

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES – CECOR  
Programa de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Thaís Cristina Coelho Carvalho

**RESTAURAÇÃO DE UMA PINTURA CUSQUENHA:  
Estruturação do suporte e valorização estética por meio do processo do reentelamento e  
da limpeza seletiva**

Belo Horizonte,

2013

Thaís Cristina Coelho Carvalho

**RESTAURAÇÃO DE UMA PINTURA CUSQUENHA:  
Estruturação do suporte e valorização estética por meio do processo do reentelamento e  
da limpeza seletiva**

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

Orientadora: Maria Alice Honório Sanna Castello Branco

Coorientadora: Rita Lages Rodrigues

Belo Horizonte,

2013

Thaís Cristina Coelho Carvalho

**RESTAURAÇÃO DE UMA PINTURA CUSQUENHA:  
Estruturação do suporte e valorização estética por meio do processo do reentelamento e  
da limpeza seletiva**

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

---

Maria Alice Honório Sanna Castello Branco - UFMG

---

Marilene Corrêa Maia - UFMG

---

Rita Lages Rodrigues - UFMG

Belo Horizonte, 04 de dezembro de 2013

**A minha família, amigos e professores,  
pelo incentivo, apoio e carinho.**

## AGRADECIMENTOS

A Universidade Federal de Minas Gerais pela estruturação do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis juntamente com o esforço da Escola de Belas Artes e a equipe do Cecor.

Agradeço a minha orientadora Maria Alice Honório Sanna Castello Branco que me ensinou com carinho, dedicação e doçura. Ela que nunca me negou os conhecimentos que sua experiência lhe proporcionou. Obrigada pela generosidade!

A Rita Lages Rodrigues pela coorientação, conselhos, críticas construtivas e dedicação.

Agradeço também a todos meus colegas que vivenciaram comigo uma das experiências mais marcantes da minha vida! Ao João Martins, Fábio Zarattini, Ires Couto, Hanna Fedra e Núbia Quinetti um obrigada especial! Vocês me surpreenderam!

Foram muitas as pessoas importantes neste processo... Por isso, seria injusto agradecer algumas e me esquecer de outras. Assim, agradeço de forma geral a todos os funcionários do Cecor, incluindo desde a equipe da limpeza, porteiros, aos técnicos, professores e diretores que dentro de suas funções possibilitaram a realização da graduação e especificamente do trabalho de conclusão do curso.

Aos meus familiares pelo apoio e em especial a minha mãe Lisieux e ao meu pai Marcos que sempre acreditaram que a minha vida estivesse relacionada à Arte.

Em memória de minha avó, que deixou em mim o gosto pelo perfeccionismo...

Ao meu noivo Rodrigo, por estar comigo em qualquer situação e me ensinar a ver o mundo com olhos mais amorosos.

A minha amiga e mestra Blanche que me ensinou muito sobre Restauração, mas principalmente sobre a vida!

E acima de tudo a Deus! Que é a minha principal fonte de inspiração e força!

## **RESUMO**

O presente trabalho abarca os estudos referentes ao tratamento de restauração de uma pintura cusquenha que se baseia nos modelos do século XVIII, incluindo os estudos históricos, estilísticos, formais e iconográficos. Além disso, são apresentadas as análises referentes à tecnologia da obra, seu estado de conservação e fatores de deterioração. São elaboradas também, reflexões teóricas para a fundamentação de uma proposta de tratamento pertinente e que justifique as intervenções realizadas. Por fim, foi descrito todo o processo de restauração da pintura, que foi dividido em duas partes: tratamento estrutural e tratamento estético.

Palavras-chave: restauração, pintura cusquenha, tratamento estrutural, tratamento estético.

## **ABSTRACT**

This work includes studies related to restoration treatment in a Cuzco's painting which is based on the eighteenth century model, including historical studies, stylistic, formal and iconographic. Furthermore, the analyzes are presented regarding the technology work, it's state of preservation and deterioration factors. Theoretical reflections to the reasons for a proposed relevant treatment interventions and to justify the of this restoration work. Finally, the techniques and materials are described during the restoration process of the painting, which has been divided into two parts: structural and aesthetic treatments.

Keywords: restoration, Cuzco's painting, structural treatments, aesthetic treatments.

## LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1 - Fotografia de luz visível do anverso da pintura cusquenha apresentando rasgo de grandes dimensões.....13
- FIGURA 2 - Fotografia de luz visível do anverso da pintura cusquenha apresentando rasgo de grandes dimensões provisoriamente fechado com tiras de fita crepe. A área circulada identifica escapulário estilizado.....14
- FIGURA 3 - Fotografia de luz visível do verso da pintura cusquenha com rasgo provisoriamente fechado com tiras de fita crepe.....15
- FIGURA 4 - Composição triangular da pintura cusquenha.....18
- FIGURA 5 - Caminho visual da pintura cusquenha.- a) Percurso iniciado nos olhos da figura; b)Linhas paralelas horizontais imaginárias. ....18
- FIGURA 6 - Planos da pintura cusquenha. - a) 1<sup>o</sup> Plano: Lua; b) 2<sup>o</sup> Plano: Figura feminina e menino; c) 3<sup>o</sup> Plano:Nuvens e cortinas; d) 4<sup>o</sup> Plano:Fundo vermelho.....19
- FIGURA 7 - Detalhe do tecido da tela da pintura cusquenha demonstrando trama em tafetá e verso coberto por uma massa cinzenta e quebradiça. ....20
- FIGURA 8 - Áreas de remoção das microamostras - a) Anverso da pintura; b) Verso da Pintura. ....21
- FIGURA 9 - Imagem do corte estratigráfico mostrando as camadas: 1 base de preparação marrom claro, 2 branco, 3 vermelho, 4 vinho, 5 verniz avermelhado. ....22
- FIGURA 10 - Exame de luz ultravioleta. ....23
- FIGURA 11 - Estudos estratigráficos da pintura cusquenha.....24



FIGURA 12 - Detalhes dos elementos em dourado da pintura cusquenha. - a)Rosas e bordados da capa da figura feminina; b)Coroa da Virgem e resplendor do menino Jesus; c) Barrados das cortinas. ....	25
FIGURA 13 - Detalhe do rosto da Virgem com a presença de verniz vermelho.....	25
FIGURA 14 - Pinturas cusquenhas com influência Maneirista do século XVI. - a)BERNARDO BITTI. Assunção e Coroação de Nossa Senhora, Convento das Mercedes, Cusco; b)Gregório Gamarra.Visão da Cruz,Convento da Recoleta,Cusco. ....	27
FIGURA 15 – Pinturas cusquenhas com influência do Barroco do século XVII. - a)JUAN CALDERÓN. Cristo recolhe suas vestes após a flagelação, Igreja das Mercedes, Cusco; b)MARCOS RIBERA.A Piedosa,convento de Santa Catalina,Cusco. ....	28
FIGURA 16 - Pinturas de Quispe Tito do século XVII - a)DIEGO QUISPE TITO. Batismo de Cristo, Igreja de Santo Domingo, Cusco; b)DIEGO QUISPE TITO.1632.Visão da Cruz(Sagrada Família),Convento de Santo Domingo,Cusco.....	28
FIGURA 17 Virgens Cusquenhas populares do século XVIII - a)ANÔNIMO CUSQUENHO. Virgem do Rosário de Pomata com Santo Domingo e Santa Rosa de Lima, Museu Histórico Regional, Cusco; b) ANÔNIMO CUSQUENHO. Virgem do Rosário de Pomata, Museu do Convento de Santa Catalina, Cusco.....	30
FIGURA 18- ANÔNIMO CUSQUENHO. Virgem com o Menino, coleção particular, Lima.....	31
FIGURA 19 - PABLO CHILI TUPA. Século XVIII- Virgem do Rosário de Pomata, Museu HistóricoRegional, Cusco.....	31
FIGURA 20 - Pinturas cusquenha do século XVIII - a)MARCOS ZAPATA.La Virgem Maria no trono, incensada por anjos, Igreja de Almudena,Cusco. b) ANÔNIMO CUSQUENHO.Virgem Resgatando uma Alma do Inferno, com São Pedro, Santo Domingo,São Francisco e São José.Coleção particular, Lima.....	32

FIGURA 21 - Pintura cusquenha do TCC - a)Vista geral da pintura; b)Detalhe das plumas; c) Detalhe do escapulário; d)Detalhe da lua crescente.....	35
FIGURA 22 - Pintura Cusquenha anônima. Virgem do Rosário de Pomata com coroa de “Coya” (Rainha), Peru, século XVIII - a)Vista geral da pintura; b) Detalhe das plumas; c)Detalhe do rosário; d)Detalhes das flores.....	36
FIGURA 23 - Pintura cusquenha anônima. - a)Vista geral da pintura; b)Detalhe das plumas; c)Detalhe do rosário; d)Detalhes dos santos.....	36
FIGURA 24 - Pintura cusquenha anônima. Virgem das Mercedes. A Peregrina. Museu Histórico Regional, Cusco.....	36
FIGURA 25 - Estado de Conservação do chassi. - a)Vista geral do chassi; b)Detalhes do ataque de insetos xilófagos e do acréscimo da ripa de madeira; c)Detalhes dos orifícios provocados pelas tachas.....	38
FIGURA 26- Estado de conservação do verso da pintura apresentando reforço de borda. - a) Vista geral do reforço de borda; b)Detalhe do reforço de borda com costura laranja de máquina.....	39
FIGURA 27 - Exames de luzes especiais. - a)Exame de luz visível; b)Exame de luz reversa ou transmitida; c)Exame de luz rasante.....	40
FIGURA 28- Exames de luz visível, infravermelho e ultravioleta da camada pictórica da pintura cusquenha. - a)Luz visível; b)Luz infravermelha; c)Luz ultravioleta.....	41
FIGURA 29 - Detalhe do sulco do craquelê.....	42
FIGURA 30 - Craquelês da pintura cusquenha. - a)Detalhe dos craquelês no rosto do menino Jesus; b)Detalhe dos craquelês na túnica da Virgem.....	42
FIGURA 31 - Remoção do reforço de borda.-a)Vista geral da remoção do Reforço de borda; b)Detalhe da remoção do reforço; c)Detalhe da remoção da linha da costura.....	48

FIGURA 32- Processos de planificação. - a)Planificação pontual; b)Aspersão em mata-borrão; c)Planificação total; d)Vista da obra após planificação.....	48
FIGURA 33- Consolidação do enxerto de borda.....	49
FIGURA 34 - Aplicação do BEVA®371- a)Aplicação do BEVA®371 no verso da obra; b)Aplicação do BEVA®371 no tecido do reentelamento.....	50
FIGURA 35 - Processo de reentelamento na mesa térmica. - a)Vista da mesa térmica; b)Planificação da obra; c)Detalhe da temperatura da mesa térmica.....	51
FIGURA 36 - Teste com algodão seco demonstrando remoção de pigmento.....	51
FIGURA 37 - Limpeza mecânica seletiva. - a)Utilização de lupa de cabeça durante a limpeza; b)Detalhe da limpeza com bisturi.....	52
FIGURA 38 - - Estiramento da pintura.....	52
FIGURA 39 - Nivelamento das bordas com textura.- a)Detalhe do nivelamento de borda; b)Detalhe do nivelamento de borda com reintegração.....	53
FIGURA 40 - Bordas em processo de reintegração. - a)Borda parcialmente reintegrada; b)Borda com aplicação de pontilhismo para continuidade das nuvens.....	53
FIGURA 41 - Aplicação do verniz Paraloid B72® com o objetivo de saturar as cores da reintegração, equilibra o brilho da obra e protegê-la.....	54
FIGURA 42 - Anverso da Pintura cusquenha após tratamentos de Restauração.....	55
FIGURA 43 - Verso da pintura cusquenha após tratamentos de Restauração.....	56

FIGURA 44 - Fotos da pintura cusquenha antes e depois dos tratamentos de Restauração. – a) Pintura antes da Restauração apresentando rasgo de grandes dimensões; b) Pintura depois da Restauração.....57

## **LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS**

CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

EDTA – Ácido etilenodiaminotetraacético

FTIR – Espectroscopia de Infravermelho por Transformada de Fourier

LACICOR – Laboratório de Ciência da Conservação

T.T.A - Tenoiltrifluoracetona

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. IDENTIFICAÇÃO E HISTÓRICO DA OBRA.....</b>	<b>12</b>
2.1. Descrição da obra.....	16
2.2. Análise formal.....	17
2.3. Análise estilística.....	19
2.4. Técnica construtiva.....	20
<b>3. PINTURA CUSQUENHA: MISTIÇAGEM, CONCEITOS DE FALSO E CÓPIA.....</b>	<b>26</b>
3.1. Iconografia religiosa da pintura tratada no TCC.....	34
<b>4. ESTADO DE CONSERVAÇÃO, FATORES DE DETERIORAÇÃO E PROPOSTAS DE TRATAMENTO.....</b>	<b>37</b>
4.1. Estado de Conservação da obra.....	37
4.2. Critérios para a elaboração da proposta de tratamento.....	43
<b>4.3. Proposta de tratamento.....</b>	<b>46</b>
<b>5. O TRATAMENTO DA PINTURA CUSQUENHA.....</b>	<b>47</b>
5.1. Tratamento estrutural.....	48
5.2. Tratamento estético.....	51
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>58</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>60</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>63</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>66</b>

## 1-INTRODUÇÃO

Esta monografia foi realizada com o objetivo de descrever e discutir as teorias e as práticas aplicadas ao tratamento de restauração de uma pintura de cavalete, objeto de estudo do trabalho de conclusão de curso da graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG.

A escolha desta obra deveu-se a sua complexidade tanto em nível de fatura, estado de conservação e tratamento, mas também, por suscitar reflexões e pesquisas relacionadas ao seu teor histórico e conceitual.

Assim, no capítulo 2, abordamos as informações relacionadas à identificação e ao histórico da obra, bem como suas dimensões, proprietário e as condições que a pintura chegou e permaneceu por longo tempo na reserva técnica do CECOR. Em seguida, apresentamos a descrição pré-iconográfica, análises formal, análise estilística e a técnica construtiva da obra.

No capítulo 3, foram feitos estudos sobre as origens, desenvolvimento e desdobramentos da pintura cusquenha por meio de pesquisas em fontes da historiografia da Arte. Posteriormente, elaboramos uma discussão sobre a iconografia da pintura utilizada no TCC indicando uma possível invocação para a sua representação.

No capítulo 4, foram tratados os aspectos relacionados ao estado de conservação da obra, os fatores que possivelmente se relacionavam a sua deterioração e também os critérios para a elaboração da proposta de tratamento. Após as reflexões teóricas, apresentamos a proposta de tratamento, dividida em tratamento estrutural e estético.

No capítulo 5, os materiais e procedimentos selecionados para a restauração da pintura cusquenha foram descritos e ilustrados por meio de fotografias.

Nas considerações finais, apresentamos reflexões sobre o processo de restauração e avaliamos os resultados alcançados.

E por fim, para o enriquecimento do TCC, foram disponibilizados nos apêndices e anexos, os mapeamentos dos danos, os testes com solventes, os laudos do Lacicor, a lista de solventes da Masschelein - Kleiner e o catálogo do fabricante do guache Tallens.®.

## **2-IDENTIFICAÇÃO E HISTÓRICO DA OBRA**

O objeto de estudo do presente trabalho de conclusão de curso da graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG é uma pintura de cavalete pertencente a um colecionador particular. A pintura não possui data, assinatura, nem indícios da origem e autoria.

A tela, de 114 x 86 cm, desenvolve temática religiosa por meio da representação da Virgem Maria com o Menino Jesus. Ao primeiro olhar, sua aparência assemelha-se a uma pintura a óleo sobre tela. Entretanto, após exames químicos realizados no Lacicor / UFMG, constatamos tratar-se de têmpera vinílica sobre tela. Esse laudo técnico contribuiu, ademais, para supormos que essa pintura tenha sido elaborada no século XX. (Ver cópia do laudo no ANEXO - A).

A função social deste tipo de pintura, no passado, estava extremamente vinculada ao culto religioso. Na atualidade, esta tipologia de pintura adquiriu forte valor estético e, assim, são muito apreciadas por sua beleza.

Segundo a diretora do Curso do Cecor, professora Bethania Reis Veloso, esta obra, ao chegar à UFMG para tratamento há cerca de dez anos atrás, era considerada como uma pintura cusquenha do século XVII ou XVIII. Por falta de aprovação do orçamento dos trabalhos de restauração, a mesma permaneceu por quase uma década na reserva técnica da instituição e não recebeu um número de identificação. Somente após o início dos trabalhos para o TCC em agosto de 2013, a obra foi registrada com a seguinte identificação 13-63P.



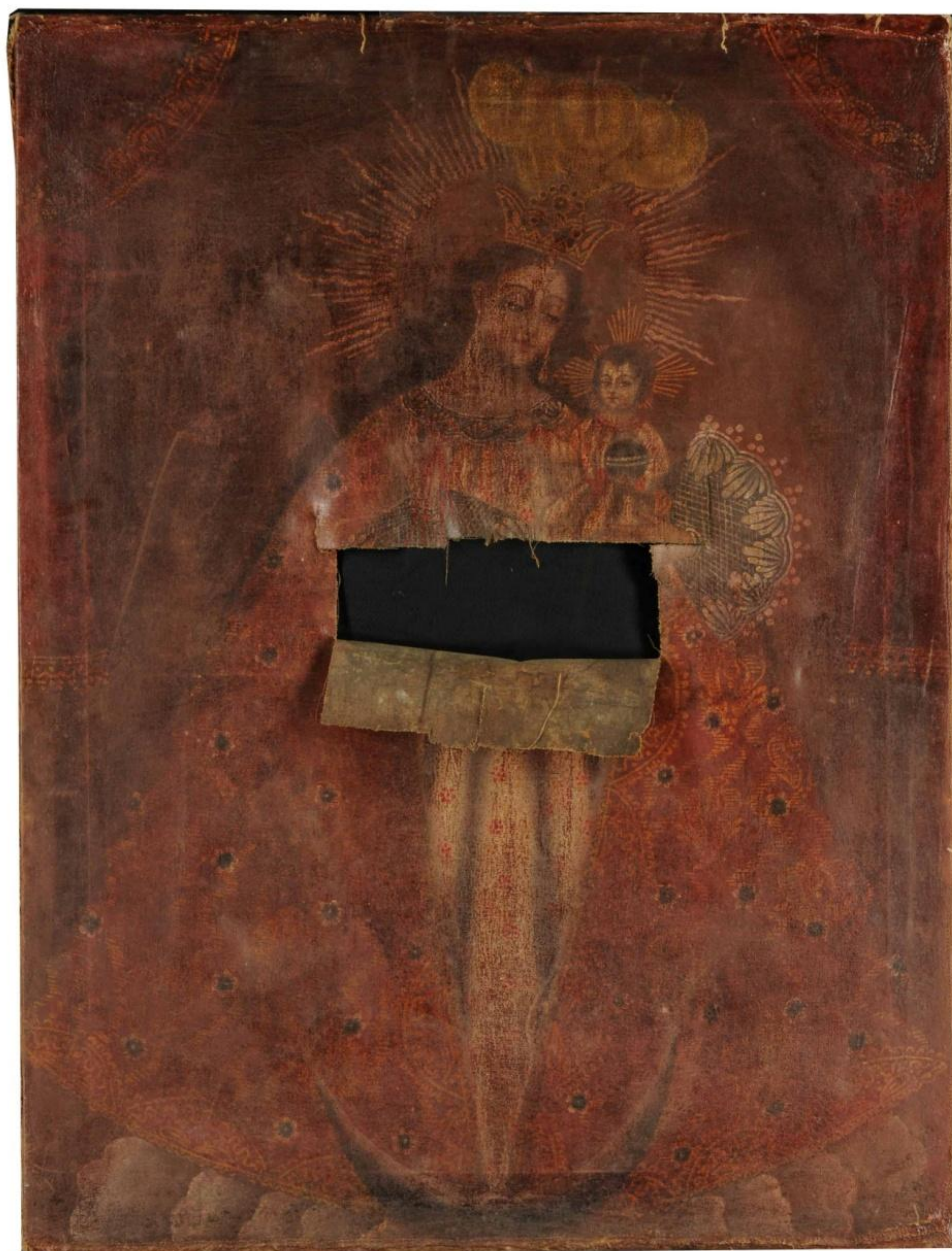


FIGURA 1 - Fotografia de luz visível do anverso da pintura cusquenha apresentando rasgo de grandes dimensões.  
Créditos: Cláudio Nadalin, 2013.

