compatibilizar a necessidade de uma iluminação que permita a leitura, durante as cerimônias religiosas, com as

exigências de um nível de radiação que não ameace a pintura do painel e a dos 14 quadros da Via Sacra, Também de Portinari.

Esses quadros, muito valiosos, também foram restaurados, com recursos da CBMM, por técnicos do CECOR (CASTRO, 1992)

Nessa mesma revista Cláudio Magalhães Alves aponta suas notas sobre a restauração: e detalha sobre a Via-Sacra:

Cada um dos quadros da via sacra recebeu limpeza da pintura, fixação de camadas em desprendimento, reintegração de perdas em desprendimento, reintegração de perdas de policromias, tratamento do passe-partout e das molduras que se acoplam a novos e seguros suportes (ALVES, 1992)

Uma vistoria realizada em agosto de 1994 pelos técnicos do IEPHA/MG atestou que a Via-Sacra encontra-se em ótimo estado de conservação (RANGEL; ALVES; CHUMBINHO, 1994).

Em 1997, o Projeto Portinari entra em contato com o IPHAN para comunicar sobre a exposição retrospectiva de Portinari. “Portinari: Drama e Poesia” que aconteceria em novembro de 1997 no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e no primeiro semestre de 1998 no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio. O Projeto Portinari se apresenta como curador e solicita o empréstimo de duas obras: Passo VII e Passo XIV (PROJETO PORTINARI, 1997). O IPHAN responde solicitando a formalização com a Arquidiocese de BH. Sugere impressão de reprodução para colocar no local e remeter o visitante da exposição aos outros quadros da Via-Sacra para mostrar que fazem parte de um conjunto (IPHAN, Nº389, 1997). Em nova carta o Projeto Portinari desiste do empréstimo para a exposição de São Paulo.

Creio que como temos muito pouco tempo para fazermos todo o processo para o empréstimo dos dois passos da Via Sacra, do acervo da Igreja da Pampulha, Para a Exposição Retrospectiva de Candido Portinari a inaugurar em 17 de novembro p.p, no MASP, em São Paulo, o melhor será consideramos o empréstimo para a Retrospectiva quando ela vier para o Rio de Janeiro, para o Museu Nacional de Belas Artes em março próximo. Teremos, desta forma, mais tempo para nossos entendimentos com a Arquidiocese de Belo Horizonte. (PROJETO PORTINARI, 1997)

Em 1999, é feito um estudo sobre a Igreja da Pampulha. O relatório intitulado Anamnese Estrutural faz um estudo histórico-documental e vistorias na edificação para apurar a gravidade dos danos do edifício, histórico das infiltrações e reparos já realizados, o material completo encontra-se disponível para consulta nos arquivos do IPHAN/MG, no entanto,

nesse documento não há nenhuma informação específica sobre a Via-Sacra. Em 2004 a Igreja passa novamente por processo de restauração e a Via-Sacra torna a receber atenção nos laudos e reuniões.

No laudo técnico produzido por Luciana Bonadio, conservadora-restauradora do Museu de Arte da Pampulha, a restauradora descreve a disposição das obras na nave, relatando que na lateral direita estão dispostas 8 estações e na esquerda as outras 6 estações, pela primeira vez aparece descrito a relação espacial as obras, que difere do padrão da igreja católica de se colocar 7 estações de cada lado da nave. Descreve também o modo de fixação das pinturas nas paredes. Sobre o estado de conservação a restauradora aponta que todas as pinturas se apresentam em bom estado de conservação e descreve pequenas degradações gerais. No entanto, pontua que a Estação II apresenta maiores degradações com áreas em desprendimento no passe-partout necessitando de refixação destas áreas. Em seguida detalha com fotos cada um dos passos. Luciana termina o laudo aconselhando somente higienização de todas as obras e refixação na Estação II, sugere que a intervenção seja feita nas obras após a reforma da igreja e que deveriam embalar as obras antes do início da reforma da igreja e acondicioná-las devidamente (BONADIO, 2004).

Helena David, especialista em conservação-restauração, apresenta uma proposta de conservação/restauração das obras da Via-Sacra, buscando atender as demandas do laudo emitido por Bonadio. A ata da reunião realizada pela Fundação Roberto Marinho, patrocinadora da reforma, em 09 de agosto de 2004 traz como assunto principal a definição de que a Via-Sacra será restaurada e marca o dia de início, solicita a presença do restaurador do IPHAN, Toninho (Antônio Fernando Batista Santos) e da restauradora do MAP, Luciana Bonadio para que em conjunto com Helena David verifiquem o estado geral das obras antes de iniciar a restauração. Eles definem que as obras serão restauradas na sacristia, retiradas quatro por vez, e que “após a restauração serão embaladas por Helena David, com material fornecido pela Fundação Roberto Marinho, com supervisão e apoio de Luciana que por sua vez fará o laudo antes da embalagem.” (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, 2004). Nesta ata pontuam sobre o desligamento do sistema de alarme e da vigilância da Igreja durante as obras. A empresa Biapó, responsável pela restauração arquitetônica, diz que não é responsável pelos bens integrados.

Em 2008 e 2009 a arquidiocese volta a relatar problemas de infiltração que colocam em risco os quadros de Portinari. “As fotografias indicam infiltrações no madeiramento do

forro e entre os desenhos indicados da Via-Sacra de Portinari.” (IPHAN, Nº14/08, 2008) (FIG 5)



Figura 5 -detalhe da parte mais comprometida da junta, danificando o revestimento próximo aos quadros da Via-Sacra. Relatório Fotográfico IPHAN, 2009.

Em 2017 o Ministério Público de Minas Gerais convoca uma reunião sobre projeto de restauro da Igreja, nesta reunião a Mitra Arquidiocesana informa que a limpeza e desinfecção das obras está sendo negociada com o CECOR (Ministério Público de Minas Gerais, IC nº0024.15.012680-3, 2017). Em junho do mesmo ano o IPHAN envia um Ofício ao Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte dizendo que: acata a recomendação descrita no laudo da retirada de todos os 14 quadros da Via Sacra do local. Recomenda que as peças deverão ser acomodadas em local seguro e com condições ambientais favoráveis à sua conservação. E que essa negociação deve ser acordada entre o Ministério Público e a Arquidiocese. (IPHAN, Nº1275, 2017)

Em outubro de 2017 as obras foram retiradas da Igreja pela equipe do CECOR, que manuseou as pinturas e emitiu um laudo do estado de conservação, foram embaladas e acondicionadas em caixas pela empresa Damasceno, que realizou o transporte até o Centro de Conservação na UFMG, onde foram restauradas e devolvidas à arquidiocese em 30 de setembro de 2019. A Igreja de São Francisco de Assis foi reaberta ao público em 04 de outubro de 2019.

1.2 Via-Sacra: Bens Móveis e Integrados

Convencionou-se, a partir de sugestão da museóloga Lygia Martins Costa, uma das pioneiras na criação da metodologia de inventários no Iphan o termo ‘bens integrados’, ou seja, tudo que fixado na arquitetura integre o monumento, sem que possa ser retirado sem dano ao imóvel ou criando lacuna. Dessa categoria participa toda a decoração interna de casas, fortes, palácios, museus, igrejas e conventos. (IPHAN)

No caso da Via-Sacra, as obras embora sejam bens móveis, elas podem ser retiradas da igreja, como já foram em vários momentos, elas estão integradas ao conjunto, e a sua retirada gera lacuna, tanto na edificação como na própria obra que tem a sua leitura danificada, uma vez que as obras foram feitas sob encomenda para aquele sítio específico, e principalmente, por conterem em seus traços a interrelação com a construção arquitetônica da Igreja de São Francisco e o pensamento modernista daquele momento específico. As abstrações geométricas que Portinari apresenta como plano de fundo para as representações bíblicas remetem as formas e curvas arquitetônicas de Niemeyer e a expressividade das figuras estabelece o diálogo com as demais obras, painéis de azulejo e mural do altar-mor, dando unidade ao conjunto.

Quando Portinari traça na obra Jesus Cai Pela Terceira Vez, Passo IX, as curvas da Igreja da Pampulha como cenário para a representação sacra, ele percebe a força que as curvas possuem enquanto ícone e é o primeiro artista a representar os contornos da igreja, afirmando a identidade visual que essas formas propiciam, formas estas que hoje são símbolo da Pampulha e da capital. Portinari afirma através de recursos da metalinguagem, a quem aquela obra pertence. O que justifica também o recuso que ele fez às ofertas de compradores estrangeiros. Como vimos no início do capítulo, compradores estrangeiros fizeram oferta a Portinari para adquirirem a Via-Sacra e leva-la para Paris, esse deslocamento geográfico ocasionaria a perda de grande parte do sentido e da leitura das obras.

O tombamento da Via-Sacra acontece como bem integrado à igreja, e ao conjunto arquitetônico da Pampulha, como vemos no quadro abaixo retirado do Dossiê de candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha para inclusão na lista de Patrimônio

Mundial da UNESCO, esse tombamento acontece nas esferas federal, estadual e municipal em momentos distintos, sendo distintos também as descrições. A nível federal, a igreja foi tombada em 1947 sem estar integrada ao conjunto, depois em 1997, novo tombamento reconhece todo o conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha. Uma ampliação também acontece no tombamento estadual, que reconhece o conjunto arquitetônico em 1984 e estende a proteção ao perímetro de entorno e diretrizes de proteção do conjunto em 2003. Na esfera municipal o tombamento é mais tardio, 2003, no entanto, em seu texto inclui os bens integrados no título.

Tabela 1 – Histórico dos instrumentos de Proteção. Fonte: Dossiê, 2014.

INSTÂNCIA DE GOVERNO	ÓRGÃO RESPONSÁVEL	PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL
Federal	IPHAN	<p>1947: tombamento da Igreja de São Francisco de Assis</p> <p>1997: tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha, incluindo a Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino, a Casa do Baile e o Iate Tênis Clube</p>
Estadual	IEPHA	<p>1984: tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha, incluindo a Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino, a Casa do Baile e o Iate Tênis Clube</p> <p>2003: Perímetro de Entorno e Diretrizes de Proteção do Conjunto Pampulha</p>
Municipal	CDPCM-BH	<p>2003: tombamento de edificações de uso coletivo e seus bens integrados, incluindo a Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino, a Casa do Baile, o Iate Tênis Clube e a Casa JK</p>

Tombamento estadual – IEPHA/MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG, através do decreto n.º 23.646, tombou em 26/06/1984 o “Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha”, composto da Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha), a Casa do Baile, o prédio inicial do Iate Tênis Clube, a Lagoa e as margens delimitadas pela Av. Otacílio Negrão de Lima. A proteção inicial foi realizada com os

inventários de cada bem cultural, conforme preconizado na Constituição do Brasil. Em seguida foi realizado o dossiê do conjunto.

Tombamento municipal – CDPCM/BH – Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte

O processo de tombamento municipal, nº 01-118.070-99-04, foi aberto em 1999. O tombamento provisório se deu com a Deliberação 086/2003, em reunião do CDPCM/BH realizada em 12 de agosto de 2003. Nessa reunião, o CDPCM/BH definiu a proteção do “Conjunto Urbano Lagoa da Pampulha e Adjacências/Edificações de uso coletivo e seus bens integrados”, incluindo a Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha), a Casa do Baile, a Casa Kubitschek, o Iate Tênis Clube, o Pampulha Iate Clube, a sede da fundação Zoo-botânica, o Prédio da Reitoria da UFMG, o Estádio Governador Magalhães Pinto e o Estádio Jornalista Felipe Drumond. Considerou-se incluídos na proteção provisória todos os bens integrados, listados em anexo da citada deliberação. (DOSSIÊ, 2014)

A Arquidiocese de Belo Horizonte, por sua vez, também reconhece a importância de seu patrimônio realizando a sagração, em 1959, pelo então Arcebispo Dom João Resende Costa e, em 2005, transformando em Capela Curial, passou à guarda e proteção direta do Arcebispo Metropolitano, Dom Walmor Oliveira de Azevedo pelo decreto nº3, de 5 de agosto de 2005. (TEIXEIRA, 2008)

No decreto de criação da Capela, Dom Walmor, considera a necessidade e urgência de inventaria e catalogar o patrimônio cultural da Igreja. Reconhece a relevância do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha como um marco expressivo da evolução urbanística da cidade. Descreve a proteção e tombamento pelas instituições públicas. Além de estabelecer sobre o culto e outras atribuições internas. (Decreto nº3, 2005 apud. TEIXEIRA, 2008, p.11)

2. Jesus Cai Pela Terceira Vez – Passo IX

2.1 Descrição da obra

Embora não tenha no evangelho referência a essa passagem onde Jesus cai pela terceira vez, essa cena faz parte da tradição católica e é precedida do seguinte trecho nas meditações da semana santa:

Foi ferido por causa dos nossos crimes, esmagado por causa das nossas iniquidades. O castigo que nos salva caiu sobre Ele, fomos curados pelas suas chagas. Todos nós andávamos desgarrados como ovelhas perdidas, cada um segundo o seu caminho. Mas o Senhor carregou sobre Ele todos os nossos crimes. (Livro do profeta Isaías 53, 5-6)

Nesta obra, quatro figuras aparecem em cena. Jesus está caído de joelhos ao centro, apoiando sua mão direita no chão, cabelos longos, rosto de perfil sobressaindo o olho frontal. Sustenta sobre o ombro direito uma cruz em tons rosa, descendo em diagonal rumo ao lado inferior direito. Às suas costas, dois personagens em posição frontal. Um, Simão Cirineu, segura a haste maior da cruz e volta sua cabeça em direção a Jesus. O outro, de pé, ergue o braço esquerdo em direção ao canto superior direito segurando um açoite, e a mão direita apoia sobre a cruz. Na frente de Jesus, outra figura, feminina, de pé, de perfil, com pernas semi-abertas e vestido curto, ergue os braços em direção a ele. Ao fundo, acima da metade superior da obra, tonalidades azuis, com formas geométricas, brancas e rosas, apresenta esquematicamente a fachada da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, na parte inferior, recortes geométricos em amarelos e terrosos. Os tons predominantes são pastéis.



Figura 6 - Jesus Cai Pela Terceira Vez, Passo IX. Foto: Cláudio Nadalin, 26/09/2019.

2.2 Técnicas e materiais

Foi proposto para esse trabalho de conclusão de curso o estudo da técnica empregada na pintura do Passo IX – Jesus Cai Pela Terceira Vez, sendo ela representante do conjunto das catorze obras que compõe a Via-Sacra de Candido Portinari. As pinturas foram executadas com a mesma técnica e apresentam características semelhantes. Essa obra apresentava o estado de conservação na média das outras, não era a que mais sofreu deteriorações, nem tampouco, a mais conservada, falaremos sobre o estado de conservação mais adiante.

Para realizar esse estudo foi utilizada a metodologia da análise científica de um bem cultural, tendo como princípio norteador a máxima: conhecer para intervir. Os objetivos da análise de materiais da obra de arte são o conhecimento do estado de conservação da obra, proposta de intervenção, conhecimento da técnica do artista, autenticidade de obras (FIGUEIREDO, 2012), neste capítulo teremos como foco principal o conhecimento das técnicas do artista, uma ou outra questão sobre o estado de conservação será levantado,

mas deixaremos para o terceiro capítulo o estudo do estado de conservação, o histórico das intervenções anteriores e a proposta e realização das intervenções.



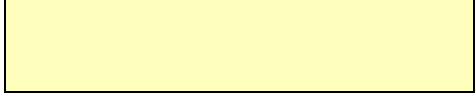


Para o conhecimento da técnica do artista utilizada na obra *Jesus Cai Pela Terceira Vez*, foram analisados a documentação científica por imagem, com incidência de luzes variadas sobre o objeto de estudo (rasante, ultravioleta, infravermelho), radiografia, tomografia, os estudos estratigráficos e análises físico-químicas que trouxeram revelações inusitadas sobre a técnica empregada. Além de confirmar ou não as afirmações contidas nos catálogos e citações sobre a *Via-Sacra*, apresentando uma gama de informações sobre os materiais e técnicas do artista.

A técnica da *Via-Sacra* é apresentada no catálogo da I Bienal do Museu de Arte de São Paulo como óleo sobre madeira, em 1951. No jornal *O Estado de São Paulo* em 1958, Lourival Gomes Machado vai referir as obras como “telas à óleo da *Via-Sacra*”, Amoroso Lima em seu livro *Arte Sacra Portinari*, de 1982, cataloga como “pintura a têmpera/madeira”, o termo “compensado”, se referindo ao suporte das obras aparece no projeto da SUDECAP, em 1985. Já em 1990, Ângelo Oswaldo, refere-se à *Via-Sacra* de Portinari como “A Paixão de Cristo nos comoventes óleos dispostos ao longo da nave”. Na publicação da Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração sobre a restauração realizada, Beatriz Coelho, diretora do CECOR na época, descreve que “as fissuras na madeira compensada são outro problema. Seu uso por Portinari indica que ele não fez a pintura à óleo, pois a madeira se presta mais à têmpera.” Nos laudos de conservação mais atuais da obra a técnica é descrita como têmpera sobre madeira.

Analisando essas variações de termos para se referir a técnica do artista ao longo dos anos nos mais diversos veículos de comunicação nos leva a refletir sobre o porquê da variedade de termos, quais as propriedades físico-químicas da obra que permitem essa variação, e então, propor uma análise da técnica do artista com embasamento científico fazendo uso das ferramentas de análises científica da obra de arte para fomentar essa discussão e além de buscar esclarecimentos.

Tendo em vista o estudo estratigráfico, estudo da sucessão de estratos ou camadas que aparecem na composição da obra, da *Estação IX*, da *Via-Sacra*, dividiremos esse capítulo pelas principais camadas que compõe a obra: suporte, base de preparação, selagem, esboço e camada pictórica. Conforme o esquema:

Tabela 2 - Estudo Estratigráfico da Estação IX, Jesus Cai Pela Terceira Vez.

