

RESTAURAÇÃO DA PINTURA A ÓLEO PAISAGEM DE MORENA JOBIM

LINDSAY ROCHA TAVEIRA¹; ANDRÉA LACERDA BACHETTINI²

¹Universidade Federal de Pelotas – lindsay.rochat@gmail.com

²Universidade Federal de Pelotas – andreabachettini@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho relata a restauração da pintura de cavalete à óleo intitulada “Paisagem” de autoria de Morena Jobim, realizada pela autora na disciplina de Conservação e Restauração de Pintura II, do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), ministrada pela Prof^a Dr^a Andréa Lacerda Bachettini, no período de 08 de maio de 2017 a 16 de agosto de 2017.

A restauração é a atividade que age diretamente sobre os objetos quando os meios preventivos não são suficientes para mantê-los em boas condições, aplicando os tratamentos necessários que permitam a sobrevivência dos bens culturais ou remediem os danos que apresentam. A restauração tornou-se uma área que requer do restaurador além de capacidade técnica, conhecimentos científico-técnicos, histórico-artístico, sobre fatores de degradação e conservação, onde várias abordagens devem ser realizadas com uma visão interdisciplinar com outros especialistas (MANUEL, 2002, p. 29-30).

A obra é de aproximadamente do ano de 1915, possui dimensões de 100 cm x 0,71 cm com moldura, e 0,85 cm x 0,55 cm sem moldura (Fig. 04). Representa uma cena da natureza, com montanhas, rio, árvores, pássaros, vegetações e um céu iluminado por tons claros que contrastam com os tons terrosos e esverdeados da natureza. A pintura de paisagem do século XIX tem no impressionismo expressão destacada, observando-se a suspensão dos contornos e pinceladas justapostas, o aproveitamento da luminosidade, o uso de cores complementares, e a luz produz um efeito material na obra, sem brilhos e nem transparências.

Pertenceu à família da senhora Harriet Lori Furmeister Roessler avó materna do senhor Rafael Olivé Leite que atualmente possui a obra em seu acervo particular.

Inicialmente, a pintura encontrava-se alterada pelo verniz oxidado e pela presença de sujidades. Na camada de preparação fina, evidencia-se o estrato pictórico que contém empastes de tinta e evidências das direções das pinceladas em algumas áreas. Havia lacunas, rasgos na tela, orifícios causados por deteriorações e perdas da camada pictórica. Não havia a presença de repinturas, nada foi detectado pela fotografia de fluorescência de Ultra-Violeta (UV), que é realizada com lâmpada de Wood em um ambiente escuro, onde “a diferente fluorescência dos materiais permite determinar o estado da superfície, do verniz, detectar repinturas, adições, e auxilia nos processos de limpeza” (MANUEL, 2002, p. 63-64).

O suporte é constituído de linho, provavelmente industrial, cuja trama é fechada e apertada, e o fio é fino. Com o recurso de um conta-fios, foram contabilizados, o tecido de tafetá de algodão e linho, fios de trama 33 cm² e fios de urdidura 44 cm². À vista, constatavam-se algumas irregularidades e rugosidades, provavelmente decorrentes do seu estado de conservação. Havia a presença de desgastes em algumas regiões que tornam o suporte visível e, perdas constatadas pela fotografia de fluorescência de Ultra-Violeta.

A moldura de madeira, detalhada em gesso, vernizada com douramento em tom bronze, com desenhos florais em alto relevo e em suas laterais um filete marmorizado em tons de bronze, apresenta algumas perdas do suporte e alguns craquelês.

2. METODOLOGIA

Foi confeccionado um novo bastidor para a obra, com as dimensões 82 cm x 52,5 cm x 2,0 cm. Este recebeu a aplicação de piretroíde da marca Pentox com pincel de cerdas macias, com a finalidade de se evitar futuros ataques de insetos xilófagos.