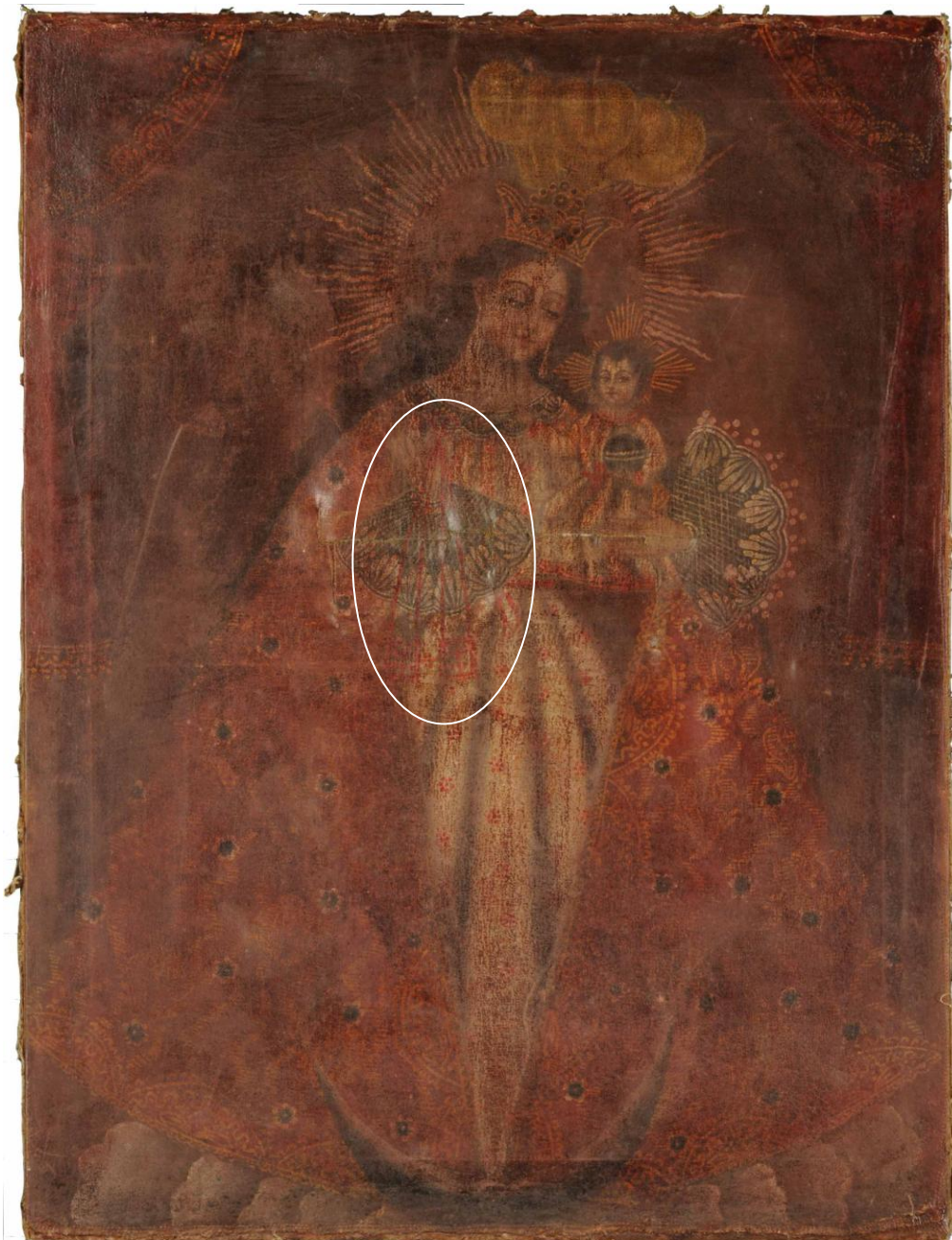


FIGURA 2 - Fotografia de luz visível do anverso da pintura cusquenha apresentando rasgo de grandes dimensões provisoriamente fechado com tiras de fita crepe. A área circulada identifica escapulário estilizado.  
Créditos: Cláudio Nadalin, 2013.





FIGURA 3 - Fotografia de luz visível do verso da pintura cusquenha com rasgo provisoriamente fechado com tiras de fita crepe.  
Créditos: Cláudio Nadalin, 2013.

## 2.1 Descrição da obra

A descrição da pintura cusquenha foi baseada na descrição pré-iconográfica desenvolvida em 1976 por Erwin Panofsky em seu livro *Significado nas Artes Visuais* e possui como objetivo reconhecer os elementos formais ou “formas puras”. Abaixo, segue a análise da figura feminina, seguida da representação do menino e do fundo.

Figura feminina de pé, em posição hierática localizada ao centro da pintura. Há predomínio da frontalidade. Possui cabeça em formato oval e inclinada para o seu ombro esquerdo. Sobre a cabeça há uma coroa de três pontas adornada com elementos circulares que se assemelham a pedras preciosas e três grandes plumas amarelas que saem do eixo central da coroa. Nessa mesma ponta, há uma cruz. Os cabelos da figura são castanhos, partidos e longos, com comprimento até, aproximadamente, a altura de seu quadril.

O rosto em semi-perfil, com o lado direito mais a mostra, possui testa curta, sobrancelhas arqueadas, castanhas e longas. Seus olhos são grandes, castanhos, estão com as pálpebras semicerradas e se direcionam para a esquerda onde está o menino que ela carrega.

O nariz é fino, possui abas delicadas, com narinas pequenas e vistas em semi-perfil. Sua boca é pequena, de tom rosado e lábios carnudos que mostram um sorriso sutil. O queixo é bem marcado e em montículo. Somente a orelha direita, em formato simplificado, aparece na imagem. Há dois brincos pendentes e longos. Estas jóias possuem formato de gota alongada e são em tom branco acinzentado e reflexo cinza médio. O brinco da orelha esquerda quase toca o ombro, já o da orelha direita se direciona na mesma diagonal e atinge uma altura um pouco acima do queixo. As bochechas são salientes, arredondadas e em tom rosado. Sua cabeça está envolta em um resplendor em formato de raios em espessuras diferentes e em tom branco acinzentado.

O tom da pele da figura é claro e possui nuances de cinza e marrom que delimitam os contornos e as sombras. O pescoço é curto e é delimitado pela gola decorada da túnica. Os braços não foram conformados e pela estilização das vestes, dá-se a entender que estes estão por baixo do manto. A ideia de posição dos braços se dá pela orientação das mangas decoradas e em formato de leque. Na mão esquerda, a figura carrega um menino e na mão direita um elemento semelhante a um escapulário vermelho.

As vestes da figura feminina possui formato triangular composta por túnica e manto. A túnica é estilizada, em tom claro próximo a um branco amarelado e com quatro grandes pregas demarcadas por um tom cinza escuro. Possui pequenas flores estilizadas em vermelho. A cintura é demarcada pelo encontro destas pregas e por uma espécie de cinto vermelho de espessura fina. O manto é vermelho e possui decorações fitomórficas em dourado e está preso aos ombros estendendo-se até a base dos pés, num barrado em formato de semicírculo. Mais abaixo, próxima à região onde se localizaria os pés da figura, observa-se uma lua crescente em tons azuis e brancos e dez nuvens.

O menino está sentado sobre o braço esquerdo da figura feminina. Sua cabeça está em posição de semi-perfil, com o lado esquerdo mais visível. Seus cabelos são castanhos, curtos e cobrem suas orelhas. Sua testa é curta, suas sobrancelhas são longas, castanhas e arqueadas, seu nariz é fino com abas e narinas delicadas. Sua boca é pequena, rosada, com lábios finos e revela um sorriso sutil. Seu queixo é pequeno e em montículo. Suas bochechas são salientes e marcadas por um tom rosado. Em volta de sua cabeça, há um resplendor que se divide em três grupos de raios em tom dourado.

Seu pescoço é curto e delimitado pela gola vermelha da túnica. Seus braços estão flexionados e, na mão esquerda, o menino segura um globo azul com duas linhas brancas centrais. Os dedos indicador e médio da mão direita estão estendidos e os dedos anelar, mínimo e polegar estão flexionados sobre a palma da mão. A túnica de mangas compridas é branca, marcada por quatro pregas conformadas por um tom acinzentado escuro e possui os detalhes da gola, mangas, cinto e barrado em vermelho.

O fundo da pintura é de cor carmim, assim como as duas cortinas que delimitam os personagens retratados. Nestas cortinas observa-se um grande nó central e detalhes decorativos em dourado nas suas extremidades.

## 2.2 Análise Formal

A análise formal da pintura cusquenha tratada no TCC foi baseada nos conceitos da teoria de Wölfflin<sup>1</sup>. Essa análise contribuiu para o estudo das suas estruturas composicionais, sobretudo possibilitou a comparação entre essa obra e as pinturas cusquenhas produzidas em períodos anteriores.

---

<sup>1</sup> WÖLFFLIN, Henrich. **Conceitos fundamentais da história da arte : o problema da evolução dos estilos na arte mais recente.** 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 348 p.

Observamos que a pintura apresenta uma composição predominantemente triangular, o que garante equilíbrio e harmonia à representação. A imagem foi conformada por meio de contrapontos entre três triângulos - dois grandes e um terceiro menor - o que permite a circulação do olhar na área de maior interesse visual da obra, conforme FIG.10.

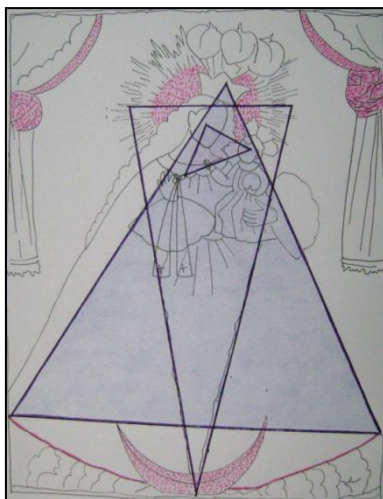


FIGURA 4 - Composição triangular da pintura cusquenha.

Adaptação: Thaís Carvalho, 2013.

Os semicírculos contribuem para a suavização das linhas de encontro dos triângulos. O círculo no entorno da cabeça da figura feminina prende ainda mais o olhar do espectador e, ao mesmo tempo, desencadeia um novo percurso visual que se inicia nos olhos da representação da Virgem. Observamos também a presença de linhas paralelas imaginárias que direcionam a atenção para as extremidades da pintura onde se localizam as cortinas.

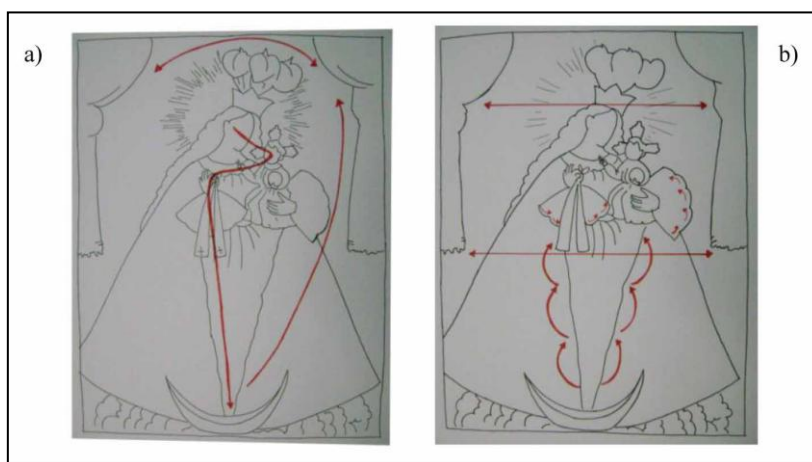


FIGURA 5 - Caminho visual da pintura cusquenha.- a) Percurso iniciado nos olhos da figura; b) Linhas paralelas horizontais imaginárias.

Adaptação: Thaís Carvalho, 2013.

Nesta obra, percebemos o predomínio do aspecto linear sobre o aspecto pictórico, uma vez que podemos delimitar as formas através de contornos. Essa característica é bem exemplificada no manto da figura feminina, tanto na sua forma triangular, quanto nos elementos fitomórficos que a decora. A pintura foi construída em planos, neste caso, quatro: o primeiro composto pela lua crescente, o segundo pelas representações da Virgem e do menino Jesus, o terceiro das nuvens e das cortinas e o quarto, pelo fundo escuro em tom de carmim.

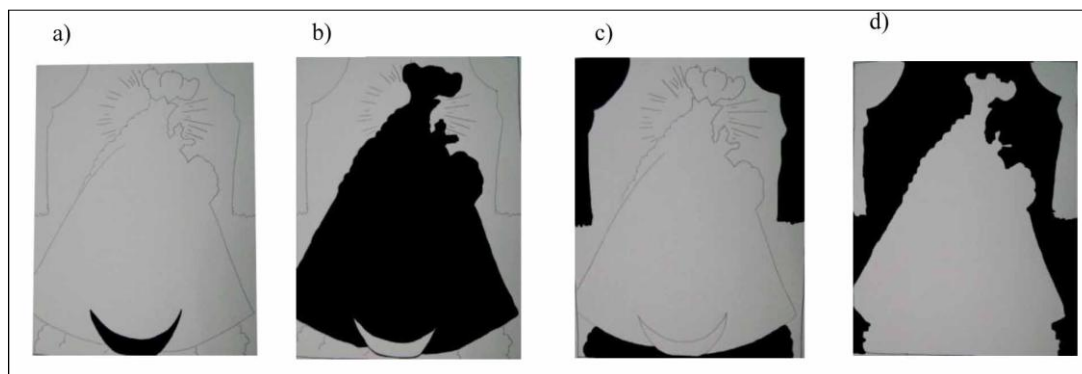


FIGURA 6 - Planos da pintura cusquenha. - a) 1<sup>o</sup> Plano: Lua; b) 2<sup>o</sup> Plano: Figura feminina e menino; c) 3<sup>o</sup> Plano: Nuvens e cortinas; d) 4<sup>o</sup> Plano: Fundo vermelho.

Adaptação: Thaís Carvalho, 2013.

Enfim, a obra pode ser considerada, segundo o referencial teórico selecionado, como uma forma fechada, pois encontramos dentro de sua representação todos os elementos necessários para a sua compreensão. Além de possuir formas semelhantes às encontradas nas pinturas cusquenhas produzidas a partir do século XVIII.

### 2.3 Análise Estilística

Após as análises pré-iconográfica e formal foi possível presumir o estilo da obra, pois, percebemos que a sua simplificação e a estilização das suas formas são frequentemente encontradas na Escola Cusquenha, mais precisamente na pintura cusquenha popular mestiça que se desenvolveu a partir do século XVIII e atingiu o apogeu no final deste mesmo século.

De acordo com nossa pesquisa em diversas publicações da Historiografia da Arte, as pinturas deste período possuíam traços simplificados e ingênuos, cores vibrantes, com o predomínio dos tons em vermelho, adornos e brocados dourados de influência flamenga e principalmente elementos ao gosto popular indígena como pássaros, plumas e orlas de flores no entorno da figura. Essa tipologia de pintura pode

ser considerada como o resultado de séculos de mestiçagens entre a cultura indígena peruana com culturas européias, especialmente a Espanhola, Flamenga e Italiana.

Assim, a pintura tratada neste trabalho, possui extrema relação com o estilo de pintura cusquenha popular, mas, com a ressalva de não estar compreendida no século XVII, tampouco XVIII, uma vez que seus materiais constituintes são bastante atuais.

#### 2.4 Técnica construtiva

O estudo da técnica construtiva da pintura cusquenha foi realizado por meio de exames organolépticos com o auxílio de lupas de cabeça e mão, exames químicos realizados no Lacicor (Ver laudos do Lacicor no ANEXO - A) e também por meio do exame com luz ultravioleta. Para efeito metodológico verificamos o chassi, suporte e camada pictórica respectivamente.

A obra possuía chassi chanfrado, sem cunhas, em formato retangular, composto por quatro montantes em madeira clara de baixa qualidade, medindo 114 x 86 cm. Os encaixes foram feitos em cortes diagonais do tipo macho - fêmea e havia aberturas centrais, nos montantes verticais, que possivelmente eram utilizados para o acréscimo de uma trava central. Além disso, não havia indícios da presença de moldura.

O suporte apresentava coloração escura, formato retangular, composto por um tecido com trama bastante aberta, do tipo tafetá. Em minha análise, pude constatar que os fios eram de espessuras diferenciadas, compostos por fibras de algodão identificadas por meio de análises químicas. O número de fios, em áreas onde foi possível analisar a trama, era de 12 X 12 por cm<sup>2</sup> e o tipo de torção muito semelhante a “Z”. O mesmo havia sido fixado com a utilização de 20 tachas na vertical e 22 na horizontal.



FIGURA 7 – Detalhe do tecido da tela da pintura cusquenha demonstrando trama em tafetá e verso coberto por uma massa cinzenta e quebradiça.

Créditos: Thaís Carvalho, 2013



Para análise mais aprofundada dos materiais empregados na obra, foram solicitados exames químicos realizados a partir da remoção de microamostras conforme a FIG.4.



FIGURA 8 - Áreas de remoção das microamostras. – a) Anverso da pintura; b) Verso da Pintura.

Créditos: Claudina/Lacior/UFMG, 20013.

No verso do suporte, observamos a presença de uma camada espessa de um material cinza amarronzado que poderia ser próprio da técnica construtiva da pintura ou poderia se tratar de uma intervenção anterior.

Sua composição foi identificada por meio do exame do Espectro de Fluorescência de Raios-X na amostra 4, conforme FIG.4. Nele confirmou-se a presença de ferro, cálcio, titânio, enxofre e potássio. Além disso, no Espectro de Absorção na Região do Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR) nesta mesma amostra, foi também identificada uma substância semelhante a goma, possivelmente aplicada como o aglutinante desta pasta.

Na imagem da amostra 2, FIG.4, analisada ao microscópio ótico com luz plano polarizada, observamos que a base de preparação da pintura possuía tonalidade marrom clara, constituindo-se da mistura de marrom de óxido de ferro, gesso e sílica. Além disso, seu aglutinante foi identificado, por meio do exame do (FTIR), como uma goma solúvel em água semelhante a encontrada no verso da pintura.

Inicialmente, a técnica pictórica da obra nos pareceu óleo sobre tela. Todavia, o exame do (FTIR) na amostra 2, FIG.4, indicou a presença de acetato de polivinila<sup>2</sup> como aglutinante. O que nos permitiu identificar a têmpera vinílica<sup>3</sup> como a técnica pictórica da obra. E por consequência presumir que esta pintura seria do século XX, período em que os polímeros sintéticos<sup>4</sup> foram introduzido ao mercado de arte.

No estudo estratigráfico na amostra 2, FIG.5, observamos as seguintes camadas da pintura: base de preparação marrom claro, camada branca composta por branco de titânio, camada vermelha orgânica, camada vinho, verniz avermelhado não identificado.

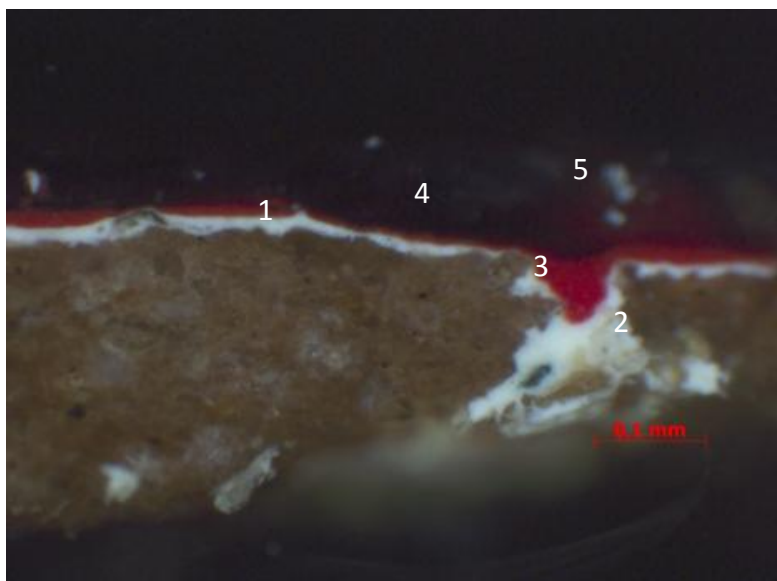


FIGURA 9 - Imagem do corte estratigráfico mostrando as camadas: 1 base de preparação marrom claro, 2 branco, 3 vermelho, 4 vinho, 5 verniz avermelhado.

Créditos: Claudina/Lacicor/UFMG, 2013.

<sup>2</sup> Segundo Figueiredo Júnior (2012, p.72; 75) os compostos vinílicos são substâncias sintéticas, ou seja, não ocorrem na natureza sem intervenção do homem. São obtidos de compostos com a função vinila, que é um radical do eteno, ou seja compostos com a fórmula  $H_2C=CH-$ . O grupo vinila pode se ligar a diferentes funções orgânicas que formarão as cadeias laterais de seus polímeros. Quando a função for um grupo acetato, temos acetato de vinila. Quando for um ácido carboxílico, temos o ácido acrílico. Além disso, esse autor indica a utilização dos compostos sintéticos na década de 1920 por muralistas mexicanos e em 1960 por pintores que queriam quebrar a tradição da pintura evitando materiais mais antigos.

