

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

Júlia Leão Ferigato

Mangueira: intervenções em uma pintura inacabada de Ivan Serpa

Belo Horizonte
2025

Júlia Leão Ferigato

Mangueira: intervenções em uma pintura inacabada de Ivan Serpa

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para obtenção do título de bacharel em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Giulia Villela Giovani

Belo Horizonte

2025

Ficha de identificação da obra

--



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE
BENS CULTURAIS MÓVEIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Mangueira: intervenções em uma pintura inacabada de Ivan Serpa"

Júlia Leao Ferigato
Discente

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Graduação de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, como requisito para obtenção de título de bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, aprovado em 31/01/2025 pela banca constituída pelos membros:

Profa. **GIULIA VILLELA GIOVANI**
Orientadora

Profa. **ALESSANDRA ROSADO**
Examinadora

Profa. **MARIA ALICE SANNA**
Examinadora

Belo Horizonte, 31 de janeiro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Giulia Villela Giovani, Professora do Magistério Superior**, em 06/02/2025, às 10:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Alice Honório Sanna Castello Branco, Professora do Magistério Superior**, em 06/02/2025, às 11:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Rosado, Professora do Magistério Superior**, em 06/02/2025, às 11:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3946386** e o código CRC **3ADC73B3**.

Referência: Processo nº 23072.202406/2025-43

SEI nº 3946386

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Giulia Giovani, pela dedicação, paciência, incentivo e confiança no meu trabalho, suas orientações e apoio constantes foram essenciais para a realização deste projeto.

Às professoras do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, Prof.^a Dr.^a Alessandra Rosado, Prof.^a Dr.^a Amanda Cordeiro, Prof.^a Dr.^a Maria Alice Sanna e Prof.^a M.^a Luciana Bonadio, por todos os ensinamentos, incentivos e orientações.

À Prof.^a Dr.^a Magali Sehn, pelo incentivo, conselhos, oportunidades e confiança depositada no meu trabalho.

À toda equipe do CECOR, LACICOR, pela disponibilidade e ajuda, especialmente à Moema e à Alessandra por me receberem tão bem no laboratório.

À equipe do IAC pela disponibilidade e ajuda durante as pesquisas no acervo.

À minha mãe Katya, por todo o incentivo, amor e por sempre me permitir perseguir meus objetivos com coragem e determinação.

À toda a minha família, por todo amor e por serem o meu alicerce, especialmente ao meu irmão Pedro e à minha vó Toninha.

À minha companheira Beatriz, por todo apoio, amor, carinho e por sempre acreditar e me encorajar durante toda essa trajetória.

Aos meus amigos Ayan, Bianca e Caetano, por toda amizade e carinho. Às minhas amigas Bianca e Natália, por toda amizade e por transformarem Belo Horizonte em casa. E ao meu amigo Luís, pela amizade e pelos intermináveis cafés da tarde.

E, finalmente, a todos que, de alguma forma, me ajudaram a trilhar este caminho, deixo aqui meu sincero agradecimento.

“Nunca há nada de realmente novo. O novo é algo do passado
que foi escolhido outra vez. O que existe, sempre, é uma
retomada de posição.”

(SERPA, 1966)¹

¹O GLOBO. O artista e seu estúdio - Ivan Serpa. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1966.

RESUMO

A conservação-restauração de arte contemporânea sempre acarretou em diversos desafios para os profissionais conservadores-restauradores, ademais, quando a discussão se centraliza na reintegração cromática de superfícies monocromáticas e foscas. A busca do respeito pela intenção do artista e pela autenticidade são os principais norteadores na construção das propostas de intervenção, as quais demandam técnicas diferenciadas capazes de suprir tais questões e que proporcionem resultados satisfatórios tanto estéticos, quanto técnicos. Procurando discutir as questões que permeiam a conservação de arte contemporânea, foi selecionada a pintura *Sem Título* (uma obra inacabada da série *Mangueira*) do artista brasileiro, Ivan Serpa (1923-1973), datada do início da década de 1970. Desde o falecimento de Serpa, em 1973, a obra permaneceu no ateliê do artista sem o devido acondicionamento, sendo submetida a condições adversas. Consequentemente, a obra estava em péssimo estado de conservação, com danos estruturais e na camada pictórica, como extensas áreas de perdas e desprendimentos, pulverulência, encolhimento e distorção do suporte, entre outros. Em 2018, a pedido da família do artista, a obra chega ao CECOR/ Escola de Belas Artes da UFMG para a realização da restauração estrutural e estética, a ser executada no Curso de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Desde a sua chegada, as intervenções na camada pictórica têm representado um grande desafio na tomada de decisões, isto se dá devido às extensas áreas monocromáticas e foscas e, também, por caracterizar-se como uma obra inacabada. Este trabalho, portanto, busca discutir os critérios de intervenção para a camada pictórica e apresentar os resultados obtidos através da reintegração cromática. Nesse sentido, todas as problemáticas encontradas na obra de Serpa trazem reflexões a respeito dos critérios de intervenção e dos limites da restauração.

Palavras-chave: Ivan Serpa, restauração, reintegração cromática, intenção do artista.

ABSTRACT

The conservation-restoration of contemporary art has always posed a number of challenges for professional conservators-restorers, especially when the discussion centers on the chromatic reintegration of monochrome and matt surfaces. The search for respect for the artist's intention and authenticity are the main guiding principles in the construction of intervention proposals, which require different techniques capable of addressing these issues and providing satisfactory aesthetic and technical results. In an attempt to discuss the issues surrounding the conservation of contemporary art, we selected the painting *Untitled* (an unfinished work from the *Mangueira* series) by the Brazilian artist Ivan Serpa (1923-1973), dating from the early 1970s. Since Serpa's death in 1973, the work has remained in the artist's studio without proper storage and has been subjected to adverse conditions. As a result, the work was in a very poor state of conservation, with damage to the structure and the pictorial layer, such as extensive areas of loss and detachment, dustiness, shrinkage and distortion of the support, among others. In 2018, at the request of the artist's family, the work arrived at CECOR/UFG's School of Fine Arts for structural and aesthetic restoration, to be carried out as part of the Conservation and Restoration of Movable Cultural Heritage course. Since its arrival, interventions in the pictorial layer have represented a major challenge in decision-making, due to the extensive monochrome and matte areas and also because it is characterized as an unfinished work. This work therefore seeks to discuss the intervention criteria for the pictorial layer and present the results obtained through chromatic reintegration. In this sense, all the problems found in Serpa's work lead to reflections on the criteria for intervention and the limits of restoration.

Keywords: Ivan Serpa, restoration, chromatic reintegration, artist's intention.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Serpa, Ivan. Natureza Morta, déc. 1940, óleo sobre tela, 40 x 30 cm, coleção Léo Pedrosa, Rio de Janeiro.....	19
Figura 2 - Serpa, Ivan. Formas, 1951, óleo sobre tela, 130 x 97 cm, I Bienal de São Paulo.....	20
Figura 3 - Ivan Serpa, Max Bill e outros, Fundo Correio da Manhã, sem data.....	20
Figura 4 - Serpa, Ivan. Sem título, 1955, colagem sob calor e pressão e tinta guache sobre papel, 36,2 x 36,2 cm, Coleção Luis Paulo Montenegro.....	21
Figura 5 - Serpa, Ivan. Pintura 206, 1957, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, Prêmio de Viagem ao Estrangeiro.....	23
Figura 6 - Serpa, Ivan. Vivificação IV, 1962, Série Anóbios, têmpera sobre papelão cupinizado e descupinizado, posteriormente colado em madeira, 35,5 cm x 27 cm.	24
Figura 7 - Serpa, Ivan. Sem título, Série Bichos, 1962, óleo sobre tela, 123 x 133 cm, Coleção particular.....	25
Figura 8 - Serpa, Ivan. Sem título, Série Mulheres e Bichos, 1965, caneta esferográfica, caneta hidrocolor e aguada sobre papel, 28,5 x 20,8 cm , Coleção Hélio Márcio Dias Ferreira.....	25
Figura 9 - Serpa, Ivan. Sem título, Fase Negra “Crepuscular”, 1964, óleo sobre tela, 140 x 201 cm, Coleção João Sattamini, comodante MAC Niterói.....	26
Figura 10 - Serpa, Ivan. Sem título, Série Op-Erótica, 1970, nanquim sobre papel, 63 x 46 cm, Coleção Ronie e Conrado Mesquita.....	27
Figura 11 - Serpa, Ivan. Sem título, Série Anti-letra, anos 1970, nanquim sobre impressão, 14 x 19 cm, Coleção Gustavo Rebello Arte.....	27
Figura 12 - Bandeira da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.....	28
Figura 13 - Serpa, Ivan. N° 6, Série Amazônica, 1968, óleo sobre tela, 92 x 92 cm, Coleção Marcia e Luiz Chrysostomo.....	29
Figura 14 - Serpa, Ivan. Sem título, Série Mangueira, 1969, óleo sobre tela, 122 x 122 cm, Coleção Marco Greco.....	29
Figura 15 - Serpa, Ivan. Leticia, Série Geomântica, 1972, óleo sobre tela, 202 x 136 cm, Coleção Família Serpa.....	30
Figura 16 - a) Serpa, Ivan. N° 8, Série Amazônica, 1968, óleo sobre tela, 92 x 92 cm, Coleção particular; b) detalhe dos motivos orgânicos.....	32
Figura 17 - Serpa, Ivan. Sem título, série Mangueira, década de 1970, 120 x 121,5 cm, espólio da família Serpa: a) frente; b) verso.....	33
Figura 18 - a) traçado do artista a grafite; b) traçado do artista nas áreas de intersecção.....	34

Figura 19 - a) detalhes de traçado; b) pintura das formas orgânicas.....	34
Figura 20 - Desenho esquemático - primeiro plano.....	35
Figura 21 - Desenho esquemático - segundo plano.....	36
Figura 22 - Desenho esquemático - terceiro plano.....	36
Figura 23 - a) desenho esquemático - quarto plano; b) detalhe dos motivos orgânicos 37	
Figura 24 - Imagens de documentação fotográfica: a) imagem de luz visível; b) imagem em ultravioleta.....	39
Figura 25 - Análises microscópicas, com aumento em 10X. (A) intersecção das áreas verde e rosa, expondo a camada de preparação; (B) detalhe dos desenhos vermelhos; (C) tramas do suporte; (D) detalhe da área rosa escuro; (E) detalhe da área rosa claro; (F) área de intersecção rosa e branco.....	40
Figura 26 - Cortes estratigráficos de seções de camada pictórica rosa e verde, respectivamente, com aumento de 66X no microscópio óptico. LACICOR, 2018.....	40
Figura 27 - Roteiro de teste de solubilidade.....	41
Figura 28 - Fotografia frontal (esquerda) e verso (direita) em luz visível da obra inacabada do artista Ivan Serpa, década de 1970. Dimensões: 120cm x 121,5cm..	42
Figura 29 - a) grande abaulamento central e ondulações; b) encolhimentos e desprendimentos.....	43
Figura 30 - Mapa de danos, frente.....	44
Figura 31 - Mapa de danos, verso.....	44
Figura 32 - a) desprendimentos; b) manchas de escorrimento.....	45
Figura 33 - Mapa de danos, camada pictórica.....	46
Figura 34 - a) ondulação do suporte; b) planificação.....	47
Figura 35 - Nivelamento com tinta Látex PVA.....	49
Figura 36 - Projeção do resultado da reintegração cromática feita digitalmente no software Adobe Photoshop.....	50
Figura 37 - a) etapa de reintegração cromática com a tela na vertical; b) processo de reintegração no tom e sub-tom.....	50
Figura 38 - A obra após as intervenções de 2022.....	51
Figura 39 - Mapeamento de estado de conservação da obra de Ivan Serpa, 2024..	60
Figura 40 - Danos na camada pictórica: a) área com vinco; b) área com abaulamento 61	
Figura 41 - Danos na camada pictórica: a) área de pulverulência; b) mancha de	

umidade.....	62
Figura 42 - Danos na camada pictórica: a) área lacunar; b) áreas afetadas pelo apoio da obra.....	63
Figura 43 - Danos na camada pictórica: a) reintegração cromática realizada em 2022; b) nivelamento e reintegração cromática realizadas em 2022.....	64
Figura 44 - Relevos da trama do tecido e reintegração cromática realizada em 2022..	65
Figura 45 - Transferência de tinta para o suporte.....	68
Figura 46 - a) esponjas - face áspera; b) esponjas - face macia.....	69
Figura 47 - Protótipo de aplicação de esponja.....	70
Figura 48 - Escala de aplicação da esponja amarela e laranja com complementação de pontilhismo.....	70
Figura 49 - Protótipo de reprodução da obra com uso de esponja na base.....	71
Figura 50 - a) área de perda sem referência das continuidade das formas; b) área de perda com referência da continuidade das formas.....	72
Figura 51 - a) limpeza de excesso de nivelamento; b) fixação da camada pictórica.	73
Figura 52 - Frascos de tinta utilizadas na reintegração cromática: a) branco; b) magenta; c) ciano; d) amarelo; e) ocre.....	75
Figura 53 - Processo de reintegração cromática: a) nivelamento e reintegração cromática realizados em 2020 com tentativa de ajuste de cor; b) nivelamento realizado em 2024; c) reintegração cromática realizada em 2024.....	76
Figura 54 - Processo de reintegração cromática: a) nivelamento e reintegração cromática realizados em 2020; b) nivelamento realizado em 2024; c) reintegração cromática realizada em 2024.....	77
Figura 55 - a) nivelamento e reintegração realizados em 2022; b) reintegração cromática e nivelamento realizado em 2024; c) reintegração cromática realizada em 2024.....	78
Figura 56 - Reintegração cromática da área verde: a) área de perda com linha de maré; b) nivelamento realizado em 2024; c) processo de reintegração com pontilhismo; d) reintegração com pontilhismo completa; e) suavização da mancha de maré com o tratteggio; f) detalhes do tratteggio.....	79
Figura 57 - Reintegração cromática de área com referência.....	80
Figura 58 - Reintegração cromática de área sem referência.....	80
Figura 59 - Nivelamento na região da base: a) delimitação da referência da forma; b) aplicação do nivelamento; c) nivelamento seguindo a referência da forma.....	82
Figura 60 - Região da base nivelada.....	83

Figura 61 - Reintegração cromática com esponja: a) início da aplicação da esponja; b) camadas da aplicação da esponja; c) aplicação da esponja com pontilhismo; d) detalhe da aplicação da esponja com pontilhismo, à esquerda somente com esponja e à direita com o pontilhismo.....	84
Figura 62 - Reintegração cromática com esponja e pontilhismo: a) esponja adaptada ao tamanho da lacuna; b) aplicação da esponja c) detalhe da aplicação com esponja com complementação de pontilhismo.....	85
Figura 63 - Reintegração com esponja e pontilhismo: a) camadas da aplicação com esponja; b) cobertura com aplicação de esponja e pontilhismo; c) detalhe do pontilhismo; d) base reintegrada.....	85
Figura 64 - Nivelamento do fundo branco: a) área de perda; b) área nivelada.....	86
Figura 65 - Nivelamento do fundo branco: a) área de lacuna; b) nivelamento sendo aplicado; c) área nivelada.....	86
Figura 66 - Reintegração cromática do fundo branco com esponja e pontilhismo: a) camada de aplicação da esponja; b) esponja com complementação de pontilhismo; c) detalhe da esponja e pontilhismo.....	87
Figura 67 - Antes e depois da restauração executada entre 2024 e 2025: a) a obra após as intervenções de 2022; b) a obra após as intervenções de 2024 e 2025.....	88

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Adesivos empregados nos testes de fixação da camada pictórica.....	50
Tabela 2 - Resultados dos testes de fixação.....	51
Tabela 3 - Teste de solubilidade.....	52
Tabela 4 - Propostas de intervenção.....	53

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

MAM-RJ - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAM-SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAC Niterói - Museu de Arte Contemporânea de Niterói

IAC - Instituto de Arte Contemporânea

CECOR - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

PVA - Acetato de Polivinila

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
LISTA DE FIGURAS	9
LISTA DE TABELAS	12
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	13
SUMÁRIO	14
INTRODUÇÃO	15
1. Ivan Serpa	18
1.1. Série Amazônica e Mangueira	31
2. A obra	33
2.1. Histórico	37
2.1.1. <i>Exames</i>	38
2.1.2. <i>Estado de conservação</i>	41
2.1.3. <i>Intervenções anteriores</i>	46
3. Intervenções em áreas monocromáticas	52
3.1. Os limites da intervenção	54
4. Intervenções	59
4.1. Mapeamento do estado de conservação	59
4.2. Proposta de intervenção	65
4.2.1. <i>Base</i>	67
4.2.2. <i>Motivos orgânicos</i>	72
4.3. Execução	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91
ANEXOS	93
A. Adesivos empregados nos testes de fixação da camada pictórica	93
B. Resultados dos testes de fixação	94
C. Teste de solubilidade	95
D. Propostas de intervenção	96

INTRODUÇÃO

Inúmeros são os desafios encontrados no campo da conservação-restauração no que cerne aos critérios e metodologias para o exercício da profissão. Isto se dá, devido à complexidade das produções artísticas, dos contextos históricos e sociais nos quais estão inseridas, além de uma infinidade de características diretamente interligadas com o universo das artes. Ao refletir a respeito da conservação e restauração da arte contemporânea, estes desafios se multiplicam.

Diante dos novos usos e significados que a arte assume, onde a criatividade do artista pode ser expressada de forma mais livre e autônoma, torna-se quase impossível estabelecer uma linha metodológica que atenda às necessidades de todas as obras de arte contemporânea. Conceitos engendrados no vocabulário da área, como a mínima intervenção e o respeito à passagem do tempo, podem se tornar incoerentes com as produções contemporâneas, especialmente quando, em muitos casos, a prática do restauro deve ser orientada pela preservação da intenção do artista.

Um dos maiores desafios observado na restauração de arte contemporânea, em termos de reintegração cromática, são as obras monocromáticas com superfícies foscas. Estas obras demandam intervenções imperceptíveis que não comprometam o aspecto conceitual, levando os restauradores à busca de técnicas capazes de atender às expectativas técnicas e estéticas.

Buscando refletir e discutir as questões apresentadas, foi selecionada a obra *Sem título*, do artista brasileiro Ivan Serpa (1923-1973), do início da década de 1970, pertencente à série *Mangueira*. A obra em questão é uma pintura a óleo sobre tela, constituída por uma composição de formas geométricas monocromáticas e de superfície fosca.

Desde o falecimento do artista, em 1973, a obra permaneceu no ateliê do artista sem o devido acondicionamento, mantida enrolada, dobrada ao meio, na posição vertical e apoiada no chão. Em determinado momento, o ateliê sofreu com uma inundação que atingiu diretamente a obra, resultando na perda da camada pictórica da região apoiada no chão.

Tendo em vista o seu péssimo estado de conservação, em 2018, a obra chegou ao CECOR/ Escola de Belas Artes da UFMG através do projeto *Arte Concreta e Vertentes Construtivas* por intermédio das professoras Maria Alice Sanna, Giulia Giovani e Alessandra Rosado, como uma contrapartida do acesso ao ateliê de Serpa para pesquisa. Desde então, a obra foi tratada no âmbito das disciplinas ofertadas no curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG. As intervenções na obra de Serpa foram conduzidas até 2022, período em que a restauração estrutural foi concluída. Contudo as intervenções na camada pictórica não foram concluídas.

Portanto, este trabalho de conclusão de curso teve como objetivo finalizar as intervenções da camada pictórica da obra de Ivan Serpa, possibilitando restabelecer a leitura da obra sem a presença de ruídos na camada pictórica. Posto o péssimo estado de conservação da camada pictórica, a intervenção está pautada, em sua maioria, na reintegração cromática. Para a seleção da técnica e dos materiais utilizados, foi realizada a revisão dos relatórios elaborados durante as disciplinas de 2018 a 2022. Além disso, foi conduzida uma ampla pesquisa da bibliografia disponível a respeito das teorias clássicas e contemporâneas da restauração, também de intervenções em superfícies monocromáticas e foscas, e das técnicas e materiais empregados na reintegração cromática.

Para a construção da metodologia das intervenções foi considerada a metodologia defendida por Bárbara Appelbaum (2007) a qual é composta por oito estágios, sendo: a caracterização do objeto, a sua contextualização histórica, a determinação do seu estado ideal, a escolha dos métodos de tratamento e materiais, a documentação pré-tratamento, a execução do tratamento e, por fim, a documentação final. Importante destacar que, para a elaboração do estado ideal e, consequentemente, da proposta de intervenção, foi realizada a discussão a respeito dos critérios frente às obras monocromáticas e as dissonâncias e consonâncias encontradas nas teorias clássicas.

O primeiro capítulo, *Ivan Serpa*, corresponde à pesquisa a respeito da carreira e vida do artista. Neste capítulo além de ser apresentada a linha do tempo da produção e vida do artista, também são elencadas as características mais marcantes da sua produção artística e o entendimento de Serpa a respeito do fazer artístico.

O segundo capítulo, *A obra*, traz as especificações técnicas da pintura de Serpa, apresentando os materiais e a composição dos planos. Além disso, é apresentado o seu histórico de intervenções, relatando a sua trajetória até os laboratórios da UFMG, os exames e tratamentos realizados, contando com o registro da tomada de decisões e os critérios adotados.

O terceiro capítulo, *Intervenções em áreas monocromáticas*, traz reflexões levantadas em teorias clássicas e contemporâneas a respeito de intervenções em superfícies monocromáticas. Ademais, apresenta também a revisão e discussão da construção da linha de raciocínio da intenção do artista como parte fundamental na construção dos critérios para a proposta de intervenção.

Por fim, o quarto capítulo, *Intervenções*, apresenta todas as atividades realizadas na obra de Serpa de março de 2024 a janeiro de 2025. Nele consta a proposta de intervenção, com os materiais e técnicas empregadas, além de contar com a descrição dos procedimentos realizados e os seus resultados.

1. Ivan Serpa

Nascido no Rio de Janeiro, em 1923, Ivan Serpa (1923-1973) foi um influente artista brasileiro, reconhecido e premiado tanto nacional quanto internacionalmente. Além de artista, Serpa também foi professor, restaurador, criador da Escolinha de Artes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e formador do Grupo Frente² (1954-1956).

Sendo um artista em constante movimento e transformação, suas obras eram fruto de diversas experimentações, tanto materiais, quanto conceituais, variando do figurativismo até o abstracionismo geométrico. Ademais, a sua atuação como restaurador de obras raras na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (1950-1964) teve forte influência na sua produção artística, consequentemente, apresentava vasto conhecimento a respeito das propriedades dos materiais, bem como demonstrava enorme precisão no fazer artístico.

Sua carreira artística foi impulsionada, no início dos anos 1940, sob grande influência do professor e artista austríaco, Axl Leskoschek (1889-1976), o qual também foi professor de outros importantes artistas brasileiros, como Almir Mavignier (1925-2018), Faya Ostrower (1920-2001), Edith Behring (1916-1996), entre outros (FERREIRA, 2020, p. 9). Durante o período no ateliê de Leskoschek, Serpa pôde explorar e desenvolver de forma livre e autoral as suas técnicas no desenho e na gravura. Tal influência teve impacto não somente na sua produção artística, mas, também, no modo como Serpa viria a conduzir as suas aulas durante o seu tempo como professor na Escolinha de Artes do MAM-RJ.

“[...] Leskoschek não perde tempo com detalhes inadmissíveis no espírito da pintura moderna, seu objetivo fundamental é a linha de composição e a boa harmonia das cores, e, em torno disso, giram as aulas. O desenho, claro está, também é sério motivo de cogitações. Considero-o um grande orientador e lamento bastante que nos vá deixar em breve. De tal modo me habituei à sua maneira de interpretar os problemas da arte, que não tenciono seguir a orientação de nenhum outro mestre depois de sua partida.” (BARCINSKY apud FERREIRA, 2004, p. 27)

² O concretismo surge em meados da década de 40 como uma oposição à arte modernista da Semana de 22. Neste movimento artístico, os artistas buscam romper com a busca de uma identidade nacional através do figurativismo e de cânones acadêmicos, agora a busca era pela exploração de linhas e formas, planos e cores; neste cenário surgem dois grupos, o Grupo Ruptura (1952-1959), em São Paulo, sob orientação de Waldemar Cordeiro, e o Grupo Frente, no Rio de Janeiro, sob orientação de Ivan Serpa e Mário Pedrosa.

É então, a partir de 1947, que Serpa começa a produzir pinturas sobre tela. Os seus primeiros estudos e trabalhos ainda estavam pautados no figurativismo (Figura 1), com tendências ao impressionismo, seguindo como principais referências os modelos naturais e paisagens (FERREIRA, 2004, p. 28).

Figura 1 - Serpa, Ivan. *Natureza Morta*, déc. 1940, óleo sobre tela, 40 x 30 cm, coleção Léo Pedrosa, Rio de Janeiro

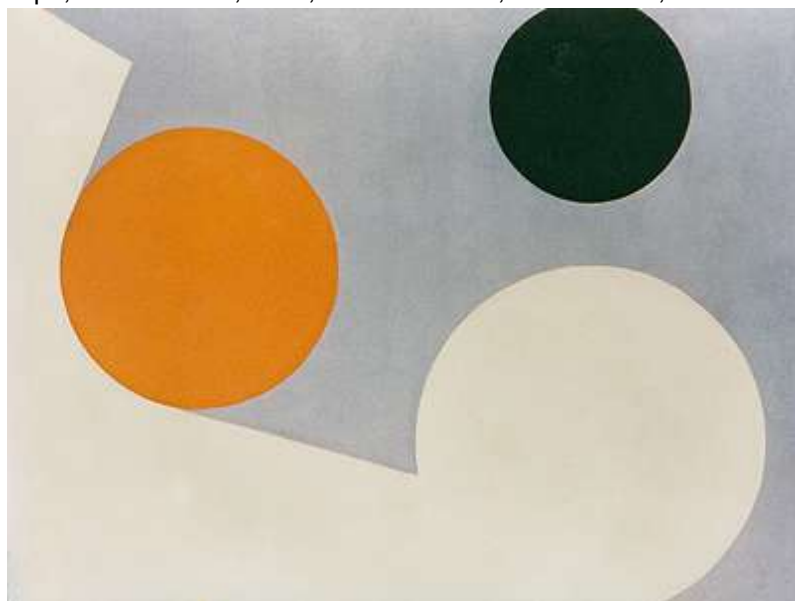


Fonte: Adriano de Aquino lê Ivan Serpa - da série Olhar de Artista, Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2023³

No final do mesmo ano, sob influência do crítico Mário Pedrosa (1900-1981), sua produção artística se volta para o abstracionismo geométrico, no qual passa a produzir dentro da estética do concretismo. É neste momento que Serpa arrebatou por duas vezes consecutivas a medalha de bronze no 52º (1947) e 53º (1948) Salão Nacional de Belas Artes e o Prêmio de Jovem Brasileiro, na I Bienal de São Paulo, com a obra *Formas* (1951) (Figura 2) (SILVA, 2021, p. 18). Nesta ocasião, o artista tem o primeiro contato com o artista suíço Max Bill (1908-1994), o qual viria a influenciar diretamente na produção artística de Serpa (FERREIRA, 2020, p. 9).

