

UFMG
ESCOLA DE BELAS ARTES
LILIAN DA CRUZ RAMOS

RESTAURAÇÃO DE PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA:
Uma abordagem sobre o tratamento de suporte utilizando a pasta de farinha

BELO HORIZONTE
2012

LILIAN DA CRUZ RAMOS

RESTAURAÇÃO DE PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA:

Uma abordagem sobre o tratamento de suporte utilizando a pasta de farinha

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao curso de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Percurso: Pintura

Orientador (a): Prof. (ª) Dr.ª: Anamaria Ruegger Almeida Neves.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2012

TERMO DE APROVAÇÃO

Lilian da Cruz Ramos

RESTAURAÇÃO DE PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA:

Uma abordagem sobre o tratamento de suporte utilizando a pasta de farinha

Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção do grau de Bacharel, aprovado em _____ / _____ / _____, pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Anamaria Ruegger Almeida Neves
Escola de Belas Artes /UFMG

Profa. Dra. Marilene Corrêa Maia
Escola de Belas Artes /UFMG

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me permitido chegar até aqui.

À minha família, por sempre me incentivarem em todos os momentos.

À minha orientadora, professora Anamaria Ruegger, pela compreensão, confiança, incentivo e ensinamentos que me fizeram seguir em frente.

Aos amigos Yukie Watanabe, Layla Borgatti, Anamaria Camargos, Agesilau Almada, Gerusa Radicchi, Douglas Arcanjo, pela amizade, força e pelos bons momentos que passei com vocês nesse curso e fora dele também.

À professora Alessandra Rosado, pelo apoio e generosidade ao longo desses anos;

À professora Marilene, pelas “visitas” durante o processo de reintegração da tela.

Ao professor João Cristeli pelo incentivo à minha prática de restauração.

As pessoas especiais que eu tive o prazer de conhecer no IEPHA e que sempre me incentivaram e torceram para que eu chegasse até aqui.

Aos queridos amigos da 1ª turma do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, por compartilharem comigo essa experiência.

À toda a equipe de coordenação e administração do curso pelo empenho em torná-lo uma realidade.

Aos demais amigos e colegas de curso pelo companheirismo e solidariedade ao longo desses anos.

E a todos, que de alguma maneira contribuíram para a concretização desse trabalho e para que eu concluísse mais esse curso de graduação.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo a restauração de uma pintura de cavalete, intitulada “Retrato de Mulher”, de autoria de Wilde Lacerda, pertencente ao acervo do Centro de Conservação e Restauração da Universidade Federal de Minas Gerais – CECOR / UFMG.

Este estudo identifica a técnica de execução utilizada pelo artista e os materiais que compõem a obra.

No final da década de 1980, a tela foi submetida a um reentelamento realizado durante as aulas de restauração de pinturas, no curso de Especialização em Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes, com o objetivo de se comprovar a estabilidade da pasta de farinha como adesivo para reentelamentos.

A intervenção realizada na obra foi o que motivou o desenvolvimento desse trabalho, a fim de verificar o resultado alcançado, a partir do estado de conservação da tela em questão.

As atividades de conservação e restauração realizadas na obra estão em consonância com os critérios da mínima intervenção, sendo adotados, portanto procedimentos técnicos que respeitassem os valores históricos e estéticos da obra objeto deste trabalho.

ABSTRACT

The present work aims to restore an easel painting entitled "Portrait of a Woman", by Wilde Lacerda, and belong to the collection of the Center for Conservation and Restoration of the Federal University of Minas Gerais - CECOR / UFMG.

This study explains the technique of execution used by the artist and the materials used to make the work.

In the late 1980s, the screen was relined during the classes of Restoration of Paintings, held in Specialization Course in Conservation and Restoration of the School of Fine Arts, in the in order to prove the stability of the flour paste as relining adhesive.

The intervention that was performed in this work of art led to the development of this study in order to verify the result obtained from the conservation status of the painting in question.

The conservation and restoration activities carried out in the work are aligned with the criteria of minimum intervention, and in this case, being adopted technical procedures that respect the historic and aesthetic values of the subject of this review.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 e 2 – Foto frontal e do verso da tela	10
Figura 3 – Foto de Wilde Damaso Lacerda	14
Figura 4 – Perfil do artista e uma de suas obras	14
Figura 5 – Escultura intitulada Galileu, de Wilde Lacerda (1973)	15
Figura 6 – Paisagem de Ouro Preto, 1979	16
Figura 7– Paisagem de Ouro Preto, 1970	16
Figura 8 – Paisagem de Ouro Preto, 1969	16
Figura 9 – Escultura “o amor”, 1988	17
Figura 10 – Seleção de pigmentos recomendados por Guignard	20
Figura 11 - Paleta de cores utilizada por Wilde Lacerda	20
Figura 12 – Retrato de Elisabeth, Guignard, 1960	22
Figura 13 – “Retrato de Mulher”, Wilde Lacerda, séc. XX	22
Figura 14 – Representação esquemática da disposição das camadas de preparação de uma tela	23
Figura 15 - Detalhe do tecido	24
Figura 16 – Base de preparação	24
Figura 17 – Detalhes das degradações presentes na obra	27
Figuras 18 e 19 – Manchas e craquelês na pintura	28
Figuras 20 e 21 – Desprendimento e perda de suporte	28
Figuras 22 e 23 – Detalhe da perda da camada pictórica, do suporte e sujidades	28
Figura 24 – Detalhe do teste de delaminação realizado na tela	29
Figuras 25 e 26 – Registro fotográfico com a luz artificial	37
Figuras 27 e 28 – Registro fotográfico com a luz rasante e luz reversa	37
Figuras 29 e 30 – Registro fotográfico utilizando a luz Ultravioleta, antes e durante o processo de limpeza da camada pictórica	37
Figuras 31 e 32 – Detalhes do processo de limpeza do quadro	39
Figuras 33, 34 e 35 – Detalhes da aplicação do adesivo	40
Figuras 36 e 37 – Detalhe da desmontagem e aplicação do <i>Osmocolor</i> no novo chassi	41
Figuras 38 e 39 – Retirada dos grampos que prendiam a tela ao bastidor	41
Figura 40 – Modo como a tela foi estirada	42
Figuras 41 e 42 – Fotos do novo chassi, com detalhe das cunhas	42

Figuras 43 e 44 – Processo de nivelamento	44
Figuras 45, 46 e 47– Etapas da reintegração da parte superior da tela	46
Figura 48 – Paleta de cores utilizada na reintegração	46
Figuras 49 e 50 – Detalhe de uma área reintegrada	47
Figuras 51 e 52 – Aplicação do verniz de proteção	48
Figuras 53 e 54 – Aspecto da tela após a aplicação do verniz	48

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 IDENTIFICAÇÃO DA OBRA	10
2.1 Descrição da obra	10
3 O CONTEXTO ARTÍSTICO DE BELO HORIZONTE EM MEADOS DO SÉCULO XX	12
3.1 O artista	13
3.1.2 O estilo	15
4 ANÁLISE DA OBRA DE ARTE	18
4.1 Pintura de retrato	18
4.2 Comparação com Guignard	19
5 TÉCNICA CONSTRUTIVA DA OBRA	23
5.1 Materiais e tecnologia construtiva	23
6 DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO	26
6.1 Suporte	26
6.2 Camada Pictórica	26
6.3 Bastidor	27
6.4 Mapeamento dos danos	27
7 INTERVENÇÕES ANTERIORES	29
7.1 Análise do tratamento estrutural que utiliza como adesivo a pasta de farinha.....	29
8 PROPOSTA DE TRATAMENTO	35
9 TRATAMENTO REALIZADO NA OBRA	36
9.1 Documentação Científica por imagem	36
9.2 Testes de Limpeza	38
9.3 Processo de limpeza	39
9.4 Revisão do Suporte	39
9.5 Confeção e preparação do chassi	40
9.6 Remoção da tela do bastidor	41
9.7 Recolocação da tela no chassi	41
9.8 Aplicação de camada de interface	42
9.9 Nivelamento das lacunas	43
9.10 Reintegração cromática e apresentação estética	44
9.11 Aplicação do verniz de proteção	47
10 CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
11 REFERÊNCIAS	50
12 ANEXOS	53

1 INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desse trabalho é uma pintura de cavalete, executada no século XX, na técnica óleo sobre tela, sendo um retrato de mulher, que faz parte do acervo do Centro de Conservação e Restauração da Universidade Federal de Minas Gerais – CECOR / UFMG.

Pouco se sabe a respeito dessa obra, mas segundo informações da professora Anamaria Rüegger, trata-se de uma tela pintada por Wilde Lacerda, artista que fez parte do corpo docente da Escola de Belas Artes da UFMG a partir da década de 1960. Lacerda teria deixado pessoalmente a obra no atelier do CECOR, uma vez que gostava de participar das atividades que aconteciam no local. Acredita-se que o mesmo tenha feito tal doação com o intuito de que a tela fosse utilizada como material didático.

No final da década de 1980, a tela em questão foi submetida a uma antiga técnica de reentelamento, que utiliza a pasta de farinha como adesivo. De acordo com a professora Anamaria, responsável pela execução desse reforço de suporte, a intenção de submeter a tela à esse procedimento foi verificar a estabilidade do adesivo, fator que está relacionado com a infestação de microorganismos, e o motivo pelo qual esse tipo de reentelamento não ser comumente utilizado.

Em 2011, quando começaram a ser feitas as primeiras análises na obra, foi possível verificar que o suporte original não possuía problemas estruturais, pois já havia sido submetido a um reentelamento. Entretanto, a policromia apresentava sujidades, manchas, perdas localizadas e craquelês nas áreas onde a camada pictórica é mais espessa, como por exemplo, a carnação.

As reflexões apontadas pretendem mostrar que apesar da obra ter sido submetida a um processo de reentelamento com um adesivo natural há alguns anos e não ter recebido após este tratamento nenhuma atenção no que diz respeito à sua conservação, não apresenta problemas de degradação associados à essa técnica, mesmo tendo permanecido por vários anos em exposição nas paredes do atelier dos alunos, no primeiro andar do CECOR.

Sendo assim, os fatos relatados acima contribuíram para que essa pintura fosse escolhida como objeto deste trabalho, revelando um importante tópico a ser abordado, o tratamento de suporte utilizando um adesivo natural e as implicações desse procedimento na obra ao longo dos anos.

2 IDENTIFICAÇÃO DA OBRA

Segundo Ralph Mayer, pintura de cavalete seria uma

Pintura criativa executada numa das técnicas clássicas, tais como óleo, aquarela, têmpera, guache ou pastel; em geral tende a ser emoldurada e pendurada na parede. O termo distingue esta forma fundamental das belas-artes dos outros campos da pintura, como a pintura mural, a ilustração e as artes decorativas ou aplicadas. (MAYER, 1999, p. 709).



Figura 1 e 2 – Foto frontal e do verso da tela

Fotografia: Yukie Watanabe

Nome: “Retrato de Mulher”

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões da pintura: 53 x 45,5 cm

Procedência: material didático do CECOR

Autor: Wilde Lacerda

Datação: Século XX

2.1 Descrição da Obra

Figura feminina, meio busto, retratada de frente, tendo uma paisagem como composição de fundo.

Retrato de mulher jovem, de pele em tom claro, ligeiramente amarelada, com cabelos lisos, castanhos e curtos. Olhos escuros, levemente amendoados, nariz fino e boca marcada com tonalidade vermelha. Rosto ovalado. Orelha esquerda aparente e a direita encoberta pelos cabelos. Pescoço longo e colo aparente. Vestimenta azul com gola arredondada, arrematada por laço central e sem mangas.

Paisagem de fundo insinuando montanhas, em tons lilás e roxo, e fundo verde.

Composição simétrica, com figura centralizada, realizada com fina camada de pintura (sem empastes), sendo perceptível, a olho nu, a trama do tecido sob a pintura. Apresenta traços bem delimitados e paleta de cor com tonalidades diversas (preto, marrom, verde escuro, roxo, lilás, vermelho, azul claro e escuro, amarelo e branco).