A tela foi estirada no novo bastidor com o auxílio de um puxador e grampeador profissional de madeira, evitando abaulamentos. Durante o estiramento, com a força mecânica empregada no processo, o canto superior esquerdo (olhando pela frente da tela) rasgou, mas sem atingir área de pintura. Assim, foi executada a aplicação do adesivo Beva 371 em filme no local do rasgo, pelo interior da tela, com o auxílio de espátula térmica, pois a Beva 371 necessita de calor para unir as partes desejadas e assim continuar o estiramento.

Antes de intervir na camada de verniz que recobre a obra, iniciaram-se as provas de solubilidade que “auxiliaram na escolha da substância ideal para a remoção do verniz sem afetar a camada pictórica”, baseados nos estudos de Liliane Masschelein-Kleiner “sobre o poder de penetração dos solventes e as consequências derivadas da escolha de uma determinada solução para cada caso”. A mescla mais efetiva foi isoctano + álcool etílico (proporção 1:1) que retirava o verniz (Fig. 01, 02 e 03), mas causou um efeito esbranquiçado na superfície. Para retirar o efeito esbranquiçado, restaurar e saturar a cor da camada pictórica, aplicou-se terebentina + álcool etílico (proporção 2:1) com pincel de cerdas macias. (BARBOSA, VILLA, 2013, p. 106)

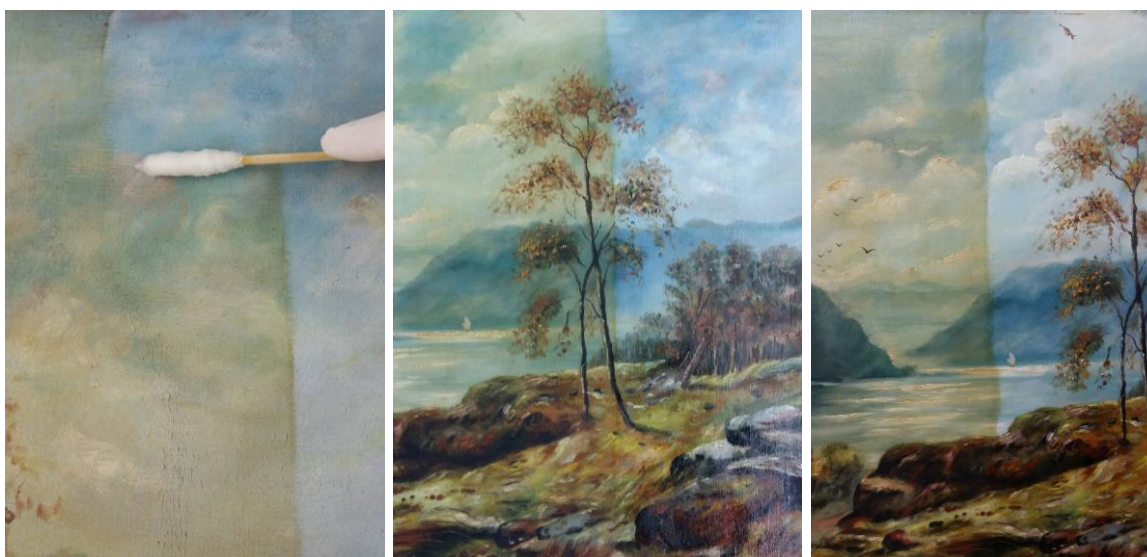


Figura 1, 2 e 3 - Retirada do verniz.
Fonte: Lindsay Rocha Taveira, 2017.

Após a retirada de todo o verniz, foi aplicado um novo verniz de resina natural Dammar para proteger a camada pictórica e poder realizar o nivelamento das lacunas e a reintegração cromática da pintura.

O nivelamento das lacunas foi feito com a aplicação de massa de nivelamento com gesso e cola PVA da marca Coral com o auxílio de espátula metálica, e que precisa secar antes de continuar com a intervenção. Esse procedimento é necessário antes da reintegração cromática, onde a lacuna recebe uma camada que atua como base da tela.