Camada pictórica	Pintura (camada pictórica)	
	Esboço	
	Selagem	
	Base de preparação	
Suporte	Suporte	

2.2.1 O Suporte

O suporte é a estrutura sobre a qual o pintor realiza seu trabalho, a intenção estética da pintura se inicia na escolha do suporte, ele dará sustentação ao material pictórico influenciando no seu aspecto, textura, forma, rigidez e sensações que transmite ao espectador, ele também influencia na sua durabilidade e conservação. A madeira foi o material mais usado como suporte “desde quando a pintura, em sua natural evolução, exigiu para apoio um suporte móvel” (RESCALA, 1955), por apresentar rigidez e proporcionar os efeitos mais variados.

A pintura sobre painéis de madeira é uma das técnicas que mais foi empregada por Portinari ao longo de sua carreira artística, juntamente com o óleo sobre tela (ROSADO, 2011). Para a realização da Via-Sacra Portinari escolheu como suporte painéis de madeira compensada nas dimensões 60 x 60 cm 1,8 cm de espessura. Conforme foi mencionado anteriormente, para este trabalho nos aprofundaremos nas análises físico-químicas da obra Jesus Cai Pela Terceira Vez, Estação IX da Via-Sacra usando a metodologia da História da Arte Técnica, utilizando conhecimentos interdisciplinares para analisar a materialidade da obra.

É importante considerar que é no suporte da pintura que estão registradas suas participações em exposição, através da adesão de selos, inscritos anotações pessoais do

artista ou dos proprietários, nele percebe-se a movimentação relacionada a experiências climáticas, intervenções de moldura e do modo exposição. Uma investigação minuciosa sobre a materialidade do suporte nos aponta questões que permeiam a história dos materiais, a visualidade e a função social do objeto, bem como sua guarda.

Os suportes e materiais utilizados na confecção dos objetos influenciam a nossa capacidade de compreensão. Por outro lado, os objetos têm história e guardam os vestígios dessa trajetória no tempo através das inúmeras marcas de uso e de guarda e das modificações que recebem ao longo do tempo pelos mais diversos sujeitos: proprietários, usuários, inquisidores, familiares, falsificadores, etc. Os objetos, portanto, testemunham relações culturais que podem ser percebidas em seus suportes. (ALMADA, 2014)

Rescala em seu livro *Pintura em Madeira* (1955) aponta que apesar de o Brasil ser rico em variedades de madeira que se adaptam à pintura, como: o vinhático, massaranduba, pau-roxo, pau-ferro, taípeba, sucupira, peroba e outras, os pintores brasileiros preferem utilizar o cedro maciço ou em compensado.

2.2.1.1 Os Compensados

O conceito de compensado é descrito nos manuais de tecnologia da madeira como um painel de madeira, constituído de delgadas camadas, comprimidas e coladas umas às outras, de modo que as fibras das camadas subsequentes se entrecruzem, geralmente em ângulo reto. Este trançado de que é composto se equilibra, contrabalanceando no movimento de retração e dilatação, obtendo maior estabilidade do que uma madeira maciça. (MARCELLINI, 1999)

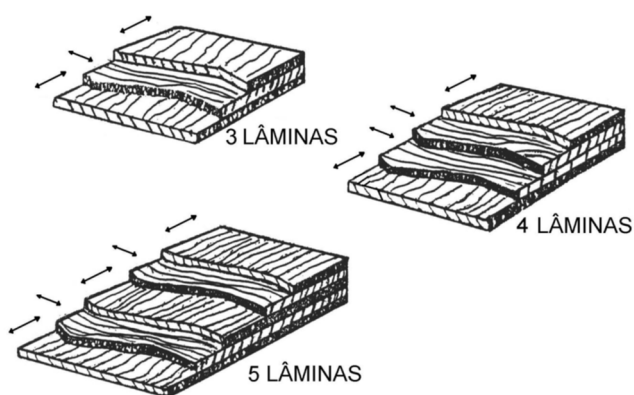


Figura 7 - Esquemas das lâminas de compensado. Fonte: <https://woodtechnology.webnode.com.br/> acesso em: 08/10/2019.

São classificados segundo a aparência de suas lâminas, essas lâminas ou folhas são as peças obtidas através de cortes específicos que variam de 8 décimos a 6 mm, retiradas em sentido radial como se a tora da madeira girasse dentro de grande apontador de lápis. São também classificados quanto a estrutura de suas placas, sendo os principais grupos de painéis laminados: Chapa de Madeira Compensada (multilaminado – Plywood), Compensado Sarrafeado (Blockboard), Compensado de Lâminas Paralelas (Lammyboard) e Compensado de Painéis de Madeira Maciça (Three-ply). (RAZERA, 2006)

Para observar o suporte da obra de maneira não invasiva, uma vez que foi decidido pela não retirada da moldura, já que a mesma encontra-se fixada com pregos, foram realizados exames de raio-X, e pelo surpreendente resultado obtido na radiografia, foi realizado uma tomografia da obra, com a colaboração do Centro de Tecnologia de Medicina Molecular da UFMG, buscando uma melhor visualização deste suporte, e compreensão da composição do mesmo.

Na radiografia (FIG 8) pudemos constatar que o compensado utilizado por Portinari na confecção da Via-Sacra possui em sua composição tiras de madeira em sentido oposto às fibras da lâmina de cobertura da superfície, a placa superficial apresenta fibras no sentido vertical (passo IX), e, no entanto, uma série de divisórias aparecem no sentido horizontal, subdividindo o suporte por dentro em ripas de madeira.

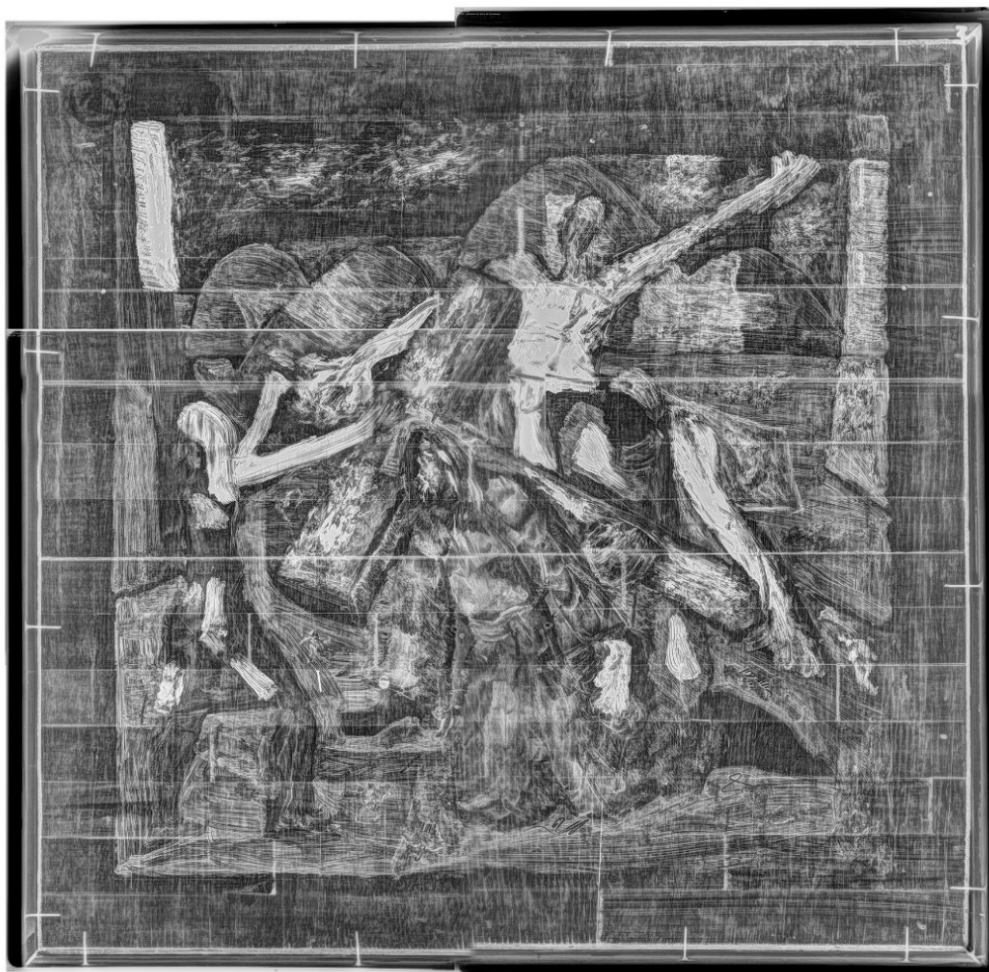


Figura 8- Radiografia da obra Jesus Cai pela Terceira Vez, Estação IX da Via-Sacra. Fonte: Luiz Souza, Cláudio Nadalin, José R. Castro e Fernando dos Santos, 03/06/2019. Essa radiografia foi tirada de quadro quadrantes da obra, e unidas em programa de edição de imagem por: Iara Luiza Ferreira Gomes.

Além de serem bem definidas as linhas no sentido horizontal, elas apresentam-se mais claras em alguns momentos, com certa rugosidade, evidenciando algum material interno, possivelmente o adesivo utilizado para junção das tiras. Na tomografia (FIG 9), é possível ver a forma dessas ripas de madeira maciça, acompanhar o sentido das fibras e visualizar os diferentes anéis da madeira, presença de nós, além das interrupções das réguas e junções pelo topo com outras réguas.

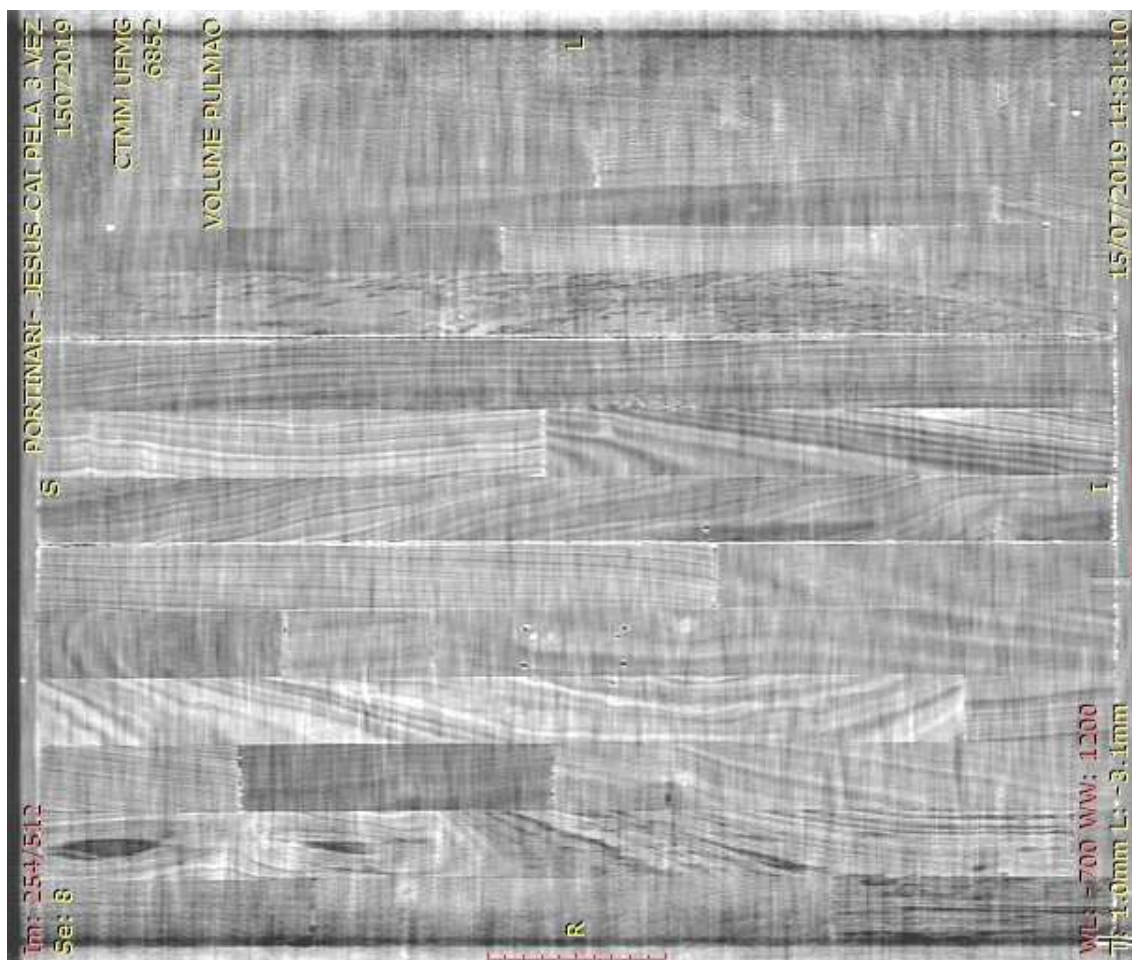


Figura 9 - Tomografia da obra Jesus Cai Pela Terceira Vez. Crédito: CTMM da UFMG, Prof. Priscila Santana. 15/07/2019.

Essas características que foram observadas na radiografia e na tomografia são próprias do Compensado Sarrafeado. O Compensado Sarrafeado é um painel composto por capas com lâminas e miolo de sarrafos, que são tiras de madeira maciça medindo de 2 a 4 cm de espessura por 2 a 10 cm de largura. Os sarrafos são distribuídos de forma aleatória, com os anéis de crescimentos dispostos aleatórios no miolo da peça, de modo a distribuir melhor as forças de dilatação das fibras da madeira e diminuir a tendência, que “é a propensão que a madeira tem, tanto em tábuas como em ripas e folhas, de encanoar, isto é, de ficar côncava no lado menos duro” (MARCELLINI, 1999).

O termo compensado sarrafeado (“blockboard”) deve-se ao método de fabricação, que consiste em formar a parte central do painel (miolo), colando-se madeira serrada (sarrafo) em blocos sendo o conjunto, então, revestido com lâminas. Para fabricação desses painéis, utilizam-se sarrafos de madeira de tamanhos variados, colocados um ao lado do outro. Os sarrafos são, em geral, estreitos, mas a sua altura pode variar com a espécie, o método de fabricação, a aplicação final, dentre outros fatores. Frequentemente, empregam-se sarrafos curtos, unidos topo a topo, cuja colagem pode ser realizada apenas nos topos, por completo, e, em alguns casos, a mesma pode ser até suprimida; nesse caso,

os sarrafos são mantidos juntos apenas pela ação das lâminas capa. (MENDES, ALBUQUERQUE, IWAKIRI)

Os painéis podem conter 3 ou 5 camadas, sendo o miolo de sarrafos entre duas folhas coladas em sentido perpendicular, podendo apresentar capa no sentido dos sarrafos, essas capas bem mais finas que as folhas (contracapas), em nosso estudo de caso, foi constatado apenas as contracapas (FIG 10), de 3 mm de espessura e miolo de sarrafos de 12 mm de espessura, formando a espessura final de 18 mm, sendo a superfície com as fibras em sentido oposto às fibras do miolo (FIG 11). Apesar da intenção inicial de não se tirar a moldura das obras, foram retiradas duas baguetes da moldura de uma das obras, que apresentava um maior desprendimento para retirada de amostras para estudos complementares futuros.



Figura 10 - perfil do suporte da obra. Foto: Tereza Moura. 23/09/2019.

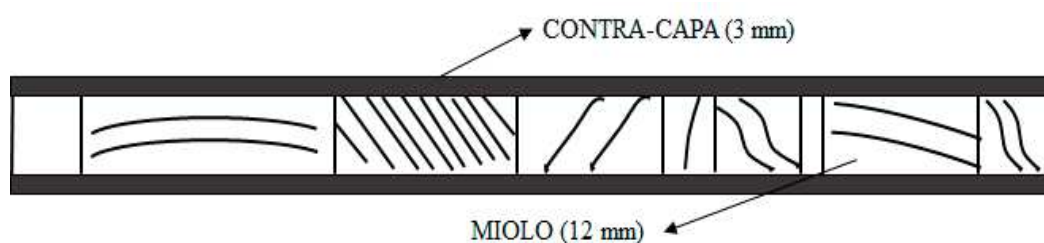


Figura 11 - representação esquemática do perfil da obra.

A principal aplicação dos compensados sarrafeados na indústria é a produção de móveis, motivo pelo qual a seleção das matérias primas é de fundamental importância para assegurar a qualidade dos painéis produzidos que apresentam como vantagem a redução de tensões no painel e maior estabilidade contra empenamentos, segundo os fabricantes, eles possuem proteção preventiva contra ataques de insetos com aplicação de preservativo nas linhas de cola. Além de aproveitamento de “resíduos” de pequena dimensão, ou seja, aproveitamento das tiras de sobras de madeira na constituição dos sarrafos (FIG 12).



Figura 12 - fabricação do compensado sarrafeado. disponível em: <https://woodtechnology.webnode.com.br/> acesso em: 08/10/2019.

Em nossa pesquisa sobre a colagem dos painéis sarrafeados encontramos que eles podem colados por amarração, que consiste na aplicação de fios de nylon (hot melt), (MENDES, ALBUQUERQUE, IWAKIRI) aplicados no sentido perpendicular aos sarrafos, o que justificaria as linhas que aparecem na radiografia (FIG 13), com uma observação mais minuciosa é possível notar algumas linhas claras no sentido vertical, que se espessam e afinam. E para a junção lateral dos sarrafos é normalmente aplicado o Acetato de Polivinila (PVA) depois é feita a prensagem, adesão e climatização. As peças a serem coladas são aquecidas para dilatar os poros, extraindo a umidade, a cola fica mais consistente, obtendo maior resistência e deixando as juntas bem fechadas. É importante considerar que os dados encontrados se referem a técnica construtiva atual, mesmo os manuais mais antigos consultados datam de período posterior à 1940, período de fabricação das peças utilizadas nas obras, podendo ter havido algumas mudanças nessa tecnologia de fabricação, o que justificaria, talvez, a ausência da capa.