3 O CONTEXTO ARTÍSTICO DE BELO HORIZONTE EM MEADOS DO SÉCULO XX

No início da década de 1940, o país vivia o regime ditatorial de Vargas. Em Minas Gerais, o então governador, Benedito Valadares, estava empenhado em transformar o estado em um grande centro industrial do país, dando início à construção do Parque Industrial de Contagem no final dos anos 30.

A história da Escola Guignard começa neste período, no qual todos puderam presenciar um esforço para que as idéias modernistas aflorassem na Capital. Como parte desse processo, o prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, convidou Oscar Niemeyer, Portinari e Burle Marx para realizarem o projeto da Pampulha, com o qual a cidade ganharia uma feição de modernidade.

Em relação às artes visuais, Belo Horizonte demonstrava uma relação acadêmica ainda sob influência da Missão Artística Francesa. Nesse contexto, foi realizada no saguão do Edifício Mariana, a Exposição de Arte Moderna, que apresentava obras de Tarsila do Amaral, Goeldi, Anita Malfati, Lasar Segall, Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, Djanira, entre outros.

Essa exposição, ocorrida em 1944, foi como uma preparação para a instalação do Instituto de Belas Artes de Belo Horizonte. A partir do Decreto nº 17.399, de 29 de fevereiro de 1944, a Prefeitura de Belo Horizonte criava esse histórico Instituto, que ao longo dos anos recebeu várias designações, tais como Escola do Parque e Escola de Belo Horizonte, e que hoje é conhecida como Escola Guignard.

Para ministrar o “Curso livre de Desenho e Pintura” no Instituto recém-criado, Kubitschek convidou o pintor Alberto da Veiga Guignard. A intenção era contratar um pintor moderno que conseguisse implantar novas normas estéticas capazes de superar o antigo ensino acadêmico.

A aula dele consistia nisso. Propunha a pintura de um quadro ao ar livre, nos colocava à volta e ia fazendo só os gestos – porque tinha dificuldade de falar. Quando mudava de pincel, jogava os pincéis no chão e depois fazia uma espécie de brincadeira com a turma, escolhendo um ou outro pincel. Queria mostrar que não era qualquer pincel que servia para determinado detalhe e sim um, específico. (Wilde Lacerda)¹

¹ Citação tirada do texto “*O ensino em Guignard*”, de Susane Woreman. Curso de Especialização em História da Arte no Brasil, “A modernidade em Guignard”, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. [1983].

Das turmas de alunos do curso de Guignard destaca-se uma importante geração de artistas plásticos como Amilcar de Castro, Chanina, Inimá de Paula, Sara Ávila, Maria Helena Andrés, Yara Tupinambá, Wilde Lacerda, entre outros.

A Escola instalada no Parque Municipal se apresentou como um marco do movimento modernista em Minas, trazendo diversas pessoas que buscavam receber seus ensinamentos. Esta geração de novos pintores teve grande importância para o desenvolvimento da vida artística na capital mineira.

A partir de 1946 inicia-se a fase heróica da Escola Guignard, na qual o “Mestre” e os alunos lutaram bravamente contra todas as forças adversas que pretendiam arruinar e destruir a instituição que, então, se considerava símbolo de moderno na capital. (VIEIRA, 1988, p.86).

Nos idos de 1948, sua história é marcada por uma série de obstáculos, pois sem o apoio oficial, sem sede e sem verbas, a Escola foi mantida por Guignard e alguns alunos mais dedicados.

Guignard era a alma dessa Escola e se dedicava a ela intensamente. Até o princípio de 1949 Edith Bhering, ex-aluna de Portinari, trabalhou como assistente, e Franz Weissman ensinou escultura até 1954, momento em que as aulas foram suspensas devido à falta de verba.

No ano de 1954, Guignard partiu para Ouro Preto, cidade na qual passou boa parte do tempo e onde morreu em 1962.

3.1 O Artista²

Wilde Damaso Lacerda nasceu em Belo Horizonte em 1929. Desenhista, gravador e escultor, lecionou escultura na Escola Guignard e na Escola de Belas Artes da UFMG. Pintou seus primeiros quadros no final da década de 1940, recebendo influência dos mestres Guignard (pintura e desenho) e Frans Weissman (modelagem e escultura).

² Texto extraído do site <http://www.wildelacerda.com/>



Figura 3 – Foto de Wilde Damaso Lacerda
Fonte: Site Família Lacerda

Em 1958, pertencendo ao segundo grupo de alunos do curso que Guignard ministrou aqui em Minas, Wilde tornou-se um dos colaboradores mais assíduos da escola, além de contribuir para as exposições importantes que ocorriam na época. Em 1967, com a expansão da Escola de Belas Artes da UFMG, Lacerda foi convidado a exercer atividades acadêmicas, adquirindo assim, conhecimentos em litografia, gravura em metal, xilogravura, cerâmica, dentre outras técnicas.



Figura 4 – Perfil do artista e uma de suas obras
Fonte: <http://www.wildelacerda.com/>

No campo pictórico confeccionou alguns painéis para locais públicos e particulares, seus quadros estão presentes nas mais variadas pinacotecas, incluindo Museus Nacionais e Internacionais. Atuou como presidente da Associação Mineira de Artistas Plásticos – AMAP no final da década de 1950. As esculturas de Lacerda encontram-se presentes em locais de fácil acesso, como por exemplo, as do Campus da UFMG.



Figura 5 – Escultura intitulada Galileu, de Wilde Lacerda (1973)
<http://www.flickr.com/photos/zehicocompany/3671542216/in/photostream>

Wilde recebeu vários prêmios, sendo agraciado com medalhas de ouro, prata e bronze, diplomas e menções honrosas. Em 1991, aposentou-se como professor pela Escola de Belas Artes da UFMG, continuando com suas atividades em seu atelier. O artista faleceu em 1996.

3.1.2 O Estilo

Wilde Lacerda desenvolveu suas obras utilizando diversas técnicas e formas. Ao observá-las, é possível perceber a forte influência de Guignard na pintura e de Franz Weissmann na escultura.

Nas pinturas empregou diversas técnicas como óleo sobre tela, pastel sobre papel, tinta acrílica sobre tela em madeira, aquarelas, que retratam com expressão temas característicos da sua obra. As paisagens de cidades históricas mineiras recebem um destaque especial, com grande ênfase para Ouro Preto, Diamantina, São João Del Rey, Sabará, assim como a capital mineira.

A pintura de Wilde Lacerda é simples, pois o homem Wilde Lacerda é também simples. Esta simplicidade colocou sua arte durante algum tempo, num caminho muito próximo daquele seguido por “Guignard” de quem, por mais de uma década, foi assistente e aluno. O artista amadureceu e amadurecido, é um pintor autêntico, conseqüências lógicas das circunstâncias que o cercam. (Celso Pinheiro - 10/05/1964)³

³ Citação extraída do site <http://www.wildelacerda.com/>



Figura 6 – Paisagem de Ouro Preto, 1979, óleo sobre tela 0,50 x 0,70m,
Wilde Lacerda. Coleção Particular
Fonte: “A Escola Guignard na cultura modernista de Minas 1944-1962”

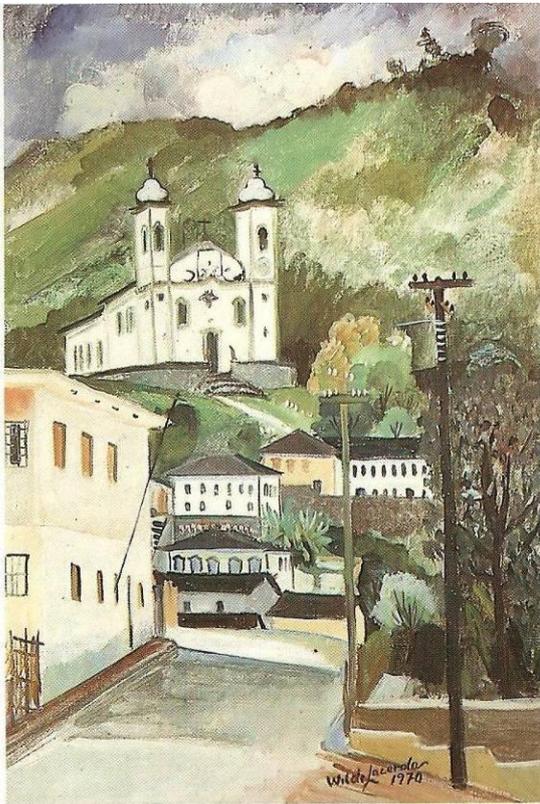


Figura 7 – Paisagem de Ouro Preto 1970, óleo sobre tela, 0,70 x 0,40m. Coleção Particular. Fonte: “A Escola Guignard na cultura modernista de Minas 1944-1962”

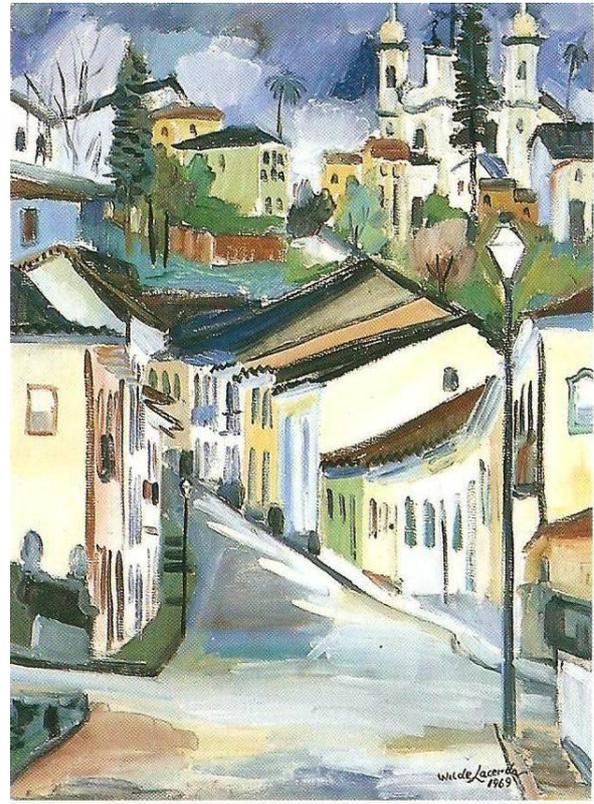


Figura 8 – Paisagem de Ouro Preto 1969, óleo sobre tela 0,60 x 0,46m. Coleção Particular. Fonte: “A Escola Guignard na cultura modernista de Minas 1944-1962”

Em suas esculturas, Wilde explorou várias técnicas utilizando materiais diversos como vidros, cerâmica, madeiras, resinas e principalmente o aço, com formas e temas variados, mostrando todo o seu domínio sobre a matéria em uso.



Figura 9 – Escultura “o amor”, aço soldado pintado – 1988.
Fonte: Catálogo “Escultura – do moderno ao contemporâneo”

4 ANÁLISE DA OBRA DE ARTE

4.1 Pintura de Retrato

A história do retrato no Brasil desenvolveu-se como uma atividade paralela de boa parte dos pintores, principalmente daqueles da chamada “*Belle Époque*”. Dentre estes artistas podemos citar: Décio Vilares (1851-1931), Eliseu Visconti (1866-1944), Rodolfo Chambelland (1879-1967), Artur Timóteo da Costa (1882-1923).

Quem tinha fama de retratista de personalidades da época era Auguste Petit (1844-1927). Considerado o maior confeccionador de retratos que houve no país, fazendo-os em todos os tamanhos e todos os feitios.

Nesse período, o retrato se apresentava como uma tendência acadêmica, resultado da exigência do registro iconográfico e histórico, como também pelas encomendas oficiais. Mas, com o advento da fotografia e com os artistas que estavam preocupados em registrar a temática da paisagem brasileira a partir da pintura ao ar livre, representando uma ruptura com os moldes acadêmicos, o retrato é deixado em segundo plano, não sendo mais tão prestigiado.