³ Disponível em: https://issuu.com/amandabonan/docs/serpa-livro-baixa4-__ltimo-13-4-201

Figura 2 - Serpa, Ivan. *Formas*, 1951, óleo sobre tela, 130 x 97 cm, I Bienal de São Paulo



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁴

Figura 3 - Ivan Serpa, Max Bill e outros, Fundo Correio da Manhã, sem data



Fonte: Arquivo Nacional⁵

Ainda em 1951, o Ateliê Livre de Pintura de Serpa, instalado na então sede do MAM-RJ, no Edifício do Ministério da Educação e Saúde, torna-se um importante refúgio para jovens artistas⁶, assim consolidando-se como um dos principais elos do

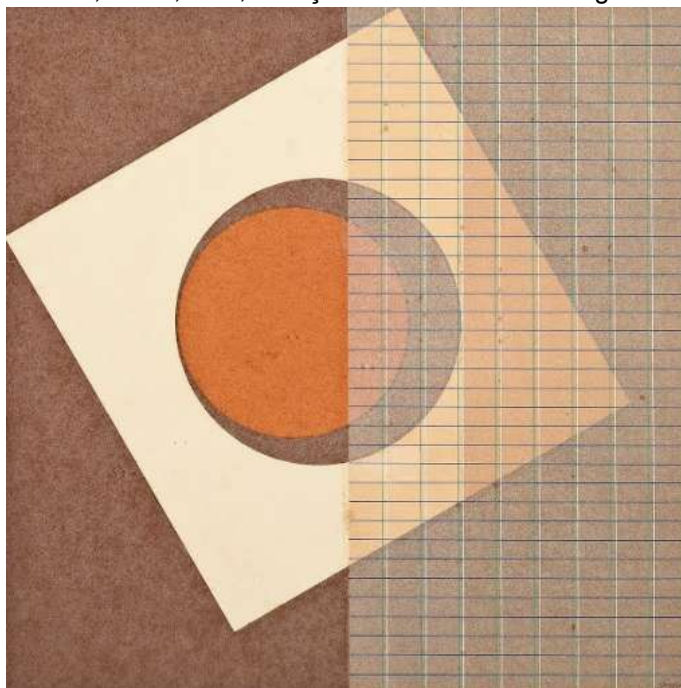
⁴ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14761/formas>

⁵ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Max_Bill,_sem_data.tif?page=1

⁶ Um dos principais pilares para a discussão da arte concretista carioca foi o Ateliê do Engenho de Dentro, pertencente ao Setor de Terapia Ocupacional do Hospital Nacional Psiquiátrico Pedro II, dirigido pela psiquiatra Nise da Silveira. Com a participação fundamental do artista Almir Mavignier, a discussão a respeito das produções dos pacientes dentro do ateliê logo começou a atrair outros artistas como Abraham Palatnik, Ivan Serpa e Mário Pedrosa. É neste cenário que a juventude artística carioca, principalmente, através de Mário Pedrosa, adentra as discussões acerca da desconstrução das regras da arte moderna figurativa e passam a explorar o concretismo (VILLAS BÔAS, 2015, p. 8).

concretismo na cidade do Rio de Janeiro, o que culminou, em 1954, juntamente com Ferreira Gullar (1930-2016) e Mário Pedrosa, na criação do Grupo Frente (VILLAS BÔAS, 2015, p. 9). O Grupo era composto por diversos artistas brasileiros influentes na época, como Lygia Pape (1927-2004), Aluísio Carvão (1920-2001), Abraham Palatnik (1928-2020), Lygia Clark (1920-1988), entre outros, sendo muitos alunos de Serpa na Escola de Arte do MAM-RJ (SILVA, 2021, p. 19). Em contrapartida ao grupo paulista, o Grupo Ruptura⁷ (1954-1959), os trabalhos dos artistas cariocas rompiam com os rigores do concretismo, como pode ser observado nos trabalhos de Serpa, onde explorava a linguagem abstrata e geométrica, ainda que pautado numa meticulosidade dos riscos e do pincel (FERREIRA, 2020, p. 9), além de explorar as técnicas tradicionais e materiais industriais, como a introdução de técnicas de colagem.

Figura 4 - Serpa, Ivan. *Sem título*, 1955, colagem sob calor e pressão e tinta guache sobre papel, 36,2 x 36,2 cm, Coleção Luis Paulo Montenegro



Fonte: Ivan Serpa: a expressão do concreto⁸

⁷ O Grupo Ruptura surge em 1952, na cidade de São Paulo, a partir da exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e do manifesto do grupo publicado no mesmo ano, assim, marcam o início da arte concreta no Brasil. O grupo composto por artistas como Waldemar Cordeiro (1925-1973), Luiz Sacilotto (1924-2003), Anatol Wladyslaw (1913-2004), Lothar Charoux (1912-1987), Judith Lauand (1922-2022), entre outros, buscavam romper com o atraso tecnológico através da autonomia da pesquisa a partir da abstração com linhas, cores e planos, os quais seriam capazes de garantir a inserção da arte na sociedade industrial; ademais, passam a utilizar materiais industriais como esmalte, tinta industrial, acrílico e aglomerado de madeira.

⁸ FERREIRA, Hélio Márcio Dias. Ivan Serpa: a expressão do concreto. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2020, p. 60.

Em 1952, Serpa começa a atuar como professor de pintura na Escola Livre de Pintura do MAM-RJ, lecionando para crianças, jovens e adultos, além de criar a Escolinha de Artes, na mesma instituição (SILVA, 2021, p. 19). A sua metodologia de ensino destacou-se das demais metodologias ofertadas na época, nela, buscava explorar as habilidades dos alunos e a incutir a busca por novas experimentações e uma nova visão de mundo (FERREIRA, 2004, p. 51). Assim, Serpa tornou-se reconhecido por desenvolver a identidade de diversos artistas, tendo alguns que viriam a tornar-se influentes no cenário artístico nacional, como Aluísio Carvão (1920-2001), Hélio Oiticica (1937-1980) e Décio Vieira (1922-1988).

“A finalidade principal, básica, é dar liberdade à criança na manifestação de suas tendências ou de suas aptidões. Acredito que, através da arte, poderemos incutir da mente infantil inteira compreensão da vida, dando-lhe confiança em si mesmo e educando-lhe a vontade.” (O DIÁRIO apud FERREIRA, 2004, p. 53)⁹

Entre 1950 e 1964, em conciliação com as demais atividades, Serpa atuou como restaurador de obras raras na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; é a partir deste contato que o artista desenvolve um interesse aprofundado nas características dos materiais e na precisão do fazer artístico, assim, sendo um aspecto de entrelaçamento entre os dois universos do artista.

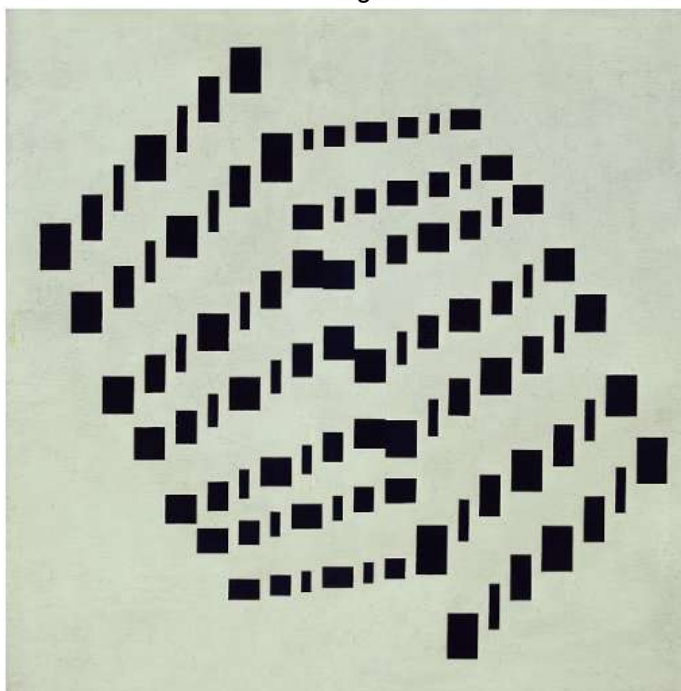
“Minha passagem pela Biblioteca teve grande importância para mim. Sobre tudo porque eu gostava do meu trabalho. Eu via livros, incunáveis, gravuras que me despertavam atenção. Não podia errar porque um erro significa a perda irremediável de um livro de valor. E raro. Isso me influenciou no sentido de fazer um trabalho bem feito. Quando termino um quadro poderão dizer que é um mau quadro, mas dirão ao mesmo tempo que é um quadro bem realizado. O artesanato é para mim, algo consciente, convenci-me que há um ponto em que ele é criação... Artesanato, portanto, é o sentido daquilo que é bem feito, é, em última análise, percepção da forma.” (MORAES apud FERREIRA, 2004, p. 29)¹⁰

A sua produção artística continua voltada para o concretismo até 1957, quando ganha o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, com a obra *Pintura 206* (1957) (Figura 5). A sua estadia de dois anos na Europa foi fundamental para a sua compreensão a respeito da arte concreta; o contato com outros artistas europeus, como Max Bill, expôs as limitações técnicas no cenário industrial brasileiro, o que, segundo Serpa, conflitava com a produção de uma arte concreta ideal (FERREIRA, 2004, p. 28).

⁹ O DIÁRIO. Belo Horizonte. *Como nasceu a Escolinha de Arte para crianças*, 20 de janeiro de 1955.

¹⁰ MORAES, Frederico. Diário de Notícias. Ivan Serpa: coerência sem dogmatismo. Rio de Janeiro, 24 de abril de 1973.

Figura 5 - Serpa, Ivan. *Pintura 206*, 1957, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, Prêmio de Viagem ao Estrangeiro



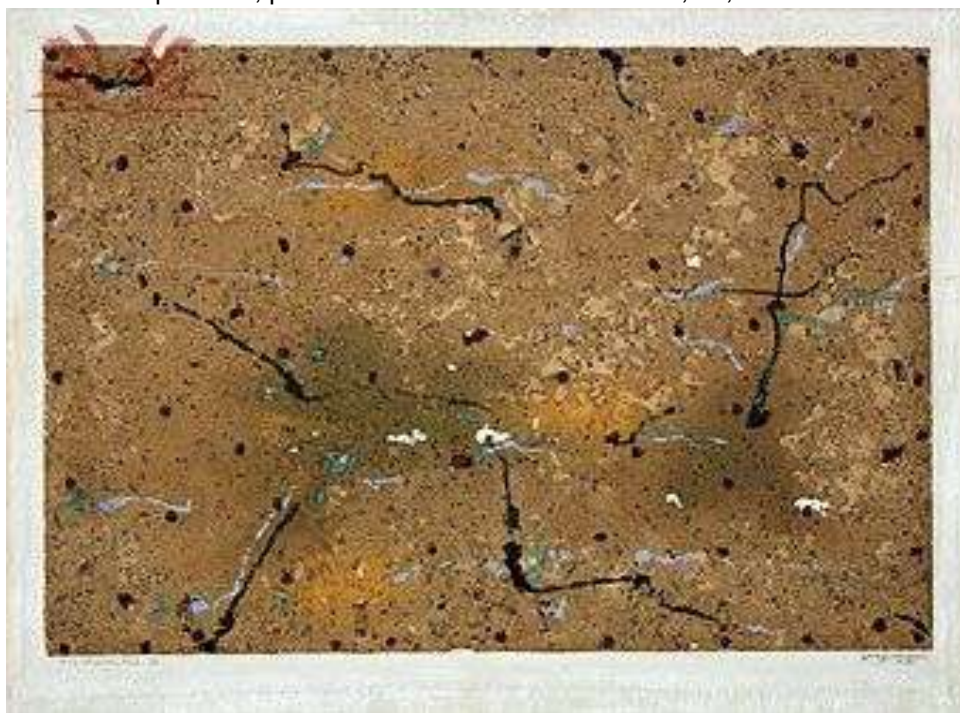
Fonte: Google Arts & Culture¹¹

Após o retorno da bolsa de estudos na Europa, no início da década de 1960, Serpa reformula a sua produção, caracterizando-se pelas fases múltiplas e diferentes linguagens artísticas (FERREIRA, 2004, p. 29), sendo esta passagem marcada por uma estética muito aproximada ao abstracionismo informal, mas que, como o próprio artista definia, partia de elementos existenciais (FERREIRA, 2020, p.11).

As primeiras produções, pertencentes à série *Anóbios* (Figura 6), surgem a partir das vivências do artista como restaurador na Biblioteca Nacional. Na série, o artista explora elementos encontrados nos livros, como os padrões criados pela ação de xilófagos, além de elementos geográficos, entre outros, sendo possível observar a retomada destes mesmos elementos em futuras produções do artista. Ademais, no período como restaurador, o artista desenvolveu uma técnica artística com o uso de uma máquina que fortalecia papéis fragilizados, os quais eram colados sob pressão e calor em uma base de celulose quase transparente (FERREIRA, 2020, p. 11); assim, além de observar as deteriorações no acervo e introduzi-las nas suas produções, Serpa também adaptava as ferramentas e técnicas utilizadas na restauração de papéis para aplicá-las no seu fazer artístico.

¹¹Disponível em:
<https://artsandculture.google.com/asset/painting-206-ivan-serpa/0wFjM-9FkTV3zA?hl=pt-br>

Figura 6 - Serpa, Ivan. *Vivificação IV*, 1962, Série *Anóbios*, têmpera sobre papelão cupinizado e descupinizado, posteriormente colado em madeira, 35,5 cm x 27 cm



Fonte: Soraia Cals Escritório de Arte¹²

Ainda inserido nas fases múltiplas e diferentes linguagens artísticas, no início da década de 60, com as séries *Bichos* (Figura 7) e *Mulheres e bichos* (Figura 8), o pintor explorou uma tendência expressionista através das figuras de animais e mulheres. Na primeira série, buscou animais ferozes, libidinosos e vorazes, sendo representados de forma colorida em telas e, por vezes, monocromáticos em desenhos e gravuras (FERREIRA, 2020, p. 11). Na série seguinte, essas criaturas foram contrapostas a figuras femininas, explorando a relação entre a animalidade humana e a sensualidade.

¹² Disponível em: <https://issuu.com/soraiacals/docs/outubro2011>

Figura 7 - Serpa, Ivan. *Sem título*, Série *Bichos*, 1962, óleo sobre tela, 123 x 133 cm, Coleção particular



Fonte: Ivan Serpa: a expressão do concreto¹³

Figura 8 - Serpa, Ivan. *Sem título*, Série *Mulheres e Bichos*, 1965, caneta esferográfica, caneta hidrocolor e aguada sobre papel, 28,5 x 20,8 cm, Coleção Hélio Márcio Dias Ferreira



Fonte: Ivan Serpa: a expressão do concreto¹⁴

¹³FERREIRA, Hélio Márcio Dias. Ivan Serpa: a expressão do concreto. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2020, p. 86.

¹⁴FERREIRA, Hélio Márcio Dias. Ivan Serpa: a expressão do concreto. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2020, p. 94.

Em 1964, com a *Fase Negra* ou *Crepuscular* (Figura 9), Serpa explora as angústias frente à guerra e à ameaça da bomba atômica. Nesta série o artista utilizou de traços marcantes ainda dentro de um rigor formal, com uso de figuras humanas deformadas as quais se mesclavam com os traçados de tons escuros, “não havia busca de beleza, nesta fase; havia apenas a busca pura e simples de um estado de alma” (MORAES apud FERREIRA, 2004, p. 30)¹⁵.

Figura 9 - Serpa, Ivan. *Sem título, Fase Negra “Crepuscular”*, 1964, óleo sobre tela, 140 x 201 cm, Coleção João Sattamini, comodante MAC Niterói



Fonte: Ivan Serpa: a expressão do concreto¹⁶

Ainda sob a influência dos caminhos produzidos pelos cupins e brocas, em 1967, surge a série *Op-Erótica* (Figura 10). Neste momento são explorados os efeitos ópticos realizados em preto e branco e em bico de pena sobre papel, onde a construção através de micropontos, revelavam curvas e nuances do corpo humano, “e parti do anóbio para o labirinto. O corpo humano desdobrado através de um detalhe, porque coloco a forma do corpo elevada à categoria de descoberta” (JORNAL DO BRASIL apud FERREIRA, 2004, p. 36)¹⁷.

No final da década de 60, surge a série *Anti-letra* (Figura 11), nela o artista cobriu as letras de cartas, impressos, envelopes, cartões, entre outros, aderindo a um ritmo

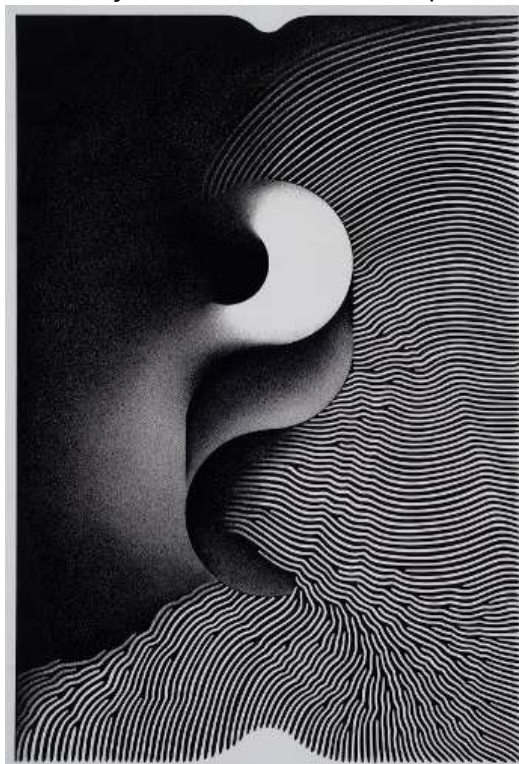
¹⁵MORAES, Frederico. Coerência e dogmatismo. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 24 de abril de 1973.

¹⁶FERREIRA, Hélio Márcio Dias. Ivan Serpa: a expressão do concreto. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2020, p. 124.

¹⁷JORNAL DO BRASIL. *Ivan Serpa confessa no MIS ter sentido o gosto da cor azul que lembra dentífrico*. Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1971.

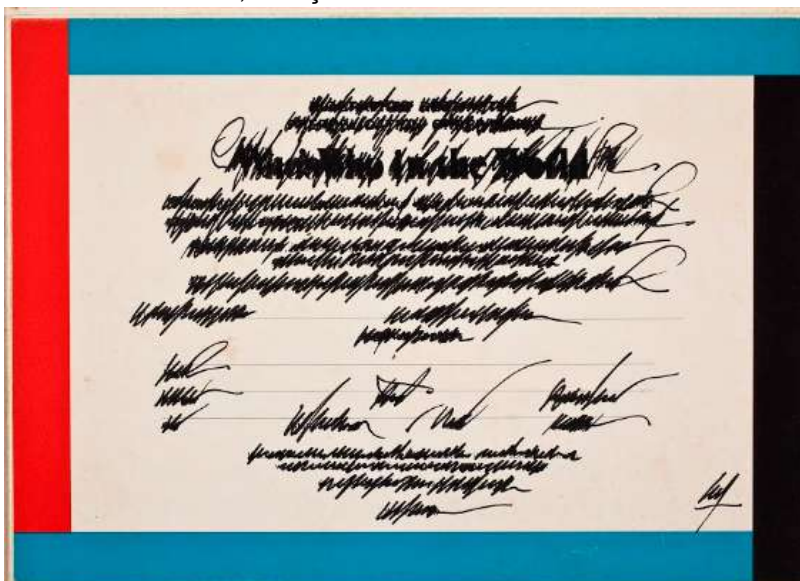
frenético na mão, criando zigue-zagues, rabiscos e voltas, por vezes também utilizou máquina de escrever, introduzindo dígitos em suas obras.

Figura 10 - Serpa, Ivan. *Sem título*, Série *Op-Erótica*, 1970, nanquim sobre papel, 63 x 46 cm, Coleção Ronie e Conrado Mesquita



Fonte: Ivan Serpa: a expressão do concreto¹⁸

Figura 11 - Serpa, Ivan. *Sem título*, Série *Anti-letra*, anos 1970, nanquim sobre impressão, 14 x 19 cm, Coleção Gustavo Rebello Arte



Fonte: Ivan Serpa: a expressão do concreto¹⁹

¹⁸FERREIRA, Hélio Márcio Dias. Ivan Serpa: a expressão do concreto. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2020, p. 109.

¹⁹FERREIRA, Hélio Márcio Dias. Ivan Serpa: a expressão do concreto. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2020, p. 132.

Beirando o início da década de 1970, Serpa retorna à geometria com as séries *Amazônica* (Figura 13) e *Mangueira* (Figura 14). Na primeira série buscou utilizar os tons de verde, vermelho e azul, enquanto na segunda, em homenagem à Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira²⁰, utilizou tons de verde, rosa e vermelho.

Figura 12 - Bandeira da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira



Fonte: Jornal O Dia²¹

As obras receberam formas geométricas, as quais, embora recebessem ‘medidas’ quanto às formas e ao espaço, inseridas numa elaboração meticulosa, a concepção final das obras era sujeita a uma determinação sensível, como o próprio artista citava, deveria existir a surpresa na obra de arte.

“Faço um construtivismo segundo uma lógica minha, com espaços numéricos que resultam de uma ordem pessoal. A surpresa deve existir na obra de arte. Caso contrário, não teríamos a obra de arte, mas rígidos e frios teoremas matemáticos, o virtuosismo da técnica pela técnica.” (MORAES apud FERREIRA, 2004, p. 33)²²

²⁰A Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira surge no final da década de 1920, no Morro da Mangueira, na cidade do Rio de Janeiro. A Escola caracteriza-se pela união de sambistas do Bloco dos Arenqueiros e de carnavalescos do Rancho Príncipe da Floresta. O nome faz alusão ao nome da comunidade a qual pertence, além da referência à linha ferroviária, uma vez que a parada de Mangueira era a primeira estação da linha do trem (SIMAS, 2020, p. 45). Um dos principais elementos da Escola é a sua bandeira, a qual é composta pelo brasão dourado ao centro e as linhas ao fundo nas cores verde e rosa.

²¹Disponível em: <https://odia.ig.com.br/colunas/informe-do-dia/2023/04/6610093-samba-enredo-da-mangueira-e-declara-do-como-hino-oficial-do-dia-nacional-da-consciencia-negra-no-rj.html>

²²MORAES, Frederico. Diário de Notícias. Ivan Serpa: coerência sem dogmatismo. Rio de Janeiro, 24 de abril de 1973.

Figura 13 - Serpa, Ivan. *Nº 6*, Série *Amazônica*, 1968, óleo sobre tela, 92 x 92 cm, Coleção Marcia e Luiz Chrysostomo



Fonte: Ivan Serpa: a expressão do concreto²³

Figura 14 - Serpa, Ivan. *Sem título*, Série *Mangueira*, 1969, óleo sobre tela, 122 x 122 cm, Coleção Marco Greco



Fonte: Ivan Serpa: a expressão do concreto²⁴

²³FERREIRA, Hélio Márcio Dias. Ivan Serpa: a expressão do concreto. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2020, p. 136.

²⁴FERREIRA, Hélio Márcio Dias. Ivan Serpa: a expressão do concreto. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2020, p. 145.

Por fim, no início da década de 70, o artista executa a sua última série intitulada de *Geomântica* (Figura 15). Caracterizou-se por uma série focada em círculos e formas quadradas, na qual explorou oráculos e geomancia (FERREIRA, 2020, p. 17). Além das figuras circulares e quadradas, algumas telas eram focadas em tabuleiros de xadrez com pequenos enfoques em forma de cruz.

Figura 15 - Serpa, Ivan. *Leticia*, Série *Geomântica*, 1972, óleo sobre tela, 202 x 136 cm, Coleção Família Serpa



Fonte: Ivan Serpa: a expressão do concreto²⁵

Sua produção chega ao fim com o falecimento do artista, em abril de 1973, deixando um extenso acervo das suas produções que atravessaram décadas, os quais foram cuidadosamente catalogados e arquivados por sua companheira, Lygia Serpa. Atualmente, uma parte significativa do acervo foi cedida em comodato pela família de Serpa ao Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo (IAC), formando o Fundo Ivan Serpa. Dessa forma, é possível acessar catálogos, publicações, fotografias, cartas e outros materiais, o que permite a pesquisa e a difusão da produção do artista.

²⁵FERREIRA, Hélio Márcio Dias. Ivan Serpa: a expressão do concreto. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2020, p. 149.

1.1. Série *Amazônica* e *Mangueira*

Como citado anteriormente, as séries *Amazônica* e *Mangueira* marcam a volta de Serpa ao universo geométrico, onde é possível identificar as influências do concretismo na elaboração das obras. Ambas as séries são compostas por formas geométricas, onde aparece o jogo com as formas e as cores, as quais, por vezes, são sobrepostas e incorporadas com elementos óticos, os quais o artista construía a partir da visualização dos padrões criados por xilófagos nos livros que encontrava no seu ofício como restaurador na Biblioteca Nacional.

Contudo, já a partir de 1967, com sua fase amazônica, somando um colorido brasileiro e uma sensualidade orgânica ou barroca, retoma o veio construtivo, do qual não mais se afastará. Surgem, então, soluções originais, de caráter ótico ou simplesmente geométrico que resultam, invariavelmente, num jogo sutil de espacialidades poéticas. (MORAIS apud FERREIRA, 2004, p. 63)²⁶

Nas obras deste período as cores vibrantes desempenhavam papel fundamental, aqui elas não apareciam somente como fundo, mas faziam parte fundamental na composição das obras, conseqüentemente, eram comuns as extensas áreas monocromáticas. Além das cores marcantes, as obras eram construídas seguindo uma simetria na disposição das formas geométricas, uma herança que Serpa carregava do concretismo, a qual era contrabalanceada pelas formas sinuosas e pelos efeitos ópticos fundamentais para a construção da aura de surpresa que o artista buscava na elaboração de seus trabalhos.

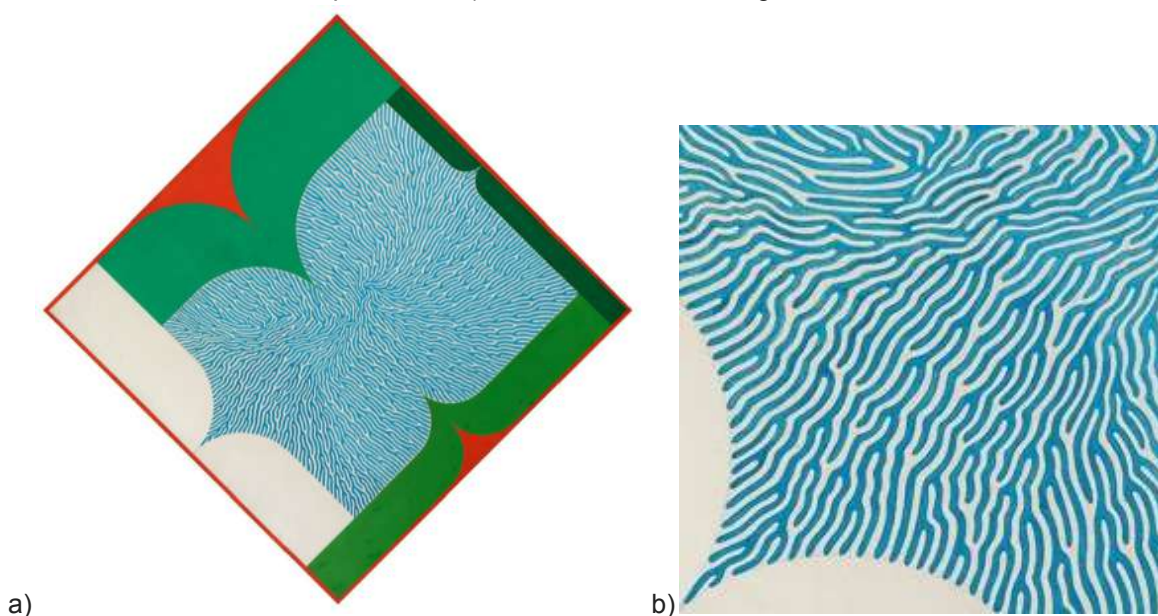
Ivan Serpa é um enamorado da simetria, como tantos artistas modernos de nosso país e de outros meios culturais jovens, como o nosso. Mas, ao mesmo tempo, é fascinado, como a sensibilidade moderna, pelo movimento. Outrora, ele procurava equilibrar esses dois conceitos ou fascínios opostos pelo capricho, pelo acaso, e sobretudo pelo gosto que nele é quase infalível. O concretismo, essa rigorosa gramática que é para o artista extraordinário instrumento de trabalho e uma disciplina fecunda, lhe deu meios arbitrários, menos ocasionais para vencer aquela antinomia. Através dos vários processos de repetição, de progressão e reversão, o pintor consegue alcançar um equilíbrio dinâmico cada vez mais sutil e precioso. Suas últimas telas, que se baseiam como numa decalagem de planos interiores, dentro de vasto esquema simétrico, respiram felizes e sóbrias, sem cair no vazio ou no insignificante em que, por vezes, cai o pintor, quando se limita, por amor à simplicidade, a expor o problema plástico que tem em mira, na tela ou no muro, sem na verdade resolvê-lo. (PEDROSA, apud FERREIRA, 2004, p. 65)

²⁶MORAES, Frederico. Vertente Construtiva. In: Da coleção: caminhos da arte brasileira. São Paulo: Júlio Bogorcin, 1986, p. 132.