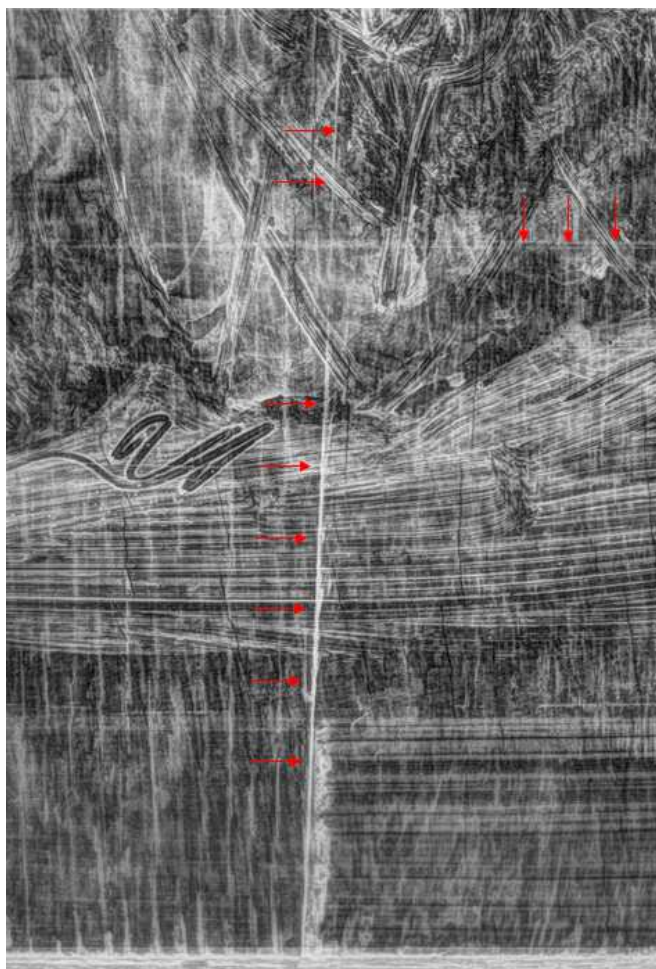


Figura 13 - Pormenor radiografia da obra Jesus Cai pela Terceira Vez, Estação IX da Via-Sacra. Crédito: José R. Castro e Fernando dos Santos, 03/06/2019.

O emprego do compensado sarrafeado por Portinari na confecção da Via-Sacra é algo aparentemente inédito e que merece estudos aprofundados quanto a constituição dessas placas, foram retiradas micro amostras dos adesivos encontrados no suporte para realização de análises químicas visando estudos futuros, e assim elucidar sobre a constituição desses adesivos e da tecnologia de construção do Compensado Sarrafeado da década de 1940. Podendo, também, buscar por exames de identificação e classificação das madeiras que constituem a obra e quais as propriedades que elas apresentam na utilização como suporte para pintura. No site da Madecaus³, o Compensado Sarrafeado é oferecido nas madeiras: Curupixa, Freijó, Imbuia, Marfim, Sucupira, Sumaúma, sendo

³ www.madecaus.com

essas madeiras a da lâmina da superfície (capa) que apresentam a qualidade e o acabamento estético.

Observando o suporte da obra com o auxílio de lupas e ferramentas pudemos constatar que as madeiras são castanho avermelhadas, bastante duras e ressecadas.

Uma vez constatada a constituição do suporte e compreendida a técnica construtiva do Compensado Sarrafeado, podemos retomar a discussão sobre o emprego desse compensado por Portinari em suas pinturas. Nas referências encontradas sobre materiais usados por Portinari encontramos a citação do uso de Compensado Naval, o que seria nossa primeira suposição, no entanto, segundo os fabricantes, o Compensado Naval é constituído por lâminas, opostas, em número ímpar de camadas, e é diferenciado do Compensado Laminado pela aplicação de resina fenol-formaldeído que não é solúvel em água, dando à eles maior resistência à umidade, sendo essa tecnologia diferente da constatada pela radiografia da obra em estudo.

A vantagem do Sarrafeado é apontada como resistência aos empenamentos. Analisando o conjunto das 14 obras que compõe a Via-Sacra constatamos que a grande maioria não apresenta empenamento (FIG 14), algumas apresentam um empenamento sutil que pode ser provocado pelo empenamento da moldura e passado para o suporte uma vez que estão fixados com pregos que acabam por forçar esse movimento, e em apenas duas obras o empenamento chega a ser um problema grave. Como as obras não foram desmontadas de sua moldura, não foi possível fazer essa medição, assim sendo, essa torção pode ser proveniente da moldura, mas de qualquer modo, influi no suporte pela forma como estão fixadas. As obras de maior empenamento são a Estação VIII e a Estação XIII, essas duas obras encontram-se posicionadas na igreja (FIG 15) em áreas que recebem maior incidência de luz solar, e não estão relatados nos laudos de vistoria do IPHAN, IEPHA e Fundação Municipal de Cultura áreas de infiltrações próximas a estas obras, nos levando a supor que o empenamento está relacionado com o calor proporcionado pela iluminação natural. No entanto, para melhores esclarecimentos seria importante um estudo sobre o ambiente e a climatização da igreja. Esses estudos na área da Conservação Preventiva seriam de grande importância uma vez que a radiação solar também é um dos principais fatores de degradação das têmperas, podendo ocasionar inclusive, alterações cromáticas.

Por enquanto, podemos tentar estabelecer uma noção espacial das obras com relação a proximidade da porta de vidro, área de luz, e das áreas demarcadas nos laudos como áreas de infiltração, e tentar relacionar esse posicionamento com o nível de distorção sofrido, esses empenamentos foram medidos verificando a altura das quinas em relação a superfície nivelada.

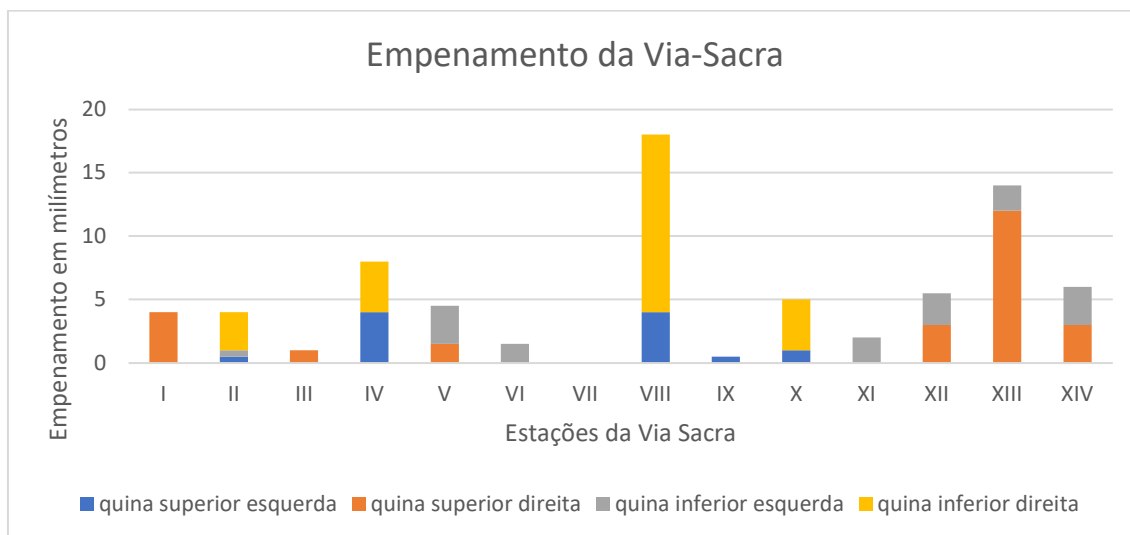


Figura 14 - Gráfico de empenamento da Via-Sacra.



Figura 15 - Vista área interna da Igreja, incidência de luz natural. Fonte: DOSSIÊ, 2014

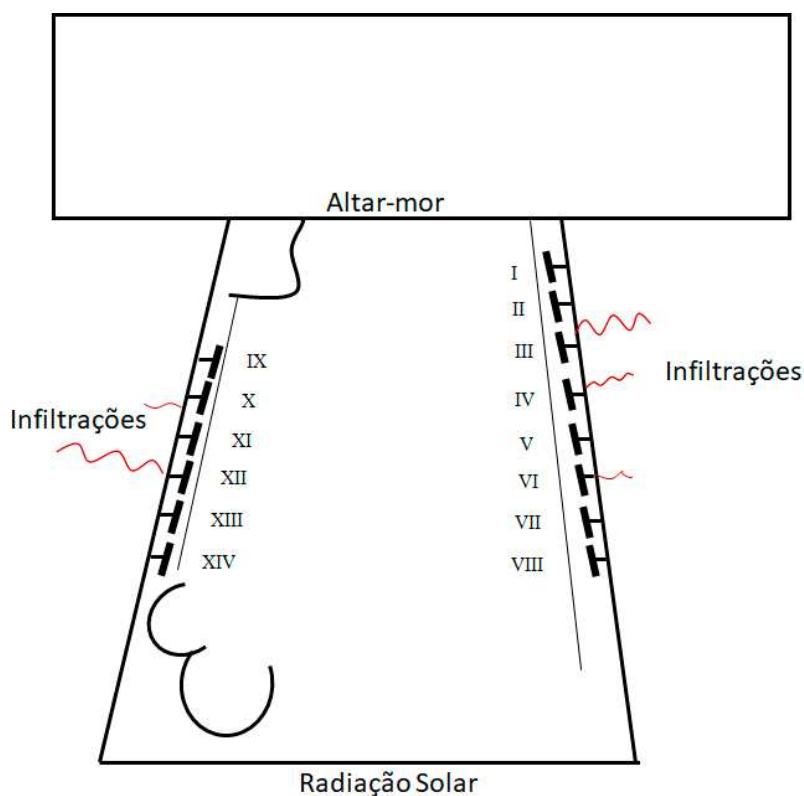


Figura 16 - Desenho esquemático da Igreja com a disposição das obras e a demarcação dos locais de infiltração. Fonte: Autora

Podemos perceber que a obra em estudo, a Estação IX, encontra-se distante da área de luz e distante das infiltrações do forro, o que justifica sua distorção quase inexistente.

2.2.2 Camada Pictórica

O estudo da camada pictórica da obra *Jesus Cai Pela Terceira Vez* passa primeiramente pela intuição e sensações que a obra proporciona, despertando curiosidades e admiração pelo primor técnico do artista. Refletir sobre o que os críticos de arte descrevem e as associações que eles fazem sobre a técnica do artista faz parte desse primeiro contato com a obra para descobrir sobre o que queremos investigar.

Ao observar a obra de perto a primeira sensação que se tem é de uma superfície mate, de traços rígidos, tinta pouco diluída, muitos empastes, tons pastéis, opaca na maioria das

pinceladas que acontecem sobre uma camada branca bastante porosa que se expõe em vários momentos deixando ver seus inúmeros micro poros e suas marcações à grafite. Marco Elízio de Paiva define como “caráter propositalmente apressado à maneira de croquis” as figuras humanas que aparecem nas obras, também fala de “composições equilibradas em rigor geométrico”, segundo Paiva: “Portinari, na Via-Sacra, superou suas raízes acadêmicas com o entendimento do caráter plástico da pintura de Picasso. Ele desarticulou as figuras, descobriu luzes no fosco da têmpera e, como afirma German Bazin, ‘pintou formas que parecem construídas pela pá de pedreiro no reboco do muro’” (PAIVA, 1992) e destaca a importância do desenho nessas obras. Sobre o aspecto de muro podemos notar que é uma característica dada, antes de tudo, pela base de preparação que tem o aspecto seco e poroso, em um segundo momento, pelos empastes feitos com espátulas. Portinari deixa, intencionalmente, as marcas da lixa sobre a base, reforçando o aspecto grosseiro. (FIG 17)



Figura 17 - Fotografia macroscópica com luz rasante. Pormenor, Passo IX. Foto: Cláudio Nadalin 03/09/2019.

2.2.2.1 Base de Preparação

Base de preparação, segundo Ana Calvo, são todas as camadas intermediárias entre o suporte e a camada de pintura. Tem a função de unificar o aspecto da superfície e facilitar a adesão da pintura ao suporte. Preparar um suporte consiste em realizar uma série de operações buscando melhores condições de absorção, aderência e textura para exibir a camada de pintura (CALVO, 2002). “Depende também do fundo, os bons efeitos plásticos, na aparência superficial da pintura, sem que se descuide da sua sólida estrutura, como garantia da sua durabilidade” (RESCALA, 1955, p.34)

A composição da base de preparação é basicamente uma carga e um aglutinante. Geralmente, uma cola animal e gesso ou carbonato de cálcio. No caderno de anotação de Candido Portinari citados na tese de Alessandra Rosado, as “receitas” de base de preparação incluem a intensão de estética de afresco, fazendo a distinção: “telas comuns” e “telas tipo afresco” onde o artista adicionava areia à mistura de água, cola de coelho e gesso cré. No entanto, no corte estratigráfico (FIG 18) não foi observado a presença dos grãos de quartzo quando a base foi observada no microscópio de luz polarizada, aumento 16.5X. Possivelmente a textura porosa e os micro poros (FIG 19) são provenientes do modo de preparação da mistura, da diluição e do modo de bater, deixando-a aerada, dessa aeração formam-se bolhas, essas pequenas bolhas em alguns momentos são cobertas pela camada pictórica em outros transpassam pela pintura. Sobre o preparo dos painéis de madeira Rosado relata que:

“De acordo com Enrico Bianco e Luiz Ventura esses suportes eram preparados de maneira bem simples: aplicava-se com pincel uma camada de cola de coelho como encolagem e, depois, uma ou duas camadas da mesma cola, mais diluída misturada ao gesso-crê, que servia de fundo.” (ROSADO, 2011 p.209)

No corte estratigráfico foi possível observar seis camadas. O suporte é visto cortado de forma transversal, podemos observar as fibras da madeira vistas pelo topo, estão bem unidas, podendo perceber uma área mais densa e uma menos densa. A base de preparação um branco mais amarelado, com presença de bolhas. Uma fina camada de selagem, provavelmente uma preparação da cola de coelho mais diluída. Os brancos e o cinza são provavelmente parte da camada pictórica que é formada por sobreposições de cores, pela área de retirada da amostra o branco pertence as vestes e o cinza a sombra do rosto de Jesus.

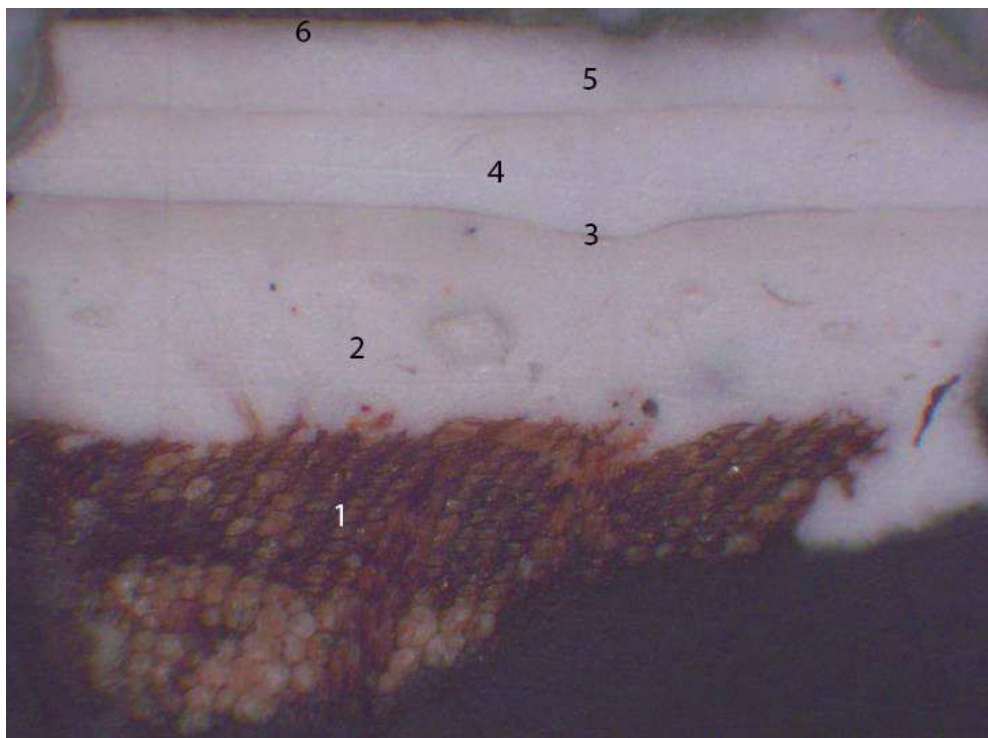


Figura 18 - Corte estratigráfico. 1- o suporte, 2- a base de preparação, 3- selagem, 4- branco, 5- branco e 6- cinza. Lacicor, Am 3474T. Crédito: Selma Otília Gonçalves da Rocha, 09/10/2019.



Figura 19 - Fotografia macroscópica com luz rasante. Pormenor Passo IX. Foto: Cláudio Nadalin. 03/09/2019.