Enquanto gênero específico da Pintura, o retrato definiu, durante cinco séculos, um espaço de representação simbólica e política exclusivamente endereçado a príncipes, aristocratas em geral, dignatários do clero assim como a ricos comerciantes, banqueiros, intelectuais e artistas, immortalizando pessoas privilegiadas ou tidas em alta estima pelas comunidades.⁴

Foi com Portinari que a atividade de retratista recobrou a sua importância. Em 1928, com o retrato de Olegário Mariano, Portinari recebeu como prêmio, no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, uma viagem ao exterior. (Grinberg, 1983)⁵

Quando retornou ao país apresentou vários retratos numa exposição na capital carioca, em 1932, dentre eles o da Embaixatriz da Itália. Esse retrato da representante de um país ainda visto pelos brasileiros como padrão de arte, propiciou legitimar Portinari como retratista de pessoas da sociedade.

⁴ Citação extraída do texto “Retratos da Coleção de Pinturas ‘Memórias do Tribunal’ - Um Estudo Histórico comparativo de Técnicas, Materiais e de sua Conservação”, escrito por Claudina Maria Dutra Moresi, Anamaria Ruegger Almeida Neves, Marcos César de Senna Hill, e apresentado no Congresso da ABRACOR, em Salvador em 1998, p.216.

⁵ Texto “*Guignard retratista*”, extraído do Curso de Especialização em História da Arte no Brasil, “A modernidade em Guignard”, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. [1983].

Esse fato deu início a uma nova fase de encomendas de retratos de personalidades, intelectuais e artistas. A pintura de retrato era também um meio de vida para os artistas que aceitavam encomendas.

Assim como Portinari, Guignard pintou uma grande quantidade de retratos e essa tendência o acompanhou durante a sua carreira. Os estudos na Alemanha, ambiente no qual a pintura de retrato era tradição, proporcionaram essa herança retratista. Foi lá que Guignard aprendeu tal técnica, a partir da observação minuciosa da obra de pintores como Dürer, Rembrandt, entre outros, aliado ao treinamento constante do desenho. Estipula-se que Guignard tenha feito cerca de 300 retratos.

4.2 Comparação com Guignard

Diante dos fatos apresentados no tópico anterior e após analisar a obra, objeto desse trabalho, é possível estabelecer algumas comparações entre o modo de trabalhar de Alberto da Veiga Guignard e de seu aluno Wilde Lacerda. “*Wilde Lacerda, Petrônio Bax, Santa e Degois caminharam em universos muito próximos aos do Mestre Guignard.*” (VIEIRA, 1988, p.82)

Wilde pintou esse retrato utilizando uma composição que se assemelha muito com as telas de Guignard. Assim como o “Mestre”, representou nesse retrato, uma figura feminina do busto para cima, tendo como fundo um espaço aberto, uma paisagem.

Antigo aluno de mestre Guignard e seu companheiro de jornadas, Wilde Damaso Lacerda é o discípulo que mais se aproxima do professor, de quem soube tão bem assimilar e transubstanciar a influência recebida, quer quanto à depuração técnica, ao aflorado lirismo virtual das linhas ou à espontânea ingenuidade no tratamento do tema, tão rico de variações. (Pierre Santos)⁶

Em relação às cores utilizadas na confecção de suas telas, Guignard recomendava uma paleta composta pela seleção dos seguintes pigmentos: branco, ocre claro, lilás, terra umbra, azul cobalto e cerúleo, vermelhão, amarelo, verde esmeralda, preto e carmim.

Para pintar esse retrato, Wilde utilizou uma paleta bem próxima a do Mestre Guignard. O lilás para compor o fundo, amarelo na carnação, verde esmeralda na parte superior da tela compondo a paisagem, branco para fazer as várias tonalidades, o preto em pinceladas nos

⁶ Pierre Santos apud Cavalcanti, Carlos; Ayala, Walmir, Dicionário brasileiro de artistas plásticos, 1973-80.

cabelos e nos olhos, o azul cobalto e o cerúleo para pintar o vestido da figura feminina e tonalidades de marrom para os cabelos.



Figura 10 – Seleção de pigmentos recomendados por Guignard.⁷

PRETO		VERMELHO	
MARROM		AZUL CLARO	
VERDE ESMERALDA		AZUL (CERÚLEO)	
ROXO		AMARELO	
LILÁS		BRANCO	

Figura 11 – Paleta de cores utilizada por Wilde Lacerda nessa tela

⁷ Fonte: ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD. 1896-1962 / [organização Pinakothek: apresentação Max Perligueiro; texto Lélia Coelho Frota; et al.]. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005, p. 49.

A partir de um depoimento, dado por Wilde, sobre a experiência de ter estudado na Escola Guignard e ter tido o privilégio de aprender pintura com Alberto da Veiga Guignard, é que se compreende como esse fato marcou a sua vida artística, tornando-se assim um discípulo do “Mestre”.

Iniciei em 1946, quando a Escola Guignard estava localizada no centro do Parque Municipal. Naquela oportunidade ele lecionava para o primeiro grupo do curso que dava aqui em Minas a convite de Juscelino.

(...)

A Escola Guignard era na verdade um curso onde todos se reuniam ao redor do mestre e dele íamos obtendo informações com bastante liberdade, sem que Guignard interferisse na parte pessoal do artista. Ele não interferia se você tivesse outra maneira de pintar.

(...)

Durante a nossa estada em Ouro Preto eu é que preparava as telas para Guignard. (...) com cola de peixe ou coqueiro diluída em banho-maria, dando três demãos.

(...)

sempre cheio de amores platônicos pelos rostos bonitos e pelas alunas. Ele gostava de fazer retratos das moças, porque dizia que a beleza precisava ser registrada. (LACERDA, 1983, p.153-5)⁸

Ao pintar este retrato, Wilde mostra claramente a influência de Guignard em sua arte, representando de maneira semelhante ao estilo de Guignard, detalhes da figura feminina:

- Os cabelos são representados de maneira sintética, em pinceladas largas e cores chapadas.

- Presença de um contorno em tom claro ao redor da cabeça da figura retratada;

- Nos olhos foram colocados pequenos pontos com tinta clara, dando a impressão de que eles refletem o foco de luz que ilumina quem está sendo retratado.⁹

⁸ Depoimento tirado do texto “*A modernidade em Guignard*”, do Curso de Especialização em História da Arte no Brasil, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. [1983].

⁹ Trecho extraído do livro “*Pesquisa Guignard*”, organizado por Claudina Moresi e Anamaria Rüegger. p. 121.



Figura 12 – Guignard, Retrato de Elisabeth, 1960.
Fonte: “A Escola Guignard na cultura
modernista de Minas 1944-1962”.



Figura 13 - Wilde Lacerda, “Retrato de Mulher”, séc. XX
Antes da restauração
Fotografia: Lilian Ramos

5 TÉCNICA CONSTRUTIVA DA OBRA

5.1 Materiais e tecnologia construtiva

O conhecimento da matéria, aliado ao conhecimento técnico e científico da obra de arte, são etapas relevantes para a metodologia da Conservação e Restauração, uma vez que é precedida pela tomada de decisões de qualquer procedimento de intervenção.

A pintura de cavalete é uma estrutura em camadas que, tradicionalmente, apresenta em sua composição estrutural: o suporte, a encolagem, a base de preparação, a camada pictórica e a camada de verniz. Nos dias de hoje, essa estrutura é bastante relativa, não apresentando obrigatoriamente essa composição.

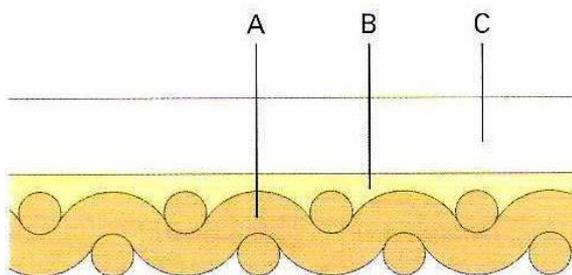


Figura 14 – Representação esquemática da disposição das camadas de preparação de uma tela: suporte (A), encolagem (B) e base de preparação (C).
Fonte: “O restauro de pintura”.

A partir de exames organolépticos realizados, verificou-se que se tratava de uma pintura de cavalete executada com a técnica óleo sobre tela.

O óleo é uma técnica pictórica que utiliza pigmentos em pó, em dispersão ou dissolvidos em um óleo secante, no qual geralmente se acrescenta um aditivo, resultando numa pasta de consistência oleosa.

As pinturas a óleo, por exemplo, são constituídas por camadas de tinta preparadas a partir de pigmentos inorgânicos sintéticos ou naturais, fixados em uma camada através de um meio oleoso (óleos secativos como óleo de linhaça, de nozes, de papoula, etc.), que com o passar do tempo forma um retículo tridimensional que mantém coesa a camada de pintura e os pigmentos nela presentes. (SOUZA, 1996, p.10)

Suporte

O tecido utilizado como suporte para a pintura é de fibra natural, algodão, no padrão tafetá¹⁰, com trama bem aberta. O tecido usado no reentelamento foi o linho, que apresenta características próximas ao original.



Figura 15 – Detalhe do tecido
Fotografia: Lilian Ramos

Preparação¹¹

A base de preparação pode ser observada principalmente nas bordas da tela. Composta por uma camada muito fina, com uma tonalidade clara, permitindo transparecer a textura do suporte.



Figura 16 – Base de preparação
Fotografia: Lilian Ramos

¹⁰ Padrão tafetá é o ligamento mais simples, no qual cada fio da urdidura (direção longitudinal) entrecruza-se com um fio da trama (sentido transversal), que passa uma vez por cima do fio da urdidura e outra, por baixo. (...) Os tecidos deste tipo são mais facilmente identificáveis, pela estrutura perpendicular dos fios da urdidura e da trama. (PASCUAL, PATIÑO, 2003)

¹¹ Geralmente, denomina-se de preparação as camadas intermediárias situadas entre o suporte e a camada pictórica. A sua função é uniformizar a superfície do suporte e facilitar a correta aderência da pintura. A preparação é composta por uma carga (gesso, carbonato de cálcio, etc.) e um aglutinante (cola animal, óleos, secantes, etc.). (PASCUAL, PATIÑO, 2003)

Camada Pictórica

A camada pictórica dessa tela é constituída de tinta a óleo, aplicada em camada de espessura lisa e fina, permitindo que a textura do suporte apareça. Em algumas áreas da pintura é possível perceber as pinceladas do artista, como na veste, nos cabelos e na face da figura retratada.

Bastidor

Com formato retangular, possui dimensões maiores do que a tela original (78x58 cm), constituído de quatro sarrafos de madeira, sem cunhas ou travas. Trata-se de uma estrutura provisória, tendo sido utilizada por ocasião do reentelamento realizado no final da década de 1980.

6 DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Segundo Brandi (2004), *“é necessário que a obra de arte seja examinada, em primeiro lugar, em relação à eficiência da imagem que nela se concretiza e, em segundo lugar, em relação ao estado de conservação das matérias de que é feita.”*

O estado de conservação da pintura era regular. Havia problemas de sujidades, perda e desprendimento de suporte, áreas com perda de camada pictórica e base de preparação, craquelês e abrasões. A tela foi removida do chassi original, estava reentelada e fixada no bastidor, utilizado no processo do reentelamento.

6.1 Suporte

Suporte da tela apresentava aspecto ressecado, sujidades, estando frágil e oxidado. Estava esgarçado em toda a borda, sendo que as bordas laterais e superior apresentavam furos e marcas de oxidação em espaços regulares, referentes às tachinhas usadas na fixação da tela no chassi. Na parte inferior, a perda do suporte não permitiu verificar marcas de fixação em chassi. O verso do suporte original não é visível devido ao reentelamento.