A reintegração cromática foi realizada em todas as áreas de lacunas, após o nivelamento, utilizando a técnica do ilusionismo ou mimética, “levando em conta uma série de fatores, como a extensão e forma das lacunas, o tamanho, a documentação existente, a funcionalidade, o estilo, o caráter da obra, entre outros parâmetros” (BAILÃO, 2011, p. 46, *apoud* PHILIPPOT, PHILIPPOT, 1959, p. 9; BERGEON, 1990, p. 194).

Para obter-se um resultado mimético mistura-se “as cores na paleta até encontrar o tom semelhante à zona próxima que circunda a lacuna”. “A reintegração mimética é, na maioria das vezes, exigida pelos proprietários, pelas galerias de arte, antiquários e colecionistas”, devido à estética alcançada (BAILÃO, 2011, p. 48-49).

Inicialmente utilizou-se a tinta para restauro da marca Maimeri diluída com xilol, mas devido à toxicidade do solvente, passou-se a utilizar a tinta aquarela da marca Pentel Arts diluída com água. Optou-se pelo uso de ambas por serem materiais reversíveis e estáveis.

Segundo Viñas (2003, p. 108) os materiais adicionados a uma obra de arte devem ser reversíveis, pois não sabemos como se dará o envelhecimento desses materiais sobre suportes distintos, e, podem ser descobertos materiais de restauração mais adequados que podem ser utilizados em restaurações futuras, levando assim a retirada dos materiais usados.

Após a reintegração cromática aplicou-se duas camadas de verniz de proteção da resina natural Dammar diluído em Aguarrás + cera microcristalina, com compressor portátil. A resina Dammar trás a saturação da cor original da tela e a cera microcristalina tira o brilho que a resina possui e gera um aspecto fosco à pintura.

A moldura foi higienizada com trinchinha de cerdas macias. As partes faltantes foram preenchidas com a massa de nivelamento com cola PVA da marca Coral e após secagem, foram esculpidas com auxílio de bisturi nas formas que cada parte possuía anteriormente.

A reintegração cromática da moldura foi realizada com aquarela da marca Pentel Arts diluída em água, utilizando a técnica do ilusionismo. O douramento da moldura foi refeito com a aplicação de pó de ouro.

Colocou-se a tela na moldura e fixou-a com ganchos e parafusos pelo verso. A tela era menor que a abertura da moldura, assim, para que não ficassem frestas e para evitar uma movimentação indesejada da tela na moldura, colocou-se uma tira de papel Foan Bord, nas medidas da fresta em cima e em baixo.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A pintura, após a restauração, mostrou-se de um modo geral, em bom estado de conservação. As lacunas foram reintegradas com materiais reversíveis e estáveis que proporcionou uma leitura mais harmoniosa dos planos, cores e profundidades da pintura. O verniz natural aplicado sobre a tela após o restauro trouxe a saturação das cores, que até então estavam esmaecidos, dando mais vida a estética da obra (Fig. 05).

4. CONCLUSÕES

A conservação e restauração de pintura de cavalete é um assunto amplamente discutido ao nível social desde o século XIX, onde os critérios aplicados pelo restaurador estão intimamente ligados à percepção visual da pintura, e aos diversos valores que esta possui na sociedade.

Preservar, salvaguardar, cuidar, manter e gerenciar o bem patrimonial é o que motiva todo esse trabalho, tentando estabilizar as ações naturais do tempo, perpetuando as memórias, histórias e valores, para as futuras gerações.



Figura 4 e 5 - Antes e depois da restauração

Fonte: Lindsay Rocha Taveira, 2017.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAILÃO, Ana. **As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica**. Madrid: Ge-conservación, 2011, n. 2, p. 45-63. Disponível em: <<http://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/41>>. Acesso em 28/08/2017.

BARBOSA, Karen Cristine; VILLA, Ana Luiza. A Restauração da Pintura. In: BARBOSA, Karen Cristine. **Moema: restauração**. São Paulo: Comunique Editorial, 2013. Cap ???, p. 97 – 113.

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

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporânea de La Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003, p 108.