<sup>3</sup> “Entre os vinílicos, merece destaque o PVA, discutido anteriormente, que possui ampla aplicação nos meios artísticos e de conservação-restauração. Ele pode ser utilizado como aglutinante (técnica conhecida como **têmpera vinílica**).” (FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012, p.75, Grifo do autor).

<sup>4</sup> Segundo Edson Motta (1976, p.118-119) as resinas acrílicas foram desenvolvidas depois da primeira Guerra Mundial, embora o ácido acrílico tenha sido sintetizado, pela primeira vez, em 1843, do qual foi possível derivar a produção do acrilato de metila, éster metílico do ácido acrílico. As resinas acrílicas são quimicamente relacionadas com as vinílicas. Para serem utilizados como veículos em pinturas, aos polímeros vinílicos são adicionados solventes, estabilizadores, emulsificadores e plastificadores.”

A pintura também apresentou uma camada de cera sobre todos os estratos anteriormente citados e foi observada no (FTIR) e também no exame de luz ultravioleta que demonstrou a superfície violeta-azulada.



FIGURA 10 - Exame de luz ultravioleta.  
Créditos Cláudio Nadalin, 2013.

Para uma visão mais completa dos estratos da camada pictórica, também analisamos as janelas<sup>5</sup> preexistentes em outras áreas de importância da pintura com auxílio de lupa de cabeça. Posteriormente elaboramos um estudo estratigráfico conforme a FIG.11.

---

<sup>5</sup> “Consistem em observar in-situ (no local), com lentes de aumento (microscópio estereoscópico ou lupa), a sequência estratigráfica em orifícios denominados janelas. As janelas são obtidas através ou da prospecção da obra (fazer um pequeno orifício com o auxílio de um bisturi ou micro-ferramenta de corte) (...) ou são áreas de perda totais (áreas que perderam todas as camadas até o substrato: tela, madeira etc.) ou áreas de perda parcial (que sofreram prospecção até o substrato) As janelas possuem a desvantagem de não permitir enxergar camadas muito finas devido aos baixos aumentos (40 a 50 vezes) que se podem obter as lupas e microscópios estereoscópicos.” (FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012, p.173)

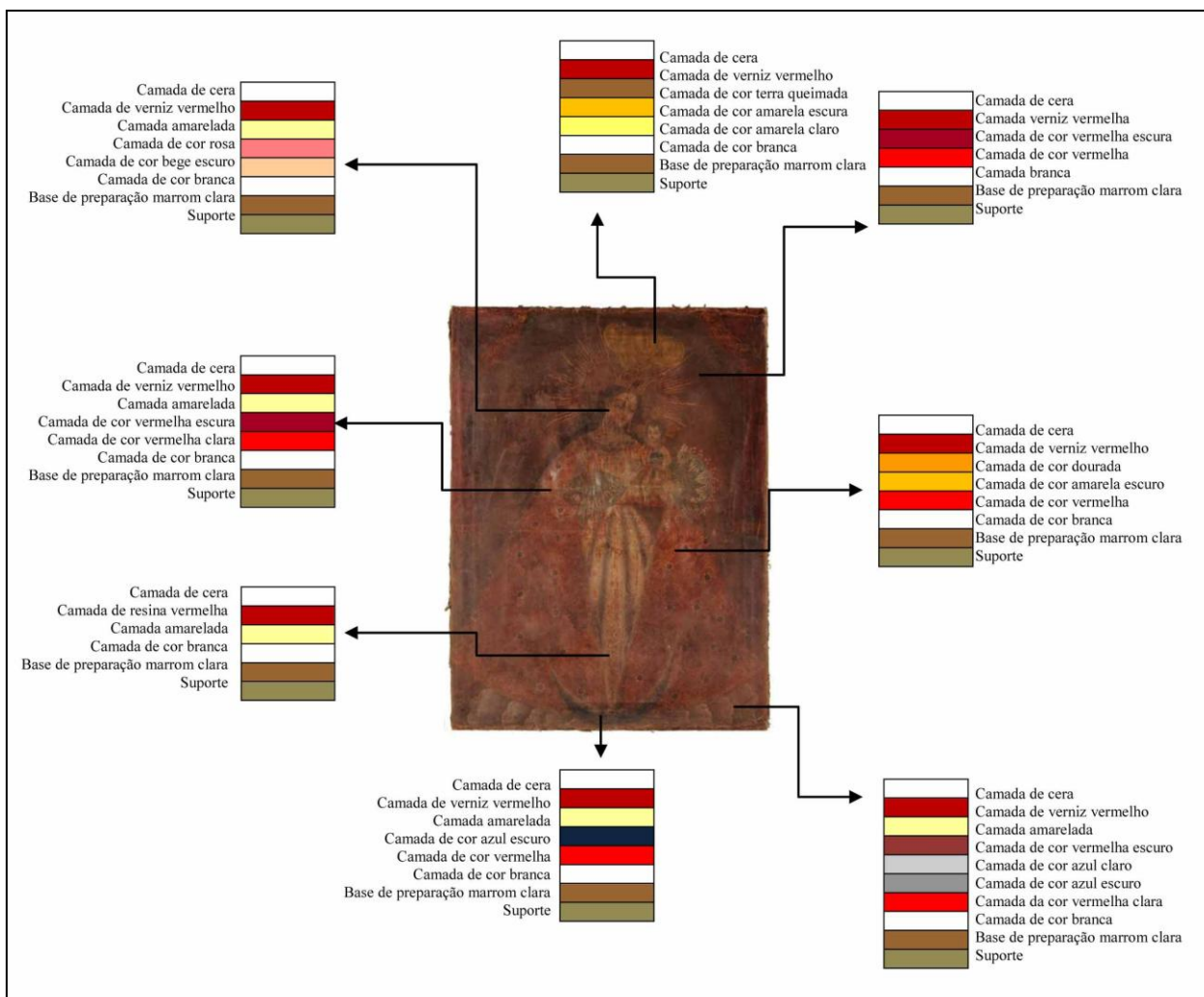


FIGURA 11 - Estudos estratigráficos da pintura cusquenha. Adaptação: Thaís Carvalho, 2013.

Por meio dos estudos estratigráficos, observamos que a paleta de cores da pintura cusquenha era bastante restrita, predominando os tons terrosos e vermelhos. É notável a utilização do branco para as vestes.

As carnações foram elaboradas na cor bege, com poucas nuances e sombras em marrom, além de um tom rosado empregado nas maçãs do rosto de ambas as figuras humanas. Algumas áreas específicas da composição, como as mangas em formato de leque, a lua e as nuvens apresentaram pigmentos em azul e roxo.

A camada pictórica apresentava-se bastante lisa, com brilho acetinado promovido pela presença da cera. Não foram observadas pinceladas direcionadas e tanto as figuras como o fundo receberam um tratamento pictórico semelhante.

A pintura cusquenha possuía muitos ornamentos em tom dourado. Observamos a utilização desta cor nos elementos fitomórficos da capa da figura feminina, no resplendor do menino Jesus, na coroa da Virgem e nos barrados das cortinas.

Entretanto, essas áreas se apresentavam com pouca visibilidade devido à presença da camada de cera e do acúmulo do verniz avermelhado que os encobria.

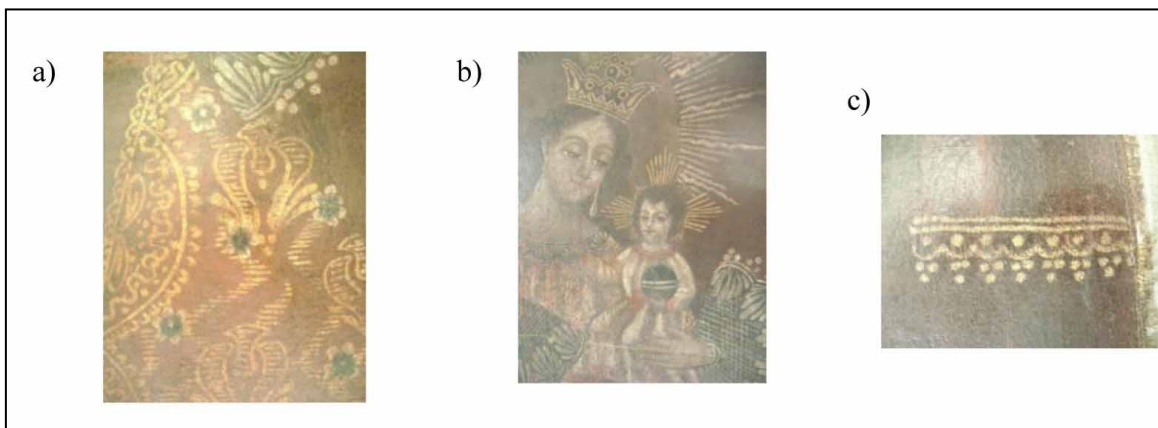


FIGURA 12 - Detalhes dos elementos em dourado da pintura cusquenha. - a) Rosas e bordados da capa da figura feminina; b) Coroa da Virgem e resplendor do menino Jesus; c) Barrados das cortinas.

Créditos: Thaís Carvalho, 2013.

Não podemos afirmar se a utilização do verniz avermelhado e da cera foi somente com o objetivo de proteção ou se foram empregados com o intuito de promover um aspecto mais envelhecido à pintura. Ressaltamos, porém, que o acúmulo do verniz em áreas de interesse visual como rostos, atributos e vestes dificultava significativamente a leitura estética da obra.



FIGURA 13 - Detalhe do rosto da Virgem com a presença de verniz vermelho.

Créditos: Thaís Carvalho, 2013.



### 3. PINTURA CUSQUENHA: MESTIÇAGEM, CONCEITOS DE FALSO E CÓPIA

O presente estudo sobre a Pintura Cusquenha foi realizado com a intenção de situar essa produção artística e sua relação com a mestiçagem cultural, a fim de compreender os aspectos históricos da obra do TCC. Para isso, foi analisado o período entre os séculos XVI e XVIII e as repercussões ocorridas nas pinturas dos séculos seguintes até o século XXI.

Dessa forma, observamos que o fenômeno da pintura cusquenha iniciou seu desenvolvimento no Peru e em áreas vizinhas, com maior intensidade em Cusco<sup>6</sup>, em meados do século XVI. Isto se deveu, sobretudo, à concentração de europeus que se estabeleceram nesta área com o intuito de recriar as estruturas do Velho Mundo durante a colonização espanhola na América.

Durante esta fase colonial, estrangeiros e nativos passaram por um período de adaptação cultural em que os colonizadores impuseram um novo modelo social. Neste processo colonizador, religião, língua, escrita, artes e costumes europeus foram assimilados e ressignificados pelos índios. Todo este processo de dominação foi auxiliado pela força missionária, composta principalmente por jesuítas, que chegaram às terras americanas com o intuito de catequizar os nativos e, para facilitar a comunicação, costumavam utilizar imagens de gravuras e pinturas como instrumento de ensino.

Especificamente nas artes, tais gravuras e pinturas, em suas maiorias flamengas e espanholas, serviram também como modelo para a instrução dos nativos sobre técnicas pictóricas européias. Pela historiografia da arte peruana, sabemos que, em sua origem, a pintura cusquenha do século XVI sofreu influência da Itália, mas esta se fez por meio dos ensinamentos diretos, feitos por pintores desta nacionalidade que se estabeleceram em Cusco. Dentre eles, os principais expoentes foram Alesio, Bernardo Bitti, e Medoro.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Cusco (ou em espanhol *Cuzco*) é uma cidade no Peru, muito alta com 3.400 metros altitude, situada no sudeste do Vale de Huatanay ou Vale Sagrado dos Incas, na região dos Andes, com população de 300.000 habitantes. Seu nome significa "umbigo", no idioma quíchua. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cusco>

<sup>7</sup> "Soria, que havia estudado melhor a pintura do século XVI na América, nos disse que nenhuma peça italiana deste período chegou aqui. Por isso, é que a influência italiana ocorreu por meio de três mestres maneiristas: Bitti, Medoro e Alesio, que estiveram no Peru entre 1580 e 1600." (GISBERT; MESA, 1962, p.34 - tradução nossa).

Assim, as pinturas cusquenhas do século XVI possuíam características que segundo Mesa e Gisbert (1982), podiam ser relacionadas ao Maneirismo <sup>8</sup>, principalmente quanto à temática religiosa, composições assimétricas, predomínio do linearismo e ao uso das cores frias.

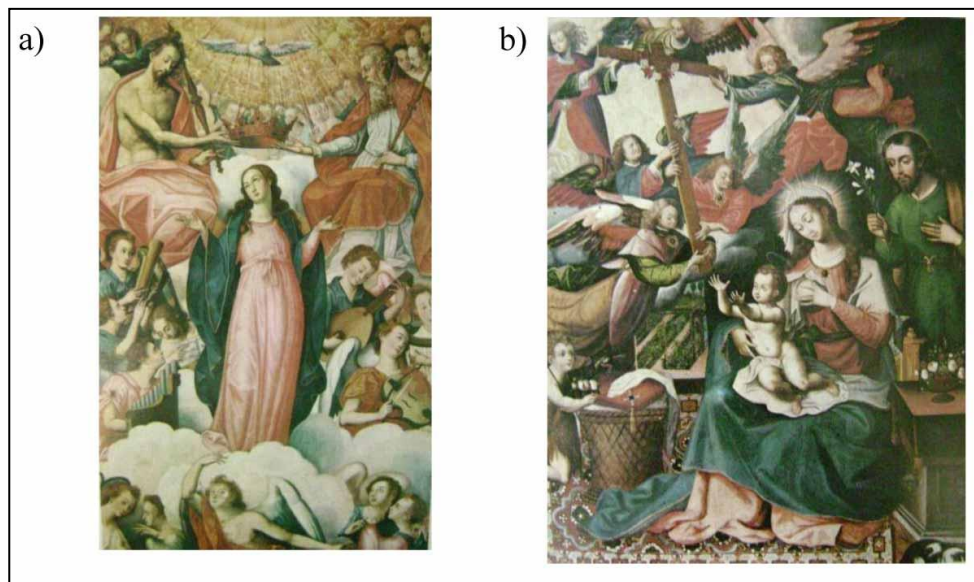


FIGURA 14 - Pinturas cusquenhas com influência Maneirista do século XVI. - a)BERNARDO BITTI. Assunção e Coroação de Nossa Senhora, Convento das Mercedes, Cusco; b)Gregório Gamarra.Visão da Cruz,Convento da Recoleta,Cusco.  
Fonte: MESA; GISBERT, 1982.

Posteriormente, já no século XVII, observamos algumas características do Barroco <sup>9</sup> nas obras de alguns pintores indígenas influenciados pela Escola Espanhola<sup>10</sup>. Estes pintores demonstraram em suas pinturas o gosto pelo realismo, dramaticidade, luz direcionada, temática religiosa, utilização das técnicas que valorizavam o claro e o escuro. No mesmo século, se destacou a figura do pintor índio Quispe Tito <sup>11</sup> com a

<sup>8</sup> “A segunda metade do século XVI na Europa é o período do Maneirismo, que atualmente se conhece não como um período de transição entre Renascimento e Barroco, mas sim um estilo em si mesmo. [...] A arte maneirista é antinatural e anticlássica, foge dos cânones impressos pelo Renascimento e põe ênfase na inspiração que alguns maneiristas, como Frederico Zuccari, considerava divino. [...] O Maneirismo originalmente nasce em Florença e Roma se estendendo logo ao resto da Itália, incluindo Veneza, local onde formou-se no ateliê de Tintoretto, o maior dos pintores maneiristas, El Greco, cujo alguns quadros chegaram ao Peru e em especial em Cusco. ( MESA ; GISBERT, 1982, p.36 - tradução nossa).

<sup>9</sup> “A palavra “Barroco” foi empregada pelos críticos de um período ulterior que lutavam contra as tendências seiscentistas e queriam expô-las ao ridículo.” (GOMBRICH, 2008, p.387).  
“O desenvolvimento da pintura, ao sair do impasse do maneirismo para um estilo muito mais fértil em possibilidades do que o dos grandes mestres anteriores, [...] vimos o crescimento de algumas idéias que adquiriram cada vez mais importância na arte do século XVII: a ênfase sobre a luz e a cor; o desprezo pelo equilíbrio simples; e a preferência por composições mais complicadas.” (GOMBRICH, 2008.p.390).

<sup>10</sup> Segundo Mesa & Gisbert (1982, p.116), a influência da Escola Espanhola ocorreu por meio de dois canais: através das telas da Escola Sevilhana de Zurbarán, Murillo e Válses Leal e os da Escola Madrilenha.

<sup>11</sup> “Quispe Tito começa a trabalhar na terceira década do século XVII, assinando sua primeira obra em 1627.[...] Ainda Quispe Tito desenvoltamente se chama de “inventor” em um dos seus quadros, sabemos que não é

produção de trabalhos que iniciaram o processo de desvinculação dos modelos europeus. Apesar de as suas obras ainda apresentarem muitos elementos da tradição italiana e espanhola.

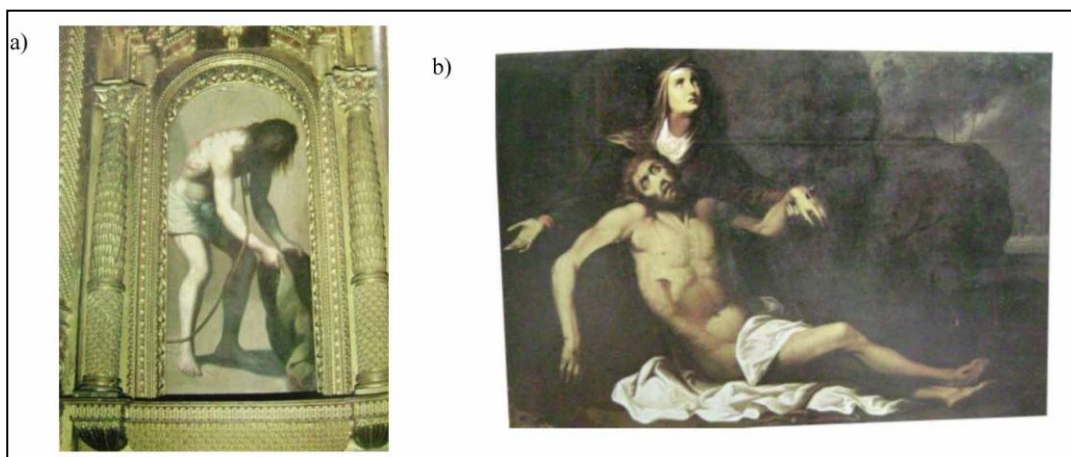


FIGURA 15 - Pinturas cusquenhas com influência do Barroco do século XVII. - a)JUAN CALDERÓN. Cristo recolhe suas vestes após a flagelação, Igreja das Mercedes, Cusco; b)MARCOS RIBERA.A Piedosa,convento de Santa Catalina,Cusco.  
Fonte: MESA; GISBERT, 1982.

As modificações formais iniciadas por Quispe Tito, juntamente com as mudanças promovidas pela ruptura dos artesãos nativos com as agremiações lideradas pelos espanhóis, possibilitaram uma abertura relativa para as modificações pictóricas ao gosto indígena.

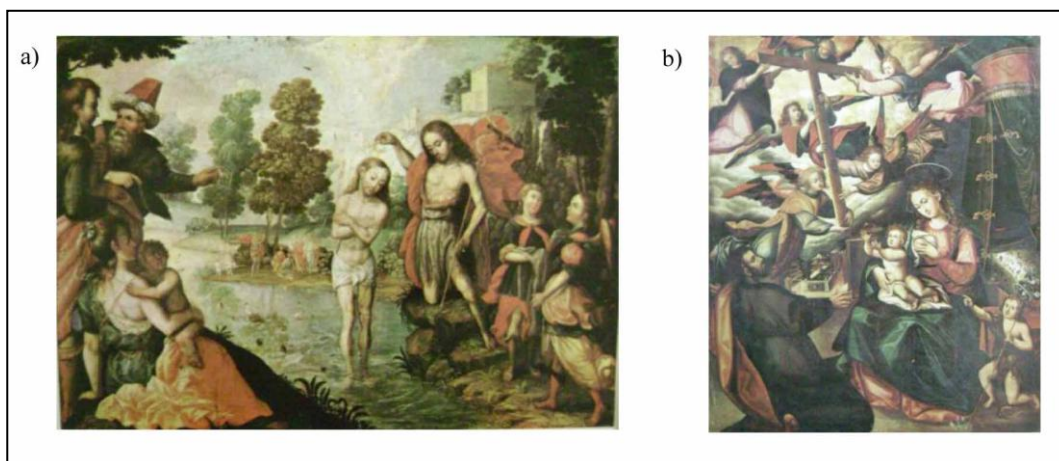


FIGURA 16 - Pinturas de Quispe Tito do século XVII - a)DIEGO QUISPE TITO. Batismo de Cristo, Igreja de Santo Domingo, Cusco; b)DIEGO QUISPE TITO.1632.Visão da Cruz(Sagrada Família),Convento de Santo Domingo,Cusco.  
Fonte: MESA; GISBERT, 1982.

criação sua, essa maravilhosa paisagem donde vivem suas figuras;entretanto,não se pode negar a decidida adesão que se tem ao flamengo e a força com que ele se impõe nas escolas andinas.Dentro disto, temos que admitir que as figuras de Quispe são ainda maneiristas,talvez por influência de Bitti ou Gamarra ou pelas cópias das gravuras,feitas pelos mestres de Amberes, que por sua vez eram tributários a escola italiana. .”(MESA; GISBERT,1962, p.142,tradução nossa).