A aderência da tela ao tecido do reentelamento não estava uniforme, em alguns pontos das extremidades era possível verificar um desprendimento.

O tecido do reentelamento apresentava sujidades generalizadas, manchas escuras com aspecto de escorrimento, marcas / riscos em grafite nas bordas, e inscrições pouco legíveis na borda inferior da tela, sendo elas: à esquerda, um retângulo no qual estava escrito “teste de delaminação” e à direita um outro retângulo com inscrições sobre a receita da pasta de farinha, a data de execução 20/03/1989 e resíduos de papel aderido.

A fixação ao bastidor foi feita por grampos metálicos, aplicados de forma linear em toda a borda.

6.2 Camada Pictórica

A pintura apresentava sujidades, abrasão, manchas, perdas da camada pictórica e da base de preparação na parte inferior da tela e, de maneira mais acentuada, no canto superior direito. Ocorrências de perdas em linhas regulares, aparentemente coincidentes com a borda interna do chassi original.

Na parte central da pintura haviam manchas em tom terroso.

Os craquelês ocorreram de maneira acentuada nas áreas de carnação e da veste, possivelmente pela camada pictórica ser mais espessa nessas regiões, formando uma espécie de rede, ficando bem evidente em linhas verticais. Os craquelês eram, em muitos casos, acompanhados de perdas pontuais da camada pictórica.

6.3 Bastidor

O bastidor estava íntegro. Apresentava pequenos orifícios em toda a borda, ocasionados por grampos, como também a inscrição “INES – B. ARTES” em tinta vermelha na borda superior e manchas brancas nas partes superior e lateral esquerda. Marcas de grafite nas quatro porções centrais. Um barbante preso por dois pregos nas laterais do bastidor para fixação da tela à parede e outro barbante com etiqueta de identificação: “*Material didático – Prof. Anamaria*”.

6.4 Mapeamento dos danos

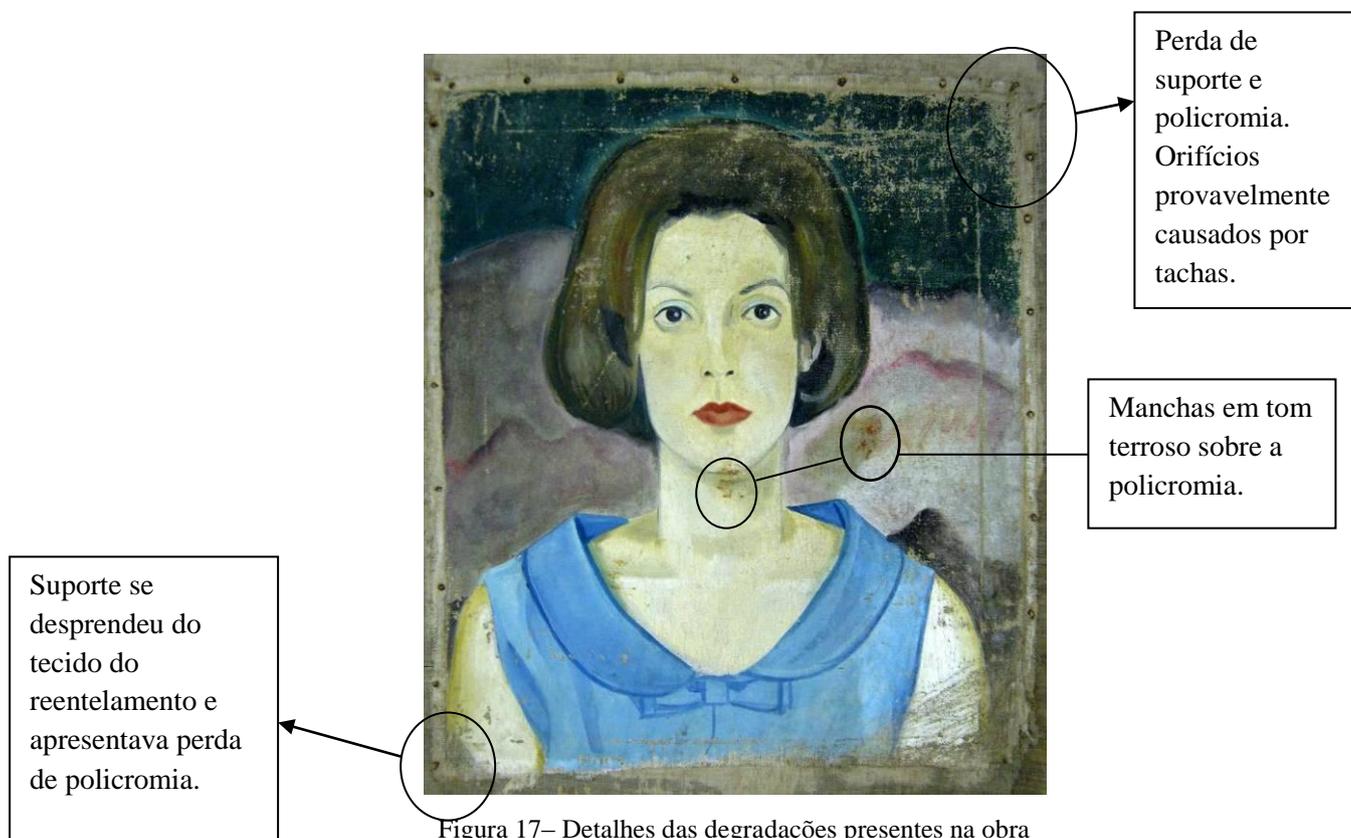
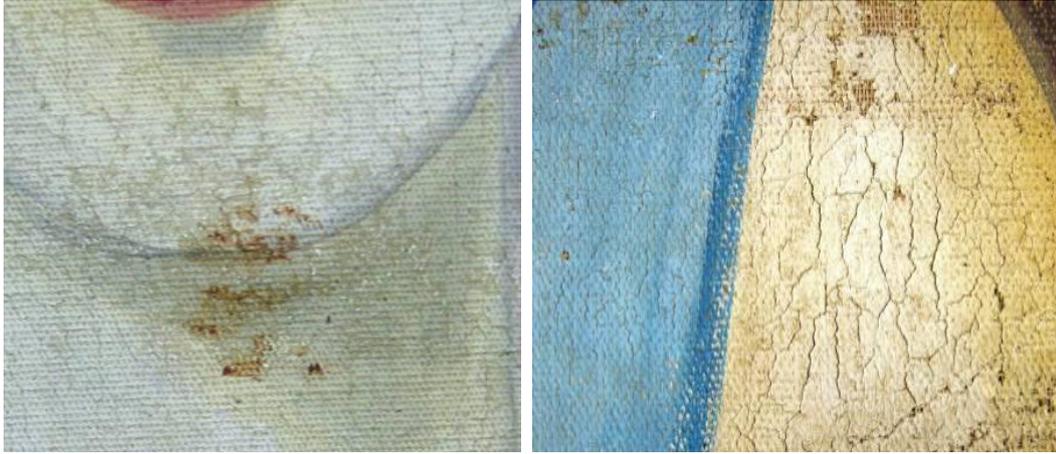


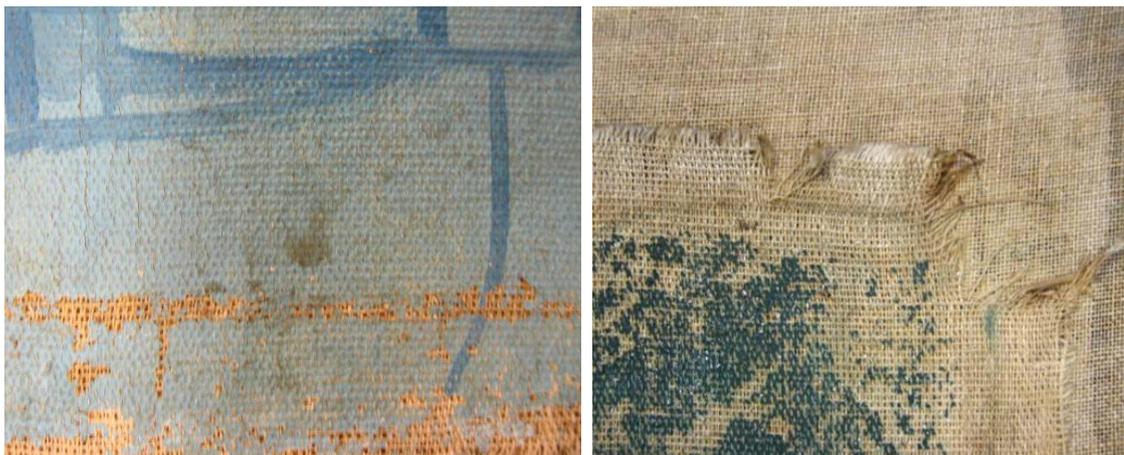
Figura 17– Detalhes das degradações presentes na obra
Fotografia: Lilian Ramos



Figuras 18 e 19 – Manchas e craquelês na pintura
Fotografia: Lilian Ramos



Figuras 20 e 21 – Desprendimento e perda do suporte
Fotografia: Lilian Ramos



Figuras 22 e 23– Detalhe da perda da camada pictórica, do suporte e sujidades
Fotografia: Lilian Ramos

7 INTERVENÇÕES ANTERIORES

Antes de dar início a uma análise mais detalhada da obra, foi possível verificar que a mesma havia passado por uma intervenção anterior. A pintura estava fixada em outro suporte, significando que tinha sido reentelada e nesse tecido havia algumas inscrições, pouco legíveis, na parte inferior (“Teste de Delaminação”, a receita do adesivo utilizado juntamente com uma data).

De acordo com a restauradora Anamaria Rüegger, o reentelamento foi feito durante as aulas de restauração de pintura do curso de Especialização em Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes, com o objetivo de pesquisar a estabilidade da pasta de farinha como adesivo para reentelamentos. Como a obra ficou mais de 20 anos nas paredes do atelier, sem nenhuma preocupação com a sua conservação, foi possível verificar que o reentelamento permaneceu estável, possibilitando dizer que, até o momento, cumpriu o objetivo desejado.



Figura 24 – Detalhe do teste de delaminação realizado na tela
Fotografia: Lilian Ramos

7.1 Análise do tratamento estrutural que utiliza como adesivo a pasta de farinha¹²

A prática do reentelamento teve início no final no século XVII, aproximadamente cento e cinquenta anos depois da introdução da técnica da pintura a óleo sobre tela.

¹² A farinha é um pó obtido através da moagem das sementes dos cereais, principalmente trigo e arroz. Contém uma grande proporção de amido, uma substância que lhe confere a propriedade adesiva. O amido é um polissacárido ($C_6H_{10}O_5$), que se dissolve bem em água quente, suscetível ao ataque de microorganismos. A farinha é utilizada em ateliers na elaboração da pasta que é utilizada no reentelamentos de pinturas. Texto extraído do livro “*O restauro de pintura*”, p.44.

O processo de reentelamento consiste em aderir um tecido no reverso de um quadro. Esse tipo de intervenção é realizado quando é necessário fazer um reforço no suporte, devido ao mau estado da tela, como em casos de desprendimentos, rasgos e perdas do mesmo e também quando o tecido não apresenta mais a capacidade de “sustentar a obra”. “*O reforço é uma resposta à fraqueza inerente, à falta de resistência, à falta de capacidade de auto-sustentação (...)*” (PHENIX, 1999). Entretanto, há que considerar o reentelamento como uma das últimas alternativas no tratamento de suporte, após analisar cuidadosamente o estado de conservação da pintura.

Segundo Prescott (1974),

Reentelar uma pintura significa colocar um novo suporte no verso da pintura original para aumentar sua durabilidade e resistência. (...) mas hoje reentelar um quadro é geralmente considerado suficiente para fortalecer as partes enfraquecidas do suporte e dos estratos da pintura.