Ambas as séries possuem as construções e disposições geométricas muito similares, além das formas orgânicas dos insetos xilófagos. Para a construção dos caminhos dos insetos, em alguns casos, o artista estabelecia certa simetria, aparecendo a mesma repetição de formas. Contudo, na maioria dos casos, esta simetria não acontecia, assim, as formas se expandiam a ponto de cobrir parte da superfície da obra. Ademais, outra característica marcante das séries é o uso da tinta bem diluída com os traçados geométricos bem delimitados.

“Observando através do microscópio, acompanhando a sua movimentação lenta e sinuosa pelo papel fazendo sua cultura, Serpa consumiria totalmente o anóbio: do sensual de seus deslocamentos, contato epidérmico tátil, à secreção lentamente derramada sobre o papel para impregná-lo antes de chegar o momento propício de devorá-lo, forma de vida. Aqui Serpa se inclui entre os artistas cinéticos que partem da observação direta da natureza circundante em sua movimentação como fonte de inspiração em seus trabalhos, e, no seu caso em especial, estes microcosmos: ‘...*mention should be made of biological movement, from that smallest organism seen under the microscope to the immensely varied movement of man and the animals*’, como escreveu o próprio Frank Popper. (AMARAL, apud FERREIRA, 2004, p. 63)

Figura 16 - a) Serpa, Ivan. N° 8, Série *Amazônica*, 1968, óleo sobre tela, 92 x 92 cm, Coleção particular; b) detalhe dos motivos orgânicos



Fonte: Ivan Serpa: a expressão do concreto²⁷

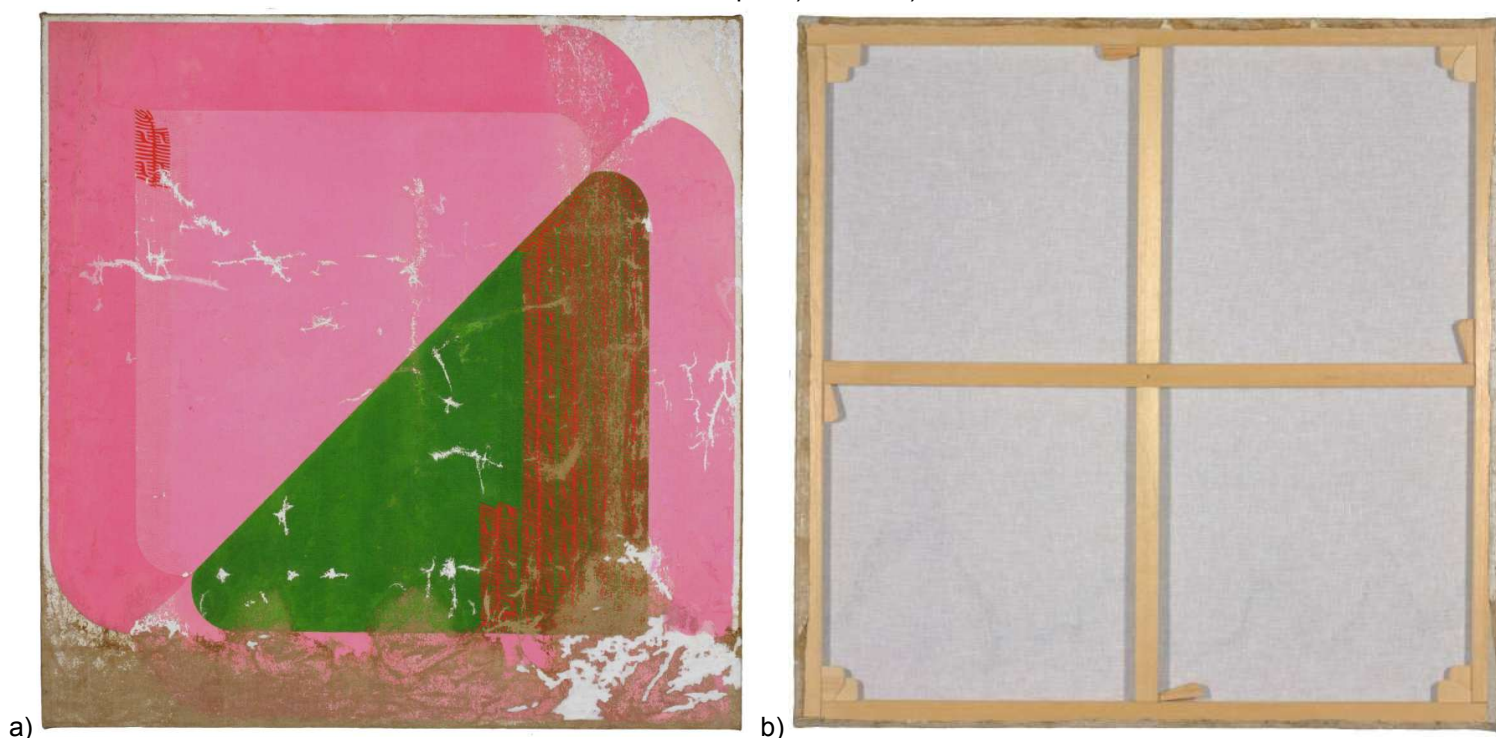
A seguir será apresentado o objeto de estudo deste Trabalho de Conclusão de Curso, contando com suas especificações técnicas e histórico de intervenções, de 2018 a 2020.

²⁷FERREIRA, Hélio Márcio Dias. Ivan Serpa: a expressão do concreto. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2020, p. 141.

2. A obra

Como objeto de estudo para este trabalho de conclusão de curso foi selecionada uma obra inacabada, *Sem Título*, pertencente à série *Mangueira*, do artista Ivan Serpa, datada do início da década de 1970. A obra possui dimensões de 120 x 121,5 cm, de tinta a óleo sobre tela, em tons de rosa, verde, vermelho, branco e preto. Como já destacado anteriormente, as obras da série *Mangueira* receberam os tons de rosa, verde e vermelho em homenagem à Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, estando esta obra inserida no mesmo contexto.

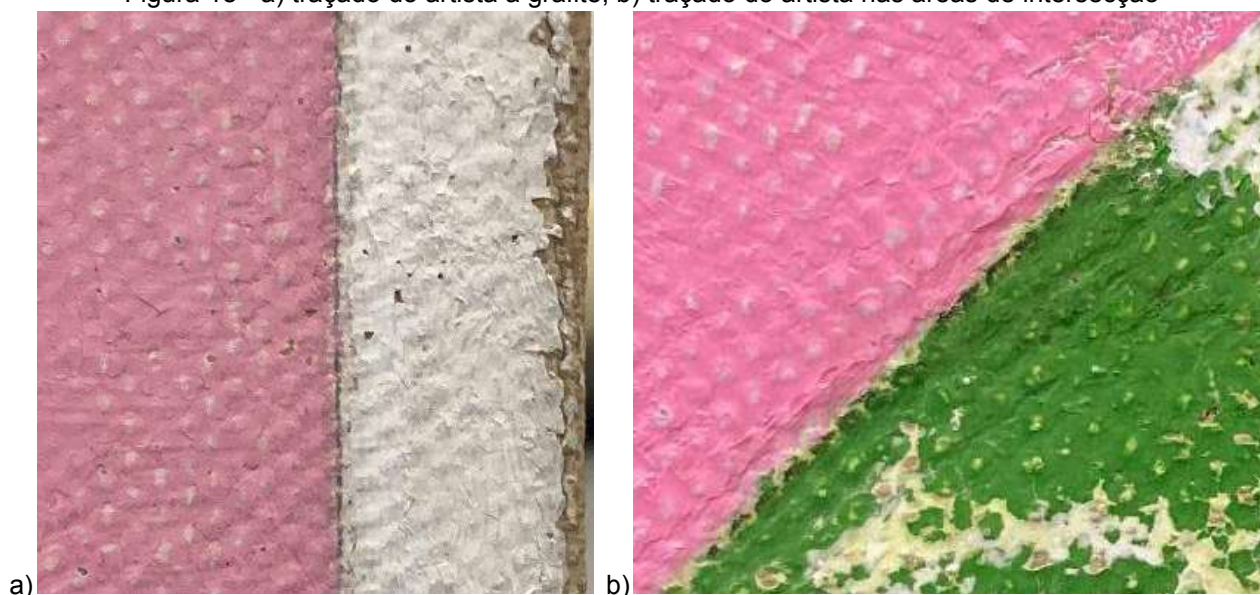
Figura 17 - Serpa, Ivan. *Sem título*, série *Mangueira*, década de 1970, 120 x 121,5 cm, espólio da família Serpa: a) frente; b) verso



Fonte: Cláudio Nadalin, 2024

O suporte da obra é composto por um tecido de trama fechada, padrão tafetá com fio duplo e base de preparação fina de coloração branca. Tendo como base estudos realizados anteriormente, é possível afirmar a composição da obra, sendo a camada pictórica composta por camadas diluídas de tinta a óleo de forma a transparecer os relevos da trama. Ademais, as formas geométricas são bem delimitadas e, em partes, é possível ver o traçado do artista a grafite, o que pode sugerir o uso de equipamentos de precisão, como régua, compasso, entre outros.

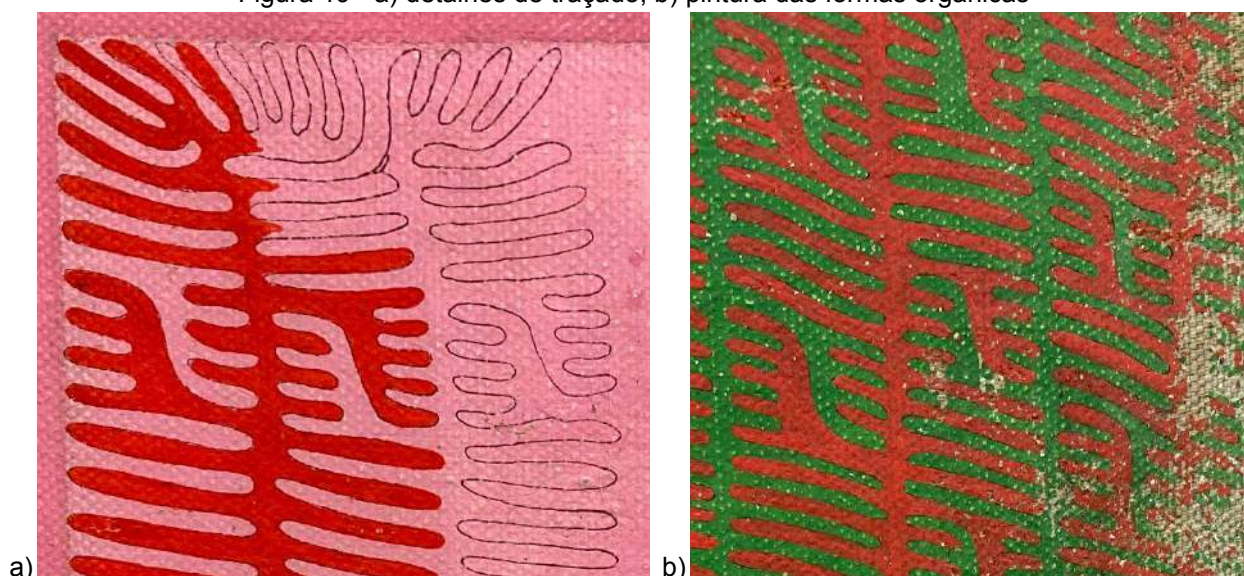
Figura 18 - a) traçado do artista a grafite; b) traçado do artista nas áreas de intersecção



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Tendo em vista a superfície bem homogênea, possivelmente o artista utilizou rolinhos para aplicação da tinta, enquanto que nas áreas de intersecção foram utilizados pincéis (SILVA, 2021, p. 28). Estas características foram analisadas de forma organoléptica e confirmadas, a posteriori, com o auxílio de uma lupa binocular. Já nas áreas de formas orgânicas, o artista realizou o traçado possivelmente a caneta, enquanto que o interior foi preenchido com tinta vermelha. Vale destacar que esta parte se encontra inacabada, podendo ser visualizada no quadrante superior esquerdo do triângulo rosa claro, e na metade direita do triângulo verde (SILVA, 2021, p. 28).

Figura 19 - a) detalhes de traçado; b) pintura das formas orgânicas



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Para a composição da obra, o artista utilizou quatro planos, nos quais organizou quatro triângulos isósceles inseridos em um retângulo branco. Esses triângulos compartilham características comuns: apresentam vértices de base arredondados e estão dispostos em pares sobrepostos. Uma das duplas é composta por dois triângulos rosas (um maior em rosa escuro e outro menor em rosa claro), enquanto a outra dupla consiste em um triângulo maior em rosa claro e um menor em verde. A seguir serão descritos os planos para melhor compreensão dos elementos constitutivos da obra.

O primeiro plano é composto pelo retângulo branco, o qual pode ser compreendido como o fundo da obra. Este é o plano que menos aparece, sendo visível nas bordas e no encontro das arestas das bases dos triângulos.

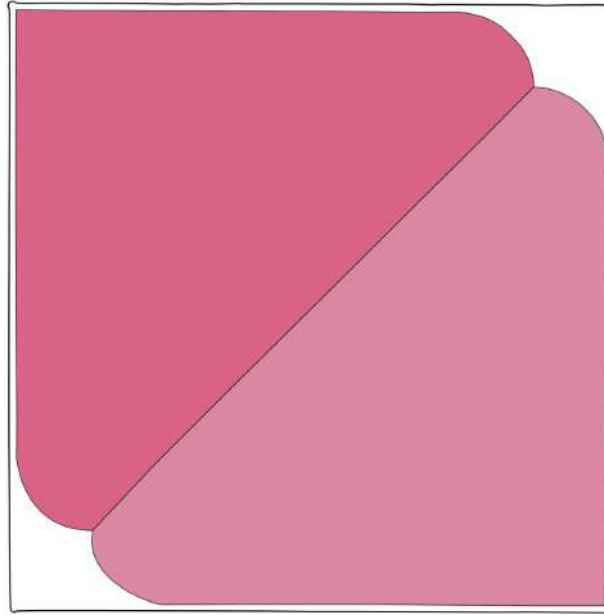
Figura 20 - Desenho esquemático - primeiro plano



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

O segundo plano é composto por dois triângulos isósceles com vértices arredondados, responsáveis por cobrir cerca de 80% da superfície da obra. Seguindo a orientação das imagens e dos desenhos esquemáticos, da esquerda para a direita, encontramos um triângulo em rosa escuro, o qual tem a sua base de encontro com a base de outro triângulo isósceles, de mesmas proporções, entretanto, este possui um tom de rosa mais claro.

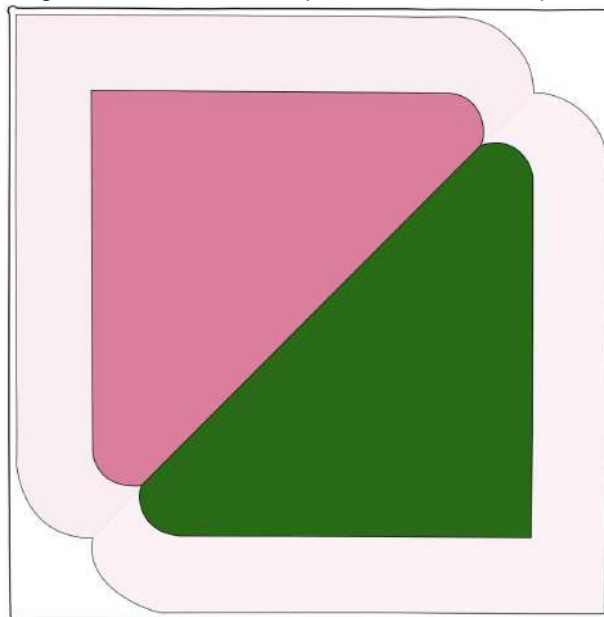
Figura 21 - Desenho esquemático - segundo plano



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

O terceiro plano é formado por dois triângulos isósceles de proporções menores em comparação aos mencionados anteriormente. Esses triângulos sobrepõem os elementos do plano anterior e estão dispostos, da esquerda para a direita, com um triângulo rosa claro — no mesmo tom do triângulo do plano anterior — seguido por um triângulo verde.

Figura 22 - Desenho esquemático - terceiro plano

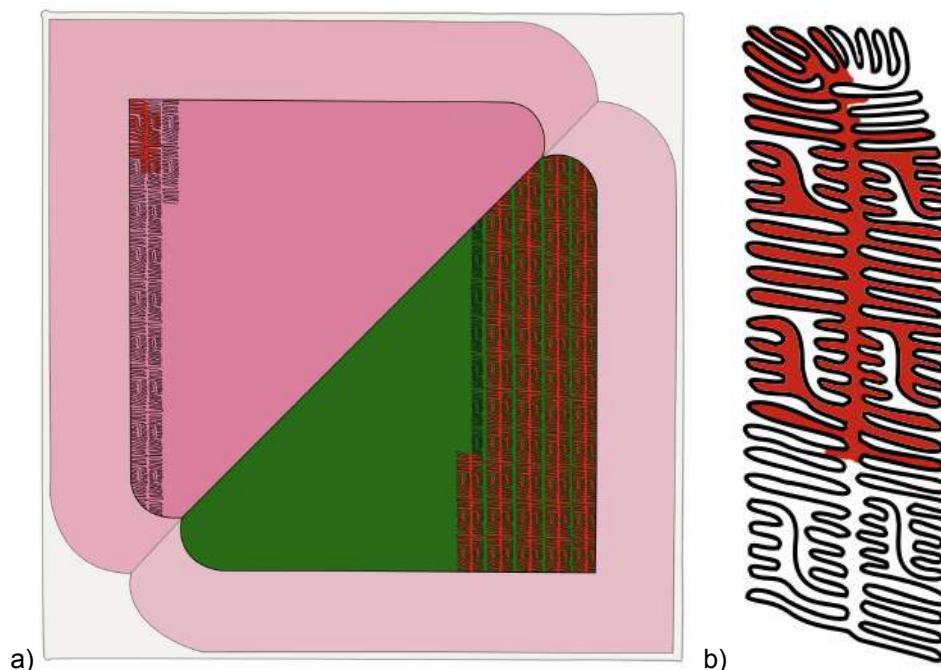


Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Por fim, o quarto plano é composto pelas formas orgânicas, com traçado em caneta preta e o interior preenchido com tinta vermelha. Este plano se encontra inacabado,

o qual foi iniciado em sobreposição em parte do triângulo rosa claro do terceiro plano, cobrindo cerca de 10% do triângulo, e aparece também em sobreposição em metade do triângulo verde. Parte destas formas orgânicas foram preenchidas com tinta vermelha, mas, uma parte substancial, aparece somente o traçado, o qual é interrompido, não somente pelas perdas da camada pictórica, mas também pela interrupção do próprio artista, o que configura a obra em uma obra inacabada. Ademais, embora o traçado deste plano seja irregular, é possível identificar uma simetria e repetição entre os intervalos dos relevos, sendo mantida as mesmas proporções dentro das fileiras.

Figura 23 - a) desenho esquemático - quarto plano; b) detalhe dos motivos orgânicos



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Nos próximos tópicos, 2.1. *Histórico*, 2.1.1. *Exames*, 2.1.2. *Estado de conservação* e 2.1.3. *Intervenções anteriores*, serão apresentadas as informações compiladas conforme os relatórios elaborados durante as disciplinas do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, entre 2018 e 2020, nas disciplinas ofertadas pelas professoras Alessandra Rosado, Maria Alice Sanna, Magali Sehn e Giulia Giovani. Esses documentos podem ser consultados mediante solicitação ao colegiado do curso.

2.1. Histórico

Desde o falecimento de Serpa, em 1973, a obra permaneceu no ateliê do artista sem o devido acondicionamento. A obra foi mantida enrolada, dobrada ao meio, na posição vertical e apoiada no chão, sendo submetida a condições adversas, destacando-se uma inundação que acarretou na perda de parte expressiva da obra. Como resultado, a obra apresentava um estado de conservação muito precário, com danos estruturais e na camada pictórica, incluindo extensas áreas de perdas e desprendimentos, pulverulência, encolhimento e distorção do suporte, entre outros.

Em 2018, a pedido da família do artista, a obra chega ao CECOR/ Escola de Belas Artes da UFMG através do projeto *Arte Concreta e Vertentes Construtivas* por intermédio das professoras Maria Alice Sanna, Giulia Giovani e Alessandra Rosado, como uma contrapartida ao acesso ao ateliê de Serpa para pesquisa.

Na sua chegada a obra passou por análises científicas no Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR)/CECOR, como exames organolépticos e físico-químicos (cortes estratigráficos, testes de solubilidade²⁸, entre outros), os quais forneceram subsídios para embasar os tratamentos realizados. Por conseguinte, a obra passou por diversas intervenções estruturais realizadas no âmbito das disciplinas do curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG. Nesse contexto, foram realizados procedimentos que garantiram a estabilização do suporte. No entanto, as intervenções na camada pictórica não puderam ser concluídas em sala de aula. Ressaltamos que as lacunas da obra comprometiam sua leitura estética e documental.

No início de 2024, em função deste trabalho de conclusão de curso, as intervenções na obra de Ivan Serpa foram retomadas. O processo envolveu primeiramente uma contextualização histórica e conceitual, seguida de um aprofundamento na discussão teórica, que ofereceu o embasamento necessário para as tomadas de decisões e a continuidade das intervenções na obra de Serpa.

A seguir será apresentado um compilado das intervenções realizadas de 2018 a 2022, tendo como base os relatórios de atividades realizadas por alunos durante as disciplinas da graduação.

²⁸ Ver em *ANEXOS*: Tabela 3 - Teste de solubilidade

2.1.1. Exames

Como citado anteriormente, a obra passou por análises científicas no LACICOR/CECOR, como exames organolépticos e físico-químicos (cortes estratigráficos, testes de solubilidade e exames por imagem).

Os primeiros exames realizados foram os por imagem, constando com registros de luz visível e ultravioleta. Estes registros foram essenciais para documentar o estado de conservação da obra no momento de chegada no laboratório, além de contribuir com a análise dos materiais presentes na obra.

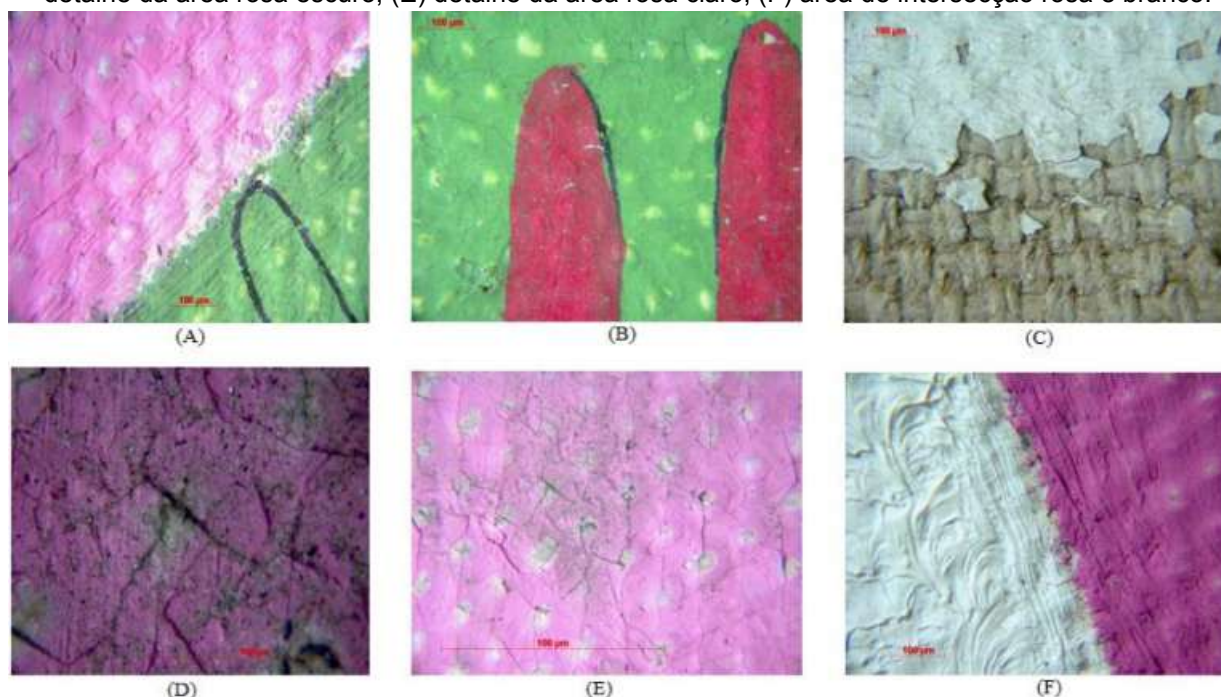
Figura 24 - Imagens de documentação fotográfica: a) imagem de luz visível; b) imagem em ultravioleta



Fonte: Relatório de disciplinas anteriores (2018/2019)

Em seguida foram realizados exames com lupa binocular, sendo possível analisar características da camada pictórica, sendo que a camada rosa escura é mais espessa e, em algumas partes, sobrepõe a camada rosa clara. Verificou-se que entre as fissuras dos craquelês da camada rosa escuro, havia indícios de atividade microbiológica, assim como nas manchas presentes na base da pintura. Ademais, foi possível identificar que as áreas de intersecção das cores rosa e verde e no fundo branco, o artista utilizou pincel, enquanto que nas outras áreas possivelmente foi utilizado o rolinho de tinta (SILVA, 2021, p. 34).

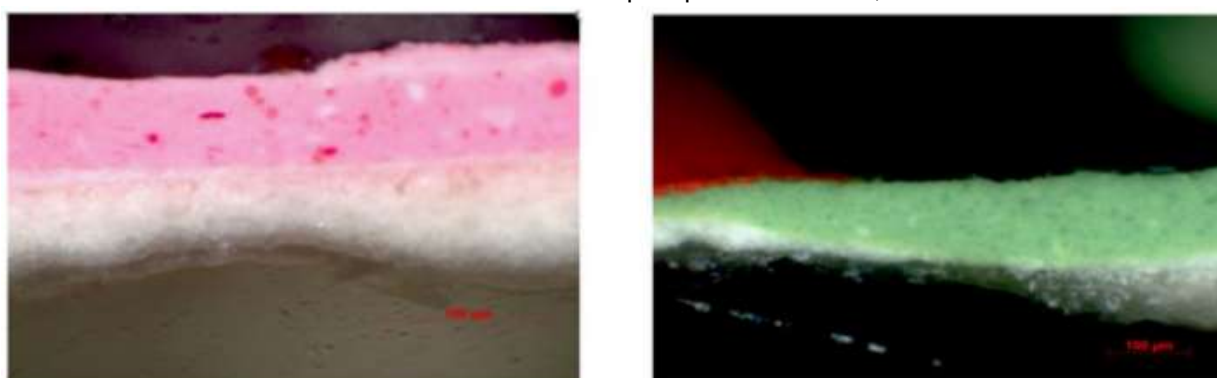
Figura 25 - Análises microscópicas, com aumento em 10X. (A) interseção das áreas verde e rosa, expondo a camada de preparação; (B) detalhe dos desenhos vermelhos; (C) tramas do suporte; (D) detalhe da área rosa escuro; (E) detalhe da área rosa claro; (F) área de intersecção rosa e branco.