Neste momento em que a pintura peruana passava por transformações formais e simbólicas decorrentes das misturas étnicas e socioculturais é pertinente que façamos uma reflexão sobre estas modificações.

Para análise do fenômeno das justaposições na produção pictórica cusquenha, utilizamos a citação do historiador e paleógrafo francês, Serge Gruzinski (2001, p.62) que de forma clara nos aponta o significado da mestiçagem. Para ele “(...) mestiçagem designa as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos, imaginários e formas de vida, vindos dos quatro continentes - América, Europa, África e Ásia.”

Logo, podemos compreender a realidade do Peru Colonial a partir desse conceito, uma vez que neste território ocorreram misturas culturais entre os colonizadores e os nativos. No campo da pintura, as obras genuinamente cusquenhas surgiram como amálgama entre as culturas indígena peruana e a européia, principalmente a italiana, espanhola e flamenga.

Ressaltamos que estas obras passaram a desenvolver características mestiças, ou seja, com elementos da pintura européia, mas com grande contribuição indígena. Posteriormente, a numerosa reprodução dessas pinturas pelas mãos de diferentes artistas e artesãos nativos tornou-se distinta daqueles modelos europeus, novas formas foram criadas, incorporando elementos da cultura local e, assim, tornaram-se manifestações típicas deste povo.

De maneira que, no século XVIII, observamos mudanças que progressivamente foram alterando as formas dessas representações, tornando-as mais simples, estilizadas, com distanciamento das noções de perspectiva, predomínio das figuras frontais, cores intensas e a aplicação de elementos da cosmologia indígena como pássaros, plumas e flores.

Segundo Mesa e Gisbert (1962), as pinturas com características mais simplificadas do século XVIII possuem uma estreita relação com as obras de Quispe Tito, pintor índio do século XVII, que passou a ser referência para as obras de outros pintores cusquenhos.

Os novos modelos mestiçados tomaram o gosto popular tanto pelas formas e características exóticas de apelo devocional quanto pelo valor comercial acessível, devido ao menor custo da mão de obra indígena. Podemos dizer então, com base na pesquisa sobre a história da pintura cusquenha, que “a pintura popular dentro de suas variáveis segue um processo evolutivo, aparecendo a princípios de século XVIII como

uma consequência do último Barroco, inspirada em pintores como Quispe Tito e seus discípulos.” (MESA; GISBERT, 1962. p191 - tradução nossa).

No segmento da pintura cusquenha popular mestiça, ressaltamos o gosto pela temática devocional da Virgem Maria. As invocações mais recorrentes são a da Virgem do Rosário de Pomata, de Cocharas, de Belém e de Guadalupe. Sendo que “(...) especialmente a do Rosário de Pomata, que apareceu às margens do lago e cuja devoção se estende ao final do século XVII. Parece marcar e fixar o tipo de madona popular cusquenha.”(MESA; GISBERT, 1962.p.186).

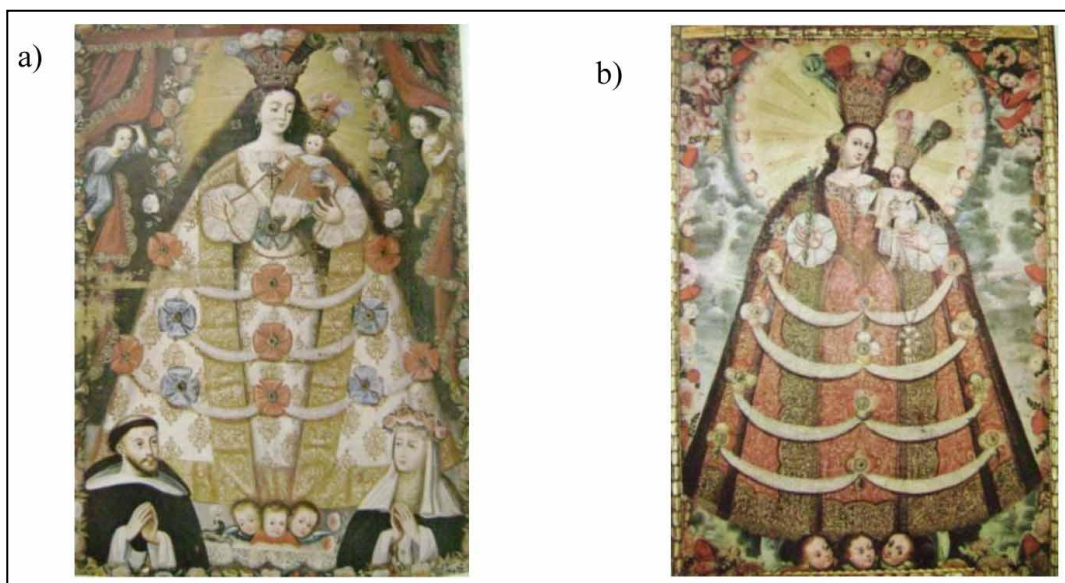


FIGURA 17 - Virgens Cusquenhas populares do século XVIII - a) ANÔNIMO CUSQUENHO. Virgem do Rosário de Pomata com Santo Domingo e Santa Rosa de Lima, Museu Histórico Regional, Cusco; b) ANÔNIMO CUSQUENHO. Virgem do Rosário de Pomata, Museu do Convento de Santa Catalina, Cusco.  
Fonte: MESA; GISBERT, 1982.

Percebemos que nas imagens das Virgens há uma preferência pela estilização das formas, que adquiriram formato triangular, pintura uniforme, com cores intensas e com muita utilização do vermelho. Além disso, “o sobredourado, cujo nome próprio é brocado, é a característica mais notável da arte que tratamos.” (MESA; GISBERT, 1962.p.188 - tradução nossa). Segundo os pesquisadores citados anteriormente, a influência dos brocados na pintura cusquenha advém dos próprios espanhóis que se inspiraram nos sobredourados dos mestres renascentistas do início do século XVI que, por sua vez, buscaram fontes nos ornamentos bizantinos



FIGURA 18 – ANÔNIMO CUSQUENHO. Virgem com o Menino, coleção particular, Lima.  
Fonte: MESA; GISBERT, 1982.

Observamos ainda que o hieratismo, o caráter planiforme e frontal nestas imagens possivelmente se relacionam às formas das esculturas devocionais expostas em altares ou retábulos. Assim, nas telas são representados os adornos encontrados nestes nichos como jarros de flores, candelabros, velas, colunas e cortinas.



FIGURA 19 – PABLO CHILI TUPA. Século XVIII- Virgem do Rosário de Pomata, Museu Histórico Regional, Cusco.  
Fonte: Google imagens

Com a popularização e aumento da demanda comercial pelas telas cusquenhas, os ateliês industriais surgiram como desdobramento da pintura mestiça, basicamente criada por anônimos. Todavia, encontramos referências sobre grandes ateliês, como os de Pedro Nolasco e Garcia que obtiveram grande destaque neste período. Além da notoriedade de Marcos Zapata, um dos maiores representantes da pintura popular cusquenha. (Ver FIGURA-7 do ANEXO B).

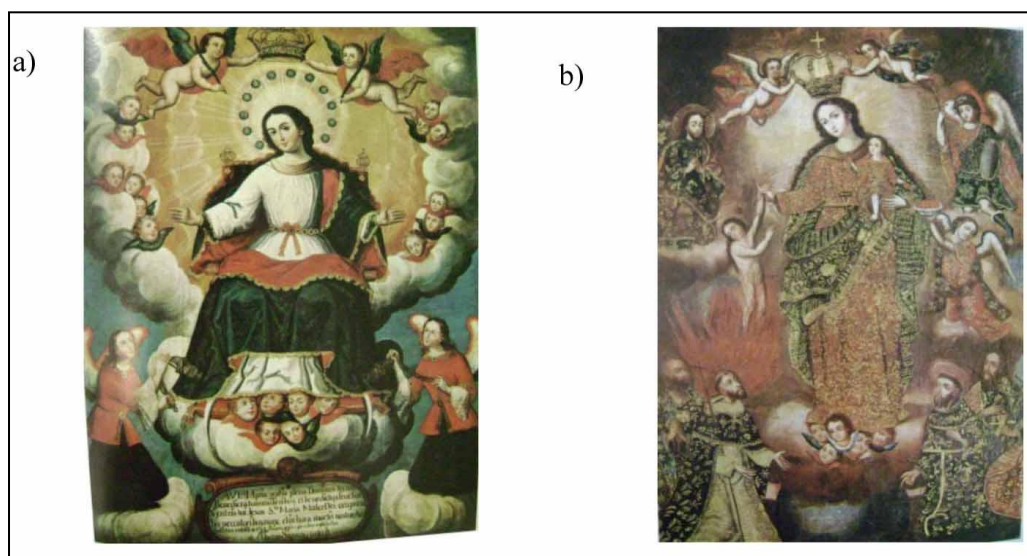


FIGURA 20 – Pinturas cusquenha do século XVIII - a);MARCOS ZAPATA.La Virgem Maria no trono, incensada por anjos, Igreja de Almudena,Cusco. b) ANÔNIMO CUSQUENHO.Virgem Resgatando uma Alma do Inferno, com São Pedro, Santo Domingo,São Francisco e São José.Coleção particular, Lima.

As pinturas cusquenhas populares são atualmente facilmente encontradas no comércio peruano e são produzidas por pintores e artesãos por meio de artifícios como carimbos que aceleram a produção, além de materiais e técnicas que propiciam o aspecto envelhecido às telas. Ademais, os modelos do século XVII e XVIII ainda são as referências imagéticas e os temas religiosos das Virgens e dos anjos são muito corriqueiros. Dessa forma, as pinturas produzidas nos séculos XX e XXI possuem uma ligação com as pinturas antigas.

Durante os trabalhos preliminares na pintura cusquenha do TCC, muitas vezes ela foi rotulada como um falso ou como uma cópia. O que nos deixou bastante intrigados. Tendo em vista que “(...) se tivermos em mente que o falso não é falso até que seja reconhecido como tal, (...)”. (BRANDI, 2004.p.113). Por isso, buscamos entender o que significava o falso e encontramos um capítulo do livro Teoria da Restauração de Césare Brandi dedicado à discussão sobre falsificações. Nele percebemos que o conceito de falso estava ligado à intenção e ao juízo de se caracterizar

uma obra como tal. Para isso, não são indicados os verdadeiros autores e datas. Ainda que a pintura propriamente dita, ou seja, enquanto matéria é sempre verdadeira.

Após esclarecermos a questão do falso, partimos para o conceito de cópia.

Por isso, a cópia, a imitação e a falsificação espelharão a *facies* cultural do momento em que foram executadas e nesse sentido desfrutarão de uma historicidade que se poderia dizer dúplice pelo fato de terem sido concretizadas em um determinado tempo e portarem consigo, inadvertidamente, o testemunho das predileções, do gosto e da moda daquele tempo. (BRANDI, 2004.p.117)

Por meio da leitura de Brandi, verificamos que as cópias guardavam em si valor enquanto objeto histórico e de registro das predileções por uma técnica pictórica. Mas, não explicava o sentido pejorativo muitas vezes aplicado ao termo “cópia”.

A fim de elucidar este conceito, investigamos a natureza e a função da cópia nas Artes. Para isso, utilizamos o teórico da Estética, Luigi Payreson (1993) e constatamos que neste campo, a sua aceitação é restrita aos estudos dos noviços ou como base para a elaboração de novas obras. Verificamos um forte apelo pela originalidade e unicidade da obra de arte. Inferimos, por isso, que o sentido pejorativo deste termo é o resultado da atribuição de valor dado pelas pessoas que, de maneira geral, estimam as obras de arte pela sua originalidade, pelo artista que a criou e por sua relevância econômica.

Enfatizamos que as pinturas cusquenhas passaram por metamorfoses e se tornaram o resultado das mestiçagens entre a cultura indígena peruana e a europeia. Concluimos ainda que a produção cusquenha não permaneceu estagnada e, mesmo na atualidade, alguns pintores modificam as representações de acordo com sua habilidade, desejo e gosto da clientela.

Assim, essas alterações formais foram notadas na pintura cusquenha do TCC, na qual percebemos uma miscelânea de elementos iconográficos. Por fim, salientamos que a nossa obra do TCC não deve ser caracterizada como cópia ou falso. Ao contrário, ela deve ser reconhecida como uma verdadeira pintura cusquenha: com suas referências formal e pictórica do século XVIII, mas produzida no século XX com as técnicas e os materiais industrializados da atualidade. Com efeito, ela expressa o gosto por um determinado tipo de pintura de tema religiosa e devocional que reafirma a identidade cultural da sociedade peruana, ao mesmo em que remete ao seu passado colonial e à permanência de tradições religiosas muito arraigadas.

### 3.2 Iconografia religiosa da pintura tratada no TCC

A análise iconográfica da pintura cusquenha se fez pertinente, uma vez que esta contribuiu para a indicação da invocação da imagem religiosa representada nesta obra. Pois, a imagem retratada possui elementos incomuns à iconografia religiosa brasileira.

Para este estudo pontuamos os elementos iconográficos compartilhados entre as culturas latino-americanas, peruana e brasileira e pesquisamos de forma individual, aqueles com aspecto exótico em nossa cultura, para que fossem compreendidos dentro de suas peculiaridades.

Para este trabalho selecionamos bibliografias específicas sobre este assunto e percebemos como esta era escassa. Constatamos que os estudiosos José de Mesa e Teresa Gisbert são referência neste campo da arte peruana e trabalham com este assunto desde a década de 60 do século XX. Ambos também mencionaram as dificuldades de suas pesquisas, uma vez que as pinturas cusquenhas antigas são raras, assim como a documentação primária.

Assim, a princípio, a pintura foi identificada como uma representação da Virgem Maria com o Menino devido à presença de elementos comuns à iconografia brasileira, como a lua crescente sob os pés, encontrada nas imagens de Nossa Senhora da Conceição, o escapulário, atributo de Nossa Senhora das Mercedes e a presença da criança em seu colo, que retrata o menino Jesus.

Entretanto, devido as suas formas estilizadas, a coroa com plumas e o escapulário simplificado, foi necessário pesquisar a respeito desta representação na iconografia peruana.

Uma ferramenta que auxiliou muito neste trabalho de identificação iconográfica foi a pesquisa por meio eletrônico. Neste meio, foram localizadas imagens de pinturas cusquenhas que continham formas e elementos iconográficos semelhantes ao do nosso trabalho.



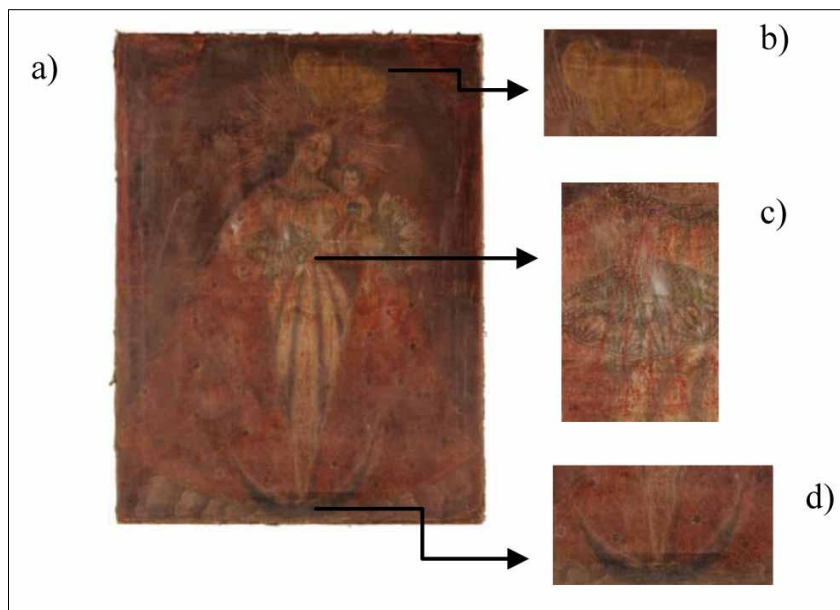


FIGURA 21 - Pintura cusquenha do TCC - a)Vista geral da pintura; b)Detalhe das plumas; c) Detalhe do escapulário; d)Detalhe da lua crescente.  
Créditos: Cláudio Nadalin, 2013.

Após os estudos e as comparações entre as imagens, constatamos que, nas representações do Peru, a Virgem coroada e com plumas equivale à iconografia da Virgem do Rosário de Pomata. Nesta invocação, a Virgem Maria e o menino Jesus possuem coroa adornada por plumas como nas FIG 21 e FIG.22. Além da presença do rosário nas mãos da figura feminina e, em alguns casos, o menino Jesus também segura o terço ou o oferece a Santa Catarina, a São Domingos ou a Santa Rosa. Estes santos costumam aparecer aos pés da Virgem do Rosário em algumas pinturas, como podemos verificar na FIG. 23.

Entretanto, a pintura cusquenha tratada no TCC, se apresenta com um escapulário, símbolo comum à representação de Nossa Senhora das Mercedes como na FIG. 24. Esta, porém, na iconografia cusquenha não possui coroa com plumas, assim como o menino Jesus. Seu escapulário é mais elaborado e bastante diferente do encontrado em nossa pintura. Nesta imagem a Virgem Maria está sentada, o menino Jesus em seu braço direito e ambos possuem chapéu com plumas.



FIGURA 22 - Pintura Cusquenha anônima. Virgem do Rosário de Pomata com coroa de “Coya” (Rainha), Peru, século XVIII - a)Vista geral da pintura; b) Detalhe das plumas; c)Detalhe do rosário; d)Detalhes das flores.

Fonte: Google imagens; BOYER, 2000, p.102.

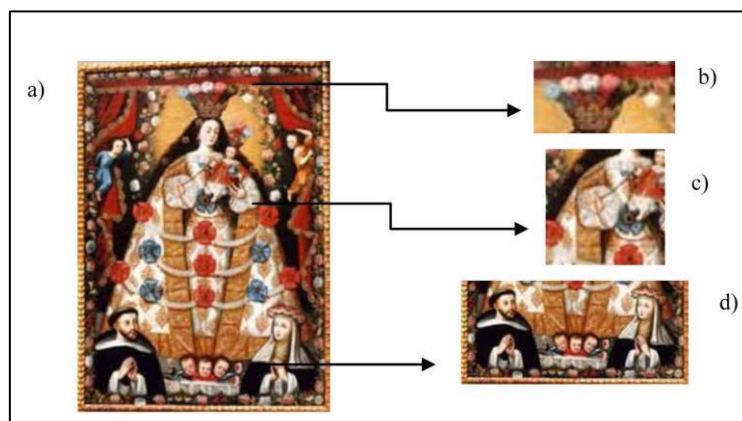


FIGURA 23 - Pintura cusquenha anônima. - a)Vista geral da pintura; b)Detalhe das plumas; c)Detalhe do rosário; d)Detalhes dos santos.  
Fonte: MESA; GISBERT, 1982.

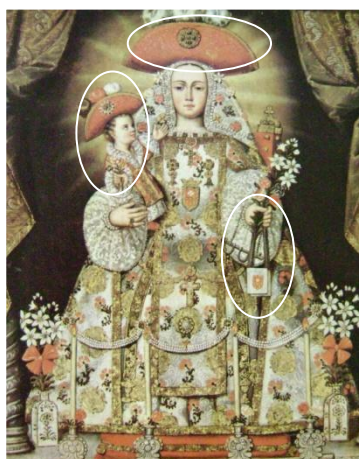


FIGURA 24 – Pintura cusquenha anônima. Virgem das Mercedes. A Peregrina. Museu Histórico Regional, Cusco. Fonte: MESA; GISBERT, 1982.