No espectro de infravermelho referente a microamostra retirada em uma área de perda da camada pictórica o resultado da análise da base de preparação apresentou os picos característicos do carbonato de cálcio. (FIG 20)

09/10/2019 11:06:01

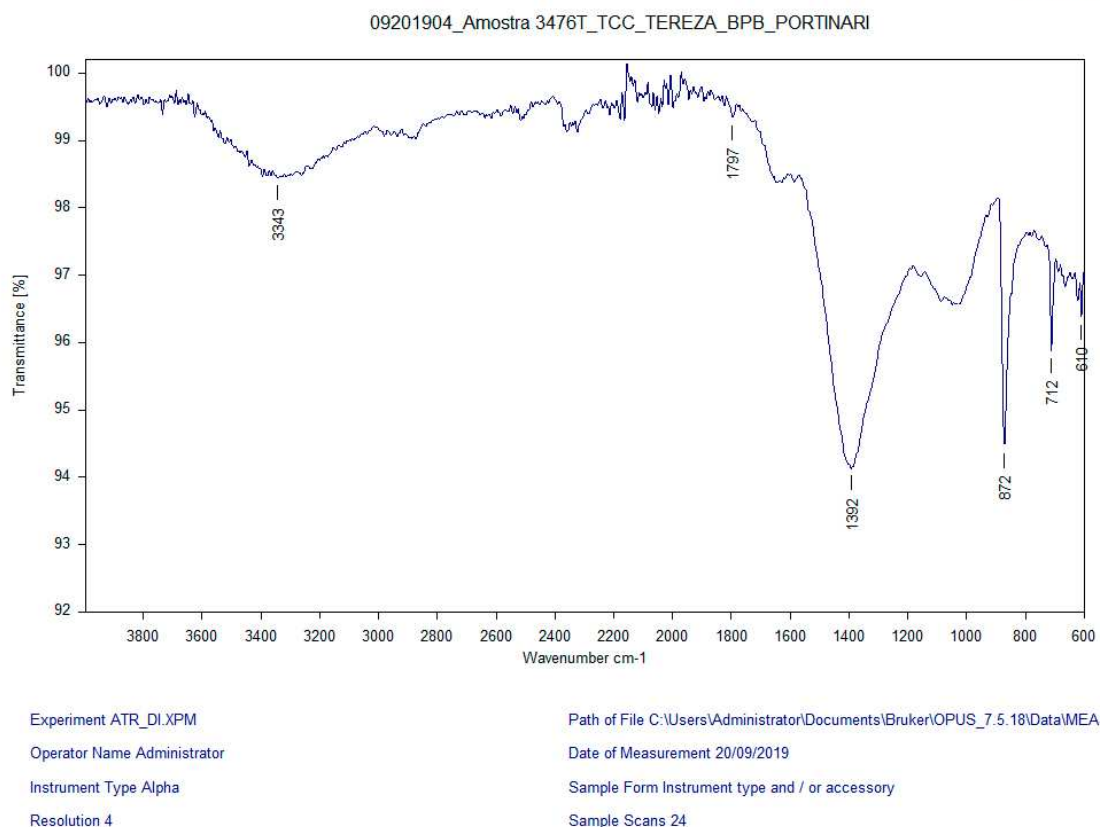


Figura 20 – Espectro de infravermelho referente a amostra Am 3476T. Crédito: Lacicor, Selma Otília G. da Rocha e José R. Castro. 09/10/2019.

Na realização de um protótipo na tentativa de reproduzir o efeito do artista na base de preparação foi constatado que o carbonato de cálcio com cola de coelho como aglutinante pode provocar esses micro poros, e que o maior número de poros/bolhas e tamanho delas estará relacionado às variáveis de quantidade de água, cola e carbonato, do modo de maceração e emulsão. Nos protótipos realizados, apesar da presença dos micro poros eles não chegaram a ficar evidentes como os do artista.

Por cima da base de preparação no corte estratigráfico foi identificada a presença de uma camada de selante, provavelmente de cola de coelho, para isolar a base tornando-a menos absorvente.

2.2.2.2 Esboço e estudos prévios

Sobre essa camada é possível ver marcações de grafite, que estão subjacentes a pintura como um esboço a ser pintado, mas que em alguns momentos não foi sobreposto, ficando o grafite aparente. Portinari realizou para a pintura da obra *Jesus cai pela terceira vez* estudos prévios (FIG 22), que foram localizados ao consultar o acervo do site do Projeto Portinari, esse estudo é bem parecido com a obra e, provavelmente, Portinari utilizou técnica de transferência e ampliação da imagem, através de quadriculado. Vasari ressalta a importância dos esboços e estudos prévios “porque surgem rapidamente da imaginação do artista, universalmente, são chamados de esboços, porque são desenhados com lápis, carvão vegetal ou qualquer outro instrumento, e somente aos artistas e ao seu espírito servem” (VASARI apud: CALVO, 2002, p.106). Para a transcrição dos desenhos podem ser usadas técnicas como “spolvero”, que é a perfuração do desenho com agulha depois batido com um pó no cartão perfurado sobre o suporte ou técnica do papel carbono ou algo similar, no entanto essas técnicas transferem a imagem mantendo os padrões de tamanho e proporção. A técnica do quadriculado é a mais indicada quando se deseja mudar as dimensões entre o estudo e a pintura final, mantendo as proporções.

Na obra é possível ver as marcações do quadriculado e do esboço. Segundo Rosado era usual do artista a produção desses estudos e a transposição dos desenhos.

Esses esboços eram quase sempre resultados dos estudos prévios que costumava realizar para compor suas obras, pois a estruturação de suas ideias como pintor advinha essencialmente do seu trabalho como desenhista. Esses desenhos (acompanhados ou não por um estudo da paleta) podiam ser definitivos, ou seja, transferidos e pintados como planejados, ou então modificados na forma e na cor, conforme a inspiração ou mudança de ideia do artista. (ROSADO, 2011, p.216)



Figura 21 - Jesus Cai Pela Terceira Vez, Estação IX, Via-Sacra. Foto: Cláudio Nadalin



Figura 22 - Jesus Cai Pela Terceira Vez, 1944. Desenho à grafite e a pastel sobre papel. Acervo Projeto Portinari. Acesso em: 16/10/2019.



Figura 23 - Ilustração de um possível gradeado na Obra. Dimensões: 48x48 cm.

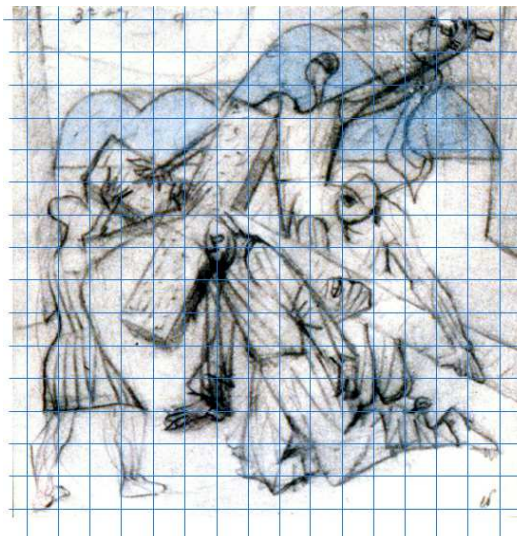


Figura 24 - Ilustração de um possível gradeado no estudo. Dimensões: 24,4x24,4 cm

No estudo acima podemos perceber a força da composição e os elementos principais já demarcados, com destaque ao uso de cor azul nas curvas da igreja, com medições e detalhamento inclusive dos traços e linhas. Por meio de sobreposição, ou mesmo, refazendo um possível gradeado, podemos perceber que os traços e marcações da obra são fiéis ao estudo embora este tenha a dimensão de 24,4 x 24,4 cm enquanto a pintura

tem aproximadamente 48 x 48 cm, ou seja, uma relação de dobro, a técnica do quadriculado, neste caso, garante uma ampliação mantendo as proporções da composição.

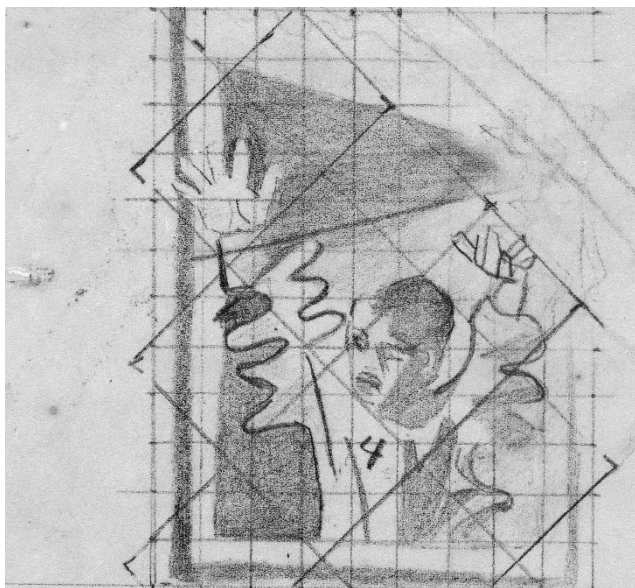


Figura 25 - Criança, 1944. Desenho à grafite sobre papel vegetal. Dimensões: 15x13 cm. Desenho para ampliação, estudo feito para a Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha. Projeto Portinari. Acesso: 16/10/2019.

Portinari fazia o uso correntemente da técnica do quadriculado para transposição do desenho do estudo para os quadros ou painéis, como mostra o desenho acima (FIG 25) feito sobre papel vegetal, nas dimensões de 15 x 13 cm e serviram para ampliação no painel de azulejo da Igreja de São Francisco de Assis. Além do quadriculado de guia ele também marcou como seriam os azulejos.

Embora estejam visíveis a olho nu, através da fotografia com luz infravermelha foi possível enfatizar os desenhos subjascentes, de modo a visualiza-los com maior clareza. Nos detalhes abaixo podemos ver as marcações da subdivisão da obra, do possível gradeado, que aparecem nos dois sentidos, horizontal (FIG 26) e vertical (FIG 27).

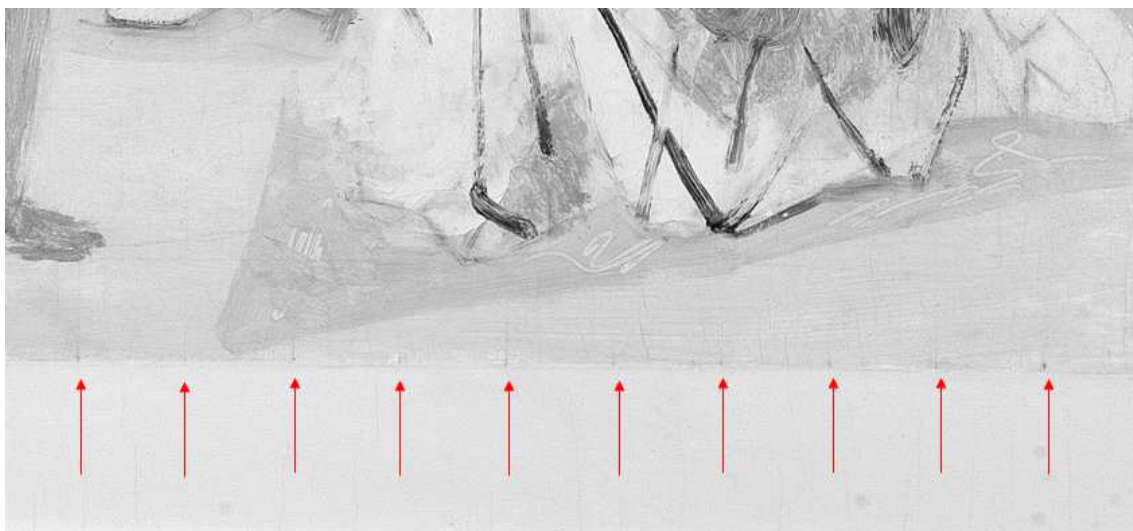


Figura 26 - Pormenor fotografia no Infravermelho. Destaque dos pontos à grafite.

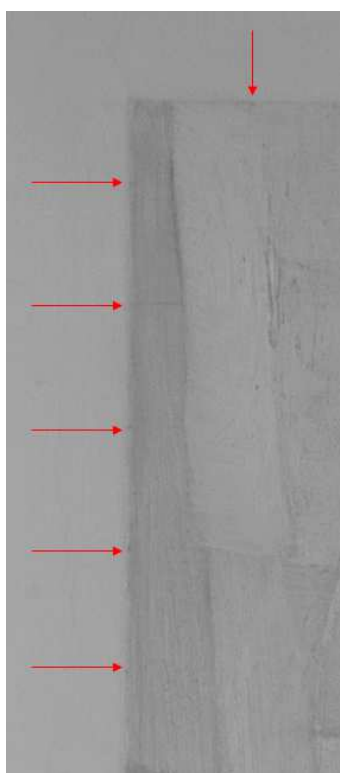


Figura 27 - Pormenor da fotografia no Infravermelho. Destaque dos pontos à grafite.

Nem todo o desenho à grafite foi coberto pela tinta, em vários momentos o artista deixa o desenho aparente estabelecendo o diálogo com a pintura, como é o caso do chicote nas mãos do carrasco, fazendo uma mistura de desenho e pintura. (FIG 28)

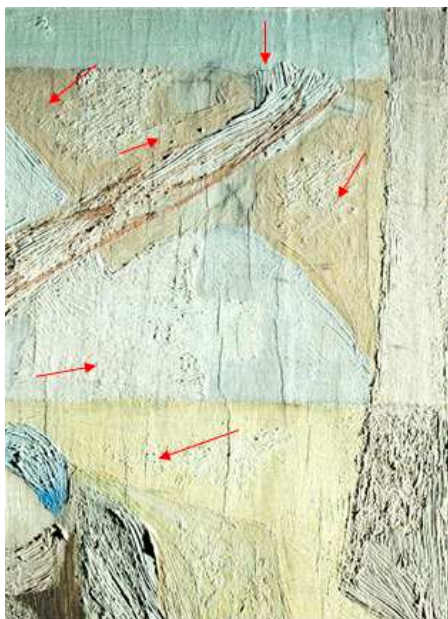


Figura 28 - Pormenor Fotografia com Luz Rasante. Foto: Cláudio Nadalin

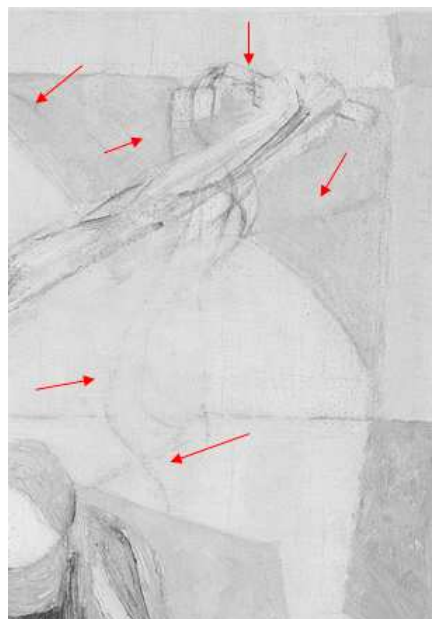


Figura 29 - Pormenor Fotografia no Infravermelho. Foto: Cláudio Nadalin

Nesse pormenor (FIG 28 e 29) podemos perceber os momentos em que a tinta acompanha o traço e os momentos em que a tinta encobre o traço, ficando evidênte os motivos que o artista descartou, não trazendo à tona com aplicação de tinta. O desenho é empregado como limitador dos campos de cores e, também, como elemento artístico.



Figura 30 - Fotografia no Infravermelho. Em destaque as marcações de grafite subjascentes, não visíveis à olho nu. Foto: Cláudio Nadalin.

2.2.2.3 A Pintura

O conceito de pintura é apresentado por Vasari como: “um plano recoberto de áreas coloridas, sobre superfície de madeira, alvenaria ou tela, ao redor de diversos contornos que, em virtude do bom desenho de linhas, circundam a figura.” Para Vasari, o desenho é de suma importância, “[...] considerando que a composição na pintura nada mais é que a distribuição das figuras em seus devidos lugares de tal modo que os espaços estejam de acordo com a boa impressão visual [...]” (VASARI, p.43).

A técnica pictórica empregada pelo artista é, geralmente, diferenciada pela composição do aglutinante utilizado para a fabricação das tintas. O aglutinante é o material que tem propriedades adesivas capazes de manter a coesão das partículas de pigmentos e cargas e de aderi-las ao suporte. A forma de preparação e suas misturas só é possível definir através de documentações e registros ou por meio de análises químicas de amostras. Geralmente são compostas por aglutinante, carga, pigmento e o veículo ou solvente.

A técnica utilizada por Portinari para pintar a Via-Sacra tem um aspecto mate, no entanto, as pinceladas mais espessas e mais superficiais possuem brilho acetinado, nos testes microquímicos de solubilidade realizados em microamostras da obra estudada, foram observados, como aglutinante, a presença de material proteico e também de óleo⁴. A presença do material proteico nos leva a caracterizar a técnica como têmpera, no entanto ela também apresenta traços de óleo, podendo esse estar mesclado na própria têmpera, constituindo uma têmpera mista ou mesmo, ser sobreposto sobre a camada de têmpera pinceladas de tinta oleosas. Visando os efeitos de maior volume e empaste.

A técnica denominada têmpera compreende diversos procedimentos pictóricos que utilizam a água como veículo mais importante para dissolver o aglutinante e para diluí-lo. Os principais materiais aglutinantes com que se pode produzir uma têmpera são as colas animais, as gomas, a caseína, a dextrina, o leite e ovo, por isso, sempre devem levar o qualitativo correspondente, como: têmpera de ovo ou têmpera de cola. (CALVO, 2002, p.109)

Segundo Ana Calvo, a técnica mista é utilizada desde a idade média, quando algumas pinturas eram realizadas a têmpera e finalizadas ao óleo ou ao contrário, realizadas à óleo

4 Relatório de Análises – Laboratório de Ciência da Conservação. Responsável pela amostragem: Selma Otília Gonçalves da Rocha. Responsabilidade Técnica: João Cura D’Ars de Figueiredo Júnior, Selma Otília Gonçalves da Rocha, José Raimundo de Castro Filho. Ver Anexo II.

com veladuras à têmpera. As principais características dessa técnica são as possibilidades de trabalhar transparência, opacidade, luz e sombras.

