

3.21 Restauração da pintura Casa Isolada: a paisagem do Rio Grande do Sul sob o olhar de Libindo Ferrás

Nathânia Maria da Silva

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
nathania.ms30@gmail.com

Magda Villanova Nunes

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
magdavillanova@gmail.com

Andréa Lacerda Bachettini

Doutora; Universidade Federal de Pelotas;
andreabachettini@gmail.com

Resumo: Este artigo é um estudo de caso que apresenta a restauração realizada na pintura Casa Isolada (1930) de Libindo Ferrás (1877-1951). A pintura, óleo sobre tela, representa uma paisagem com uma pequena casa localizada entre os verdes de uma vasta vegetação e montanhas. A obra pertence ao acervo do Palácio Piratini, sede do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e foi restaurada pelo curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPel juntamente com outras dezesseis pinturas de cavalete através de um Acordo de Cooperação Técnico-Científico que estabeleceu uma parceria entre a universidade e o governo do estado. A restauração aconteceu no Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas durante o ano de 2022 e foi dividida em três etapas: restauração do suporte têxtil; restauração da camada pictórica e restauração da moldura. A restauração trouxe mais estabilidade à obra e contribuiu para acentuar seus valores. Além disso, ao final do projeto, as obras restauradas foram expostas no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo antes de retornar à Porto Alegre, permitindo que o público pelotense conhecesse este importante acervo do palácio.

Palavras-chave: Restauração; Pintura de cavalete; Paisagem Libindo Ferrás; Palácio Piratini.

Introdução

Casa Isolada (Figura 1) é uma pintura realizada com a técnica óleo sobre tela pelo artista porto-alegrense Libindo Ferrás no ano de 1930. Como a maioria das pinturas do artista, trata-se de uma pintura de paisagem. Centralizada na tela está uma pequena casa rodeada pelo verde da natureza com montanhas ao fundo. É composta por uma paleta de cores, sobretudo, nos tons de verde, marrom e azul. Além disso, a tela possui uma moldura em madeira com ornamentos fitomorfos e douramento.

Figura 1 - Pintura Casa Isolada (1930), de Libindo Ferrás



Fonte: Autora, 2022.

A pintura de Libindo Ferrás apresenta características da pintura acadêmica, romântica e, ao mesmo tempo, impressionista. Um dos precursores da pintura ao ar livre no sul do país, o artista costumava fazer excursões nos arredores de Porto Alegre e região metropolitana em busca de inspiração para seus trabalhos (Avancini, 2010).

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo possui uma obra do artista intitulada Dois Irmãos (1925), considerando que o título é também o nome de um município localizado a 52 quilômetros de Porto Alegre, pode-se considerar que a obra representa a paisagem desta cidade. Comparando Dois Irmãos e Casa Isolada é possível estabelecer semelhanças que levam à sugestão de que as duas pinturas foram inspiradas nas mesmas paisagens.

Ao contrário da maioria de suas obras, que apresentam pequenas dimensões, fato que pode estar relacionado com a praticidade para realizar suas pinturas ao ar livre (BOHNS, 2005), Casa Isolada possui dimensões de 151 cm x 101,2 cm sem moldura. A obra faz parte da coleção de dezessete pinturas de cavalete pertencentes ao acervo do Palácio Piratini, sede do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, localizado na cidade de Porto Alegre.

Devido ao estado de conservação das pinturas, que variava de regular a péssimo, foi desenvolvido um projeto para a restauração através de um Acordo de Cooperação técnico-científico entre o Governo do Estado e a Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O projeto aconteceu no Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas (LACORPI) do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPel. A restauração das obras foi realizada pelos alunos com supervisão

e orientação da professora Andréa Bachettini e da conservadora-restauradora Keli Scolari.

Estado de conservação

A obra chegou ao LACORPI acompanhada de um laudo técnico preenchido pela conservadora-restauradora do Palácio, Isis Fófano Gama. No laudo constavam as características principais da obra e o seu estado de conservação. A primeira etapa após o recebimento foi pesquisar seu histórico e entender os valores atribuídos a ela. Concomitantemente, foram realizados os exames organolépticos, microscópicos e com luzes especiais para, então, elaborar o diagnóstico do estado de conservação e a proposta de intervenção que respeitasse todas as suas características.

