

Universidade Federal de Pelotas
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural



Dissertação

**O ATELIÊ DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE
PELOTAS E SUAS AÇÕES PRESERVACIONISTAS**

Claudia Fontoura Lacerda

Pelotas, 2015

CLAUDIA FONTOURA LACERDA

**O ATELIÊ DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS E SUAS AÇÕES
PRESERVACIONISTAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Margarete Regina Freitas Gonçalves

Pelotas, 2015

Claudia Fontoura Lacerda

O Ateliê de conservação e restauro da Universidade Federal de Pelotas
e suas ações preservacionistas.

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 17/12/2015.

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Margarete Regina Freitas Gonçalves (Orientadora)
Doutora em Engenharia de Minas, Metalúrgica e de Materiais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profª. Dra. Carla Rodrigues Gastaud
Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. José Luiz de Pellegrin
Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo

Dedido este trabalho aos meus pais
Francelino Palma de Lacerda e Eda
Fontoura Lacerda (*in memoriam*).

Agradecimentos

Não poderia deixar de registrar meus agradecimentos.

Primeiramente a Capes, pela concessão de bolsa de estudos que foi fundamental para que essa pesquisa se realizasse.

Também um agradecimento especial aos professores e funcionários do Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas.

Agradeço a toda equipe de funcionários do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, especialmente à Juliana Angeli que sempre tão bem me recebeu; a Denoir Silva Oliveira, Fábio Galli, Roberta Trierweiler, Consuelo Sinotti e Joana Lizzot que muito me ajudaram em todas as minhas dúvidas e dificuldades.

Agradeço a Erasmo Fernando Casarin e a José Inácio Santos do Nascimento pela disponibilidade em fornecerem informações sobre o trabalho prático desenvolvido no ateliê do qual participaram.

A Elsa Maria Loureiro de Souza por tão gentilmente ter colaborado com minha pesquisa disponibilizando documentação de seu acervo particular.

Aos membros da banca examinadora Profa Dra. Carla Gaustad e Prof. Dr. José Luiz Pellegrin, pela gentileza, disponibilidade e colaboração em ler e participar desta banca.

Agradeço a Daniele Fonseca por me receber em sua disciplina ministrada no Bacharelado em Conservação em Conservação de Bens Culturais Móveis para a realização de meu estágio docente.

Um agradecimento especial a minha orientadora Margarete Regina Freitas Gonçalves, por acreditar neste trabalho e tão bem ter me conduzido durante todo o percurso desta pesquisa.

Agradeço também aos colegas do mestrado, turma maravilhosa, companheira em todos os momentos e da sempre lembrarei com carinho.

Sem a ajuda de todas estas pessoas as quais me referi este trabalho não seria possível.

Muito obrigado.

Resumo

LACERDA, Cláudia Fontoura. **O ateliê de Conservação e Restauro da Universidade Federal de Pelotas e suas ações preservacionistas**. 2015. 134 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

Esta dissertação é o resultado de uma pesquisa sobre as ações desenvolvidas no Ateliê de Conservação e Restauro criado pela Universidade Federal de Pelotas no ano de 1982 para restaurar as pinturas do artista pelotense Leopoldo Gotuzzo e, assim, poder efetivar a criação do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) e de sua Pinacoteca. Após a primeira etapa de trabalhos práticos, o Ateliê continuou suas atividades até 1992, restaurando o restante do acervo pictórico da Universidade, oriundo da Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA), constituído na época pelas coleções particulares de João Gomes de Mello Filho e Faustino Trápaga e pelas pinturas dos ex-alunos e de professores da EBA [atualmente denominada pelo MALG como coleção EBA]. As ações que resultaram na criação do Ateliê foram respaldadas pelo valor do acervo pictórico da UFPel, que é representativo de parte da história cultural da cidade de Pelotas e da região, e pela preocupação na sua conservação. No presente trabalho fez-se uma pesquisa sobre a criação do Ateliê, a identificação de quais e quantas pinturas foram restauradas, definindo os materiais e as técnicas utilizadas, e sobre o seu pioneirismo nas ações de restauro em acervos pictóricos no Rio Grande do Sul. Para alcançar os objetivos propostos pesquisou-se no arquivo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), detentor da documentação produzida no Ateliê, e, buscando preencher lacunas deixadas pela documentação, realizou-se entrevistas com pessoas envolvidas nos trabalhos de conservação e restauro das obras do acervo pictórico.

Palavras chaves: patrimônio, conservação; restauro; acervo pictórico

Abstract

LACERDA, Claudia Fontoura. **The Conservation and Restoration atelier of the Federal University of Pelotas / RS and its preservationists actions.** 2015. 134 f. Dissertation (Masters em Memória Social e Patrimônio Cultural) Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

This study is the result of a research about the actions developed in the conservation and restoration atelier, which was created by the Federal University of Pelotas in 1982 to restore the paintings of an artist from Pelotas called Leopoldo Gotuzzo, and also create the Art Museum Leopoldo Gotuzzo (MALG) and its Pinacoteca. After the first stage, the atelier continued its activities until 1992, restoring the rest of the pictorial collection of the University, arising from the School of Fine Arts of Pelotas (EBA), consisting, at that time, by the private collections of João Gomes de Mello Filho and Faustino Trápaga, and by the paintings of former students and teachers of the EBA (currently named by MALG as the EBA collection). The actions that resulted in the creation of the Atelier, were supported by the value of the pictorial collection of UFPel, which consists of part of Pelotas and the region cultural history, and also by the concern on its conservation. In the present work was made a research on the creation of the atelier, the identification of which and how many paintings were restored by defining the materials and techniques used, and on its pioneer in restoration actions in the pictorial collections in Rio Grande do Sul. In order to achieve the proposed objectives, a research in the Museum of Art Leopoldo Gotuzzo (MALG) (holder of the documentation produced in the atelier files) was done. With the aim of filling in the gaps left by the documentation, were held interviews with people involved in conservation and restoration of the pictorial collection works.

Key words: heritage, conservation; restoration; pictorial collection

Lista de Figuras

Figura 1- Fotografia de bastidor com cunhas.	22
Figura 2- Fotografia de suporte com perdas causados por insetos, na pintura “Paisagem” de Anibal Mattos, 1944.	29
Figura 3-Fotografia de um Espectro Eletromagnético.	30
Figura 4- Fotografia de Henrique Carlos de Moraes.	34
Figura 5- Fotografia de Adail Bento Costa.	35
Figura 6-Fotografia do Autorretrato de óculos de Leopoldo Gotuzzo, de 1934. ...	40
Figura 7-Fotografia da professora Marina de Moraes Pires.	43
Figura 8- Fotografia do prédio à Rua mal Floriano 177 e 179, doado à EBA.	44
Figura 9- Fotografia da equipe de trabalho do Ateliê de conservação e restauro da UFPel.	47
Figura 10- Fotografia de Erasmo Fernando Casarin enquanto trabalhava em molduras do acervo.	49
Figura 11- Fotografia de parte do Ofício enviado por Luciana Araújo Renck Reis, solicitando nova contratação de Elsa Maria Loureiro de Souza para o Ateliê.	50
Figura 12- Fotografia onde aparecem Erasmo Fernando Casarin, Luciana Araújo Renck Reis e Leila Vianna Sudbrack em análise do acervo do MALG.	54
Figura 13- Fotografia e detalhe do rosto da pintura intitulada Dona Conceição, de autoria de Aldo Locatelli.	55
Figura 14 – Fotografia de detalhe de reportagem sobre o pioneirismo do Ateliê de conservação e restauro da UFPel no Rio Grande do Sul.	56
Figura 15- Fotografia da pintura Moça de	59
Figura 16 – Fotografia da pintura Sem título de Leopoldo Gotuzzo, pertencente a Zayr Correa Magalhães.	59
Figura 17 - Fotografia da pintura “Cristo rei” de Aldo Locatelli.	60
Figura 18- Fotografia da ficha diagnóstico da pintura “Paisagem”, de autoria de Hilda Goltz utilizada durante o restauro na década de 1980, existente no arquivo do MALG.	62
Figura 19– Fotografia da ficha utilizada nos testes de solvência feito na pintura “Une quetê inesperée” durante o restauro na década de 1980, existente no arquivo do MALG.	63

Figura 20- Fotografia de página de um dos cadernos de anotações com informações sobre os materiais e técnicas utilizadas durante o restauro na década de 1980, existente no arquivo do MALG.....	64
Figura 21- Fotografia de exemplo de anotações avulsas com informações sobre intervenções feitas nas pinturas durante o restauro na década de 1980, existente no arquivo do MALG.	65
Figura 22- Fotografia de perda da camada pictórica da pintura “Paisagem” de autoria de Castagneto, pertencente a Coleção Século XX do MALG.	66
Figura 23- Fotografia de suporte com furo da pintura “Retrato de velho” de autoria de Notari.....	67
Figura 24- Fotografia de craquelês da camada pictórica da pintura “Espanhola” de autoria de Camayano.	67
Figura 25- Fotografia de detalhe do verniz escurecido da pintura “Barcos” de autoria de Heitor de Pinho.....	67
Figura 26- Fotografia de alguns dos equipamentos do Ateliê da UFPel utilizados no restauro do acervo da UFPel.....	68
Figura 27- Fotografia de detalhe de anotação da documentação sobre o uso de Benzina.	71
Figura 28- Fotografia do Autorretrato de Conceição Aleixo.....	72
Figura 29- Fotografia de detalhe de anotação sobre o uso de água e shampoo na limpeza da pintura “Autorretrato” de Conceição Aleixo.	73
Figura 30- Fotografia da pintura “Surrealista” de Ana Lúcia Costa de Oliveira. ..	73
Figura 31- Fotografia da pintura “Dois irmãos” de autoria de Jurandir Sanjois com detalhe do verniz original da pintura deixado como registro.....	74
Figura 32- Fotografia do faceamento realizado na pintura intitulada “Espanhola” de autoria de Camayano.	76
Figura 33- Fotografia de detalhe do craquelê da camada pictórica da pintura “Catedral”, de autoria de Canez.	77
Figura 34- Fotografia da pintura “Catedral de autoria de Canez.	77
Figura 35- Fotografia de remendo no suporte da pintura “Cigana” de Benette Casaretto Motta. s/d	79
Figura 36- Fotografia do ferro elétrico usado em reentelamentos de pinturas no Ateliê da UFPel.	79

Figura 37- Fotografia de mesa térmica utilizada para reentelamento de pinturas em tela, existente no Curso de Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis da UFPel.	80
Figura 38- Fotografia de remoção de papel siliconado após o reentelamento. ...	81
Figura 39- Fotografia de preguinhos de bronze.	81
Figura 40- Fotografia de tela estirada com pregos que causaram manchas e furos ao suporte.	82
Figura 41- Fotografia das têmperas utilizadas no retoque das pinturas no Ateliê da UFPel.	84
Figura 42- Fotografia de aquarelas japonesas utilizadas no retoque do acervo da UFPel.	84
Figura 43- Fotografias das aquarelas da marca Winsor & Newton utilizadas no retoque das pinturas no Ateliê da UFPel.	84
Figura 44- Fotografia do soprador de verniz oriundo do ateliê de Leopoldo Gotuzzo e utilizado no Ateliê da UFPel.	85
Figura 45- Fotografia de detalhe de documento da análise da pintura intitulada “Índia”, de autoria de Nestor Marques Rodrigues. Arquivo MALG/UFPel.....	87
Figura 46- Novo modelo de ficha diagnóstico.	90
Figura 47- Nova ficha diagnóstico da pintura intitulada “Barco em repouso” de 1962, da aluna da EBA Eloísa Fianca de Gonella.....	93

Lista de Abreviaturas e Siglas

ACOR RS	Associação dos Conservadores Restauradores do Rio Grande do Sul
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
EBA	Escola de Belas Artes
ECCO	European Conservation of Conservador Restaurer's Organizations
DAV	Departamento de Artes Visuais
FAEM	Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IA	Instituto de Artes
ICOM	International Coencilof Museuns
ICOM-CC	international Committee for Conservation
ICRON	International Center for the Study of Preservation and Restauration of Cultural Property
IPHAE	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Estadual
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ILA	Instituto de Letras e Artes
IV	Infravermelho
MALG	Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
RP	Registro patrimonial
SPHAN	Secretaria do Patrimônio Histórico e Artísitico Nacional
UFPEL	Universidade Federal de Pelotas
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UV	Ultravioleta

Sumário

INTRODUÇÃO	14
1. CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE BENS CULTURAIS: EVOLUÇÃO	16
2. A PINTURA DE CAVALETE E SEUS AGENTES DE DEGRADAÇÃO	21
2.1 O Suporte.....	21
2.2 A base de preparação.....	22
2.4 O acabamento final	25
2.5 Degradação das pinturas.....	26
3. AÇÕES PRESERVACIONISTAS NO RIO GRANDE DO SUL	32
4. O ATELIÊ DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DA UFPEL	37
4.1 Origem.....	39
4.1.1 Leopoldo Gotuzzo.....	40
4.1.2 Escola de Belas Artes	422
4.2 Estruturação do Ateliê.....	45
4.3 O pioneirismo.....	55
4.4 Obras restauradas	57
4.5 Materiais e técnicas utilizadas	68
4.6 As atuais condições das obras restauradas	89
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97
APÊNDICE A - DEPOIMENTO DE FERNANDO ERASMO CASARIN, EM 27 ABR 2012. DEPENDÊNCIAS DO MALG, RUA GEN. OSÓRIO Nº 725. PELOTAS, RS.	110
APÊNDICE B - DEPOIMENTO DE FERNANDO ERASMO CASARIN, EM 3 JUL 2012. EM SUA RESIDÊNCIA À RUA DR. FELIPE DOS SANTOS Nº 391, PELOTAS, RS.	114

APÊNDICE C - DEPOIMENTO DE, FERNANDO ERASMO CASARIN, EM 10 AGO DE 2012. EM SUA RESIDÊNCIA À RUA DR. FELIPE DOS SANTOS Nº 391. PELOTAS, RS	116
APÊNDICE D - DEPOIMENTO DE, ERASMO FERNANDO CASARIN, EM 21 JUL DE 2015. EM SUA RESIDÊNCIA À RUA DR. FELIPE DOS SANTOS Nº 391. PELOTAS, RS.	117
APÊNDICE E- DEPOIMENTO DE JOSÉ INÁCIO SANTOS DO NASCIMENTO, EM 14 JUL 2014. DEPENDÊNCIAS DA BIBLIOTECA PÚBLICA PELOTENSE À PRAÇA CEL PEDRO OSÓRIO Nº 103. PELOTAS, RS.....	118
APÊNDICE F - LISTAGEM DAS PINTURAS DAS COLEÇÕES DO MALG RESTAURADAS PELO ATELIÊ DA UFPEL NA DÉCADA DE 1980.	123
APÊNDICE G – FICHAS DIAGNÓSTICO DA COLEÇÃO EBA; DISPONIBILIZADA EM CD.....	131
APÊNDICE H – FICHAS DIAGNÓSTICO DA COLEÇÃO FAUSTINO TRÁPAGA; DISPONIBILIZADA EM CD	131
APÊNDICE I – FICHAS DIAGNÓSTICO DA COLEÇÃO JOÃO GOMES DE MELLO; DISPONIBILIZADA EM CD	131
APÊNDICE J – FICHAS DIAGNÓSTICO DA COLEÇÃO DO SÉCULO XX; DISPONIBILIZADA EM CD	131
APÊNDICE K – ANÁLISE TEXTUALIZADA DA COLEÇÃO LEOPOLDO GOTUZZO; DISPONIBILIZADA EM CD.....	131

INTRODUÇÃO

A presente dissertação constitui-se de uma pesquisa histórica sobre o Ateliê de Conservação e Restauro da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e suas ações preservacionistas, identificadas a partir do acervo restaurado.

A motivação para o desenvolvimento desse trabalho resultou de pesquisa sobre as ações de restauro das pinturas do artista pelotense Leopoldo Gotuzzo feita pela autora dessa dissertação durante a elaboração de seu Trabalho de Conclusão no curso de Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis da UFPel, em 2012, intitulado “História da conservação e restauro na cidade de Pelotas: estudo sobre o restauro das obras de Leopoldo Gotuzzo na década de 80, em, Pelotas, (RS). Na ocasião, ocorreu o primeiro contato com documentos sobre a existência do Ateliê da UFPel, bem como com registros ligados as ações de restauro das obras do acervo da Universidade.

O Ateliê da Universidade foi criado em 1982 com a função principal de restauração das pinturas de Gotuzzo, doadas pelo artista à Escola de Belas Artes (EBA) em 1955 e em 1983, para a criação de um futuro Museu. Um futuro Museu cujo espaço não aconteceu. Sendo a EBA federalizada e encampada pela UFPel, as obras de Gotuzzo passaram a constituir o acervo pictórico da Universidade, conjuntamente com as de coleções particulares doadas à Escola, e também a coleção de pinturas de ex-alunos e ex-professores da EBA. Sem o Museu, com o passar do tempo as pinturas ficaram espalhadas pelas dependências da Universidade, sem manutenção e, muitas delas, em espaços inadequados.

Destaca-se que o acervo pictórico da UFPel é de extrema importância para o patrimônio artístico porque é representativo de parte da história cultural da cidade de Pelotas, uma das 26 cidades do Programa Monumenta do Governo Federal. Esse acervo representa o resultado do importante papel desenvolvido pela EBA na vida cultural da sociedade pelotense, formando artistas e promovendo o interesse pelas artes (LIMA, 2001, p. 17).

A arte pictórica como registro representativo deixado pelo artista, testemunho de uma época e da história de uma coletividade, deve ser preservada não só pelo seu valor estético, mas, também, pelo seu valor histórico e documental. Nesse enfoque, a pesquisa sobre o Ateliê propiciou informações sobre a sua origem e

estrutura, sobre as obras do acervo da UFPel, os materiais e as técnicas empregados durante a restauração na década de 1980, e permitiu, também, uma análise atual das condições de conservação dessas obras. Espera-se que as informações sobre as obras restauradas possam facilitar futuras ações de conservação e de restauro do acervo da UFPel e, principalmente, colaborar com a história e a preservação da arte pelotense.

No tocante ao Ateliê, reforçando a história da cultura pelotense ligada às artes, a pesquisa realizada propiciou a obtenção de informações sobre a origem e a atuação, que resultaram na identificação do pioneirismo de suas ações de preservação em Pelotas e na região sul do Brasil.

O desenvolvimento do trabalho foi estruturado em cinco capítulos: O primeiro capítulo apresenta fundamentos teóricos da conservação e restauro; O segundo capítulo está fundamentado na revisão sobre a pintura de cavalete e seus agentes de degradação; O terceiro capítulo descreve sobre as ações preservacionistas no Rio Grande do Sul; O quarto capítulo trata das informações sobre o Ateliê da UFPel no tocante a sua origem, atuação e ações preservacionistas e as atuais condições do acervo; O quinto capítulo apresenta as considerações finais.

1. CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE BENS CULTURAIS: EVOLUÇÃO

O estudo da humanidade nos mostra que desde os tempos mais remotos existe a preocupação de proteger bens culturais, que são produtos do homem, “resultantes da sua capacidade de convivência com o meio ambiente, tais como objetos artísticos e/ou históricos (CALDEIRA, 2006, p. 91).

Para a United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation (UNESCO), organismo criado em 1946 a partir da Conferência Mundial ocorrida no México em 1982, um bem cultural é representado pelas obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como pelas criações anônimas, surgidas da alma popular, é o conjunto de valores que dão sentido a vida, quer dizer, obras materiais e não materiais que expressam a criatividade do povo: a língua, os rituais, as crenças, os lugares e monumentos históricos, a literatura, as obras de arte e os arquivos e bibliotecas¹.

O restaurador, ao atuar neste espaço, deve intervir na obra de arte com uma atitude de grande respeito a sua integridade estética, física e histórica, sendo o principal responsável na preservação de testemunhos de qualquer cultura, em que incluindo as obras de arte, e entre elas, a pintura (PASCUAL; PATIÑO, 2002. p. 6).

Conforme Calvo (2006, p. 15), ainda que a atividade de restaurador fosse considerada uma habilidade artesanal, muitos artistas se ocupavam dessa tarefa, sendo que no século XVIII surgiram verdadeiros especialistas na área, aplicando novas e sofisticadas técnicas. Também, neste século, surgiram as primeiras escolas de formação de restauradores, como a escola estabelecida em Veneza por Pietro Edwards², que foi pioneira na tentativa moderna de colocar em funcionamento uma aprendizagem de conservação e de restauro regulamentada. Porém,

[...] o século XX é o que mais invocou o futuro, mas, ele é também o século que deu extensão maior à categoria do presente, um presente inquieto que em busca de raízes, obcecado com a memória. À confiança no progresso substituiu a preocupação de guardar e preservar: preservar o quê e quem?

¹ **Instructivo para fichas de registro e inventário.** Bienes muebles. Serie Normativas e Directrices. Instituto Nacional do Patrimônio Cultural. INPC. 2011. Quito. p, 10. Disponível em: <<https://downloads.arqueo-ecuadoriana.ec/ayhpxgv/noticias/publicaciones/INPC-X-InstructivoParaFichasDeRegistroInventarioBienesMuebles.pdf>> Acesso em: 20 Out 2015. 19: 24 hs.

² Pietro Edwards (1744-1821) restaurador e Diretor da Pictures Público de Veneza, e dedicou sua vida a restauração da arte veneziana. Disponível em: <http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.researchgate.net/publication/33516720_Pietro_Edwards_and_the_restoration_of_the_public_pictures_of_Venice_1778&prev=search> Acesso em: 23 Nov 2014. 23:06 hs.

Este mundo, o nosso, as gerações futuras, nós mesmos (HARTOG, 2006. p, 270-271).

Para Froner (2007, p. 13) as duas últimas décadas do século XX foram marcadas por muitas discussões sobre as dificuldades do domínio do conhecimento sobre todos os materiais – metal, pintura, cerâmica, papel, pedra – e da atuação em todas as frentes de batalha e em linhas de investigação, envolvendo escavações, museus históricos, arquivos e pinacotecas, que fizeram com que o conservador/restaurador fosse obrigado a especializar-se cada vez mais.

A partir dessa necessidade, organizações como o Internacional Council of Museuns (ICOM)³ introduziram debates no meio científico e acadêmico:

[...] a introdução de métodos científicos de exame e critérios preservacionistas baseados na compreensão e controle do ambiente – utilizando conhecimentos da Engenharia Civil, Mecânica e Elétrica, além de recursos da Meteorologia e da Biologia – fez com que a prática da restauração se deslocasse de oficinas particulares e até mesmo de ateliês localizados nos prédios dos Museus para laboratórios específicos, construídos em Centros de Estudo e Universidades (FRONER, 2007, p. 13).

Para a autora, a pós-modernidade implica na revisão de alguns conceitos dados como certos, sendo que “[...] questões éticas, discussões ampliadas, participação social, multidisciplinaridade e interdisciplinaridade na proposição de projetos tornam-se fundamentais” (ibid. p, 15).

Atualmente, o termo restaurador adquiriu um novo significado, que é o de um profissional que trabalha para conservar o patrimônio e que necessita de uma formação intelectual e cultural tão ampla como a que se exige dos conhecimentos de materiais e técnicas (CALVO, 2006, p. 15).

A missão fundamental da atividade de conservação e de restauro é preservar os chamados bens culturais em benefício das gerações atuais e futuras, contribuindo à compreensão estética e histórica e a integridade física desses objetos (PASCUAL; PATINÕ, 2002, p.10).

Apesar da regulação da profissão através desses órgãos, no processo histórico percebe-se a atividade de conservador restaurador como sendo sem

³ ICOM. Organização não governamental criada em 1946 que atua na promoção e no regulamento da correta atividade da conservação-restauração, mantendo relações formais com a UNESCO. ICOM-CC(International Committee for Conservation). Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/>> Acesso em: 23 Out 2015. 20:26 hs.

proteção jurídica. “Essa constatação corrobora a interpretação de uma atividade profissional silenciada por entre os bastidores e porões de museus, não alcançando, por conseguinte, a sua visibilidade social e seu reconhecimento político quando comparada às demais profissões” (Castro, 2013, p, 234).

O crescimento da importância da conservação e do restauro na gestão do patrimônio cultural das sociedades fez com que o ICOM assumisse o papel de promotor e regulador da conservação, manutenção e comunicação para a sociedade do patrimônio natural e cultural do mundo, presente e futuro, tangível e intangível, juntamente com a UNESCO. A partir daí, surgiram outras organizações internacionais preocupadas com esta questão: o International Committee for Conservation (ICOM-CC), o International Center for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCRON) e a European Confederation of Conservator- Restorer’s Organizations (ECCO).

O ICOM-CC, criado em 1967, a partir de um pequeno núcleo de profissionais da conservação, tornou-se o maior dos comitês internacionais do ICOM, com o objetivo de promover a conservação cultural historicamente significativa, bem como a profissão de conservador restaurador⁴. O ICCRON, criado em 1959 em Roma, organismo vinculado a UNESCO, é quem traça as diretrizes referentes às práticas do ofício do conservador-restaurador (PASCUAL; PATIÑO, 2003, p. 11). A ECCO, criada em 1991, redigiu as normas profissionais, um código de ética e os requisitos básicos para a formação em conservação e restauro (CALVO, 2006, p. 22).

No Brasil, as bases que moldaram as linhas de atuação do conservador restaurador foram feitas a partir do pensamento europeu. Além disso, os documentos internacionais tiveram influência nos princípios da preservação propostos pela Sociedade do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) (CASTRO, 2013. p, 16).

De acordo com Castro (ibid. p. 19), há uma carência de estudos na área da conservação e do restauro e suas pesquisas indicam que o marco inaugural da instauração da profissão do conservador/restaurador ocorreu a partir das práticas pedagógicas da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), fundada por Dom João VI no Rio de Janeiro em 1826, que divulgava as diretrizes do pensamento europeu.

⁴ ICOM-CC (International Committee for Conservation).
Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/250/about-icom-cc/history-of-icom-cc/#.VkpWQXarTIU>>
Acesso em: 16 Nov 2015. 20:19 hs.

Esta afirmação é fundamentada na Ata do Conselho da Academia, de 15 de janeiro de 1841, que descreve elementos referentes à instauração do profissional que se dedicaria à conservação e a restauração de bens culturais. Porém, somente treze anos após essa reunião é que existem referências ao ingresso de um profissional da área no quadro de funcionários da AIBA (ibid. p, 33).