2.2.2.4 Cores e Pigmentos

A paleta de cores da obra estudada apresenta tons pastéis, predominância de tons rosa, branco e amarelo ocre dessaturados para o branco. Os azuis e verdes aparecem bem claros, a cor mais intensa que aparece é um marrom terroso, responsável por algumas peças de vestuário, um laranja que oferece contorno à cruz, um preto que dará algumas linhas para as figuras e uma pincela de vermelho vivo faz o perfil do Cristo.

Embora as cores azuis do céu e da Igrejinha na fotografia de luz visível pareçam quase iguais quando iluminada com luz ultravioleta (FIG 31) apresentam fluorescência completamente diferentes. Através da observação da fotografia de fluorescência ultravioleta podemos supor que Portinari trabalhou com pelo menos 3 tipos de pigmentos brancos diferentes, uma vez que as áreas brancas fluorescem diferente, aparecendo com uma coloração violeta na veste de Cristo, características da fluorescência do branco de titânio, alaranjada nos empastes de sobreposição, que pressupõe ser do branco de chumbo e amarelada, esverdeada na camada subjacente, característica do branco de zinco. Não abordaremos os pigmentos neste trabalho, uma vez que necessitam de mais exames complementares e estudos para melhor diagnóstico, mas temos a referência de que nesta obra ocorreram picos de Titânio, Zinco e Chumbo em diferentes proporções nas áreas indicadas.



Figura 31 - Fotografia de fluorescência ultravioleta. Foto: Cláudio Nadalin. 20/05/2019. As janelas mostram a estratigrafia da área sinalizada, considerando a camada inferior sendo a base de preparação e a sucessão de camadas sobre ela.

A cor da camada pictórica é proporcionada pelo pigmento que adicionado ao aglutinante, a uma carga e ao veículo lhe conferirá sua cor.

O pigmento é uma substância colorida e finamente moída, que confere a sua cor a outro material ao misturar-se intimamente com ele. De acordo com sua origem, os pigmentos classificam-se em inorgânicos e orgânicos. Os pigmentos inorgânicos são de origem mineral e podem ser terras naturais (ocre ou sombra natural), terras calcinadas (terra de siena queimada) ou cores minerais artificiais (como o óxido de zinco e, ou o amarelo de cádmio). Os pigmentos orgânicos podem ser de origem vegetal (por exemplo o índigo) ou animal (cochinilla ou amarelo-índio). (PASCUAL; PATIÑO, 2003, p.48)

Segundo Rosado (2011), as anotações de Portinari apresentam em sua paleta: marrons terrosos (óxido de ferro), verdes de cromo, vermelho e amarelos de cádmio, azul cerúleo e azul ftalocianina, branco de zinco e branco de chumbo. Foram recolhidas micro amostras de alguns pigmentos das obras da Via-Sacra para futuros estudos de identificação. Optamos por deixar para o próximo trabalho também a análise do EDXRF e da fotografia em falsa cor. Para o momento nos deteremos apenas em perceber a

diferença entre eles, como a paleta é basicamente em tons pastéis, a maioria das cores está misturada a algum pigmento branco que lhes conferem fluorescência diferenciada.





2.1.2.5 Pinceladas






Através de observação com a lupa de cabeça, foram mapeadas e descritas 30 áreas buscando identificar as diferentes pinceladas, ferramentas e recursos técnicos utilizados por Portinari na obra *Jesus Cai Pela Terceira Vez*. As áreas estão numeradas na fotografia tirada sob luz rasante de modo a valorizar os relevos (FIG 32).

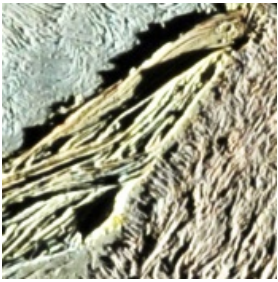










Figura 32 – Mapeamento das pinceladas. Fotografia com luz rasante. Foto: Cláudio Nadalim. 20/05/2019.

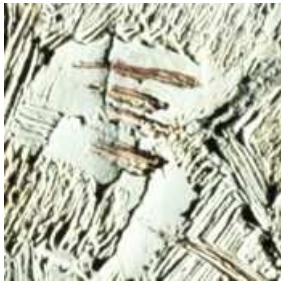

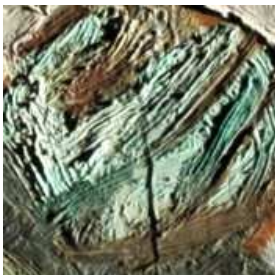

Tabela 3 - Mapeamento das Pinceladas





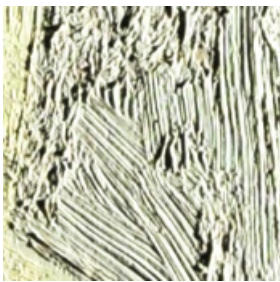
área	Foto detalhe	Descrição	Possível ferramenta
1		Branco, pinceladas horizontais, repuxadas verticais, espessa, opaco, poros totalmente cobertos	Pincel fino, chato, cerdas duras.
2		Laranja, pinceladas verticais largura aproximada 1 cm, sulcos bem definidos, poros semicobertos, opaco, mate.	Pincel +- 1 cm, chato.
3		Azul/verde claro, pinceladas horizontais, sulcos bem definidos, freadas de pincelas, repuxos, transparência em algumas áreas de menos empaste, poros aparentes	Pincel macio
4		Lilás, sobre a camada laranja, espessa, pinceladas verticais, sulcos bem definidos, alguns micro poros aparentes, mas a maioria cobertos, ranhuras na horizontal.	Pincel +- 1 cm, chato.

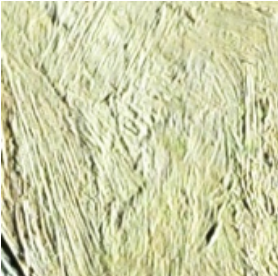

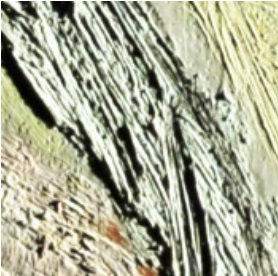
5		Rosa, espesso, pinceladas verticais, algumas freadas horizontais nas bordas superiores, sulcos bem definidos, bordas com base aparente, micro poros aparentes nas bordas, grafites na parte inferior.	Pincel fino
6		Marrom do vestido, tinta de aparência mais fluída, pinceladas sem sulcos, pinceladas sobrepostas, tons mais escuros, finos, tom mais claro (branco) empaste largo. Cobre os poros	Pincel chato, macio
7		Perna rosa, pinceladas rápidas, sulcos definidos, largura aproximada do pincel - 0,5 cm, linhas secas de tintas misturadas, vermelho e preto, pincel redondo fino.	Pincel chato com menos de 0,5 cm, pincel redondo fino
8		Rosa, tinta de fluidez média, pinceladas contornando a forma, micro poros aparentes	Pincel chato
9		Azul claro, pinceladas horizontais, quadrado branco pinceladas diagonais, sulcos bem definidos. Micro poros aparecem. Transparência. Desenho a grafite da forma.	Pincel chato

10		Braço com empaste, tinta muito espessa, pincel menor que 0,5 cm, branco linhas vermelho e verde, misturadas no branco, as cores surgem no relevo do pincel.	Pincel chato com menos de 0,5 cm, pincel redondo fino
11		Braço de tinta espessa, opaca, sulcos bem definidos, pincelada única, maior que 1 cm, mistura de branco com marrom, contornos pretos, secos, pincel fino, pincelada falhada. Poros cobertos.	Pincel chato um pouco mais de 1 cm de largura, Pincel fino redondo
12		Cabelos pretos, pinceladas secas, finas.	Pincel fino redondo
13		Cruz em empaste, rosa, branco, tinta seca, espessa, opaca, sobre fundo laranja.	Pincel chato cerdas duras
14		Lateral da cruz, laranja fluído, pincelada no sentido da cruz por baixo de uma camada rosa escuro em sentido horizontal. No outro braço da cruz, à cima da cabeça de cristo, as pinceladas são fluídas e transparentes, no sentido da cruz,	Pincel chato macio, pincel chato duro, pincel redondo fino

		delimitada por linha escura	
15		Perna verde, tinta espessa, opaca, linhas finas e secas, sulcos, grafite aparente delimitando a perna e o pé.	Pincel chato fino, pincel redondo fino
16		Amarelo fundo/chão, tinta espessa, sulcos do pincel, em direções variadas, sendo a maioria na horizontal, poeira aderida nos sulcos.	Pincel chato
17		Rosa/alaranjado, espesso, respeitando a área delimitada à lápis, pinceladas acompanham o formato, transparente nas bordas, micro poros aparentes. Empaste branco por cima com pincel revolto	Pincel chato, cerdas duras
18		Azul igreja, pelo menos três cores diferentes, branco, azul e rosa, pinceladas delimitando a forma e preenchimento com pinceladas horizontais. Pincel chato, cerda dura, entre 1 e 1,5 cm. Um dos azuis é transparente, poros aparentes. Na área mais branca e grossa não mostra os poros	Pincel chato, cerda dura, entre 1 e 1,5 cm.

19		Corpo branco, empaste de tinta pastosa branca, marrom e vermelho. Pincel fino delimitando os contornos, brancos alisados com espátula. Opacos sem brilho. Não mostra os poros, pinceladas fazem relevo sobre o branco da espátula	Pincel chato, espátula e pincel fino redondo
20		Tinta seca, onde os sulcos aparecem mostra transparência deixando evidente a base e os poros. Tinta espessa branca e cinza cobre próximo ao pescoço, pincel pequeno e duro.	Pincel chato, cerdas macias e pincel chato de cerdas duras
21		Mão verde, sobreposição de tons brancos e verde sobre o laranja da cruz, espesso, opaco, cobertura total.	Pincel chato e redondo finos
22		Mão pinceladas em diversos sentidos, contorno marrom, mescla figura do fundo e a mão de cristo, pincel fino e redondo. Tinta espessa	Pincel fino e redondo

23		Veste branca, camada espessa, empaste, opaco, não deixa transparecer o fundo, passados de espátula, pincel fino faz marcas pretas finas que se fundem ao branco. Região cinza transparente	Espátula e pincel redondo fino
24		Alaranjado, textura mais lisa, tinta mais fluída. Arranhões com ponta seca removendo a tinta formando desenhos soltos e rápidos.	Pincel chato, cabo do pincel
25		Área não preenchida com tinta, desenho do esboço aparente.	Grafite-lápis
26		Rosinha pinceladas duras e curtas na horizontal tinta muito espessa, opaca, sulcos profundos, uma pincelada fina define o contorno.	Pincel chato, duro e fino.
27		Lilás acinzentado, grosso, espesso, pinceladas largura do pincel chato: 1cm interrompidas, empaste.	Pincel chato, duro e fino.

28		Amarelo esverdeado, espesso, as pinceladas fecham o contorno da forma e preenchem sem direção definida, mistura de marrom, branco amarelo e verde.	Pincel chato, duro.
29		Alaranjado forte, pincelada única, pincel redondo, contorno da forma, a mesma cor de repete em outros pontos da cruz. Podendo estar por baixo dela toda.	Pincel redondo
30		Braço branco com linhas pretas, o branco cobre a área definida com empaste e relevo, tinta espessa. O preto com pincel mais fino desce sujando o branco fazendo o desenho, afundando no branco a nova pincelada.	Pincel redondo fino.

3. Intervenções

3.1 Estado de Conservação

O presente capítulo aborda o estado de conservação da obra Jesus Cai pela Terceira Vez, Passo IX da Via-Sacra, de Candido Portinari, em três momentos, primeiro a obra antes da intervenção, realizada no CECOR em 2019, através dos laudos emitidos pelo CECOR e pelas instituições de patrimônio federal, estadual e municipal em 2017. Segundo o histórico das intervenções e laudos de estado de conservação, e terceiro a intervenção, propriamente dita.

No início de 2017 iniciou-se o processo de restauração da Igreja de São Francisco de Assis e uma das primeiras providências tomadas foi a vistoria com a finalidade de reavaliar o estado de conservação dos elementos artísticos integrados do bem e decidirem por uma medida de salvaguarda. Foram emitidos laudos técnicos do estado de conservação da Via-Sacra pelo IPHAN, IEPHA, e Fundação Municipal de Cultura. Uma equipe do CECOR, no ato de retirada das obras, escreveu um laudo sobre as obras. Da obra em estudo foi gerado um laudo detalhado (FIG 33 e 34) e os laudos das instituições de patrimônio estão apresentados na tabela 4.



Figura 33 - Mapeamento do estado de conservação (frente) realizado pela conservadora Naiara Gonçalves (CECOR) em 17/10/2017.

Legenda	
Corpo estranho	●
Sujidades	●
Excremento de insetos	●●●
Fissuras	~
Perda da camada pictórica	●
Orifícios	△

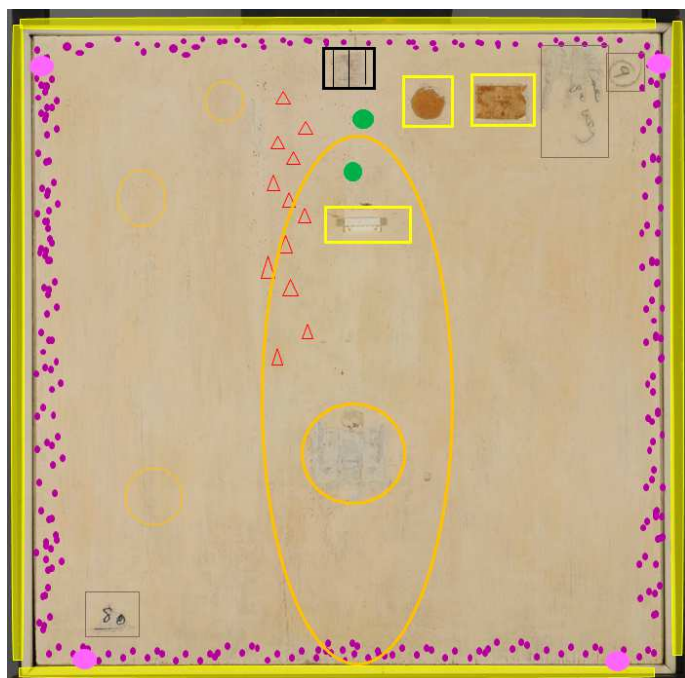


Figura 34 - Mapeamento do estado de conservação (verso) realizado pela conservadora Naiara Gonçalves (CECOR) em 17/10/2017.

Legenda	
Corpo estranho	●
Sujidades	●
Excremento de insetos	●●●
Inscrições	□
Manchas	○
Orifícios	△
Intervenção anterior	□□□□
Material aderido	□
Amarelado	—

Tabela 4 - Quadro Comparativo dos Laudos do Estado de Conservação - Jesus Cai Pela Terceira Vez, Estação IX da Via-Sacra.

Instituição/ data	Ocorrências relatados no geral	Ocorrência específica da obra em estudo
Fundação Municipal de Cultura em 24/01/2017.		Fissuras em toda superfície.
IEPHA em 11/01/2017.	Presença de microfissuras no suporte, atingindo a camada pictórica; Fios de tecido oriundos da capa de proteção;	
IPHAN em janeiro de 2017.	Microfissuras inerentes ao suporte;	Microfissuras em maior ocorrência no canto inferior esquerdo, na faixa em branco; Desprendimento de camada pictórica na moldura.
CECOR em 17/10/2017.		Microfissuras na vertical; Fios de tecido aderidos; Sujidades generalizada, excremento de insetos; Perda da camada pictórica na moldura; Amarelecimento da moldura;

De acordo com o laudo de vistoria do IEPHA as obras eram cobertas com uma capa de courino durante a noite para proteção sendo apontado como um fator de risco para as

obras, pois os empastes da pintura se prendem ao tecido interno da capa e correm o risco de causar ruptura e desprendimento da camada pictórica.

As instituições de patrimônio relatam também que as microfissuras são inerentes ao suporte devido a madeira ser um material higroscópico que se movimenta naturalmente frente as variações de umidade e temperatura e que afetam a camada pictórica. Nas fotos antigas encontradas nos arquivos do IPHAN pudemos observar que algumas microfissuras já estavam presentes na obra desde o final da década de 1940, embora as fotos sejam preto e branco, é possível perceber a presença de algumas fissuras em menor quantidade do que se percebe hoje.



Figura 35 - Detalhe de fotografia do acervo do IPHAN, setas indicam microfissuras. Foto: Eugênio Silva em dezembro de 1948.



Figura 36 - Detalhe de fotografia atual da obra, setas indicam as microfissuras. Foto: Cláudio Nadalin em 26/09/2019.

No mapeamento realizado pelo CECOR, além das microfissuras, foi relatada a presença de fios parecendo teias, que notamos ser proveniente das capas que cobriam o suporte, sujidades generalizadas, principalmente, excremento de insetos (FIG 37), perda da camada pictórica da moldura no canto inferior esquerdo, e perdas da camada pictórica muito pequenas e pontuais. O amarelecimento e escurecimento da moldura é evidenciado na parte superior onde o suporte de fixação da obra na parede encobria parte da moldura (FIG 38)



Figura 37 - Sujeidades e excrementos de insetos aderidos na obra. Fotomacrografia com microscópio USB portátil. Tereza Moura em 08/08/2019.