Fonte: Relatório de disciplinas anteriores (2018/2019)

O corte estratigráfico possibilitou o entendimento da construção da obra de Serpa. Neste exame foram selecionados fragmentos da camada pictórica da área rosa e verde, as quais apresentaram as mesmas características, sendo uma camada branca como base de preparação, uma fina camada branca intermediária à camada de tinta, e, por fim, a camada de tinta (SILVA, 2021, p. 34). Deste modo confirmou-se também a ausência de verniz.

Figura 26 - Cortes estratigráficos de seções de camada pictórica rosa e verde, respectivamente, com aumento de 66X no microscópio óptico. LACICOR, 2018.

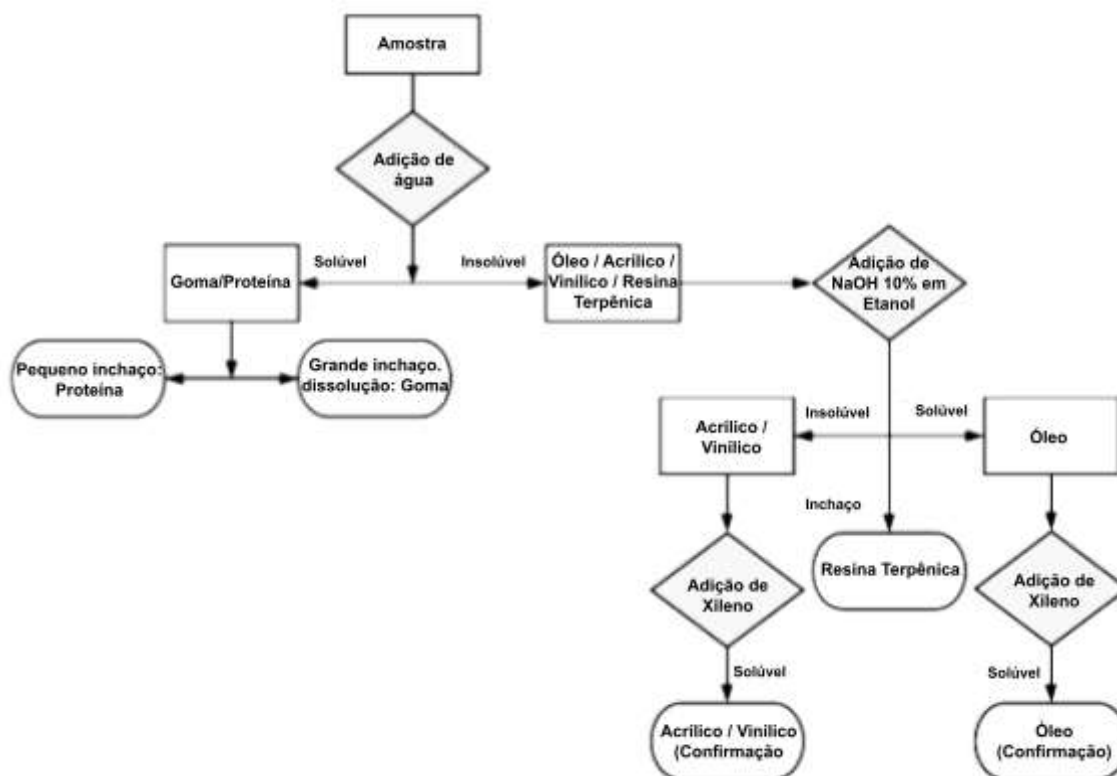


Fonte: SILVA, Mariana P. C.. 2021, p. 34²⁹

²⁹ SILVA, Mariana P. C.. Op. cit.

Por fim, foi realizado o teste de solubilidade para confirmar o material que Serpa havia utilizado para a confecção da obra. Apesar de ser de conhecimento que em toda a série *Mangueira* o artista utilizou a tinta a óleo, o teste de solubilidade exerceu papel fundamental para a confirmação científica do uso da tinta a óleo. Para o teste foi utilizado o roteiro de teste de solubilidade estabelecido pelo professor João Cura, como apresentado no esquema a seguir:

Figura 27 - Roteiro de teste de solubilidade



Fonte: FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'Ars de, 2012, p. 190.

Os exames foram fundamentais para o conhecimento das técnicas e materiais utilizados pelo artista, assim fornecendo subsídios para o entendimento do estado de conservação da obra e para as atividades relacionadas a seguir.

2.1.2. Estado de conservação

Em 2018, quando a obra chegou ao CECOR/Escola de Belas Artes, o seu estado de conservação era muito precário, com danos estruturais e na camada pictórica, incluindo extensas áreas de perdas e desprendimentos, pulverulência, encolhimento e distorção do suporte, entre outros. Isto se deu em função do acondicionamento indevido ao qual a obra estava submetida desde o falecimento do artista, em 1973, sendo mantida enrolada, dobrada ao meio, na posição vertical e apoiada no chão.

Por consequência, a base da obra foi sobrecarregada com o peso do próprio suporte, tendo como efeito a distorção do suporte na área de apoio no chão, os vincos em toda a sua extensão e o abaulamento no centro.

Figura 28 - Fotografia frontal (esquerda) e verso (direita) em luz visível da obra inacabada do artista Ivan Serpa, década de 1970. Dimensões: 120cm x 121,5cm.



Fonte: SILVA, Mariana P. C.. 2021, p. 27 e 28.³⁰
Crédito de imagem: Cláudio Nadalin (abril, 2018).

Ademais, a inundação que ocorreu no ateliê do artista e acabou atingindo a obra, foi responsável por intensificar os danos no suporte, como a distorção e o ressecamento do tecido. Devido à umidade retida na obra por capilaridade, a trama expandiu e contraiu no processo de secagem, ocasionando a abertura da trama, além de provocar o ressecamento do tecido, fragilização e o encolhimento de aproximadamente 5 cm no lado esquerdo e de 2,5 cm no lado direito na base. Com o aumento da umidade no interior da fibra do suporte, consequentemente, ocorreu o aumento no peso exercido sobre a área apoiada no chão, este esforço no tecido provocou vincos proeminentes, os quais provocaram a perda da camada pictórica nessas áreas.

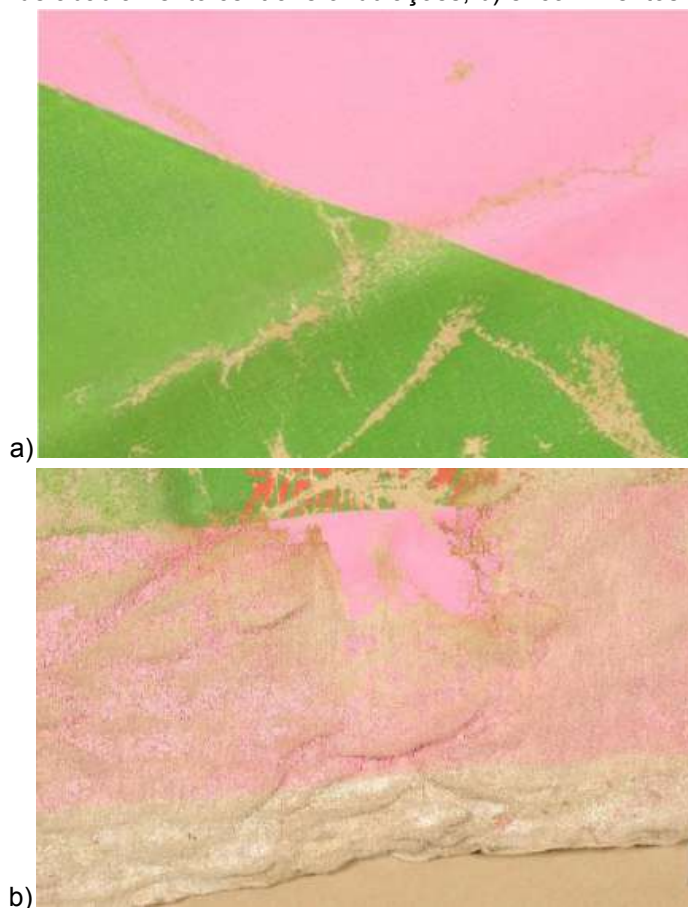
Nesta mesma região, foram identificadas manchas da ação de microrganismos, das quais, com o auxílio de uma lupa binocular, foi possível identificar a ação

³⁰SILVA, Mariana P. C. Desafios de Restauração de uma Pintura de Arte Concreta: Estudos históricos e científicos e considerações conceituais no processo de restauração de uma pintura inacabada de Ivan Serpa, pertencente à série Mangueira, 2021, p. 27 e 28. Crédito de imagem: Cláudio Nadalin (abril, 2018).

microbiológica em outras regiões da obra, principalmente, nas áreas de rosa escuro. Além dos danos provocados no suporte, a umidade também foi responsável por provocar perdas e desprendimentos da camada pictórica, principalmente na base, a qual possui dimensões de 121 x 17 cm, representando aproximadamente 14% da superfície pictórica.

Nas extremidades do tecido foram identificadas guirlandas de tensão, provocadas pelo estiramento da tela, das quais, identificou-se as marcas de pregos utilizados para a fixação da obra no chassi. Destas marcas, as localizadas ao lado direito da obra, apresentavam manchas de oxidação. Importante destacar que a tela permaneceu armazenada no ateliê do artista sem o seu chassi, sendo que o mesmo não foi identificado no momento de transferência para os laboratórios da UFMG.

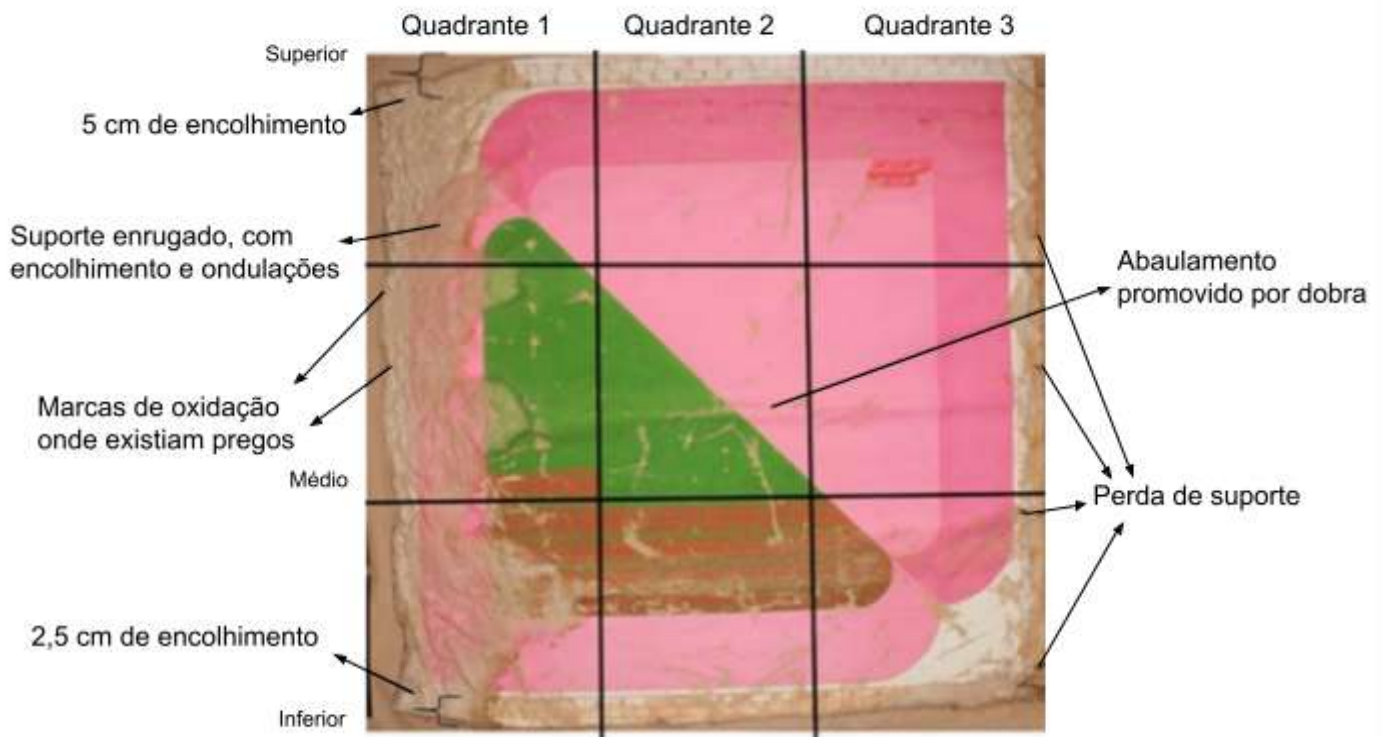
Figura 29 - a) grande abaulamento central e ondulações; b) encolhimentos e desprendimentos



Fonte: Relatório de disciplinas anteriores (2018/2019)

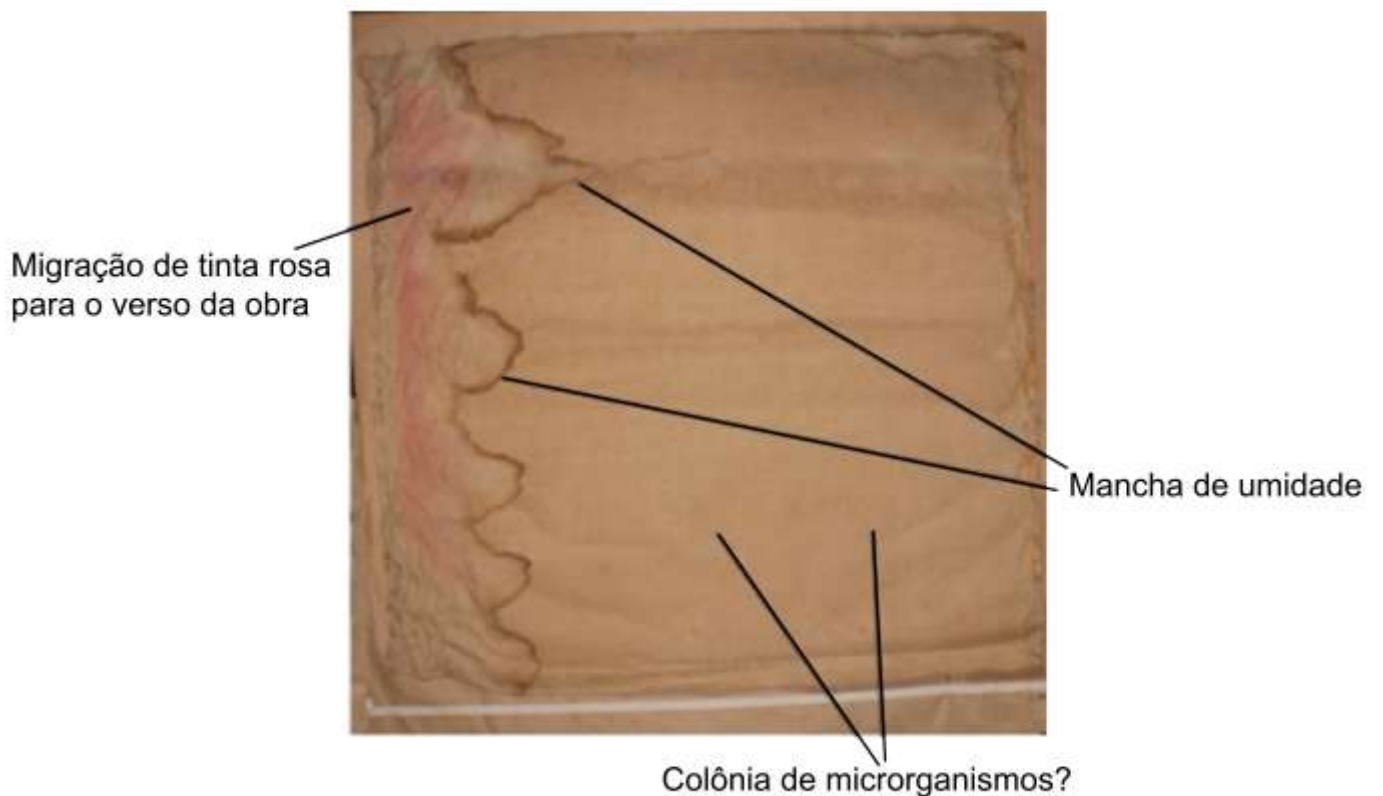
No verso, foram identificadas manchas em toda a extensão do suporte, sendo provenientes da ação da água e de microrganismos. Ademais, na região mais afetada pela água, ocorreu a migração da tinta para o verso, além de apresentar pequenas colônias de microrganismos.

Figura 30 - Mapa de danos, frente



Fonte: Relatório de disciplinas anteriores (2018/2019)

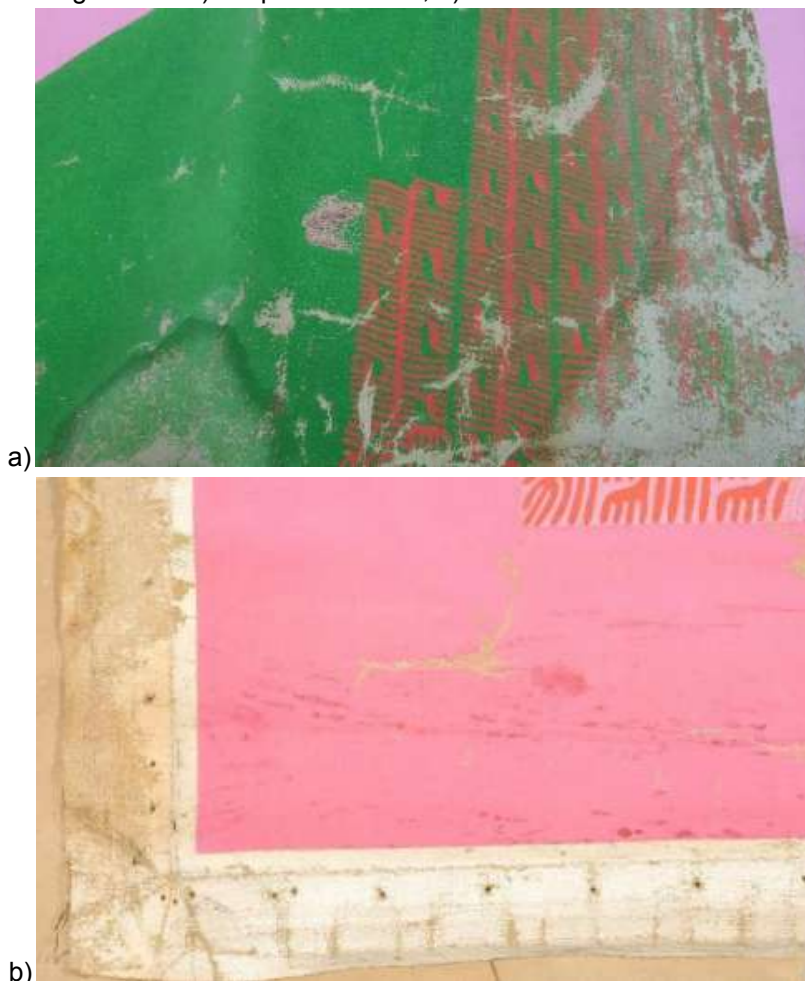
Figura 31 - Mapa de danos, verso



Fonte: Relatório de disciplinas anteriores (2018/2019)

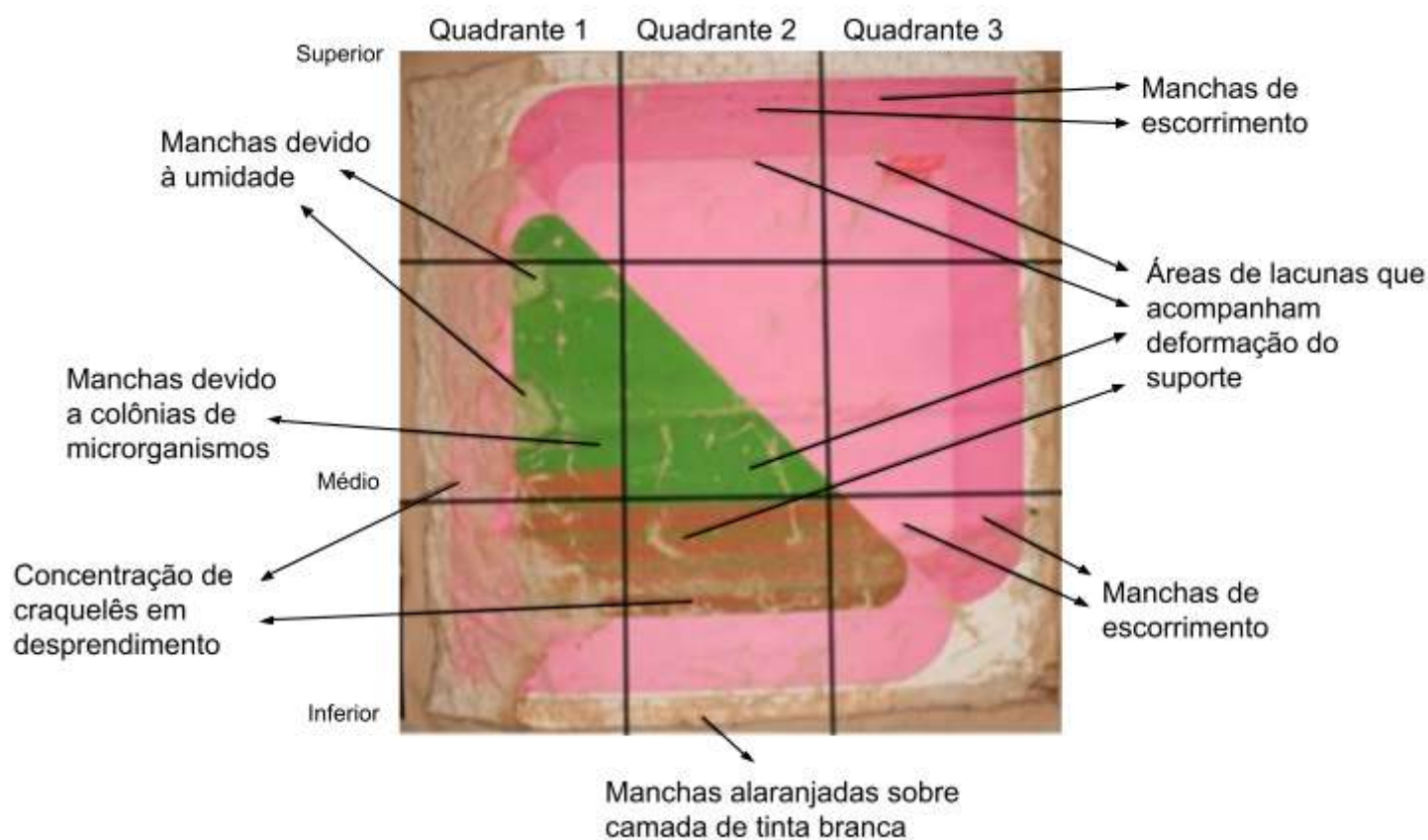
Quanto à camada pictórica, apresentava sujidades generalizadas, com manchas provocadas por microrganismos e pela umidade, principalmente, na área verde. Possuía lacunas superficiais e de profundidade em toda a sua extensão, com algumas áreas mais afetadas, como a região de contato com a água, na qual o suporte estava aparente. Na região do rosa escuro, era possível identificar uma grande área de escoamento, provocando a pulverulência da camada pictórica e alteração cromática. Além das áreas de desprendimento nas regiões de vincos do suporte, era possível identificar craquelês na direção da fibra, seguindo a movimentação da obra, podendo classificá-los como craquelês de origem mecânica.

Figura 32 - a) desprendimentos; b) manchas de escoamento



Fonte: SILVA, Mariana P. C., 2021, p. 40

Figura 33 - Mapa de danos, camada pictórica



Fonte: Relatório de disciplinas anteriores (2018/2019)

A partir de todas as análises citadas anteriormente e do registro do estado de conservação, foram iniciadas as intervenções na obra de Ivan Serpa. Num primeiro momento foram realizadas intervenções estruturais para então prosseguir para a camada pictórica.

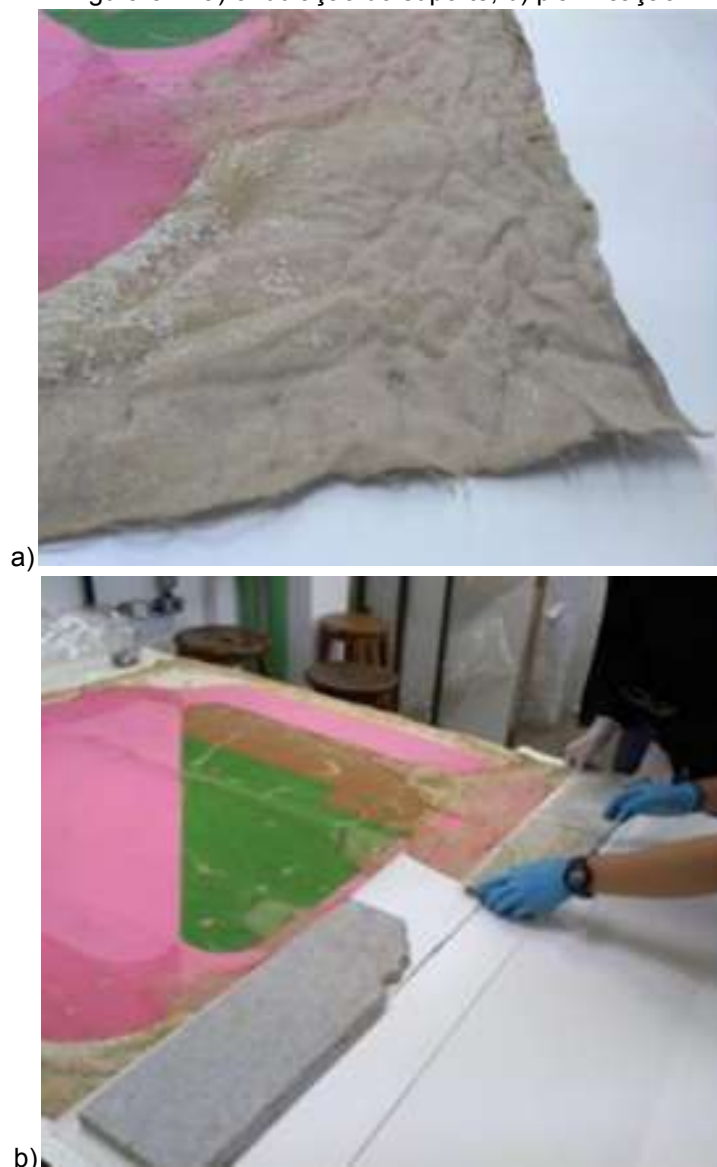
2.1.3. Intervenções anteriores

Em 2018, durante as disciplinas ofertadas no curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, foi iniciado o processo de restauração estrutural na obra de Serpa.

Tendo em vista os danos apresentados no suporte, como as ondulações, deformações e a rigidez das fibras, a obra foi submetida à umidade controlada em câmara úmida. Em seguida, realizou-se a planificação por pressão com placas de madeira e folhas de mata borrão levemente umedecidas. Nas laterais foi realizado um sistema de planificação com fita gomada, a qual consistia no estiramento da obra em contato com papel mata borrão levemente umedecido no verso. Ao final do

processo, ao longo de aproximadamente três semanas, embora o sistema tenha resultado na melhora no aspecto geral da obra, com maior maleabilidade das fibras do suporte, as laterais permaneciam com os vincos e ondulações.