Desta forma, percebemos uma dificuldade na identificação da invocação da pintura. Observamos, na verdade, uma miscelânea de elementos que tanto se referiam a Virgem do Rosário de Pomata, quanto a Nossa Senhora das Mercedes. Assim, concluímos que pelo fato de a pintura do TCC ser de caráter popular, baseada em obras dos grandes mestres dos séculos anteriores, como as do pintor índio Quispe Tito, ela não pauta pela coerência iconográfica de uma representação específica, mas, em hipótese, incorpora características e elementos iconográficos de diversas fontes, de acordo com o maior apreço do seu autor ou sua clientela.

Não nos cabe afirmar que se trata da representação da Virgem do Rosário de Pomata nesta pintura cusquenha, embora tenhamos indícios de que possa ser esta invocação em virtude do gosto popular pelo tema da Virgem do Rosário naquela região peruana, conforme nossa pesquisa.

Se, por um lado, não podemos afirmar a identidade da Virgem representada, por outro lado, esta análise iconográfica, aliada às demais análises, foi muito proveitosa para aumentarmos nosso conhecimento sobre esta pintura e, assim, podermos traçar adiante nossa proposta de conservação-restauração. Confirmamos, por exemplo, que as plumas são elementos iconográficos comuns nas representações das Virgens peruanas e que, no nosso caso, era um elemento original na tela a ser restaurada. Constatamos ainda que esta pintura cusquenha possui fatura extremamente simplificada e que sua estrutura formal e os elementos iconográficos não condizem com as pinturas cusquenhas dos séculos XVII ou até meados do século XVIII. A simplificação das formas surgiu na pintura cusquenha somente no século XVIII e continua a se modificar até hoje. Com a incoerência iconográfica e com as formas estilizadas e primitivas ficou evidente que a pintura é bastante recente, o que confirmamos por meio das análises químicas que identificaram a tinta utilizada na pintura como uma têmpera vinílica.

#### **4. ESTADO DE CONSERVAÇÃO, FATORES DE DETERIORAÇÃO E PROPOSTAS DE TRATAMENTO.**

##### **4.1. Estado de Conservação da obra**

A análise do estado de conservação da pintura cusquenha foi de extrema importância, uma vez que há uma linha muito tênue entre os danos provocados pelos agentes de deterioração (extrínsecos e intrínsecos) e aqueles que supomos estar ligados

à fatura da obra. Uma vez que esta pintura se trata de uma obra baseada em uma tipologia antiga e, por isso, presumimos que a intenção do seu autor foi de proporcionar a esta obra um aspecto mais envelhecido.

Dessa forma, para uma melhor compreensão da pintura, foram realizados exames organolépticos com o auxílio de lupas de cabeça e mão, seguidos de mapeamentos dos danos, exames globais com a utilização de luzes especiais (infravermelho, ultravioleta, rasante e reversa), além de exames pontuais com a remoção de microamostras para a identificação de materiais da estrutura do suporte e da camada pictórica. (Consultar ANEXOS e APÊNDICES)

Assim, o chassi foi o primeiro elemento analisado. Este apresentava muita sujidade, acúmulo de pó nas arestas, manchas vermelhas, asas de insetos, traças, orifícios causados pelas tachas de fixação e por insetos xilófagos, sem infestação ativa. Além disso, verificamos deformações nos montantes verticais. O abaulamento possivelmente se agravou devido à péssima qualidade da madeira, muito suscetível a ataques de insetos e a flutuações de temperatura e umidade; além disso, a trava central do mesmo havia sido removida, o que contribuía para sua instabilidade. Observamos também que a inadequação do chassi estava ligada ao acréscimo das ripas de madeira nos montantes horizontais que serviam para aumentar o comprimento da altura da pintura. Este chassi, ademais, não possuía chanfros – que evitam que o suporte de tecido encoste na madeira do chassi, marcando-o – nem cunhas.



FIGURA 25 - Estado de Conservação do chassi. - a) Vista geral do chassi; b) Detalhes do ataque de insetos xilófagos e do acréscimo da ripa de madeira; c) Detalhes dos orifícios provocados pelas tachas.  
Créditos: Thaís Carvalho, 2013.

No suporte, verificamos que este sofreu com suas características intrínsecas e pelas intervenções que possivelmente foram empregadas para sua estabilização ou mesmo para a caracterização como uma pintura antiga.

O tecido da obra estava bastante fragilizado devido a sua baixa densidade, acidez e ressecamento, possivelmente agravados pela presença da massa de coloração cinza que encobria todo o verso da pintura e era composta por carbonato de cálcio, gesso, sílica e uma goma, identificados em exames laboratoriais feitos no Lacicor. Esta massa se apresentava com muitos craquelês, ressecamento, vincos, manchas de escorridos, áreas mais esbranquiçadas ou com bolsas de cera acumulada e deformações.

Outro dano estrutural importante, que comprometia a estabilidade do suporte, era a existência de um grande rasgo em formato de “U” com 36 cm de comprimento (Ver FIG.4 do APÊNDICE-A) na região central da pintura. Este rasgo agravou ainda mais as deformações da tela principalmente por ter permanecido fixado de forma inadequada por um longo tempo. Observamos que não ocorreram perdas matéricas significativas decorrentes da ação do rasgo, somente um desgaste intenso das fibras rompidas agravado pelo mau estiramento da tela no chassi impróprio, ao ressecamento do suporte pela presença da massa cinza e cera no verso da pintura.

Foi verificado ainda que três das quatro bordas da pintura foram cortadas e se apresentavam de forma muito irregular. Talvez por esse motivo, a obra recebeu um reforço de borda aderido por um tipo de adesivo orgânico e por costura a máquina com linha laranja.

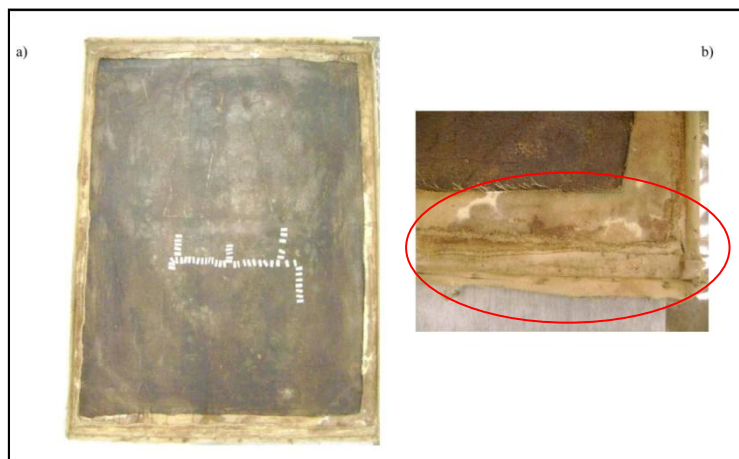


FIGURA 26 - Estado de conservação do verso da pintura apresentando reforço de borda. - a) Vista geral do reforço de borda; b) Detalhe do reforço de borda com costura laranja de máquina. Créditos: Thaís Carvalho, 2013.

Para uma melhor compreensão do estado de conservação do suporte da pintura foram mapeados os danos mais evidentes na frente e no verso da obra observando principalmente a impregnação de cera, as deformações e o rasgo. (Consultar FIG. 1 e FIG.2 do APÊNDICE-A)

Além dos mapeamentos, os exames de luzes especiais foram de grande importância para a visualização dos danos que somente organolepticamente não ficavam tão evidentes. Assim, os exames de luz visível com o rasgo aberto e o de luz reversa ou transmitida com o rasgo fechado, contribuíram para o dimensionamento e caracterização do mesmo. Já com o auxílio do exame de luz rasante foi observada a deformação generalizada no suporte da pintura.



FIGURA 27 - Exames de luzes especiais. - a)Exame de luz visível; b)Exame de luz reversa ou transmitida; c)Exame de luz rasante.  
Créditos: Cláudio Nadalin, 2013.

Após todos esses procedimentos, percebemos a gravidade dos danos do suporte e a partir dessas análises foi possível selecionar procedimentos e materiais adequados ao tratamento da pintura.

Para a análise do estado de conservação da camada pictórica elaboramos um mapeamento (Ver FIG.3 do APÊNDICE-A) em que observamos principalmente os craquelês, vincos e as deformações com o objetivo de quantificar e caracterizar estes problemas.

Assim, na camada pictórica observamos sujidades, desprendimento de pigmento vermelho, presença de uma camada amarelada, craquelês, orifícios provocados pela costura à máquina da intervenção anterior, guirlandas de tensão na área superior da pintura provenientes do estiramento inadequado, perdas de policromia na região do rasgo e nas bordas mutiladas, acúmulos pontuais de um verniz avermelhado, não identificado, juntamente com uma camada de cera aplicada em toda extensão da obra.

Sobretudo, o embaçamento e a existência do acúmulo do verniz avermelhado em áreas de interesse visual eram os aspectos que mais prejudicam a fruição da obra, pois eram ruídos que impossibilitam a apreciação dos rostos e detalhes fitomórficos do manto da representação da Virgem. A visualização do desenho da pintura cusquenha e a comprovação da inexistência de repinturas nas plumas e no escapulário ocorreram por meio dos exames de luz infravermelha e ultravioleta, respectivamente.



FIGURA 28 - Exames de luz visível, infravermelha e ultravioleta da camada pictórica da pintura cusquenha. - a) Luz visível; b) Luz infravermelha; c) Luz ultravioleta. Créditos: Cláudio Nadalin, 2013.

Entretanto, nas bordas em que houve perda de policromia, havia a presença de uma intervenção anterior com massa, possivelmente composta por gesso. Sendo que esta recebeu uma repintura vermelha semelhante ao fundo da obra.

Outro aspecto relevante é com relação aos craquelês, uma vez que estes se concentravam nas áreas das vestes e dos rostos das figuras assim como os acúmulos do verniz avermelhado. Possivelmente, esses craquelês surgiram devido à exposição da obra a um ambiente inadequado para sua conservação.

O exame estratigráfico feito no Lacicor evidenciou a existência de um sulco na base de preparação marrom clara recoberta por camadas de cor branca e vermelha referente à policromia da obra. Ressaltamos que os craquelês seguidos de camadas de cor é uma característica muito comum em repinturas. Mas neste caso, não havia evidências de intervenção, pois, as camadas de cor eram referentes à policromia original. O que dá a entender que os craquelês existentes poderiam ter sido “criados” ou “provocados” antes da aplicação da camada pictórica. Estas ações os caracterizariam como “prematuros” ou “artificiais”.

Baseado em Knut (1999) ficamos sabendo que os craquelês prematuros são utilizados tanto por restauradores como por falsificadores. Entretanto, o restaurador se

serve deles exclusivamente para seus retoques com a finalidade de ajustar a intervenção, a textura original da tela. O falsificador emprega este recurso para obter aspecto antigo ao quadro. As formas de se obter craquelês artificiais podem ser por aplicação de produtos com tempos de secagem diferentes a da camada pictórica promovendo, contrações e rompimentos, ou por meio de choques térmicos (calor/frio) e umidificação intensa seguida de secagem brusca no forno.

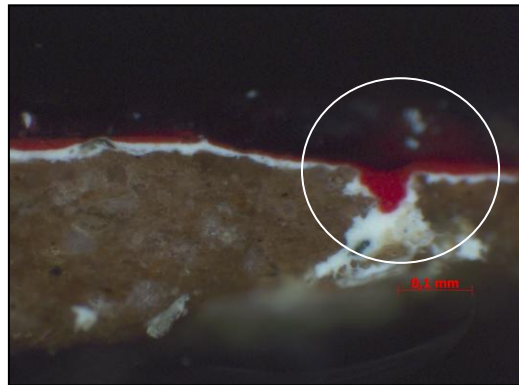


FIGURA 29 - Detalhe do sulco do craquelê.  
Créditos: Claudina/Lacior/UFMG, 2013.

Além disso, supomos que pode ter ocorrido desprendimento de policromia no passado e suas perdas poderiam ter sido estabilizadas por meio de uma consolidação a cera.



FIGURA 30 - Craquelês da pintura cusquenha. - a) Detalhe dos craquelês no rosto do menino Jesus; b) Detalhe dos craquelês na túnica da Virgem.  
Créditos: Thaís Carvalho, 2013.

Todos os aspectos mencionados acima indicariam uma provável intenção do autor de criar uma pintura com aspecto envelhecido. Dessa forma, a presença do verniz avermelhado, os craquelês e a impregnação por cera seriam justificados.



## 4.2. Critérios para a elaboração da proposta de tratamento

Após as análises preliminares, tivemos a oportunidade de conhecer com maior profundidade a tecnologia e o estado de conservação da pintura cusquenha. Assim, adquirimos maior propriedade para avaliar as necessidades e as possibilidades para o tratamento da obra que se encontrava em estado avançado de deterioração. Como o campo da Restauração não deve se restringir às atividades práticas, mas, como teorizou Brandi, a Restauração é um ato crítico, retomamos aos textos teóricos que embasam esta prática tais como publicações mais atuais de pesquisadores além de alguns trabalhos finais de especialização ou de conclusão do curso produzidos no Cecor/UFMG, com o objetivo de refletir e justificar as técnicas e materiais empregados na restauração da pintura cusquenha.

Sem dúvida, em virtude do estado de conservação em que a obra se encontrava, ela deveria passar por Restauração ao invés de tratamento de Conservação. Isto porque, segundo Salvador Muños Viñas a Conservação é “a atividade que consiste em evitar futuras alterações de um bem.” e a Restauração “a atividade que aspira devolver a um estado anterior os danos perceptíveis de um bem determinado”. Ora, a extensão dos danos caracterizavam um estágio avançado de deterioração e havia, portanto, a necessidade de se retomar a sua função enquanto pintura, reestruturando seu suporte e valorizando sua estética por meio de procedimentos de Restauração.

Enfatizamos que todos os critérios estabelecidos para a proposta de tratamento visaram o respeito pela materialidade, historicidade e estética da obra. Além disso, tomamos um trecho do restaurador Alan Phenix (1999.p.34) por bem expressar nosso interesse maior de “... equilibrar todas essas aspirações e chegar a uma solução de compromisso baseada em julgamentos sobre o valor e a importância relativa das diversas funções do objeto, e das partes do objeto em determinado conjunto de circunstâncias”.

Assim, o tratamento de restauração da pintura cusquenha, foi dividido em estrutural e estético para melhor apresentação nesta monografia.

Dentre as etapas de tratamento o reentelamento a BEVA®371 na mesa térmica e a limpeza mecânica seletiva foram os procedimentos mais controversos e os mais estudados, tendo em vista seu grau de intervenção.

Sabemos que o reentelamento tem por finalidade estruturar suportes de pinturas fragilizadas por danos intrínsecos ou extrínsecos. Além disso, é uma técnica

considerada como última opção em tratamentos de restauração em pinturas e deve ser empregada somente em casos específicos. A pintura cusquenha, pelos danos de seu suporte apresentados anteriormente, era um caso específico no qual a fragilidade do suporte justificava a opção pelo reentelamento como medida adequada.

Ressaltamos que a opção pelo reentelamento a BEVA®371 na mesa térmica foi selecionado somente após todos os estudos sobre a tecnologia e o estado de conservação da pintura, sendo esta escolha uma resposta ao estado de conservação do verso da pintura que se encontrava impregnado por cera. Assim, em função especialmente desta impregnação, selecionamos o adesivo BEVA® 371<sup>12</sup> por sua compatibilidade com a cera preexistente e, além disso, por ser um adesivo que atende ao critério da retratabilidade. Ademais, no caso desta pintura, a exigência de calor para ativação do adesivo selecionado não constituía um impedimento ao seu tratamento.

Com relação à limpeza da camada pictórica, constatamos, por meio de testes pontuais de solvência em áreas de menor interesse visual, sua extrema sensibilidade a solventes polares e apolares. Segundo Phenix (1999, p.4) “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”. Assim, a escolha por uma limpeza mecânica, por meio do uso de bisturi, decorreu da sensibilidade da pintura à limpeza química, respaldada pela advertência de Brandi (2004, p.248) ao dizer que “a limpeza poderá ser realizada por dois modos: por meios mecânicos ou por meios químicos. Deve-se excluir qualquer meio que tire a visibilidade ou a possibilidade de intervenção e controle direto da pintura...”. Posteriormente, foi discutido o grau desta limpeza, observando que o intuito desta, era a “da conservação da pátina, na sede estética, não mais a partir de uma pressuposição histórica ou de um simples critério de prudência, mas do próprio conceito da obra de arte...” (BRANDI, 2004.p.87).

Assim, foi proposta a remoção do acúmulo do verniz avermelhado somente nas áreas de interesse, como rostos, vestes e capa que se encontravam encobertos e

---

<sup>12</sup> “Os conservadores e restauradores utilizam atualmente muitos adesivos novos. O mais conhecido é o produto “Beva 371”, formulado por Gustave A Berger, e baseado em acetato de vinil e etileno, fabricado especialmente para conservadores de arte. (...). O Beva pode ser encontrado ou na forma de película ou na forma de um gel diluído com solvente de petróleo(...)”(MAYER,1999,p.555).

Como verificado no Banco de Dados da ABRACOR, o Beva é um adesivo que pode ser empregado como consolidante para pinturas e têxteis e na conservação de papéis. Na fixação de pinturas a óleo ou acrílico em escamação. Reentelamentos (onde é comum diluir o Beva com volume igual de nafta ou hexano). Beva filme é auxiliar na consolidação de colagens e materiais sensíveis à manchas. Ideal para aplicações onde o Beva líquido não é adequado. Segundo esta referência, o Beva possui estabilidade e reversibilidade em testes de envelhecimento simulado. Seu ponto de fusão entre 50 – 55 °C(gel) e ativado entre 65°C. É solúvel em nafta,benzeno, petróleo,acetona,álcool e tolueno.Tanto gel como o filme são reversíveis com hexano ou acetona, que agem sobre o adesivo provocando seu inchamento, sem contaminar ou manchar materiais absorventes.( SLAIBI; et al,2011,p.25)



impossibilitados de serem contemplados. Isto é, optamos por uma limpeza seletiva que respeitasse “as relações entre os valores que julgava existirem na obra original”, e que privilegiasse o “equilíbrio, em manter a unidade original do quadro” conforme escreveu Gerry Hadley (1999, p.12 e 13).O conceito de limpeza seletiva tratado por Hadley em seu texto: *Humanismo, Estética e Limpeza de Quadros* foi de extrema importância para a escolha do nível de remoção dos materiais aderidos à superfície da pintura cusquenha. Pois, este conceito aponta um tipo de limpeza em que o verniz de uma pintura é removido apenas em áreas espessas ou amareladas com o intuito de se valorizar a obra sem retirar completamente a pátina do tempo. Devido à relevância desta intervenção e ao respaldo do conceito de Hedley, incluímos no título deste TCC o tipo do tratamento cuidadosamente selecionado.

Quanto aos critérios utilizados nas intervenções no suporte nos baseamos no segundo princípio brandiano que ressalta a maior liberdade de ação aos suportes. Deste modo, a substituição do chassi pode ser justificada pela recomendação de Brandi (2004, p.252) ao afirmar que “os chassis deverão ser concebidos de modo a assegurar não apenas a tensão certa, mas também a possibilidade de restabelecê-la automaticamente, quando por causa de variações térmicas e higrométricas, a tensão vier a ceder”.

Para a remoção do reforço de borda antigo e a sua substituição por enxertos nas bordas, observamos Viollet-le-Duc (2006, p.54) “... de substituir a parte retirada somente por materiais melhores e por meios mais eficazes ou mais perfeitos”. Além disso, Camillo Boito também afirmou serem possíveis e legítimas as substituições desde que “os complementos, se indispensáveis, e as adições, se não podem ser evitadas, demonstrem não ser obras antigas, mas obras de hoje.” Por isso, para o tratamento da pintura cusquenha foram selecionados materiais atuais como o adesivo Plextol® B500<sup>13</sup> e um tecido de linho compatível com a obra, porém diferente do original, para que equívocos futuros não ocorressem.

Da mesma maneira, a reintegração se pautou nos critérios de retratabilidade, distinguibilidade, estabilidade. Nesse sentido, o guache<sup>14</sup> Tallens® foi o material

---

<sup>13</sup> “Dispersão aquosa da resina acrílica, termoplástica, incolor ou ligeiramente turva, macia e elástica. Depois de polimerizada, é um material elástico, transparente e praticamente inodoro, apresentando pouco poder adesivo. Para aumentar a capacidade de “reversibilidade”, mistura-se Plextol® B500 com hidroxietilcelulose, formando uma pasta. É solúvel em álcool,éter e na maioria dos solventes orgânicos, com exceção dos hidrocarbonetos alifáticos.É utilizado em reentelamento, reforço de bordas, fixação de camadas pictóricas e preparações”.( SLAIBI; et al,2011,p.75)

<sup>14</sup> “O vocábulo guache vem do italiano *guazzo* ou *aguazzo*, significando pintar com água, ou seja, com um aglutinante solúvel em água.Em realidade, trata-se de uma tinta confeccionada com goma arábica e pequena porção de mel de abelhas ou glicerina.Não é uma emulsão, mas não deixa de ser uma tèmpera, desde que voltemos à etimologia desta

escolhido para ser aplicado por meio das técnicas do pontilhismo e ilusionismo, por atender todos aqueles critérios. Além deste material ser compatível com o brilho acetinado da pintura e possuir grande poder de cobertura. É importante ressaltar que a aplicação do guache foi proposta estritamente na área de lacunas existentes, na região do antigo rasgo e nas bordas niveladas da obra. (Consultar ANEXO-D).