Rangel (2007, p. 9) afirma que é comum nos referirmos à sociedade brasileira como pessoas sem memória, que pouco valorizam o seu passado. Mas

[...] em realidade o que nos falta é consciência da importância destes referenciais para que assim, possamos valorizá-los de forma consciente e não imposta. Jamais seremos uma nação verdadeiramente desenvolvida enquanto a questão cultural não receber a atenção que merece. Não se trata de um luxo ou um acréscimo da bondade de nossos governantes dar acesso qualificado aos bens culturais e a cultura de forma mais ampla. Todo o conjunto que forma o que denominamos patrimônio está intimamente relacionado com a nossa memória. Aqui talvez esteja a grande função dos nossos bens patrimoniais, devolver a sociedade o seu legado, o seu prestígio e a sua história (RANGEL, 2007, p.9).

Conforme Filho (2011, p. 36), apesar do Decreto-Lei 25 de 1937 da Constituição Brasileira ter organizado o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tendo definido como constituintes do patrimônio os bens móveis e imóveis; e a Constituição Federal Brasileira de 1988 ter englobado a esses os bens imateriais, as políticas preservacionistas estiveram voltadas principalmente para a preservação de bens culturais imóveis. Assim, o Brasil ficou com uma carência de estudos relacionados à preservação dos bens culturais móveis, como por exemplo, a pintura de cavalete, foco deste trabalho.

No Brasil, a conservação e o restauro desse tipo de obra ainda é pouco divulgada. Segundo Castro (2013), em seu estudo sobre a trajetória do conservador restaurador,

[...] há carência de pesquisas acadêmicas sobre as práticas e representações preservacionistas construídas e legitimadas no espaço social brasileiro, assim como sobre o processo de circularidade cultural e de apropriação dos múltiplos saberes inerentes às Artes e à Conservação-Restauração de Bens Culturais no Brasil. Se, de um lado, constata-se essa lacuna historiográfica, de outra parte, a História da Conservação-Restauração no Brasil constitui-se um universo temático pleno de possibilidades interpretativas, contemplando posicionamentos críticos, questionadores e reflexivos (CASTRO, 2013, p. 16).

Em relação ao contexto da cidade de Pelotas, o refinado gosto dos pelotenses pela cultura e pelas artes não foi suficiente para criar mecanismos capazes de preservar as obras geradas pelos seus artistas e seu acervo composto por obras de renomados artistas nacionais e estrangeiros. A exemplo disto cita-se o acervo da UFPel, oriundo da EBA, que era constituído à época pela coleção doada pelo artista pelotense Leopoldo Gotuzzo; pela coleção particular de Faustino Trápaga, composta por pinturas de artistas europeus do final do século XIX e início do século XX, que foi doada à EBA por Bethilda Trápaga e Carmem Simões⁵; a Coleção João Gomes de Mello, composta por pinturas do acervo do riograndino colecionador de arte, médico e crítico de arte do Jornal do Brasil, João Gomes de Mello Filho, também doada à escola; além de pinturas de ex-alunos e ex-professores da EBA. As ações efetivas de proteção e de preservação referentes a essas obras só foram ocorrer no início da década de 1980 quando surgiu a ideia de organizar uma Pinacoteca e criar o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG).

⁵ Documentação do Arquivo MALG/UFPel.

2. A PINTURA DE CAVALETE E SEUS AGENTES DE DEGRADAÇÃO

Considerando que o acervo pictórico da universidade, objeto desse trabalho, é constituído de pinturas em cavalete, nesse capítulo descreve-se sobre os materiais e técnicas empregadas na produção dessas obras. Conforme Mayer (2006), a pintura é uma estrutura laminada cujo suporte, fundo e camadas de cor, em graus variados de complexidade, devem ser elaborados de acordo com as leis da física e da química que determinam sua estabilidade.

A uma camada de partículas finamente divididas deve sobrepor-se outra composta de partículas mais grossas. Uma camada nunca deve ser sobreposta a outra de maior elasticidade e uma camada menos flexível deve ficar debaixo de outra com maior flexibilidade (MAYER, 2006, p. 219).

A pintura de cavalete é basicamente constituída de suporte, base de preparação, camada pictórica e verniz como acabamento final, camadas que serão discutidas a seguir.

2.1 O Suporte

O suporte é onde se realiza a pintura e constitui-se de uma tela de tecido, geralmente linho ou algodão, madeira ou, como em algumas obras do acervo pesquisado, tecido colado sobre madeira.

A madeira é o suporte mais antigo utilizado para a pintura de cavalete. Foi utilizada por gregos e egípcios. Conforme Gómez (2008, p. 22), "seu uso se generalizou a partir do século XI alcançando seu apogeu nos séculos XIV e XV na Europa Meridional e XV e XVI na Europa Setentrional". Para Calvo (2006), a pintura sobre madeira convive com a pintura sobre tela até nossos dias, "[...]ainda que, será a tela que vai se impor devido a facilidade do seu manuseamento, conservação e transporte" (CALVO, 2006, p. 38).

Quando se usa a tela de tecido como suporte, este suporte é estirado em um bastidor, também denominado de chassi: trata-se de uma armação de madeira que serve de suporte a tela. Destaca-se a sua importância, já que "[...] qualquer alteração ou mudança no bastidor pode ocasionar o aparecimento de possíveis patologias, tanto na tela como na capa pictórica" (PASCUAL; PATIÑO, 2002, p. 22).

O bastidor mais adequado é aquele que possui os quatro lados chanfrados, para evitar que parte do tecido da tela encoste-se à madeira causando marcas.

Também deve ter cunhas, que são colocadas nos ângulos retos do bastidor, para distender a armação e esticar o tecido (TEIXEIRA; GHIZONE, 2012, p. 35), conforme mostra a figura 1.



Figura 1- Fotografia de bastidor com cunhas.
Fonte: Teixeira; Ghizone, 2012. p, 36.

2.2 A base de preparação

A base de preparação é aplicada sobre o suporte e tem finalidade mecânica e ótica, sendo que o fundo branco dá luminosidade à pintura. Serve para absorver os movimentos do suporte sem rachar. Algumas pinturas têm somente cola como base de preparação, a qual serve como um isolante transparente. “O preparo é geralmente composto de um ligante e uma carga. Esse preparo servirá de separação entre a tela e a camada pictórica, evitando que esta oxide junto com a celulose dela” (BRAGA, 2003, p. 126). A base de preparação é feita por várias camadas e serve para uniformizar a superfície do suporte e facilitar a aderência da pintura. É composta por uma carga como gesso, carbonato de cálcio, e um aglutinante como cola animal, óleos secantes etc. (PASCUAL; PATIÑO, 2003, p. 27).

Alguns quadros possuem a imprimação que é a capa final da base de preparação: “[...] é uma capa muito fina, com pouco aglutinante e alta percentagem de carga, que dá á preparação o aspecto acabado. Aplica-se para obtenção de uma camada lisa e pouco porosa” (PASCUAL; PATIÑO, 2003, p. 27).

2.3 A camada pictórica

A camada ou capa pictórica é a parte fundamental da pintura e é aplicada sobre a base de preparação. “A informação histórica, estética e a identidade do quadro percebem-se, em grande parte mediante a observação e estudo da capa pictórica” (ibid. p, 28). Esta é formada por diferentes tipos de tintas, sendo a têmpera a técnica mais antiga empregada. Para a obtenção da têmpera, a primeira versão de seu uso, é que se utilizava o ovo como aglutinante de pigmentos e a água como diluente. Às vezes, para aumentar a consistência, se adicionava pequenas quantidades de óleo, verniz ou cera, assim aumentava-se a consistência da tinta e mantinha-se a água como aglutinante, porém, a tinta assim produzida alterava a cor ao secar e era sensível à umidade, fazendo surgir posteriormente, a chamada técnica de transição, quando os artistas começaram a adicionar os pigmentos diretamente em vernizes oleoresinosos⁶ (ROSENFELD, 1990, p. 39).

O óleo como aglutinante já era usado no século XII através de emulsões, além de também ter sido usado pelos antigos egípcios, os quais preferiram a têmpera por se adaptar melhor as pinturas murais. No século XVI a pintura a óleo passou a ser definitivamente usada surgindo com ela a tela de tecido de linho e, mais tarde, também, a tela de tecido de algodão (RESCALA, 1984, p. 34).

De acordo com Gombrich (1995, p, 240), a busca por novos e surpreendentes efeitos e a intenção de espelhar a realidade em todos os seus detalhes, levaram os pintores Humbert e Jean Van Eyck⁷ a inventarem a tinta a óleo. Para o autor, o resultado imediato dessa grande revolução assinalou a verdadeira ruptura com a Idade Média⁸. Já para Calvo (2006, p, 33), os pintores venezianos do século XVI,

⁶ Verniz oleoresinoso. Líquidos espessos e viscosos que exsudam de certas árvores principalmente coníferas, são chamadas de oleoresinas ou bálsamos. Não são miscíveis com água, mas o são com óleos e solventes normalmente utilizados nas tintas e vernizes. MAYER, Ralph. **Manual do artista**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p, 258.

⁷ Irmãos flamengos. Pintores que descobriram ou aperfeiçoaram a pintura a óleo. Autores de obras celebradas pela precisão da análise, segurança técnica, colorido e perfeita conservação ainda hoje. CAVALCANTI, Carlos. **Como entender a pintura moderna**. 3 ed. aum. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1975. p, 26.

⁸ Período em que a pintura era realizada principalmente nos monastérios. Aqui os monges usavam folha de ouro e uma série de imagens estilizadas para decorar manuscritos, enquanto as paredes seriam decoradas ocasionalmente com alguma cena simples da Bíblia. Não houve retratos até o fim da Idade Média. HODGE, A. N. **A história da arte**. Da pintura de Giotto aos dias de hoje. Belo Horizonte: Cedic, 2009.

Ticiano⁹ e Tintoretto¹⁰, Veronese¹¹ e El Greco¹², foram os que criaram a pintura à óleo sobre tela, quando procuravam uma solução para os problemas da umidade da cidade de Veneza que deteriorava rapidamente as suas pinturas murais. Eles encontraram na pintura em tela e nas tintas a óleo um novo sistema de pintar que podia ser realizado em ateliê e transportado para seu destino com facilidade.

Na metade do século XVI, a pintura a óleo já estava bem desenvolvida e tem permanecido como técnica padrão para a pintura de cavalete, até os dias de hoje:

Embora todas as outras técnicas sejam praticadas em virtude de certas vantagens que possuem sobre a pintura a óleo, esta última permanece como padrão, pois a maioria dos pintores considera que suas vantagens excedem em valor seus defeitos, e que, em termos de seu alcance e das variações de qualidade ótica, ela ultrapassa a aquarela, a têmpera, o afresco, o acrílico e o pastel (MAYER, 2006, p, 179)

Destaca-se que no início do século XX apareceram outros tipos de tintas, como as tintas acrílicas¹³ e as vinílicas¹⁴ (BRAGA, 2003, p. 120).

⁹ Ticiano Vecellio (1490-1576). Famoso por captar momentos cheios de intensidade. Ele foi um dos primeiros pintores a assinar sua obra e buscava ativamente elevar o status social e intelectual dos pintores. In: Cumming, Robert. **A arte em detalhes**. São Paulo: Publifolha, 2010. p, 36.

¹⁰ Jacopo Robusti, conhecido como Tintoretto. Nasceu em Veneza por volta de 1518. Em 1539 já se estabeleceu como pintor e voltou de uma viagem a Roma impressionado com a obra de Michelangelo. Até o fim de sua vida dedicou-se a pintura.
Disponível em:< <http://www.pitoresco.com/universal/tintoretto/tintoretto.htm>> Acesso em: 16 Nov 2015.

¹¹ Paolo Calliari (1528-1588). Pintor italiano conhecido como Veronese por ter nascido em Verona. Um dos artistas que elaborou a última fase do Renascimento no século XVI. Sua habilidade com as cores e o tratamento da perspectiva transformaram-se em referências para outros artistas, embora não tenha deixado discípulos.
Disponível em:< <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/Veronese.html>> Acesso em: 16 Nov 2015.

¹² El Greco (1541-1614). Pintor de origem grega. Artista enigmático. Foi rejeitado, tachado como tecnicamente incapaz e mentalmente instável, até ser redescoberto no século XX por artistas de vanguarda como Picasso. In: Cumming, Robert. **A arte em detalhes**. São Paulo: Publifolha, 2010. p, 42-43.

¹³ Resinas acrílicas são polímeros obtidos a partir de monômeros de ésteres dos ácidos acrílicos e metacrílicos. Estas resinas têm grande aplicação devido ao excelente aspecto do revestimento, as excelentes características de aplicabilidade, resistências químicas e a solventes. **Água química**. Manual Básico sobre tintas. DONADIO, Paulo Antonio, e colaboração de Associação Brasileira dos fabricantes. Jan 2011. Disponível em:
<http://www.aguaquimica.com/upload/tiny_mce/manual/manual_basico_sobre_tintas.pdf> Acesso em: 24 Out 2015.

¹⁴ Tinta Vinílica é um composto derivado de resinas de policloreto de vinilina (PVC) e resinas acrílicas, diversos tipos de solventes, pigmentos, cargas e aditivos. Podendo esta ser utilizada em processos distintos tais como: Serigrafia, Pistola e pincel. Disponível em:
<http://www.moleculas.com.br/2012/06/o-que-e-tinta-vinilica/> Acesso em: 24 Out 2015.

2.4 O acabamento final

O acabamento consiste na aplicação de verniz usado para melhorar o aspecto final da obra e, também, protegê-la, funcionando como impermeabilizante (SCHUTZ, 2012, p. 73).

Conforme as especificações estabelecidas pelo Comitê de Restauração de pinturas e de utilização de vernizes da Conferência Internacional para o Estudo de Métodos Científicos para Exame e Preservação de Trabalhos de Arte, que ocorreu em Roma, em outubro de 1930, o verniz deve proteger a pintura das impurezas atmosféricas. Sua coesão e sua elasticidade devem ser tais que permitam mudanças normais nas condições atmosféricas e nas de temperatura. Além disso, deve manter a elasticidade da película de tinta sob o verniz; deve ser transparente e incolor; deve possuir viscosidade certa para ser aplicado em camadas finas; não deve apresentar opalescência; e não deve ser facilmente removível, além de não ser brilhante¹⁵.

Os vernizes devem ter as seguintes características: ser estáveis, não amarelar rapidamente, conservar a transparência, ter boa resistência a ataques biológicos, e ser reversíveis. “Não há produto perfeito, uma vez que cada obra tem suas características próprias” (BRAGA, 2003, p. 140-141).

A aplicação de verniz final é uma medida que, além de melhorar o aspecto da obra, também a protege e funciona como impermeabilizante, “[...] criando uma película transparente e uniforme de proteção sobre a capa de pintura” (SCHUTZ, 2012, p. 74).

Os vernizes mais utilizados são as resinas naturais encontradas em árvores tropicais da família das Dipterocarpaceas existentes na Nova Zelândia e Filipinas. O verniz Dammar¹⁶ é o mais utilizado devido a sua grande solubilidade em solventes orgânicos e devido ao fato de amarelecer menos do que outras resinas (PASCUAL; PATIÑO, 2002, p. 50).

¹⁵ Gettens, Rutherford J. “Chemical Problems in the Arts”, Journal of Chemical Education, Nov 1934. apud MAYER, Ralph. **Manual do Artista**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.p, 234.

¹⁶ Resina de Dammar. Resina natural. Consolidante, plastificante e verniz. Misturas de cera resina para consolidação e adesão de madeira, pintura de cavalete, preparo de vernizes e reentelamento. SLAIBI, Thaís Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. GUIGLEMETI, Wallace A. **Materiais Empregados em Conservação-Restauração de Bens Culturais**. ABRACOR. Associação Brasileira de Conservação Restauração de Bens Culturais. 2º Ed. Rio de Janeiro, 2011. p. 79.

2.5 Degradação das pinturas

Nos séculos XVII e XVIII, pesquisas sobre as causas da deterioração em pinturas foram desenvolvidas, tendo destaque o trabalho do pintor restaurador Carlo Maratta que se dedicou a estudar sobre meios para evitar tais problemas (ELIAS, 2002 apud CALDEIRA, 2006, p. 92).

Para Calvo (2006, p.12), toda pintura, quando terminada pelo artista, está exposta ao envelhecimento natural, e assim sendo que os fatores ambientais contribuem para que esta evolução seja mais rápida e resulte em processos de degradação, enquanto que o seu controle pode retardar os seus efeitos. Schutz (2012) compartilha deste conceito ao considerar que quando um procedimento de restauro se fizer necessário “[...] este não deve ser utilizado por conta da falta de conservação preventiva e vandalismos, mas apenas pelas inevitáveis deteriorações provocadas pela ação do tempo” (SCHUTZ, 2012, p. 12).

A conservação preventiva surgiu solidamente como campo de trabalho e como pesquisa científica, nos Estados Unidos, na década de 80, estabelecendo-se como atividade responsável por todas as ações tomadas para retardar a deterioração e prevenir danos aos bens culturais por meio da provisão de adequadas condições ambientais e humanas. Há cerca de 20 anos muito se tem trabalhado para o seu aprimoramento científico. Várias instituições internacionais direcionaram-se a esse fim disseminando e discutindo orientações com o objetivo de propiciar melhores condições de proteção aos bens culturais. Atualmente, alguns autores consideram o controle ambiental como o principal enfoque de estudo das instituições voltadas para a conservação preventiva dos bens culturais (CALDEIRA, 2006, p.99).

A terminologia utilizada para definir a conservação do patrimônio cultural móvel é a definida pelo ICOM-CC (International Council of Museums- Committee for Conservation) durante a 15ª Conferência Trienal de Nova Delhi, em setembro de 2008. Sendo definido o termo *conservação* como todas as medidas que tenham por objetivo a salvaguarda do patrimônio material assegurando sua acessibilidade a gerações futuras. A Conservação subdivide-se em:

- Conservação Preventiva, que são as medidas para evitar ou minimizar futuras deteriorações e perdas, são ações indiretas e são na área circundante ao bem;

- Conservação Curativa, que são ações aplicadas de maneira direta sobre o bem ou sobre um grupo de bens culturais, que tenham como objetivo deter os processos de deteriorações presentes;

- Restauração, que são as ações diretas sobre um bem, visando facilitar sua apreciação, compreensão e uso. Baseiam-se no respeito ao material original.

Os desafios no campo da conservação preventiva estão ligados ao controle dos fenômenos: físicos (temperatura, umidade relativa do ar, luz natural ou artificial, poeira); químicos (poluentes atmosféricos e o contato com outros materiais instáveis quimicamente); biológicos (micro-organismos, insetos, roedores e outros animais), antrópicos (manuseio, armazenamento e exposição incorreta, intervenção inadequada, vandalismo e roubo) e catastróficos (inundações, terremotos, furacões, incêndios e guerras) (CALDEIRA, 2006, p. 99).

Para Teixeira; Ghizone,

[...] a degradação de um objeto é um processo natural de envelhecimento e resultante de reações que ocorrem em sua estrutura, na busca de um equilíbrio físico-químico com o ambiente. Além do processo natural, existem os fatores externos que podem acelerar a deterioração, principalmente nos materiais orgânicos. Os fatores ambientais são as causas principais da deterioração dos materiais e influenciam diretamente na permanência do objeto (TEIXEIRA; GHIZONE, 2012, p. 15).

Os fatores de degradação são, em sua maioria, provocados pela ação do homem, incluídos aí manuseio e acondicionamento incorretos, intervenções desrespeitosas e vandalismo. Mesmo em condições ótimas de conservação, uma obra de arte não deixa de sentir a passagem do tempo em sua estrutura. Os danos que ela sofre, porém, são inferiores àquelas obras que não recebem nenhum tratamento de conservação preventiva (SCHUTZ, 2012, p.48).

Através do controle ambiental, é possível controlar ou retardar as possíveis deteriorações do acervo, pois “[...] a complexidade de materiais e as combinações de objetos museais estão diretamente relacionados ao seu comportamento em relação as variações das condições ambientais” (SOUZA; FRONER, 2008, p. 4).

Sobre a constituição dos objetos museológicos, sabe-se que são constituídos de materiais orgânicos e inorgânicos. Os orgânicos são compostos de moléculas de compostos orgânicos que contêm átomos de carbono em sua estrutura básica, mas podem conter, também, oxigênio, nitrogênio, enxofre e hidrogênio. Os materiais

inorgânicos são formados por elementos químicos como metais, gases, e não são constituídos de carbono.

Além dessa divisão de materiais, é preciso considerar que alguns objetos museais são compostos de materiais mesclados como em uma pintura em cuja camada pictórica o aglutinante pode ser orgânico e o pigmento inorgânico. Além disto, na pintura, os suportes mais utilizados como base são a madeira, a tela e o papel, e os três “[...] são muito semelhantes por serem materiais orgânicos e conterem celulose como substância básica” (STOUT, 1960, p. 28). Essa característica dos suportes torna-se um agravante para a conservação das pinturas, pois, além do envelhecimento natural devido a seus materiais constituintes, eles atraem insetos que em muitos casos causam danos irreversíveis.

Outro aspecto que afeta as pinturas é a umidade do meio. A umidade relativa inferior a 35% seca as colas animais e as preparações, e as camadas tornam-se quebradiças. Quando a umidade está acima de 65%, há favorecimento do crescimento de bolor e fungos (CALVO, 2006, p. 71). Os suportes das pinturas também sofrem com as alterações de umidade, principalmente os higroscópicos como madeira e tecido, que absorvem umidade e tendem a dilatar e contrair provocando tensões internas, deformações, fissuras e empenamento no objeto (TEIXEIRA; GHIZONE, 2012, p. 17).

A variação da temperatura também afeta as pinturas: as temperaturas elevadas podem amolecer a camada pictórica e favorecer a adesão do pó às superfícies, e as temperaturas baixas provocam dureza e fragilidade (facilidade de quebrar) (SOUZA; et al, 2007, p. 01).

A biodeterioração, que pode ser definida como o conjunto de danos, desgastes ou alterações produzidas por agentes biológicos na matéria orgânica natural, é outro fator de degradação das pinturas. Alguns insetos xilófagos¹⁷, como cupins e brocas, além da celulose de têxteis, alimentam-se também da celulose existente na madeira dos bastidores e dos suportes, causando danos e perdas ao acervo, como mostra a figura 2.

¹⁷ Insetos que se alimentam de madeira e derivados da celulose. SOUZA, Luiz Antonio Cruz; FRONER, Yaci-Ara. **Roteiro de avaliação e diagnóstico de conservação preventiva**. Belo Horizonte: LACICOR-EBA-UFGM, 2008, p. 4.



Figura 2- Fotografia de suporte com perdas causados por insetos, na pintura “Paisagem” de Anibal Mattos, 1944.

Fonte: Ateliê de Conservação e Restauro da UFPel. Arquivo: MALG/UFPel.

Os agentes biológicos geralmente são introduzidos em coleções, arquivos e museus através do ambiente externo ou do contato com outros materiais infectados. Além do acervo constituído de material orgânico servir de alimento, os excrementos, corpos em decomposição (insetos mortos), casulos, ninhos e teias, também promovem a degradação dos materiais (SOUZA; FRONER, 2008, p. 3).

A luz também é um fator de degradação de pinturas. A exposição direta às radiações solares e as lâmpadas que produzem muito calor causa o desbotamento e o amarelecimento dos pigmentos que, quando combinados, acarretam maiores danos como oxidação dos vernizes e favorecimento ao aparecimento de agentes biológicos (SCHUTZ, 2012, p. 49).

A incidência de radiação da luz natural e artificial é prejudicial aos objetos, uma vez que seus efeitos são cumulativos e irreversíveis, provocando danos irreversíveis, capaz de fragilizar os materiais constitutivos dos objetos, introduzindo um processo de envelhecimento acelerado. Por exemplo, nos objetos orgânicos a luz provoca a modificação das cores e amarelecimento, mas também afeta a resistência mecânica dos materiais, como a perda de elasticidade nos tecidos (SOUZA; et al, 2007, p. 21).

Em geral, a luz é qualquer radiação eletromagnética do espectro visível (captada pela vista humana) que se situa entre as gamas infravermelho (IV) e ultravioleta (UV), conforme ilustrado na figura 3. Sua unidade de medida é o Lux

(lúmen por metro quadrado- lm/m^2) e para monitorar valores em Lux é necessário utilizar o Luxímetro, aparelho que normalmente é acessível e de baixo custo.

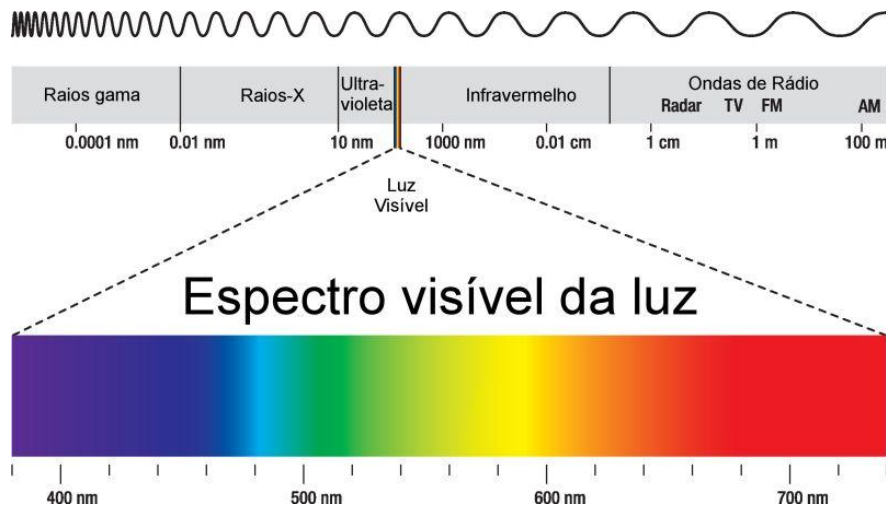


Figura 3-Fotografia de um Espectro Eletromagnético.

Fonte: Disponível em: <<http://www.infoescola.com/fisica/espectro-eletromagnetico/>>

Acesso em: 27 Out 2015.

As radiações UV têm maior comprimento de onda e são as mais destrutivas. As IV transmitem calor e aceleram os processos de degradação, pois aumentam a temperatura superficial, e, a reações químicas depois de iniciadas podem continuar mesmo sem a presença de luz.

Alguns autores consideram o controle ambiental como o foco principal para a conservação de acervos. As condições ambientais estão fundamentadas em valores ideais, pois o estabelecimento de valores absolutos é uma tarefa difícil (MICHALSKI, 2003 apud CALDEIRA, 2006, p. 99).

Os parâmetros ideais estabelecidos são umidade relativa entre 50% - 55%. Em relação à temperatura, esta deve ser mantida em torno de 20°C (CALDEIRA, 2006, p. 99). Por outro lado, enfatiza-se que muito mais problemático do que os extremos é a oscilação nos valores destes indicadores. É preferível uma temperatura constante a 30°C do que a que varia entre 20°C e 30°C todos os dias.