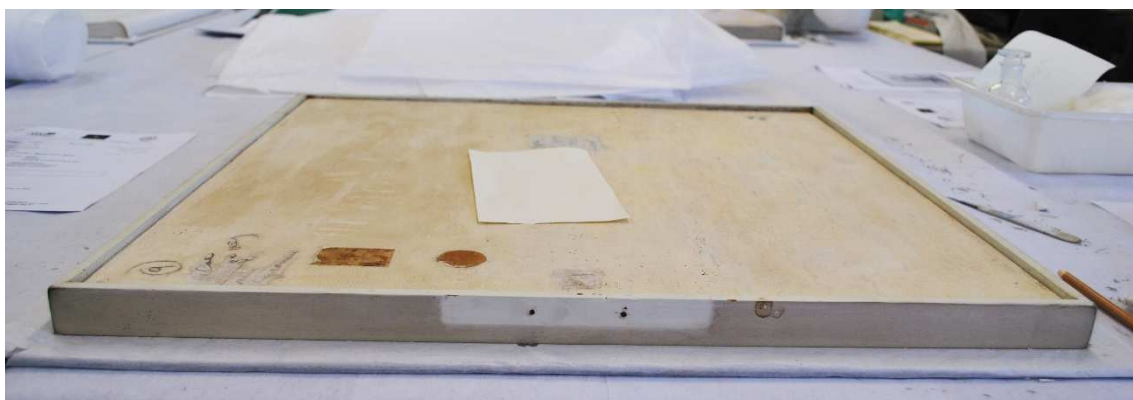


Figura 38 - Lateral superior da obra Estação IX - Jesus Cai pela Terceira Vez, antes da limpeza. Foto: Tereza Moura em 09/08/2019.

3.2 Intervenções Anteriores

A obra foi restaurada no ano de 1990/91 pelo CECOR, nesta ocasião foram gerados fichas, relatórios e documentação fotográfica de todo o processo de conservação-restauração da Via-Sacra.

Observando o suporte pelo verso da obra notamos que ela recebeu uma ou mais camadas pictóricas brancas com uma pátina avermelhada, sendo os relatórios do CECOR, foi realizada a “apresentação estética do verso com os produtos: Osmocolor + pigmento (óxido de titânio) + CaCO_3 ” (CECOR, 9075R). O verso possui adesivos colados no quadrante superior direito: um redondo sem inscrições e um retangular escrito “caixa 60”, no canto inferior esquerdo a inscrição do nº “80” sublinhado à caneta preta, provavelmente relacionados às exposições que a obra já participou. As inscrições à grafite no canto superior direito onde lê-se: “9 cae 3ª vez” mais algumas palavras ilegíveis, aparentemente são marcações do artista, identificando a obra. Apresenta algumas evidências de intervenções anteriores, como consolidação de orifícios e um quadrado em cor diferente, branco, na região central ladeado por risco à lápis para marcação do local, podendo indicar mudanças nos modos de fixação e exposição da obra.

Investigando o suporte da obra pela radiografia, que já foi apresentada anteriormente, no capítulo 2, podemos observar alguns orifícios consolidados.

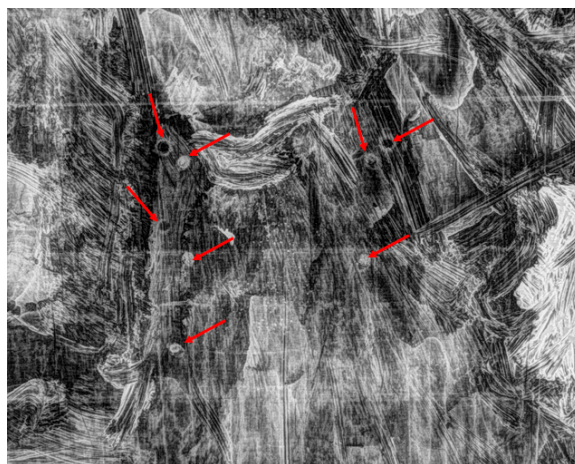


Figura 39 - Detalhe da radiografia, destaque para os orifícios consolidados no suporte. Crédito: José R. Castro e Fernando dos Santos, 03/06/2019

Sobre o estado de conservação nas fichas relatam que: “Apresenta 4 evidências de modos de fixa-la diferentes: furos de pregos nas extremidades, dois pregos com arame, chapa de metal fixada com 4 parafusos e o triângulo de metal na moldura.” (CECOR, nº 9075R). Nos documentos do arquivo do IPHAN foram encontrados o recibo da encomenda de 14 suportes de ferro para a Via-Sacra datado de 29 de janeiro de 1959 e relatórios de vistoria das instituições de patrimônio chamando atenção para a precariedade do modo de fixação das obras (FIG 40). Do momento inicial até 1959, não foi encontrado nenhum relato ou

evidência do sistema de fixação das obras. No entanto, estabelecendo uma relação entre os relatos do estado de conservação da obra e o histórico da mesma, visto no capítulo 1, sabemos que as obras foram expostas no salão da prefeitura em 1947, na Igreja de São Francisco de Assis, em dezembro de 1947, na Bienal de São Paulo em 1951, no Museu de Arte Moderna do Rio em 1953 e em Milão em 1963. Qual teria sido o modo de fixação da obra nesses locais? A parede da igreja possui forma de abóboda que necessita suporte elaborado para local específico, o que não é o caso dos outros salões onde a obra foi exposta, o que talvez justificariam os pregos, arames e triangulo no suporte. Refletindo sobre a função social da obra que, além de ser uma obra de cunho devocional, um bem integrado a um espaço específico, é uma obra representativa da produção artística de Portinari e do pensamento modernista da época, participando de exposições importantes como a primeira Bienal de São Paulo, principalmente no período anterior a consagração da Igreja, uma vez que ainda não estava estabelecida sua função de culto. Ressalta-se ainda que durante esse período entre 1947 e 1980 intervinha-se diretamente no suporte das obras com pregos e parafusos.

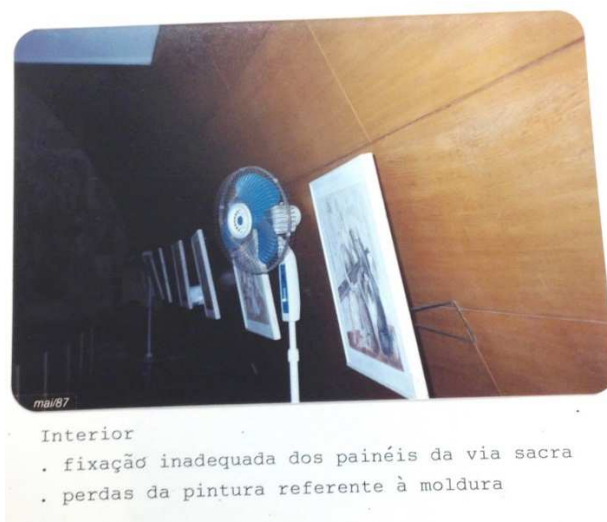


Figura 40 - Relatório de vistoria SPHAN. 20/05/1987.

A partir da década de 1980, surgem nos arquivos debates sobre o modo de fixação inadequado da Via-Sacra, principalmente por não apresentar segurança contra furtos e roubos. No projeto do prof. Gianfranco Cavedoni datado de 1982 ele ilustra o sistema de fixação daquele momento e apresentava uma proposta com cantoneiras metálicas e

proteção com vidro temperado (FIG 41). Nota-se na proposta do professor a preocupação em não danificar a obra com furos, fixando as mesmas com cantoneiras.

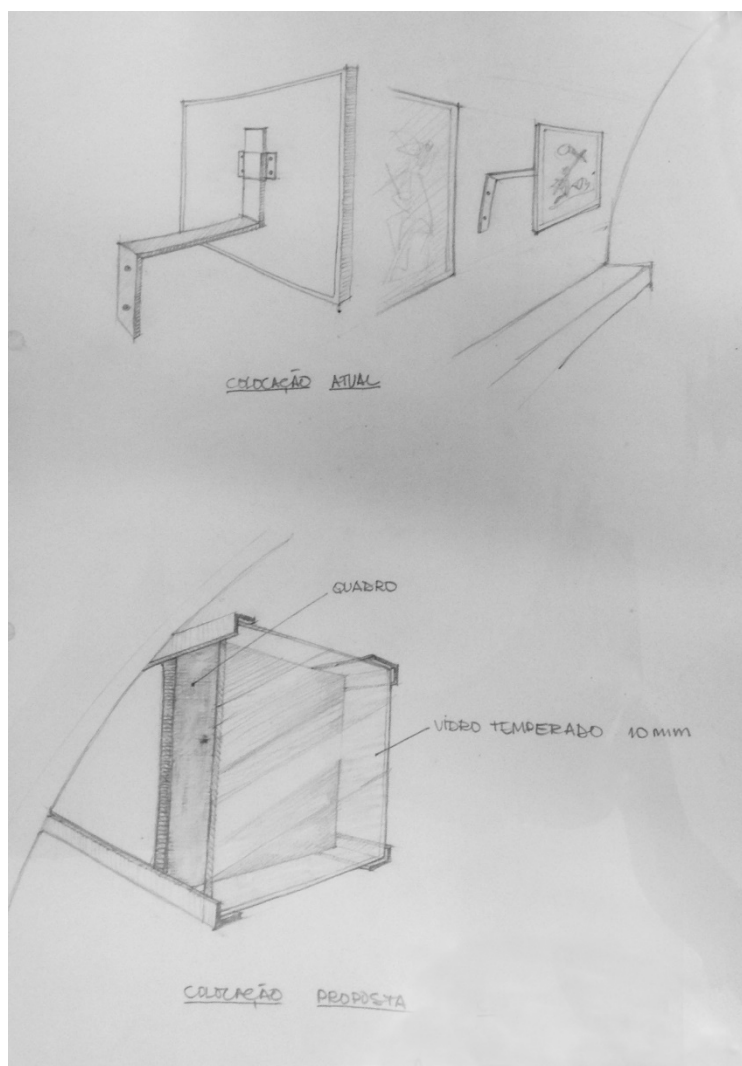


Figura 41 - Croquis dos modelos de suporte de fixação da Via-Sacra. Crédito: Gianfranco Cavedoni, 1982. Arquivos do IPHAN.

No entanto, essa proposta foi rejeitada, em ofício, o diretor do SPHAN faz a seguinte ressalva: “Evitar a incorporação de quaisquer elementos à moldura dos quadros. Reestudar sua fixação com vistas a manter a proposta do autor e a segurança das peças” (SPHAN, ofício nº459)

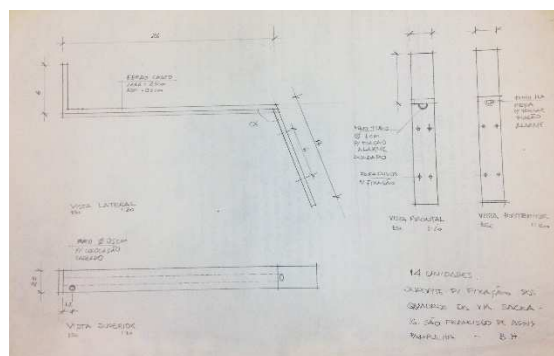


Figura 42 - Projeto de suporte para os quadros da Via-Sacra. 1985. Acervo do IPHAN

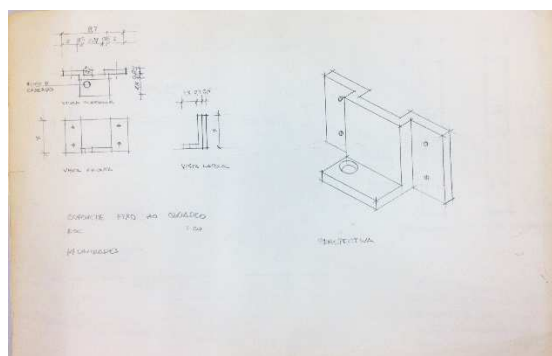


Figura 43 - Projeto de suporte para os quadros da Via-Sacra. 1985. Acervo do IPHAN

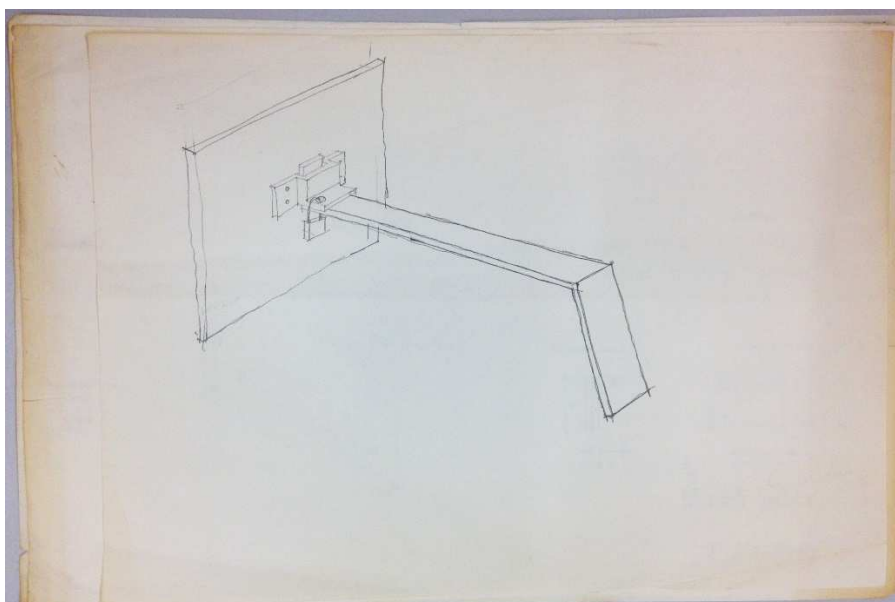


Figura 44 - Projeto de suporte para os quadros da Via-Sacra. Nota-se a presença do cadeado como elemento de segurança na fixação das peças. 1985. Acervo do IPHAN

Esse segundo projeto de suporte para as obras (FIG 42,43 e 44) foi implementado e aparece citado no laudo do estado de conservação das obras realizado em 2004 “[...] as pinturas encontram-se fixadas pelo verso através de um suporte de madeira preso a uma haste de metal por parafusos e cadeado[...]

como um todo, um objeto artístico. A moldura é um elemento, até então, original, nos registros fotográficos mais antigos encontrados, década de 60, já era essa moldura a que compunha a peça, e considerando que ela é incorporada ao suporte da pintura por pregos, a fixação do suporte metálico na obra pela moldura através de perfurações e parafusos estabelece uma força e uma rigidez também inadequados pelo ponto de vista da conservação preventiva, uma vez que a madeira tem sua movimentação natural e essa rigidez pode ocasionar distorções. A mudança da fixação no verso da obra para a moldura já apresenta uma evolução na conservação das obras, mas as críticas ao sistema de fixação ainda permaneceram.

Outro ponto interessante que aparece na radiografia é a presença de um prego dentro do suporte da obra, aparentemente sem função definida, ele está consolidado na estrutura interna da obra. (FIG 45), foi confirmada a presença do mesmo no verso, mas não foi possível revelar sua função, nem quando foi colocado, pensamos ser, talvez, anterior à própria obra.



Figura 45 - Detalhe do prego presente na estrutura interna do compensado da obra. Crédito: José R. Castro e Fernando dos Santos, 03/06/2019.

Tabela 5 - Processo de Conservação - Restauração realizado no CECOR em 1991.

Passo IX – 9075R		
Processos de Conservação e Restauração		Materiais/concentração
Consolidação do suporte	1) Limpeza do verso com pó de borracha, bisturi, esponja scotch (lado áspero); 2) Remoção da moldura, arames e pregos no verso; 3) Limpeza da moldura, retirando toda a camada de tinta que já se desprendia. 4) Fixação do verso; 5) Obturação dos furos do verso; 6) Limpeza da camada pictórica; 7) Remoção do passe-partout, tendo como referência a camada onde aparece inscrição à lapis (esboço, linhas de margem, etc)	1) Pó de borracha, bisturi, esponja scotch; 2) Ferramentas: espátula, alicate, etc. 4) Mowiol (1:25:50) 5) Massa corrida suvinil; 6) Saliva; 7) Bisturi.
Fixação da camada pictórica	8) Nivelamento das fissuras mais aparentes na pintura; 9) Nivelamento das falhas do passe-partout.	8) Mowiol (1:25:50) 9) Mowiol (1:25:50) + CaCO ₃
Sistema de Apresentação	10) Apresentação estética do verso;	10) Osmocolor + pigmento (óxido de titânio)+ CaCO ₃

	11) Passe-partout feito com suvinil 1ª demão mais espessa, 2ª demão mais diluída; 12) Lixamento das baguetes da moldura; 13) Pintura da baguete; 14) Colocação das baguetes; 15) Nivelamento das áreas dos pregos e encontro das baguetes com massa corrida. Pintura com Suvinil.	11) Tinta suvinil marfim+ gelo+banco neve (2:1:4) + 200 ml de água limpa. 12) Lixa; 13) Tinta suvinil marfim+ gelo+banco neve (2:1:4) + 200 ml de água limpa.
Frente	16) Nova Limpeza na frente 17) Reintegração	16) Saliva 17) Aquarela

A tabela acima mostra os procedimentos que foram realizados no CECOR na restauração de 1990/1991, segundo a professora Beatriz Coelho, “a impressão de deterioração era causada, sobretudo, pelo mau estado da pintura não original dos passe-partout e das baguetes que emolduravam os quadros” (Boletim da UFMG, 15 de janeiro de 1993) nessa intervenção foram removidas as baguetes, removido a repintura das baguetes e do passe-partout que foram repintados. Beatriz relata também, em outra entrevista, que:

“o tratamento das fissuras será feito apenas nos casos mais agressivos. Por exemplo, quando o céu é pintado, em pinceladas rápidas, na horizontal – e as fissuras surgem na vertical. Para evitar interferência acentuada na obra, o tratamento geral é mais de conservação do que de restauração.” (Jornal da CBMM, 1991, p.19)

Analisando a fotografia com luz ultravioleta (FIG 46) podemos notar uma fluorescência diferente sobre algumas trincas, provavelmente devido a presença de adesivos, nas áreas onde o grafite é aparente também podemos perceber essa diferença, provavelmente tendo sido aplicado um adesivo visando proteger os desenhos do esboço do artista.



Figura 46 - Fotografia de fluorescência ultravioleta. Foto: Cláudio Nadalim, 20/05/2019.