A proposição da aplicação do verniz Paraloid B-72®<sup>15</sup> em baixa concentração, ou seja, a 10%, decorreu da necessidade de saturar as cores das reintegrações, equilibrar o brilho geral da obra e também como um mecanismo de proteção da camada pictórica, uma vez que esta se encontrava bastante sensível.

#### **4.3.Proposta de tratamento**

O tratamento da pintura cusquenha teve como objetivo estabilizar os danos físicos e valorizar as características estéticas da obra, sem que seu aspecto envelhecido fosse alterado. Para isso, os procedimentos e materiais foram selecionados com base nos critérios de estabilidade, retratabilidade e, principalmente, de acordo com as necessidades da obra em vista de seu estado de conservação.

Assim, as intervenções aplicadas à pintura cusquenha foram, para efeito de exposição, divididas em duas grandes etapas: estrutural e estética.

Na etapa de tratamento estrutural foram propostas as seguintes intervenções:

- ✓ Remoção e substituição do chassi inadequado e confecção de um novo chassi em cedro com trava central, chanfros e cunhas;
- ✓ Remoção do reforço de borda antigo;
- ✓ Planificação da obra;
- ✓ Consolidação ou sutura do rasgo pelo método de união das fibras por meio de pontos de Plextol® B500;
- ✓ Aplicação de enxertos de tecido de linho nas bordas irregulares da pintura por meio de pontos, com a utilização de Plextol® B500 a fim de realinhar suas dimensões;

---

palavra que significa apenas temperar e, retornando à antiga acepção do termo, que se referia a modos de pintar ou temperar a ovo, a óleo, a goma arábica, etc.”(MOTTA, 1976, p.26)

<sup>15</sup> Segundo Slaibi; et al. (2011) o Paraloid B-72® é uma das resinas mais estáveis para uso geral em conservação. É composto por Éster acrílico, considerado durável, não amarela e é compatível com outros materiais que formam filmes. Pode ser utilizado como verniz ou consolidante.”

- ✓ Realização de reentelamento utilizando o adesivo BEVA®371 em mesa térmica. A escolha deste adesivo foi feita após avaliarmos que, dentre os adesivos usuais em procedimentos restaurativos, este seria o mais adequado a esta obra específica devido à impregnação de cera em seu verso e anverso e a sua capacidade de suportar a temperatura de ativação do adesivo.

Para a etapa de restauração pictórica ou estética foram planejados os seguintes procedimentos:

- ✓ Nivelamento do rasgo e das bordas com massa de carbonato de cálcio e Primal AC-33®<sup>16</sup> espessado com Metilcelulose a 4%;
- ✓ Limpeza mecânica seletiva do verniz avermelhado exclusivamente em áreas de alto interesse visual com a utilização de bisturis e lupa de cabeça;
- ✓ Reintegração cromática das bordas e da região do antigo rasgo da pintura com guache da marca Tallens® devido a seu poder de cobertura, a seu índice de refração compatível com a obra, baixa toxicidade, sua retratabilidade e estabilidade garantida pelo fabricante (Consultar ANEXO-D);
- ✓ Aplicação do Paraloid B-72® diluído em Xilol a 10% como acabamento final para permitir a saturação das cores, o equilíbrio do brilho e a proteção da pintura.

## 5. O TRATAMENTO DA PINTURA CUSQUENHA

Para efeito de apresentação desta monografia, dividimos a exposição do tratamento da pintura cusquenha em dois grandes processos: o tratamento estrutural e o tratamento estético. No tratamento estrutural, foram tratados os problemas relacionados ao chassi, a remoção do reforço de borda antigo, as consolidações do suporte e o reentelamento da obra. Já nos tratamentos estéticos foram abarcados os procedimentos da limpeza mecânica seletiva do verniz avermelhado, nivelamento, reintegração das bordas e do rasgo, bem como o equilíbrio do brilho por meio da aplicação do verniz de finalização.

---

<sup>16</sup> “Emulsão aquosa a base de acrílico. Termoplástica. Excelente durabilidade e resistência a álcalis. Resina de baixa viscosidade, forma um filme transparente, brilhante, similar ao Paraloid B-72®, tendo maior peso molecular.(...).É utilizado como adesivo em reentelamento e reforço de bordas(misturado a metil ou etilcelulose).Fixação de camadas pictóricas.Excelente aglutinante de pigmentos.”(SLAIBI;et al;2011,p.77)

## 5.1. Tratamento estrutural

Como foi explicado anteriormente, o suporte da obra foi tratado primeiro, como de práxis, além dos maiores danos estarem na estrutura da obra. Assim, devido aos abaulamentos e deformações do tecido da pintura, o mesmo foi desprendido do chassi. Em seguida, o reforço de bordas existente foi removido com o auxílio de bisturis e espátulas odontológicas para que a linha da costura a máquina pudesse ser delicadamente cortada e não danificasse a pintura.



FIGURA 31 - Remoção do reforço de borda.-a)Vista geral da remoção do Reforço de borda; b)Detalhe da remoção do reforço de borda; c)Detalhe da remoção da linha da costura.

Créditos: Maria Alice, 2013.

Posteriormente, a tela passou pelos processos de planificação pontual do rasgo e planificação total. Nesta etapa, toda a tela permaneceu sob pressão de uma placa de MDF e pesos de mármore. Tanto no processo pontual como no total, foram usados mata-borrões levemente umedecidos com gotículas de água deionizada por aspensão para facilitar o relaxamento das fibras.

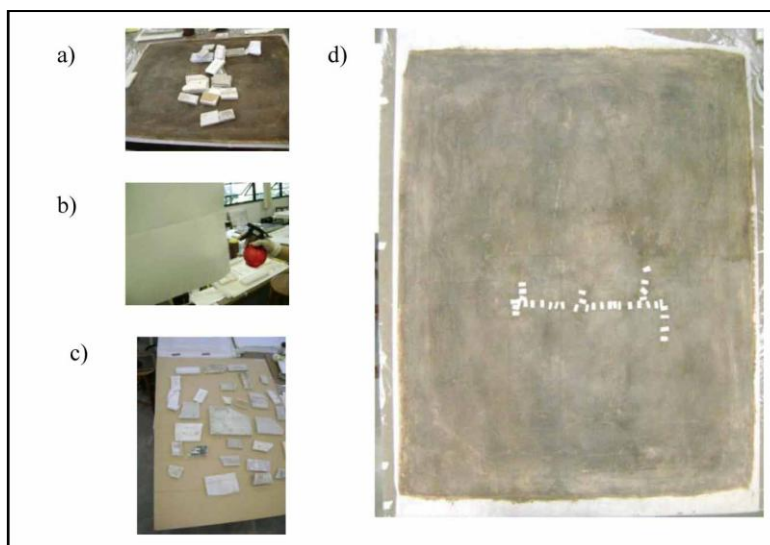


FIGURA 32 - Processos de planificação. - a)Planificação pontual; b)Aspensão em mata-borrão; c)Planificação total; d)Vista da obra após planificação.

Créditos: João Martins, 2013.

Após a planificação, o verso da pintura foi higienizado e teve sua superfície alisada por lixa fina para a remoção de volumes irregulares. Para nivelar totalmente a superfície do verso da obra, foi feita a aplicação de massa pigmentada – feita à base de carbonato de cálcio e Primal AC-33® espessado em Metilcelulose a 4% e pigmentos - em pequenas áreas onde eram percebidos, pela visão ou por tato, declive ou baixo relevo, causados pela impregnação desigual de cera e de outras substâncias não determinadas.

Esse procedimento foi necessário para que o verso ficasse liso e não comprometesse a adesividade e o acabamento do reentelamento que seria realizado em seguida.

Após longo período no processo de planificação, cerca de um mês para se alcançar o resultado desejado, o rasgo da região central da pintura pôde enfim ser consolidado. As fibras rompidas do tecido foram cuidadosamente reorganizadas e consolidadas uma a uma com pontos de Plectol® B500 sem diluição. Ressaltamos que o procedimento de planificação total foi mantido até a etapa do reentelamento, devido à suscetibilidade da obra em relação às mudanças de umidade e temperatura.

Também como forma de reforçar a estrutura da tela e garantir sua estabilidade e estética foram utilizados enxertos nas bordas mutiladas. Para realização deste enxerto foram preparadas três tiras de linho, encolado com Plectol® B500 na proporção (1:1) em água deionizada, para cada uma das três bordas irregulares. Para sua consolidação, procedemos à aplicação de pontos de Plectol® B500 puro de modo a unir as tiras às bordas. A dimensão do enxerto se baseou na única borda original regular que possuía dois centímetros de espessura.



FIGURA 33 - Consolidação do enxerto de borda.

Créditos: Thaís Carvalho, 2013.

Após o nivelamento do verso da pintura, a consolidação do rasgo e aplicação dos enxertos nas bordas cortadas, a obra estava pronta para, finalmente, receber o reentelamento.

Para a execução de tal procedimento, foi necessário preparar o tecido do reentelamento, lavando-o para retirar sujidades e a encolagem própria dos processos industriais, passando-o e estirando-o no bastidor provisório móvel.

Em seguida, esse tecido recebeu a marcação das dimensões da obra com lápis grafite e houve a aplicação de quatro camadas de encolagem - e não apenas três como é mais usual - com Plextol® B500 diluído em água deionizada (2:1). A proporção do adesivo e número de demãos foram adequadas às especificidades do tecido do reentelamento. Sendo que após a segunda camada de encolagem, a superfície foi levemente lixada.

Foi aguardada a secagem completa da encolagem e em seguida, iniciou-se a aplicação das camadas do adesivo BEVA®371. No tecido do reentelamento foram utilizadas três camadas em intervalos de cerca de sete horas. Ressaltando que a última camada permaneceu por aproximadamente trinta horas em evaporação, para que nenhum risco de combustão viesse acontecer durante os procedimentos na mesa térmica. Além disso, o verso da pintura também recebeu uma camada fina de BEVA®371 para potencializar a adesão do tecido do reentelamento ao tecido original da pintura.

Finalizada esta preparação, a pintura foi reentelada na mesa térmica utilizando o método da envelopagem com folha de Melinex® e de Pelon para a formação do vácuo. A mesa térmica foi gradualmente aquecida com a obra adequadamente colocada sobre o tecido do reentelamento até atingir a temperatura de 65<sup>0</sup>C, temperatura suficiente para ativar o adesivo BEVA®371 conforme instrução do fabricante. Em seguida, a temperatura da mesa foi desligada e a obra, gradualmente voltou à temperatura ambiente, mas sob a pressão que permaneceu acionada até o completo resfriamento.

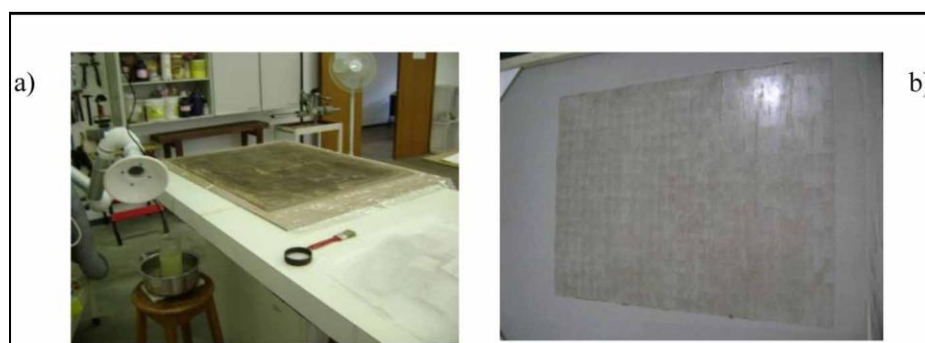


FIGURA 34 - Aplicação do BEVA®371- a)Aplicação do BEVA®371 no verso da obra; b)Aplicação do BEVA®371 no tecido do reentelamento.

Créditos: Thaís Carvalho, 2013.

Após o processo de reentelamento iniciamos os tratamentos estéticos.

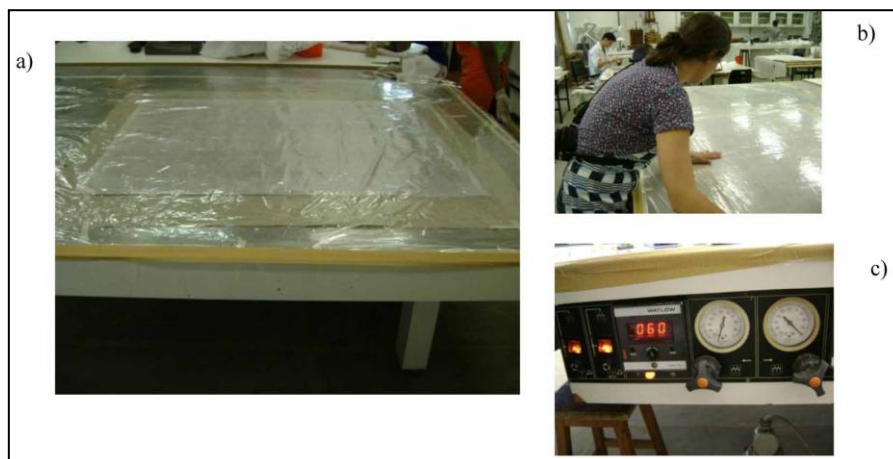


FIGURA 35 - Processo de reentelamento na mesa térmica. - a)Vista da mesa térmica; b)Planificação da obra; c)Detalhe da temperatura da mesa térmica.  
Créditos: Maria Alice, 2013.

## 5.2 Tratamento estético

A limpeza mecânica seletiva foi uma das etapas mais minuciosas do tratamento, pois foi necessário remover o verniz avermelhado sem danificar a camada pictórica subjacente e, para isso, utilizamos bisturis e lupa de cabeça. A opção por este tratamento decorreu dos resultados insatisfatórios nos testes com diversos solventes (Ver APÊNDICE-B) incluindo alguns referentes à limpeza superficial indicados na lista da Masschelein - Kleiner (Consultar ANEXO-B). Nestes testes verificamos intenso arraste de pigmento inclusive com a utilização de algodão seco.



FIGURA 36 - Teste com algodão seco demonstrando remoção de pigmento.  
Créditos: Thaís Carvalho, 2013.

Após os testes confirmamos a fragilidade da camada pictórica e, assim, foram removidos somente os excessos do verniz avermelhado nas áreas de interesse visual, no caso, rostos e túnicas da Virgem e do Menino Jesus, as plumas e os elementos fitomórficos da capa da figura feminina e os barrados dourados das cortinas. Afinal não



era nosso objetivo deixar a obra totalmente limpa, mas sim valorizar seus elementos que estavam encobertos e manter o aspecto envelhecido da pintura.



FIGURA 37 - Limpeza mecânica seletiva. - a)Utilização de lupa de cabeça durante a limpeza; b)Detalhe da limpeza com bisturi.  
Créditos: João Martins, 2013.

Com a obra já parcialmente estabilizada pelo reentelamento, iniciamos o processo de nivelamento das bordas da pintura antes mesmo do seu estiramento no chassi definitivo. Para esse procedimento foi utilizada a massa de carbonato de cálcio, acrescida de Primal AC-33® espessado em Metilcelulose a 4%. A aplicação do nivelamento foi feita com o auxílio de pincéis de diferentes numerações e espátulas odontológicas.

Em seguida, a obra foi estirada no chassi novo, confeccionado em cedro, nas dimensões 114 x 86 x 2 cm, com chanfros, trava central e cunhas. Este foi devidamente lixado, imunizado com Osmocolor® e teve seu verso polido com cera de carnaúba. Os grampos para a fixação da obra foram os do tipo galvanizado e foram aplicados com o grampeador pneumático.



FIGURA 38 - Estiramento da pintura  
Créditos: Maria Alice, 2013.

Após o estiramento da pintura, o nivelamento das bordas foi finalizado por meio da aplicação de novas camadas de massa seguindo o relevo irregular da obra. Inclusive foram feitas texturas no nivelamento com o auxílio de espátula odontológica com o objetivo de se obter uma textura semelhante à da camada pictórica. Da mesma forma, a região onde havia o rasgo foi também nivelado e os excessos removidos com swab levemente umedecido e com pedaços pequenos de lixa fina.

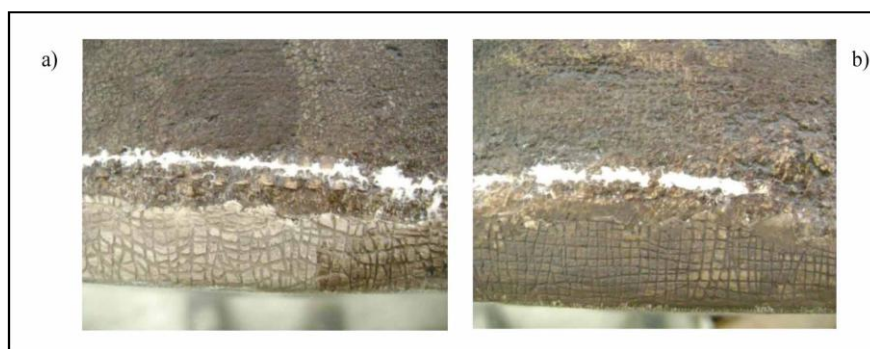


FIGURA 39 - Nivelamento das bordas com textura. - a) Detalhe do nivelamento de borda; b) Detalhe do nivelamento de borda com reintegração.  
Créditos: Thaís Carvalho, 2013.

Após o nivelamento, a camada pictórica recebeu um verniz de interface composto por Damar diluído em Aguarrás a 10%, aplicado por aspensão, para que esta pudesse ser isolada das intervenções cromáticas relativas à reintegração.

A reintegração da pintura cusquenha foi feita com o guache da marca Tallens®, selecionado devido ao seu poder de cobertura, índice de refração compatível ao da camada pictórica da obra, e também por sua estabilidade ser garantida pelo fabricante. (Consultar ANEXO-D).

Para a reintegração cromática das bordas e da região do rasgo suturado aplicamos as técnicas do pontilhismo e do ilusionismo, escolhidas de acordo com as referências das áreas próximas às perdas pictóricas. Além disso, para ajudar na saturação das cores foram empregadas pontualmente, por meio de um pincel, camadas finíssimas do verniz de Damar diluído em Aguarrás a 10%.



FIGURA 40 - Bordas em processo de reintegração. - a) Borda parcialmente reintegrada; b) Borda com aplicação de pontilhismo para continuidade das nuvens.  
Créditos: Thaís Carvalho, 2013.

Após as intervenções cromáticas, referentes à reintegração, a obra foi finalizada com a aplicação de uma camada do verniz Paraloid B-72® a 10% em Xilol, por aspersão, com a finalidade de saturar as cores, equilibrar o brilho da pintura e também com a função de proteção.



FIGURA 41 - Aplicação do verniz Paraloid B72® com o objetivo de saturar as cores da reintegração, equilibra o brilho da obra e protegê-la.  
Créditos: Maria Alice, 2013.



**Pintura cusquenha após os tratamentos de restauração.**



FIGURA 42 - Anverso da Pintura cusquenha após tratamentos de Restauração.  
Créditos: Cláudio Nadalin, 2013.