Existem diversos métodos para reentelar, alguns deles considerados clássicos, enquanto outros foram desenvolvidos recentemente. Entre os processos clássicos podemos destacar o reentelamento com branco-de-chumbo (um procedimento que não se pratica mais), com pasta de farinha ou goma, com cera-resina, ou colas aquosas.

O método tradicional de reentelagem, utilizado já em 1750, empregava cola quente misturada com pasta de amido. Embora tenha sido substituído por outros métodos, é (...) o processo básico a partir do qual os outros evoluíram. A escolha dos materiais e os detalhes sobre procedimentos eram determinados pela natureza e extensão dos defeitos e pelo grau de correção desejado. (MAYER, 1999, p.549)

Naquela época, já era sabido que telas que recebiam esse tipo de tratamento poderiam ser facilmente infestadas por microorganismos ou apresentarem um enfraquecimento mecânico, ocasionados pelas alterações climáticas, e que com o passar do tempo, caso a preparação da tela não fosse bem executada, apareceriam os sinais de fragilidade na superfície da pintura.

Os critérios de intervenção variaram muito. No início, utilizava-se tratamentos altamente intervencionistas, que envolviam todos os estratos da obra com o adesivo, deixando-os totalmente impregnados, acreditando que assim o tratamento resistiria por mais tempo.

Os materiais mais comumente utilizados no tratamento estrutural das obras clássicas são a cola de pasta e a *coletta*¹³, de influência italiana, ou as ceras de influência anglo-saxônica. Na Espanha houve uma maior influência das técnicas italianas, anglosaxônicas e também de métodos e critérios de trabalho do IRPA¹⁴ de Bruxelas, a partir da criação do Instituto de Conservação e Restauração, nos anos 1960, em Madri.

Dentre os reentelamentos que utilizam a pasta de farinha é possível assinalar o método italiano e o espanhol, nos quais o adesivo usado seria o mesmo, mas com algumas diferenças na técnica.

O processo italiano usa a pasta mais grossa, com menos água em sua formulação, aplicando-a fria sobre a tela, evitando que a mesma penetre na preparação e na pintura. Geralmente, usa-se aplicar um verniz, como por exemplo, o *Paraloid* em baixa proporção, sobre a tela original antes de aplicar o adesivo. Após a execução, o calor é aplicado de maneira suave sobre a pintura protegida com o faceamento, ventilando constantemente para secar o adesivo. (ESPÍN, 2001).

O sistema antigo espanhol difere do italiano em relação à pasta. O adesivo era aplicado quente, tanto no tecido novo quanto no original, passando através da preparação, promovendo a fixação da camada pictórica ao mesmo tempo em que realizava o reentelamento, sendo assim, conseqüentemente toda a obra ficaria impregnada com o adesivo. Era utilizado bastante calor para secá-lo, uma vez que se aproveitava a umidade da pasta de farinha, juntamente com o calor, para fixar os craquelês existentes na pintura.

Há séculos os artistas utilizam diversos tipos de cola animal (couro, pele, osso, peixe) juntamente com a pasta de amido, pois essas substâncias funcionam como ligante, revestimento e adesivo.

Os pintores tinham conhecimento que o uso de cola animal poderia causar craquelês, ou que o uso de cola de peixe e mel, comum naquele período, e da pasta de farinha misturada com óleo e branco de chumbo¹⁵, mesmo oferecendo grande flexibilidade, facilitariam o ataque de bactérias e fungos.

¹³ A *colleta* (palavra de origem italiana) é utilizada como ingrediente da cola de pasta de farinha, no processo de faceamento e para fixação da camada pictórica. (PASCUAL, PATIÑO, 2003)

¹⁴ Institut Royal de Patrimoine Artistique – IRPA, localizado em Bruxelas. (<http://www.kikirpa.be/FR/>)

¹⁵ No início, a pasta de farinha, juntamente com óleo secante e cargas, fortalecidos com branco de chumbo ou outros pigmentos de alta densidade, era aplicada nas fibras das telas antigas, antes da base de preparação. “Esta composição, que é necessária para o artista como base para o seu trabalho e como consolidante para manter as fibras da tela unidas, é espalhada com uma espátula para obturar as aberturas do tecido. Geralmente, ela é seguida de outras camadas de cola animal e estas camadas são algumas vezes revestidas com um material fino, porém mais compacto, chamado preparação. (PRESCOTT, 1974, p.[?])

Em 1930, em uma Conferência Internacional sobre restauração de pinturas discutiu-se sobre outros métodos de reentelamento. Em 1940, quando foram publicados os documentos resultantes dessa conferência, observou-se que a cola (grude de farinha) apresentava algumas vantagens sobre a cera, sendo uma *“vantagem da cola como adesivo é que ela interfere, mas muito pouco, nas propriedades óticas da maioria das imprimaturas (poder de reflexão)”*. (PRESCOTT, 1974, p.32)

Estudos na área apontam dois tipos de causas de deterioração de bens culturais: as causas inerentes ao objeto (relacionada à técnica e aos materiais usados) e as causas externas (ação, humana, intempéries, agentes biológicos e danos físico-químicos), sendo assim, é necessário criar condições adequadas que garantam a preservação da obra, evitando, desta forma, a ocorrência de danos.

Considerando o clima tropical brasileiro, é possível afirmar que possuímos os principais fatores que propiciam a degradação dos objetos artísticos que possuem materiais higroscópicos em sua composição, ou seja, as temperaturas elevadas e alta umidade relativa. Esses dois fatores facilitam o surgimento de agentes biológicos, pois criam ambientes favoráveis para esses organismos. De fato, esses podem ser os motivos pelos quais a execução de tratamentos de suporte utilizando produtos naturais e higroscópicos, como por exemplo, a pasta de farinha, não serem comumente realizados no Brasil.

Desta forma, essas variáveis devem ser rigorosamente controladas em objetos constituídos por materiais higroscópicos, uma vez que a umidade presente neles interage com os parâmetros ambientais, fato que pode elevar o nível de água contido nesses objetos, favorecendo a infestação por microorganismos.

Sabendo que as pinturas são estruturas dinâmicas, que se modificam devido a passagem do tempo e em relação às condições ambientais às quais elas são submetidas, principalmente em relação à umidade relativa, a sua degradação ocorrerá de maneira variável e geralmente não uniforme, aumentando assim a sua vulnerabilidade aos choques mecânicos, movimentações do suporte, etc.

Entretanto, a tela em questão ficou mais de 20 anos afixada em uma parede no atelier do CECOR / UFMG, em uma área próxima à janela e a uma pia constantemente em uso, e apresentou uma boa estabilidade do conjunto, não sendo detectados problemas de degradação em relação ao reentelamento realizado com essa técnica.

No caso dessa pintura, a realização de um reentelamento do tipo tradicional funcionou satisfatoriamente, apesar do clima tropical, pelas seguintes razões: a compatibilidade com os

materiais existentes e a relativa reversibilidade da técnica, que pode ser refeita sem dano para a obra.

O tratamento de suporte, utilizando a pasta de farinha, é um reentelamento úmido, sendo o único no qual o adesivo é aplicado no verso da tela original. O tecido escolhido para esse tipo de reentelamento deve ser natural, com a trama aberta, para facilitar a passagem do adesivo. Antes de começar o processo é necessário certificar que a tela não apresenta desprendimento da camada pictórica.

Na disciplina Tratamento de Suporte II tive a oportunidade de executar essa técnica de reentelamento utilizando a pasta de farinha, fato que permitiu o aprendizado, de maneira simulada, do processo utilizado na tela em estudo.

A seguir, é apresentada uma das formas para se confeccionar a pasta de farinha, utilizada na disciplina citada acima.

Receita utilizada para elaboração do adesivo:

1 parte de gelatina a 10% em H₂O → parte da gelatina será aplicada no verso da pintura original e a outra parte será utilizada na receita da pasta de farinha.

1 parte de farinha de trigo

2 partes de H₂O

Uma vez que a obra esteja bem fixada à uma superfície, aplica-se a gelatina no verso, para impermeabilização, deixando secar antes de aplicar o adesivo. Depois que a pasta esfriar um pouco, aplique uma camada razoável sobre o verso da tela, uniformizando a quantidade aplicada com o auxílio de uma espátula. É por esse motivo que o tecido deve ter a trama mais aberta, pois permite a migração da pasta para o tecido do reentelamento.

O próximo passo é colocar o tecido do reentelamento, já estirado, em contato com a pasta, fazendo leve pressão com as mãos para que não fiquem bolhas e favorecendo a adesividade entre os tecidos, retirando o excesso de adesivo com o auxílio de uma espátula. *“Em alguns processos, notadamente no romano, com as telas de trama aberta, a aderência pode ser obtida inicialmente por pressão manual, seguida pela remoção do excesso de adesivo no avesso com uma espátula/rodo.”* (PHENIX, 1999, p. 41).

Após finalizar o procedimento, é necessário que o quadro fique em um local arejado para que o adesivo seque, evitando a proliferação de fungos e garantindo o sucesso do tratamento.

Diante dos fatos relatados acima, observa-se que decorridos 23 anos da realização desse reentelamento, executado durante as aulas de restauração de pintura no curso de Especialização em Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes, constata-se que, até o momento, a técnica utilizada não apresenta problemas de degradação, tendo cumprido a sua função de estabilizar o suporte ao longo desses anos.

8 PROPOSTA DE TRATAMENTO

Concomitantemente à pesquisa e ao embasamento teórico a respeito da pintura serão realizadas intervenções na obra, que apresenta problemas de sujidade, perda de suporte e da camada pictórica, craquelês, sendo norteadas por uma proposta de tratamento previamente elaborada.

- 1 – DOCUMENTAÇÃO CIENTÍFICA POR IMAGEM
- 2 – TESTES DE LIMPEZA
- 3 – PROCESSO DE LIMPEZA
- 4 – REVISÃO DO SUPORTE
- 5 – CONFECÇÃO DO CHASSI
- 6 – REMOÇÃO DA TELA DO BASTIDOR
- 7 – RECOLOCAÇÃO DA TELA NO CHASSI
- 8 – APLICAÇÃO DE CAMADA DE INTERFACE
- 9 – NIVELAMENTO DAS LACUNAS
- 10 – REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA E APRESENTAÇÃO ESTÉTICA
- 11 – APLICAÇÃO DE VERNIZ DE PROTEÇÃO

9 TRATAMENTO REALIZADO NA OBRA

A proposta inicial de tratamento foi elaborada após analisar a técnica construtiva, os materiais utilizados e o estado de conservação da peça. As intervenções realizadas adequaram as metodologias disponíveis à realidade existente, uma vez que os procedimentos são executados de acordo com a tipologia do objeto, os problemas de deterioração e os objetivos da conservação e/ou restauração a serem alcançados.

Um dos princípios básicos da restauração é a utilização de materiais reversíveis, ou seja, que possam ser removidos futuramente. É importante também que os mesmos sejam estáveis e, portanto, não sofram alterações em curto espaço de tempo para não comprometer a leitura da obra e sua integridade material. Desta forma, conhecer as propriedades e potencialidades de materiais aplicados em intervenções de restauração, assim como as possíveis alterações desses produtos no transcurso do tempo, pode contribuir sobremaneira para o melhor desempenho das atividades dos restauradores. (MAIA, 1998, p. 191)

Para o manuseio da obra, sobre a bancada durante a etapa de limpeza da camada pictórica, foi feita uma proteção utilizando *non woven*, evitando causar danos à tela e permitindo uma segurança maior na realização das tarefas.

O processo foi documentado, com anotações sobre as atividades feitas e com registros fotográficos. E os procedimentos foram realizados com o uso dos EPI's necessários à sua execução.

9.1 Documentação científica por imagem

Após a realização da descrição da tela e da avaliação do estado de conservação, foi realizada a documentação fotográfica da obra utilizando a luz artificial, luz reversa, luz rasante e ultravioleta.