De modo geral, os exames confirmaram o que já estava descrito no laudo técnico. Houve divergências apenas na presença de verniz, que constava no laudo e não foi identificado, e na data de produção da obra, registrado no laudo como 1938, mas, de acordo com a assinatura do artista, o quadro foi realizado em 1930.

Portanto, a obra apresentava estado de conservação regular. O suporte têxtil, identificado como linho, apresentava muitas sujidades, perfurações nas bordas causadas pela oxidação metálica dos pregos que fixavam a tela no bastidor, algumas falhas no tecido, acidificação e ondulações. Além disso, estava bastante escurecido devido à degradação da celulose, componente principal das fibras vegetais, que é o caso do linho (Calvo; 2002, p. 135).

A camada pictórica encontrava-se bastante amarelada, no entanto, o exame de fluorescência visível induzida por radiação UV não mostrou presença de verniz. Portanto, o amarelecimento foi causado, provavelmente, pelo depósito de partículas de poeira, fuligem e poluição, além do próprio envelhecimento das tintas.

O exame com luz rasante, realizado a partir da utilização de uma fonte de luz em um ângulo de 5° a 30° (Gómez, 2008, p. 159), evidenciou os craquelês da camada pictórica e marcas das travas centrais do bastidor, provavelmente ocasionadas em razão do abaulamento da madeira que fazia tensão na tela. Já o exame com luz transmitida, que consiste na utilização de uma fonte de luz por trás do objeto (Gomez, 2008, p. 159), revelou poucas áreas de perda.

A moldura, por sua vez, apresentava bastante sujidade. Os elementos dourados estavam quebradiços com destacamento e áreas de perda, sobretudo na

parte superior e nos cantos externos, que se encontravam disfarçadas pela adição de uma tinta preta. Havia, também, bastante fissuras, manchas semelhantes à oxidação metálica, pregos aparentes e excrementos de insetos. Além disso, no verso da moldura a tela estava fixada com cantoneiras de madeira compensada com a seguinte inscrição: “Reforma 11.11.86”. O que sugere que houve uma intervenção nesta data.

O processo de restauração

A restauração é realizada em objetos que possuem valores de modo a reforçá-los. Appelbaum (2017, p. 232) defende que “Os valores [de um objeto] não podem ser reforçados sem serem preservados, e a preservação dos valores obviamente exige a preservação do objeto”. Todo objeto com valor artístico possui também valor estético, portanto a restauração de obra de arte deve considerar esse aspecto e contribuir para melhorar sua leitura.

Quanto à escolha dos materiais e métodos utilizados é preciso seguir alguns critérios. Os materiais escolhidos precisam ter estabilidade química a longo prazo, segurança e eficácia. Appelbaum (2017, p. 328) diz que “A diferença entre o tratamento adequado e o tratamento ideal só poderá ser visto no futuro e depende em grande parte da estabilidade química dos materiais”. Portanto, é necessário conhecer o comportamento

Em seguida, foi realizada a encolagem com o adesivo Primal diluído em água deionizada. Após a secagem foram aplicadas duas camadas do adesivo Beva 371 diluído em aguarrás sobre a encolagem e uma no verso da obra. Além disso, aproveitou-se essa etapa para realizar a consolidação da camada pictórica e fixar os craquelês utilizando, também, a Beva 371 mais diluída, conforme recomendado por Calvo (2002, p. 371).

Como a Beva 371 é um adesivo termoativo, a aderência das partes acontece com a aplicação de calor. Portanto, o reentelamento foi realizado na mesa térmica que foi preparada para receber a tela num esquema de sanduíche onde o tecido de reentelamento e a tela são posicionados entre papel siliconado. A vedação foi feita com plástico cristal transparente e fita crepe. Como a obra possuía dimensões maiores que a mesa, as bordas superiores e inferiores ficaram de fora e foram reenteladas posteriormente com espátula térmica.

Com a mesa vedada, foi ligado a sucção para fazer o vácuo e o termostato foi ajustado para 65°C – temperatura de fusão da Beva 371. Quando a mesa atingiu essa temperatura o adesivo começou a derreter, a sucção ajudou a manter as partes pressionadas. Então, foram passados pano e rolo de borracha – somente nas bordas – para retirar as bolhas de ar e melhorar a aderência.