Figura 34 - a) ondulação do suporte; b) planificação



Fonte: Relatório de disciplinas anteriores (2018/2019)

Quanto à camada pictórica, foi realizada a refixação com o adesivo de Funori³¹ a 3% em água deionizada, com pincel e por aspersão. A escolha do adesivo se deu a partir dos testes realizados previamente³², sendo o adesivo com resultados mais

³¹“O Funori® é um polissacarídeo extraído das algas vermelhas *Gloiopeltis* e *furcata*. Existem quatro variantes do produto: o Funori®, o JunFunori®, o Tri-Funori® e recentemente o Funorano®. [...] Tem capacidade em ligar maiores quantidades de água em relação à sua massa, não molha a superfície, não mobiliza sais e não deixa linhas de maré. É um material orgânico que pode ser usado com água e por isso não é tóxico. Na conservação e restauro de documentos gráficos e pinturas asiáticas é usado como cola, adesivo, consolidante ou para fixação de pigmentos.” (MARTA, 2020, p. 65)

³²Ver em ANEXOS: Tabela 1 - Adesivos empregados nos testes de fixação da camada pictórica

satisfatórios³³, com boa adesão, sem alteração do brilho da camada pictórica e sem conferir manchas no suporte. Ao final da refixação, foi realizada a limpeza do suporte, no verso da obra, com auxílio de aspirador de pó de baixa sucção e esponja *pet rubber*³⁴.

Para as regiões de perda de suporte, foram realizados enxertos com tecido previamente preparado, de espessura e trama similares às do tecido original. A fixação foi realizada com o adesivo primal espessado com carboximetilcelulose. Na mesma região dos enxertos, as bordas receberam reforço, uma vez que constataram a resistência do tecido original, permitindo o estiramento em chassi a posteriori.

Em 2019, foi iniciado o processo de limpeza da camada pictórica, a qual foi realizada somente com água deionizada³⁵, uma vez que a obra apresentava sujidade superficial. A respeito dos materiais aderidos, estes foram retirados com o auxílio de bisturi.

Importante destacar que a planificação foi repetida durante todo o processo de restauração. As repetições deste processo ocorreram devido às deformações acentuadas pela memória material, sendo realizadas planificações por pressão e calor, com uso de espátula térmica e mesa de sucção. Evidentemente, ocorreu o monitoramento da camada pictórica durante toda a intervenção.

Após as intervenções estruturais, deu-se prosseguimento para as intervenções na camada pictórica, iniciando pelo nivelamento das lacunas. Tendo em vista a espessura da base de preparação da obra, naquele momento, optou-se pelo uso da tinta Látex PVA (Acetato de Polivinila) na cor branca.

³³Ver em ANEXOS: Tabela 2 - Resultados dos testes de fixação

³⁴Nos relatórios referentes às atividades executadas durante 2018 a 2022 não foram fornecidas informações sobre a esponja *pet rubber*.

³⁵A escolha da água deionizada se deu após uma série de testes, nos quais constatou-se a água deionizada com melhores resultados no teste de solubilidade, ver em ANEXOS: Tabela 3 - Teste de solubilidade.

Figura 35 - Nivelamento com tinta Látex PVA



Fonte: Relatório de disciplinas anteriores (2018/2019)

Após o nivelamento, as ondulações e vincos nas laterais ainda eram proeminentes, deste modo demandando uma nova planificação. A obra permaneceu sob a planificação com pesos durante o período correspondente ao afastamento das atividades didáticas em função da pandemia do COVID-19, entre março de 2020 e janeiro de 2022. Embora o tempo de estiramento não tenha sido planejado, este mostrou-se benéfico no processo de planificação da obra, assim permitindo, em maio de 2022, o estiramento da obra em um chassi.

Para o estiramento da obra, foi confeccionado um chassi, em madeira, seguindo as medidas da obra e com a presença de cunhas. Vale ainda destacar que, para reforçar e proteger parcialmente a tela original de possíveis impactos mecânicos na parte do verso, da deposição de sujidades e também promover um efeito estético pois impede a visualização das manchas presentes no verso da tela original. Além do reentelamento, a obra recebeu reforços de borda com BEVA filme.

As intervenções na camada pictórica tiveram prosseguimento em 2022. Quanto à reintegração cromática, as intervenções foram precedidas por discussões teóricas e, posteriormente, foram realizados protótipos³⁶ para definir os materiais utilizados nas intervenções. No total foram apresentadas três propostas³⁷, sendo definido o uso da

³⁶Foram confeccionados protótipos das cinco áreas de coloração, sendo rosa claro, rosa escuro, verde, vermelho e branco. O material foi produzido a partir de um tecido de tela cru com base de preparação composta por três camadas de tinta vinílica. Cada aluno elegeu uma lacuna de tamanho médio (entre 2 e 7 cm), de cada área de coloração e reproduziu o seu contorno três vezes. Cada contorno foi realizado com uma técnica e material distinto, tendo como objetivo explorar técnicas distintas das originais da tela capazes de conferir adequação estética com o seu formato.

³⁷Tabela 4 - Propostas de intervenção

tinta guache Talens® *Gouache Extra Fine Quality* aplicada com pincel, na técnica de pontilhismo e ilusionismo, partindo das lacunas menores para as maiores. O objetivo da intervenção era conferir a potencialidade da obra e aumento da sua legibilidade, a qual seria construída a partir da continuidade conferida pelas áreas reintegradas. Para ilustrar o resultado pretendido com a intervenção, foi realizada uma projeção manipulada digitalmente.

Figura 36 - Projeção do resultado da reintegração cromática feita digitalmente no software Adobe Photoshop



Fonte: Nivair de Souza Filho, 2022

Neste momento, as intervenções na camada pictórica ficaram concentradas somente nas áreas de cores sólidas, sendo que os padrões orgânicos em tinta vermelha, não foram intervistos.

Figura 37 - a) etapa de reintegração cromática com a tela na vertical; b) processo de reintegração no tom e sub-tom



Fonte: Fabiana Ferraz e Alicia Martins, 2022

Figura 38 - A obra após as intervenções de 2022



Fonte: Cláudio Nadalin, 2024

As intervenções ficaram centradas nas áreas niveladas, partindo das áreas mais externas em direção ao centro. Quanto às áreas pulverulentas, optou-se pelo sub-tom de forma a atenuar as lacunas nestas regiões. Devido ao encerramento do semestre e da disciplina, no final de 2022, a intervenção da camada pictórica não foi concluída, deixando áreas lacunares substanciais para a leitura da obra.

3. Intervenções em áreas monocromáticas

Não há dúvidas quanto aos desafios envolvidos nas discussões acerca da arte contemporânea, seja no entendimento dos materiais empregados pelos artistas ou pelas discussões conceituais inseridas nessas produções. A busca pelo uso de novos materiais, pelas possibilidades das combinações, os valores atribuídos aos materiais, assim como a ambiguidade das interpretações, tornam o entendimento das obras de arte cada vez mais complexos. Tais questões não transitam somente no meio das críticas das artes, mas também, são, essencialmente, inseridas nas discussões do universo da conservação-restauração. Evidentemente, ao passo que tais questões avançam no campo das artes, também devem avançar no campo da conservação-restauração, uma vez que a tomada de decisão deve estar ancorada em critérios de intervenção condizentes com as problemáticas das produções contemporâneas, tendo como base os principais pilares para a condução das intervenções, sendo a autenticidade, a legibilidade e a intenção do artista.

[...] it is necessary to proceed in stages, constantly mediating, as we said, between the historical and the aesthetic aspect, tied to the appreciation of the artistic message, which has to keep transmitting the author's intent.
(CHIANTORE y RAVA, 2012, p. 39).

Ao lidar com obras de arte contemporânea, um dos maiores desafios são as obras com extensas áreas monocromáticas com superfícies homogêneas e foscas ou mates³⁸. A problemática se dá na busca de técnicas diferenciadas de reintegração cromática que respeitem o original e que atendam às expectativas técnicas e estéticas, tendo estas problemáticas em mente, podemos refletir sobre a obra do artista Ivan Serpa.

A obra da série *Mangueira*, aqui estudada, sendo composta por extensas áreas monocromáticas e foscas, representa um dos maiores desafios na conservação e restauração de obras de arte contemporânea. Isto se dá devido à fragilidade da camada pictórica e à dificuldade de intervenções que mantenham seu aspecto final uniforme.

De todos los aspectos del arte contemporáneo, el monocromo es tal vez el que resume las características más extremas, ya sea por la dificultad de la restauración como por la casi imposibilidad de mantenerlo inalterado.
(V.V.A.A. apud PACHECO, 2011, p. 19)

³⁸Uma superfície mate caracteriza-se pela reflexão superficial difusa, ou seja, a luz incidente é dispersa em todas as direções (Johnston-Feller apud DINIZ, 2022, p. 23)

A dificuldade em elencar as técnicas de reintegração adequadas e os efeitos ópticos desejados se dá justamente pela quantidade e extensão das lacunas. A obra apresenta um grau de degradação da sua camada pictórica que, consequentemente, impacta diretamente na intenção do artista. Sendo uma obra de superfície lisa e homogênea, o acabamento superficial desempenha um papel fundamental na percepção da obra, pois as superfícies monocromáticas intensificam os efeitos ópticos, dispersando o olhar para o conjunto da obra. Qualquer alteração nesse acabamento, porém, chama a atenção para áreas específicas da pintura, comprometendo a experiência visual pretendida pelo artista. (DINIZ, 2022, p. 25).

Existen patologías que afectan en un mayor grado a las obras monocromas por su naturaleza y su mensaje conceptual, como por ejemplo las alteraciones que modifican los acabados de la superficie; daños mecánicos, fricciones, roces que afectan a la apariencia de las obras y por lo tanto al mensaje que llega al espectador (ruido) de un lado aparece la idea o concepto de la obra, que debe respetarse durante toda la intervención y no puede verse alterado, y de otro lado, la elección de los materiales realizada por el artista, que responde a una intención premeditada y nos exige la conservación del lenguaje de los acabados durante toda la restauración. (PACHECO, 2011. p.18)

Neste sentido, podemos refletir sobre a produção do artista, sendo a principal característica dos seus trabalhos o caráter da “execução perfeita”. Quando referimos à “execução perfeita”, não exaltamos somente o caráter técnico, de formas bem definidas e construções espaciais bem elaboradas, mas também, o caráter conceitual. Serpa valorizava muito as obras plenas de sentido, como ele mesmo citava:

“Faço um construtivismo segundo uma lógica minha, com espaços numéricos que resultam de uma ordem pessoal. A surpresa deve existir na obra de arte. Caso contrário, não teríamos a obra de arte, mas rígidos e frios teoremas matemáticos, o virtuosismo da técnica pela técnica.”³⁹
(MORAES apud FERREIRA, 2004, p. 33)

No estudo de caso aqui apresentado, esse caráter não poderia ser diferente do restante da produção do artista. A série *Mangureira* marca a retomada do artista a elementos do universo do concretismo, como as construções espaciais com formas geométricas, preenchidas de cores sólidas e vividas.

Embora a obra seja construída seguindo conceitos contemporâneos, de espaços geométricos com cores homogêneas e superfície fosca, o artista utilizou materiais “tradicionais”, como a tinta a óleo. Nesse caso, a composição do material em si não

³⁹MORAES, Frederico. Op. cit..

gera os conflitos conceituais na discussão sobre a restauração da obra; o que realmente influencia são: a intenção do artista, o aspecto conceitual, o nível de degradação que a obra apresenta e o fato de ela ser inacabada.

Não obstante, é importante destacar que o artista não aplicou uma camada de verniz na obra, ou seja, a camada pictórica permanece diretamente exposta aos ambientes onde transita, sendo mais suscetível a abrasões, depósitos de gordura, surgimento de manchas ou amarelecimento (DINIZ, 2022, p.23).

3.1. Os limites da intervenção

A restauração, segundo Cesare Brandi (1906-1988), é fruto do pensamento crítico e científico, do qual cabe a competência de dar novamente eficiência a um produto de atividade humana (BRANDI, 2008, p. 25). Assim, o restauro configura como “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro” (BRANDI, 2008, p. 30). Em suma, para que a obra de arte seja reconhecida é preciso que se preserve a sua artisticidade, a qual, segundo o teórico, seria mantida através da autenticidade da obra, do reconhecimento e respeito ao trabalho manual do artista. Para isto, Brandi estabelece três axiomas para os procedimentos restaurativos, sendo: a mínima intervenção, a distinguibilidade e a reversibilidade⁴⁰.

Além disso, é pertinente refletir sobre o conceito de autenticidade. Salvador Muñoz Viñas destaca o “princípio dúbio da verdade objetiva”, afirmando que esse é fruto de uma escolha pessoal pautada em treinamentos, conhecimentos técnicos, históricos, entre outros, mas, o estado autêntico da obra de arte, propriamente dito, é o seu estado no momento atual; “não podemos tornar presente o que não é mais, pela simples vontade de rememoração – na verdade estamos construindo uma outra coisa e não resgatando algo, construindo uma imagem ficcional, pois ela não é mais aquela de outrora.” (GIOVANI, 2020, p. 51)

⁴⁰Atualmente, o termo “reversibilidade” tem sido amplamente debatido, com o termo “retratabilidade” sendo considerado mais apropriado. Isso ocorre porque é muito provável que nenhum tratamento seja reversível a nível molecular (Llamas Pacheco, 2009). Nesse contexto, o conceito de retratabilidade reflete tanto as intervenções realizadas por conservadores-restauradores quanto os efeitos do próprio tempo, que inevitavelmente provocam alterações nos objetos, tornando quase impossível a remoção total dessas intervenções.

[...] as maneiras de se julgar a Verdade podem ser diferentes, mas permanece o fato que, para os pensadores clássicos, a conservação é uma operação baseada na Verdade. Nas teorias clássicas, o valor e qualidade de um ato de conservação são definidos pela adesão à Verdade: é repreensível se escondem a Verdade ou mentem, e merece louvor se a Verdade é preservada ou revelada. Preservar ou revelar a autenticidade é um dever do restaurador. [...] É uma escolha baseada em gosto e preferências pessoais, em 'um estado de ânimo: uma matriz pessoal de opções ... de treinamento, técnicas, estéticas, culturais, políticas e metafísicas', mas não na verdade, porque o único estado autêntico de um objeto é, tautologicamente, aquele do agora. Qualquer tentativa de levar o objeto de volta a outro estado presumido e favorecido é antes e mais do que tudo uma questão de opção [...] (VIÑAS apud GIOVANI, 2020, p. 49)

Assim, a restauração na obra de Ivan Serpa, deve-se pautar em técnicas e princípios que permitam a leitura da obra, não através da execução exata da técnica do artista, mas sim em restabelecer a leitura da obra de forma a transparecer o aspecto conceitual que o artista planejou para a pintura, estabelecendo uma ideia do que a obra foi um dia.

Neste sentido, ao refletir a respeito da conservação-restauração de arte contemporânea, tendo em vista a variedade de materiais e usos encontrados nas produções artísticas, torna-se impossível estabelecer uma única metodologia que atenda às necessidades de todas as obras de arte. Em vista disso, Heinz Althöfer (1925-2018) propõe a recuperação da *Kunstwollen*⁴¹, no qual defendia que o restauro da arte contemporânea parte de conjecturas distintas da arte antiga. Para além dos aspectos estéticos e históricos postos por Brandi, a arte contemporânea enfrenta uma dupla dificuldade, sendo a respeito de questões materiais e técnicas e, por outro lado, a respeito do aspecto conceitual e a intenção do artista (SANTABÁRBARA MORERA, 2016, p. 59).

Hoy en día no basta con conocer los materiales y dominar las técnicas de restauración para hacer un buen trabajo. Ahora también hay que adentrarse en el universo intelectual, en la filosofía del artista, puesto que, de lo contrario, la restauración partiría de un punto equivocado. (ALTHÖFER apud PACHECO, 2011, p. 20)

Partindo do pressuposto da intenção do artista e do aspecto conceitual, onde a construção da obra de Serpa se dá através da composição de formas geométricas e cores sólidas, estes tornam-se elementos concretos por si mesmos. Ou seja, tendo em vista a composição com blocos monocromáticos, o material passa a representar o elemento mais significativo sendo sobre o qual recai todo o peso do significado da

⁴¹Conceito desenvolvido por Aloïs Riegl (1858-1905), na década de 1930, no qual define a obra como fruto do complexo de condições, como a intenção artística e fatores sociais. (VAN WEGEN apud DINIZ, 2022, p. 22)

obra, deste modo, a intenção do artista é inteiramente repassada através da integridade da camada pictórica.

Las pinturas monocromas basan su significado en las cualidades de las superficies: "...toda materia de obra de arte detenta unos valores formales con unas cualidades ópticas muy precisas, tales como color, textura, apariencia brillante o mate, opaca o transparente, superficies rugosas, suaves, patinadas... las cuales establecen el resultado final estético, por lo que se deduce que el significado estará expuesto por los diferentes matices de los valores formales. La idea o el concepto que presenta el monocromo es el fruto final de la suma de los valores formales, y toda desviación en el contenido formal afectará el significado, y en consecuencia el universo intelectual de la obra" (Soraluze, 2006:211). (PACHECO, SELVI, apud GIOVANI, 2020, p. 107)

No caso de obras como a de Serpa, onde a ideia/conceito está atrelada à matéria, o conteúdo expressivo pode ser alterado por qualquer alteração na camada pictórica, seja por danos ou por intervenções de conservação-restauro. Além de tais elementos gerarem ruído visual eles podem tornar-se um elemento compositivo. Por esse ângulo, Brandi discutia os efeitos causados pelas lacunas - partindo da análise de um dos conceitos gestaltistas⁴², a "figura-fundo" - definindo-as como uma interrupção formal indevida, que são interpretadas pelo observador como uma figura, enquanto a imagem pictórica é interpretada como fundo (BAILÃO, 2015, p. 205).

Na obra da Série *Mangueira*, as lacunas representam interrupções na leitura da obra, isto se dá pela quantidade, extensão e coloração das lacunas. Tendo em vista que o processo de reintegração cromática foi interrompido, as regiões com nivelamento aparente tornaram-se elementos compositivos na leitura da obra, gerando ruídos na leitura e atuando como figura-fundo. Ademais, a região da base, com o suporte aparente, devido à dissonância da cor do suporte com o restante da camada pictórica, resulta em um ruído que se destaca mais que o restante da obra.

[...] perdas de formas regulares e localizadas em áreas de cor uniforme, especialmente quando contrastantes com a cor da camada de preparação ou do suporte, chamam muito mais a atenção do espectador que perdas de formas irregulares localizadas em locais cuja camada subjacente tem cor semelhante. (CHIANTORE & RAVA apud DINIZ, 2022, p. 26)

Na tentativa de neutralizar as lacunas, Brandi recorreu à psicologia da Gestalt. A neutralização das lacunas partiria das intervenções de reintegração através das diferentes técnicas de reintegração discerníveis da técnica do artista. Deste modo, a

⁴²Gestalt é um termo alemão que significa forma, estrutura ou configuração e é usado para designar a corrente psicológica que surgiu no final do séc. XIX, fundamentada na ideia de que o todo é mais do que a simples soma das suas partes (BAILÃO, 2015, p. 210).

lacuna retrocederia em relação ao plano da pintura, estabelecendo um mecanismo espontâneo da percepção nas leis de contraste e semelhança (BAILÃO, 2015, p. 206).

Tendo em vista a quantidade e extensão das lacunas, em discussões em semestres anteriores entre docentes e discentes, foi concordado que uma técnica discernível seria uma solução para restabelecer a leitura da obra respeitando a autenticidade do artista, podendo identificar as áreas de intervenção das áreas originais à pintura. Entretanto, como aplicar uma técnica discernível em uma obra composta por blocos monocromáticos e de textura lisa e homogênea?

“A reintegração é um tema particularmente difícil para as obras que apresentam superfícies monocromáticas, imaculadas ou caracterizadas por leves texturas ou materialidades superficiais, que não se adaptam a qualquer critério de reconhecimento, de nivelamentos abaixo do nível da camada pictórica ao *tratteggio*, do pontilhismo ao subtom, da abstração cromática à diferenciação de brilho ou opacidade superficial. Nesses casos, o restauro deve ser reconhecível, mas não deve ser tão aparente ao ponto de interferir com a fruição da mensagem artística, para não influenciar na interpretação da obra nem interromper a unidade e a relação entre as partes.” (CHIANTORE & RAVA apud DINIZ, 2022, p. 31)

As técnicas discerníveis mais empregadas são o *tratteggio*⁴³ e o pontilhismo, as quais muitas vezes não funcionam muito bem em obras contemporâneas, uma vez que a distinção da intervenção com o original pode influenciar diretamente na perda do conceito original (ALTHÖFER apud DINIZ, 2022, p. 31). Contudo, principalmente, em respeito ao pontilhismo, é uma técnica que pode conferir resultados muito próximos ao mimético, principalmente quando utilizado o conceito do princípio divisionista, onde os pontos coloridos são aplicados deixando o mínimo de espaços brancos entre os pontos. Desta forma, é estabelecida uma vibração cromática que se mescla com a camada pictórica original, dispersando a leitura das lacunas para o restante da obra, diluindo a lacuna e removendo a definição das margens da reintegração (CHIANTORE & RAVA apud DINIZ, 2022, p. 31).

The intervention choices include reintegrating losses or discontinuities and masking the treatment to restore a surface that is as uniform as possible, which would re-establish the work as originally experienced. It is, however, almost impossible to achieve a perfectly camouflaged reintegration that has

⁴³O *tratteggio* é uma técnica de reintegração cromática desenvolvida entre 1945 e 1950 pelo o Instituto Centrale per il Restauro em Roma (ICR), sendo difundido sobretudo no norte da Itália (BAILÃO, 2015, p. 207). A técnica surge com o objetivo de reduzir o protagonismo das lacunas e consiste em um sistema de linhas rígidas e verticais que são feitas o mais uniformemente possível com cerca de 1 cm de comprimento (BAILÃO, 2011, p. 52).

all the characteristics of the original surrounding surface quality - such as opacity or glossiness, or finish as texture - especially in the case of monochrome paintings painted by mechanical means, in which the expert eye will always detect the conservation treatment. (CHIANTORE y RAVA, 2012, p. 46)

Outro ponto fundamental é o nivelamento, o qual em conjunto com a reintegração será responsável pela dissolução da intervenção em relação à obra. Quando utilizado as técnicas discerníveis, considera-se interessante a aplicação de massa lisa nivelada com a camada cromática original (BAILÃO, 2015, p. 208). Contudo, como destacado anteriormente, a camada pictórica da obra aqui estudada, é marcada pelas elevações da trama, sendo responsáveis pela unidade de leitura da obra, desta forma, o nivelamento deve responder à altura da camada original mas respeitando as características intrínsecas ao material original, como as elevações da trama.

Em suma, com respeito a todos os apontamentos levantados até o momento e as técnicas sugeridas, a intervenção será capaz de alcançar uma das propriedades básicas do gestaltismo, a transponibilidade. Neste conceito, se todas as partes que compõem uma forma forem modificadas, sendo mantidas constantes as relações entre essas partes, perceberemos a mesma forma (BAILÃO, 2015, p. 210). Ou seja, ao perceber a mesma forma, estabelecemos uma unidade na leitura da obra, entre intervenção e original.

4. Intervenções

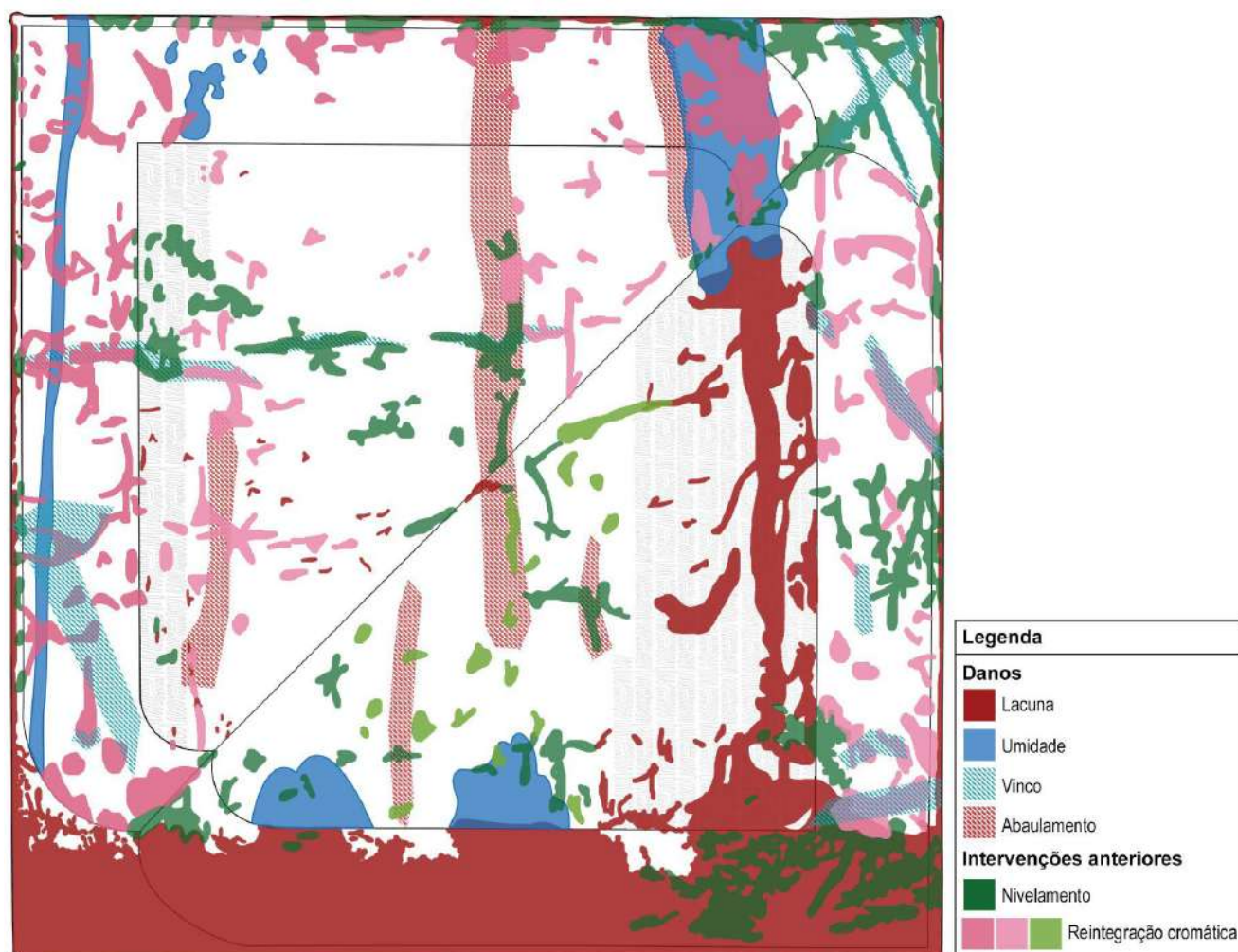
Este capítulo apresenta as atividades realizadas na obra de Ivan Serpa entre março de 2024 a janeiro de 2025. Os trabalhos foram conduzidos no laboratório do CECOR, localizado no prédio da Escola de Belas Artes da UFMG.

Para a realização das intervenções aqui apontadas, bem como a construção da proposta de intervenção, foram considerados os apontamentos anteriores e as discussões, registros e atividades realizadas em semestres passados. Além disso, considerando a continuidade da proposta de intervenção elaborada em semestres anteriores e os desafios técnicos relacionados à extensa área de perda na base e na região dos motivos orgânicos, foram desenvolvidos protótipos para a reintegração cromática. Os resultados desses protótipos foram discutidos em reunião com as professoras do curso, Maria Alice Sanna, Alessandra Rosado e Giulia Giovani, os quais serão apresentados mais adiante.