Os têxteis, aquarelas, guaches e obras em papel são muito sensíveis à luz e podem ficar em ambiente com até 50 Lux numa exposição de 7 horas diárias. As pinturas a óleo e têmpera, classificadas como sensíveis devem permanecer em ambiente com até 200 Lux.

Não se deve esquecer que o efeito de degradação da luz é cumulativo e irreversível, sendo necessário, para minimizar seus efeitos, manter os objetos em valores inferiores aos recomendados. Deve-se assim jogar com a lei de reciprocidade. "De acordo com esta lei pode-se afirmar que 50 Lux durante 100 horas causam o mesmo efeito de degradação que 5000 Lux durante 1 hora (SOUZA; et al, 2007, p. 98).

3. AÇÕES PRESERVACIONISTAS NO RIO GRANDE DO SUL

No tocante a preservação dos bens culturais móveis, no Rio Grande do Sul as primeiras ações preservacionistas ocorreram em 1938, com o tombamento das coleções arqueológicas, etnográficas, históricas e artísticas existentes no Museu Júlio de Castilhos¹⁸. Foi criado pelo Decreto Estadual 589, de 30 de janeiro de 1903, com o nome de Museu do Estado, adquiriu o atual nome em 1907. Em reconhecimento à sua importância, enquanto instituição museológica mais antiga do Rio Grande do Sul, o seu acervo foi inscrito no livro Tombo de Belas Artes da Subsecretária do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1937¹⁹. Na década de 1980, sob a coordenação da restauradora Leila Vianna Sudbrack, o Museu Júlio de Castilhos criou um setor direcionado à conservação e ao restauro de seu acervo²⁰ - fato que ocorreu após 1982. Também promoveu alguns eventos como o II Simpósio de Atualização em Técnicas Museológicas, ocorrido de 18 a 20 de outubro de 1984, e o I Simpósio de Conservação e Restauração em Museus, ocorrido de 29 a 31 de maio de 1985, ambos em Porto Alegre.

Outro exemplo de Museu com ações de preservação é o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), fundado em 1954, teve como seu primeiro conservador-restaurador o seu fundador, o artista e professor paulista Ado Malagoli. Ainda que fossem intensas as ações de preservação somente no final da década de 90 é que o Museu ganhou seus laboratórios de conservação e restauro. Os laboratórios foram montados e equipados por meio de um projeto cultural realizado em 2002, que habilitou as duas torres do prédio com modernos equipamentos para o reparo de pinturas e obras sobre papel²¹.

Também o ateliê da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob a coordenação da professora Lenora Lerrer Rosenfield, foi muito atuante no período de 1989 a 2013, no desenvolvimento

¹⁸ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAE.
Disponível em: < <http://www.iphae.rs.gov.br/Main.php?do=HistoricoAc&item=25> >
Acesso em: 27 Out 2015. 15: 49 hs.

¹⁹ Museu do Estado/Museu Júlio de Castilhos. Localizado á rua Duque de Caxias, 1205. Porto Alegre, RS. Disponível em: <<http://museujuliodecastilhos.blogspot.com.br/>> Acesso em: 24 Nov 2014. 10:08 hs.

²⁰ Finda o ciclo de palestras e arte promovido pelo MALG. **Diário Popular**. 12 Nov 1987 Pelotas, RS.

²¹ Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/MARGS localizado a Praça da Alfândega s/ n. Porto Alegre, RS. Disponível em:< <http://www.margs.rs.gov.br/>> Acesso em: 24 Nov 2014. 10:11 hs.

de atividades de conservação, restauro e formação de grupos de extensão, para atender demandas específicas, como o restauro dos painéis do Aldo Locatelli e do João Fahrion²², existentes no 8º andar do Instituto de Artes da UFRGS. Esse ateliê atualmente está inativo e todo o trabalho de conservação e restauro necessário é feito por terceirizados²³.

Existiu ainda, atuando com ações de conservação, no estado, a Escola de Arte do Livro fundada em 1941, por Jayme Castro, em Porto Alegre, que atuou "[...] de 1945 a 1965 ininterruptamente apresentando em Porto Alegre, às vezes em São Paulo, Rio e Pernambuco, amostras de livros artisticamente encadernados por alunos, na maioria senhoras e senhorinhas da melhor sociedade" (CASTRO, 1969). Para o autor, o encadernador deve ter "[...] dedicação e probidade - para sentir a responsabilidade em face de uma dificuldade, qual seja a de restaurar folhas com texto danificado ou encadernação em que tenha que salvar o trabalho artístico original" (ibid. p.192).

Não se esgotam aqui as ações de conservação e de restauro de bens culturais móveis no Rio Grande do Sul. Estas ações esplanadas acima foi as que foram possíveis de ser identificadas até o momento, deixando espaço aqui para novas pesquisas.

No tocante a regulamentação dos profissionais da conservação e do restauro, no Estado, cita-se o amparo da categoria através da Associação dos Conservadores Restauradores do Rio Grande do Sul (ACOR RS), fundada em 08 de julho de 2003. É uma sociedade civil de direito privado, sem fins lucrativos, com sede provisória no Torreão I do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), na cidade de Porto Alegre. A associação foi criada para dignificar a prática da conservação restauração e proteger os profissionais conservadores restauradores do Estado, amparar e defender os interesses gerais de classe, além de promover intercâmbio entre

²² João Fahrion. (1898-1970) Estudou gravura na Alemanha, com mestres como Müller, Schoenfeld e Seek. Já em 1922, recebeu Medalha de Bronze no Salão Nacional de Belas Artes- RJ com a obra "Velha Holandesa", feita ainda na Europa. Sua produção foi abundante e muito reconhecida, tendo recebido diversas premiações em Salões. Além de pintor foi gravador e desenhista, e realizou ilustrações nos anos 30 e 40 para a revista e editora Globo. A partir de 1937 ocupou a cátedra de desenho no então Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, onde lecionou até sua aposentadoria. Pertenceu ao grupo de professores idealista que cuidou da estruturação do Instituto de Belas Artes, no período de construção do atual prédio. Disponível em:

< <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/f/fahrion-joao> > Acesso em: 22 Nov 2015. 00:12 hs.

²³ GOMES, Paulo. Coordenador do Setor de Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo/UFRGS (oluapgomes@gmail.com). Email recebido por LACERDA, Claudia Fontoura (Kaká.filo@hotmail.com). 27 Abr 2015. 19:21 hs.

entidades, colaborar com novas pesquisas, promover a valorização dos trabalhos de conservação e de restauro, e incentivar o processo de reconhecimento da profissão²⁴.

Com relação à cidade de Pelotas, acredita-se que uma das primeiras ações de preservação patrimonial começou através de Henrique Carlos de Moraes, conforme mostra a figura 4, nascido em Pelotas a 20 de abril de 1898. “Historiador por paixão e museólogo por herança, Moraes desenvolveu um sistemático e peculiar trabalho de organização e de gestão documental e iconográfica dentro da Biblioteca Pública Pelotense (BPP)” (REZENDE, 2010, p. 55-56). Ele começou a trabalhar na BPP em 1933 e a maior relevância de sua participação ocorreu depois de 1940, ano de sua nomeação como Diretor do Museu da Biblioteca Pública e Conservador do Patrimônio do Ministério da Educação e Cultura, e a partir de ações de fomento a cultura museal e de discussões sobre a preservação dos bens culturais e do patrimônio edificado da cidade de Pelotas, como a criação do Arquivo Histórico da cidade. Dentre as várias peças que compõem o acervo do Museu da BPP, existem registros da história da cidade, como o tijolo da casa mais antiga de Pelotas, residência da Família Torres, na qual Moraes se inspirou para elaborar o artigo “O tijolo como fator de civilização”, em agradecimento à doação feita ao Museu (ibid. p. 59-69).



Figura 4- Fotografia de Henrique Carlos de Moraes.

Fonte: Arquivo Histórico da BPP. REZENDE, 2010. p. 56.

²⁴ ACOR RS. Disponível em:< <http://www.acor-rs.org.br/>> Acesso em: 24 Out 2015. 08:50 hs.

Outra figura de destaque, na cidade de Pelotas, na preservação patrimonial, foi o artista plástico Adail Bento Costa (1908-1980). Na figura 5, observa-se o artista durante a primeira exposição na BPP no ano de 1933. Em 1939 começou a fazer decoração de casas, desenhando móveis de estilo. Em 1940, Adail transferiu-se para o Rio de Janeiro e começou a se dedicar ao restauro de igrejas, casas e conventos, além de projetar e construir residências, escolas e clubes. Retornou a Pelotas em 1954, onde restaurou o Clube Comercial, o Clube Brilhante, o Museu da Baronesa, Oásis Praia Clube no Laranjal, o Clube Harmonia de Canguçu, além de igrejas e residências de Pelotas e de Porto Alegre. Mesmo sem ter o curso de arquitetura mostrou-se profundo conhecedor, bem como entalhador e decorador (SILVA; LORETO, 1996, p. 48-50). Entre várias tipologias de objetos, Adail restaurou 2043 peças e deixou para o município de Pelotas sua coleção de antiguidades que se encontra no Museu da Baronesa²⁵.



Figura 5- Fotografia de Adail Bento Costa.

Fonte: Disponível em:

<http://vinholivrosehistoria.blogspot.com.br/2015/01/adail-beto-costa-e-arte-sacra-matriz.html>

Acesso em: 15 Set 2015. As 17:55.

No tocante as ações de conservação e de restauro de pinturas em cavalete, na cidade de Pelotas o destaque é para o Ateliê que foi criado pela Universidade

²⁵ Adail bento Costa. Disponível em:

<http://pelotascultural.blogspot.com.br/2009/05/101-anos-de-adail-bento-costa.html>

Acesso em 10 Set 2015.

Federal de Pelotas, no ano de 1982, para restaurar as pinturas do artista pelotense Leopoldo Gotuzzo e, assim, poder efetivar a criação do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) e de sua Pinacoteca. Além das pinturas de Gotuzzo, o Ateliê atuou na restauração das obras das coleções particulares de João Gomes de Mello Filho e de Faustino Trápaga, doadas a EBA, das pinturas dos ex-alunos e de ex-professores da EBA (atualmente denominada pelo MALG como coleção EBA), e da Coleção Século XX do museu. As ações do Ateliê foram de extrema importância frente ao valor do acervo pictórico da UFPel, que é representativo de parte da história cultural da cidade de Pelotas e da região.

4. O ATELIÊ DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DA UFPel

Antes de discorrer sobre o Ateliê da UFPel, a seguir será apresentada a metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa.

Inicialmente, as informações sobre o Ateliê foram pesquisadas na documentação existente no arquivo do MALG, constituída de fichas de diagnóstico, as quais representam o primeiro passo antes de se iniciarem as ações diretas de conservação e restauro sobre a obra (SCHTUZ, 2012, p. 58). Estas fichas descrevem o processo de conservação e restauro executado no acervo pictórico da UFPel, relatam materiais e métodos utilizados. A documentação é composta também por algumas imagens fotográficas das obras, cadernos de anotações diárias, notas de compra de materiais e muitas anotações avulsas, bem como cartas sobre o ateliê e o tema conservação e restauro de autoria das profas. Luciana Araújo Renck Reis²⁶ e Yedda Machado Luz²⁷.

Apesar das fichas de diagnóstico do ateliê não estarem preenchidas na sua totalidade elas têm um grande valor porque, além de servirem para a organização e sequência do trabalho realizado, contam a trajetória de cada pintura, colaborando assim com a preservação do acervo baseada no que já foi feito sobre ele.

Ressalta-se que estes documentos nunca foram anteriormente utilizados para fins de pesquisa e que as condições de armazenamento e de guarda ainda estão em processo de organização no museu. Esta situação exigiu grande esforço e tempo prolongado para a coleta de dados, pois estes estavam dispersos entre as fichas, os cadernos de anotações e as anotações avulsas.

Cabe salientar que as informações envolvendo a coleção de Leopoldo Gotuzzo foram extraídas do Trabalho de Conclusão de curso da autora dessa dissertação. Intitulado “História da Conservação e Restauro: estudo sobre o restauro

²⁶ Idealizadora e fundadora do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG). Lecionou e pesquisou sobre História da Arte (UFPel), criou a Pinacoteca do curso de Artes da UFPel e dirigiu o Museu da Baronesa. Disponível em: < <http://pelotascultural.blogspot.com.br/2011/11/dona-luciana-reis.html> > Acesso em 16 Nov 2015. 00:42 hs.

²⁷ Aluna da EBA na turma de 1950. Professora da UFPel. Trabalhou no Ateliê de conservação e restauro da UFPel como responsável pelo preenchimento das fichas diagnóstico e pesquisa sobre os artistas. LUZ, Yedda Machado. Professora da Universidade Federal de Pelotas e atuante no Ateliê de conservação e restauro da UFPel. Depoimento à autora LACERDA, Claudia Fontoura. 05 Set 2012. Em sua residência à Rua General Neto nº 939/602, Pelotas, RS.

das obras de Leopoldo Gotuzzo na década de 80 em Pelotas, RS”, foi defendido em março de 2013.

Apoiada nas teorias de Jovchelovitch e Bauer (2008, p. 108), que afirmam que “[...] as entrevistas geram novas histórias e compreender uma história é captar não apenas como o desenrolar dos acontecimentos é descrito, mas também a rede de reações e sentidos que dá a narrativa sua estrutura como um todo”, para completar algumas lacunas deixadas pela documentação, foram realizadas entrevistas com pessoas que participaram das atividades práticas do Ateliê, sendo estas indicadas pelos atuais funcionários do MALG. Assim, localizou-se o Senhor Erasmo Fernando Casarin, marceneiro da Universidade, que trabalhou nas atividades práticas do Ateliê desde a sua criação, o qual concedeu depoimentos em 27 de abril de 2012 nas dependências do MALG, à Rua Gal. Osório nº725, e em 3 de julho e 10 de agosto de 2012²⁸ e 21 de julho de 2015 em sua residência, à Rua Dr. Felipe dos Santos, nº 391, Pelotas, RS. A necessidade de mais de um encontro foi motivada pela identificação de datas distintas de ações em uma mesma obra.

O outro depoente foi o Senhor José Inácio Santos do Nascimento, aluno de Educação Artística da UFPel e aluno monitor da professora Luciana Reis, o qual, a convite dela, passou a trabalhar nas atividades práticas de conservação e de restauro do Ateliê, no período de 1982 a 1984. Este depoimento foi dado em 14 de julho de 2014 nas dependências da BBP localizada na Praça Coronel Pedro Osório, nº 103, Pelotas, RS. Os depoimentos constam nos **Apêndices A, B, C, D e E**.

Os depoimentos não se basearam num questionário prévio. Seguiram um roteiro de temas e de informações quanto ao MALG, à criação do ateliê, às datas de atuação, aos trabalhos realizados e aos materiais e métodos utilizados. Em muitos momentos, o depoente é quem conduziu a entrevista, voltando a um tema já narrado anteriormente, e com informações adicionais. Para Meihy; Ribeiro (2011, p. 105) tais informações, depois de autorizadas, podem ser organizadas e incluídas no texto. “O contexto é dado e os acontecimentos são sequenciais” (JOVCHELOVITCH E BAUER, 2008, p. 92).

Os depoimentos foram editados conforme vontade dos depoentes. Ao final, eram lidos por eles e autorizados, pois “[...] a vontade do narrador deve sempre ser respeitada” (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p. 106).

²⁸ Entrevistas realizadas durante o período de realização do Trabalho de Conclusão de curso da autora.

O cruzamento de dados da documentação com os depoimentos possibilitou complementar as informações sobre os trabalhos de conservação e de restauro realizados no Ateliê.

Tendo grande quantidade de fontes documentais, cabe salientar que,

[...] quanto mais o pesquisador for capaz de associar as informações que aparecem (e aparecem porque ele faz perguntas) nas diversas fontes com que trabalha com estudos já realizados sobre o tema, com teorias que estudou, com outros documentos que não necessariamente faziam parte do seu corpus documental original etc., mais condições tem ele de autenticar, com rigor, o conhecimento que construiu e aproximar-se da verdade – sempre incompleta – que busca (LOPES E GALVÃO, 2005, p. 44 apud MAGALHÃES, 2008, p. 20).

Dentro da metodologia, ainda se desenvolveu novo modelo de ficha diagnóstico, buscando assim unir todas as informações do trabalho de conservação e de restauro da década de 1980 em apenas um documento, sendo cada obra do acervo registrada nesse novo modelo de ficha.

Este estudo não pretende esgotar o tema. Trata-se de uma pesquisa sobre as ações preservacionistas na cidade de Pelotas, através do trabalho pioneiro do Ateliê de conservação e restauro da UFPel no seu acervo pictórico. Procurou-se levantar questões referentes à importância da documentação, dos materiais e das técnicas utilizadas na conservação e no restauro, além do perfil do profissional atuante na década de 1980. Pois, através da história do ateliê, mesmo que indiretamente, foi possível perceber como se formou o profissional de conservação e restauro pioneiro na cidade de Pelotas e região.

4.1 Origem

A origem do Ateliê de Conservação e Restauro da UFPel está diretamente ligada às obras do artista plástico pelotense Leopoldo Gotuzzo, à Escola de Belas Artes D. Carmem Trápaga Simões²⁹ e às ações da profa. Luciana Araújo Renck Reis.

²⁹ Carmem Trápaga Simões, viúva do Dr. Francisco Simões, doadora do prédio à Rua Marechal Floriano 177 e 179 à EBA, sendo assinada a escritura em 21 de fevereiro de 1963. Como homenagem à dama pelotense que fez com que o tão sonhado prédio próprio fosse adquirido, a direção da Escola solicitou ao Ministro da Educação e Cultura, a mudança de seu nome, o que se deu através do Decreto 59.915 de 28 de setembro de 1966, alterando a denominação da escola de Escola de Belas Artes de Pelotas para Escola de Belas Artes D. Carmem Trápaga Simões. Escola de Belas Artes passou a se chamar D. Carmem Trápaga Simões por decreto de Castello. **Diário Popular**. 8 Dez 1966. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

4.1.1 Leopoldo Gotuzzo

O pintor e desenhista pelotense Leopoldo Gotuzzo, conforme mostra a figura 6, iniciou sua formação artística sob a orientação do artista italiano Frederico Trebbi. Em 1909, em busca de novos horizontes, foi para a Europa onde estudou em Roma com Joseph Noel³⁰. Em 1918 voltou ao Brasil e em 1919 fez a primeira exposição individual em Pelotas no Salão da BPP. Em 1920, no auge da Belle Époque, radicou-se na cidade do Rio de Janeiro onde criou um ateliê e passou a pintar figuras marinhas e paisagens. Em 1927 regressou à Europa. No final do ano de 1930 volta ao Brasil, trazendo muitas obras feitas em Portugal e França (LACERDA, 2012, p. 19).

Leopoldo Gotuzzo sempre manifestou o desejo de ter em Pelotas um museu para abrigar e conservar as suas obras. Para a sua realização, em 1955, doou algumas de suas pinturas a EBA, dentre as quais muitas de suas mais importantes obras.

Escolhido patrono da Escola, Gotuzzo manifesta então, o desejo de agradecer sua terra natal com a doação de um número significativo de suas obras. Já na casa dos sessenta anos, ainda que afastado de Pelotas desde sua juventude, ele nunca estivera desvinculado dos destinos da cidade, que visitava com relativa frequência. Agora, passa a ver na Escola de Belas Artes o *locus* ideal para consagrar uma relação maior entre a sua produção e seus conterrâneos (LIMA, 2001, p. 17).



Figura 6-Fotografia do Autorretrato de óculos de Leopoldo Gotuzzo, de 1934.

Fonte: Arquivo MALG/UFPel.

³⁰ SILVA, Úrsula Rosa da; LORETO, Mari Lucie da Silva, **Historia da Arte em Pelotas**, a Pintura de 1870 a 1980, Pelotas: Educat, 1996. p. 43

Sobre seu apreço pela cidade natal, o artista completa afirmando que,

[...] quero deixar para Pelotas alguma coisa que lembre um de seus filhos que, apesar de ter vivido muito tempo ausente, tem sempre para ela um pensamento affectuoso. É meu desejo que quando a Escola de Bellas Artes tiver local adequado e meios para manter se installe ahi uma pequena “coleção Gotuzzo”, com alguns quadros que possam caracterisar meu modesto trabalho (1ª Carta de Gotuzzo, 1955, Arquivo MALG)

Nos últimos anos de sua vida, ao saber pela professora Luciana Araújo Renck Reis que estava sendo feito um trabalho de restauro de suas pinturas para efetivar a criação do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, ele prometeu outra doação de suas obras.

Em 1980, ao saber da saúde debilitada e o enfrentamento de despesas elevadas por Gotuzzo, a professora Luciana Araújo Renck Reis encaminhou um pedido à professora Dora Solazzo, chefe do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Letras e Artes da UFPel, solicitando a compra de um ou mais quadros do artista (REIS, 1980)³¹. A documentação é inconclusiva sobre esta compra e os registros no MALG informam apenas o recebimento da segunda doação do artista em 1983, ano de sua morte, através de carta testamentária. Esta segunda doação foi recebida pela professora Carmem Lúcia Matzenauer Hernandorena, diretora do Instituto de Letras e Artes da UFPel, e o levantamento do acervo foi realizado pela restauradora Elsa Maria Loureiro de Souza, que identificou as seguintes obras: 23 telas à óleo, dez retratos em crayon e sanguínea, nove estudos de nu, quatro retratos (Itália), diplomas (dois emoldurados), dez telas inacabadas, um perfil oval em baixo relevo em gesso e uma fotografia sépia da mão do autor. Como não se sabia os títulos das obras, estes foram colocados pela restauradora Elsa visando a facilitar a identificação das telas³².

³¹ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Pintor Leopoldo Gotuzzo- Aquisição de quadro. Ofício s/n enviado por Luciana Araújo Renck Reis à professora Dora Solazzo, chefe do DAV/UFPel. 8 Dez. 1980. Arquivo MALG/UFPel.

³² Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Gabinete do Reitor. Procuração. 30 Mai 1983. Arquivo MALG/UFPel.

4.1.2 Escola de Belas Artes

Desde o final do século XIX até o final da década de 40 do século XX, na cidade de Pelotas, a arte era ensinada por intermédio de artistas detentores de técnicas trabalhadas diretamente com os alunos, em geral pertencentes a um determinado meio social, que talvez se possa definir aqui como camadas de poder aquisitivo médio e alto. Muitos desses artistas eram estrangeiros ou de outras localidades brasileiras que vinham e se estabeleciam na cidade de Pelotas, a qual vivia tempos de riqueza e de prosperidade em virtude da crescente economia baseada na pecuária, mais especificamente no charque. Esses artistas, além de receberem encomendas, para, em geral, retratar a classe social rica e detentora das posições de poder político e administrativo, encontraram campo de atuação no ensino particular, geralmente de pintura, contexto no qual surgiram os primeiros locais de ensino de arte, os ateliês (DIAS, K.H.R. 2012, p. 59). Um desses ateliês de arte foi o do artista italiano Frederico Alberto Crispin Francisco Arnoldi Trebbi que se fixou em Pelotas em 1864 e ministrou aulas de pintura e desenho por mais de cinquenta anos (ROSA; PRESSER, 2000, p. 216). Posteriormente, em 1879, instalou-se também em Pelotas o artista espanhol Guilherme Litran.

Sendo a sociedade pelotense acolhedora e estimuladora das artes, em 1º de julho de 1946 foi realizada a primeira tratativa para a criação da Escola de Belas Artes de Pelotas, através de ofício encaminhado pelo prefeito da cidade, Sr. Procópio Duval, ao Ministro da Educação, Dr. Ernesto de Souza Campos, no qual nomeava a artista plástica pelotense e professora do Instituto de Educação Assis Brasil, Marina de Moraes Pires, como se vê na figura 7, para tratar da criação da futura escola. A indicação da professora Marina foi resultado de suas ações como educadora, alguém que via a necessidade dos alunos receberem uma orientação no que se referia às artes plásticas, e se comprometia com as pessoas da comunidade.



Figura 7-Fotografia da professora Marina de Moraes Pires.

Fonte: FRANCO (2008, p, 53)

Conforme Diniz,

[...] a professora Marina de Moraes Pires iniciara a luta oficial para a criação de uma escola ligada às artes. Inúmeros ofícios, cartas da professora e mensagens à políticos da região foram enviados para o ministro da Educação, na época Ernesto de Souza Campos, e para o Secretário da Educação e Cultura do Estado, Dr. Eloy da Rocha numa árdua luta para concretizar o almejado sonho (DINIZ, 1996, p. 51).

A criação efetiva da EBA ocorreu em 1949. Inicialmente, as atividades foram desenvolvidas em uma sala de aula do Instituto de Educação Assis Brasil, e em sua trajetória sempre necessitou de espaço físico próprio e adequado, porém, a solução definitiva para o problema de espaço físico ocorreu somente em 1963, a partir da doação feita por Carmem Trápaga Simões, viúva do Dr. Francisco Simões³³, do prédio localizado a Rua Mal. Floriano, 177 e 179, cuja fachada pode ser vista na figura 8.

³³ Francisco Simões. Presidente do Conselho Técnico-administrativo da EBA, Francisco Simões, que veio a falecer enquanto ocupava o cargo. Outros do Conselho técnico-administrativo foram Guilherme Echenique Filho e Jaime Gonçalves Wetzel. Disponível em: <<http://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2014/03/27/homenagens-marcam-inicio-de-celebracoes-pelos-65-anos-da-eba/>> Acesso em 22 Nove 2015. 11:25 hs.



Figura 8- Fotografia do prédio à Rua mal Floriano 177 e 179, doado à EBA.
Fonte: Arquivo Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas, s/d.

Devido as constantes dificuldades financeiras, a professora Marina de Moraes Pires, em 1964, iniciou o processo de federalização da EBA para a UFPel (FRANCO, 2008, p. 369), que se efetivou em 8 de agosto de 1968³⁴, passando o acervo da EBA para a guarda e o patrimônio da Universidade.

Na ocasião, o acervo era constituído de cem telas, desenhos e esculturas, com predominância da categoria pictórica (SILVA; LORETO, 1996, p. 153). O acervo pictórico era composto de desenhos, pinturas a óleo sobre tela, óleo sobre madeira e óleo sobre tela colada em madeira, oriundas das doações de Gotuzzo em 1955, doações de Faustino Trápaga e de João Gomes de Mello, além da Coleção ex-alunos EBA, composta de obras de ex-alunos e ex-professores da EBA (conjunto atualmente intitulado pelo MALG como Coleção EBA).