3.3 A Intervenção de 2019

Como o estado de conservação da obra, *Jesus Cai Pela Terceira Vez*, estava bom, a intervenção priorizou a limpeza e fixação da camada pictórica visando garantir a estabilidade da pintura. Optando pela não desmontagem da moldura, para evitar movimentações desnecessárias com a obra. Para a escolha dos procedimentos de limpeza foi realizado um teste no dia 30/04/2019 por Alessandra Rosado e Moema Queiroz. Para a realização dos testes foi, primeiramente, decidido que o mais indicado seria limpeza mecânica para que não se colocasse umidade e novos materiais nas obras. Em seguida, dividiu-a em áreas: verso, moldura, passe-partout e camada pictórica. Cada uma dessas áreas apresenta características específicas necessitando de procedimentos específicos.

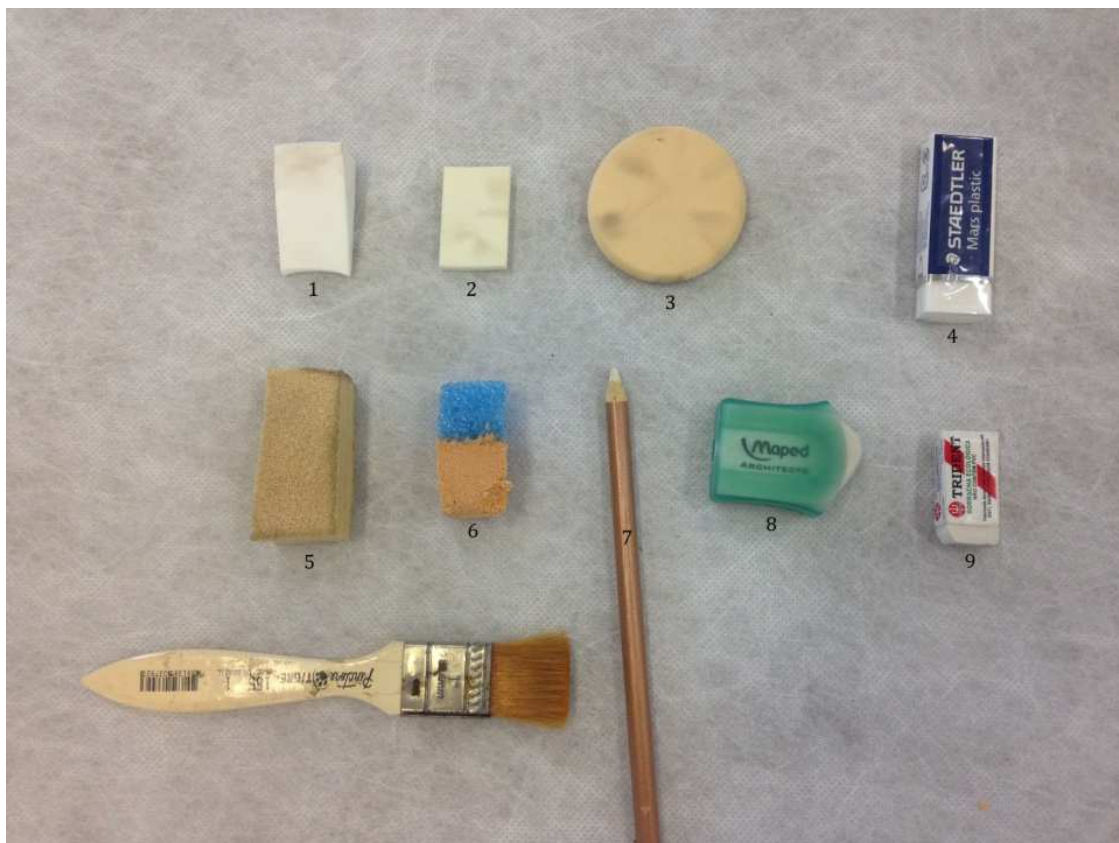


Figura 47 - Materiais usados na realização do teste de limpeza. Foto: Tereza Moura em 30/04/2019.

Tabela 6 - Teste de Limpeza da Via-Sacra.

Teste de Limpeza			
Material empregado		Área testada	Resultado
1	Espuma Branca (do Getty)	Camada pictórica, passe-partout	Muito suave, limpeza superficial
2	Espuma Branca (Bethânia)	Camada pictórica, passe-partout	Muito suave, limpeza mais efetiva que a anterior
3	Espuma de maquiagem (redonda)	Camada pictórica, passe-partout	Muito suave, limpeza mais efetiva que a primeira.
4	Borracha Staedtler	Passe-partout, moldura, verso	Bom resultado
5	Espuma Pet Rubber	Passe-partout, moldura, camada pictórica	Sem efeito

6	Wishab	Moldura	Desmancha muito
7	Lápis borracha (mais abrasivo)	Nas quinas da moldura, verso	Bom resultado
8	Borracha Maped	Passe-partout e moldura	Bom resultado
9	Borracha Trident sem PVC	Passe-partout e moldura	Bom resultado

A partir do resultado do teste ficou decidido que para o verso da obra seria utilizado uma trincha macia para uma primeira limpeza, e o uso da borracha Staedtler (4) para realização da limpeza, podendo usar o lápis borracha (7) para limpeza pontual nas áreas de difícil acesso. Com a indicação de proteger o vão entre o verso da obra e a moldura para evitar acúmulo de pó de borracha nestas áreas. Para a camada pictórica ficou definido que após a limpeza com trincha extra macia, a limpeza seria realizada com espuma de maquiagem (redonda) (3). Para o passe-partout ficou definido o uso de uma trincha macia e o uso da borracha Staedtler (4). Tomando o cuidado, para efetuar a limpeza, em cobrir o vão entre a obra e a moldura para evitar acúmulo do pó de borracha nestas áreas. Na moldura ficou definido a limpeza com a trincha macia, seguida da limpeza com a borracha Staedtler (4) podendo usar o lápis borracha (7) para locais de maior acúmulo de sujidades.

Foi decidido pela remoção do sistema de alarme que estava aderido com fita dupla face forte ao verso da obra. A remoção foi feita de forma mecânica, com auxílio de bisturi, de modo a remover todo o adesivo. A limpeza decorreu conforme as orientações dadas pelos testes, com o auxílio do aspirador de pó, para a retirada dos resíduos da borracha. A limpeza se mostrou eficiente, para a remoção de sujidades, no entanto, para a remoção dos excrementos de inseto foi necessário o uso de swab de algodão embebido em água deionizada, trabalhado pontualmente sobre o excremento.



Figura 48 - Borracha removendo as sujidades, as sujidades da obra se aderem no pó da borracha que foram sugados pelo aspirador de pó. Fotomacrografia com microscópio USB portátil. Tereza Moura em 08/08/2019.

A limpeza da camada pictórica foi realizada por faixas, utilizando papéis para a delimitação das áreas a serem limpas. Realizada mecanicamente, inicialmente com trincha macia, em seguida, com a esponja de maquiagem, repetindo a operação até que a esponja saísse limpa.

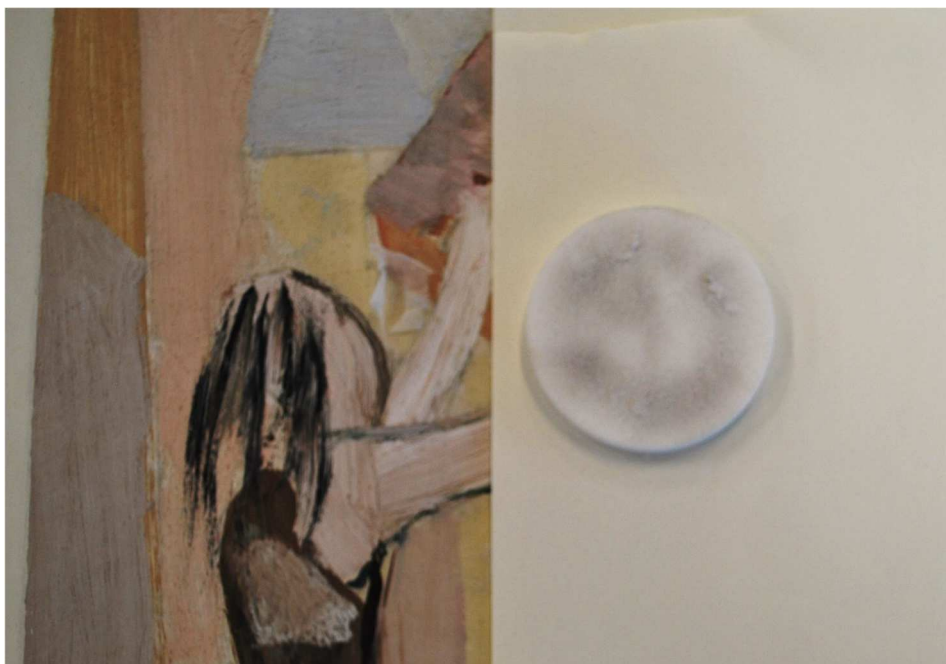


Figura 49 - Sujeidades removidas de parte da obra com a esponja de maquiagem. Foto: Tereza Moura em 12/08/2019.

Após finalizada a limpeza prosseguiu-se a intervenção realizando a consolidação dos orifícios da moldura, com massa epóxi, nivelado com massa de carbonato de cálcio + Metil celulose a 4% em água e PVA, sendo 3 partes de metil, uma parte de PVA e carbonato até a consistência desejada. Essa massa foi utilizada também para nivelar a área de perda da moldura (FIG 50 e 51), na quina inferior esquerda.



Figura 50 - Área de perda de camada pictórica da moldura, lateral inferior esquerda. Foto: Tereza Moura em 12/08/2019.



Figura 51 - Área de perda da camada pictórica da moldura depois do nivelamento e reintegração. Foto: Tereza Moura em 12/08/2019.

Foi aplicado adesivo nas fissuras da camada pictórica, o adesivo escolhido para essa intervenção foi o Funori, ele foi aplicado com a função de devolver a coesão do material pictórico, e a aderência do mesmo ao suporte, evitando perdas futuras.

Funori é produzido a partir do gênero de algas vermelhas *Gloiopeltis*. *Gloiopeltis* normalmente cresce no zonas entremarés da costa do Pacífico do Japão, Coréia, Sul da China e América do Norte. A parede celular da alga consiste em um esqueleto de fibrilose insolúvel em água que é cercado por uma matriz amorfa. Essa matriz, conhecida como funoran, é solúvel em água quente e consiste em uma mistura de polissacarídeos sulfatados, lipídios, proteínas, sais e corantes (Izumi 1971 apud MICHEL, 2011).

O adesivo é indicado como consolidante para pinturas mate por não ocasionar alterações óticas como formação de margens, escurecimento da camada de tinta ou brilho não intencional (MICHEL, 2011)

O Funori foi utilizado na concentração de 1,5% em água deionizada, preparado em banho maria à 60°C e aplicado morno sobre as fissuras.

Foi decidido pela uniformização das molduras, uma vez que as manchas ocasionadas pela umidade em algumas obras causavam um desequilíbrio no conjunto, sendo realizada uma aplicação de uma demão de tinta da marca Sherwin-Williams Matalatex Fosco-Perfeito na tonalidade SW7571 - “Casa Blanca”, cor escolhida a partir de amostra da tonalidade da moldura.

Foi decidido em reunião com os institutos responsáveis pela salvaguarda das obras a elaboração de novo suporte de fixação das obras na igreja, o suporte foi feito pelo Sérgio Arruda da empresa Gestalt, especializada em montagem de exposições, com a orientação da arquidiocese de que se aproveitasse o suporte anterior, apenas adaptasse. (FIG 52)

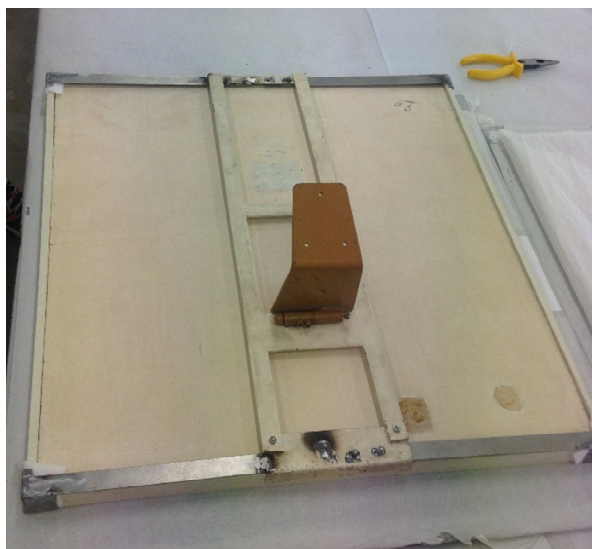


Figura 52 - Adaptação do suporte metálico de fixação das obras na parede da igreja. Foto: Tereza Moura em 17/09/2019.

As obras foram entregues à Arquidiocese de Belo Horizonte no dia 30 de setembro de 2019, a empresa responsável pelo transporte das obras até a Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, foi a Mudanças Damasceno. As obras foram embaladas em papel Glacine, e acondicionadas em 3 caixas de MDF revestidas internamente com foamboard, com divisórias em borracha, sendo 5 obras na caixa 1 e 2 e 4 obras na caixa 3. (FIG 53)



Figura 53 - Caixa para transporte das obras, Mudança Damasceno. Foto: Tereza Moura em 30/09/2019.

Considerações Finais

O presente Trabalho de Conclusão de Curso buscou bordar a pintura Jesus Cai Pela Terceira Vez, Passo IX da Via-Sacra de Candido Portinari de forma interdisciplinar, exercitando o olhar sobre o objeto artístico em suas múltiplas faces, entendendo a complexidade de cada área e as relações intrínsecas entre elas.

Foram investigadas as técnicas do artista utilizando recursos de análises científicas da obra de arte, relacionando as escolhas materiais do artista com os objetivos pretendidos, ofícios apontados pela estética que detém na materialidade características temporais, tanto do ato de criação como da passagem da obra pelo tempo.

Também foram apontadas as relações entre o histórico da obra e seu estado de conservação, refletindo sobre a complexidade da obra ser um bem integrado a uma edificação tombada nas esferas municipal, estadual, federal e mundial.

Um outro caminho de interpretação possível para esse tipo de abordagem pela metodologia da História da Arte Técnica, é fazer reflexões acerca da própria disciplina da conservação-restauração. Através do cruzamento de dados apontados pela investigação da documentação e dos relatórios gerados sobre a obra ao longo dos anos e dos exames de radiografia e tomografia da obra foi possível perceber a mudança do olhar, dos especialistas e das instituições de patrimônio, até da sociedade, sobre o objeto artístico e, paralelo a isso, o desenvolvimento da área da conservação-restauração e principalmente da disciplina de conservação preventiva. Essa mudança de paradigma é claramente notada pelas intervenções no suporte da obra, como se, entre as décadas de 1940 e 1980, a pintura fosse reconhecida apenas pela sua bidimensionalidade, sendo o suporte de madeira passível de receber furos, parafusos, pregos, sem que isso apresentasse riscos ou danos. Ao longo da década de 1980 podemos perceber discussões e novas formas de interpretação da pintura, aceitando sua posição de objeto tridimensional, tendo seu suporte visto como parte integrante da obra. Nota-se também o surgimento de um pensamento voltado à prevenção de riscos de danos futuros.

Esperamos que este trabalho contribua aos estudos relacionados à arte de Portinari trazendo, principalmente, reflexões importantes sobre o modo de construção de sua obra, sua excelência técnica e metodológica. Daremos continuidade a este estudo no Programa

de Pós-Graduação, ampliando as análises para as demais obras da Via-Sacra estabelecendo uma análise comparativa com a outra Via-Sacra pintada por Portinari para a Matriz de São José da Cana Verde da cidade de Batatais.

Pode-se perceber a quantidade de informações que uma obra de arte pode gerar e a infinidades de reflexões e estudos que podem surgir a partir de trabalhos como esse, ao longo do texto foram apontadas algumas sugestões de desdobramento possíveis a partir de uma abordagem interdisciplinar. Esperamos que este TCC seja uma porta de entrada para a complexidade da Via-Sacra de Candido Portinari.

Referências

AINSWORTH, Mary W. **From Connoisseurship to technical Art History: the Evolution of the interdisciplinary study of art.** In: **The Getty Conservation Institute Newsletter.** V.20. n.1, 2005. Disponível em: http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletter/20_1/

ALMADA, Márcia. Cultura escrita e materialidade: possibilidades interdisciplinares de pesquisa. Belo Horizonte: Revista da Pós, v. 4, n. 8, p. 134 - 147, nov. 2014.

BENTO, Antonio. **Portinari.** Apres. Afonso Arinos; pref. Jayme de Barros. Rio de Janeiro, RJ: Léo Christiano, 1980.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CASTRIOTA, Leonardo B. Perspectivas da Pampulha na Belo Horizonte no limiar do Século XXI. In: Mariângela Castro; Sílvia Finguerut. (Org.). **Igreja da Pampulha: restauro e reflexões.** Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2005, v. 1, p. 74-89.

CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

CALVO, Ana. **Conservación y restauración de pintura sobre lienzo.** Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

DAMM, Flávio. **Um Candido Pintor Portinari.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

DOSSIÊ de candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO. 2014

FABRIS, Annateresa. **No Ateliê de Portinari:1920-45.** São Paulo: MAM, 2011.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social.** São Paulo, SP: USP, 1977. ix, 230 f. Tese (Mestrado de Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

FABRIS, Annateresa. A Batalha de Pampulha. In: **Fragmentos Urbanos: Representações Culturais.** São Paulo: Studio Nobel, 2000. p.183-212

FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'Ars de. **Química Aplicada à Conservação e Restauração de Bens Culturais.** Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

GIOVANI, Giulia Villela. **A Análise de Técnicas e Materiais Aplicadas à Conservação de Arte Contemporânea.** 2015. Dissertação (Mestrado em Artes e Tecnologia da Imagem). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

LIMA, Alceu Amoroso; PALMA, Bruno; **Arte sacra: Portinari**. Apres. Alceu Amoroso Lima. Rio de Janeiro: Alumbamento, 1982.