4.1. Mapeamento do estado de conservação

A princípio foi realizado um novo mapeamento do estado de conservação da obra, constando as áreas de intervenção anteriores. Deste modo, possibilitou analisar o andamento das intervenções na obra de Serpa e visualizar as áreas a serem revisadas e intervencionadas, além de apontar as regiões que permaneceram com algum tipo de degradação, como vincos e abaulamentos.

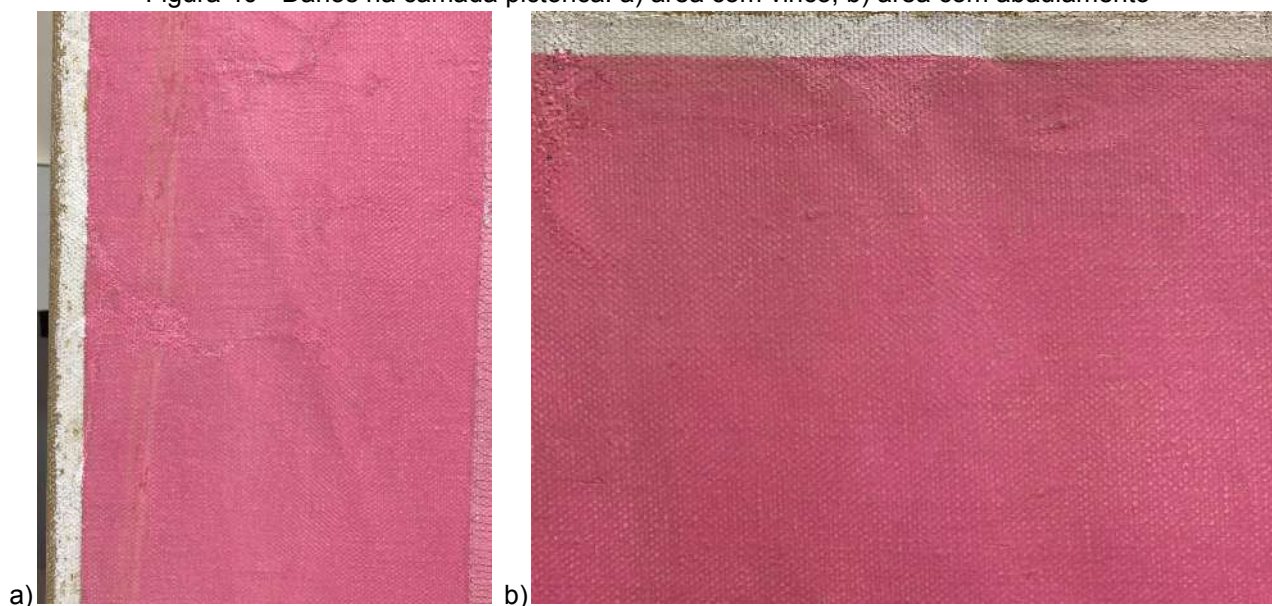
Figura 39 - Mapeamento de estado de conservação da obra de Ivan Serpa, 2024



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Tendo em vista que a obra recebeu um intenso trabalho de intervenção no suporte, contando com um reentelamento solto, as degradações estavam concentradas na parte frontal da obra. Embora quase todas as degradações do suporte apontadas anteriormente, como a distorção, encolhimento e perdas, tenham sido solucionadas, os vincos e abaulamentos (Figura 40) foram atenuados, mas ainda podem ser identificados, conforme indicado nas áreas tracejadas em azul e vermelho no mapeamento (Figura 39).

Figura 40 - Danos na camada pictórica: a) área com vinco; b) área com abaulamento

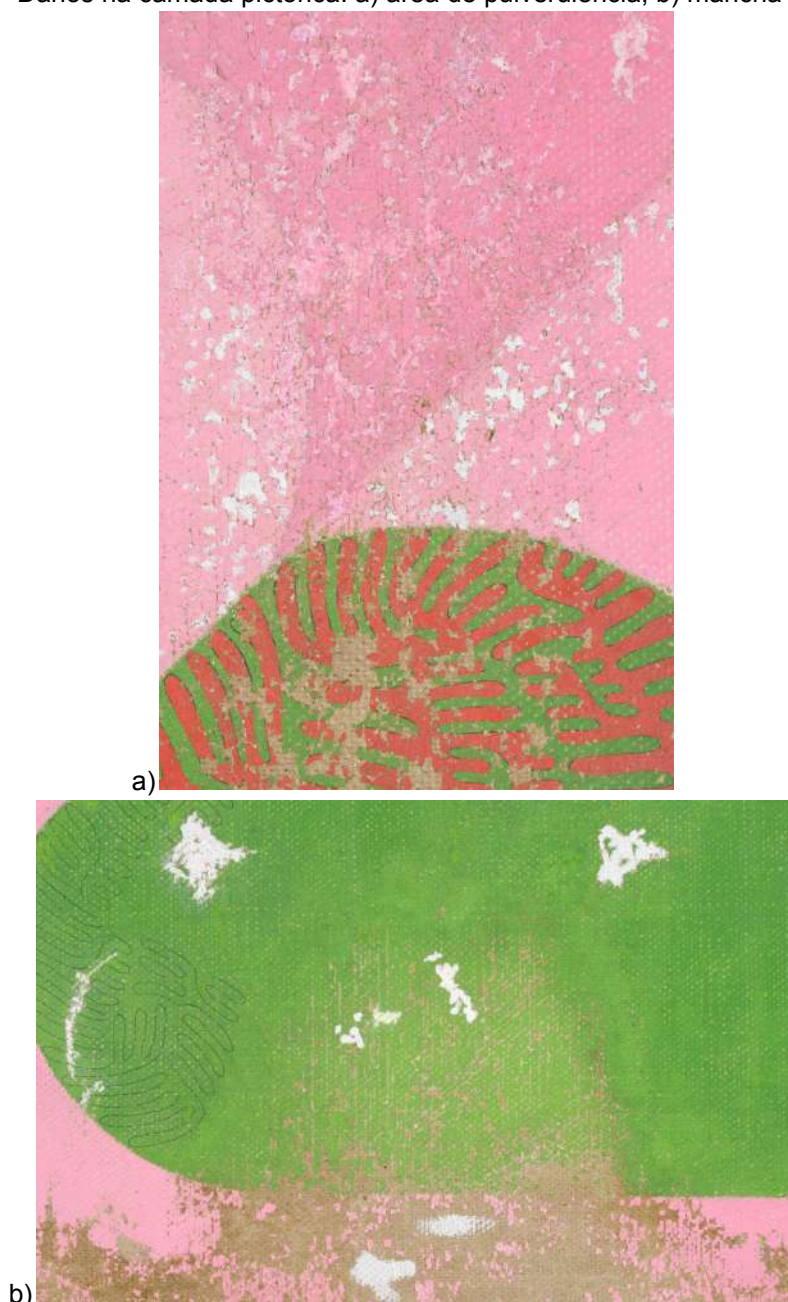


Fonte: Júlia Ferigato, 2024

As áreas destacadas em azul referem-se à ação da umidade, sendo que, na área mais esguia e comprida, localizada no lado superior esquerdo e direito da obra (vista do observador), podem ser identificadas manchas claras de respingos e escorrimentos, as quais, no lado direito, provocaram a pulverulência da tinta, com perdas e desprendimentos (Figura 41).

Próximo à base, são identificadas duas manchas provenientes da ação da infiltração da água por capilaridade, ocasionando a alteração cromática, pulverulência e perda da camada pictórica (Figura 41). Em conjunto com as manchas desta região, pode-se destacar a grande área lacunar onde a ação da água foi mais intensa, assim provocando a perda da camada pictórica, deixando a área da base com o suporte aparente, sendo destacado em vermelho no mapeamento de estado de conservação. Esta região pode, possivelmente, ser em decorrência da ação da inundação pela qual esteve submetida no ateliê do artista. Vale destacar que esta área representa um retângulo na base da obra, com dimensões de 121 x 17 cm, constituindo, aproximadamente, 14% da superfície pictórica.

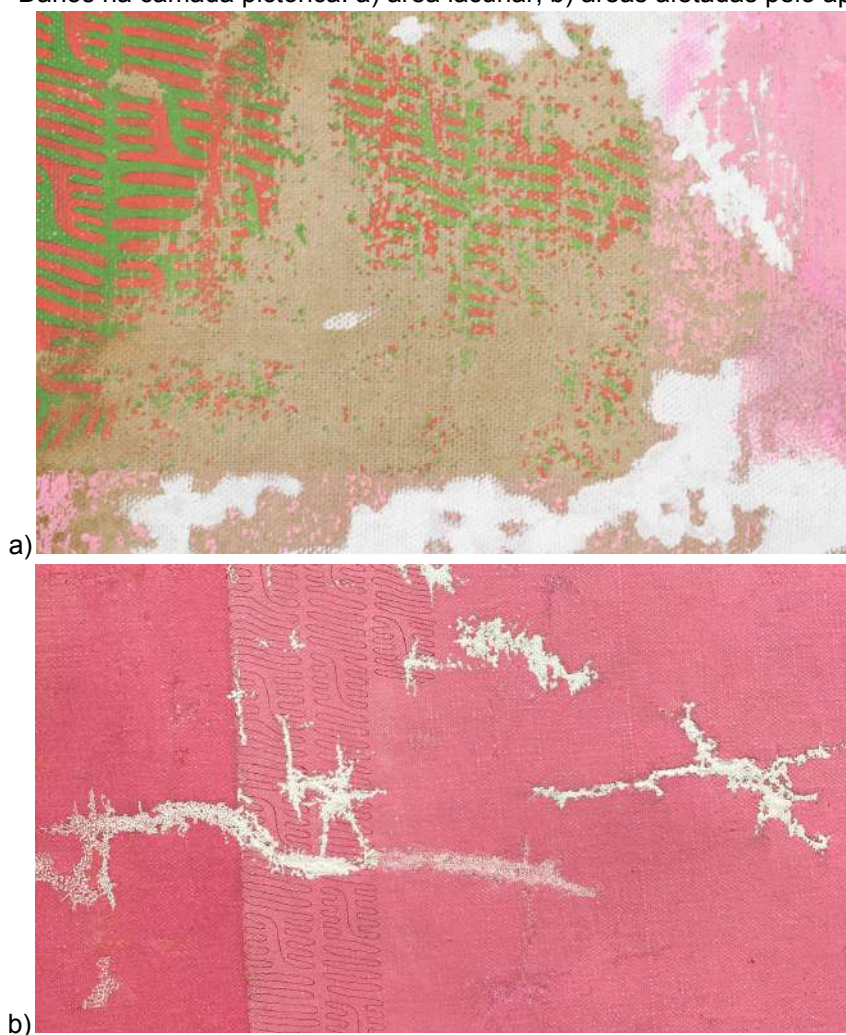
Figura 41 - Danos na camada pictórica: a) área de pulverulência; b) mancha de umidade



Fonte: Cláudio Nadalin, 2024

No mesmo sentido, as áreas destacadas em vermelho no triângulo verde, principalmente a área mais comprida que se estende do vértice superior do triângulo até a base, em posição vertical, pode ter sido ocasionada pela ação da umidade, tendo em vista que esta segue o movimento da mancha azul de umidade (Figura 42). Já as áreas destacadas em vermelho, na posição horizontal, podem ser decorrentes dos vincos provocados pela posição inadequada do acondicionamento, em pé apoiada na parede, o que provocou a sobreposição do peso da obra sobre si mesma (Figura 42).

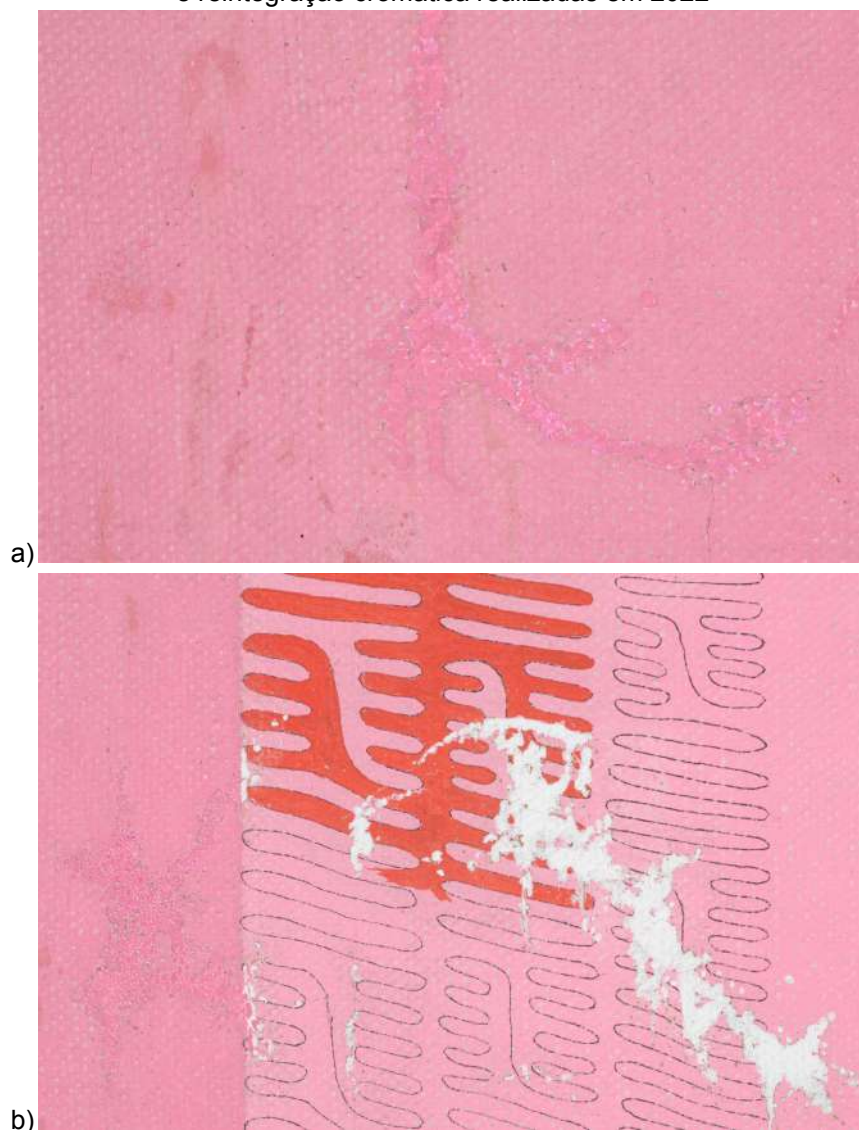
Figura 42 - Danos na camada pictórica: a) área lacunar; b) áreas afetadas pelo apoio da obra



Fonte: Cláudio Nadalin, 2024

A respeito das áreas de intervenções anteriores, estas são fundamentais para compreender o andamento da intervenção na obra de Serpa, assim como diferenciar as áreas intervencionadas das áreas originais. Estas áreas foram demarcadas com rosa escuro, rosa claro e verde claro, sendo que, algumas destas regiões foram revistas, uma vez que a cor empregada na restauração não correspondia com a observada na camada original. Ademais, as áreas sinalizadas com verde escuro correspondem às áreas de nivelamento aparente, sendo as regiões responsáveis pelo desvio na leitura da obra, destacando-se no olhar do espectador (Figura 43).

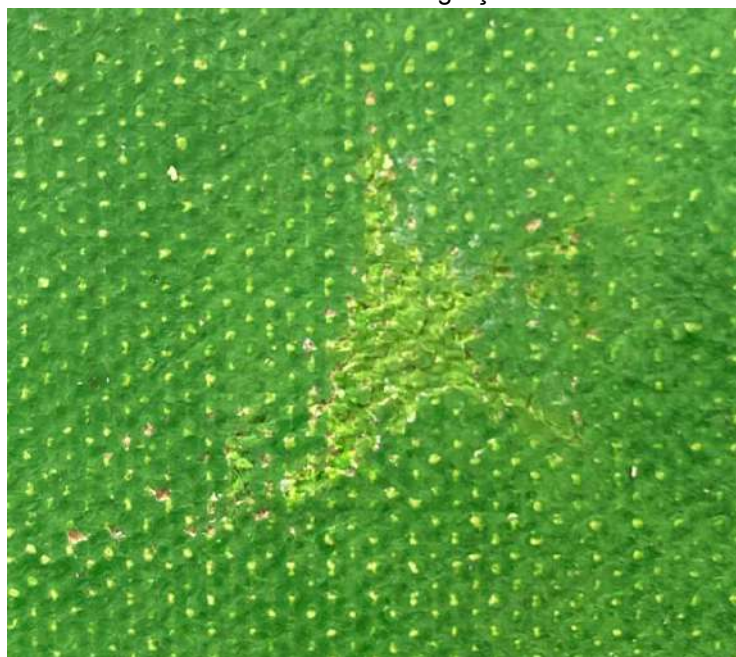
Figura 43 - Danos na camada pictórica: a) reintegração cromática realizada em 2022; b) nivelamento e reintegração cromática realizadas em 2022



Fonte: Cláudio Nadalin, 2024

Por fim, devido à fina espessura da camada pictórica e à trama do tecido, é possível identificar, em toda a extensão da obra, áreas de perdas pontuais sobre as regiões de elevação da trama. Estas pequenas perdas podem ser identificadas em toda a obra e tornaram-se parte fundamental na leitura pictórica uma vez que elas guiam o olhar do espectador e evidenciam as áreas de intervenção.

Figura 44 - Relevos da trama do tecido e reintegração cromática realizada em 2022



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Assim, embora as intervenções na camada pictórica tenham iniciado nos semestres anteriores, a obra permanece com perdas que impactam diretamente no aspecto conceitual da obra. Com base na análise do estado de conservação e nos conceitos apresentados no capítulo anterior, foi definida uma proposta de intervenção responsável por guiar as intervenções realizadas em 2024 e 2025.

4.2. Proposta de intervenção

A proposta elaborada para a pintura de Ivan Serpa visa restabelecer a leitura da obra, sem que a intervenção implique numa falsificação. É fundamental que a percepção estética e histórica da obra sejam reconciliadas, assim, a partir da identificação das áreas onde houve intervenção, é possível compreender a ação do tempo sobre a obra e a quais eventos ela esteve submetida.

“...de un lado aparece la idea o concepto de la obra, que debe respetarse durante toda la intervención y no puede verse alterado, y de otro lado, la elección de los materiales realizada por el artista, que responde a una intención premeditada y nos exige la conservación del lenguaje de los acabados durante toda la restauración. Por último, la toma de decisiones tras haber entendido y estudiado los distintos factores discrepantes que envuelven la intervención.” (Llamas apud PACHECO, 2011, p. 19)

Tendo em vista o estado de conservação da camada pictórica, a intervenção tem como foco a reintegração cromática. Esta ação interventiva tem como objetivo

devolver a leitura estética à obra, de forma a preservar os seus valores históricos, documentais, iconográficos, entre outros (BAILÃO, 2015, p. 291). Para a sua execução são tomados alguns princípios éticos, como: limitar-se à área lacunar, não deve ser hipotética ou análoga, deve ser facilmente identificada, ser retratável e utilizar materiais estáveis. Assim, os materiais devem ser distintos aos utilizados pelo artista, permitindo a sua remoção, além de possuírem compatibilidade com o material original.

A escolha da técnica de reintegração está sujeita a vários fatores, como as características da obra (pintura inacabada, fosca com áreas monocromáticas), o contexto histórico-artístico e o desejo do proprietário da obra. Em discussões em semestres anteriores (2020 a 2022), tendo em vista a intenção do artista e todos os apontamentos anteriores, foi concordado que a intervenção iria restabelecer a superfície de forma mais uniforme possível, abrangendo todas as áreas lacunares, partindo das lacunas menores para as maiores, utilizando técnicas discerníveis devido à extensão das lacunas, evitando um possível falso artístico. Dessa forma, optou-se pelo uso da técnica do pontilhismo.

Embora o pontilhismo seja uma técnica discernível que não é tão aplicada em intervenções de superfícies monocromáticas, utilizando do princípio divisionista é possível conferir bons resultados; além de conferir uma técnica que se adapta bem em diversos suportes e tipos de lacunas. Desta forma torna-se possível a reintegração de todas as lacunas da pintura estabelecendo uma diferenciação entre intervenção e original.

Differentiated mimetic retouching: The goal is to present the viewer with a complete image at 'normal viewing distance', but in which the retouching will be clearly distinguished from the original at close range. This is achieved by a specific system of paint application that differs from the original – with a series of fine hatched lines, tiny dots, etc. Ideally, this achieves a balanced compromise, combining the advantages of mimetic and differentiated compensation. The Italian differentiated techniques as well as the French pointillisme may be used in this manner. Practically, refined execution of such an approach requires much skill and much time. If not done well and subtly, it can be perceived as an obviously foreign (and very distracting) element. (NADOLNY, 2021, p. 596)

Tendo estes conceitos em mente, foi selecionada a tinta guache⁴⁴, da marca Talens® *Gouache Extra Fine Quality*. A tinta escolhida apresenta características alinhadas aos efeitos esperados da intervenção, destacando-se por sua alta cobertura, acabamento fosco, flexibilidade e retratabilidade, além de dispensar o uso de solventes adicionais, utilizando apenas água deionizada.

Além da tinta a ser utilizada é imprescindível refletir sobre o nivelamento⁴⁵ e os seus materiais. Assim como na escolha da tinta, o nivelamento deve atender a alguns critérios, como: deve suportar as tensões geradas pela tela, possuir boa adesão e coesão, possuir estabilidade dimensional e ser retratável (FUSTER-LÓPEZ, 2008, p. 181).

A massa de nivelamento de carbonato de cálcio e cola animal, é uma das massas mais empregadas pelos conservadores-restauradores ao longo dos últimos dois séculos; devido aos inúmeros testes para avaliação de suas características físicas e químicas, permitem a compreensão do seu comportamento a longo prazo (BAILÃO, 2015, p. 313). Sendo assim, a massa de carbonato de cálcio e cola de coelho, confere uma boa opção por tratar-se de uma massa de boa cobertura, maleável, estável e retratável, sendo facilmente modelada e removida com água deionizada. Na sua aplicação é imprescindível atentar-se à textura do suporte; posto que a tela de Ivan Serpa possui uma camada de preparação pouco espessa com as elevações da trama evidenciadas na camada pictórica, o nivelamento deve ser aplicado em camadas mais fluidas que revelem as elevações da trama, *“texturing of the actual fills may be the only way to obtain the optimal visual integration of the treated area”* (FUSTER-LOPEZ, 2021, p.612).

4.2.1. Base

Na região da base, com a área lacunar mais extensa, é possível identificar a transferência da tinta original para o suporte, assim revelando a forma perdida.

⁴⁴“Entre os materiais comercializados prontos para uso pode citar-se aqueles mais tradicionais, como a aquarela e o guache, materiais que inclusive são de uso artístico, disponíveis em diversas marcas tradicionais e de qualidade reconhecida. Ambos são aglutinados com goma arábica, possuindo plastificantes (naturais ou sintéticos) e, no caso do guache, cargas inertes (Motta & Salgado, 1976), reversíveis em água e com aparência semimate ou mate” (CALVO apud DINIZ, 2022, p. 33).

⁴⁵“Os materiais de nivelamento são basicamente feitos de materiais inertes moídos, como carbonato de cálcio ou sulfato de cálcio, e aglutinantes que são semelhantes às bases tradicionais usadas em pinturas” (FUSTER-LOPEZ, 2021, p. 606).

Considerando que é possível identificar a referência da forma, considerou-se possível a intervenção nesta região.

Figura 45 - Transferência de tinta para o suporte



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Em razão da extensão da lacuna, tendo dimensões de 121 x 17 cm, torna-se inviável a realização de pontilhismo devido à dificuldade de manter a intervenção homogênea, com pontos de mesmo tamanho e cor. Sendo assim, foram elaborados protótipos com a aplicação de esponjas na busca de simular a superfície reintegrada com pontilhismo, conferindo uma superfície homogênea que atenda às características da camada pictórica da obra.

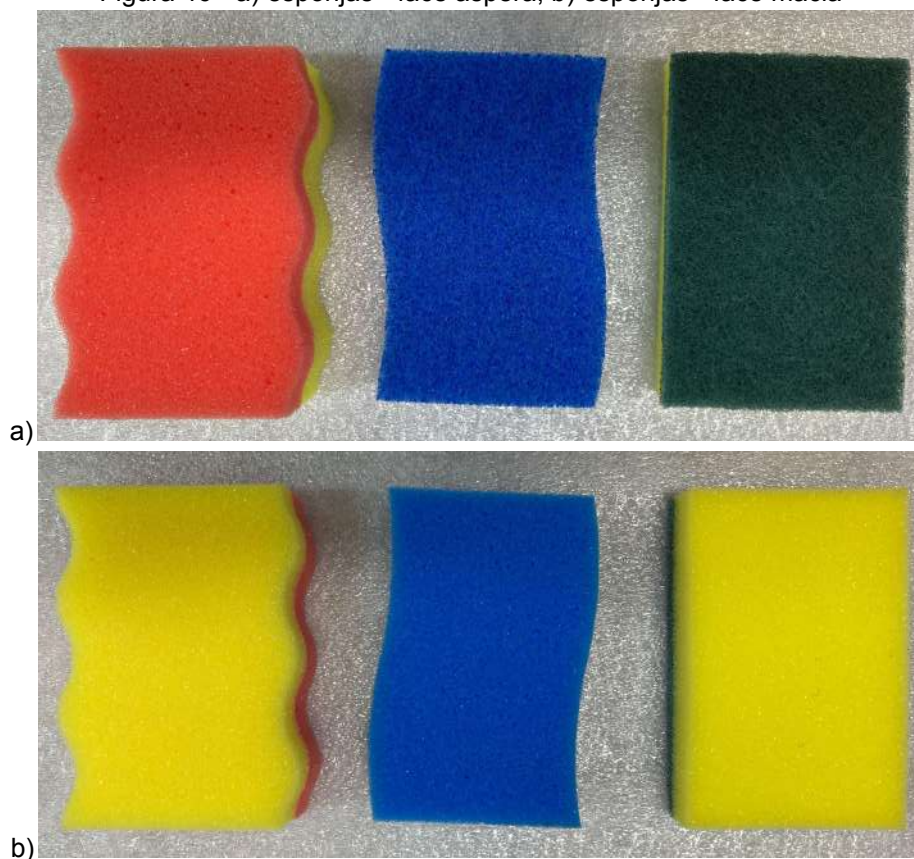
A seleção das esponjas para os protótipos deu-se pela possibilidade de obtenção de uma reintegração cromática homogênea, de forma a não conferir uma superfície sem textura. A rugosidade conferida pelas esponjas, possibilita um efeito muito similar ao obtido pelo pontilhismo, desta forma, estabelece-se a unidade da intervenção em toda a obra.