Cabe aqui salientar a importância da EBA no processo de enriquecimento da cultura pelotense, devido à presença de pintores como Aldo Locatelli³⁵ e Nestor

³⁴ Brasil. Ministério da Cultura e Educação. Universidade Federal de Pelotas. Cronologia EBA. Arquivo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo/MALG.

³⁵ Pintor e muralista. Nasceu em Bérgamo na Itália em 1915 e faleceu em Porto Alegre em 1962. Diplomado em pintura em 1935 em Bérgamo. No mesmo ano recebe uma bolsa de aprimoramento na Escola de Belas Artes de Roma. Já casado, transfere-se para o Brasil em 1948. Atendendo convite do Bispado de Pelotas pinta o interior da Catedral São Francisco de Paula. ROSA, Renato; PRESSER, Decio. **Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**. 2 ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. p, 66.

Marques Rodrigues³⁶, que lecionaram na Escola e deixaram registros na vida e na história cultural da cidade de Pelotas, através das obras de seus alunos.

Conforme Magalhães; Amaral(2010):

[...] a arte e o homem são indissociáveis. Desde os primórdios da humanidade até os dias de hoje, e em todos os lugares do mundo, a arte está presente, e nasce nas mais diferentes circunstâncias e pelos mais diferentes motivos. Hoje, na nossa sociedade, existe um sistema das artes, que legitima e confere valor ao que é produzido na área. Dentro deste sistema, sendo peça importante dele, está a instituição de ensino de arte. As instituições de ensino de arte, principalmente as de ensino de nível superior, detêm o poder de ditar as regras, de legitimar (ou não) a produção e de determinar o que tem valor e o que não tem. Essas instituições caminharam, desde sempre, juntamente com a arte (as instituições de ensino da arte constituem uma parte do campo da arte) e têm papel fundamental na produção e legitimação da mesma, nos discursos produzidos a seu respeito bem como na formação do gosto (MAGALHÃES; AMARAL. 2010, p. 219).

4.2 Estruturação do Ateliê

Após a federalização da EBA, as pinturas doadas por Leopoldo Gotuzzo, bem como as demais pinturas do acervo da UFPel ficaram por muitos anos, distribuídas em diversos espaços físicos da Universidade, expostas ao desgaste natural e à ambientes propícios a deteriorações. Tal situação só veio a se modificar a partir da década de 1980, com o surgimento da ideia de criar um Museu de Arte na Universidade. Para se efetivar a criação do Museu era necessário restaurar o acervo da UFPel e, para atingir este objetivo, em 1982 ocorreram ações conjuntas da professora Luciana Araújo Renck Reis e da Pró-Reitoria de Extensão da UFPel³⁷, na pessoa de Élide Minione, na gestão do então Reitor professor José Emílio Gonçalves Araújo (1982-1984). A professora Luciana foi, então, nomeada como coordenadora do Projeto de criação do MALG e da Pinacoteca, conforme Portaria 10/82 de 9 de agosto de 1982 da UFPel.

³⁶ Nestor Marques Rodrigues, o Nesmaro (1917-1981). Nasceu em Montevideu e radicou-se mais tarde no Brasil. Realizou sua primeira exposição no Rio de Janeiro, com apenas 15 anos. Além de professor da Escola de Belas Artes de Pelotas, foi professor por 12 anos da Escola de Belas Artes Heitor de Lemos de Rio Grande.

Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/riogrande/2011/09/28/vernissage-emociona-familia-e-ex-alunos-de-nesmaro/> Acesso em: 22 Nov 2015. 11:53 hs.

³⁷ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Agradecimento de Élide Minione Pró Reitora de Extensão à professora Luciana Araújo Renck Reis, coordenadora do Projeto Pinacoteca e toda equipe. 15 Dez. 1984. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Depois de fazer uma pesquisa em Porto Alegre e não ter encontrado nenhum profissional capacitado para o trabalho no ateliê da UFPel, a professora Luciana buscou profissionais em encontros e seminários do setor museológico e no III Encontro Sul Riograndense de Museus, ocorrido de 8 à 11 de setembro de 1982, na cidade de Bagé, RS. Ela conheceu a restauradora bageense, radicada no Rio de Janeiro, Elsa Maria Loureiro de Souza³⁸, que, por seu intermédio, foi contratada pela Universidade para criar o ateliê e dar início aos trabalhos de restauração do acervo. Além disso, Elsa também elaborou um pré-projeto para adaptação, decoração e implementação do espaço físico da futura Pinacoteca com localização prevista nas dependências do MALG³⁹.

Em busca de maior conhecimento na área da conservação e do restauro, a professora Luciana Reis e a professora Yedda Machado Luz⁴⁰, passaram as férias de 1985 na Europa onde fizeram o curso de História da Arte Espanhola, com parcela dedicado ao enfoque na Conservação e no Restauro⁴¹. Para esta viagem, ela solicitou à Universidade a quantia de 200 dólares para adquirir o produto de restauro Beva⁴², pois na época não havia para venda no Brasil, mas, acredita-se que não houve este investimento por parte da universidade, pois, conforme documentação, nenhuma pintura foi reentelada⁴³ com este produto. Porém, percebe-se aí o

³⁸ Restauradora bageense radicada no Rio de Janeiro que cursou Filosofia na Faculdade de Filosofia, Curso de Museus no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, cadeiras isoladas de Teoria da Pintura; Análise de composição, conservação e restauração de papel e tela com o professor Edson Motta na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estagiou no Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro e realizou também estágio em restauração de telas no Museu da República-Catete, com o professor Sérgio Lima, restaurador chefe do Museu Histórico Nacional. Foi membro do Conselho da administração da ABRACOR (Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais) 1982/1984. Documentação acervo particular de Elsa Maria Loureiro de Souza.

³⁹ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Declaração. Adolfo Amílcar Aranalde Pró Reitor Administrativo da UFPel; Carmem Lúcia Hernandorena, Diretora do Instituto de Letras e Artes da UFPel. 1 Fev. 1983. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

⁴⁰ Professora do Instituto de Letras e Artes da UFPel. e participante das atividades do Ateliê de conservação e restauro da UFPel.

⁴¹ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Pró Reitoria de Extensão. Ofício nº 10/85. 15 Jan 1985. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

⁴² Beva 371. Adesivo. Acetato Vinílico. Usado como consolidante para pintura e têxteis e na conservação de papéis. Na fixação de pinturas a óleo ou acrílico em escamação. Reentelamentos (onde é comum diluir a Beva com um 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. SLAIBI, Thaís Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. GUIGLEMETI, Wallace A. **Materiais Empregados em Conservação-Restauração de Bens Culturais**. ABRACOR. Associação Brasileira de Conservação Restauração de Bens Culturais. 2ª Ed. Rio de Janeiro, 2011, p, 25.

⁴³ Consiste na aplicação de tecido da mesma natureza do original e adesivos à base de cera ou beva gel no verso do quadro. Este procedimento geralmente é feito com utilização de calor, que poderá ser obtido com o auxílio de espátula quente ou ferro de restauro com a devida proteção,

conhecimento da equipe em relação aos novos materiais para conservação e para restauro de pinturas.

Diante das dificuldades financeiras, a professora Luciana também solicitou verba a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) para o trabalho de conservação e de restauro do acervo, para implantar a Pinacoteca e para posterior conservação da mostra permanente. Pois se acreditava que somente a verba da Universidade não seria suficiente para a realização do trabalho⁴⁴, mas a documentação não especifica se esta verba foi conseguida.

O trabalho da prof^a Luciana Reis resultou na formação da equipe de conservação e de restauro que atuou na década de 1980, inicialmente sob a orientação e supervisão da restauradora Elsa Maria Loureiro de Souza. A figura 9 ilustra a prof^a Luciana Reis com a equipe.



Figura 9- Fotografia da equipe de trabalho do Ateliê de conservação e restauro da UFPel.
Fonte: Caderno Especial. **Diário Popular**. 30 Jan 1983. Pelotas, RS.

ou através da utilização da mesa térmica, que, a temperatura média entre 45° a 75/º, ativa os adesivos previamente aplicados. SCHUTZ, Daniele. **Manual básico de conservação e restauro: pintura sobre tela**. Canoas: Ed. Da ULBRA, 2012. p, 66.

⁴⁴ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Letras e Artes. Ofício s/nº/ 82 de Luciana Araújo Renck Reis Coordenadora do Trabalho de arrolamento, cadastramento, especificação das peças de arte da UFPel, ao professor Fernando Cápio da Costa, Coordenador de Convênios Externos. 30 Nov. 1982. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Por estarem dispersas, inicialmente as pinturas do acervo foram sendo restauradas à medida que eram localizadas nos ambientes da Universidade. Segundo a professora Luciana Araújo Renck Reis,

[...] durante o tempo o qual a atividade de conservação, restauro, pesquisa e classificação de obras vem se desenvolvendo, vem-se paralelamente, localizando as obras que se encontravam em diversos ambientes da UFPel. Foram localizadas todas as obras constantes na lista de registro patrimonial. As obras localizadas e não constantes na lista do patrimônio, foram fichadas e catalogadas (REIS, 1984)⁴⁵.

Conforme Luz (198-), durante 50 dias de trabalho intenso e árduo, foram limpos, conservados e recuperados grande número de quadros do acervo. A equipe procurou aproveitar ao máximo os ensinamentos da restauradora Elsa, aprendendo que o restauro é tarefa diversificada em exigência técnica, tempo e material adequado para a sua execução, além da necessidade de experiência do técnico-restaurador. Para as atividades práticas, a equipe contava apenas com um espaço pequeno e pouca ventilação, “sem que houvesse, na oportunidade condições de proteção à saúde dos participantes do programa”⁴⁶. Nesse período foram realizadas limpezas, reentelamentos, recuperação de molduras e seleção das obras irrecuperáveis⁴⁷.

De acordo com Erasmo Fernando Casarin, marceneiro da Universidade que trabalhou no Ateliê, inicialmente, os trabalhos práticos começaram a funcionar no prédio da Faculdade de Agronomia, localizado no Campus Capão do Leão, e, em 1986, as atividades foram transferidas para o atual prédio do MALG, localizado na Rua Marechal Deodoro, nº 673. Casarin começou restaurando e renovando bastidores e molduras -como a figura 10 ilustra um desses momentos- mas a convivência diária com a equipe lhe proporcionou o aprendizado das técnicas e a sua atuação no restauro de muitas obras do acervo. “Eu era ajudante. Eu fui

⁴⁵ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Luciana Araújo Renck Reis. Coordenadora do grupo de trabalho Acervo Pictórico. Relação dos quadros restaurados, encaminhado ao professor VAROTTO, Renato, Pró Reitor de Extensão UFPel.. 19 Dez 1984. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

⁴⁶ LUZ, Yedda Machado. Carta da professora do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas. [198-]. Arquivo MALG/UFPel.

⁴⁷ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Declaração. Adolfo Amilcar Aranalde Pró Reitor Administrativo da UFPel; Carmem Lúcia Hernandorena, Diretora do Instituto de Letras e Artes da UFPel. 1 Fev. 1983. Pelotas, RS

contratado para trabalhar nas molduras, mas acabou que eu trabalhei muito nesses quadros” (Informação verbal)⁴⁸.



Figura 10- Fotografia de Erasmo Fernando Casarin enquanto trabalhava em molduras do acervo.

Fonte: Arquivo pessoal de Erasmo Fernando Casarin, s/d.

Casarin foi o funcionário que viveu toda a trajetória de atuação do Ateliê com influência direta na sua profissão, que se alavancou de artífice de carpintaria e marcenaria (função que lhe rendeu o convite para trabalhar na restauração das molduras em madeira das pinturas do acervo, em 1982) para a de laboratorista do Ateliê, de 1985 até a sua aposentadoria em 2006. Em reconhecimento aos relevantes serviços prestados por Casarin, em 1998, no Jornal da ASUFPel, foi publicada reportagem sobre a trajetória de vida e dedicação dele ao acervo da UFPel, a qual pode ser observada no **Anexo A**.

Passado o período do primeiro contrato da restauradora Elsa, foi solicitado à professora Carmen Lucia Hernandorena, diretora do Instituto de Letras e Artes da UFPel, uma nova contratação de um mês para dar continuidade ao trabalho em andamento no Ateliê. Os termos dessa contratação estão disponibilizados na figura 11.

⁴⁸ Informação dada por Erasmo Fernando Casarin, em Pelotas, em abril de 2012.

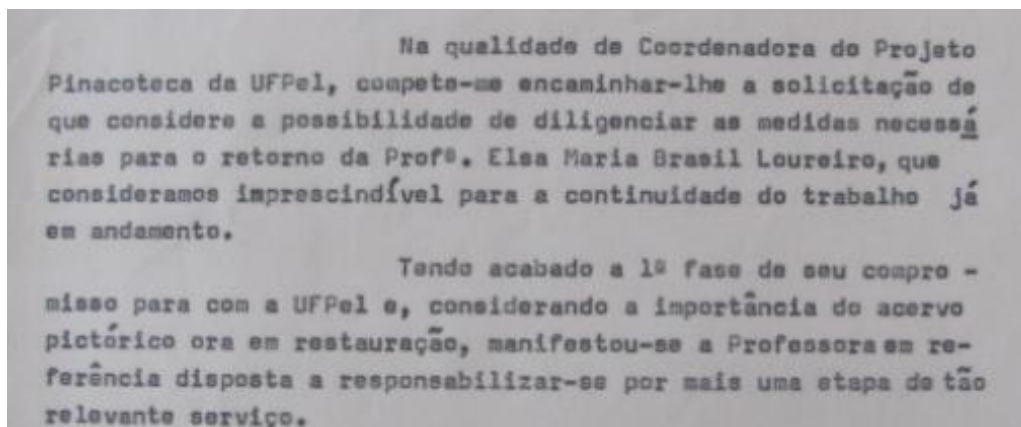


Figura 11- Fotografia de parte do Ofício enviado por Luciana Araújo Renck Reis, solicitando nova contratação de Elsa Maria Loureiro de Souza para o Ateliê.

Fonte: Arquivo MALG/UFPel, s/d

Elsa foi, então, novamente contratada até dezembro de 1983⁴⁹. Fora das dependências do Ateliê, no Rio de Janeiro, a restauradora ainda atuou no restauro de duas gravuras de autoria de Benlliure⁵⁰ e de um autorretrato de Gotuzzo, tendo em vista não terem sido encontrado no estado do Rio Grande do Sul os materiais necessários ao restauro dessas obras⁵¹. Em janeiro de 1984 é novamente solicitada outra contratação da restauradora Elsa, a fim de que se pudesse dar continuidade aos trabalhos. Existiam ainda cinco telas necessitando de cuidados especiais, duas inacabadas, onze que haviam recebido apenas os tratamentos iniciais de conservação, treze precisando de limpeza, doze necessitando reentelamento⁵², vinte e dois desenhos necessitando limpeza e nove telas inacabadas para reentelar⁵³. A universidade solicitou especificação do prazo e do tipo de trabalho, solicitação atendida através de documento no qual a professora Luciana especifica os trabalhos e as datas em que cada trabalho seria realizado sendo que a primeira etapa já havia sido concluída de 5 de outubro a 5 de novembro de 1983. A segunda etapa de 10 de novembro a 30 de dezembro com regime de 40 horas semanais da restauradora

⁴⁹ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Declaração. José Emílio G. Araújo. 1984. Arquivo MALG/UFPel.

⁵⁰ Artista plástico mesmo autor da pintura intitulada Frutas de 1923, da Coleção Faustino Trápaga.

⁵¹ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Letras e Artes. Solicitação de Luciana Araújo Renck Reis coordenadora do Projeto Pinacoteca à professora Élide Minione. Pró Reitora de Extensão da UFPel. 16 Mai 1983. Arquivo MALG/UFPel.

⁵² Também chamado entelado ou forro, consiste em fazer aderir um tecido protetor no reverso do suporte têxtil. PASCUAL, Eva; PATIÑO, Mireia. **O Restauro de Pintura**. A técnica e a arte do restauro de pintura sobre tela explicados com rigor e clareza. 1º ed Lisboa: Estampa, 2002. p. 103

⁵³ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Solicitação de Luciana Araújo Renck Reis à Professora Élide Minione, Pró Reitora de Extensão da UFPel. Jan 1984. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Elsa Maria Loureiro de Souza⁵⁴. No mesmo ano, o MALG realizou uma exposição com 120 telas restauradas pelo Ateliê e um Ciclo de Palestras abertas à comunidade, onde a restauradora Elsa proferiu uma palestra sobre a técnica de reentelamento⁵⁵.

Em 1985, quando mais uma vez é solicitada a contratação da restauradora Elsa por um período mínimo de 45 dias, para análise e elaboração das fichas técnicas da segunda coleção de Gotuzzo (doadada em 1983) e de pintura de Aldo Locatelli doada a UFPel (a documentação não especifica qual obra foi doada), acredita-se que não houve resposta positiva por parte da Universidade, pois não há registro desta contratação⁵⁶.

Ao final de 1985, iniciou-se a instalação do MALG e do Ateliê na sede definitiva, localizada a Rua Marechal Deodoro nº 673, que se finalizou em 6 de novembro de 1986. Conforme os registros, a partir de 1985, sob a coordenação da professora Luciana, os trabalhos práticos continuaram até início da década de 1990, sendo 1992 a data do último documento de restauro encontrado. Porém, as atividades práticas não tiveram data definida para término, elas foram diminuindo gradualmente nos últimos anos. Percebe-se essa diminuição através da redução do número de fichas diagnóstico das pinturas restauradas. Conforme Luz (Informação verbal)⁵⁷ para a criação do ateliê “[...] foi tudo muito rápido, tinha muito apoio da universidade”.

Segundo a professora Lígia Maria Fonseca Blank⁵⁸, que foi chefe do museu de 1989 a 1991, tinham apenas um funcionário responsável pela reserva técnica, mas sem curso específico para a função. Convidaram então a especialista em restauração Leila Sudbrack de Porto Alegre, para visitar o MALG e passar algumas

⁵⁴ Brasil. Ministério de Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Pró Reitoria de Extensão. De Luciana Araújo Renck Reis coordenadora do Grupo de Trabalho Museu/Pinacoteca à professora Élide Minione. Pró Reitoria de Extensão 17 Out. 1984. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

⁵⁵ Método adotado nos museus holandeses. Tem como base a cera virgem de abelhas, acompanhada de outros materiais colantes que dão a cera maior resistência, aumentando-lhe o grau de fusão e o poder aderente. RESCALA, João José. **Restauração de obras de arte**. Pintura Imaginária Obras de talha. Salvador: Centro Editorial e didático da UFBA, 1984. p, 205.

⁵⁶ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Pró Reitoria de Extensão. Ofício nº 13/85 de 18 Jan 1985. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

⁵⁷ Informação dada por Yedda Machado Luz, em Pelotas, em setembro de 2012.

⁵⁸ BLANK, Lígia Maria Fonseca. Professora da Universidade Federal de Pelotas/UFPel. Chefe do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo/MALG de 1989 a 1991. (rubensblank@gmail.com), **Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**. Mensagem recebida por kaka.filo@hotmail.com em 14 Dez 2012.

orientações sobre os cuidados básicos. Assim, somente o Sr. Erasmo Casarin estava autorizado a tirar o pó das obras, transportá-las no museu, acompanhar a montagem de exposições, desfazer e fazer embalagens de obras etc.

Sobre a desativação do ateliê, “a Universidade não possuía verba para incrementar as atividades de restauro, pelo menos com profissional habilitado oficialmente para tal [...] Para preservar as obras, o mais prudente foi não permitir que pessoas não especializadas fizessem interferências nas telas ou esculturas” (Informação verbal)⁵⁹.

Durante sua existência, conforme a professora Luciana⁶⁰ participou das atividades do ateliê, a professora Yedda Machado Luz, como vice-coordenadora do projeto da Pinacoteca e responsável pela correspondência e pelos relatórios do museu; as professoras Antonina Zulema D’avila Paixão e Vera Guido Satte Alam, do Instituto de Letras e Artes da UFPel, como pesquisadoras dos documentos relativos a Adail Bento Costa e outros artistas não identificados; a restauradora Judith da Silva Bacci, que atuava no restauro das molduras e em todos os setores quando requisitada; e as professoras do ILA Dinah Sollazzo Diniz⁶¹ e Dora Sollazzo⁶² com incumbência de organizar fichários, catalogar documentário fotográfico e efetuar pesquisa logística. No período de 1984 a 1986, a aluna Magali Melleu Sehn⁶³ do Bacharelado em Pintura da UFPel também atuou no Ateliê com a função de retoque

⁵⁹ BLANK, Lúgia Maria Fonseca. Professora da Universidade Federal de Pelotas/UFPel. Chefe do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo/MALG de 1989 a 1991. (rubensblank@gmail.com), **Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**. Mensagem recebida por kaka.filo@hotmail.com em 14 Dez 2012.

⁶⁰ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Letras e Artes. Projeto Pinacoteca. De Luciana Araújo Renck Reis coordenadora do Projeto à Pró-reitora de Extensão Élide Minione. 7 Jun 1983. Pelotas, RS.

⁶¹ Ingressou em 1950 na EBA como professora de perspectiva e sombras. Foi vice diretora por 15 anos da EBA. No Instituto de Letras e Artes lecionou Desenho, foi chefe do departamento de Artes Visuais. Aposentou-se em 1986. SILVA, Ursula Rosa da; ARAÚJO, Ana Paula. Revisitando o ILA: o ensino de arte entrelinhas. In Seminário Internacional em Memória e Patrimônio, 5, 2011. **Anais do V SIMP**. Disponível em:

<<http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/123456789/762/3/Revisitando%20o%20ILA%20-%20ensino%20de%20arte%20entrelinhas.pdf>> Acesso em: 22 Nov 2015. 18:02 hs.

⁶² Ingressou em 1954 na EBA para lecionar geometria descritiva e desenho. No Instituto de letras e Artes lecionou as mesmas disciplinas. Foi Chefe do Departamento de Artes Visuais em 1980 e 1981. *ibid*

⁶³ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Declaração. Luciana Araújo Renck Reis coordenadora do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pró- Reitoria de Extensão-EAAC. 27 Jan 1986.

das pinturas, e em 1985 a professora Hilda Sequeira Vianna⁶⁴ passou a atuar no Ateliê⁶⁵.

Também atuaram no Ateliê: Adalberto Xavier Barcellos, funcionário da Faculdade de Odontologia da UFPel e aluno do curso em Pintura, Escultura e Gravura do ILA da UFPel, cedido para atuar nos meses de dezembro de 1982 e janeiro de 1983⁶⁶; Carmem Lúcia Gomes Reis, aluna do curso em Pintura, Escultura e Gravura do ILA da UFPel⁶⁷; José Inácio Santos do Nascimento, aluno da Educação Artística e do curso em Pintura, monitor da professora Luciana que trabalhou no período de 1982 a 1984⁶⁸ no Ateliê.

Em 1987, com a necessidade de dispensar atenção às obras e devido a preparação do centenário de Leopoldo Gotuzzo, foi solicitado ao Pró Reitor de Extensão da UFPel, prof. Renato Luis Mello Varotto a contratação de um profissional para a restauração de algumas pinturas do acervo do MALG que seria pago através de verba do Programa Nova Universidade. Neste documento foram sugeridos alguns nomes como os dos restauradores Clarice Molina Poli, Paulo da Rocha e Leila Vianna Sudbrack⁶⁹, sendo a última contratada para a realização do trabalho. A figura 12 demonstra um momento em que a restauradora está atuando conjuntamente com Casarin e a prof^a Luciana.

⁶⁴ Ingressou em 1970 na EBA para lecionar Anatomia Artística. No Instituto de letras e Artes trabalhou com Artesanato em couro e aposentou-se em 1988. op. cit.

⁶⁵ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Solicitação de Luciana Araújo Renck Reis, coordenadora do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo ao professor Gilberto Sarkes Yunes, Chefe do departamento de Artes Visuais. 11 Abr. 1985. Pelotas, RS. Arquivo do MALG/UFPel.

⁶⁶ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Letras e Artes. 8 Dez 1982. Solicitação de Elsa Maria Loureiro de Souza ao Professor Diretor da Faculdade de Odontologia José Leomar Monteiro Bohm. Pelotas, RS.

⁶⁷ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Declaração de Luciana Araújo Renck Reis, Yedda machado Luz, Elsa Maria Loureiro de Souza. 31 Jan 1983. Arquivo MALG/UFPel.

⁶⁸ Informação dada por José Inácio do Nascimento, em Pelotas, em julho de 2012.

⁶⁹ Licenciada em História. Curso de paleografia, Cerâmica, Escultura, Museologia, Arqueologia, estágio em Técnicas Museológicas na Universidade Federal do Rio de Janeiro e estágio no Museu nacional do Rio de Janeiro e curso com Claudio Vale Teixeira. Malg inicia restauro das telas a óleo de Gotuzzo. **Diário Popular**. 14 Jan 1987. Pelotas, RS. p, 18.



Figura 12- Fotografia onde aparecem Erasmo Fernando Casarin, Luciana Araújo Renck Reis e Leila Vianna Sudbrack em análise do acervo do MALG.

Fonte: Malg inicia restauro das telas de Gotuzzo. **Diário Popular**. 14 Jan 1987. p. 18. Pelotas, RS.

Leila restaurou 14 pinturas de Leopoldo Gotuzzo em seu ateliê em Porto Alegre, sendo estas: Baiana de, 1942; Crisântemos RP: 97289; Crisântemos RP: 97290; Dálías RP: 97294; Flores e Plumas de, 1947; Flores de, 1957; Rosas e botões de, 1941; Interior de Igreja de, 1927; Laranjas e bananas de, 1932; Mandarim de, 1962 RP 55332; Casa Rosada de, 1927; Pão de Açúcar de, 1942; Beredinha Rocha Miranda de, 1932 e Retrato de Ercília Miranda.

Além de restaurar as pinturas, Leila também proferiu a palestra Restauração, Conceito e enfoque atual, no II Ciclo de Palestras e Arte promovido pelo MALG em comemoração ao centenário de Leopoldo Gotuzzo⁷⁰, o que nos leva a crer que, além conservar seu acervo, o MALG buscava manter-se e manter informada e atualizada a sociedade pelotense sobre a importância do trabalho de conservação e restauro, um tema muito novo ainda na época.

Em 1992, os serviços da restauradora Leila Vianna Sudbrack são contratados novamente, desta vez para restaurar a pintura intitulada Dona Conceição de Aldo Locatelli, pois estava em adiantado estado de deterioração. Pode-se observar a obra e o detalhe do rosto na figura 13, sendo que o restauro da pintura foi apresentado pela restauradora em evento da área museológica na Bélgica, em abril de 1993⁷¹.