Em seguida, a mesa foi desligada ficando somente com a sucção. É importante manter as partes pressionadas nessa etapa, pois é com o resfriamento do adesivo que acontece a adesão (Nicolaus, 1999, p. 129). Ao atingir a mesma temperatura ambiente, a tela foi retirada da mesa térmica e colocada sobre a mesa de trabalho para que, com a espátula térmica, fosse reentelada as partes que faltaram. Então, colocou-se vidros e pedras de mármore para manter a tela planificada e evitar deformações.

O bastidor original da obra foi substituído pois estava muito abaulado. O novo bastidor foi confeccionado com madeira cedrinho e com sistema de encaixe macho-fêmea, angulação de 45° e duas cunhas em cada ângulo que permitem ajustar o tensionamento da obra (Calvo, 2002, p. 80). Além disso, o bastidor foi chanfrado e foram confeccionadas duas travas centrais para comportar as dimensões da obra. Aplicou-se piretróide e cera microcristalina antes da montagem como medida preventiva a ataques biológicos, recomendações de Pascual e Patiño (2003, p. 102).

Depois de concluída esta etapa, foi feita a limpeza para remover o excesso de adesivo Beva 371 que ficou sobre a camada pictórica utilizando aguarrás. Esse procedimento foi acompanhado com o exame de fluorescência visível induzida por radiação UV que permitia visualizar com mais facilidade as áreas que ainda possuíam o adesivo pela diferença de fluorescência.

Então, iniciou-se o processo de teste de solubilidade para realização da limpeza química da camada pictórica. Segundo Pascual e Patiño (2003, p. 109) a limpeza é um processo delicado e perigoso, pois é irreversível. Ana Calvo (2002, p. 251) define a limpeza como a eliminação de matéria agregada à obra que altera a visão da pintura.

O teste foi realizado utilizando a lista de solventes desenvolvida por Masschelein-Kleiner (2005), e alguns géis desenvolvidos por Richard Wolbers (2005).

Apesar de o exame não mostrar presença de verniz, a pintura possuía uma camada espessa de sujidades que a tornava amarelada. As soluções foram testadas em todas as cores. Ao final, optou-se pela solução isoctano-isopropanol, de

Masschelein-Kleiner, que removeu a camada de sujidades com facilidade ao mesmo tempo que não apresentou risco para a camada pictórica.

Depois de realizada a limpeza química, algumas manchas permaneceram. Portanto, foram testadas outras soluções mais fortes. Testou-se as soluções 3A (água, álcool e acetona) e 4A (água, álcool, acetona e hidróxido de amônia), conforme indicação de Díaz Martos (1975, p. 135). Enquanto a primeira não removeu as sujidades, a segunda mostrou-se eficiente.

A limpeza foi feita pontualmente utilizando *swab* com pouco algodão para não absorver muito solvente. Depois, foi aplicado outro *swab* com aguarrás para remover os resquícios da solução e o esbranquiçado que ficava por conta da rápida evaporação dos solventes. Ao final da limpeza aplicou-se uma camada de terebintina diluída em álcool etílico para saturar as cores e homogeneizar o brilho.

Com essa etapa concluída, aguardou-se o período de evaporação completa dos solventes e foi aplicada uma camada de verniz de interface. Essa camada serve para saturar as cores da pintura e isolar a camada original dos acréscimos (Calvo, 2002, p. 303). Foi utilizado verniz Damar brilhante aplicado com pincel.

O próximo passo foi o nivelamento das lacunas que restabeleceu o nível necessário para aplicação da tinta, que seria utilizada na reintegração cromática, servindo, também, como base de preparação (Calvo, 2002, p. 286). Optou-se por utilizar massa sintética a base de PVA que pode ser facilmente removida com água. A aplicação foi realizada em camadas e o excesso foi removido com um *swab* umedecido.

Posteriormente, foi feita a reintegração cromática. Optou-se por utilizar pigmento verniz da marca Maimeri diluído em xilol. Entre as técnicas de reintegração, optou-se pelo pontilhismo. O pontilhismo é realizado sobre uma base aguada de tinta em tonalidade mais clara que a original, onde pontos são adicionados justapostos em tonalidades que vão completando a imagem de forma ilusionista (Bailão, 2011, p. 59).