O tratamento de reintegração cromática de obras contemporâneas requer novas metodologias, adaptadas às suas características únicas (García Fernández-Villa, 2015), o que envolve a experimentação e utilização de

novos materiais, ou a rejeição de certos materiais tradicionais, incompatíveis com as características e materiais selecionados pelos artistas (Chiantore & Rava, 2005; Sims, Cross & Smithen, 2010). (DINIZ, 2022, p. 27)

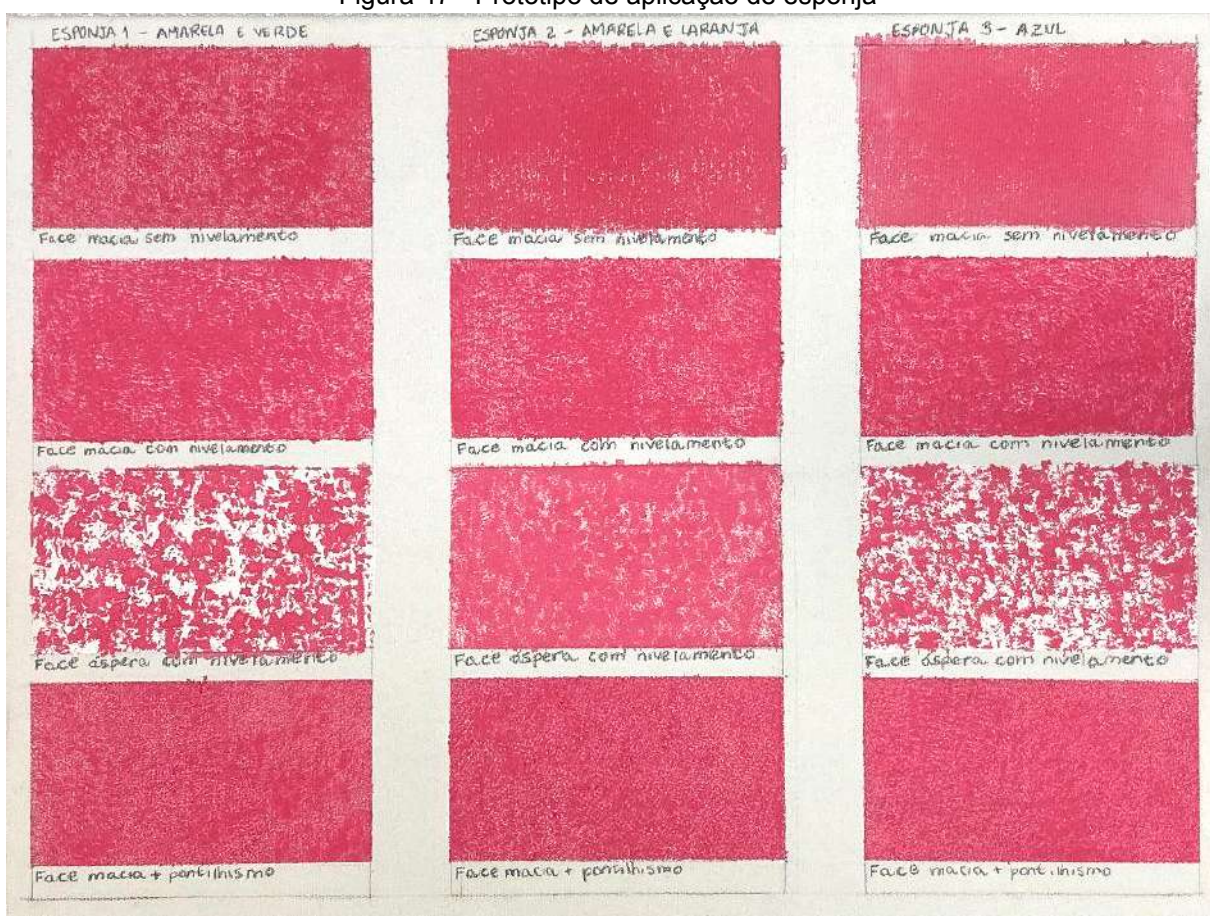
Para os protótipos, foram selecionadas três esponjas com texturas distintas (Figura 46), aplicadas de quatro maneiras: face macia sem nivelamento, face macia com nivelamento, face áspera com nivelamento e face macia complementada com pontilhismo (Figura 47). A alternância entre as faces das esponjas teve como objetivo avaliar a influência da rugosidade e maleabilidade na aplicação da tinta, enquanto o nivelamento foi utilizado para analisar a absorção da tinta, observando se os pontos de tinta se expandiram ou mantiveram sua forma.

Figura 46 - a) esponjas - face áspera; b) esponjas - face macia



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

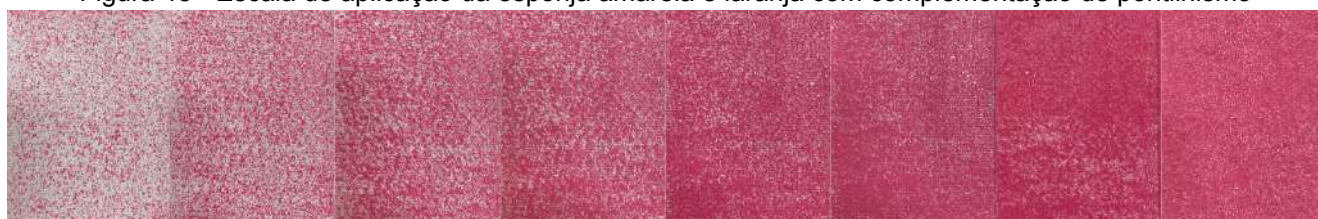
Figura 47 - Protótipo de aplicação de esponja



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

A aplicação das esponjas foi realizada por camadas, desta forma era possível obter mais controle na cobertura da superfície, evitando o acúmulo de tinta e, consequentemente, gerando manchas indesejadas na superfície.

Figura 48 - Escala de aplicação da esponja amarela e laranja com complementação de pontilhismo



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Ao final da execução do protótipo foi selecionada a esponja amarela e laranja, com a aplicação com a face macia complementada pelo pontilhismo. Constatou-se que foi possível obter uma cobertura homogênea, sem expansão da tinta e sem formar manchas de excesso de tinta.

O segundo protótipo consistiu na reprodução da obra com a aplicação da esponja na região da base, visando simular a interação da área reintegrada com o restante da

pintura. Dessa maneira, seria possível verificar a compatibilidade entre intervenção e original, verificando se era estabelecida uma leitura unificada da obra, sem desviar o olhar do espectador.

Figura 49 - Protótipo de reprodução da obra com uso de esponja na base



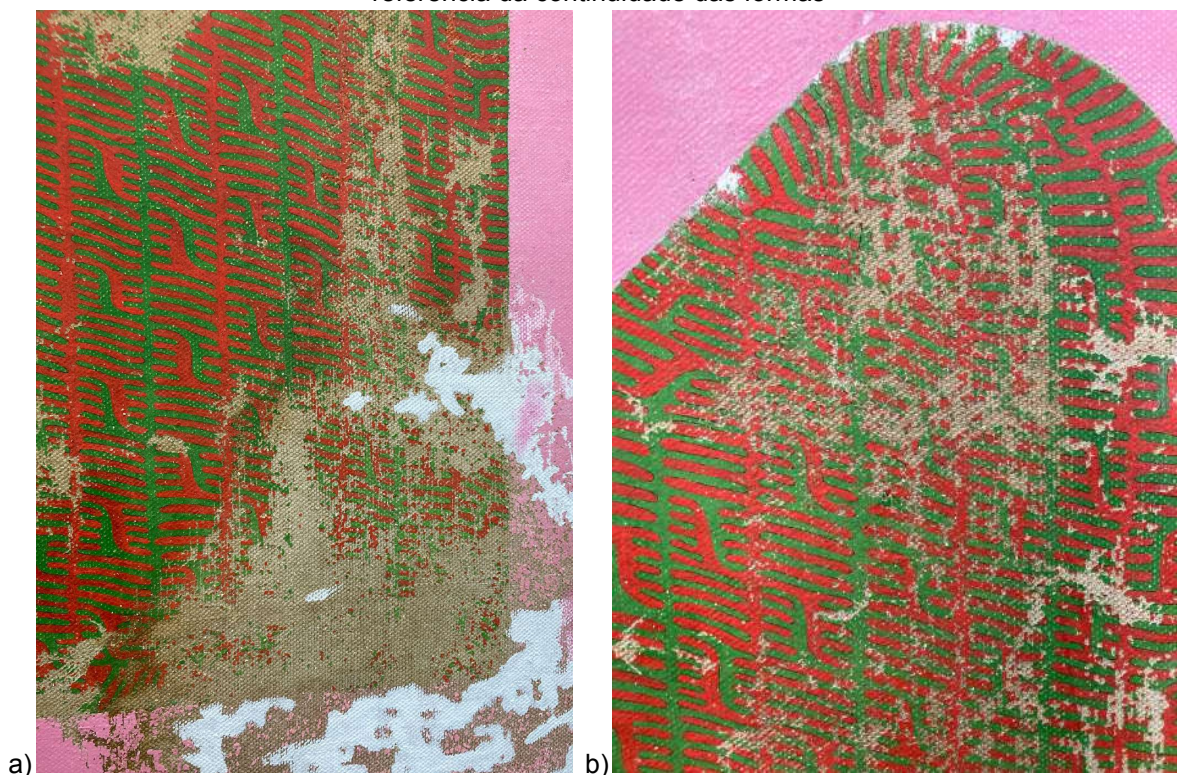
Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Para discutir a intervenção desta região e da área com motivos orgânicos, tendo em vista a continuidade das intervenções na obra de Serpa iniciadas em 2018, foi realizada uma reunião com as docentes do curso, Alessandra Rosado, Giulia Giovani e Maria Alice Sanna. Nessa ocasião, foram apresentados os protótipos descritos neste capítulo, juntamente com seus respectivos resultados. Após a análise e discussão, concluiu-se que a técnica de reintegração com esponjas mostrou-se compatível com o restante da obra. Essa abordagem não provocou distúrbios na leitura visual, garantindo que a reintegração não se sobressaísse, mas contribuísse para uma percepção harmoniosa e integrada da obra como um todo.

4.2.2. Motivos orgânicos

A discussão sobre as decisões referentes à intervenção na área dos motivos orgânicos revelou-se especialmente sensível. Isso se deve à presença do traçado incompleto do artista, uma região em que o desenho e a marca característica da mão de Serpa se destacam de maneira mais evidente em relação ao restante da obra. Além disso, essa área apresenta inúmeras perdas na camada pictórica, que não apenas interrompem a leitura visual, criando figuras isoladas e destacadas do entorno, mas também resultam na perda de referência para a continuidade de algumas formas.

Figura 50 - a) área de perda sem referência das continuidade das formas; b) área de perda com referência da continuidade das formas



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

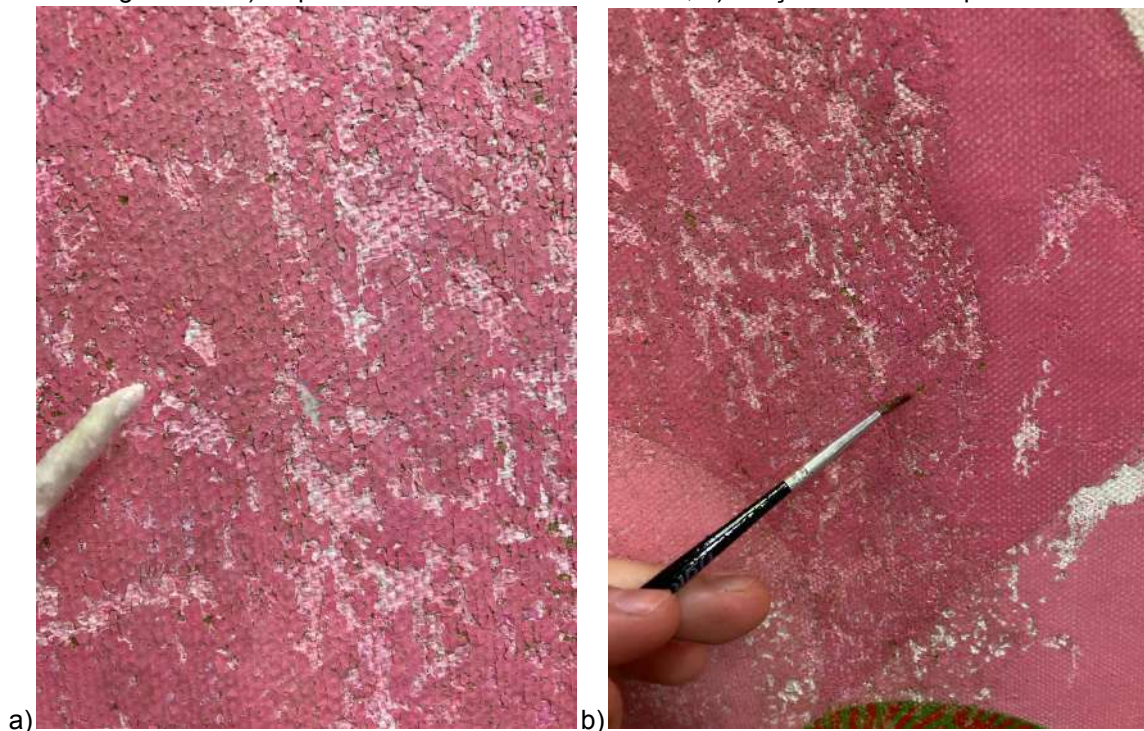
Dessa forma, ainda em reunião com as docentes do curso, concluiu-se que a intervenção nessa região seria fundamental para restabelecer a leitura da obra. Para evitar a criação de um falso artístico, nas áreas onde não há referência para a continuidade da forma, optou-se pela reintegração neutra, com o pontilhismo, utilizando os tons do fundo para destacar a perda da forma e devolver a coerência visual à região. Por outro lado, nas áreas onde é possível identificar a continuidade da forma, decidiu-se pela complementação por meio da técnica do pontilhismo, garantindo que a intervenção seja discernível da mão do artista.

4.3. Execução

Serão descritas, a seguir, as atividades realizadas na pintura de Serpa, conduzidas entre março de 2024 e janeiro de 2025. Conforme mencionado anteriormente, as intervenções na obra em estudo foram interrompidas em 2022, permanecendo sem novos procedimentos desde então. No início de 2024, dando início ao trabalho, foi realizada uma higienização mecânica utilizando uma trincha, com o objetivo de remover o depósito de particulados sobre a tela.

Visando estabelecer uma harmonia entre as intervenções anteriores e as novas, foi realizada uma revisão da reintegração cromática e dos nivelamentos realizados em 2022. Assim, foi realizado o acerto de tom nas áreas que possuíam coloração distinta à camada original e, quanto ao nivelamento, foi realizada a limpeza do excedente, uma vez que ultrapassavam as lacunas, a fim de obter regularidade entre os níveis estabelecidos entre camada pictórica e massa de nivelamento. Neste íterim, nas áreas em que observou-se desprendimento da camada pictórica, foi realizada a refixação com aplicação de funori a 3% em água deionizada com pincel.

Figura 51 - a) limpeza de excesso de nivelamento; b) fixação da camada pictórica



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

A tentativa de uniformizar o tom da reintegração cromática com a camada original não produziu resultados satisfatórios, evidenciando que a rugosidade do

nivelamento anterior, realizado com tinta PVA, não correspondia à textura original da tela. Essa incompatibilidade afetava diretamente a reintegração cromática, criando áreas com sombras e irregularidades que comprometiam a obtenção da cor similar com a camada pictórica. Para solucionar esse problema, nas regiões onde o nivelamento apresentava maior rugosidade, foi aplicado um novo nivelamento de carbonato de cálcio e cola de coelho a 10% em água deionizada, com auxílio de espátula e pincel. Esse procedimento buscou respeitar a textura do suporte, permitindo uma reintegração cromática mais coerente e integrada à obra.

É importante destacar que foram realizadas tentativas de remoção da tinta PVA antes da aplicação do nivelamento. No entanto, essas tentativas não foram bem-sucedidas, pois, embora a tinta fosse solúvel em água, sua remoção exigia atrito excessivo com o suporte, o que revela a sua complexa retratabilidade, configurando uma ação agressiva para a tela, dado o estado frágil do tecido. Assim, após testes de aplicação da massa de nivelamento diretamente sobre a tinta PVA, constatou-se uma boa adesão, sem a geração de tensões que pudessem romper ou desprender a massa de nivelamento.

Após a aplicação do nivelamento, procedeu-se à reintegração cromática. Estes procedimentos foram conduzidos em blocos de cor, assim a intervenção teve início no triângulo rosa escuro, seguido pela área correspondente ao triângulo rosa claro central, avançando para o triângulo rosa claro maior e, por fim, para o triângulo verde. Essa metodologia foi adotada com o objetivo de facilitar a formulação cromática e sua aplicação de maneira sistemática, priorizando áreas com maior afinidade tonal e garantindo uma transição cromática coesa entre as diferentes regiões da obra. Conforme mencionado no item *Proposta*, foi utilizada a tinta guache Talens® *Gouache Extra Fine Quality*⁴⁶, a formulação das cores concentrou-se nas cores primárias e secundárias, assim para compor a paleta de reintegração foram utilizados: branco (Talens® *white*), magenta (Talens® *escarlata*), ciano (Talens®

⁴⁶As tintas guache Talens® *Gouache Extra Fine Quality*, segundo o fabricante, são compostas por uma alta concentração de pigmentos de alta qualidade e à base de dextrina, o que dá à tinta uma consistência suave e reduz o brilho da superfície. Os “+” presentes na embalagem indicam o nível de resistência à luz de cada tinta, sendo “++” de 25 a 100 anos de resistência à luz em condições museais, enquanto que “+++” indica 100 anos de resistência. Ademais as embalagens contam também com a especificação dos pigmentos utilizados na formulação da tinta. Informações disponíveis em: <https://www.royaltalens.com/products/talens-gouache-extra-fine-quality-bottle-16-ml?variant=53942317547905>.

ciano) , amarelo (Talens® amarillo) e ocre (Talens® yellow ochre). Segue abaixo as proporções na formulação de cada tinta:

Rosa escuro = 2 branco + 1 magenta + 0,5 ocre + 0,5 verde (ciano + amarelo)

Rosa claro = 4 branco + 1 magenta + 0,5 ocre

Verde = 3 amarelo + 1 ciano

Vermelho = 2 magenta + 1 amarelo

Branco = 4 branco + aguada de magenta, ciano e amarelo

Figura 52 - Frascos de tinta utilizadas na reintegração cromática: a) branco; b) magenta; c) ciano; d) amarelo; e) ocre



Fonte: Júlia Ferigato, 2025

O pontilhismo foi executado seguindo o princípio divisionista, onde os pontos foram aplicados de maneira uniforme, com tamanho e formato consistentes, buscando minimizar ao máximo os espaços brancos entre eles. Essa abordagem permitiu estabelecer uma leitura visual homogênea da obra quando observada à distância, sem interferências ou ruídos. Contudo, ao aproximar-se da tela, torna-se possível identificar os pontos que compõem a reintegração, preservando assim a discernibilidade da intervenção.

Figura 53 - Processo de reintegração cromática: a) nivelamento e reintegração cromática realizados em 2020 com tentativa de ajuste de cor; b) nivelamento realizado em 2024; c) reintegração cromática realizada em 2024



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Figura 54 - Processo de reintegração cromática: a) nivelamento e reintegração cromática realizados em 2020; b) nivelamento realizado em 2024; c) reintegração cromática realizada em 2024



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Devido às elevações bem marcadas da trama do suporte, presentes na camada pictórica, torna-se essencial respeitar essa característica durante a reintegração cromática. Dessa forma, em conformidade com essas elevações, a reintegração teve como objetivo estabelecer um aspecto ilusionista, recriando essas texturas em determinadas áreas para manter a leitura uniforme de toda a superfície. Assim, essas elevações são responsáveis por guiar o olhar do espectador, ajudando a suavizar as margens das reintegrações e permitindo uma fusão harmoniosa entre a intervenção e a camada pictórica original, como pode ser identificado nas seguintes imagens:

Figura 55 - a) nivelamento e reintegração realizados em 2022; b) reintegração cromática e nivelamento realizado em 2024; c) reintegração cromática realizada em 2024



Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Na área verde, devido à ação da água, identificaram-se perdas acompanhadas por linhas de maré, caracterizadas pelo arrastamento da tinta e pela formação de áreas mais claras de desgaste da tinta. Nessa situação, a aplicação exclusiva do pontilhismo não foi suficiente para restabelecer a leitura visual da região. Por esse motivo, foi empregada a técnica de *tratteggio* especificamente nas áreas afetadas pelo arraste de cor. Essa abordagem permitiu camuflar os traços do *tratteggio* ao alinhá-los com a direção das fibras, garantindo, assim, uma leitura contínua.

Figura 56 - Reintegração cromática da área verde: a) área de perda com linha de maré; b) nivelamento realizado em 2024; c) processo de reintegração com pontilhismo; d) reintegração com pontilhismo completa; e) suavização da mancha de maré com o *tratteggio*; f) detalhes do *tratteggio*



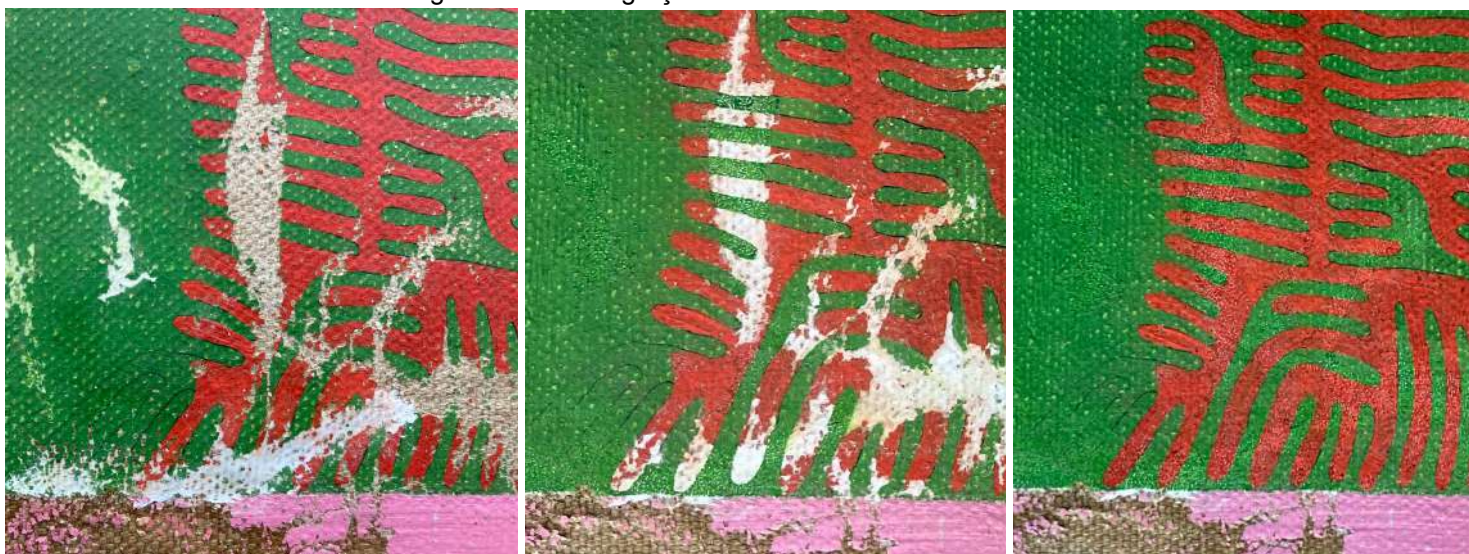
Fonte: Júlia Ferigato, 2024

Para a reintegração da região da base e dos motivos orgânicos, foram aplicadas as técnicas discutidas no item anterior, *Proposta*.

Assim, iniciando pela área dos motivos orgânicos, foi realizado o nivelamento, seguido pela reintegração cromática. A reintegração foi realizada em pontilhismo, sendo realizada a complementação das formas quando havia a referência de continuidade do desenho do artista, enquanto que nas partes em que a referência era ausente, foi realizado o pontilhismo de fundo neutro, utilizando a cor do fundo de forma a evidenciar as áreas de perda do desenho original.

Importante destacar que os traçados em preto não foram reintegrados, estes representam o desenho do artista e delimitam o andamento da produção de Serpa nesta obra, assim, devem ser preservados de forma a evidenciar as áreas de perda.

Figura 57 - Reintegração cromática de área com referência



Fonte: Júlia Ferigato, 2024 e 2025

Figura 58 - Reintegração cromática de área sem referência



Fonte: Júlia Ferigato, 2025

Na intervenção na região da base, foi realizado o nivelamento, seguido pela aplicação da esponja e complementação com a técnica do pontilhismo. O nivelamento foi uma etapa crucial, pois a referência da forma encontrava-se no suporte. Para isso, o nivelamento foi aplicado de acordo com a forma transferida no suporte, garantindo o respeito à composição original elaborada pelo artista e evitando a criação de um possível falso artístico. Tendo isto em vista, a intervenção foi conduzida de maneira segmentada, assim, logo após o nivelamento na complementação do triângulo rosa claro, procedeu-se à aplicação da esponja.

Para a aplicação do nivelamento nesta área, foi debatida a possibilidade de utilização de uma camada de verniz de interface para promover o isolamento entre o suporte e o nivelamento. No entanto, considerando que as demais áreas niveladas da obra não receberam essa camada de interface, e tendo em vista a ausência de testes prévios que avaliassem a interação entre o verniz e a massa de nivelamento — como sua absorção, adesão e compatibilidade com a tinta —, decidiu-se prosseguir com a intervenção sem a aplicação da camada de interface. Ademais, foi considerada a maior retratabilidade da massa de nivelamento em contato direto com o suporte.

A aplicação do nivelamento foi realizada com pincel, sendo utilizada uma massa de nivelamento mais fluida, de carbonato de cálcio com cola de coelho a 10% em água deionizada, desta forma foi possível conferir a cobertura mais homogênea e uniforme em todo o suporte.

Figura 59 - Nivelamento na região da base: a) delimitação da referência da forma; b) aplicação do nivelamento; c) nivelamento seguindo a referência da forma



Fonte: Júlia Ferigato, 2025

Figura 60 - Região da base nivelada



Fonte: Júlia Ferigato, 2025

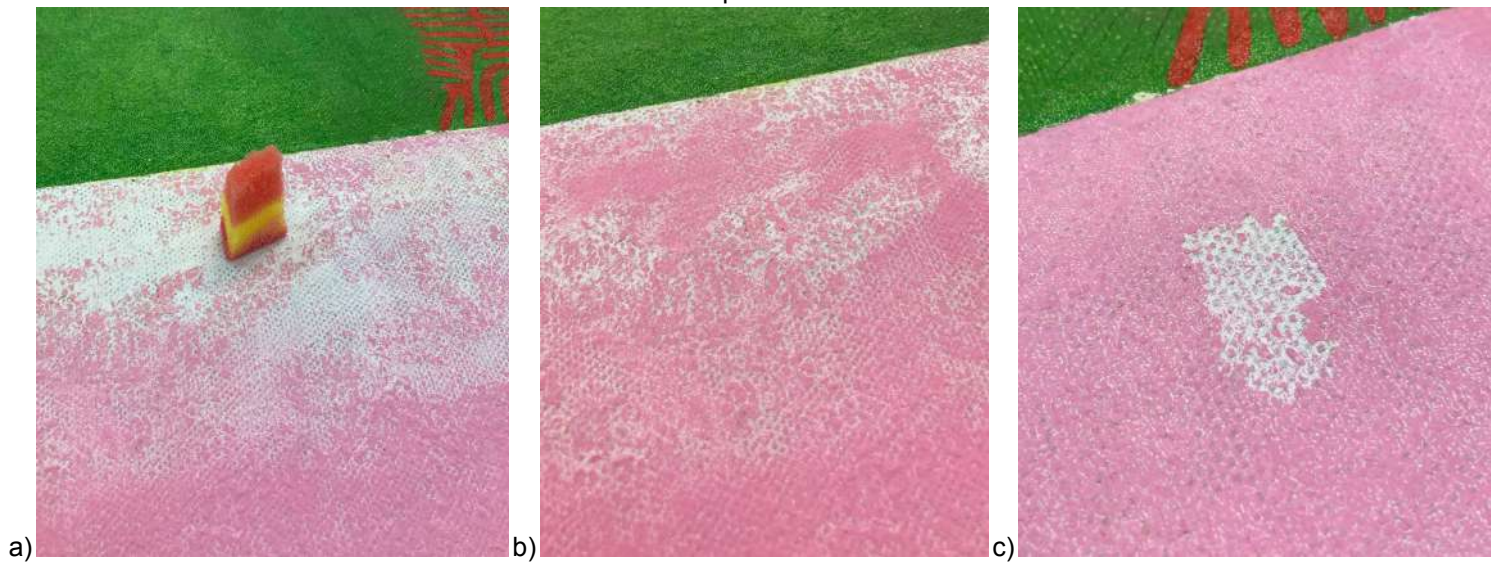
Assim como no protótipo, a aplicação da esponja foi realizada em camadas, proporcionando maior controle e segurança ao longo do processo. Essa abordagem garantiu formas bem definidas, evitando tanto a expansão da tinta quanto a formação de manchas. Nas regiões que apresentavam maior quantidade da camada pictórica original, foram utilizados recortes da esponja. Isso permitiu um controle mais preciso durante a aplicação, evitando sobreposição na camada pictórica e assegurando a cobertura adequada do nivelamento; nestas regiões, o pontilhismo foi empregado com maior intensidade por conferir maior controle que a esponja.