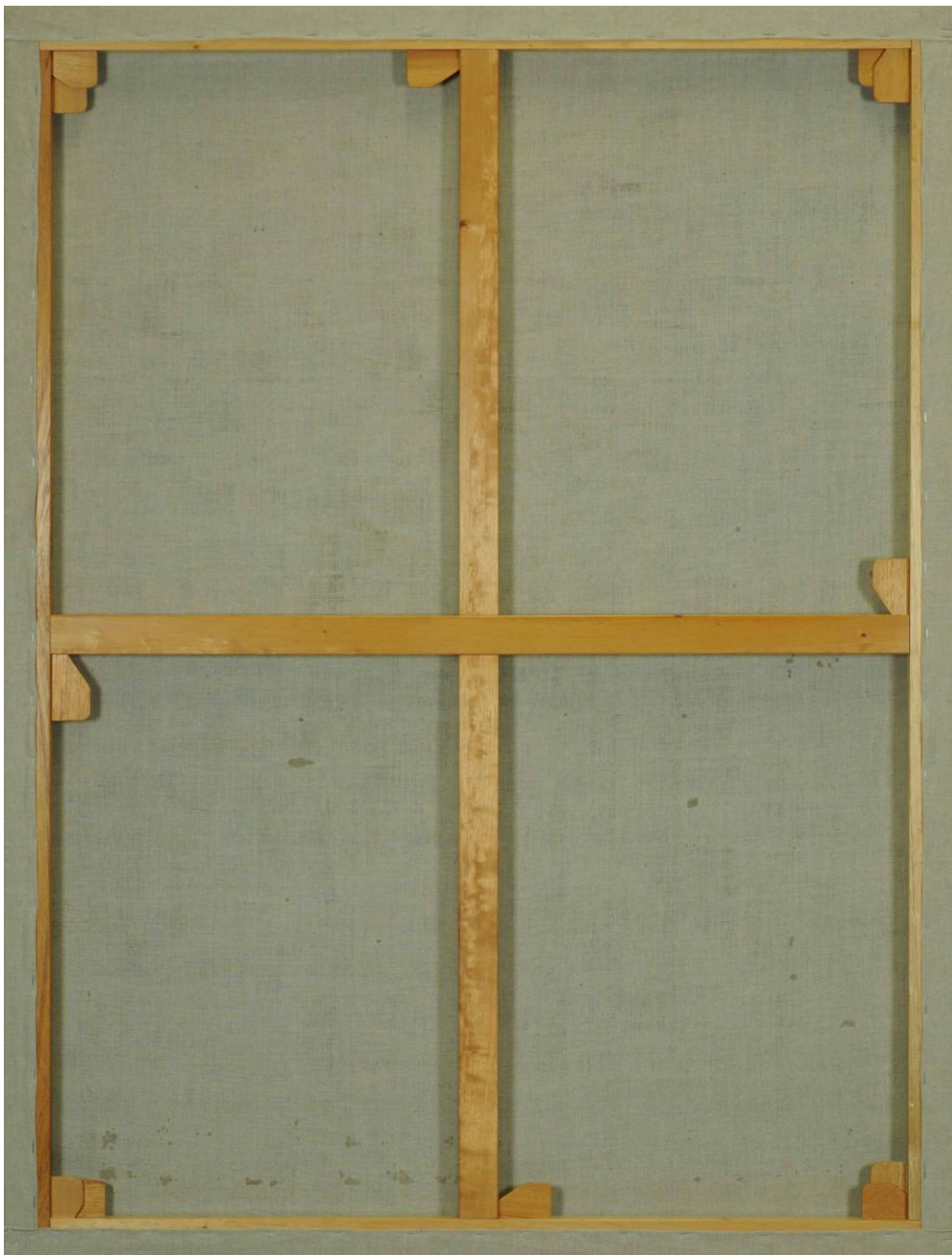


FIGURA 43 - Verso da pintura cusquenha após tratamentos de Restauração.  
Créditos: Cláudio Nadalin, 2013.

**COMPARAÇÃO ENTRE O ANTES E O DEPOIS DO TRATAMENTO DE  
RESTAURAÇÃO NA PINTURA CUSQUENHA.**



FIGURA 44 - Fotos da pintura cusquenha antes e depois dos tratamentos de Restauração. – a) Pintura antes da Restauração apresentando rasgo de grandes dimensões; b) Pintura depois da Restauração.  
Créditos: Cláudio Nadalin, 2013.

## 6-CONSIDERAÇÕES FINAIS

A restauração de uma obra requer conhecimentos múltiplos, que abarcam tanto a prática quanto a teoria. O diálogo entre estes campos tem como objetivo compreender a dupla polaridade do bem, composta pelos aspectos estéticos e históricos.

Por isso, após os tratamentos aplicados à pintura cusquenha, observamos como é importante a interdisciplinaridade entre áreas das Artes, História, Química e Biologia.

Devemos conhecer e saber aplicar os princípios do campo da Conservação/Restauração, importantes para justificar a seleção de técnica e materiais empregados nas intervenções de uma obra. Além disso, também precisamos desenvolver habilidades manuais que contribuam durante os processos restaurativos.

Salientamos a importância dos exames químicos e de luzes especiais como ferramentas que auxiliam nas investigações referentes à tecnologia, aos materiais e ao estado de conservação do bem. Todavia, sabemos que estes recursos não são encontrados em todos os ambientes de trabalho. Por isso, quando, sem a possibilidade de usá-los, devemos impreterivelmente, primar pelo bom senso e recorrer às análises organolépticas e aos testes com solventes.

Ressaltamos que as discussões teóricas são de extrema importância para a valorização da obra. Por meio delas, temos a oportunidade de compreender a cultura, o período e em que condições o objeto a ser restaurado ou conservado se desenvolveu, assim como a forma como ele chegou até nossos dias.

Além disso, indicamos a necessidade do emprego dos procedimentos da Conservação, por meio do monitoramento e controle climático, tanto no ambiente em que a obra será exposta, quanto no local do seu acondicionamento. Evidenciamos a necessidade do manuseio adequado, vistorias periódicas para a verificação da ação de insetos xilófagos ou a presença de contaminações fúngicas e a manutenção da obra, executada regularmente por profissional da área da conservação-restauração.

O restaurador deve sempre atuar criticamente durante as suas intervenções e se manter atualizado. Assim, seu trabalho estará sempre ajustado aos avanços que área vem desenvolvendo. E sempre... Amar o que faz.

Especificamente, sobre a pintura cusquenha nos sentimos realizados, ao poder ver que a sua função enquanto pintura foi reestabelecida e que sua estética foi valorizada por meio dos



procedimentos criteriosamente selecionados de acordo as suas necessidades e com a finalidade de manter a sua característica antiga.

Desse modo, a pintura cusquenha se mostrou um interessante objeto de estudo em todos os seus aspectos. Sendo importante observá-la como uma miscelânea iconográfica e técnica. Ela é uma pintura que pertence ao século XX, mas que nos reporta ao século XVIII. Sua complexidade tornou-a, do ponto de vista do estado de conservação, ainda mais surpreendente e sua fragilidade nos indicou as possibilidades dos tratamentos.

Enfim, a restauração da pintura cusquenha permitiu o desenvolvimento do nosso olhar, expandiu nossa bagagem sobre ferramentas, materiais, procedimentos, técnicas e tratamentos imprescindíveis ao profissional da conservação-restauração. Além de ter sido excelente objeto para a aplicação dos conhecimentos adquiridos ao longo dos estudos no ensino acadêmico e na vida.

## REFERÊNCIAS

BERLIQUES&BERLOQUES.Disponível em :<http://berliquesberloques.blogspot.com.br> - Acesso em: 23 de março de 2013.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia,SP: Ateliê, 2004. 261p (Artes & ofícios).

BOITO, Camillo. **Os restauradores**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. 63p. (Artes&Ofícios; 3).

BOYER, Marie-France. **Culto e imagem da Virgem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 110p.

D'AZEVEDO, Rejane Ferretto. **A Virgem de Cocharcas: conservação e restauração de uma pintura cusquenha (resumo)**.Disponível em:<http://www.ateliearterrestauracao.com.br/a-virgem-de-cocharcas-conservacao-e-restauracao-de-uma-pintura-cusquenha-resumo/> Acesso em: 15 de setembro de 2013.

FIGUEIREDO JÚNIOR, João Cura D'Ars de. **Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012. 207 p.

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

GOMBRICH, E. H.; CABRAL, Alvaro. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos, 1999. 688 p.

GOOGLE IMAGENS. Disponível em: [https://www.google.com.br/search?q=Virgen+do+Rosario+de+Pomata&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=hlOUuuzIM6PkAf0qoDQDg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=854&bih=577](https://www.google.com.br/search?q=Virgen+do+Rosario+de+Pomata&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=hlOUuuzIM6PkAf0qoDQDg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=854&bih=577) – Acesso em: 30 de junho de 2013.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.398 p.

HEDLEY, Gerry. **Humanismo, estética e limpeza de quadros**. Measured Opinions. UKIC Publications, Londres,1993. Tradução: Cecília Cunha Bueno de Assumpção. São Paulo, 1999. 33 p.

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

LOPES DA SILVA, Virgínia Conrardi; SANNA CASTELLO BRANCO, Maria Alice Honório. **Restauração e conservação direta da “sagrada família” de Petrônio Bax: o empeno do chassi original e seu reflexo no estado de conservação da pintura**. Belo Horizonte. EBA/CECOR-UFGM.2013.63f.

MAZZI, Maya Atanfield. **La Virgen del Rosario de Pomata, em su iglesia y em el Virreinato,2006**. Disponível em: [htt://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/biblio Stanfield-Mazzi.php](http://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/biblio%20Stanfield-Mazzi.php) – Acesso:15 de abril de 2013.

MAYER, Ralph; SHEEHAN, Sreven. **Manual do artista de técnicas e materiais**. 2.ed.São Paulo: Martins Fontes, 1999. 838p.

MESA, Jose de; GISBERT, Teresa. **Historia de la pintura cuzquena**. Buenos Aires:[s.n.], 1962. 191p.1v.

MESA, Jose de; GISBERT, Teresa. **Historia de la pintura cuzquena**. Lima:Fundacion Augusto N Wiese-Banco Wiese LDTO,1982.317 p. I Tomo.

MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. **Iniciação a pintura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. 216p.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. **Teoría contemporánea de la restauración**. Madrid: Sintesis, 2003 205 p.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.444p.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.326p.

PENNA, Tatiana Duarte; MAIA, Marilene Corrêa. **Processo de restauração de uma pintura de cavalete**. 2012. 82 f.

PHENIX, Alan. **Ciência e tecnologia de limpeza de quadros: passado, presente e futuro**. United Kingdom Institute for Conservation – UKIC. Tradução: Tradução: Cecília Cunha Bueno de Assumpção. São Paulo, 1999. p.02 – 15.

ROSADO, Alessandra; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **História da arte técnica : um olhar contemporâneo sobre a práxis das ciências humanas e naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira**. 2011. 289, [12] f.: Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

SLAIBI, Thais Helena Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O.; GUIGLEMETI, Wallace A. **Materiais empregados em conservação-restauração de bens culturais**. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: ABRACOR, 2011. 372 p.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. **Restauração**. 4 ed. Cotia:Ateliê,2013.70 p.(ARTES&OFÍCIOS;1).

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da historia da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 278p.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A - Mapeamento dos danos na pintura cusquenha

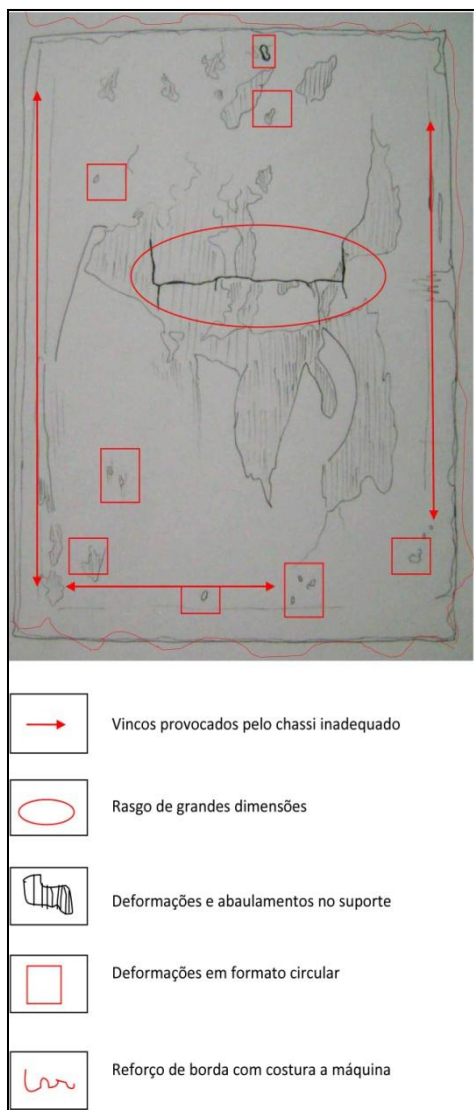


FIGURA 1 - Estudo das deformações na camada pictórica da pintura cusquenha por meio do exame de luz rasante  
Adaptação: Thaís Carvalho, 2013.



FIGURA 2 - Estudo das manchas em impregnações no verso da pintura cusquenha.  
Adaptação: Thaís Carvalho, 2013.

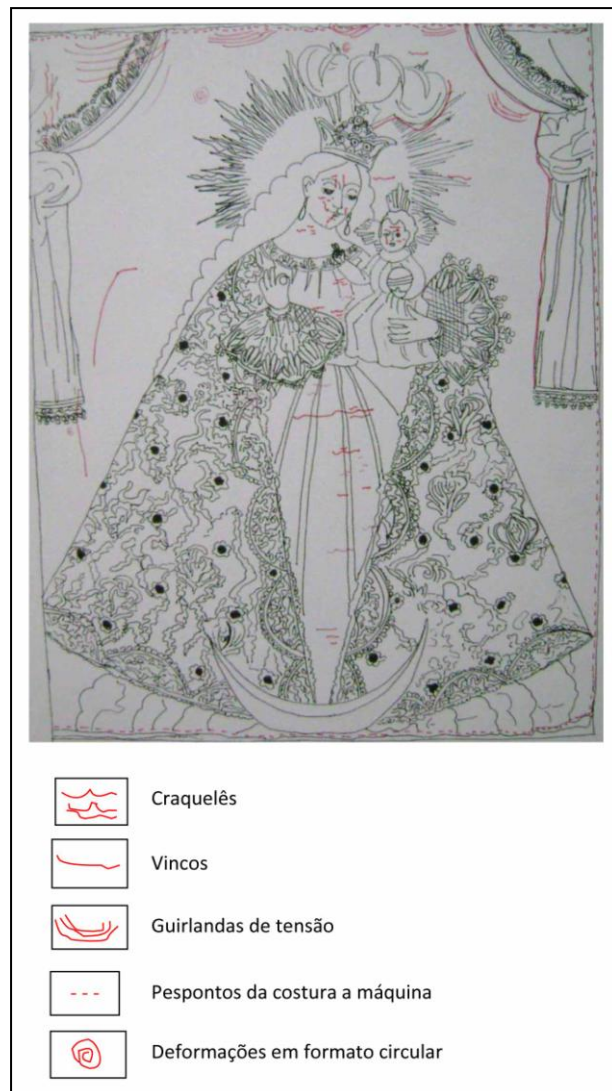


FIGURA 3 - Estudo das tipologias de deteriorações na camada pictórica da pintura cusquenha.  
Adaptação: Thaís Carvalho, 2013.

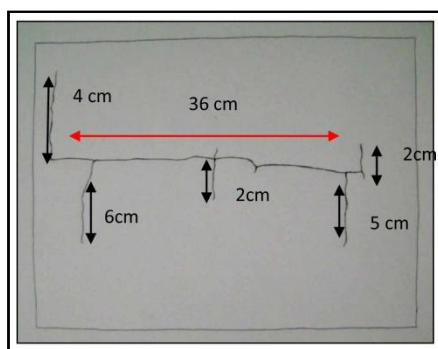








FIGURA 4 - Estudo do rasgo da pintura cusquenha.  
Adaptação: Thaís Carvalho, 2013.

### APÊNDICE B - Testes com solventes na camada pictórica da pintura cusquenha



Solventes	Testes com Swab	Remoção de Pigmento	Intensidade da Remoção de Pigmentos
Água Deionizada		Sim	Forte
Isooctano		Sim	Intensa
White Spirit		Sim	Intensa
Aguarrás		Sim	Intensa
T.T.A		Sim	Forte
E.D.T.A		Sim	Forte
Xilol		Sim	Intensa
Saliva		Sim	Forte
Algodão Seco		Sim	Forte

Obs.: Todos os solventes foram utilizados sem diluição.



## ANEXOS

## ANEXO A - Laudo dos exames feitos pelo Lacicor/UFMG

 UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS	 Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
<hr/> <b>Laboratório de Ciência da Conservação</b> <b><u>RELATÓRIO DE ANÁLISES</u></b> <hr/>	
<b>IDENTIFICAÇÃO</b> <b>Obra:</b> Pintura Cusquena <b>Autor:</b> Não identificado <b>Data:</b> Séc. XX (sic) <b>Técnica:</b> Pintura sobre tela <b>Procedência:</b> Belo Horizonte <b>Proprietário:</b> Particular <b>Número de origem CECOR:</b> 1363P  <b>Local e data da coleta de amostras:</b> Cecor - 03/09/2013 <b>Responsável pela amostragem:</b> Claudina Maria Dutra Moresi  <b>Responsabilidade Técnica:</b> Claudina Maria Dutra Moresi  <b>Aluno:</b> Thaís Cristina Coelho Carvalho – Aluna do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis <b>Orientador:</b> Prof. Maria Alice Sanna Castelo Branco	
<hr/> <b>OBJETIVOS</b> Auxiliar no conhecimento da técnica e também nas tomadas de decisão na intervenção de restauro.	
<hr/> <b>METODOLOGIA</b> Amostras de pontos específicos da obra foram coletados para solução de questões referentes à mesma, através de análise de materiais constituintes e identificação de pigmentos presentes.	
<hr/> <b>MÉTODOS ANALÍTICOS</b> Os métodos analíticos utilizados foram: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Montagem de lâminas de dispersão e seu estudo por Microscopia de Luz Polarizada (PLM);</li> <li>• Testes microquímicos;</li> <li>• Espectroscopia de absorção na região do infravermelho por transformada de Fourier (FTIR);</li> <li>• Espectroscopia de fluorescência de raios-X.</li> </ul>	
<small>Laboratório de Ciência da Conservação - Escola de Belas Artes / UFMG - 31270-901 - Belo Horizonte - MG          Tel: 55 (31) 3409 5378 - Fax: 55 (31) 3409 5375</small>	
1	

## AMOSTRAS

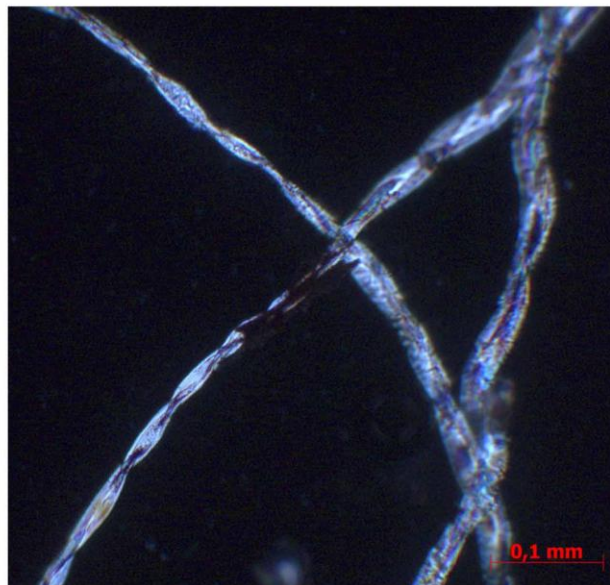
Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem
1	Suporte, bordas.
2	Flor vermelha, até o suporte, veste da Virgem.
3	Verniz removido sobre área branca, canto inferior direito, manto da Virgem.
4	Material do verso, canto inferior direito.



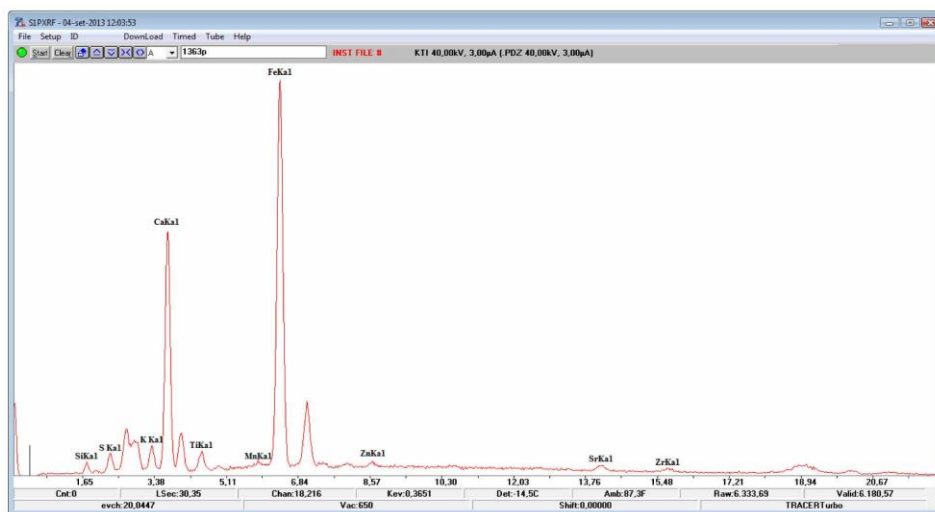
Figura 1 – Imagens da obra, frente e verso, mostrando os locais de remoção das amostras.