De acordo com Rescala (1953), "*O emprego dos raios ultra-violeta, com filtro especial, tem a capacidade de mostrar, nitidamente, a diversidade de fosforescência dos materiais.*" Já com o uso da luz rasante é possível visualizar a topografia da obra, pois essa técnica realça a superfície da pintura, colocando em evidência empastes, deformações no suporte e na camada pictórica.



Figuras 25 e 26 – Registro fotográfico com a Luz Artificial
Fotografia: Yukie Watanabe



Figuras 27 e 28– Registro fotográfico com a luz rasante e luz reversa
Fotografia: Yukie Watanabe



Figuras 29 e 30 – Registro fotográfico utilizando a luz Ultravioleta,
antes e durante o processo de limpeza da camada pictórica.
Fotografia: Giulia Giovani e Yukie Watanabe

Documentação com luzes especiais: luz UV, luz artificial, luz rasante e luz reversa.

Metodologia:

Máquina com ajustes manuais e programação:

- ISO - 80
- Balanço de branco para referência de visualização (programar evitando tendências para o amarelo ou azul do branco)
- Diafragma – 8
- Velocidade – ajuste de acordo com a iluminação.

Ao documentar a obra utilizando a luz artificial, rasante, reversa e a luz UV, as características e degradações da obra se apresentaram de maneira realçada, principalmente no registro com a luz reversa, que ao projetar a fonte de luz sobre o verso da obra, permitiu documentar, de forma bem definida, as áreas onde havia abrasões, a rede de craquelês, a perda de suporte e da camada pictórica.

Durante os trabalhos de restauração foram realizados outros registros fotográficos para documentar as etapas de execução dos procedimentos.

9.2 Testes de limpeza

Dentro da proposta de tratamento, o primeiro procedimento realizado foram os testes de limpeza.

A limpeza é, na maioria das vezes, a primeira etapa a ser feita num processo de conservação e restauro. Trata-se um processo irreversível, que deve ser documentado antes de se começar a remoção, assim como os demais processos, uma vez que faz parte da história do objeto.

(...) o termo *limpeza* refere-se a todos os aspectos da melhoria visual dos quadros através da remoção total ou parcial de depósitos sobre a superfície, acréscimos, ou revestimentos aplicados. Os depósitos na superfície e as camadas que podem ser encontradas em um quadro são inúmeros: sujeira sob qualquer forma, exsudatos e eflorescências (...), verniz, ou outro revestimento transparente (...), resíduos de tratamento de conservação anteriores (cola animal; amido), restaurações e sobrepinturas anteriores em qualquer tipo de tinta, mais todas as possibilidades infinitas de vandalismo. (PHENIX, 1999, p. 4)

O processo de limpeza agrega o compromisso entre a eficiência, isto é, a quantidade de camadas que foram removidas e os danos causados na peça. Sendo assim, o procedimento de limpeza, seja por via mecânica ou química, deve ser devidamente ponderado.

Com o objetivo de trabalhar com produtos que não apresentassem alta toxicidade, foram selecionados primeiramente para testes: o TTA (Triton X 100, Trietilonamina e água), também conhecido como “*substituto de saliva*”, e o EDTA – Ácido dietileno amino tetracético – (2,5% em água). Os dois produtos apresentaram bons resultados nas áreas testadas, mas o TTA foi o escolhido para a limpeza da camada pictórica da obra em questão.

9.3 Processo de limpeza

O processo de limpeza da tela começou a ser realizado com o TTA, que promoveu uma boa remoção da sujidade superficial presente na tela.

Num segundo momento, como não foi possível remover as sujidades mais aderidas utilizando o TTA, como por exemplo, as manchas em tom terroso que estavam na porção central da tela, foi utilizado o EDTA, que conseguiu amenizar e remover boa parte delas.

Após o trabalho de limpeza ficaram ainda mais evidentes os locais de degradação existentes na obra.



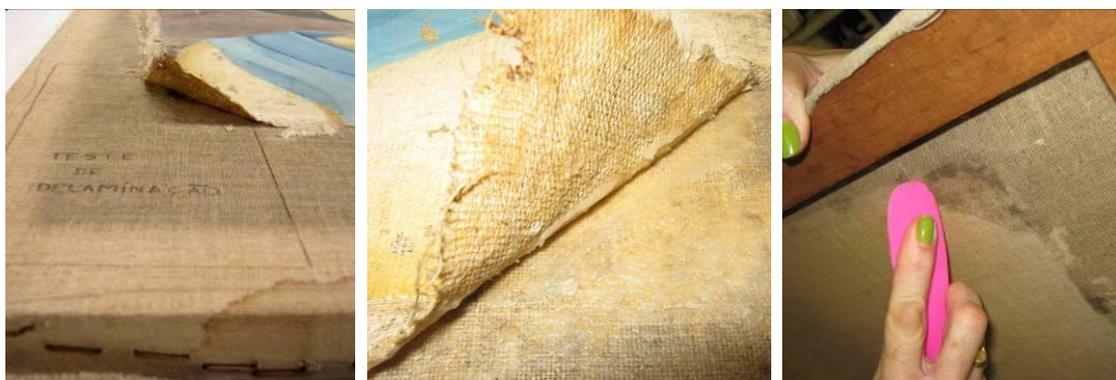
Figuras 31 e 32 – Detalhes durante o processo de limpeza do quadro
Fotografia: Lilian Ramos

9.4 Revisão do suporte

Como já foi dito anteriormente, a obra foi submetida a um reentelamento utilizando pasta de farinha. No mesmo período, foi realizado um teste de delaminação, no canto inferior esquerdo da tela, e por esse motivo o suporte não estava aderido ao tecido do reentelamento.

Nas bordas do quadro também verificava-se pontos em que o suporte havia se desprendido do tecido do reentelamento. Para solucionar esse problema, foi preparada uma pequena quantidade da pasta de farinha utilizando a seguinte receita: 20 ml de gelatina, 20g de farinha e 40 ml de água. A água foi misturada com a gelatina e depois acrescentou-se a farinha. A mistura foi levada ao fogo, mexendo até virar um grude.

Com o auxílio de um pincel foi aplicada uma pequena camada de adesivo no tecido em desprendimento. Com a espátula foi feita uma leve pressão para espalhar a pasta. O excesso que saiu no verso foi retirado, depois foram colocados pesinhos nos locais da aplicação, com o intuito de promover uma boa adesão do tecido com o adesivo. Passado alguns minutos, os pesinhos foram retirados e a pasta de farinha ficou secando naturalmente.



Figuras 33, 34 e 35 – Detalhes da aplicação do adesivo
Fotografia: Lilian Ramos

9.5 Confeção e preparação do chassi

Outro ponto presente na proposta de tratamento foi a recolocação da tela no chassi. Para isso, foi confeccionado um novo chassi, em cedro, nas seguintes medidas: 53 x 45,5cm.

Entretanto, antes da fixação da tela, o novo chassi foi desmontado e recebeu, na câmara de exaustão, com o auxílio de uma trincha, uma camada de protetor de madeira chamado “*Osmocolor*”. Trata-se de um imunizante semitransparente, repelente à água. Não é tinta e nem verniz, funciona como um acabamento para a madeira.



Figuras 36 e 37 – Detalhe da desmontagem e aplicação do *Osmocolor* no novo chassi
Fotografia: Yukie Watanabe

9.6 Remoção da tela do bastidor

Com o auxílio de um alicate e uma chave de fenda, os grampos que prendiam o tecido do reentelamento no bastidor foram removidos.



Figuras 38 e 39 – Retirada dos grampos que prendiam a tela ao bastidor
Fotografia: Lilian Ramos

9.7 Recolocação da tela no chassi

Assim que a limpeza da camada pictórica acabou, a tela foi fotografada e retirada do bastidor. Após a secagem do *Osmocolor*, o novo chassi foi montado, a tela estirada e as cunhas colocadas.

A tela foi recolocada no chassi da maneira mostrada na figura:

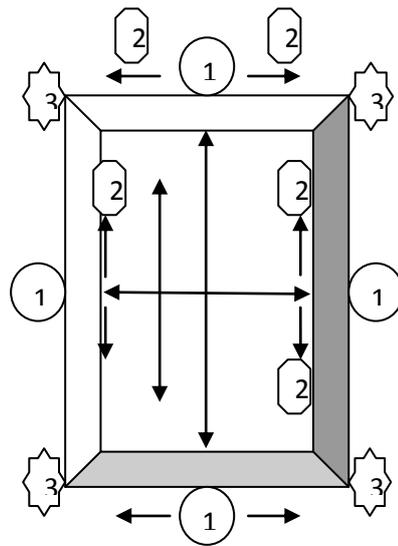


Figura 40 – Modo como a tela foi estirada



Figuras 41 e 42 – Fotos do novo chassi, com detalhe das cunhas
Fotografia: Lilian Ramos

9.8 Aplicação de camada de interface

Após concluir a etapa de limpeza da camada pictórica, observou-se que a policromia estava bem ressecada e em algumas áreas também um pouco esmaecida, por isso, foi feita a aplicação, em toda a tela, do verniz de Dammar (resina natural) a 20% em Xilol, para equalização do brilho.

A aplicação desse verniz tem como objetivo possibilitar a formação de uma camada de interface entre o original e as intervenções realizadas a partir do tratamento proposto, como o

processo de nivelamento e reintegração cromática, de modo a resguardar a camada pictórica original.

Esse método é recomendável para pinturas realizadas com técnicas a óleo. A resina Dammar possui boa solubilidade em solventes aromáticos e depois que o solvente evapora, um filme brilhante e elástico é formado. Apresenta envelhecimento mais lento do que as outras resinas naturais, mantendo *“sua aparência incolor por mais tempo que qualquer outro verniz comum; porque a resina não contém qualquer matéria colorante, seu tom levemente amarelado é causado principalmente por folhas, cascas e outras impurezas.”* (MAYER, 1999, p.240). Outro ponto importante é que a resina Dammar possui bons resultados no índice de reflexão da luz, sendo essencial para a saturação das cores, propiciando um trabalho mais eficiente durante a reintegração cromática.

A tela foi colocada na posição vertical e com auxílio de uma trincha, o verniz foi aplicado em pinceladas leves e irregulares, em todos os sentidos.

A camada pictórica absorveu bem as pinceladas de verniz, promovendo um leve brilho somente nas áreas de carnação. A secagem foi rápida, em aproximadamente 15 minutos, podendo ser confirmada com o toque suave, não apresentando mais o aspecto pegajoso do verniz antes da secagem.

9.9 Nivelamento das lacunas

Antes de se realizar a etapa da reintegração cromática, as lacunas existentes na camada pictórica devem ser avaliadas, verificando-se assim a necessidade de reintegrá-las, para que as mesmas não prejudiquem a leitura da obra. Feito isto, as lacunas foram niveladas, levando-se em consideração a sua extensão e a textura da camada pictórica.

O nivelamento consiste na obturação da lacuna com uma massa preparada com aglutinantes e cargas, numa proporção adequada para o fim que se deseja alcançar. Como forma de preparação para a reintegração cromática, o nivelamento deverá apresentar as mesmas características da camada pictórica, além disso, deverá ser bem aplicado, pois caso contrário, a reintegração não apresentará bom resultado.

Para tratar as lacunas presentes na camada pictórica foi utilizada uma massa contendo Metil 4%, PVA (2:1) e Carbonato de Cálcio (CaCO_3). *“O uso de PVA em massa de nivelamento é bastante comum, pois permite um nivelamento fluido e plástico.”* (NICOLAUS, 1999, p. 259).

A massa foi aplicada com o auxílio de uma espátula. Depois de bem seca, a camada de massa e as áreas em torno da lacuna nivelada foram sendo uniformizadas com o uso de um *swab* de algodão ligeiramente umedecido em água e um bisturi.

A massa escolhida proporcionou um bom acabamento, apresentando uma boa adesividade, mas sem impossibilitar a sua remoção, caso seja necessário.