Por fim, quando todos os procedimentos foram concluídos, foi aplicado o verniz final para acabamento. Utilizou-se, também, o verniz Damar, no entanto, foi acrescentado cera microcristalina para dar acabamento fosco acetinado e a aplicação foi feita por aspensão (Calvo, 2002, p. 298).

Concluída essa etapa, iniciou-se a restauração da moldura. Primeiramente, foi realizada a higienização mecânica do verso com trincha para retirar as sujidades superficiais. Com bisturi e água morna foram removidos os resquícios do adesivo que

fixava as cantoneiras de madeira compensada. A moldura foi, então, lixada iniciando com lixa média e finalizando com a lixa fina, como indicado por Miró (1999, p. 77), e o pó resultante do procedimento foi aspirado.

Em seguida, foi aplicada uma camada de cera líquida e duas camadas de cera microcristalina dissolvida em aguarrás para dar o acabamento. Os pequenos orifícios do verso foram preenchidos nessa etapa com cera e serragem. Após a secagem, a madeira foi polida com flanela macia (Miró, 1999, p. 81). A moldura, então, foi virada para proceder à higienização da parte dourada. Foi realizado o teste de limpeza química da mesma forma realizada na camada pictórica.

O TTA (Trietanolamina, Triton X-100 e água deionizada), indicado por Wolbers, foi a solução escolhida por apresentar bons resultados. Além disso, foi feito o teste para limpeza da tinta preta proveniente de alguma intervenção anterior. A limpeza foi realizada mecânica e quimicamente com acetona e bisturi. Os pregos que estavam aparentes nos ângulos de encaixe da moldura foram serrados com micro retífica e depois foi aplicado sobre eles Paraloid B-72 para proteger e desacelerar o processo de corrosão metálica. Após essa etapa, foi realizada a consolidação da parte ornamental, que se encontrava quebradiça, aplicando o adesivo PVA com o auxílio de uma seringa. As lacunas foram preenchidas com massa de consolidação composta de adesivo PVA e pó de serragem.

A etapa seguinte consistiu na aplicação da massa de nivelamento, também à base de PVA, para cobrir as imperfeições e servir de preparação para a reintegração cromática. O procedimento é semelhante ao realizado sobre a camada pictórica. Além disso, foi necessário a confecção de um molde para um dos ornamentos da moldura que estava faltando. Molde foi retirado com plastilina e preenchido com gesso. Depois de seca, a peça foi retirada do molde, lixada e adaptada ao local. A fixação sobre o suporte foi realizada com adesivo PVA.

Em seguida, foi iniciada a reintegração cromática da moldura. Para isso, foi utilizado pigmento dourado aglutinado em extrato de banana, somente nas áreas de lacuna. Depois foi aplicado betume para harmonizar com o tom envelhecido da moldura. As fissuras presentes nos ornamentos foram preenchidas com uma mistura de cera microcristalina e pigmento dourado. Por fim, foi aplicada uma camada de Paraloid B-72 para o acabamento final.

Com a restauração da tela e da moldura finalizada, a obra estava pronta para ser montada. No entanto, quando a tela foi colocada na moldura percebeu-se que

estava fora do esquadro, como o bastidor novo foi feito dentro do esquadro foi preciso ajustar a moldura para encaixar a tela. Ana Calvo (2002, p. 231) diz que em casos como esse pode ser necessário a ampliação do espaço com o auxílio de uma ferramenta.

Portanto, após conferir as medidas e demarcar a área que precisaria ser removida para encaixar a tela, a moldura foi escavada com auxílio de uma goiva e posteriormente lixada para remover as farpas da madeira. Depois disso, foi fixada uma fita de veludo preta para proteger a tela evitando danos causados pelo atrito (Calvo 2002, p. 231).

Depois de ajustada a moldura, a obra foi fixada com o auxílio de peças metálicas inoxidáveis presas na moldura por parafusos. Os pitões foram lixados para retirar a ferrugem e foi aplicado Paraloid B-72 para retardar os processos de corrosão. Depois, foram recolocados na moldura juntamente com um cabo de aço para auxiliar a suspensão da obra na parede. No entanto, os pitões originais não suportaram o peso da obra e precisaram ser substituídos. Além disso, para exposição da obra foi necessário a utilização de mão francesa na parte debaixo da moldura para distribuir o peso e diminuir o risco. Por fim, foram recolocados os números de patrimônio.