Figura 61 - Reintegração cromática com esponja: a) início da aplicação da esponja; b) camadas da aplicação da esponja; c) aplicação da esponja com pontilhismo; d) detalhe da aplicação da esponja com pontilhismo, à esquerda somente com esponja e à direita com o pontilhismo



Fonte: Júlia Ferigato, 2025

Figura 62 - Reintegração cromática com esponja e pontilhismo: a) esponja adaptada ao tamanho da lacuna; b) aplicação da esponja c) detalhe da aplicação com esponja com complementação de pontilhismo



Fonte: Júlia Ferigato, 2025

Figura 63 - Reintegração com esponja e pontilhismo: a) camadas da aplicação com esponja; b) cobertura com aplicação de esponja e pontilhismo; c) detalhe do pontilhismo; d) base reintegrada

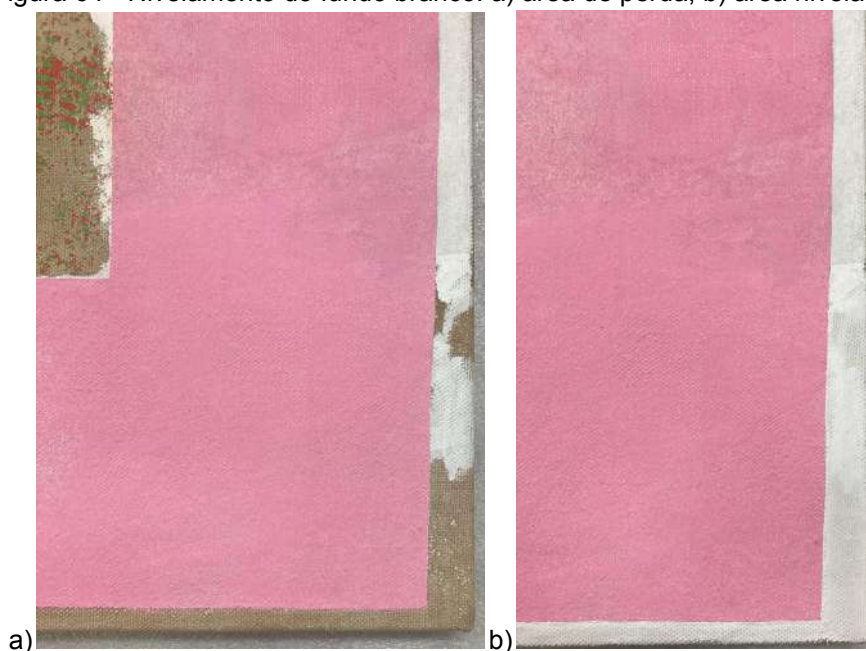


Fonte: Júlia Ferigato, 2025

Somente após a delimitação completa do triângulo rosa foi iniciado o nivelamento do fundo branco. Realizar a reintegração de forma fragmentada, primeiro delimitando o triângulo rosa e, em seguida, prosseguindo para o fundo branco, garantiu o respeito ao desenho original do artista, preservando as referências e evitando qualquer alteração na composição.

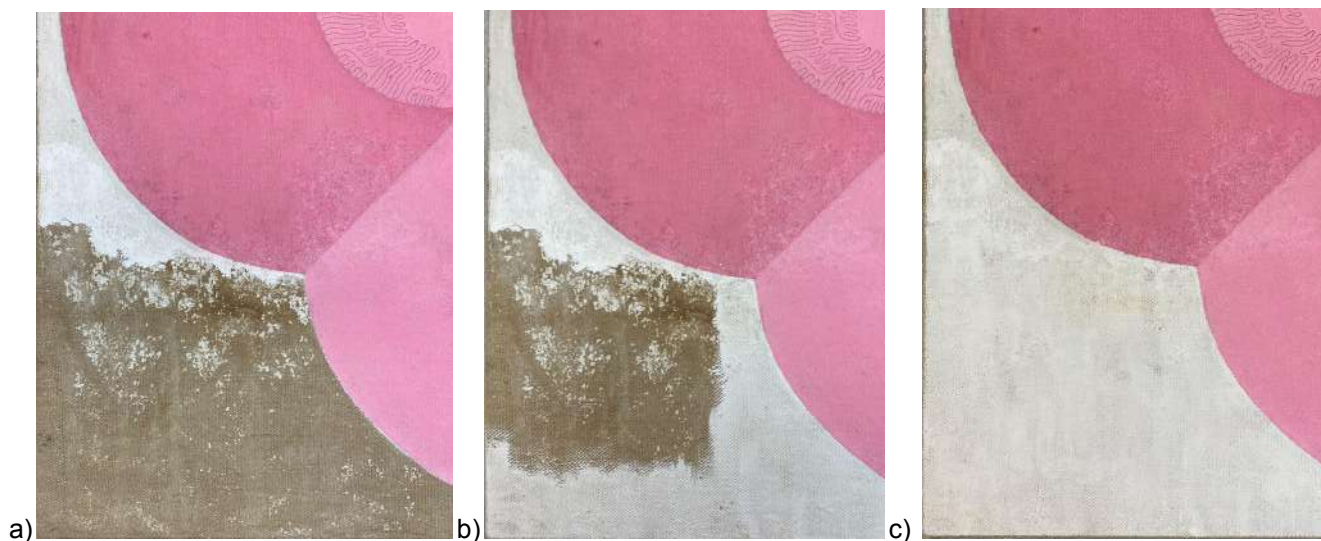
O nivelamento e a reintegração cromática do fundo branco seguiram os mesmos conceitos aplicados no triângulo rosa. Assim, o nivelamento foi aplicado com pincel e a reintegração foi realizada com esponjas e complementada com o pontilhismo.

Figura 64 - Nivelamento do fundo branco: a) área de perda; b) área nivelada



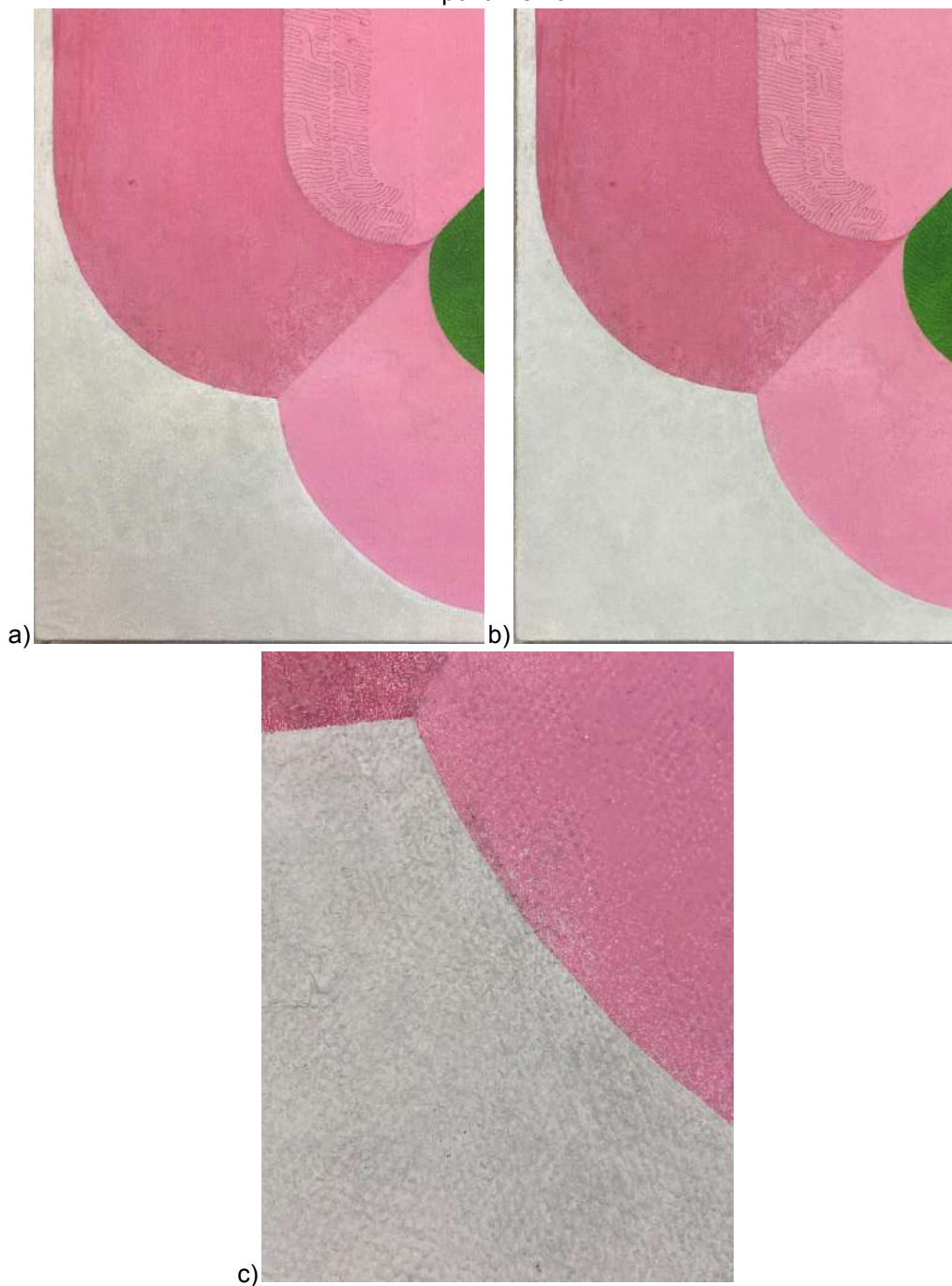
Fonte: Júlia Ferigato, 2025

Figura 65 - Nivelamento do fundo branco: a) área de lacuna; b) nivelamento sendo aplicado; c) área nivelada



Fonte: Júlia Ferigato, 2025

Figura 66 - Reintegração cromática do fundo branco com esponja e pontilhismo: a) camada de aplicação da esponja; b) esponja com complementação de pontilhismo; c) detalhe da esponja e pontilhismo

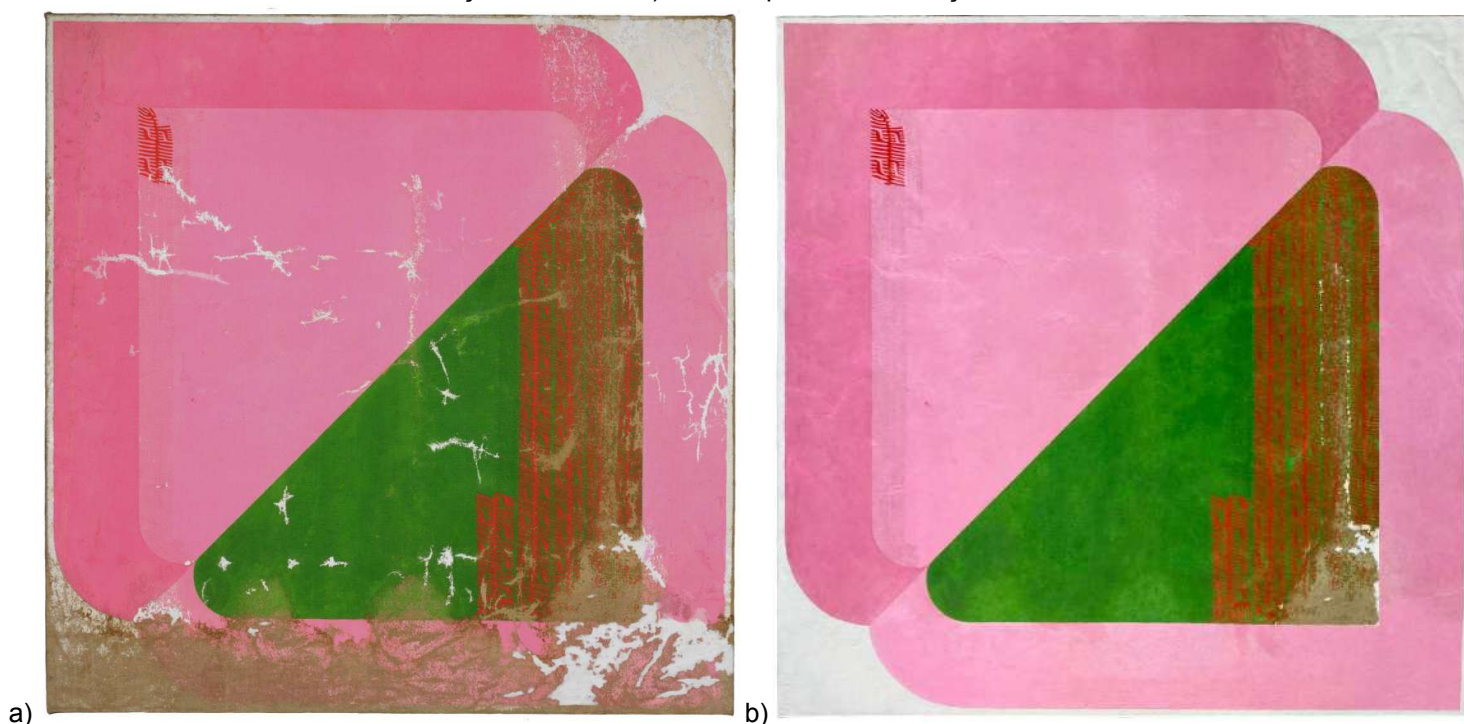


Fonte: Júlia Ferigato, 2025

Ao final do processo, foi possível restabelecer à pintura de Ivan Serpa uma unidade de leitura. A reintegração cromática desempenhou um papel crucial na suavização das lacunas, permitindo que a intenção do artista reassumisse o protagonismo na interpretação da obra, sem que as perdas ou o processo de restauração se destacassem.

É relevante salientar que, embora as áreas intervencionadas possam apresentar leves dissonâncias em relação à camada pictórica original, a leitura integrada da obra como um todo proporciona o efeito desejado de transponibilidade. Esse resultado foi alcançado ao manter consistentes as relações visuais entre as diferentes partes da composição, garantindo uma interpretação fluida e harmoniosa da obra de Ivan Serpa.

Figura 67 - Antes e depois da restauração executada entre 2024 e 2025: a) a obra após as intervenções de 2022; b) a obra após as intervenções de 2024 e 2025



Fonte: Júlia Ferigato, 2025

Ademais, tendo em vista a complexidade da reintegração cromática na obra da série *Mangueira*, bem como a extensão da intervenção, a restauração da obra continua em andamento. A reintegração cromática da área verde e dos motivos orgânicos, permanece incompleta, demandando a finalização do nivelamento e da reintegração cromática. Desta forma, em função do encerramento do semestre, e do prazo para entrega dos trabalhos de conclusão de curso, a restauração foi apresentada incompleta. Contudo, o processo de restauração da obra de Ivan Serpa será devidamente concluído, sendo realizados, ao término do trabalho, os registros oficiais em luz visível. Ademais, todas as atividades realizadas após a elaboração deste documento serão devidamente registradas em relatórios técnicos e anexadas à documentação oficial da obra, garantindo a continuidade do registro do processo

de conservação-restauração e assegurando a transparência das intervenções realizadas.

Também é importante destacar a relevância de uma discussão aprofundada acerca da possibilidade de aplicação de uma camada de verniz e das possíveis implicações decorrentes dessa adição. Tal debate justifica-se pela extensão das áreas intervencionadas, pela fragilidade e estabilização dos materiais empregados na restauração da camada pictórica, além da necessidade de avaliar as condições de preservação da obra após seu retorno ao proprietário. Recomenda-se, para este debate, a elaboração de protótipos que reproduzam a camada pictórica da obra, incluindo as lacunas e áreas restauradas, a fim de evidenciar os efeitos obtidos com a aplicação do verniz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de restauração da camada pictórica da obra de Ivan Serpa destacou as problemáticas e os desafios inerentes à conservação e restauração de arte contemporânea. A busca por técnicas diferenciadas, capazes de atender simultaneamente às exigências técnicas e estéticas requeridas em intervenções em superfícies monocromáticas, revelou-se como um dos principais obstáculos do trabalho. Além das dificuldades de ordem técnica, a reflexão conceitual desempenhou um papel central no processo de tomada de decisões. Em obras como as de Serpa, nas quais o conceito artístico está intrinsecamente vinculado ao material, o conhecimento científico sobre a materialidade, por si só, não é suficiente. Assim, é por meio de discussões teóricas, fundamentadas na intenção do artista e no estudo aprofundado de seu contexto histórico, que a conservação e a restauração conseguem abordar as questões mais complexas relacionadas a esse tipo de obra.

Posto isto, é imprescindível refletir sobre os limites inerentes nos processos restaurativos. Quando a problemática está diretamente relacionada com o material, torna-se algo palpável, com soluções técnicas e práticas. Contudo, quando a problemática foge de questões ao alcance da mão, quando ultrapassam a esfera material, o processo decisório torna-se muito mais complexo e, por vezes, com soluções muito limitadas, que podem atender apenas uma parcela da questão. No caso da obra de Serpa, as intervenções foram procedidas de muitas discussões conceituais para compreender até onde a restauração poderia avançar e de qual forma. Considerando que grande parte dos desafios emergiu da esfera conceitual, diversas possibilidades de abordagem foram identificadas, muitas das quais apresentaram divergências entre si. Essa pluralidade de interpretações ressaltou a complexidade do processo e a necessidade de decisões fundamentadas no equilíbrio entre os aspectos técnicos, estéticos e conceituais da obra.

A documentação e os registros dos processos de restauração desempenham papel fundamental nesse sentido. Esses registros permitem que, mesmo quando o trabalho é finalizado por terceiros, haja uma compreensão completa das atividades realizadas, das discussões conceituais e dos critérios adotados. Contudo, é comum que tais documentos não incluam as reflexões conceituais, o que acaba dificultando

a plena compreensão das decisões tomadas e dos critérios aplicados. Para a realização deste trabalho de conclusão de curso, o acesso aos documentos elaborados em semestres anteriores, aliado às discussões com os docentes que participaram do processo desde o início, as professoras Alessandra Rosado, Maria Alice Sanna, Magali Sehn e Giulia Giovani, foi fundamental para a construção e execução de um plano de restauração sólido e bem fundamentado.

Ao final do processo, embora a restauração da obra ainda esteja em andamento, foi possível restabelecer a leitura da obra e voltar o protagonismo da intenção do artista. Com as técnicas e materiais utilizados, foi possível estabelecer um trabalho bem controlado, documentado e registrado, possibilitando o entendimento de todas as tomadas de decisão e os resultados alcançados, contribuindo para futuras intervenções e estudos relacionados à obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPELBAUM, Barbara. **Conservation Treatment Methodology**. Routledge, London (1st ed.), 2007.

BAILÃO, Ana. **Critérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura**. Tese de Doutorado. Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2015.

BAILÃO, Ana. **As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura**: revisão historiográfica. *Ge-conservacion*, v. 2, 2011, p. 45-65.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CHIANTORE, Oscar y RAVA, Antonio. **Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research**. The Getty Institute, Los Angeles, 2012.

DINIZ, Joana. **A reintegração cromática de superfícies pictóricas contemporâneas com acabamento mate**: um estudo técnico com base no critério da reversibilidade. Universidade Católica Portuguesa, 2022.

FERREIRA, Hélio Márcio Dias. **Ivan Serpa**: a expressão do concreto. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2020.

FERREIRA, Hélio Márcio Dias. **Ivan Serpa**. FUNARTE, Rio de Janeiro, 2004.

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

FUSTER-LÓPEZ, Laura. **Fillign**. *In*: Conservation of easel paintings, Second Edition. Edited by Joyce Hill Stoner and Rebecca Rushfield. Routledge, 2021, p. 604-625.

FUSTER-LÓPEZ, Laura; MECKLENBURG, Marion F.; CASTELL, María; GUEROLA, Vicente. **Filling materials for easel paintings**: when the ground reintegration becomes a structural concern. *In*: Preparation for Painting: The Artist's Choice and its Consequences. Edited by Townsend, JH, Doherty, T, Heydenreich, G, and Ridge, J. London: Archetype Books, 2008, p. 180–186.

GIOVANI, Giulia Villela. **Aporias na conservação-restauração de pinturas concretas brasileiras**. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

MARTA, Aleixo. **Estratégias de reintegração cromática na pintura de Jorge de Martins**: no período de 1960 a 1980. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2020.

NADOLNY, Jilleen. **History of visual compensation for paintings**. *In*: Conservation of easel paintings, Second Edition. Edited by Joyce Hill Stoner and Rebecca Rushfield. Routledge, 2021, p. 593-603.

PACHECO, Rosario Llamas, SELVI, Eva Chico. **Conservar la Pintura Contemporánea**: el Arte Monocromo y de Superficie Plana de Color.p. 11. *In*: ECR -

Estudos de Conservação e Restauro, n.o 3, de 2011.

PIERI, Mariá A. Bardini de. **Conservação-Restauração: possibilidades e limites na Arte Contemporânea**. Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2012.

PLETISCH, Vera. **Mario Pedrosa: arte e educação**. Anpap: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. Bahia, 2009.

SANTABÁRBARA MORERA, Carlota. **Cesare Brandi and contemporary art: theory, aesthetic and restoration. A tempestuous dialectic**. Conversaciones con..., [S. l.], n. 7, p. 249–266, 2019.

SANTABÁRBARA MORERA, Carlota. **Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo**. erph_ Revista electrónica de Patrimonio Histórico, [S. l.], n. 18, p. 52–69, 2016.

SILVA, Mariana. **Desafios de restauração de uma pintura de arte concreta: Estudos históricos e científicos e considerações conceituais no processo de restauração de uma pintura inacabada de Ivan Serpa, pertencente à série Mangueira**. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

SIMAS, Luiz. **O desabafo sincopado da cidade: a Estação Primeira de Mangueira como uma instituição política**. Concinnitas, v. 21, n.37, Rio de Janeiro, 2020.

THAUMATURGO, N.; LIARTH, R.; OLIVEIRA, A.; FIALHO, T. .; SOUZA, C.; GUIMARÃES, D.; OLIVEIRA, A. L.; FELIX, V.; PIMENTA, A.; OLIVEIRA, M.; ANDRADE, M.; FREITAS, R. **Exame forense de obras de artes do pintor Ivan Serpa**. Revista Brasileira de Criminalística, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 91–98, 2023.

VILLAS BÔAS, Glaucia. **Estética de ruptura: o concretismo brasileiro**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, [S. l.], v. 13, n. 1, 2015.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoria Contemporânea da restauração**. Editora UFMG, 2021.

ANEXOS

Tabela 1 - Adesivos empregados nos testes de fixação da camada pictórica⁴⁷

Adesivo	Aplicação	Características
Álcool polivinílico	Fixador e consolidante de camadas pictóricas	Resina termoplástica, preparado a partir de acetatos de polivinila pela substituição dos grupos acetato por grupos hidroxila. Forma um filme tenaz com excelente resistência à tração, flexibilidade e estabilidade à luz.
Cola de coelho	Adesivo e aglutinante no preparo de base de pinturas.	Material orgânico coloidal, higroscópico, constituído de gelatina, colágeno, queratina e outros materiais proteicos e não proteicos. A contração da cola durante a secagem é proporcional à quantidade de água usada no preparo da solução.
Cola de esturção	Consolidação de áreas em desprendimento da camada pictórica. Usado em pergaminhos e revestimento de tecidos.	Adesivo feito a partir da bexiga de esturção, pode ser reativado com água. Possui maior adesão e menor viscosidade se comparada com outros adesivos de origem animal, como a de gelatina ou de coelho.
Funori	Consolidação de áreas em desprendimento da camada pictórica.	Mucilagem de polissacarídeos, feita a partir de alga marinha, natural do Japão. Pode ser aplicado em quantidades generosas, quando seca, seu volume não é aparente, por isso, é recomendado no tratamento de papéis muito finos.
Klugel G	Adesivo, emulsificante, estabilizante, coloide protetor, Consolidante de couro e fotografias.	Éter de celulose não-iônico, solúvel em água. Extremamente flexível, termoplástico, compatível com a maioria das gomas naturais e polímeros sintéticos solúveis em água, assim como resinas, polímeros e líquidos orgânicos solúveis em solventes orgânicos.

Fonte: Relatório de disciplinas anteriores (2018/2019)

⁴⁷SLAIBI, Thais Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. Wallace A. **Banco de Dados de Materiais Empregados em Conservação-Restauração de Bens Culturais**. Associação Brasileira de Conservação e Restauração de Bens Culturais – ABRACOR, Rio de Janeiro: ABRACOR, 2011.

Tabela 2 - Resultados dos testes de fixação

Adesivo	Aplicação	Observações
Klugel G	Não fixou bem a camada pictórica	Não provocou mudanças ópticas da camada pictórica, nem manchou o suporte.
Álcool polivinílico	Não fixou bem a camada pictórica	Modificou o brilho da obra; manchou o tecido do suporte. Penetrou mais no suporte.
Cola de coelho 10%	Fixou bem a camada pictórica	Modificou o brilho da obra; não manchou o tecido do suporte.
Cola de coelho 10% : etanol (1:1)	Não fixou bem a camada pictórica	Modificou o brilho da obra; não manchou o tecido do suporte.
Cola de Esturção 10%	Fixou bem a camada pictórica	Não provocou mudanças ópticas da camada pictórica, nem manchou o suporte.
Funori 5%	Fixou bem a camada pictórica	Não modificou o brilho da obra, não manchou o suporte, causou uma leve saturação das cores.

Fonte: Relatório de disciplinas anteriores (2018/2019)

Tabela 3 - Teste de solubilidade

Solvente	Sujidade	Pintura
Água deionizada	Solubiliza	Solubiliza pouco areas rosa e verde
EDTA	Não solubiliza	-
Água deionizada + álcool etílico + aguarrás	Solubiliza pouco	-
Água deionizada + álcool etílico	Solubiliza pouco	-
Acetato de etila 1:1	Não solubiliza	-
Amônia água 1:1	Solubiliza	Solubiliza consideravelmente
Amônia + água 1:2	Solubiliza	Solubiliza consideravelmente

Fonte: Relatório de disciplinas anteriores (2018/2019)

Tabela 4 - Propostas de intervenção

Propostas de intervenção	1	2	3
Ferramentas	Pincel, esponja, e aerografo	Pincel	Pincel
Material	Guache e giz pastel oleoso	Guache	Guache
Técnica	Pequenas áreas: pontilhismo e tratteggio; Grandes áreas: esponja e aerografo	Pontilhismo e Ilusionismo	Mimética (áreas grandes); Pontilhismo (áreas pequenas e sem nivelamento)
Percurso (Por onde começar?)	1 - Áreas pequenas com referência; 2 - área verde com perdas menores depois na área pulverizada e ir para o rosa de regiões menores para as maiores; 3 - área branca será a última a ser trabalhada.	1 - Área verde de dentro para fora; 2 - Região do rosa central; 3 - Parte inferior de grande perda; 4 - Áreas da obra com detalhes do desenho; 5 - Por último a área branca.	1 - Extremidades para o centro na região do rosa escuro; 2 - Rosa claro (extremidade para o centro nas áreas menores); 3 - Região central do rosa claro; 4 - Verde nas áreas niveladas; 5 - Região do verde de desgaste (sem nivelamento); 6 - Toda a região branca.

Fonte: Relatório de disciplinas anteriores (2022)