Figuras 43 e 44 – Detalhes do trabalho de nivelamento
Fotografia: Lilian Ramos

9.10 Reintegração cromática e apresentação estética

Antes de realizar a etapa de reintegração cromática, a camada original que circunda a lacuna foi avaliada, bem como a dimensão e a localização dessa lacuna, para só então escolher qual a técnica de reintegração que seria utilizada.

A reintegração cromática tem como objetivo minorar as evidências da deterioração da obra e restabelecer a interpretação visual das formas (...) dos objectos artísticos. Este processo pode implicar uma acção nas lacunas pictóricas e nos desgastes da camada cromática. (BAILÃO e outros, 2010, p. 127).

É fundamental que a reintegração seja realizada com materiais reversíveis e que sejam identificáveis em comparação à pintura original.

Existem diversas técnicas para executar retoques e reintegração pictórica, mas a técnica utilizada deve estar em harmonia com o aspecto da pintura original. A obra em

questão apresenta como características da sua execução, cores chapadas e uma camada pictórica fina, que permitia, em alguns pontos do quadro, visualizar a textura do tecido.

As lacunas existentes precisavam de um tratamento adequado, que resgatasse a legibilidade das áreas degradadas. Pela maneira como a pintura foi executada e pela extensão das lacunas, foi escolhida a técnica de ilusionismo¹⁶, utilizando aquarela “*Van Gogh*” e Windsor & Newton (Cotman) e pincéis de cerdas macias (nº 00, 0 e 1). A tela foi colocada em um cavalete para que o trabalho fosse realizado.

Os craquelês foram amenizados com a apresentação estética, respeitando a passagem da obra pelo tempo.

Não se trata de regenerar, de reproduzir o processo técnico pelo qual as pinturas foram executadas. (...) mesmo o conhecimento apenas aproximativo desses processos técnicos não é um obstáculo fundamental para a restauração. (...) quando esse conhecimento é inteiramente esclarecido, (...) seria loucura querer basear o restauro em uma reprodução do processo técnico originário. Nem um afresco se restaura a fresco, (...) nem uma pintura a óleo com repintes a óleo, Quando isso é feito, efetua-se um erro grosseiro. (BRANDI, 2004, p. 144).

Trata-se de um trabalho que requer um tempo maior de execução, pois o tipo de tinta utilizada não possui poder de cobertura, sendo necessário aplicar, sobre a região da lacuna, algumas pinceladas com um tom próximo da cor a ser utilizada, ao que chamamos de “queimar o branco” da massa de nivelamento. E assim, após algumas demãos de aquarela, é possível reintegrar a área degradada.

O trabalho de reintegração realizado nessa tela exigiu uma dedicação maior em determinadas áreas, como nos cabelos, na veste e na parte superior do quadro. Primeiro por apresentarem cores chapadas e, segundo, por terem tonalidades e nuances diversas que precisaram ser observadas para que não destoassem do original e estivessem, ao final do trabalho, em harmonia com a obra como um todo.

A parte superior da tela, pintada em tom de verde, apresentava bastante perda de camada pictórica, tornando-se assim uma das áreas de maior dificuldade, pela abrangência da área nivelada e, principalmente, pela variedade de tons de verde presentes ali.

Segundo o depoimento de Wilde Lacerda no texto “*A modernidade em Guignard*”, é possível entender melhor essa variedade de tons,

¹⁶ O retoque ilusionista consiste na reintegração total da lacuna, tanto quanto à forma como à cor, para simular o aspecto original da obra. (PASCUAL I MIRÓ, Eva, PATIÑO I COLL, Mireia. Restauro de pintura. Coleção Artes e Ofícios. Editora Estampa. Espanha. 2003, p.119).

Todo artista tem seu tempero, a cozinha do pintor. Têm-se as cores todas nos tubos, e adiciona-se três ou quatro cores – por exemplo, o verde – e fica-se com vários tons. Na hora de se fazer uma paisagem adiciona-se ao verde-esmeralda um pouco de ocre, de branco, de azul, e o resultado é um tom individual do artista. É aí que entra o tempero. Na pintura você tem que saber fazer a sua cor. (LACERDA, 1983, p.155)



Figuras 45, 46 e 47 – Etapas da reintegração da parte superior da tela
Fotografia: Lilian Ramos



Figura 48 – Paleta de cores utilizada na reintegração
Fotografia: Lilian Ramos



Figuras 49 e 50 – Detalhe de uma área reintegrada.
Fotografia: Lilian Ramos

9.11 Aplicação do verniz de proteção

Com a finalização da reintegração cromática, após a camada pictórica estar completamente seca, aplicamos o verniz final, que formará uma camada protetora transparente sobre a pintura, contribuindo para a conservação da obra.

O verniz é um dos aspectos mais importantes no acabamento final de pinturas. Os vernizes oriundos de resinas naturais se alteram mais facilmente ao longo dos anos, ao contrário das resinas sintéticas, que são mais estáveis. O tipo de resina deve ser escolhido com cuidado, uma vez que estas não reproduzem fielmente as propriedades óticas das resinas naturais usadas no século XIX.

Com o intuito de manter o aspecto fosco característico da obra, foram aplicadas três demãos do verniz da marca *Maimeri*¹⁷ diluído a 10% em *White Spirit* (esperando a secagem entre uma e outra), com o auxílio de uma trincha mediana de pêlo suave, fazendo movimentos delicados na vertical e horizontal. Trata-se de um verniz final mate, composto por resina acrílica 30%, aguarrás mineral e sílica, proporcionando um filme opaco e muito resistente.

Após a aplicação, o quadro foi colocado em um local arejado, para que o verniz secasse adequadamente.

¹⁷ “Vernice Finale Opaca – 674”, Verniz final mate. Marca: Maimeri – Made in Italy.



Figuras 51 e 52 – Aplicação do verniz de proteção.
Fotografia: Lilian Ramos



Figuras 53 e 54 – Aspectos da tela após a aplicação do verniz.
Fotografia: Lilian Ramos

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização desse trabalho de conclusão foi fundamentada nas proposições das Teorias de Brandi que busca reconhecer a obra em seus aspectos históricos, estilísticos e materiais, contribuindo para a salvaguarda do patrimônio cultural. (BRANDI, 2004)

Ao abordar um tratamento estrutural, que utiliza como adesivo a pasta de farinha, a intenção é mostrar que esse tipo de reentelamento, apesar de ser considerado um método tradicional e pouco utilizado no Brasil, foi escolhido para ser usado em uma pintura moderna e, até o presente momento, está cumprindo a função desejada, ou seja, manter a estruturação do suporte.

Após 20 anos de exposição nas paredes do atelier do CECOR / UFMG, a obra apresentava-se íntegra estruturalmente, em relação a esse procedimento realizado, não havendo sinais de degradação que, possivelmente, poderiam decorrer desse tratamento.

Se comparado aos outros produtos usados para esse fim, o processo de reentelamento apresentado mostra-se um pouco mais trabalhoso em sua execução, mas nem por isso deve ser eliminado, pois pequenas modificações na metodologia, a fim de adaptarem o método à obra a ser restaurada, possibilitam bons resultados.

De fato, a realização desse processo mostra o quanto é importante conhecer bem o objeto a ser trabalhado, de modo a facilitar a tomada de decisão no momento da elaboração e execução de um trabalho de conservação e restauração.

Com esse estudo pretendi ratificar, a importância histórico-cultural desse objeto, que foi deixado pelo próprio artista no Centro de Conservação e Restauo, passou vários anos no atelier e chegou aos dias atuais como um material didático, o que permitiu ser objeto deste trabalho de conclusão de curso.

11 REFERÊNCIAS

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD. 1896-1962 / [organização Pinakothek: apresentação Max Perligueiro; texto Lélia Coelho Frota; et al.]. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005.

BAILÃO, Ana et al. **Primeiros passos de maturidade a caminho da reintegração cromática diferenciada em pintura de cavalete em Portugal**. Ge-conservación, n.º 1 (2010), pp. 127-141.

BERGER, Gustav A. Métodos recentes de tratamento e reentelagem de pinturas sobre tela. In: 1º SEMINÁRIO MODERNAS TÉCNICAS DE RESTAURAÇÃO DE TELAS. São Paulo: 1993.

BOITO, Camillo. **Os Restauradores. Conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884**. [Tradução Beatriz MugayarKühl e Paulo MugayarKühl. Apresentação Beatriz MugayarKühl]. São Paulo, Ateliê Editorial, Coleção Artes & Ofícios, 2003.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Editora Ática, 1991. 80p.

BRAGA, MARCIA DANTAS. **Conservação e restauro: pedra, pintura mural e pintura em tela**. Editora Rio, 2003.

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

CARVALHO, José Alberto Seabra. **O retrato ao serviço da história**.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir. **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Rio de Janeiro, INC, 1973-80, 4vols.

CALVO, Ana. **Conservación y Restauración de Pintura sobre Lienzo**. Ediciones del Serbal.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

CURIE, Pierre, MOREIRA, Regina da Costa Pinto Dias. **Poussin: restauração: Hymeneus travestido assistindo a uma dança em honra a Príapo**. São Paulo: ITC-Instituto Totem Cultural: Imprensa Oficial, 2009, 139.

DVORÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

ESCULTURA: do moderno ao contemporâneo. Texto de Fabrício Ferdinando. Catálogo. Belo Horizonte: FUNDEP, 2001.

ESPÍN, Pilar Sedaño. **Desde los materiales tradicionales a los nuevos materiales y métodos aplicados en la conservación de obras de arte**. Revista Arbor CLXIX, 667-668, Espanha (Julio-Agosto 2001), 577-589 pp. <http://arbor.revistas.csic.es>

MAIA, Marilene Corrêa. **Objetivos de um Estudo Acerca da Estabilidade de Materiais e Técnicas de Restauração de Pinturas Sobre Tela.** In: IX Congresso da ABRACOR – Pintura, Salvador/Bahia. 1998.

MARTINS, Narcizo. **Panorama da arte contemporânea.** Tito Alencastro. Narcizo Martins. Narcizo Martins; Mary Martins. S.l., Gráfica e Ed. C, 1986.

MAYER, Ralph. **Manual do Artista de Técnicas e Materiais.** Tradução Christine Nazareth. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MENDES, Marylka, SILVEIRA, Luciana da. **Conservação: Conceitos e Práticas.** Editora UFRJ, 1996.

MORESI, Claudina Maria Dutra, NEVES, Anamaria Ruegger Almeida. Pesquisa Guignard. (Org.) **Pesquisa Guignard.** Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2012.

MORESI, Claudina Maria Dutra, NEVES, Anamaria Ruegger Almeida, HILL, Marcos César de Senna. **Retratos da Coleção de Pinturas "Memórias do Tribunal" - Um Estudo Histórico Comparativo de Técnicas, Materiais e de sua Conservação.** In: IX Congresso da ABRACOR - Salvador/Bahia. 1998.

MORA, Laura. **Comentarios al problema de la reintegración de la imagen.** 1987.

NEVES, Anamaria Ruegger Almeida. **Um banquete de idéias: O juízo crítico na restauração do afresco de Andrea Mantegna.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Artes. Belo Horizonte, 2010.

NICOLAUS, Knut. **Manual de restauração de cuadros.** Köln: Könemann, 1999.

PASCUAL I MIRÓ, Eva, PATIÑO I COLL, Mireia. **Restauo de pintura.** Coleção Artes e Ofícios. Editora Estampa. Espanha. 2003.

PHENIX, Alan. **Ciência e tecnologia de limpeza de quadros: passado, presente e futuro.** IN: Novos Avanços nas Técnicas de Conservação\Restauração de Pinturas de Cavalete. Workshop Alan Phenix, (do Courtauld Institute of Art, London). Pinacoteca de São Paulo. 19 a 30 de julho de 1999.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO; EMPRESAS PETROLEO IPIRANGA. **A Modernidade em Guignard.** [Rio de Janeiro]: PUC: Empresas Petroleo Ipiranga, [1983?] 179p.