⁷⁰ Finda o Ciclo de Palestras e Arte promovido pelo Malg. **Diário Popular**. 12 Nov 1987. Pelotas, RS.

⁷¹ Carta da restauradora Leila Vianna Sudbrack enviada à Fundação Universidade Federal de Pelotas. 2 Set 1992. Porto Alegre, RS. Arquivo MALG/UFPel.



Figura 13- Fotografia e detalhe do rosto da pintura intitulada Dona Conceição, de autoria de Aldo Locatelli.
Fonte: Arquivo MALG/UFPel. s/d.

Como não havia na cidade de Pelotas profissional capacitado nem ateliê direcionado a conservação e restauro de pinturas, durante o período de existência do Ateliê da UFPel, também foram realizados restauros em obras não pertencentes ao acervo do MALG e da UFPel.

4.3 O pioneirismo

Sobre a conservação e o restauro de pinturas, tema que é o foco desta pesquisa, acredita-se que o Ateliê da UFPel foi o pioneiro no assunto no Estado e, principalmente, o primeiro ligado a uma Universidade. Tentando confirmar esta informação, no primeiro semestre de 2015, foram contatados por e-mail os museus do Rio Grande do Sul constantes no Guia de Museus do Rio Grande do Sul do Sistema Gaúcho de Museus⁷² questionando-se sobre a existência de ateliê de conservação e restauro de bens culturais móveis nas instituições e a data do início das atividades. Foram enviados 300 e-mails e destes somente 25% (76) responderam.

A análise dos resultados mostrou que somente a 12ª Superintendência do IPHAN, sediada em Porto Alegre, teve um ateliê de conservação e restauro criado

⁷² GUIA de Museus do Rio Grande do Sul. 3 ed./ Organizado pelo Sistema Estadual de Museus - Porto Alegre: SEM/RS, 2013. 160p.

em 1984 para restaurar o acervo sacro missioneiro, sendo que as peças eram levadas até Porto Alegre para restauro e depois retornavam para as salas de exposição do Museu das Missões. Esse ateliê era dirigido pelo restaurador e conservador Ariston José Correia Filho, atual Diretor do Museu das Missões, e foi desativado no final da década de 1990⁷³.

Considerando o resultado da pesquisa com as instituições museológicas, acredita-se que o início da conservação e restauro de pinturas, principalmente com a atuação de um profissional restaurador, ocorreu a partir das ações preservacionistas da Universidade Federal de Pelotas. Isto se deve a quando a Instituição decidiu criar em 1982 o Ateliê para a conservação e o restauro de seu acervo pictórico, conforme descrito na figura 14 e divulgado por Reis (1986): “[...] o ateliê de conservação e restauro da UFPel foi o primeiro a ser criado no Rio Grande do Sul e mantém um laboratório de conservação e restauro, atividade pioneira nas Universidades do Rio Grande do Sul”⁷⁴.

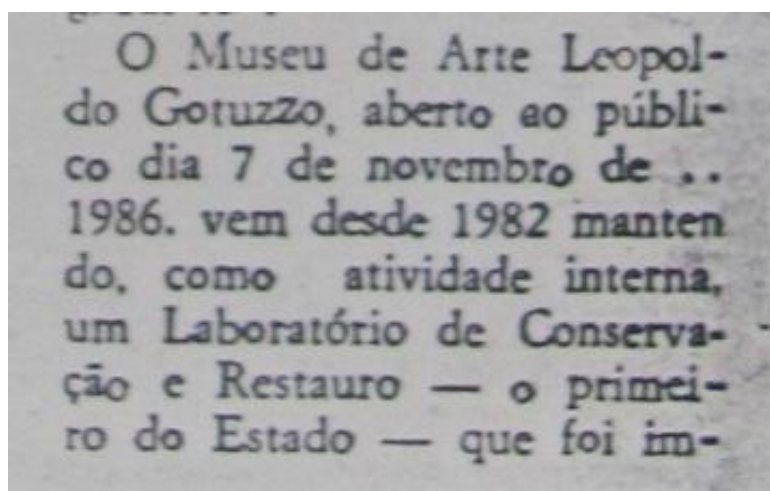


Figura 14 – Fotografia de detalhe de reportagem sobre o pioneirismo do Ateliê de conservação e restauro da UFPel no Rio Grande do Sul.

Fonte: Malg inicia restauro das telas de Gotuzzo. **Diário Popular**. 14 Jan 1987. p, 18, Pelotas, RS.

⁷³ FILHO, Ariston Correia. Diretor do Museu das Missões-RS (Ariston.Correia@museus.gov.br) email recebido por LACERDA, Claudia Fontoura(Kaká.filo@hotmail.com) 22 Abr 2015. 17:59 hs BRUXEL, Laerson (Museu.Missoes@museus.gov.br). Técnico em Assuntos Educacionais, Museu das Missões-RS. Email recebido por LACERDA, Claudia Fontoura (Kaká.filo@hotmail.com). 10 Abr 2015. 19:53 hs.

⁷⁴ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Declaração. Luciana Araújo Renck Reis. 27 Jan 1986. Arquivo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG). Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Esta informação é compartilhada também por José Inácio Santos do Nascimento, artista plástico pelotense que atuou como aluno colaborador nos dois primeiros anos de atividades do Ateliê da UFPel, que em depoimento à autora desse trabalho afirma que as professoras envolvidas nas atividades do ateliê comentavam não existir no Rio Grande do Sul ateliê ou profissionais capacitados, “era tudo muito novo”(Informação verbal)⁷⁵.

A criação do Ateliê foi uma iniciativa pioneira na cidade e um grande desafio, pois era uma época em que só existiam profissionais da área no centro do país.

A informação de que não existia um ateliê de conservação e restauro é compartilhada pela restauradora Elsa que afirma que

[...] o Brasil não possuía um centro de restauração de bens culturais-mesmo no Rio de Janeiro nenhum órgão oficial dispõe de um laboratório moderno a exemplo da Europa e Estados Unidos”. Tanto lá quanto aqui no sul se improvisa na medida do possível na “ânsia de salvar para amanhã um pouco do ontem (SOUZA, s/d.)⁷⁶.

Acredita-se assim ter sido o Ateliê de Conservação e Restauro da UFPEL o marco inicial das atividades de conservação e restauro de pinturas na cidade de Pelotas e na região Sul do estado do Rio Grande do Sul. Porém, como nem todos os museus pesquisados retornavam as informações solicitadas, ainda são necessárias mais pesquisas sobre o tema.

4.4 Obras restauradas

É difícil chegar a um número exato de pinturas restauradas no Ateliê da UFPel, pois muitas foram restauradas sem o registro de fichas, somente com algumas anotações que não possibilitam a devida identificação da pintura. Porém, conforme as fichas de diagnóstico e as anotações com identificação de pinturas, chega-se a um número de 232 obras conservadas/restauradas das coleções do museu. Esta listagem é apresentada no **Apêndice F**. Do total de obras conservadas restauradas, 75 são da Coleção Leopoldo Gotuzzo, 33 da Coleção João Gomes de Mello, 8 da Coleção Faustino Trápaga, 100 pinturas da Coleção EBA e 16 da Coleção Século XX. Todas as novas fichas de diagnóstico das obras encontram-se

⁷⁵ Informação dada por José Inácio do Nascimento, em Pelotas, em julho de 2012.

⁷⁶ Relatório. Elsa Maria Loureiro de Souza. Arquivo MALG/UFPel. s/d.

listadas no **Apendice G, H, I, J** disponível em CD. Da Coleção Gotuzzo, entre as 75 obras conservadas/restauradas estão incluídas também as obras em suporte de papel que receberam tratamento curativo antes de serem enviadas ao Rio de Janeiro para restauro, todas constantes no **Apêndice K** do CD.

Também foram identificado mais 9 trabalhos de conservação e restauro no Ateliê, sendo estes:

- a pintura Moça de vestido preto conforme mostra a figura 15, de autoria de Leopoldo Gotuzzo, pertencente à BPP, restaurada em 1984;
- a pintura no quadro referente à formatura da turma de 1951 da Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel, devolvido após restauro em 1984;
- a moldura do quadro “Paisagem da Cascata”, de autoria de Benette Casaretto Motta, pertencente à Biblioteca do Campus Capão do Leão da UFPel, restaurada em 1985⁷⁷;
- restauro da pintura de dois quadros de Jesus Farias e um de propriedade de Regina Chaves, em 1986;
- pintura do quadro “Carretera” de propriedade do Café Aquarius, um dos mais antigos cafés da cidade de Pelotas, restaurada em 1987;
- a pintura do quadro “sem título” conforme a figura 16, de autoria de Leopoldo Gotuzzo, pertencente a Zayr Correa Magalhães, restaurada em 1987;
- a pintura do quadro “Dom Pedro”, de propriedade da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, restaurada em 1987.

⁷⁷ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. REIS, Luciana Araújo Renck, coordenadora do Grupo de Trabalho Museu/Pinacoteca. Ofício 08/85 encaminhado à professora Clarice Raphael Pilowinic, chefe da Biblioteca do Campus da UFPel. 14 Jan 1985. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

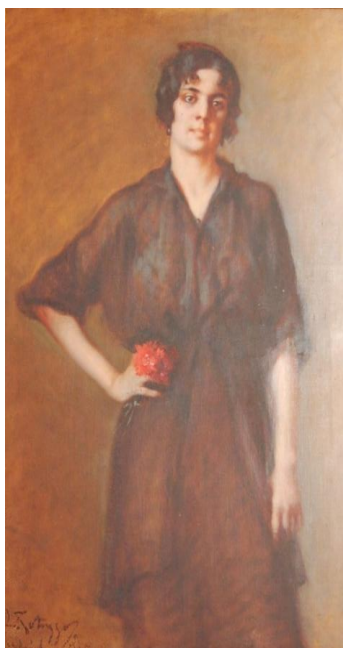


Figura 15- Fotografia da pintura Moça de Vestido preto de Leopoldo Gotuzzo.
Fonte: Acervo BPP. s/d

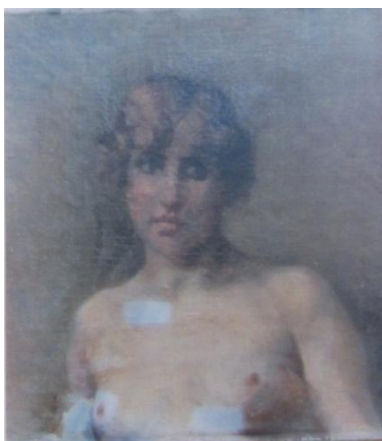


Figura 16 – Fotografia da pintura Sem título de Leopoldo Gotuzzo, pertencente a Zayr Correa Magalhães.
Fonte: Arquivo MALG/UFPel. s/d

No início das atividades do Ateliê, durante a coleta e a organização das obras a serem restauradas, houve uma seleção de pinturas irrecuperáveis, porém a documentação não as identifica, podendo ter-se perdido aí pinturas que talvez com os recursos atuais pudessem ser recuperadas.

Restaurou-se também a pintura óleo sobre compensado intitulada “Cristo Rei” de 1950 de autoria de Aldo Locatelli apresentada na figura 17, que pertence a série de estudos do artista para a realização das pinturas da Catedral São Francisco de Paula de Pelotas. Ela foi enviada ao Rio de Janeiro para ser restaurada pela

restauradora Gracy Naylor Gonçalves⁷⁸, pois a obra apresentava problemas irreversíveis com os recursos existentes em Pelotas⁷⁹.



Figura 17 - Fotografia da pintura “Cristo rei” de Aldo Locatelli.
Fonte: Autora, 2015.

Durante a busca de informações na documentação do acervo, esbarrou-se na dificuldade de terminologia, tema ainda deficiente na área da conservação e restauro, pois o que atualmente é definido como “planificação”, que é a planificação do suporte que apresenta ondulações, na ficha original do Ateliê está definido como “nivelamento”, e “nivelamento” atualmente é a definição do preenchimento de lacunas em perdas da camada pictórica e base de preparação. Também, se classificava a atual “perda da camada pictórica” como “perda de pigmento”, além do termo “chanci” usado para definir pátinas nas pinturas - termo não localizado-bibliografia pesquisada - abrindo espaço para novas buscas. Não se questiona aqui a terminologia utilizada na década de 1980, pois ainda hoje ela é tema deficiente, apenas explanam-se aqui as dificuldades enfrentadas quando a documentação não é preenchida na sua totalidade, o que pode causar alguns enganos, quando não se pesquisa com afinco.

Vencida a questão terminológica, a partir da leitura das fichas de diagnóstico, dos cadernos de anotações e das anotações avulsas, foi possível identificar os materiais e as técnicas utilizados. Cabe salientar que foram encontrados dois tipos

⁷⁸ Restauradora Gracy Naylor Gonçalves. Ateliê no Rio de Janeiro e professora da Escola de Belas Artes pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Disponível em: <http://www.iagoguimaraescouto.com.br/2015/06/projeto-arquivos-da-nossa-terra-gilson.html> Acesso em 29 Set 2015. 15:40 hs.

⁷⁹ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Solicitação. Luciana Araújo Renck Reis à Professora Élide Minione, Pró Reitora de Extensão da UFPel. 17 Jan 1984. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

de fichas de diagnóstico preenchidas: uma com dados do exame identificado como “a simples vista” e outra com informações sobre testes executados nas obras, conforme exemplificado nas figuras 18 e 19. As figuras 20 e 21 mostram como eram registradas as informações nos cadernos e nas anotações avulsas.

		Nº.....	
Exame a simples vista			
Pintura	Beira de arvore	Proveniência	da EBA
Gênero	paisagem		
Artista	H. Goltz	Proprietário	Biblioteca da UFPEL
Escola-Época	moderna		
Dimensões	17 x 24,5	Inventário Nº	52632
Técnica	óleo s/ tela colada em madeira		
Fotografias	sim		
Suporte	Material	tela colada em madeira	
	Condições	boas	
	Marcas	não	
	Plantificação	não	
	Mófo ou insetos	não	
	Danos ou perdas	não	
Chassis	tratado contra insetos		
Preparo	Espessura	mista	
	Condições	boas	
	Danos ou perdas	não	
	Pintura		
Pintura	Craquelê	não	
	Desagregação	não	
Verniz	Qualidade		
	Côr	amarelada	
	Solubilidade	total	
	Estalado	não	
Obs: Solubilidade da camada pictórica: amônia			
Solubilidade de repinturas:			
Data do Exame: dezembro/82 Técnico Conservador:			

Figura 18- Fotografia da ficha diagnóstico da pintura "Paisagem", de autoria de Hilda Goltz utilizada durante o restauro na década de 1980. Arquivo MALG/UFel.
Fonte: Autora, 2015.

FICHA TESTE

Nº de Registro:
52.577

Obra: Óleo s/Tela

Artista: Chúcarne (Muruaú) (Mureau) H.C.

Título: Une Quête inesperée

Dimensão: 52 X 63

Suporte: Bom - (Emoldenado em Paris) Luís XV

Estado de Conservação (exame a simples vista): Desidratado
Peentelado

Solventes	P	V	Observações: reação por cor
S1A			
S2N			Usada nos <u>forçamentos vermelhos</u>
S3TE			
S4T	0	0	
2 S5X	Ø	4	
S6AE	0	4	não no piquel vermelho
S7AI			não nos pigmentos escuros
S8B			
S9AC			
S10DA			
S11AM			

Observações: S 4 T usada para retirar o excesso de cêra.

Data do exame: outubro 83 Técnico conservador: Elisaviana Loureiro

Figura 19– Fotografia da ficha utilizada nos testes de solvência feito na pintura “Une quêtê inesperée” durante o restauro na década de 1980. Arquivo MALG/UFPel.
Fonte: Autora, 2015.

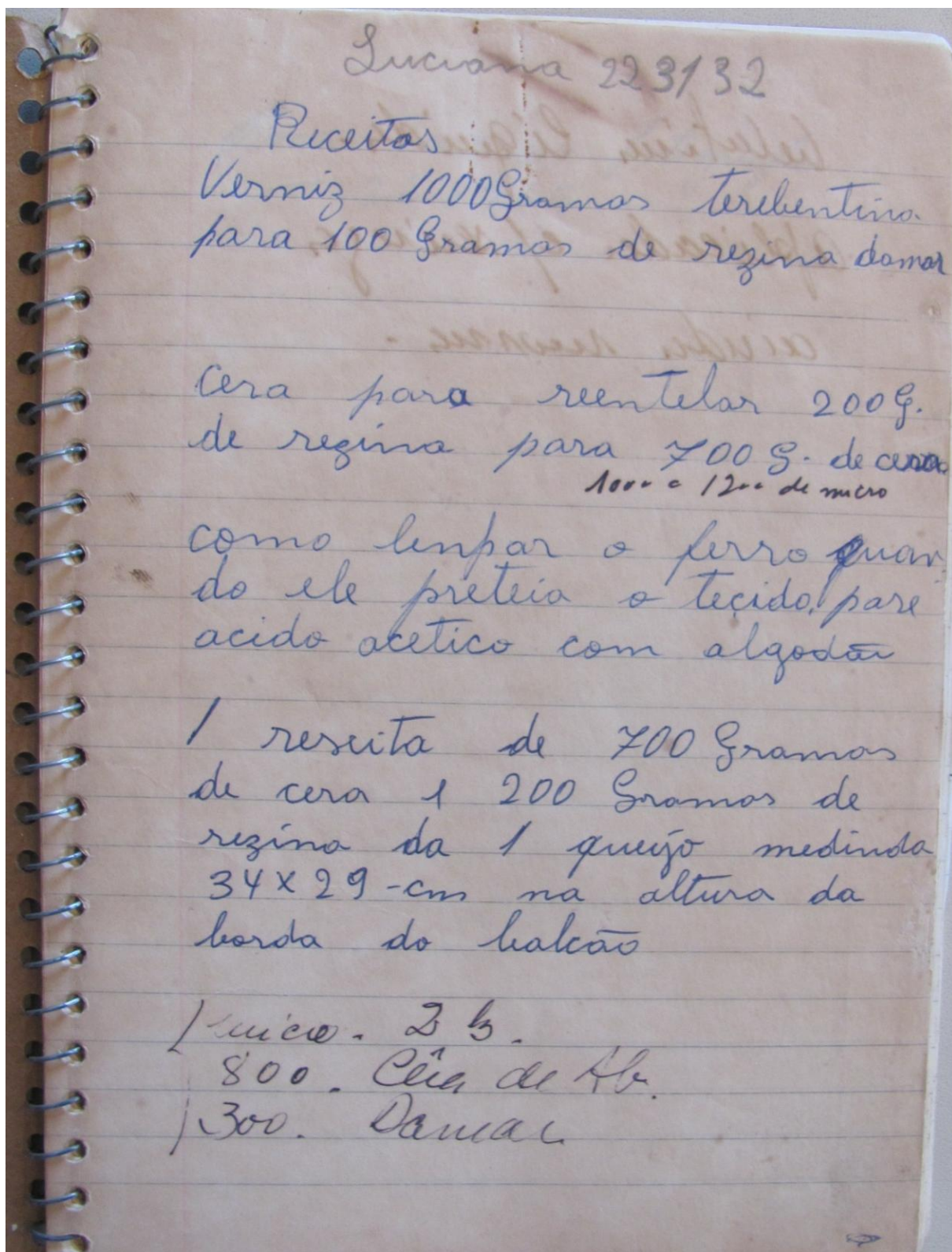


Figura 20- Fotografia de página de um dos cadernos de anotações com informações sobre os materiais e técnicas utilizadas durante o restauro na década de 1980. Arquivo MALG/UFPeI.
Fonte: Autora, 2015.

voltou para o trabalho dia 23-10-85
 mº 29

Desbrascas em Cataventos
 verde

Mônica K. (Braga)

limpeza do face (chamado - recortar
 1) com nafta (para capturar
 2) com cotonete & bote

1) com nafta } pto 22
 2) com cotonete } pto 22
 3) com algodão } pto 22

água destilada

3) furar com agulha e punção

3) falta retirar

pequenas manchas } pto dia 23
 de mauco com }
 agulha

derm ? limpo com nafta.

examinar

laminação - presa em laço dent

remendo -

parte superior

modo

Figura 21- Fotografia de exemplo de anotações avulsas com informações sobre intervenções feitas nas pinturas durante o restauro na década de 1980. Arquivo MALG/UFPEl.

Fonte: Autora, 2015.

As pinturas apresentavam alguns problemas de conservação. A maioria delas apresentava incrustações de sujeira, perda da camada pictórica e/ou da base de preparação conforme mostra a figura 22 referente à pintura “Paisagem” de autoria de Castagneto, pertencente à Coleção Século XX do MALG. Algumas apresentavam rasgos ou furos conforme mostra a figura 23, referente à pintura “Retrato de velho” de autoria de Notari, da Coleção EBA do MALG. E muitas delas apresentavam craquelês da camada pictórica conforme mostra a figura 24, que se refere à pintura “Espanhola” de autoria de Camayano da Coleção Faustino Trápaga do museu.

Muitas pinturas tinham também ondulações do suporte, necessitando planificação, e além de infestação por insetos exigindo a troca de bastidores. Já nas pinturas das coleções Faustino Trápaga e João Gomes de Mello identificou-se o verniz escurecido como característica dos danos, conforme exemplo dado na figura 25, referente à pintura “Barcos” de autoria de Heitor de Pinho, pertencente a Coleção João Gomes de Mello. Este foi removido para a aplicação de novo verniz e deixou-se janela como registro do estado de conservação do verniz original. E, na Coleção EBA a característica é o fato das pinturas não terem molduras nem verniz quando chegaram ao Ateliê, o que justifica a grande quantidade de poeira e sujidades acumuladas sobre estas.



Figura 22- Fotografia de perda da camada pictórica da pintura “Paisagem” de autoria de Castagneto, pertencente a Coleção Século XX do MALG.
Fonte: Autora, 2015.



Figura 23- Fotografia de suporte com furo da pintura “Retrato de velho” de autoria de Notari.
Fonte: Autora, 2015.



Figura 24- Fotografia de craquelês da camada pictórica da pintura “Espanhola” de autoria de Camayano.
Fonte: Autora, 2015.



Figura 25- Fotografia de janela deixada como registro do estado de conservação do verniz original da pintura “Barcos” de autoria de Heitor de Pinho.
Fonte: Autora, 2015.

4.5 Materiais e técnicas utilizadas

No Ateliê, a primeira etapa no trabalho de conservação e de restauro das pinturas foi o de aquisição de materiais e equipamentos.

Enquanto se procuravam fornecedores em Porto Alegre, Pelotas e Bagé, realizou-se a compra dos primeiros solventes no Rio de Janeiro⁸⁰ e com a ajuda do laboratório de química da Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel (FAEM). Na época havia proibição de importação de produtos no Brasil, o que dificultava a aquisição de materiais. O papel japonês⁸¹ e as têmperas inglesas foram conseguidos pela professora Luciana em um estoque antigo da Livraria Mundial.

Para a restauração das obras, de imediato foram adquiridos alguns equipamentos, tais como lupas, espátulas de madeira, pinças, seringas, palitos e um bastão de madeira com agulha adaptada à ponta, usado para retirar pontualmente sujidades de insetos nas pinturas como mostra a figura 26.



Figura 26- Fotografia de alguns dos equipamentos do Ateliê da UFPel utilizados no restauro do acervo da UFPel.

Fonte: Autora, 2012.

⁸⁰ Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Relatório. s/d. Arquivo MALG/UFPel.

⁸¹ Papel utilizado em conservação e restauro. Apresenta diferentes graduações as quais variam em qualidade. Podem ser produzidos artesanalmente como em máquina. Sendo frequentemente misturados com polpa de madeira, quimicamente processados e branqueados, contendo também aditivos, como cargas e resinas. Existem três tipos de fibras usadas na fabricação: papéis Kozo, fibra retirada de uma espécie de amoreira. Papéis Mitsumata, de fibras menores e mais frágeis, produzindo papéis mais pesados. Papéis Gampi, que apresentam menores fibras. Transparente, lisura e resistência são suas características, porém reage muito à umidade. SLAIBI, Thaís Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. GUIGLEMETI, Wallace A. **Materiais Empregados em Conservação-Restauro de Bens Culturais**. ABRACOR. Associação Brasileira de Conservação Restauro de Bens Culturais. 2º Ed. Rio de Janeiro, 2011. p, 228.

Tendo adquirido os materiais e equipamentos, iniciou-se a etapa de realização de exames “a simples vista”, feitos com uso de lupa e luz rasante inclinada a 180°, que fazem aparecer deformações de superfície. As observações eram utilizadas no preenchimento das fichas de diagnóstico.

Após o registro da análise dos danos (patologias), era feita a higienização para retirar as sujidades superficiais. Na sequência, retirava-se a tela do bastidor e planificavam-se as pinturas, sempre que necessário. A planificação era feita colocando a pintura sob vidros maiores do que elas e com pesos graduais, como saquinhos de pano cheios de chumbinhos ou areia.

Pelo verso da pintura também se aplicava Alúmen⁸² umedecido em água destilada. Protegendo a pintura entre papéis absorventes, ela era prensada sob vidros, ficando assim por alguns dias. O Alúmen, conforme Mayer (2006, p. 538), é usado desde os tempos mais remotos em pequenas quantidades na cola de peles ou na gelatina, para endurecimento e obtenção de uma condição menos higroscópica. Na década de 1980, o Alúmen de Roca⁸³ fazia parte da receita na confecção da pasta de farinha utilizada em reentelamentos e a sua finalidade era tornar a tela mais homogênea e menos sensível à umidade⁸⁴. Atualmente, não o encontramos citados na bibliografia como um produto usado na conservação e restauro de pinturas, mas sabe-se que ele é usado em preparação de fixadores fotográficos, endurecedores para tratamentos na conservação de emulsões fotográficas de gelatina e, também, como mordente de corantes, como fixador de tintas, na marmorização de papéis, e como componente das colas usadas na fabricação de papéis (SLAIBI et al 2011, p. 137).

Terminada a etapa de planificação, realizava-se a limpeza ou remoção do verniz das pinturas. O tema limpeza e remoção de vernizes, “é questão controversa

⁸² Sulfato duplo de alumínio e potássio, que se apresenta sob a forma de cristais transparentes, incolores e inodoros. É solúvel em água mas insolúvel em álcool. PASCUAL, Eva; PATIÑO, Mireia. O Restauro de Pintura. A técnica e a arte do restauro de pintura sobre tela explicados com rigor e clareza. 1º ed Lisboa: Estampa, 2002. p, 51.