Resultados e Discussão

Todo processo de restauração envolve também pesquisas que ajudam a reconstruir o histórico da obra e compreender quais são seus valores. Com isso, a restauração é realizada de modo a respeitar as características particulares da obra contribuindo para reforçar seu significado. A obra Casa Isolada possuía poucos documentos referente ao seu histórico, desse modo, as pesquisas foram muito importantes para compilar as informações existentes sobre a obra.

O processo de restauração em si proporcionou maior estabilidade à obra. O processo de reentelamento pode ser considerado o mais desafiador considerando as dimensões da obra.

Os resultados obtidos com a limpeza da camada pictórica permitiram que o aspecto visual da obra se apresentasse com semelhanças ao estado original, favorecendo seu valor estético. Além disso, a restauração da moldura foi bastante desafiadora por necessitar a reconstrução das áreas de perda. Porém, o resultado foi positivo.

Ao final do tratamento, a obra foi exposta, juntamente com as outras pinturas restauradas, no MALG, para apresentar os resultados obtidos através do projeto e para que a população pelotense tivesse oportunidade de conhecer o trabalho de preservação dessas obras e parte do acervo do Palácio Piratini.

Considerações Finais

Através das pesquisas realizadas foi possível reconstruir uma documentação mais completa sobre o histórico da obra, além de resgatar seus valores artísticos e históricos e compreender as características da História da Arte no Rio Grande do Sul no início do século XX. A restauração se mostrou, assim, fundamental para preservar, não só a materialidade do objeto, como, também, seus aspectos imateriais.

Ademais, a parceria estabelecida entre o governo do Estado e a Universidade proporcionou que os discentes do curso pudessem exercitar os conhecimentos teóricos adquiridos e que obras de arte de importância considerável para o estado fossem expostas na cidade de Pelotas. Desse modo, possibilitou que os moradores da cidade pudessem conhecer o acervo sem se deslocar até a capital, tornando possível à população o acesso a esse acervo.

Referências

APPELBAUM, Barbara. **Metodologia do Tratamento de Conservação**. Tradução Karina Schröder. 1. ed. Porto Alegre: Mariana Gaelzer Wertheimer, 2017.

AVANCINI, José Augusto. A pintura de paisagem gaúcha na Primeira República: Análise de obras de Pedro Weingärtner e Libindo Ferrás. In: XXX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2010, Rio de Janeiro. **Anais** do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010. p. 335-344. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/_completo2010copia.pdf. Acesso em: 26 out. 2022.

BAILÃO, Ana. As técnicas de reintegração cromática sobre pintura: revisão historiográfica. **Ge-conservación**. n. 2, p. 45-63, 2011.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX**. 2005. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

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

DÍAZ MARTOS, Arturo. **Restauración y Conservación del arte pictórico**. Madrid: Arte Restauro, 1975.

GOMÉZ, Maria Luisa. **La restauración**: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. 5. ed. Madrid: Cátedra Cuadernos Arte, 2008.

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane. Os solventes. *In*: MENDES, Marylka; BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes (org.). **Restauração**: ciência e arte. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2005.

MIRÓ, Eva Pascual i. **O restauro de madeira**. (Coleção Artes e Ofícios). Editorial Estampa, 2009.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoria Contemporânea da Restauração**. Tradução de Flavio de Lemos Carsalade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

NICOLAUS, Knut. **The restoration of paintings**. Cologne: Könemann, 1999.

PASCUAL, Eva; PATIÑO, Mireia. **O restauro de pintura**. (Coleção Artes e ofícios). Editorial Estampa, 2003.

SILVA, Nathânia Maria; NUNES, Magda Villanova. **Projeto de restauro de pinturas do acervo do Palácio Piratini**: “Casa Isolada”, Libindo Ferrás. Relatório de restauração. Pelotas: UFPel, 2022.

WOLBERS, Richard. **Novos métodos na limpeza de pinturas**. *In*: MENDES, Marylka; BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes (org.). **Restauração**: ciência e arte. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2005.