PRESCOTT, Westby Percival. **Causas Fundamentais da deterioração de pinturas sobre tela. Materiais e Métodos de impregnação e reentelamento do século XVII até nossos dias.** Tradução: Beatriz Coelho. National Maritime Museum. Abril, 1974.

RESCALA, JOÃO JOSÉ. **Restauração de Obras de Arte**. Bahia, Universidade Federal da Bahia – UFBA, 1985.

RIEGL, Aloïs. **O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese**. [tradução do francês de Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini]. Goiânia: Editora da UCG, 2006.

ROSENFELD, Lenora Lerrer. **Glossário Técnico de Conservação e Restauração em pintura**. Editora UFRGS, 1997.

SOUZA, Luis A. C. **Evolução da tecnologia de policromias nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII: o interior inacabado da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar**. 1996. Tese (Doutorado em Ciências Químicas) - ICEX. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1996. 297p.

UFMG 60 anos: Escola de Belas Artes 30 anos: exposição dos professores. – Catálogos. Belo Horizonte: UFMG, 1987.

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

ZANINI, Walter, org. **História geral da arte no Brasil**. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

http://familialacerda.blogspot.com/2010_02_11_archive.html, acesso em 04/12/2011.

Site do Wilde Lacerda : http://www.wildelacerda.com/?page_id=171

<http://www.flickr.com/photos/zchicocompany/3671542216/in/photostream>, acesso em janeiro de 2012.

12 ANEXOS

(Depoimento de Wilde Lacerda)¹⁸

¹⁸ PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO; EMPRESAS PETRÓLEO IPIRANGA. **A Modernidade em Guignard**. [Rio de Janeiro]: PUC: Empresas Petróleo Ipiranga, [1983?] 179p.

WILDE LACERDA
Belo Horizonte, 14.9.82

Iniciei em 1946, quando a Escola Guignard estava localizada no centro do Parque Municipal. Naquela oportunidade ele lecionava para o primeiro grupo do curso que dava aqui em Minas a convite de Juscelino. Faziam parte deste grupo: Mário Silésio, Ariadne Freire, Amílcar de Castro, Farnese de Andrade, Marília Gianetti, Solange Botelho, Edith Bhering, Estêvão (hoje radicado em Ouro Preto), Holmes Neves, Heitor Coutinho, Nina Xavier e outras pessoas.

Formando o segundo grupo, ao qual pertenceo, Arlinda Corçéia Lima (já falecida), Petrônio Bax, Yara Tupinambá, Sara Ávila de Oliveira, Chanina, Vicente de Abreu, Newton Silva (publicitário), Gavino Mudado, Lucília Alves, Wilma Martins, Jarbas Juarez, Álvaro Apocalypse, Eduardo de Paula. Maria Helena Andrés e Nelly Frade pertencem ao primeiro grupo.

A Escola Guignard era na verdade um curso onde todos se reuniam ao mestre e dele íamos obtendo informações com bastante liberdade, sem que Guignard interferisse na parte pessoal do artista. Ele não interferia se você tivesse outra maneira de pintar. A aula dele consistia nisto... Ele propunha uma pintura de um quadro ao ar livre e nos colocava em volta, e ali ele ia fazendo só os gestos, porque tinha dificuldade de falar. Quando ele mudava de pincel, jogava os pincéis no chão e depois fazia uma espécie de brincadeira com a turma, escolhia um ou outro. Ele queria mostrar que não era qualquer pincel que servia para aquele detalhe e sim um determinado.

O que eu pude aproveitar de Guignard em termos artísticos foram algumas conversas que a gente teve em mesa de bar, como

colegas, tomando cerveja nos locais por onde a gente viajava. Ele era de pouca conversa, mostrava uma coisa bonita, tinha pavor do feio. Mostrava quadros através de reproduções, que ele selecionava: Delacroix, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Leonardo da Vinci, de quem ele era muito apaixonado, Botticelli. Então todos estes quadros ele nos mostrava, retratos de mulheres bonitas, em revistas nacionais e italianas, pregava nas paredes com *passepourtout*. Guignard criou em nós uma pedagogia competitiva. Por exemplo, se surgia um aluno possuidor de uma técnica avançada, ele mostrava este desenho aos outros, para mostrar a qualidade do trabalho. Era um desafio para nós, e trabalhávamos com afinco para conseguir um bom resultado. Ele dizia que há momentos em que o artista não sabe se deve continuar ou não, principalmente o artista jovem, e por isso quando achava que era o momento de parar escondia nossos desenhos, que só apareciam no momento de uma exposição. Naturalmente isso nos aborrecia um pouco. Como figura humana, Guignard foi um pai para todos nós, não sabia dizer não. Passava nas lojas e comprava dúzias de lápis para nós experimentarmos, carvão, lápis os mais estranhos e dava para fazermos experiências; comprávamos papel *canson* para os trabalhos. Em Ouro Preto eu o acompanhei já no final de sua vida, já marcado. Ele tinha uma filosofia: se beber morre, se não beber também morre...

Ele falava a respeito da vida de casado em duas versões: primeira, a esposa tinha viajado, telegrafou para ele e ele foi ao encontro dela com um buquê de flores. Chegando à estação Guignard vê a esposa com o amante. Fica decepcionado mas entrega o buquê ao amante para que ele o entregue à mulher. A segunda versão é que

ele viveu bem com ela e quando teve interesse em voltar ao Brasil ela não quis acompanhá-lo. Teve algum tempo depois notícia de sua morte. Nunca nos falou da existência de parentes no Brasil e nós achávamos que era um homem sofrido, porque era sempre cuidado pelos amigos: Silésio, Leda Gontijo, Americano Freire, Lúcia Machado de Almeida. Sempre viveu com os amigos que o apoiavam. Quando morreu, surgiram alguns parentes querendo herdar algum bem. Para nós isto foi uma surpresa. Guignard poderia ter sido muito rico, mas ele era tão bom que bastava alguém elogiar uma obra sua que ele presenteava essa pessoa.

Como gente, como homem, foi da melhor qualidade possível. Ele era vaidoso. Estava uma vez comigo em Ouro Preto e leu uma notícia no jornal do Rio que dizia se poder trocar dois Di por um Guignard. Então ele disse: “Está vendo como eu estou ficando importante?”

Era também temperamental. Quando queria pintar ele pintava, senão preferia ficar remendando o paletó, arrancando botões para pregar de novo, etc. Havia uma necessidade de trabalhar para pagar as despesas do tratamento que tinha que fazer por causa da bebida, e então o Santiago Americano Freire, como seu médico, internava-o para fazer uma desintoxicação orgânica, porque além de diabético ele necessitava de fazer uma recuperação no hospital. Guignard então cortava os pincéis novos, porque ele não queria trabalhar. Santiago queria que ele pintasse para poder pagar as contas do hospital. Ele ficava uma temporada de vinte a trinta dias no Hospital São Lucas, com quarto de primeira, com toda a mordomia. Isto tinha que ser pago. Santiago, como médico, o ajudava na parte dos cuidados

médicos, mas a parte hospitalar precisava ser paga. Guignard fugia da casa dele e às vezes fugia de pijama do hospital e ia ser encontrado no restaurante Pinguim ou no Tip Top, para beber.

Já havia mercado para as vendas dos quadros dele, mas não como há hoje. Eu quando o acompanhava a Ouro Preto tinha autorização de vender um quadro de 40 x 50cm, que valia naquela época 35 contos, era muito dinheiro. Quando eu o acompanhava a Ouro Preto era na época em que ele estava com o Santiago Americano Freire. Eu fui contratado para acompanhá-lo não só como amigo, colega, para pintarmos juntos, mas também para lembrá-lo de tomar os remédios e evitar que ele bebesse. Se ele bebesse não produziria o suficiente, e eu guardava os quadros para ele em cima do guarda-roupa do hotel. Ele pensava que alguém roubava os quadros.

Em Ouro Preto, Guignard pintava no alto de Santa Efigênia, e era uma boa caminhada. Pintava um quadro pela manhã e outro à tarde. Mas às vezes, como o céu tivesse mudado, ele passava tinta por cima, modificando tudo. Numa ocasião ele pintou um lindíssimo céu com nuvens carregadas, na parte da manhã, e à tarde o céu mudou e ele passou tinta por cima modificando tudo. A partir desse dia passei a esconder os quadros que estavam quase prontos; as casinhas ele acabaria em Belo Horizonte. Também tinha que escondê-los, porque se ficassem à mostra qualquer pessoa que chegasse lá ele dava e isto me comprometia porque ele precisava dos quadros para poder vender. Aliás estes quadros foram usados na exposição da Petite Galerie do Rio. Foi depois desta exposição que houve uma grande valorização dos quadros. Ele era tão ingênuo que

não percebia que os quadros estavam sendo guardados em cima do guarda-roupa. Em Belo Horizonte ele acacaba as casinhas e preparava as molduras para a exposição. Em Ouro Preto ele tinha esta vontade de trabalhar, havia dias em que preferia comer um sanduíche a ter que parar um quadro. Ele cortava os pincéis quando não estava preparado para pintar. Durante a nossa estada em Ouro Preto eu é que preparava as telas para Guignard. O Santiago levava para nós algumas telas e madeira de imbuia. Preparávamos no próprio quarto, com cola de peixe ou coqueiro diluída em banho-maria, dando três demãos: uma na horizontal, uma na vertical e outra na horizontal, deixando então secar. Depois pesava-se 60g da mesma cola para um litro de água, ficando uma aguada de cola, que era a base para a madeira. Adicionava-se então o óxido de zinco de titânio (também chamado de alvaiade), de procedência alemã, porque é mais claro (o nacional é amarelado), misturando tudo e dando várias demãos. Essa base ficava como um mata-borrão, e é por isso que a pintura dele era seca. O fundo absorvia rapidamente o solvente, e o pigmento ficava preso. Ele obtinha a transparência deixando secar e aplicando outra camada por cima, usando mais solvente do que pigmento, quase uma aquarelada. Ele trabalhava com terebintina e com a goma “damar” — resina extraída do fundo do mar. A tela era a comercial, e os pincéis de pêlo de marta redondos.

Guignard tinha consciência de que a obra de arte era desvalorizada, mas ele precisava viver, de modo que trocava um quadro por uma roupa, por bebida. Ele não era um alcoólatra, só gostava de beber. Tinha a noção do limite, mas também tinha uma razão psicológica para beber. Abandonado pela família,

nas sempre cheio de amores platônicos pelos rostos bonitos e pelas alunas. Ele gostava de fazer retratos das moças, porque dizia que a beleza precisava ser registrada.

Todo artista tem seu tempero, a cozinha do pintor. Têm-se as cores todás nos tubos, e adiciona-se três ou quatro cores - por exemplo, o verde - e fica-se com vários tons. Na hora de se fazer uma paisagem adiciona-se ao verde-esmeralda um pouco de ocre, de branco, de azul, e o resultado é um tom individual do artista. É aí que entra o tempero. Na pintura você tem que saber fazer a sua cor.

Guignard não desenhava com carvão. Não usava o desenho como esboço, já pintava diretamente, desenhando com a própria cor. Por exemplo, pegava uma cor neutra como o ocre e fazia algumas marcações, igrejas, cruzeiros, casas, etc., não preso ao que estava vendo na paisagem. Passava algumas vezes um tom verde-esmeralda bem ralinho em toda a superfície branca da tela, sobre isso ele então fazia as primeiras marcações, e ia jogando as cores dos telhados, marrons, amarelos, ocres. Depois ele ia fazendo com o mesmo pincel as paredes das casinhas, as fachadas, e depois os detalhes, janelas, portas, balaústres. Ele trabalhava em conjunto, um pouquinho do todo, todas as cores eram provisórias, nada era definitivo no quadro, porque a cada momento o que não agradava era retrabalhado. Trabalhava um pouco no céu, um pouco nas casinhas, na vegetação, porque tinha uma área limitada de visão e tudo que estava nesse limite do comprimento e largura era importante.