⁸³ Alúmen das quais temos qualquer conta, era a da Rocha, agora Edessa, uma cidade de Síria, e desta cidade foi derivado o nome de Alúmen da Roca, uma designação menor foi definida pelas pessoas ficando somente Alúmen. **Um dicionário geral**. 2 ed. Thomas Mortimer. Disponível em:

<https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=https://books.google.com.br/books%3Fid%3DDTZgAAAAcAAJ%26pg%3DPA856%26lpg%3DPA856%26dq%3Do%2Bque%2B%25C3%25A9%2Balumen%2Bde%2Broca%26source%3Dbl%26ots%3DFnOclbxDUj%26sig%3D9u2_L1H2xSUwuLmICYLCAB4Ui8U&prev=search>

Acesso em: 29 Set 2015. 10:27 hs.

⁸⁴ Terceiro curso de especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis-Convênio EBA-UFGM-SPHAN. CECOR 1986. Arquivo do MALG/UFPel.

entre os restauradores” (BRAGA, 2006, p. 140). Para Pascual e Patiño (2002, p. 110), a limpeza dos quadros, assim como a eliminação do verniz, efetuava-se empregando, na maioria das vezes, solventes. O solvente atua interpondo-se entre as partículas sólidas, facilitando assim a sua eliminação. Conforme as autoras, no processo deve-se “ter presente que a capa ou materiais que se pretende eliminar estão diretamente depositados ou aderidos sobre a capa ou materiais originais” e deve-se levar em conta que a pintura apresenta fissuras e poros na superfície por onde podem passar os dissolventes.

No Ateliê da UFPel, geralmente, as pinturas eram primeiramente higienizadas frente e verso com um pincel, para então ser realizada a limpeza com a mistura de água e álcool, umedecendo-se o mínimo possível a camada pictórica. Sobre o uso do álcool, Mayer (2006, p. 449) afirma que ele “possui uma forte ação dissolvente nas películas secas de tinta e verniz” e sobre a utilização da água, que ela “pode agir como agente destrutivo em todos os tipos de pintura”. Porém, esta afirmação não é compartilhada por outros autores que afirmam ser a água um “dissolvente excelente” (PASCUAL; PATIÑO, 2002, p. 111).

Os solventes são considerados os materiais mais utilizados em restauros e merecem especial atenção devido aos danos que podem causar. Em alguns casos, a higienização da tela dispensa químicos e uma limpeza com água já produz resultados significativos. No entanto, em todas as ações deve-se usar água destilada ou deionizada ou, também, a chamada água pesada, porque estas não contém íons dissolvidos em sua composição, possuem apenas moléculas de H₂O em sua estrutura, e o PH é próximo de sete, ou seja, ela é neutra e ideal para o restauro (SCHUTZ, 2012, p. 46-47). A água é aparentemente inofensiva e, por isso, seu uso é recomendado na maioria dos livros, “porém não há acordo na quantidade a ser usada” (RESCALA, 1984, p. 160).

Conforme Braga (2003, p. 123):

[...] a limpeza de um quadro é uma forma genérica de se referir a remoção do verniz oxidado, de manchas, de retoques com alteração cromática ou mesmo à supressão de retoques que foram executados com intenção de alterar a pintura. Costuma-se usar o termo higienização quando estamos tratando de remoção de sujidades ou micro-organismos.

Para Mendes e Baptista (2005, p. 153), os quadros expostos a uma atmosfera poluída apresentam sujidades, graxas, nicotina e poeiras de origem mineral, e,

diversos materiais têm sido utilizados para limpeza, tais como saliva, suco de batata, cebola e outros legumes. Conforme os autores, o efeito da saliva é real, porém trás o problema da contaminação de micro-organismos. Recomendam, então, um tratamento com água pura e uma pequena quantidade de detergente não iônico (1 gota por litro) com a qual se deve enxugar cuidadosamente a pintura. Um resultado equivalente consegue-se através do White spirit⁸⁵ ou Iso octano⁸⁶.

No Ateliê da UFPel, era utilizada a Benzina⁸⁷ para limpeza da frente e verso da pintura, para remoção de mofo e de verniz, além de neutralizante conforme mostrado na figura 27. “Era muito utilizada a Benzina que vinha de fora da cidade. Quando não vinha, comprava-se e era levada na Farmácia Khautz (Pelotas, RS) para clarificá-la, assim ela perdia a cor e era menos nociva as obras” (Informação verbal)⁸⁸.

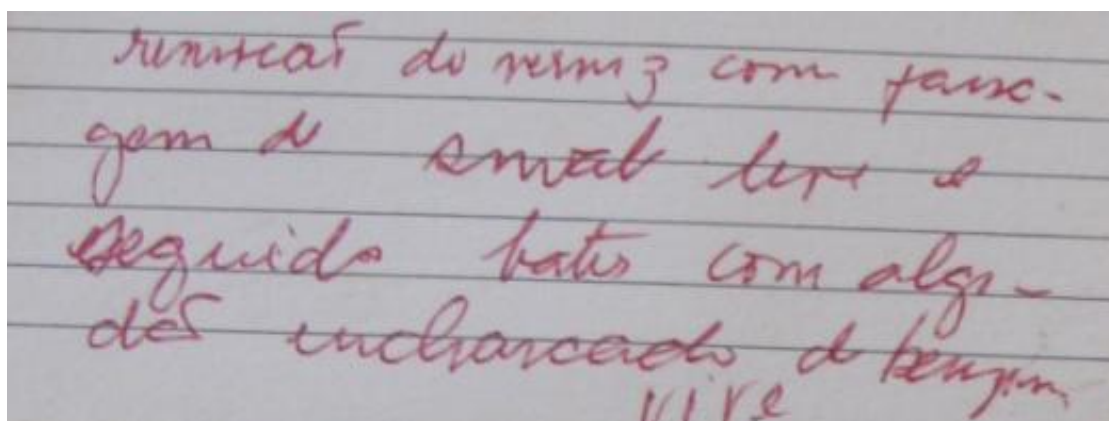


Figura 27- Fotografia de detalhe de anotação da documentação sobre o uso de Benzina.
Fonte: Arquivo do MALG/UFPel. s/d

⁸⁵ Solvente. Líquido transparente. Produto da destilação do petróleo. Substituto da Terebentina. Eliminação de vernizes e repinturas. SLAIBI, Thaís Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. GUIGLEMETI, Wallace A. **Materiais Empregados em Conservação- Restauração de Bens Culturais**. ABRACOR. Associação Brasileira de Conservação Restauração de Bens Culturais. 2º Ed. Rio de Janeiro, 2011. p, 128.

⁸⁶ Iso octano. Solvente. Líquido muito inflamável Insolúvel em água. Completamente solúvel em álcool, acetona, benzeno, clorofórmio, heptano e éter. Utilizado em soluções na eliminação de repinturas e vernizes. *ibid.* p, 116.

⁸⁷ Solvente diluente de vernizes, óleos, gorduras e resinas. *ibidem* p. 98.

⁸⁸ Informação dada por Erasmo Fernando Casarin, em Pelotas, RS, em Julho 2015.

Para Schutz (2012, p. 67), os métodos de higienização utilizados sobre o verso da obra são feitos sempre a seco e a limpeza do anverso recebe diversos tipos de limpeza com solventes que serão escolhidos com base nos exames e testes de tolerância.

Em casos isolados, no Ateliê foram utilizados água e xampu na limpeza de pinturas, como na pintura Autorretrato de Conceição Aleixo, a qual está demonstrada na figura 28, sendo a anotação do procedimento possível de ser verificado na figura 29. Também há registro da utilização de sabão, como no caso da pintura “Figura surrealista” de 1972, de autoria de Ana Lúcia Costa de Oliveira, aluna da EBA, mostrada na figura 30.

O emprego de sabão na limpeza da superfície de uma pintura a óleo é contestado por Gómez (2008, p. 140), que afirma que esta prática de alguns restauradores tem produzido degradações irreversíveis do aglutinante e um aspecto pulverulento da superfície. Segundo o autor, os sabões são produtos que ficam retidos no interior da pintura e se reativam quando aumenta a umidade ambiental, continuando assim sua ação destruidora.



Figura 28- Fotografia do Autorretrato de Conceição Aleixo.
Fonte: Autora, 2015.

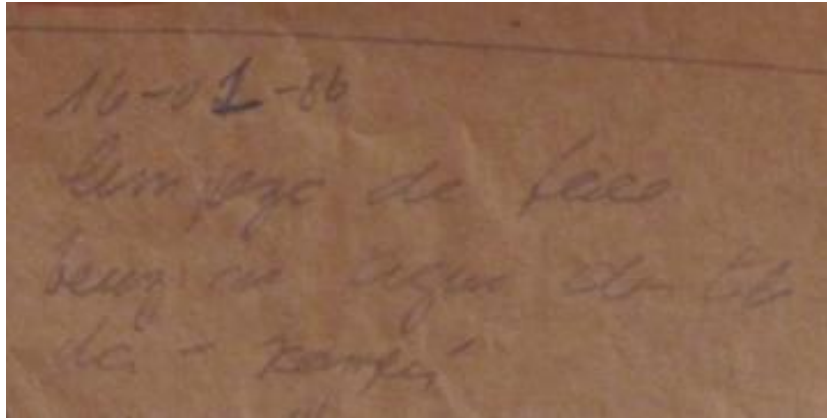


Figura 29- Fotografia de detalhe de anotação sobre o uso de água e shampoo na limpeza da pintura “Autorretrato” de Conceição Aleixo.
Fonte: Autora, 2012.



Figura 30- Fotografia da pintura “Surrealista” de Ana Lúcia Costa de Oliveira.
Fonte: Autora, 2015.

Para a remoção do verniz, se utilizava Xilol⁸⁹ a qual, era realizada através de swab, que é um cotonete de algodão produzido em um palito de madeira. Os cotonetes, além de serem seguros quanto ao desgaste ou à destruição de superfícies delicadas, “também aplicam o solvente de uma maneira controlada e reabsorvem e retém a maior parte do material dissolvido” (MAYER, 2006, p. 563).

⁸⁹ Xilol. Solvente. Líquido claro. Solúvel em álcool e éter, insolúvel em água. Dissolvente para resinas acrílicas, lacas e esmaltes industriais. CALVO, Ana. **Conservación y Restauración**. Materiales, técnicas y procedimientos. De La A a La Z. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p. 237.

Sobre a necessidade de se realizar a remoção do verniz oxidado, Braga (2003) afirma que

[...] o verniz protege a camada pictórica, portanto é o primeiro a se deteriorar. Inúmeras são as impurezas no ar: fumaça da cozinha e do tráfego, umidade, sais, excrementos de insetos, micro-organismos, etc. A poeira gordurosa associa-se ao amarelecimento natural do verniz, ocasionando transformações cromáticas desagradáveis (BRAGA, 2003, p. 139).

O enfoque técnico estipula que a limpeza seja realizada após o conhecimento da técnica de pintura e após o teste de superfície (BRAGA, 2003, p. 106). “Se não sabemos se a pintura é a óleo ou em acrílico, é necessário que se faça um teste de solubilidade. Pinturas acrílicas são afetadas por acetona e pela mistura álcool e acetona (50% de cada)” (ibid. p.123).

No Ateliê, antes da remoção do verniz, eram realizados os testes recomendados de solubilidade em uma parte discreta da pintura para não danificá-la. Utilizavam-se vários solventes, puros e misturados, na tentativa de identificar o produto solvente ideal para cada pintura.

Os solventes utilizados nos testes no Ateliê foram classificados da seguinte forma: S1A, S2N, S3TE, S4T, S5X, S6AE, S7AI, S8B, S9AC, S10DA e S11AM, sendo que S corresponde à palavra solvente, o número ordena numericamente os testes e as letras representam abreviaturas dos solventes utilizados, sendo estes: A - Água, N - Nafta, TE - Terebentina, T - Toluol, X - Xilol, AE - Álcool Etílico, AI - Álcool Isopropílico, B - Butanol, AC - Acetona, DA - Diacetona e AM - Amônia.

No processo de retirada do verniz oxidado, em algumas pinturas, o método adotado no ateliê era o de deixar um registro na pintura do verniz original, como se vê na figura 31 da pintura intitulada “Dois Irmãos” de autoria de Jurandir Sanjois, pertencente à Coleção João Gomes de Mello do MALG.



Figura 31- Fotografia da pintura “Dois irmãos” de autoria de Jurandir Sanjois com detalhe do verniz original.
Fonte: Autora, 2015

O método de identificação do verniz original foi adotado pelo IPHAN quando restaurou oito painéis que ornamentam a portaria do Convento de São Francisco na cidade de Salvador, sem autoria definida. Na ocasião, por estarem os painéis escurecidos em consequência das várias camadas de verniz e das muitas sujidades, após os testes de solvência e de remoção do verniz verificou-se que a pintura era clara e veio à tona a inscrição “Mattos inventou e pintou”. “A transformação das cores foi tão acentuada que poderia dar margem a equívocos pouco agradáveis, de serem os técnicos acusados de repintarem os painéis, resolveram então deixar na pintura um registro do verniz original” (RESCALA, 1984, p. 167).

Segundo Braga (2003, p. 106), em alguns casos, dependendo do estado de conservação da pintura, antes da limpeza é preciso fazer uma fixação, pois “muitas vezes a camada pictórica está em processo de descolamento e, antes de proceder com a limpeza, é necessária uma pré-consolidação”. A consolidação ou fixação, antes de qualquer intervenção, pode ser realizada em toda superfície da pintura ou pontualmente. Essa fixação consiste na aplicação de cola, como a cola de coelho⁹⁰, com o auxílio de pincel fino ou seringa (SCHUTZ, 2012, p. 65).

No Ateliê, para a consolidação utilizava-se gelatina ou cola branca aplicadas pontualmente com o uso de um aparelho de injeção. A gelatina comestível, tal como o pó vendido em supermercado, tem uma cor amarela e é comparativamente fraca em resistência (MAYER, 2006, p. 337).

Quando a camada pictórica se apresenta muito frágil é necessário fazer a consolidação em toda a sua superfície. Esse procedimento é chamado de faceamento, que é realizado quando a camada pictórica carece especialmente de coesão e apresenta problemas de adesão podendo provocar perdas ou deslocamentos (SCICOLONE, 2002, p. 116).

O faceamento também é denominado de revestimento ou velado. Este consiste em colar um papel protetor com a ajuda de uma cola. O papel atua como um suporte auxiliar da camada pictórica e retira-se o mesmo quando terminado o trabalho de conservação e restauro. Podem-se empregar diferentes papéis, tais como o papel de seda ou papel de arroz, assim como diferentes tipos de cola, como a cola de coelho. Realiza-se sempre por zonas, cobrindo-se com cada papel uma

⁹⁰ Adesivo animal fabricado a partir de pele e cartilagens de coelho. Se usa com o gesso na base de pinturas em madeira e telas. Usa-se também na fixação da camada pictórica. CALVO, Ana. Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De La A a La Z. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003. p, 61.

área determinada (PASCUAL; PATÑO, 2002, p.106). As colas animais, como a de coelho ou de peixe, vêm em forma de gelatina, grãos ou lascas e são solúveis em água morna e além disso, utiliza-se o álcool como fungicida. As ceras também podem ser usadas no faceamento, puras ou misturadas a resinas. A vantagem pelo seu uso está na flexibilidade do material e na resistência a ataques de insetos, sendo as desvantagens a dificuldade de remoção e a provocação de ligeiro escurecimento nos tons claros.

No Ateliê, se fazia o faceamento, como mostra a figura 32, com papel japonês e com cola de polvilho produzida no próprio local. Também se usava a resina Dammar⁹¹ diluída em Terebetina, “passava-se a cola, polvilhava-se pequena quantidade de resina Dammar bastante triturada e colocava-se o papel japonês. Este procedimento era feito para ajudar o papel a não aderir na obra” (Informação verbal)⁹².



Figura 32- Fotografia do faceamento realizado na pintura intitulada “Espanhola” de autoria de Camayano.
Fonte: Arquivo do MALG/UFPeL. s/d

⁹¹ Verniz. Resina natural. Consolidante, plastificante e verniz. Misturas de cera resina para consolidação e adesão de madeira, pintura de cavalete, preparo de vernizes e reentelamento. SLAIBI, Thaís Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. GUIGLEMETI, Wallace A. Materiais Empregados em Conservação-Restauração de Bens Culturais. ABRACOR. Associação Brasileira de Conservação Restauração de Bens Culturais. 2º Ed. Rio de Janeiro, 2011. p, 79.

⁹² Informação dada por Erasmo Fernando Casarin, em Pelotas, RS, em Julho 2015.

O que geralmente causam os descolamentos da camada pictórica são as bases preparadas com cola muito fraca, telas com trama muito fechada, penetração de água ou umidade do ambiente, entre outros. “Podemos acrescentar ainda outros fatores que contribuem para a alteração da camada pictórica, tais como os gases sulfurosos, provenientes das chaminés das fábricas nas grandes cidades que atacam e alteram as pinturas feitas em qualquer técnica” (RESCALA, 1984, p. 188).

O craquelê na camada pictórica conforme mostra a figura 33, da pintura Catedral de autoria de Canez ilustrada na figura 34, é uma degradação comum, aparecendo em todas as camadas da pintura. Ocorre em decorrência do movimento do suporte, do ressecamento das camadas de preparação e do envelhecimento da camada pictórica e do verniz. O craquelê prematuro aparece logo após executada a pintura e só se manifesta na camada pictórica, isso ocorre quando o artista aplica a segunda camada de tinta antes de a primeira estar seca (BRAGA, 2003, p. 137).



Figura 33- Fotografia de detalhe do craquelê da camada pictórica da pintura “Catedral”, de autoria de Canez.
Fonte: Autora, 2015.



Figura 34- Fotografia da pintura “Catedral de autoria de Canez.
Fonte: Autora, 2015.

Para Mayer (2006, p. 226), o craquelê se produz quando uma camada da pintura é menos flexível que a camada inferior e isto acontece quando uma camada contém mais óleo que a outra. O autor afirma que são inúmeras as causas do aparecimento do craquelê, com o uso do branco de zinco⁹³ que, ao secar, forma uma das películas menos flexíveis, quando se pinta sobre uma superfície lisa e rígida, quando se utiliza excesso de secante, quando ocorre empenamento do painel ou da tela, ou, até mesmo, com mudanças extremas de temperatura. Estas rachaduras observadas no craquelê processam-se em distintas tramas e podem ser consequência dos movimentos desencontrados das camadas ou ainda da contração de certos tipos de pigmentos de origem orgânica. Há ainda o craquelê de verniz que surge quando ele é aplicado em camadas espessas, e a sua gravidade está no fato de repuxar a camada inferior, porém ele desaparece quando se remove o verniz (MOTTA, 1969, p. 11).

Outra patologia em pinturas são as manchas brancas que podem ser causadas pela microfissuração da camada pictórica resultando no aparecimento do preparo ou de uma interação entre o pigmento e ligante. O ataque de micro-organismos pode apresentar essa patologia, assim como a condensação⁹⁴ (BRAGA, 2003, p.37). A degradação do aglutinante também produz branqueamentos graves (GÓMEZ, 2008. p, 124). Na documentação do Ateliê a terminologia adotada para esta patologia é definida como “chanci”, porém na documentação não há registros da origem do termo e, também, não se encontrou definição na bibliografia pesquisada.

Sobre o suporte têxtil das pinturas do acervo, quando apresentavam fragilidade, perdas ou lacunas, realizavam-se obturações, que são preenchimentos da lacuna com uma polpa feita com fibra de tecido e cola, remendos pelo verso, ou então eram reenteladas, conforme o estado de conservação de cada uma.

⁹³ Pigmento sintético inorgânico. Utilizado na confecção de tintas. Compatibilidade de veículo com óleo de linhaça, alquídica, aquarela, guache, pastel, têmpera, caseína, encáustica e afresco. SLAIBI, Thaís Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. GUIGLEMETI, Wallace A. Materiais Empregados em Conservação-Restauração de Bens Culturais. ABRACOR. Associação Brasileira de Conservação Restauração de Bens Culturais. 2º Ed. Rio de Janeiro, 2011. p, 313.

⁹⁴ Condensação é um fenômeno que ocorre quando o ar resfriado se comprime tanto que não é mais capaz de reter a umidade. As moléculas de água são espremidas para fora do espaço intermolecular das moléculas de ar. Temos então vapor (sereno, orvalho, nevoeiro, nuvens) ou água (chuva, granizo) como resultado. O momento em que as moléculas de água são pressionadas para fora das moléculas de ar é chamado de “ponto de orvalho”.

Disponível em < <https://www.groasis.com/pt/tecnologia/diferentes-formas-de-condensac-o> > Acesso em 21 Out 2015. 17:02 hs.

No ateliê os remendos eram fixados com cola branca ou cera resina, conforme mostra a figura 35.



Figura 35- Fotografia de remendo no suporte da pintura “Cigana” de Benette Casaretto Motta. s/d
Fonte: Autora, 2015.

Sobre o uso de cera nos remendos, Braga (2003, p. 128) afirma que esta é mais usada para obras que apresentam problemas de umidade. É um método irreversível e pode causar leves efeitos de escurecimento na pintura.

Além dos remendos, também se realizavam reentelamentos, método que consiste em aderir ao suporte têxtil original um novo tecido. Este processo era realizado com cera de abelha e Resina Dammar diluída em Terebentina. Para tanto, dissolviam-se 700 g de cera de abelha e acrescentavam-se 200 g de resina Dammar diluída. A cera resinada era aplicada no verso da obra e no tecido novo, que eram acomodados um sobre o outro ficando os adesivos em contato. Protegida por um papel siliconado, a pintura era passada pelo verso com um ferro elétrico, ilustrado na figura 36, que era aquecido a temperatura máxima de 40° C para não danificar a pintura. Desta forma, se fazia a adesão da cera resinada e se fixava o novo tecido ao verso da pintura.



Figura 36- Fotografia do ferro elétrico usado em reentelamentos de pinturas no Ateliê da UFPel.
Fonte: Autora, 2012

Atualmente, conforme Braga (2003, p. 128), o reentelamento pode ser feito como antes, ou seja, com cola animal, o que permite sucessivos reentelamentos com a mesma cola; com cera, método irreversível usado em obras que têm problemas de umidade; e com resina termoplástica, que não impregna o suporte e pode ser usada em mesa térmica. Na figura 37 observa-se a mesa na qual pode ser realizado o processo de reentelamento.



Figura 37- Fotografia da mesa térmica utilizada para reentelamento de pinturas em tela, existente no Curso de Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis da UFPel.
Fonte: Autora, 2012.

A resina termoplástica, conhecida como Beva 371, é um adesivo que pode ser aplicado com pincel ou rolo, pois se trata de resina muito pegajosa mesmo em soluções diluídas. Para melhores resultados deve ser aplicada a quente, o qual, depois de seco, fica fosco e com aparência de cera. É ativado com calor e tem excelente estabilidade e reversibilidade em testes de envelhecimento simulado. Destaca-se, que na década de 1980, o mesmo não podia ser encontrado no Brasil, e que a professora Luciana tentou comprar em viagem ao exterior, como já citado anteriormente⁹⁵.

Por conta dos riscos que expõe a pintura, o reentelamento é um procedimento considerado de maior complexidade e só deve ser aplicado em casos extremos. Atualmente, em vez de ferro elétrico, o calor utilizado pode ser obtido com o auxílio

⁹⁵ SLAIBI, Thaís Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. GUIGLEMETI, Wallace A. **Materiais Empregados em Conservação-Restauração de Bens Culturais**. ABRACOR. Associação Brasileira de Conservação Restauração de Bens Culturais. 2º Ed. Rio de Janeiro, 2011. p, 25

de uma espátula térmica ou de uma mesa térmica, cujas temperaturas de aquecimento dos adesivos variam de 45° a 75° C (SCHUTZ, 2012, p. 66-67).

Terminado o processo de reentelamento, o faceamento é removido da pintura. Tem-se na figura 38 um exemplo desse processo, realizado na pintura Dálias de 1969 de autoria de Ly, aluna da EBA.



Figura 38- Fotografia de remoção de papel siliconado após o reentelamento.

Fonte: Ateliê de conservação e restauro da UFPel. Arquivo MALG/UFPel.

A partir do reentelamento, a pintura era novamente estirada no bastidor. Dependendo do estado de conservação, alguns bastidores foram confeccionados novos, outros foram consertados, e todos eles foram tratados com os cupinidas Pentox ou Jimo Cupim.

Sempre que se tinham pregos de bronze, como mostra a figura 39, disponíveis no Ateliê, eles eram utilizados para o estiramento das telas, porque eles têm a característica de não oxidar e não causar manchas e perdas no suporte, como mostra a figura 40.



Figura 39- Fotografia de preguinhos de bronze.

Fonte: Autora, 2015.



Figura 40- Fotografia de tela estirada com pregos que causaram manchas e furos ao suporte.
Fonte: Autora, 2012.

Após o estiramento, segue-se ao procedimento denominado nivelamento ou estucado da camada pictórica, que consiste em preencher as falhas existentes para nivelar as lacunas que possam existir na superfície para assim, fazer os retoques. O retoque depende da qualidade do nivelamento das lacunas: se o nivelamento não for totalmente plano, aparecerão saliências ou cavidades que não poderão ser escondidas com o retoque. No comércio, são vendidos materiais sintéticos prontos para o nivelamento e algumas marcas italianas possuem bons produtos que podem ser diluídos de acordo com a necessidade. Pode-se usar a mistura de Carbonato de cálcio⁹⁶, Metilcelulose⁹⁷ ou PVA⁹⁸, removíveis em água e passíveis de tratamento com lixa (BRAGA, 2003, p. 133).

No ateliê, este procedimento era realizado com mastique, porém não o mastique em forma de resina natural extraída da árvore da família das angiospérmicas, que forma uma película elástica de grande duração (CALVO, 2003, 22), e sim, o Mastique comercializado como uma massa com finalidade de vedação.

⁹⁶ Material de carga e abrasivo. Em soluções aquosas, em diversas proporções é aplicado em neutralização, alcalinização nos processos de conservação-restauração de documentos. SLAIBI, Thaís Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. GUIGLEMETI, Wallace A. **Materiais Empregados em Conservação-Restauração de Bens Culturais**. ABRACOR. Associação Brasileira de Conservação Restauração de Bens Culturais. 2º Ed. Rio de Janeiro, 2011. p, 142.

⁹⁷ Metilcelulose. Adesivo, agente espessante, coloide protetor, aglutinante para pigmentos, vernizes, papel, couro e fotografias. Encolante/consolidante em conservação e restauração de obras, faceamentos e velaturas. Espessante de soluções e estabilizante de emulsões. Especialmente indicado para reparar rasgos em papéis. Ibid. p, 64

⁹⁸ PVA. Adesivo em geral, integrante de massas de obturação. Encadernação de livros, restauro de documentos e demais atividades onde o PH neutro seja exigido. Ibidem p, 34

Também se nivelava a camada pictórica com gesso e cola ou eventualmente com cera resinada.