## ESTUDO DO SUPORTE



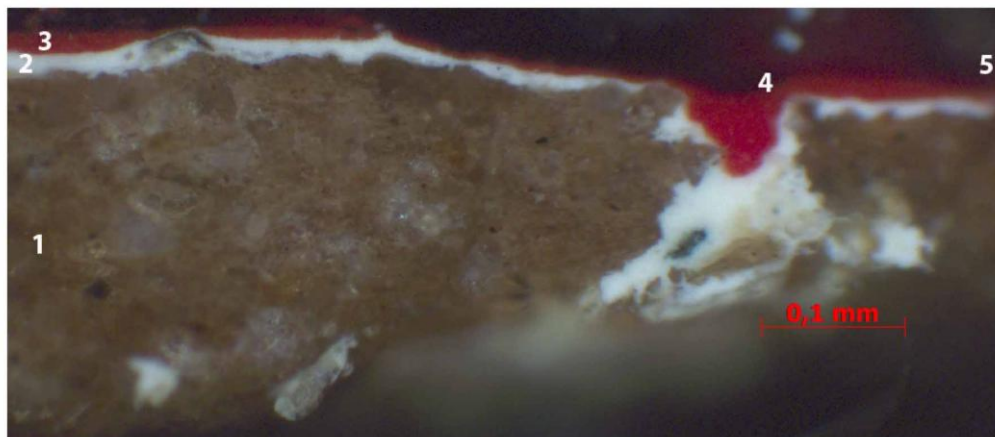
**Figura 2** - Imagem do suporte da obra, amostra 1, ao microscópio ótico com luz transmitida, fibra torcida de algodão.

## ESPECTRO DE FLUORESCÊNCIA DE RAIOS – X

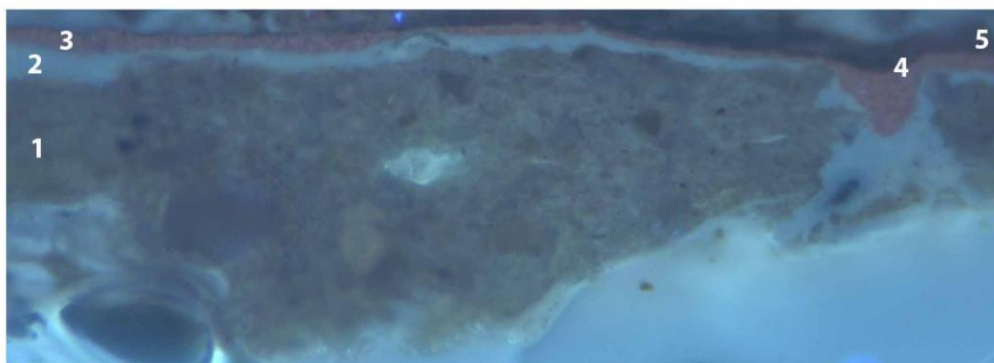


**Figura 3** – Espectro do material do verso, amostra 4, mostrando a presença dos seguintes elementos: ferro (Fé) e cálcio (Ca) em maior quantidade e titânio (Ti), enxofre (S) e potássio (K) em menor quantidade.

## ESTUDO ESTRATIGRÁFICO



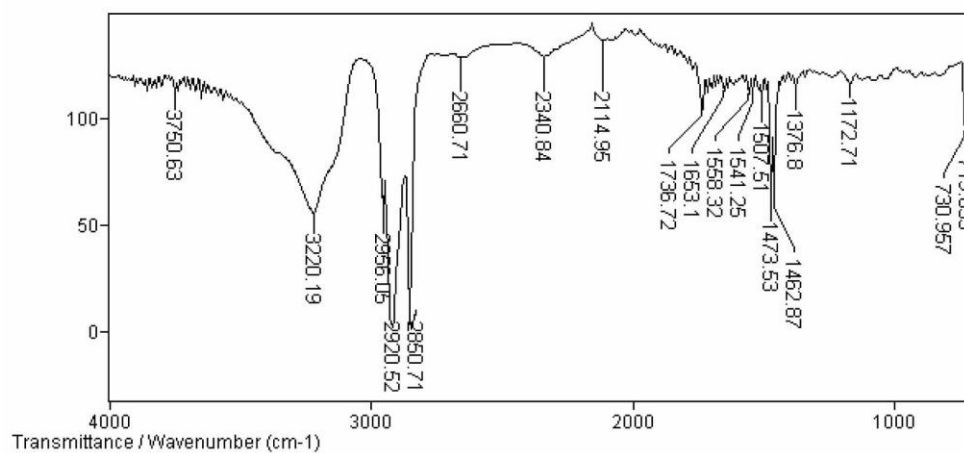
**Figura 4** - Imagem do corte estratigráfico da amostra 2, ao microscópio ótico com luz plano polarizada, mostrando as seguintes camadas: 1 base de preparação marrom claro, 2 branco, 3 vermelho, 4 vinho, 5 verniz avermelhado.



**Figura 5** - Imagem do mesmo corte estratigráfico da amostra 2, ao microscópio com fluorescência ao ultravioleta, mostrando que a camada vermelha fica rosada e as outras camadas não apresentam fluorescência.

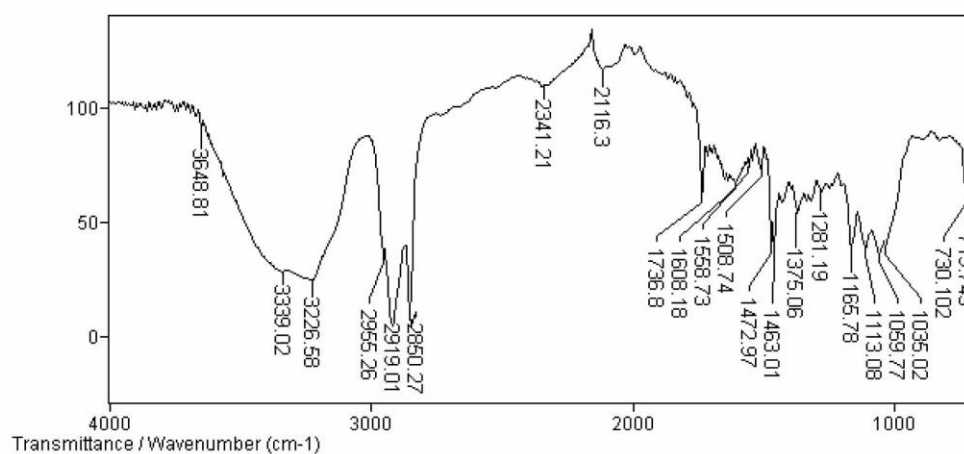
**ESPECTROS DE ABSORÇÃO NA REGIÃO DO INFRAVERMELHO POR TRANSFORMADA DE FOURRIER (FTIR).**

File # 1 = 09041306 Mode = 2 (Mid-IR) 04/09/13 15:46  
 Sample Description: 1363 P Amostra 3 - Verniz transparente  
 Scans = 100 Res = 4 cm-1 45 scans/min Apod = Cosine

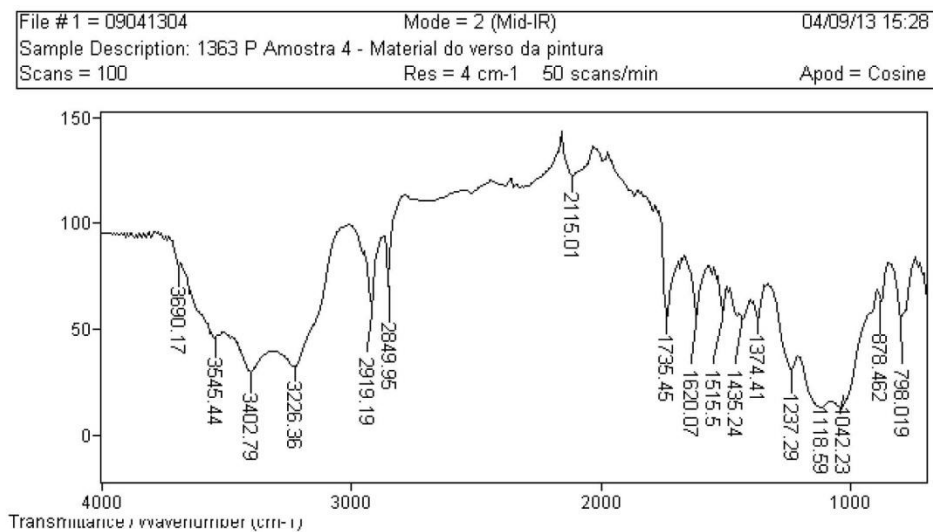


**FIGURA 6** – Espectro do verniz transparente, amostra 3, mostrando os picos característicos de cera ( $\text{cm}^{-1}$ ): 2956, 2920, 2850, 1473, 1462, 730, 719.

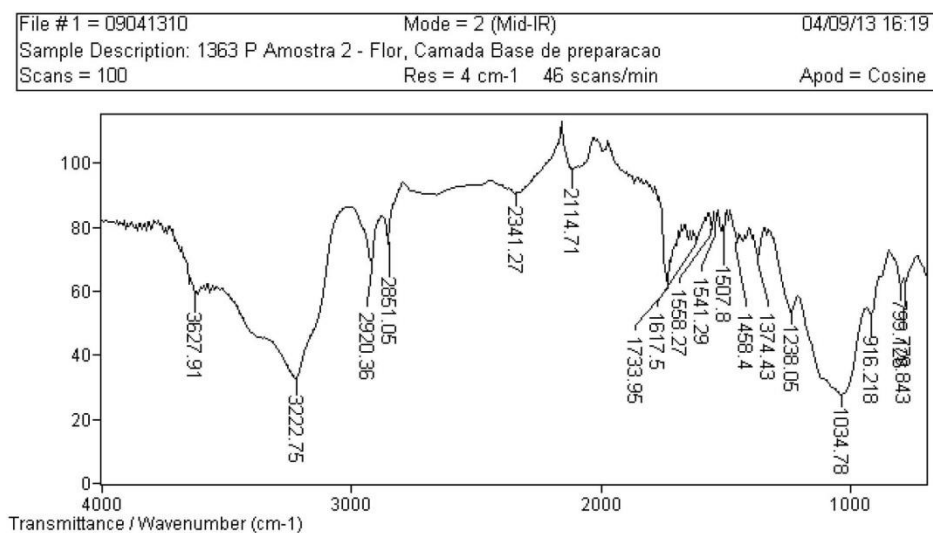
File # 3 = 09041308 Mode = 2 (Mid-IR) 04/09/13 16:04  
 Sample Description: 1363 P Amostra 3 - Verniz avermelhado + transparente  
 Scans = 100 Res = 4 cm-1 45 scans/min Apod = Cosine



**FIGURA 7** – Espectro do verniz avermelhado misturado ao verniz transparente, amostra 3, mostrando os picos característicos de cera ( $\text{cm}^{-1}$ ): 2955, 2910, 2850, 1427, 1463, 730, 719. O material avermelhado não foi possível identificá-lo.

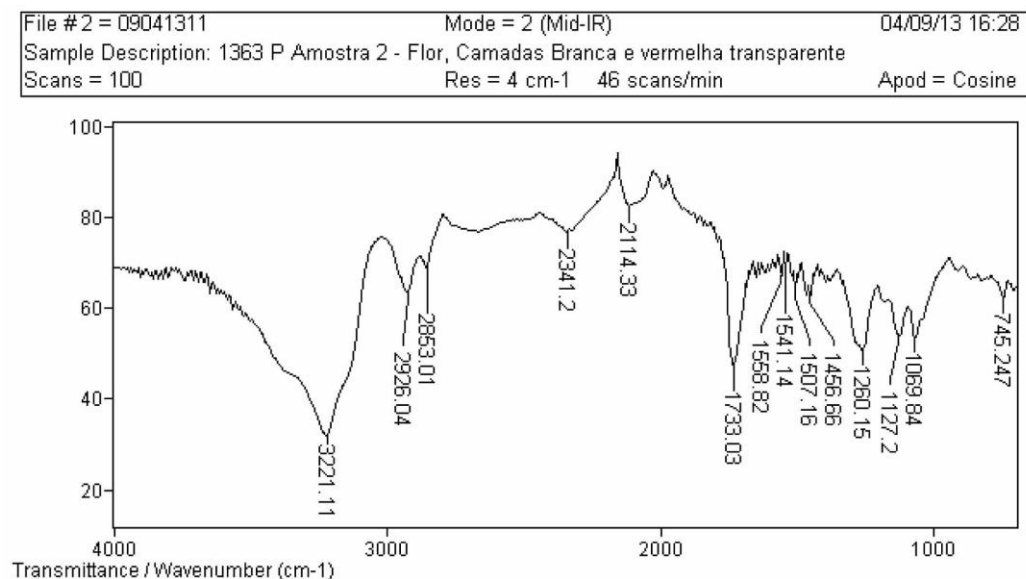


**FIGURA 8** – Espectro do material do verso da pintura, amostra 4, mostrando alguns picos, provavelmente, característicos de uma goma ( $\text{cm}^{-1}$ ): 3420, 1735, 1620, 1435, 1118.



**FIGURA 9** – Espectro da preparação marrom clara, amostra 2, mostrando alguns picos, provavelmente, característicos de uma goma ( $\text{cm}^{-1}$ ): 3222, 1733, 1617, 1034. Esses picos são semelhantes ao espectro do material do verso da pintura.





**FIGURA 10** – Espectro das camadas branca e vermelha, amostra 2, mostrando alguns picos, característicos de cera (cm<sup>-1</sup>): 3222, 2926, 2853, 1456, 745. Essa cera é da camada de verniz e/ou de adesivo utilizado em intervenção anterior, que penetrou na camada pictórica. Os seguintes picos são característicos de acetato de polivinila (cm<sup>-1</sup>): 1733, 1456, 1260, 1069. O acetato de polivinila é o aglutinante da pintura

## RESULTADOS

De acordo com as análises, o suporte da pintura é de fibra de algodão (Figura 2). A base de preparação é marrom clara constituindo-se de mistura de marrom de óxido de ferro, gesso e sílica, sendo o aglutinante, uma goma solúvel em água, como mostra o espectro de absorção na região do infravermelho (Figura 9). A amostra da flor analisada, número 2, mostrou a presença de uma camada branca, branco de titânio, que penetra na rachadura da preparação. Outra camada vermelha foi aplicada sobre essa camada branca e, também, penetra na rachadura da base de preparação (Figura 4). Essa camada vermelha é um pigmento orgânico que apresenta fluorescência avermelhada (Figura 5). A pintura é na técnica de têmpera vinílica (Figura 10).

No verso da pintura foi aplicado um material amarronzado identificado como marrom de óxido de ferro, carbonato de cálcio, ambos em maior quantidade, misturados à sílica e ao gesso (Figura 3). O aglutinante é solúvel em água, uma goma (Figura 8). O material do verso da pintura apresenta semelhança à base de preparação marrom clara.

A pintura estava com uma camada de verniz avermelhada, não tendo sido possível a sua identificação (Figura 7), misturada a uma camada transparente de cera (Figura 6). Essa camada de cera penetrou na camada pictórica.

*Claudina Maria Dutra Moresi*

**Claudina Maria Dutra Moresi**  
Dra. em Ciências – Química

**Belo Horizonte, 8 de novembro de 2013**



## ANEXO B – Lista de solventes da Masschelein - Kleiner

OBJETIVO	Nº	SOLVENTES	PROPORCIONES	CATEGORIAS
<b>limpieza superficial</b>	1	isooctano	puro	IV
	2	diisopropileter	puro	IV
	3	white - spirit	16 % de aromáticos	(IV - III)
	4	p - xileno	puro	III
	5	p - xileno + tricloroetano	50 / 50	IV + III
<b>eliminación de un barniz resinoso</b>	6	isooctano + isopropileter	50 / 50	IV + III
	7	tolueno + isopropanol	50 / 50	III + II
	8	isooctano + éter + etanol	80 / 10 / 20	IV + IV + II
<b>barniz resinosos en capas espesas</b>	9	isooctano + éter + etanol	55 / 15 / 30	IV + IV + II
	10	acetato de etilo + metiletilcetona	50 / 50	II + II
	11	isopropanol + metilisobutilcetona	50 / 50	II + II
<b>eliminación de repintes oleosos</b>	12	dicloroetano + metanol	50 / 50	III + II ( I )
	13	tolueno + DMF	75 / 25	III + I
	14	tricloroetano + diacetona alcohol	75 / 25	III + I
	15	tricloroetano + DMF	50 / 50	III + I
	16	acetato de etilo + DMF	50 / 50	II + I
	17	isopropanol + amoniaco + agua	90 / 10 / 10	II + I + II
<b>eliminación de una cola o de un repinte proteico</b>	18	isopropanol + amoniaco + agua	50 / 25 / 25	II + I + II
	19	dicloroetano + formiato de etilo + ácido fórmico	50 / 50 / 2	III + II + I
<b>eliminación de una cola o de un repinte polisacárido</b>	20	tolueno + isoprop + agua	50 / 65 / 15	III + II + II
	21	metiletilcetona + agua	25 / 75	II + II
	22	acetato de etilo + THF + agua	5 / 35 / 45	II + I + II
	23	ác. acético + agua	5 / 95.	I + II

## ANEXO C – Catálogo do fabricante do guache Tallens®

Tallens®		colour chart Gouache Extra Fine Quality							
White	Opaque white extra	Naples yellow	Lemon yellow (P)	Light yellow	Yellow	Deep yellow	Light orange	Orange	
+++ 100 PW6/PW5	+++ 106 PW6/PW5	+++ 255 PW6/PY139/PY184	++ 205 PY3	++ 201 PY74/PY3	+++ 200 PY74/PO67	+++ 202 X PY74/PO67	+++ 236 PY74/PO67	* 235 PB4/PY74	
Flesh tint	Vermilion	Light red	Scarlet	Deep red	Carmine	Bordeaux	Pemrose (mag.) (P)	Rose	
+++ 374 X PW5/PV42/PO43	+ 311 PR4	++ 301 PR112	++ 334 PR112/PV19	+++ 302 PR112/PV19	+ 318 PR112/PR23	+ 375 PR23	+++ 397 PV19/PR122	+++ 357 PV19	
Deep rose	Red violet	Lilac	Violet	Blue violet	Ultramarine lt.	Ultramarine dp.	Cobaltbl.(ultram.)	Orient blue	
++ 362 PV19/PR23	+++ 545 PV19/PB29	+++ 556 PV23/PV19/PW6	+++ 536 PV23/PV19	+++ 548 PV23/PB15/PB29	+++ 505 PB29	+++ 506 PB29	+++ 512 PB29/PB15	++ 524 PB15	
Cerulean bl. (pthalo)	Prussian bl. (pthalo)	Light bl.(cyan) (P)	Azure blue	Turquoise blue	Green yellow	Light green	Green	Emerald green	
+++ 535 PB15	+++ 566 PB15	+++ 501 PB15	+++ 526 PB15/PG7	+++ 522 PB15/PG7/PW5	++ 243 PY3/PG7	+++ 601 PY74/PG7	++ 600 PY74/PG7	++ 615 PY3/PG7	
Deep green	Viridian	Turquoise green	Fir green	Olive green	Yellow ochre	Raw sienna	Raw umber	Light brown	
++ 602 PY3/PG7	+++ 616 PG7	++ 661 PG7/PB15	+++ 654 PY74/PG7/PBk7	+++ 620 PG7/PBk7/PY74	+++ 227 PY42	+++ 234 PY42	+++ 408 PBk6/PY42/PO67	+++ 401 PY42	
Deep brown	Light oxide red	Burnt sienna	Havana brown	Burnt umber	Sepia	Cold grey	Warm grey	Black intenso	
+++ 402 PBk7/PO67	+++ 339 PR101/PO67	+++ 411 PR101	+ 427 PR83:1/PBk7/PBk7	+++ 409 PBk7/PBk11	+++ 416 PBk7/PBk11	+++ 717 PBk6	+++ 718 PBk6/PBk7	+++ 703 PBk9	
Neutral black									
+++ 737 PBk9									
Metal colours	Silver	Light gold	Deep gold	Copper	Bronze				
	+++ 800 PW6/PW15/PW20	+++ 802 PW6/PW15/PW20	+++ 803 PW6/PW15/PW20	+++ 805 PW6/PW15/PW20	+++ 811 PW6/PW15/PW20				
Reflex colours	Reflex yellow	Reflex orange	Reflex red	Reflex rose	Reflex green				
	* 256	* 257	* 383	* 384	* 672				

Explanations of the signs  
from left to right  
Example:

Lemon yellow (P)

++ 205  
PY3

**degree of lightfastness**

- +++ - 100 years completely lightfast under museum conditions (42 colours)
- ++ - 25 - 100 years lightfast under museum conditions (13 colours)
- + - 10 - 25 years lightfast under museum conditions (4 colours)
- 0 - 0 - 10 years lightfast under museum conditions (6 colours)

(P) = primary colour

205 = colour number

PY3 = pigments used  
(see explanation on page 200)

The lightfastness of all these colours has been tested in accordance with ASTM Standards D4303