LOWENTHAL, David. **The Past is a Foreign Country** Cambridge and. New York: Cambridge University Press, 1985. (pdf do cap traduzido)

LUZ, Ângela Âncora. **A fabulação trágica de Portinari na fase dos Retirantes**. Rio de Janeiro, RJ: [UFRJ: IFCS], 1986. 127 p. il. Tese (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

MANUEL, Ana Calvo. **Conservación y restauración de pintura sobre lienzo**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

MARCELLINI, Domingos. **Manual Prático de Marcenaria**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

MENDES, Lourival Marin; ALBUQUERQUE, Carlos Eduardo Camargo de; IWAKIRI, Setsuo. **Compensados Sarrafeados: Qualidade da madeira, aspectos de produção e aproveitamento de resíduos**. Boletim técnico, nº 39. Lavras: Editora UFLA, s/d. Disponível em: <http://livraria.editora.ufla.br> acesso: 08/10/2019.

MICHEL, Françoise. **Funori and JunFunori: Two related consolidants with surprising Properties**. Ottawa: Proceedings of Symposium 2011 – Adhesives and Consolidants for Conservation, 2011.

NENNEWITZ, Ingo; NUTSCH, Wolfgang; PESCHEL, Peter; SEIFERT, Gerhard. **Manual de Tecnologia da Madeira**. Tradução: Helga Madjderey. São Paulo: Blucher, 2012.

PAIVA, Marco Elízio de. **A Via-Sacra de Portinari na Pampulha**. Belo Horizonte: Jornal Estado de Minas, 14/04/1992.

RAZERA, Dalton Luiz. **Estudo Sobre as Interações Entre as Variáveis do Processo de Produção de Painéis Aglomerados e Produtos Moldados de Madeira**. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Engenharia Florestal, Setor de Ciências Agrárias, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de “Doutor em Ciências Florestais”, área de concentração: Tecnologia e Utilização de Produtos Florestais. P.144. Curitiba, 2006.

REAU, Lois. **Iconografia del Arte Cristiano**. Tradução Daniel Alcobal. Barcelona: Del Serbal, 2000.

RELATÓRIO DE ANÁLISES. Laboratório de Ciência da Conservação. Responsável pela amostragem: Selma Otília Gonçalves da Rocha. Responsabilidade Técnica: João Cura D’Ars de Figueiredo Júnior, Selma Otília Gonçalves da Rocha, José Raimundo de Castro Filho. 09/10/2019.

RESCALA, João José. **Pintura em Madeira (Preparo e restauração do Suporte)**. Salvador: S.A. Artes Gráficas, 1955.

ROSADO, Alessandra. **História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira**. 2011. 289 f. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

STARLING, Otávio Augusto de Sá. **Igrejinha da Pampulha: Descritivo Histórico das Intervenções e Estado de Conservação Atual**. Dissertação de mestrado em Arquitetura. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2005.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos Artistas**. Edição de Lorenzo Torrentino; Organização de Luciano Bellosi e Aldo Rossi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

Lista de Documentos consultados no IPHAN-MG

ALVES, Cláudio Magalhães. Notas sobre a restauração da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha. Nosso Projeto Cultural: A Restauração da Igreja da Pampulha (E a Busca à Tonalidade da Íris de Deus). Novembro de 1992

Arquivo SPHAN Rio. Portinari para jornal Gazeta do Povo, Será Tombada a Igreja da Pampulha, Curitiba, 24 de dezembro de 1948.

Arquivo SPHAN Rio. Luís Gaia para o jornal Gazeta do Povo, Será Tombada a Igreja da Pampulha, Curitiba, 24 de dezembro de 1948.

BONADIO, Luciana. Laudo técnico do Estado de Conservação Pinturas de Cândido Portinari – Via Sacra da Igreja da Pampulha. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 14 de junho de 2004.

CASTRO, José de. Em novo êxtase, Nosso Projeto Cultural: A Restauração da Igreja da Pampulha (E a Busca à Tonalidade da Íris de Deus). Novembro de 1992

CAVEDONI, Gianfranco. Projeto de restauração dos Elementos Artísticos. 14/05/1982. Disponível no Centro de Documentação do IPHAN/MG

CLEMENTE, José. A Igreja da Pampulha, Estado de Minas, 12/04/1947

Comunicado interno IBPC – de: Antônio Fernando B. Santos para: Equipe região Siderúrgica. s/d.

COSTA, Lúcio. Tombamento da “Capela” da Pampulha. Ministério da Educação e Saúde, 08 de outubro de 1947.

DAVID, Helena (IEPHA); SANTOS, Antônio Fernando B.(SPHAN); QUERINI, Maria Luíza (SPHAN). Relatório de Vistoria. Arquivos IPHAN, 04/06/1990.

FREITAS, Carlos de. O templo condenado, São Paulo: Folha de Manhã, 27 de abril de 1952.

FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. Memória de reunião nº10. 09/08/2004

GSMC/Ofício nº171/91. Secretária de Cultura de Belo Horizonte, assinado por Berenice Menegale, endereçado ao IBPC, 20/06/1991

IPHAN memorandoº 14/08- ABC/13SR. Assinado por: Altino Barbosa Caldeira endereçado à Maria Inês Trajano de Farias.12/05/2008

IPHAN. Relatório de Vistoria, nº001/09-UVL/13SR, 16/02/2009

Ministério Público de Minas Gerais. Ata de audiência – IC nº0024.15.012680-3. 03/05/2017.

NEVES, Vitória. Restauração Salva a Igrejinha, Estado de Minas. 02/06/1990.

Ofício CTº 17 de Sylvio de Vasconcelos à Rodrigo Melo Franco. Belo Horizonte, 13 de abril de 1959

Ofício nº EBA/UFMG/027/1977. Assinado por Beatriz Ramos de V. Coelho. Diretora de EBA, endereçado à Roberto Machado de Lacerda, diretor do IPHAN.1977.

Ofício nº 193/79/IEPHA/MG assinado por Luciano Peret -presidente do IEPHA/MG endereçado ao diretor regional do IPHAN/MG 13 de agosto de 1979.

Ofício nº 459. Renato Santiago Gontijo. Diretor Regional do 7º DR/SPHAN ao superintendente da SUDECAP. 12 dezembro de 1989

Ofício CECOR assinado por Beatriz Coelho data : 19/09/1990. Proposta de Restauração.

Ofício nº 233, Secretaria de Cultura, Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural, assinado por Ricardo de Lana, coordenador regional (IBPC), 27/05/1991.

Ofício Projeto Portinari. De: João Candido Portinari para IPHAN/MG. 22/09/1997

Ofício/GAB/13ºCR/IPHAN-MG Nº389/97 assinado por Marília Machado Rangel para Projeto Portinari. 13/10/1997

Ofício Projeto Portinari – De: Christina Scarabôto Gabaglia Penna, Diretora do Projeto Portinari para Coordenadora Regional IPHAN/MG. 20/10/1997

OFICIO/GAB/IPHAN-MG nº1275/2017. De: Célia Maria Corsino para: Maria Goretti Ramos. 02/06/2017

Parecer IPHAN de 12 de dezembro 1979, disponível no centro de Documentação e Informação do IPHAN/MG

PBH vai recuperar a Igreja da Pampulha, Recorte de jornal sem data. Arquivo IPHAN/MG.

PEDROSA, Milton. A Via-Crucis de uma Via-Sacra, revista do Globo, p.40-41, 27/03/1948

RANGEL, Carlos Henrique; ALVES, Mirella; CHUMBINHO, Maria Isabel. Relatório de Vistoria IEPHA/MG- 11/08/1994

SUDECAP. Projeto Arquitetônico. Agosto 1985. Disponível no Centro de Documentação do IPHAN/MG

SUDECAP. Relatório de Vistoria assinado por SUDECAP, IEPHA e IPHAN- 21/12/1984.

SUDECAP. Reunião: Sarah/SUDECAP Maurílio/IEPHA Péricles/Arquel Cláudio/IBPC- Pauta: soluções pendentes 19/11/1991

Anexo I

Via-Sacra:

Estação I: Jesus é condenado à morte

Estação II: Jesus carrega a cruz às costas

Estação III: Jesus cai pela primeira vez

Estação IV: Jesus encontra Maria, Sua Mãe

Estação V: Simão de Cirineu ajuda Jesus a levar a Cruz

Estação VI: Verônica enxuga o rosto de Jesus

Estação VII: Jesus cai pela segunda vez

Estação VIII: Jesus consola as mulheres de Jerusalém

Estação IX: Jesus cai pela terceira vez

Estação X: Jesus é despojado de Suas vestes

Estação XI: Jesus é pregado na cruz

Estação XII: Jesus morre na cruz

Estação XIII: Jesus é descido da cruz

Estação XIV: Jesus é depositado no sepulcro

Anexo II

Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: Jesus cai pela Terceira vez-Passo IX da Via Sacra

Autor: Cândido Portinari

Número Cecor: 90-75R

Técnica: Têmpera sobre
madeira

Dimensões: 60x60cm

Proprietário: Museu de Arte da
Pampulha

**Responsável pela
amostragem:** Selma Otília
Gonçalves da Rocha

Responsabilidade Técnica: João
Cura D'Ars de Figueiredo Júnior
Selma Otília Gonçalves da Rocha
José Raimundo de Castro Filho

Aluna: Maria Tereza Dantas Moura- Aluna do Curso de graduação em
Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Escola de Belas
Artes-UFMG

Matrícula-2016095932

Orientadora: Professora Dra Alessandra Rosado

OBJETIVOS:

IDENTIFICAR OS MATERIAIS CONSTITUINTES DAS REGIÕES ESPECÍFICAS DA OBRA, COMO
ESTRATIGRAFIA, PINCELADA MARROM DA CRUZ, CONSTITUIÇÃO DA CAMADA DE BASE DE
PREPARAÇÃO

METODOLOGIA

- Coleta de amostras de pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma;
- Análise de materiais constituintes dos pontos específicos da obra referida.

MÉTODO ANALÍTICO

Os métodos analíticos utilizados foram:

- 1)Microscopia de Luz Polarizada (PLM);
- 2)Espectroscopia de infravermelho(FTIR)
- 3)Teste microquímico.
- 4)Teste de solubilidade

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizados foram:

-A Microscopia de Luz Polarizada que permite a identificação de materiais por meio da caracterização de suas propriedades ópticas, tais como cor, birrefringência, pleocroísmo, extinção, entre outras.

-A Espectroscopia no Infravermelho 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 infravermelho do espectro eletromagnético. 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.

-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.

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

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultado
Am3474T	Amostra retirada abaixo da cabeça de Jesus, próximo a cruz.	Estratigrafia: 1-suporte madeira 2-Base de preparação branca 3-Selagem 4- Branco 5-Branco 6-Cinza (fino)-Não aparece totalmente
Am3475T	Amostra da raspagem da pincelada marrom da cruz, próximo a barba.(sombra da cruz)	Óxido de ferro e branco de chumbo confirmados por teste microquímico
Am3476T	Amostra da base de preparação retirada abaixo da cabeça de Jesus, próximo a cruz.	Carbonato de cálcio-confirmado por espectroscopia de infravermelho

Locais de retirada das amostras



Figura 4 Vista geral da obra

Documentação fotográfica das amostras retiradas da obra



Figura 2- Amostra 3474T vista frontal do fragmento- aumento 50X



Figura 3- Amostra 3474T verso do fragmento- aumento 50X

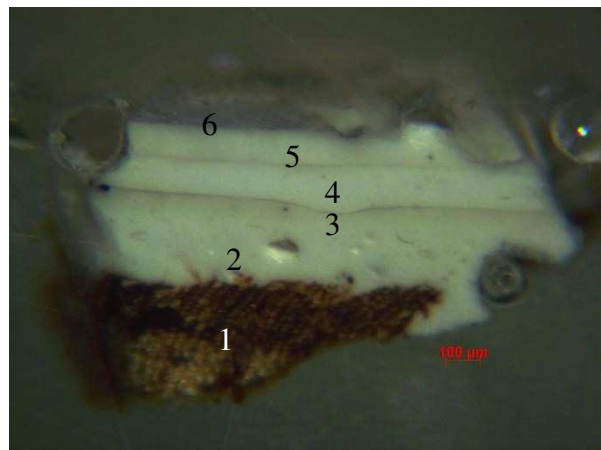


Figura 4- Amostra 3474T Corte estratigráfico - microscópio estereoscópico, aumento 110X

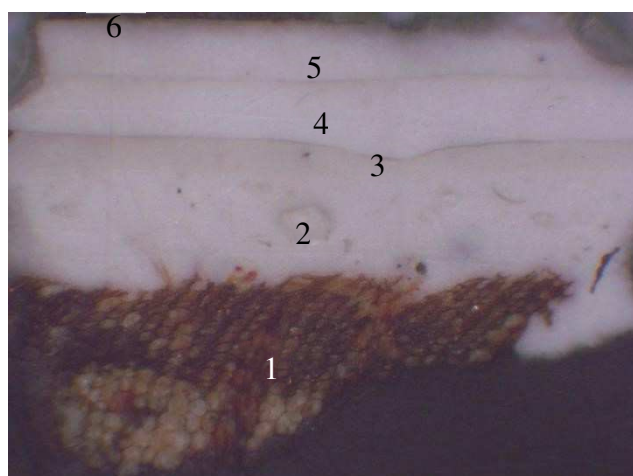


Figura 5- Amostra 3474T corte estratigráfico- microscópio de luz polarizada, aumento 16.5X

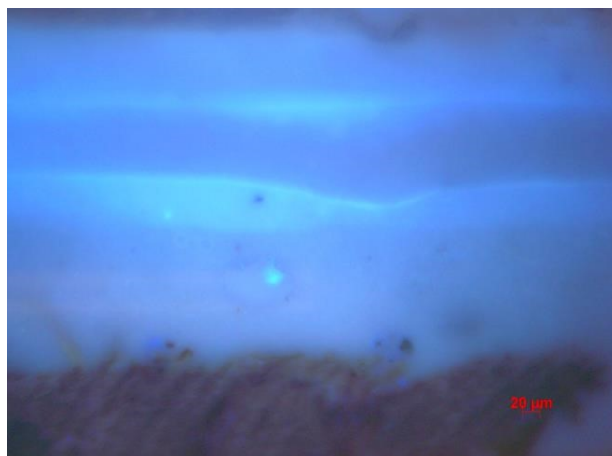


Figura 6- Amostra 3474T corte estratigráfico-luz ultra violeta, aumento 33X – não foi observada nenhuma fluorescência característica

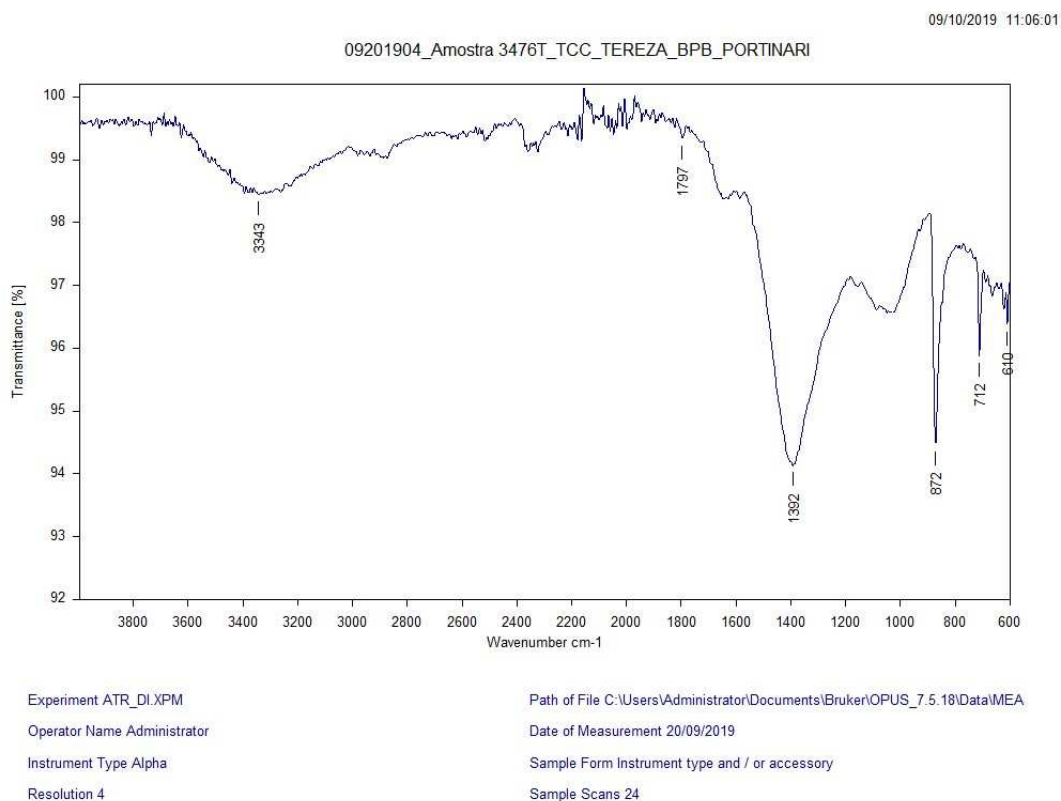
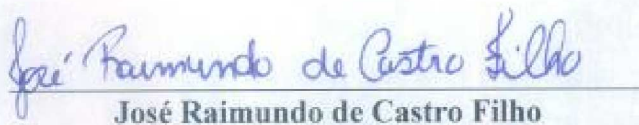


Figura – Espectro de infravermelho referente a amostra 3476T- base de preparação com picos característicos de carbonato de cálcio

OBS: Amostra de cor branca referente a camada pictórica, através de testes de solubilidade foram observados como aglutinante presença de material protéico e também óleo.


Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior


Selma Otilia Gonçalves da Rocha


José Raimundo de Castro Filho