Após o nivelamento, as pinturas restauradas no Ateliê recebiam verniz Dammar como camada protetora da pintura original. Essa camada, também chamada de interface é, segundo Calvo (2006, p. 117), o “envernizamento que se executa após o estucado e antes de se levar a cabo a reintegração pictórica das lacunas”, o qual assegura que “[...] a integridade da capa original permaneça inalterada, não se misturando com os novos acréscimos que devem ser facilmente reconhecidos” (SCHUTZ, 2012, p. 72).

A técnica adotada de retoque no Ateliê foi o pontilhado, o *tratteggio* e o ilusionista. O pontilhado ou o *tratteggio* são técnicas que se utilizam de pontinhos ou tracejados “[...] na tentativa de aliar uma reintegração que, ao ser observada de perto, pode ser distinguível da pintura original, mas que a certa distância acabaria se harmonizando com o todo” (ibid. p. 73). O retoque ilusionista “[...] consiste na reintegração total da lacuna, tanto quanto a forma como a cor, para simular o aspecto original da obra” (PASCUAL; PATIÑO, 2002, p. 119).

Segundo Braga

[...] o retoque é realizado para dar melhor visibilidade à pintura. A restauração, especialmente da camada pictórica tem seus limites. Não se deve querer dar um aspecto novo à obra de arte, e sim manter características adquiridas com o tempo, como os craquelês e a pátina natural. Jamais o retoque deve ser sobre a pintura original, mas somente sobre as lacunas. Se a obra tem desgastes superficiais, somente aqueles que interferem na boa compreensão do conjunto devem ser retocados, ou seja, aqueles que chamam muito a atenção. Ainda assim, nem sempre os retoques são totalmente imperceptíveis (BRAGA, 2003, p. 147)

As tintas utilizadas no Ateliê, para o retoque, eram têmperas ou aquarelas, conforme as figuras 41, 42 e 43. Segundo Sudbrack (1987), se usavam têmperas e aquarelas “[...] pelo princípio de que deve ser reversível, ou se mais tarde se descobre outro produto, muda. A ciência está sempre evoluindo”⁹⁹.

Também, foram encontradas no Ateliê algumas tintas a óleo que, se foram utilizadas para retoques, somente exames mais aprofundados no acervo serão capazes de definir, pois não existe referências a elas na documentação.

⁹⁹ Em restauro antigas telas de Gotuzzo no Museu/UFPel. **Diário Popular**. 25 Jan 1987. Pelotas, RS.



Figura 41-Fotografia das têmperas utilizadas no retoque das pinturas do acervo.
Fonte: Autora, 2012.



Figura 42- Fotografia de aquarelas japonesas utilizadas no retoque das pinturas do acervo.
Fonte: Autora, 2012



Figura 43- Fotografias das aquarelas da marca Winsor & Newton utilizadas no retoque das pinturas do acervo.
Fonte: Autora, 2012

Atualmente, as tintas usadas para retoque são feitas a partir da pigmentação da resina acrílica de nome Paraloid B72 ou com produtos da marca Maimeri, linha restauro, que criou uma tinta removível em solventes orgânicos derivados do petróleo (BRAGA, 2003, p. 121).

Como última etapa do restauro das pinturas, como verniz final eram aplicadas a resina Dammar(diluída em Terebentina) e a cera microcristalina¹⁰⁰, utilizando-se de um pincel macio. Em algumas obras usava-se um soprador de bronze, instrumento mostrado na figura 44, que era de propriedade de Leopoldo Gotuzzo e passou a integrar o acervo da UFPel na segunda doação do artista.



Figura 44- Fotografia do soprador de verniz oriundo do ateliê de Leopoldo Gotuzzo e utilizado no Ateliê da UFPel.
Fonte: Autora, 2012

Conforme Casarin (2012),

[...] como verniz final era utilizado resina Dammar, Terebentina e Cera Microcristalina. Era um canudinho em forma de L, a base em torno de 6 cm e a parte maior talvez 8 cm. O verniz era colocado em um recipiente, a base do soprador levemente mergulhada no verniz e pela outra extremidade ele era soprado sobre a superfície da obra. Esse soprador era utilizado por

¹⁰⁰ Cera mineral. Adesivo fusível a quente. Como película de revestimento em misturas cera-resina. Como substituto de cera de abelha em reentelamentos e nivelamentos de pinturas a óleo. Consolidante na conservação de pedra e madeira. Em mistura é utilizada em fixação de película pictórica, faceamento. SLAIBI, Thaís Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. GUIGLEMETI, Wallace A. **Materiais Empregados em Conservação-Restauração de Bens Culturais**. ABRACOR. Associação Brasileira de Conservação Restauração de Bens Culturais. 2º Ed. Rio de Janeiro, 2011, p. 30.

Leopoldo Gotuzzo e juntou-se ao acervo na segunda doação do artista. A maioria das obras teve aplicação com esse soprador (Informação verbal)¹⁰¹.

Para Nascimento (2015),

[...] ele era soprado o verniz. Eu passei verniz em muitos quadros, soprando verniz. Eu usei o soprador em vários quadros. Não era difícil de usar, a gente ficava com uma certa habilidade. Tu soprava, ele era muito fininho, ele era tão fininho, mais o que um spray hoje. O spray tu ainda pode colocar mais produto em um lugar, ele não. Tu soprava ele e aquilo era fininho, bonito. Dizem que os antigos pintores morriam por doenças do pulmão por causa do verniz que respiravam. Eu fiz aquilo, nunca tive problema nenhum, mas também foram poucos né, não foi uma vida inteira como um pintor (Informação verbal)¹⁰².

Dentre os materiais que foram utilizados no Ateliê, ainda encontram-se guardados no MALG alguns como Extrato de banana¹⁰³, Betume¹⁰⁴, verniz cristal, tira grude - que era utilizado para remoção de etiquetas-, manchas e sujeiras, óleo de linhaça e alguns pigmentos não mencionados na documentação do Ateliê.

Uma característica identificada na atuação da equipe do Ateliê foi a determinação de não restaurar obras com poucos anos de idade¹⁰⁵. Tal fato é comprovado nas anotações avulsas, das quais demonstra-se um detalhe na figura 45, sobre a pintura intitulada India de autoria de Nestor Marques Rodrigues. Percebe-se uma observação referenciando que a camada pictórica estava ainda “verde”.

¹⁰¹ Informação dada por Erasmo Fernando Casarin, em Pelotas, RS, em abril de 2012.

¹⁰² Informação dada por José Inácio Santos do Nascimento, em Pelotas, RS em julho de 2014.

¹⁰³ Extrato de banana. Indicado para diluição e fixação de purpurinas, obtendo-se efeitos metalizados em trabalhos artesanais.

Disponível em :

<http://www.casadorestaurador.com.br/loja/produto/4605031/extrato-de-banana-corfis-100-ml.aspx>.

Acesso em 30 Set 2015. 17: 49 hs.

¹⁰⁴ Betume. Empregado especialmente no final do século XVIII e XIX para dar uma espécie de pátina as pinturas e molduras, como uma moda. E, por falsificadores para dar aparência envelhecida as obras. Tem causado graves problemas já que se amolece a 50° C e tem propriedades tensoativas, introduzindo-se nos espaços vazios da capa pictórica. A superfície escurece e produz pequenas rachaduras. É denominado como o “câncer da pintura”. CALVO, Ana. **Conservación y Restauración**. Materiales, técnicas y procedimientos. De La A a La Z. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003. p, 39.

¹⁰⁵ Brasil. Ministério de Educação e Cultura. Universidade federal de Pelotas. Pró Reitoria de Extensão. De Luciana Araújo Renck Reis coordenadora do Grupo de Trabalho Museu/Pinacoteca à professora Élide Minione Pró Reitora de Extensão 17 Out. 1984. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPeI.

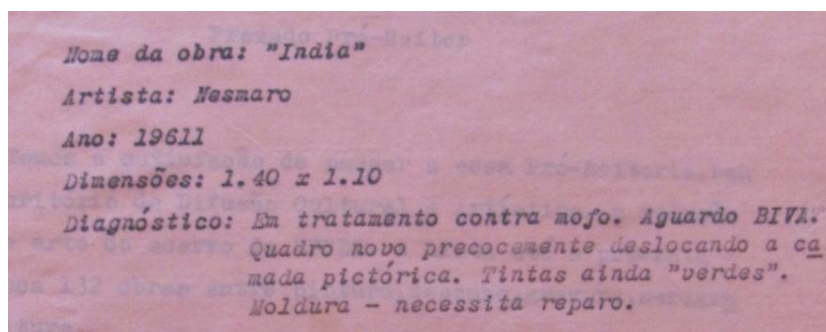


Figura 45- Fotografia de detalhe de documento da análise da pintura intitulada “India”, de autoria de Nestor Marques Rodrigues. Arquivo MALG/UFPel.
Fonte: Autora, 2015.

Essa teoria é confirmada em artigo de Liliane Masschelein Kleiner¹⁰⁶ (s/d) anexado a documentação do Ateliê. Nele a autora afirma que,

[...] deve-se tanto quanto possível evitar as limpezas das pinturas a óleo, sobretudo durante os primeiros decênios de sua existência. Ao longo da formação do filme o óleo de linhaça, expõe para a superfície moléculas pequenas que daí formam uma exsudação momentaneamente sensível aos solventes: trata-se de “sinerese” (separação de um líquido de um gel). A sua presença é importante para que a superfície do filme seja plana e também pelas suas qualidades óticas. Portanto, as reações de oxidação formarão, durante cinquenta anos ainda, outras pequenas moléculas (tais como o ácido azeláico que é importante conservar, pois elas tem a função de plastificante (KLEINER, s/d. Arquivo MALG/UFPel)

Em bibliografia atualizada da área não foi localizada referência a este procedimento e deve ser investigado de forma mais aprofundada, abrindo aqui espaço para novas discussões.

Na documentação do arquivo do MALG, também foram encontrados registros específicos sobre as coleções.

Na coleção EBA observa-se a informação de que as pinturas oriundas da EBA não tinham um bastidor adequado, este era apenas um enquadramento de madeira, sem chanfro, maior do que deveria ser em relação ao tamanho da tela, no

¹⁰⁶ Liliane Masschelein Kleiner Atuou como diretora do Instituto Royal do Patrimônio Artístico desde 1984, ao mesmo tempo dirigindo organizações de pesquisas científicas. É natural de Bruxelas e recebeu seu título de PHD na Université Libre de Brussels em 1963. Ela pesquisa substâncias naturais que forma película, antigos e modernos, solventes e a conservação de têxteis. The Conservation of Tapetries and Embroideries. Proceedings of Meetings at the Institute Royal Du patrimoine Artistique, Brussels, Belgium. September, 1987. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=DJ5OAgAAQBAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=quem+%C3%A9+Liliane+Masschelein+Kleiner&source=bl&ots=3eriq3JaFO&sig=uV8W4-yLq-ZaZoSW9yudZJQWx44&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CBsQ6AEwADgKahUKewj_v_-8dbIAhUChJAKHckvC0E#v=onepage&q=quem%20%C3%A9%20Liliane%20Masschelein-%20Kleiner&f=false> Acesso em 22 Out 2015. 18:31 hs.

qual esta tela era presa por sua beirada extrema através do uso de pregos, fato que causou, na maioria delas, furos causados por pregos enferrujados. As pinturas também não eram emolduradas como as pinturas das outras coleções. Além disto, sobre a técnica utilizada pelos alunos da EBA, percebe-se que as primeiras turmas confeccionavam sua telas e a base de preparação, fazendo-se necessários exames mais aprofundados para a identificação do material. E, já no fim da década de 1960 e início da 70, as telas eram compradas em livrarias, geralmente da marca Hering. Sobre as pinturas em madeira, estas eram realizadas sobre Eucatex, o que não é aconselhável para este fim por se tratar de uma madeira ácida que acelera o processo de patologias das pinturas.

Nas coleções João Gomes de Mello e Faustino Trápaga, os registros mostram que as pinturas, quando feitas em suporte de madeira não estavam em material eucatex. Mesmo não se conseguindo identificar o tipo de madeira, percebe-se ser madeira de boa qualidade em função da sua espessura e do seu bom estado de conservação. A maioria das pinturas destas coleções apenas teve o verniz oxidado retirado, alguns retoques na camada pictórica e uma nova aplicação de verniz final.

Quando o ateliê já realizava seus últimos trabalhos, em 1989, foi feito um levantamento do material existente¹⁰⁷, que constava de: Chassis de clavilha, que seriam utilizados em três pinturas de Gotuzzo; molduras para os dois autorretratos entelados; chassi para a pintura “Por do sol com pinheiro” de Gotuzzo; 17 molduras doadas pela Vidraçaria Pampah na pessoa de José Luis Sastre sendo que duas já tinham sido usadas, uma na pintura de Adail Bento Costa pertencente ao Museu da Baronesa e uma na pintura Ceia da professora Marina de Moraes Pires, tapete para forrar os blocos; moldura com vidro e passepartout (97322); moldura da obra Índia de Nesmaro, passepartout que estava no quadro de Locatelli, outro passepartout redondo, pacote com placas de celulose doadas por Clara Pechansky; pacote com papel arroz; moldura de desenho de Gotuzzo (97322); moldura que era da obra Paisagem (95665) de Gotuzzo proveniente do Conservatório de Música; dois cavaletes de desenho; 1 chassi da pintura Moça de verde; 1 chassi da pintura Moça de Azul; moldura antiga da pintura Paisagem de propriedade do Museu da

¹⁰⁷ Brasil. Ministério da Educação. Universidade Federal de Pelotas. Pró Reitoria de Extensão. Departamento de Atividades Artísticas e Culturais. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo(MALG). Material guardado no Atelier 2-depósito de conservação e restauro. Jan 1989. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPeL.

Baronesa, 1 moldura da pintura "Moça de Azul", retalhos de papelão, placas de vidro, 3 chassis usados em reentelamentos, bastidores para tratamento de mofo, 2 quilos de Resina Dammar, cera de abelha, tabletes de cera resina, 150 g de parafina, restos de cera com resina, cola Metilan, 3 vidros(50 g) de óleo de linhaça para modelagem, ácido acético, Betume da Judéia, têmpera azul de marca nacional, Timol cristalizado(Japão), tinta nanquin preta, verniz Dammar amarelado, Fenol, pedra ume, ácido carbólico cristalizado, Diadermina, gelatina, algodão, gesso, goma laca em álcool, purpurina, pigmentos puros para retoque, têmperas da marca Windsor & Newton, pregos de cobre, álcool etílico, álcool isopropílico, acetona, Diacetona, Toluol, Óleo de linhaça, amônia, álcool butílico, terebentina amarelada, Xilol, Dimetilformamida e Tetracloreto.

Os materiais oriundos do Ateliê estão guardados em um armário na reserva técnica do MALG, porém, como não foram ainda catalogados e organizados, não se sabe se correspondem ao registro feito em 1989.

4.6 As atuais condições das obras restauradas

Para a análise das atuais condições das obras restauradas pelo Ateliê da UFPel foram elaboradas novas fichas de diagnóstico subdivididas em setores, sendo estes: o primeiro com a identificação da obra, conforme registro no arquivo do MALG; o segundo com as informações do processo de restauro, conforme as fichas de diagnóstico do Ateliê e as anotações dos cadernos e avulsas; e o último com o registro das atuais condições das obras restauradas após análise visual. A figura 46 exemplifica a nova ficha de diagnóstico utilizada.

Informações	
Título:	Data:
Autor:	Nº Inventário:
Dados sobre o autor:	
Professor:	Procedência:
Premiação:	
Data entrada no ateliê:	Data trabalho concluído:
Dimensões:	Técnica:
Diagnóstico, conservação e restauro na década de 1980	
Suporte:	Base de preparação:
Camada pictórica	Verniz:
Bastidor:	
Tratamento:	
Suporte:	
Limpeza:	Planificação:
Reentelamento:	Remendos:
Nivelamento:	Camada pictórica:
Verniz:	Bastidor:
Observações da documentação do ateliê:	
Estado de conservação em 2015	

Figura 46- Novo modelo de ficha diagnóstico.
 Fonte: Autora, 2015.

As novas fichas de diagnóstico das obras restauradas encontram-se disponibilizadas no CD intitulado “Fichas diagnóstico do acervo pictórico da UFPel restaurado na década de 1980”, anexo a esta dissertação. Estas contêm informações sobre as coleções Escola de Belas Artes de Pelotas, Faustino Trápaga, João Gomes de Mello e Século XX. As informações da Coleção Leopoldo Gotuzzo constam também no CD, porém em forma textualizada, tendo em vista que são originárias do Trabalho de Conclusão da autora desta dissertação. A figura 47 mostra o exemplo de uma das fichas preenchidas após análise da documentação e análise visual do estado de conservação atual, da pintura intitulada “Barco em repouso” de 1962, de autoria da aluna da EBA Eloísa Fianca de Gonella.



Fonte: Arquivo MALG/UFPeL.

Informações

Título: Barco em Repouso	Data: 1962
Autor: Eloísa Fianca de Gonella	Nº Inventário: 23/2011
Dados sobre o autor: Professora de Educação Física no Instituto de Educação Assis Brasil.	
Professor: Nestor Marques Rodrigues	Procedência: EBA/DAV/ILA
Premiação: 1º lugar no Prêmio estímulo às Artes em 15/12/1962 na EBA, rua Andrade Neves nº 657.	
Dimensões: 0,38 x 0,46 cm (A x L)	Técnica:
Diagnóstico, conservação e restauro na década de 1980	
Suporte: Algodão; três ondulações; dois furos na lateral direita central e na esquerda; perdas pontuais na árvore à esquerda; craquelês generalizados no céu; mofo; sujidades; marcas do bastidor.	Base de preparação: Alvaiade; caseira.
Camada pictórica: Fina; craquelê na parte central na cor azul; perdas à esquerda na árvore; craquelês pontuais no céu	Verniz: Não.
Bastidor: Necessitando reparos; sem chanfro.	
Pátina: não	
Tratamento:	
Suporte: Retirada do bastidor em 13/08/1985.	
Limpeza: 1-Em 14/08/1985 realizada limpeza do verso com Nafta. 2-Limpeza da camada pictórica com água destilada e Álcool. 3-Limpeza com Alúmen.	Planificação: Aplicação de Alúmen pelo verso em 14/08/1985. Nova aplicação em 19/08/1985.
Reentelamento: -	Remendos: -
Nivelamento: Com gesso	Camada pictórica: -

Verniz: Aplicação de verniz Dammar final.	Bastidor: Realizado chanfro, tratado contra insetos com Jimo Cupim e reforçado os cantos em 20/08/1985.
Observações e imagens da documentação do ateliê: 1- A pintura foi feita em tela reutilizada, pelo verso é possível verificar figura anterior; 2-Aguardando Beva para tratamento dos craquelês.	
Estado de conservação em 2015	
Suporte com marcas e manchas pelo verso; remendo na lateral esquerda conforme mostra a figura 1; ondulação da camada pictórica deixando à mostra o rasgo remendado conforme mostra a figura 2; marcas do antigo bastidor; camada pictórica com craquelês.	
 Figura 1- Remendo pelo verso. Fonte: Autora, 2015.	 Figura 2- Marca e ondulação do suporte e da camada pictórica onde há remendo pelo verso, deixando à mostra antigo rasgo. Fonte: Autora, 2015.

Figura 47- Nova ficha de diagnóstico da pintura intitulada “Barco em repouso” de 1962, da aluna da EBA Eloísa Fianca de Gonella.
Fonte: Autora, 2015.

O preenchimento das novas fichas permitiu o registro completo das obras, tendo em vista que foram usadas as informações das fichas antigas e as anotações dos cadernos e as anotações avulsas. Este novo registro é fundamental para a preservação das informações sobre as obras restauradas na década de 1980 porque muitas das fichas antigas e das anotações já apresentam amarelecimento do papel e perdas na escrita, dificultando o entendimento das informações. Além disto, esta prática possibilitou o registro das condições atuais das obras restauradas no tocante a identificação dos danos e ao acondicionamento.

Resumidamente, na análise visual dos danos atuais nas obras restauradas, identificou-se a presença de sujidades e de resíduos de ataque de insetos. As pinturas da Coleção EBA apresentavam o suporte com bordas desfiadas, manchas e furos causados por pregos enferrujados, além de não estarem estiradas adequadamente, pois a maioria está estirada em bastidor através do uso de prego e não de grampos inoxidáveis. Quanto ao estiramento, este está sem a devida tensão, o que pode causar danos e perdas na camada pictórica. As pinturas que não estão emolduradas apresentam perdas e bordas da camada pictórica desgastadas.

Quanto às condições de acondicionamento das obras restauradas, percebe-se que o espaço disponibilizado no MALG é insuficiente e pouco ventilado. Neste, as obras não estão acondicionadas corretamente, estando sujeitas a quedas e choques entre elas durante manuseio.

O Ateliê de Conservação e Restauro da UFPel, criado em outubro de 1982, foi reativado em 2014, através da solicitação do professor Lauer Santos e da professora Juliana Angeli quando assumiram a gestão do MALG em outubro de 2013 e solicitaram à reitoria um conservador restaurador para a equipe do museu.

Atualmente, a UFPel também contratou, através de concurso, a museóloga, Joana Lizzot para fazer parte da equipe do MALG. Juntamente com o conservador restaurador Fábio Galli, mesmo não tendo o espaço que se faz necessário ao acervo, estão desenvolvendo melhorias em relação as condições de acondicionamento na reserva técnica e, conseqüentemente, atuando, com toda a equipe do museu, na proteção das pinturas do acervo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como conclusão ao trabalho proposto, inicialmente, destaca-se o atendimento ao objetivo da pesquisa com a possibilidade de proporcionar conhecimento sobre a importância do Ateliê de conservação e restauro da UFPel na questão patrimonial e sobre as suas ações preservacionistas no acervo pictórico da Universidade.

O desenvolvimento deste trabalho possibilitou a constatação do caráter pioneiro da criação do Ateliê numa Universidade e no Estado do Rio Grande do Sul.

As ações de preservação do Ateliê da UFPel foram fundamentais para a conservação do acervo da Universidade, porque, caso estas não tivessem ocorrido, talvez muitas das obras não existissem mais. Este fato relaciona-se com as condições de algumas pinturas que sofriam com o ataque de insetos, apresentavam grande quantidade de rasgos e incrustações de sujidades, conforme registro encontrado nas fichas de diagnóstico e nas anotações de cadernos e avulsas existentes nos documentos do arquivo do MALG.

O Ateliê não dispunha de equipamentos sofisticados para a realização de análises e esta era realizada somente com luz e com lupa. Esta situação levou a necessidade de envio de algumas obras do acervo para outras cidades, tais como Rio de Janeiro e Porto Alegre, para serem restauradas por profissionais com mais recursos e materiais disponíveis.

A análise da documentação sobre as ações de conservação e restauro no Ateliê mostrou a existência de lacunas na descrição dos materiais e das técnicas utilizadas e a inexistência de exames mais técnicos e científicos. A fragmentação e a dispersão das informações levaram a criação de novas fichas de diagnóstico, que foram preenchidas com todas as informações encontradas de cada pintura e colocadas num só documento. Na novas fichas acrescentaram-se informações sobre as atuais condições das pinturas.

Na análise das atuais condições das obras restauradas percebe-se a presença de danos não reincidentes, ou seja, diferentes dos restaurados pelo Ateliê da UFPel na década de 1980, possivelmente originários do espaço físico insuficiente para a reserva técnica do MALG.

Sobre os profissionais que atuaram no Ateliê, exceto a restauradora Elsa, que teve formação acadêmica, inicialmente, os envolvidos aprenderam o ofício com a

prática. E, sobre a importância do acervo pictórico da UFPel na questão do patrimônio cultural, Filho (2011, p. 37) afirma ser evidente a existência de bens culturais móveis que são “[...] testemunhos de valor histórico, como documentos; de valor estético, como obras de arte, que representam, evocam ou identificam uma cultura, tanto quanto os bens imóveis”.

Conforme Cumming (2010, p. 6), “[...] olhar uma pintura é como fazer uma viagem - uma viagem com muitas possibilidades, incluindo a emoção de partilhar as concepções de outra época”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Márcia Dantas. **Conservação e restauro**. Pedra-Pintura Mural- Pintura em tela. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2003.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Documentação produzida no ateliê de conservação e restauro da instituição**, 1982-1992. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Pintor Leopoldo Gotuzzo - Aquisição de quadro. Ofício s/n enviado por Luciana Araújo Renck Reis à professora Dora Solazzo, chefe do DAV/UFPel. 8 Dez 1980. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Gabinete do Reitor. Procuração. 30 Mai 1983. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Cultura e Educação. Universidade Federal de Pelotas. Cronologia EBA. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Agradecimento de Élide Minone Pró Reitora de Extensão á professora Luciana Araújo Renck Reis, coordenadora do Projeto Pinacoteca e toda equipe. 15 Dez 1984. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Declaração. Adolfo Amilcar Aranalde Pró Reitor Administrativo da UFPel; Carmem Lúcia Hernandorena, Diretora do Instituto de Letras e Artes da UFPel. 1 Fev 1983. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Pró Reitoria de Extensão. Ofício nº 10/85. 15 Jan 1985. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Letras e Artes. Ofício s/nº/ 82 de Luciana Araújo Renck Reis Coordenadora do Trabalho de arrolamento, cadastramento, especificação das peças de arte da UFPel, ao professor Fernando Cáprio da Costa, Coordenador de Convênios Externos. 30 Nov 1982. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Luciana Araújo Renck Reis. Coordenadora do grupo de trabalho Acervo Pictórico. Relação dos quadros restaurados, encaminhado ao professor VAROTTO, Renato, Pró Reitor de Extensão UFPel. 19 Dez 1984. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Solicitação de Luciana Araújo Renck Reis à Professora Élide Minione, Pró Reitora de Extensão da UFPel. Jan 1984. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério de Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Pró Reitoria de Extensão. De Luciana Araújo Renck Reis coordenadora do Grupo de Trabalho Museu/Pinacoteca à professora Élide Minione. Pró Reitora de Extensão 17 Out 1984. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Pró Reitoria de Extensão. Ofício nº 13/85 de 18 Jan 1985. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Letras e Artes. Projeto Pinacoteca. De Luciana Araújo Renck Reis coordenadora do Projeto à Pró-reitora de Extensão Élide Minione. 7 Jun 1983. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Declaração. Luciana Araújo Renck Reis coordenadora do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pró- Reitoria de Extensão-EAAC. 27 Jan 1986. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Solicitação de Luciana Araújo Renck Reis, coordenadora do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo ao professor Gilberto Sarkes Yunes, Chefe do departamento de Artes Visuais. 11 Abr 1985. Pelotas, RS. Arquivo do MALG/UFPel.

Brasil. Ministério de Educação e Cultura. Universidade federal de Pelotas. Pró Reitoria de Extensão. De Luciana Araújo Renck Reis coordenadora do Grupo de Trabalho Museu/Pinacoteca à professora Élide Minione Pró Reitora de Extensão. 17 Out 1984. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. REIS, Luciana Araújo Renck, coordenadora do Grupo de Trabalho Museu/Pinacoteca. Ofício 08/85 encaminhado à professora Clarice Raphael Pilowinic, chefe da Biblioteca do Campus da UFPel. 14 Jan 1985. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Universidade Federal de Pelotas. Solicitação. Luciana Araújo Renck Reis à Professora Élide Minione, Pró Reitora de Extensão da UFPel. 17 Jan 1984. Pelotas, RS. Arquivo MALG/UFPel.

CALDEIRA, Cleide Cristina. Conservação Preventiva: histórico. **Revista CPC** [da] Universidade de São Paulo, v.1, n. 1, p.91-102, Nov 2005/abr 2006.

CALVO, Ana. **Técnicas e Conservação de Pinturas**. 1º ed. Porto: Editora Civilização. 2006.

CALVO, Ana. **Conservación y Restauración**. Materiales, técnicas y procedimientos. De La A a La Z. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

CASTRO, Aloísio Arnaldo Nunes de. **Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: o *corpus operandi* na administração pública brasileira de 1855 a 1980**. 2013. 257f. Tese - Programa de Pós Graduação em

Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2013.

CASTRO, Jayme. **Arte de tratar o livro**. Porto Alegre: Edição Sulina, 1969.

CAVALCANTI, Carlos. **Como entender a pintura moderna**. 3. ed. aum. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1975.

Coletiva do Malg propõe a contemplação. **Diário Popular**. Cultura. 6 Jul 2005. Pelotas, RS. p, 12.

Criatividade. Em busca do olhar inteligente. **Diário da manhã**. 9 Jun 1996. Pelotas, RS. p. 9.

CUMMING, Robert. **Arte em detalhes**. São Paulo: Publifolha, 2010.

Diário Popular. 25 Dez. 1969. Pelotas, RS.

Diário Popular, 30 Jan 1983. Pelotas, RS. Domingo Especial, p.22.

DIAS, André Bonsanto. **O Presente da memória**. Usos do passado e as (re)construções de identidade da Folha de S. Paulo, entre o 'golpe de 1964' e a 'ditabranda'. 2012. 198 f. Dissertação (Pós-Graduação em Comunicação) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

DIAS, Kátia Helena Rodrigues. **Fotografias para Memória**: a Escola de Belas Artes de Pelotas através do seu acervo documental (1949-1973), 89 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural)-Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. **Nos descaminhos do imaginário: a tradição acadêmica nas artes plásticas de Pelotas**. 1996. 256f. Dissertação (Pós Graduação em Artes Visuais)-Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

Erasmio Fernando Casarin. Marceneiro que trabalhou no Ateliê de conservação e restauro da Universidade Federal de Pelotas (1982-2006). Depoimento à LACERDA, Claudia Fontoura. 27 Abr 2012, dependências do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Gen. Osório nº 725. 3 Jul e 10 Ago de 2012 e 21 Jul de 2015, em sua residência à Rua Dr. Felipe dos Santos nº 391. Pelotas, RS.

Escola de Belas Artes passou a se chamar D. Carmem Trápaga Simões por decreto de Castello. **Diário Popular**. Pelotas, 8 Dez 1966.

ELIAS, 2002 apud CALDEIRA, Cleide Cristina. Conservação Preventiva: histórico. **Revista CPC** [da] Universidade de São Paulo, v.1, n. 1, p.91-102, Nov 2005/abr 2006. p, 92.

Em restauro antigas telas de Gotuzzo no Museu/UFPel. **Diário Popular**, Pelotas, 25 Jan 1987.

ERRANTE, Antoinette. **Mas afinal a memória é de quem?** Histórias orais e os modos de lembrar e contar. História da Educação; ASPHE. FAE/UFPEL. n 8. Pelotas: Editora da UFPel, Set 2000.

FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaina; (org). “Apresentação. In Usos e abusos da história oral”. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FILHO, Carlos Frederico Marés de Souza. **Bens culturais e sua proteção jurídica**. 3. ed. Curitiba: Juruá, 2011.

Finda o Ciclo de Palestras e Arte promovido pelo Malg. **Diário Popular**, Pelotas, 12 Nov 1987.

FRANCO, Janice Pires Corrêa. **Memórias de Marina**. 1 ed. Pelotas: Editora e Livraria Mundial, 2008.

Gettens, Rutherford J. “**Chemical Problems in the Arts**”, **Journal of Chemical Education**, Nov 1934. apud MAYER, Ralph. Manual do Artista. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 234.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1995.

GÓMEZ, Maria Luiza. **La restauración**. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. Madrid: Ediciones Catedra, 2008.

GUIA de Museus do Rio Grande do Sul. 3. ed. Organizado pelo Sistema Estadual de Museus - Porto Alegre: SEM/RS, 2013. 160p.

HARTOG. François. Tempo e Patrimônio. **Revista Varia História**. V. 22, n 36: p. 261-273. Belo Horizonte. Jul/Dez 2006.

Harmonia. A arte da beleza no trabalho. **Diário da Manhã**. Pelotas, 12 Mai 1996. p. 10.

HODGE, A. N. **A História da Arte** - da pintura de Giotto aos dias de hoje. Belo Horizonte: CEDIC, 2009.

José Inácio Santos do Nascimento. Artista plástico pelotense, aluno do curso de Graduação Artística e Pintura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Aluno que trabalhou no Ateliê de Conservação e Restauro da UFPel de 1982 a 1984. Depoimento à autora LACERDA, Claudia Fontoura. 14 Jul 2014. Nas dependências da Biblioteca Pública Pelotense, à Praça Cel Pedro Osório nº 103. Pelotas, RS.

JOVCHELOVITCH, Sandra e BAUER, Martin. Entrevista Narrativa. In BAUER, Martin W. GASKELL, G. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2008.

KLEINER, Liliane Masschelein, Artigo. s/d Arquivo MALG/UFPel.

LACERDA, Claudia Fontoura. **História da Conservação e Restauro: Estudo sobre o restauro das obras de Leopoldo Gotuzzo na década de 80 em Pelotas, RS.** 2012. 104 f. Monografia (Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis)- Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

LIMA, Nicola Caringi In: **LEOPOLDO GOTUZZO.** Margs, Catálogo de Exposição itinerante: Porto Alegre, Bagé, Santa Maria e Pelotas. Porto Alegre, 2001.

LOPES; GALVÃO, 2005. p, 44 apud MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas: da Fundação á Federalização (1949-1972).** Uma contribuição para a História da Educação em Pelotas. 2008. 101f. Dissertação -Pós graduação em Educação- Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

LUZ, Yedda Machado. **Carta.** Arquivo MALG/UFPeL. [198-]

LUZ, Yedda Machado. Professora da Universidade Federal de Pelotas e atuante no Ateliê de conservação e restauro da UFPeL. Depoimento à autora LACERDA, Claudia Fontoura. 05 Set 2012 em sua residência à Rua General Neto nº 939/602, Pelotas, RS.

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas: da Fundação á Federalização (1949-1972).** Uma contribuição para a História da Educação em Pelotas. 2008. 101f. Dissertação- Pós graduação em Educação-, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

Malg inicia restauro das telas a óleo de Gotuzzo. **Diário Popular**, Pelotas, 14 Jan 1987. p.18.

Mais cinco institutos vão integrar a UFPEL. **Diário Polular.** Pelotas. 25 Dez, 1969

MAYER, Ralph. **Manual do Artista.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MEIRA, Ana Lúcia Goelzer. **O patrimônio histórico e artístico nacional no Rio Grande do Sul no século XX: atribuição de valores e critérios de intervenção.** 2008. 480 f. Tese -Programa de Pós Graduação em Planejamento Urbano e Regional- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MEIHY, José Carlos Sebe B.; RIBEIRO, Suzana L. Salgado. **Guia prático de história oral.** Para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo: Contexto, 2011.

MENDES, Marylka; BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes. **Restauração: ciência e arte.** 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2005.

MICHALSKI, 2003 apud CALDEIRA, Cleide Cristina. Conservação Preventiva: histórico. **Revista CPC** [da] Universidade de São Paulo, v.1, n. 1, p.91-102, Nov 2005/abr 2006. p, 99

MOTTA, Edson. **Restauração de pinturas em descolamento**. Ministério da Educação e Cultura. n 23. Rio de Janeiro: Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1969.

O centenário de um mago das cores. **Diário Popular**, Pelotas, 27 Ago. 2015. p.2.

PASCUAL, Eva; PATIÑO, Mireia. **O Restauro de Pintura**. A técnica e a arte do restauro de pintura sobre tela explicados com rigor e clareza. 1 ed Lisboa: Estampa, 2002.

RESCALA, João José. **Restauração de obras de arte**. Pintura Imaginária Obras de talha. Salvador: Centro Editorial e didático da UFBA, 1984.

REZENDE, Maiquel Gonçalves de. **Silêncio e esquecimento**: Henrique Carlos de Moraes e a construção de um agente de preservação do patrimônio em Pelotas (1933-1986). 2010. 193 f. Dissertação -Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural- Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.

ROSA, Renato; PRESSER, Decio. **Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000.

ROSENFELD, Lenora Lerrer. A pintura a óleo e a questão Van Eyck. In: **Revista Porto Alegre** da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre. v. 1 n.2. p. 39-44. Nov 1990.

SÁ, Silvia Cristina Carvalho. **A transformação da profissão do conservador restaurador**. 2011. 148 f. Dissertação -Especialização em formação de adultos- Instituto de Educação, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

SCHUTZ, Daniele. **Manual básico de conservação e restauro**: pintura sobre tela. Canoas: Ed. Da ULBRA, 2012.

SCICOLONE, Giovanna C. **Restauración de la pintura contemporánea**. San Sebastian: Editorial Nerea, 2002.

SILVA, Úrsula Rosa; LORETO, Mari Lucie da Silva. **História da Arte em Pelotas**. A pintura de 1870 a 1980. Pelotas: EDUCAT, 1996.

SLAIBI, Thaís Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. GUIGLEMETI, Wallace A. **Materiais Empregados em Conservação-Restauração de Bens Culturais**. ABRACOR. Associação Brasileira de Conservação Restauração de Bens Culturais. 2 ed. Rio de Janeiro, 2011.

SOUZA, Conceição Borges de; CARVALHO, Gabriela; AMARAL, Joana; TISSOT, Mathias. **Temas de Museologia**. Plano de Conservação Preventiva. Bases orientadoras, normas e procedimentos. Ministério da Cultura. Instituto dos Museus e da Conservação. União Européia. Programa Operacional da Cultura. Portugal, 2007.

SOUZA, Elsa Maria Loureiro de. Documentação do arquivo pessoal.

SOUZA, Luiz Antonio Cruz; FRONER, Yaci-Ara. **Roteiro de avaliação e diagnóstico de conservação preventiva**. Belo Horizonte: LACICOR-EBA-UFMG, 2008.

STOUT, George L. **Restauracyon y conservación de pinturas**. Madrid: Editorial Tecnos S. A., 1960.

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONE, Vanilde Rohling. **Conservação Preventiva de Acervos**. Coleção Estudos Museológicos. v. 1. Florianópolis: FCC Edições, 2012.

Valiosas obras de arte em exposição no Clube Comercial. **Diário Popular**. Pelotas, 23 Dez 1984.

Referências digitais

ACOR RS. Disponível em:

< <http://www.acor-rs.org.br/>> Acesso em 24 Out 2015. 08:50 hs.

Adail Bento Costa. Disponível em:

<<http://pelotascultural.blogspot.com.br/2009/05/101-anos-de-adail-bento-costa.html>>
Acesso em 10 Set 2015.

Alúmen. Disponível em:

<<http://www.agracadaquimica.com.br/index.php?&ds=1&acao=quimica/ms2&i=23&id=99>>

Acesso em: 29 Set 2015. 9: 15.

Alúmen. Disponível em:

<https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=https://books.google.com.br/books%3Fid%3DDDTZgAAAAcAAJ%26pg%3DPA856%26lpg%3DPA856%26dq%3D%2Bque%2B%25C3%25A9%2Balumen%2Bde%2Broca%26source%3Dbl%26ots%3DFnOclbxDUj%26sig%3D9u2_L1H2xSUwuLmICYLcAB4Ui8U&prev=search>

Acesso em: 29 Set 2015. 10:27 hs.

Anibal Mattos. Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/artistas/rv_am.htm>

Acesso em: 17 Set 2015. 08:42 hs.

Antônio Grosso. Disponível em:

< <http://www.opapeldaarte.com.br/ent/>>

Acesso em: 27 Out 2015.

Armando Martins Vianna. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22536/armando-vianna>>

Acesso em 17 Set. 2015. 08:47 hs.

Beniamino Parlagrecco. Disponível em:

< http://brasilartesencondopedias.com.br/tablet/nacional/parlagrecco_beniamino.php>.
Acesso em 18 Set. 2015. 17:49 hs.

BLANK, Lígia Maria Fonseca. Professora da Universidade Federal de Pelotas/UFPEl. Chefe do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo/MALG de 1989 a 1991. (rubensblank@gmail.com), Museu **de Arte Leopoldo Gotuzzo**. Mensagem recebida por kaka.filo@hotmail.com em 14 Dez 2012.

BRUXEL, Laerson (Museu.Missoes@museus.gov.br). Técnico em Assunto Educacionais, Museu das Missões-RS. Email recebido por LACERDA, Claudia Fontoura (Kaká.filo@hotmail.com). 10 Abr 2015. 19:53 hs.

Castagneto. Disponível em:

< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21306/castagneto>>.
Acesso em: 18 Set. 2015. 17:34 hs.

Compostos de Alumínio. CONSTANTINO, Vera R. Leopoldo; ARAKI, Koiti; SILVA, Denise de Oliveira; OLIVEIRA, Wanda de. Preparação de compostos de alumínio a partir da bauxita: consierações sobre alguns aspectos envolvidos em um experimento didático. **Quim. Nova**, Vol. 25, N. 3, p. 490-498, 2002.

Disponível em:

< <http://www.scielo.br/pdf/qn/v25n3/9345.pdf>>
Acesso em: 29 Set 2015. 11:15 hs.

Condensação. Disponível em:

< <https://www.groasis.com/pt/tecnologia/diferentes-formas-de-condensac-o>>
Acesso em: 21 Out 2015. 17:02 hs.

Conferencia Trienal15ª, Nova Delhi, 22-26 de setembro de 2008. Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível.

Disponível em:

<<file:///C:/Users/Claudia/Downloads/ICOM-CC%20Resolucion%20Terminologia%20Espanol.pdf>>
Acesso em: 29 Set 2015. 08:30hs.

Domingo Laporte. Disponível em:

<<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/laporte.htm>>
Acesso em: 18 Set. 2015. 16: 43 hs.

Edgar Oehlmeyer. Disponível em:

< <https://www.escrioriodearte.com/artista/edgar-oehlmeyer/>>
Acesso em: 18 Set. 2015. 16:20 hs.

Edgar Walter. Disponível em:

<<http://joserosarioart.blogspot.com.br/2010/11/edgar-walter-jose-rosario.html>>
Acesso: 17 Set 2015. 20:45 hs.

Espectro eletromagnético. Disponível em:

<<http://www.infoescola.com/fisica/espectro-eletromagnetico/>>

Acesso em: 27 Out 2015. 14: 53 hs.

Extrato de banana. Disponível em :

<<http://www.casadorestaurador.com.br/loja/produto/4605031/extrato-de-banana-corfix-100-ml.aspx>>

Acesso em: 30 Set 2015. 17: 49 hs.

FILHO, Ariston Correia. Diretor do Museu das Missões-RS

(Ariston.Correia@museus.gov.br) email recebido por LACERDA, Claudia Fontoura (Kaká.filo@hotmail.com) 22 Abr 2015. 17:59 hs.

Francisco Brilhante. Disponível em:

<http://www.saladearte.com.br/bio_brilhante.htm>.

Acesso em: 18 Set. 2015. 16: 46 hs.

Francisco Simões. Disponível em:

<<http://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2014/03/27/homenagens-marcam-inicio-de-celebracoes-pelos-65-anos-da-eba/>>

Acesso em: 22 Nove 2015. 11:25 hs.

FRONER, Yacy-Ara. Memória e Preservação: a construção epistemológica da Ciência da Conservação. Palestra Ciclo Memória & Informação. Rio de Janeiro: 2007. Disponível em:

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2007/FCRB_MI_Memoria_e_Preservacao_A_construcao_epistemologica_da_Ciencia_da_Conservacao.pdf>

Acesso em: 28 Ago 2015. 09:26 hs.

FRONER, Yaci- Ara. Ciência da Conservação ou Conservação científica? Hipóteses para uma reflexão. Disponível em:

<<http://www.festivaldearte.fafcs.ufu.br/2005/comunicacao-28.htm>>

Acesso em: 16 Out 2015. 10: 23 hs.

Gerson de Azeredo Coutinho. Disponível em:

<http://www.quion.com.br/arte/gerson_bio.htm>

Acesso em: 17 Set. 2015 20: 54 hs.

GOMES, Paulo. Coordenador do Setor de Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Angelo/UFRGS (oluapgomes@gmail.com). Email recebido por LACERDA, Claudia Fontoura (Kaká.filo@hotmail.com). 27 Abr 2015. 19:21 hs.

Gracy Naylor Gonçalves, restauradora. Disponível em:

<<http://www.iagoguimaraescouto.com.br/2015/06/projeto-arquivos-da-nossa-terra-gilson.html>>

Acesso em 29 Set 2015. 15:40 hs.

Hilda Goltz. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/g/goltz-hilda>>

Acesso em: 17 Set 2015 20: 58 hs.

Heitor de Pinho. Disponível em :

< <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/g/goltz-hilda>>

Acesso em: 17 Set 2015. 21:00 hs.

Henrique Goldschmidt Disponível em:

< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23465/goldschmidt>>

Acesso em: 18 Set. 2015. 16:29 hs.

Hilda Borges Curty. Disponível em:

< <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/c/curty-h.-b>>

Acesso em 17 Set. 2015. 21:05 hs.

ICOM-CC(International Committee for Conservation).

Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/>>

Acesso em: 23 Out 2015. 20:26 hs.

Jacopo Robusti, conhecido como Tintoretto. Disponível em:

< <http://www.pitoresco.com/universal/tintoretto/tintoretto.htm>>

Acesso em: 16 Nov 2015. 22:05 hs.

José Maria de Almeida. Disponível em:

<<http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/a/almeida-jose-maria-de>>L

Acesso em: 17 Set. 2015. 21: 15 hs.

KLEINER, Liliane Masschelein.

Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=DJ5OAgAAQBAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=quem+%C3%A9+Liliane+Masschelein+Kleiner&source=bl&ots=3eriq3JaFO&sig=uV8W4-yLq-ZaZoSW9yudZJQWx44&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CBsQ6AEwADgKahUKEwj_v-8dbIAhUChJAKHcKvC0E#v=onepage&q=quem%20%C3%A9%20Liliane%20Masschelein-%20Kleiner&f=false>

Acesso em: 22 Out 2015. 18:31 hs.

IPHAÉ. Disponível em:

< <http://www.iphae.rs.gov.br/Main.php?do=HistoricoAc&item=25>>

Acesso em: 27 Out 2015. 15: 49 hs.

Instructivo para fichas de registro e inventário. Bienes muebles. Serie Normativas e Directrices. Instituto Nacional do Patrimônio Cultural. INPC. 2011. Quito. p, 10.

Disponível em:

< <https://downloads.arqueo-ecuadoriana.ec/ayhpxgv/noticias/publicaciones/INPC-X-InstructivoParaFichasDeRegistroInventarioBienesMuebles.pdf>>

Acesso em: 20 Out 2015. 19: 24 hs.

João Fahrion. Disponível em:

< <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/f/fahrion-joao>>

Acesso em: 22 Nov 2015. 00:12 hs

Libindo Ferraz. Disponível em:

<http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/ferraz_libindo.htm>.

Acesso em 18 Set. 2015. 17:25 hs.

Liliane Masschelein Kleiner

Disponível em:

https://books.google.com.br/books?id=DJ5OAgAAQBAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=quem+%C3%A9+Liliane+Masschelein+Kleiner&source=bl&ots=3eriq3JaFO&sig=uV8W4-yLq-ZaZoSW9yudZJQWx44&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CBsQ6AEwADgKahUKEwj_v-8dbIAhUChJAKHcKvC0E#v=onepage&q=quem%20%C3%A9%20Liliane%20Masschelein-%20Kleiner&f=false

Acesso em 22 Out 2015. 18:31 hs.

Luciana Araújo Renck Reis Disponível em:

< <http://pelotascultural.blogspot.com.br/2011/11/dona-luciana-reis.HTML>>

Acesso em 16 Nov 2015. 00:42 hs.

Luis Maristani de Trias. Disponível em:

< http://www.pucrs.br/edipucrs/XSalaoIC/Ciencias_Humanas/Hist%C3%B3ria/71451-LISIANEALVESMARTINELLI.pdf>.

Acesso em : 18 Set. 2015. 17:42 hs.

Moacyr Alves. Disponível em <

http://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Biografia_Artista.asp?idArtistaBiografia=6933>

Acesso em 17 Set. 2015. 21:31 hs.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/MARGS localizado a Praça da Alfândega s/ n. Porto Alegre, RS. Disponível em:

<<http://www.margs.rs.gov.br/>>

Acesso em: 24 Nov 2014. 10:11 hs.

Museu do Estado/Museu Júlio de Castilhos. Localizado à Rua Duque de Caxias, 1205. Porto Alegre, RS. Disponível em:

<<http://museujuliodecastilhos.blogspot.com.br/>>

Acesso em: 24 Nov 2014. 10:08 hs.

Nestor Marques Rodrigues, o Nesmaro (1917-1981).

Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/riogrande/2011/09/28/vernissage-emocional-familia-e-ex-alunos-de-nesmaro/>

Acesso em: 22 Nov 2015. 11:53 hs.

Paolo Calliari (1528-1588). Pintor italiano conhecido como Veronese.

Disponível em:< <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/Veronese.html>>

Acesso em: 16 Nov 2015. 22: 17 hs.

Pietro Edwards (1744-1821) Disponível em:

<http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.researchgate.net/publication/33516720_Pietro_Edwards_and_the_restoration_of_the_public_pictures_of_Venice_177819_necessity_introduced_these_arts&prev=search>

Acesso em: 23 Nov 2014. 23: 06 hs

MAGALHÃES, Clarice; AMARAL, Giana Lange do **A Escola de Belas Artes de Pelotas: aspectos de sua gênese e constituição**. História da Educação, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, v. 14, n. 31 p. 219-253, Maio/Ago 2010.

Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/28856/pdf>>

Acesso em: 18 Nov 2014. 15:43 hs.

Paul Charles Chocarne Moreau. Disponível em:

< <http://www.galeriearyjan.com/en/chocarne-moreau-paul.htm>>

Acesso em: 17 Set 2015. 08:28 hs.

Resinas acrílicas. Água química. Manual Básico sobre tintas. DONADIO, Paulo Antonio, e colaboração de Associação Brasileira dos fabricantes. Jan 2011.

Disponível em:

<http://www.aquiaquimica.com/upload/tiny_mce/manual/manual_basico_sobre_tintas.pdf> Acesso em: 24 Out 2015. 08: 13 hs.

Restauradora Gracy Naylor Gonçalves. Disponível em:

<<http://www.iagoquimaraescouto.com.br/2015/06/projeto-arquivos-da-nossa-terra-gilson.html>> Acesso em 29 Set 2015. 15:40 hs.

SILVA, Ursula Rosa da; ARAÚJO, Ana Paula. Revisitando o ILA: o ensino de arte entrelinhas. In Seminário Internacional em Memória e Patrimônio, 5, 2011. **Anais do V SIMP**. Disponível em:

<<http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/123456789/762/3/Revisitando%20o%20ILA%20-%20ensino%20de%20arte%20entrelinhas.pdf>>

Acesso em: 22 Nov 2015. 18:02 hs.

Tintas vinílicas. Disponível em:

< <http://www.moleculas.com.br/2012/06/o-que-e-tinta-vinilica/> >

Acesso em 24 Out 2015. 08:02 hs.

Torquato Bassi. Disponível em:

< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9687/torquato-bassi>>.

Acesso em: 18 Set. 2015. 17: 14 hs.

Verniz oleoresinoso. Disponível em:

<<http://www.colegiodearquitetos.com.br/dicionario/2009/02/o-que-e-verniz/>>.

Acesso em: 23 Out 2015. 17:17 hs.

Volnei Cardoso Petiz. Disponível em:

<http://www.galeriaartequadros.com.br/site/acervo_detalhe_artista.php?id_artista=120>

Acesso em: 14 Out 2015 as 20:28 hs.

Waldemar Belisário. Disponível em:

<<http://fundart.com.br/xxxviii-salao-de-artes-plasticas-waldemar-belisario-2015/>>

Acesso em: 18 Set 2015. 16:16 hs.

Apêndices

Apêndice A - Depoimento de Fernando Erasmo CASARIN, em 27 Abr 2012. Dependências do MALG, Rua Gen. Osório nº 725. Pelotas, RS.

“Sai do quadro de funcionários não faz muito, foi em 2006. Trabalhei de 1982 até 2006. Me aposentei no Malg. Eu entrei em agosto de 1982 e já estavam em processo de restauro das obras. Conseguiram para nós uma sala lá na Faculdade de Agronomia, tinha duas salas de ateliê, uma onde ficavam os quadros e a sala de restauro no térreo. O ILA também era lá fora no prédio da Agronomia e eu me dividia entre a sala da Agronomia e a do ILA.

O ILA começou na Agronomia. A Luciana Reis fez um ateliê lá e eu trabalhava nos dois.

A restauradora Elza Maria Loureiro foi contratada duas vezes, foi no início, para a fundação do Malg, o ano foi em 1982.

Tinha obras na EBA, tinha obras nos gabinetes, acho que nas secretarias da própria universidade. Quando eu cheguei já haviam reunido as obras. A professora Luciana pediu para o reitor, que era o professor Aranalde, alguém que fosse carpinteiro, que tivesse jeito para trabalhar nas obras. Então eu fui requisitado. A partir dali comecei a trabalhar, a desmontar, tratar e limpar. Na maioria das molduras eu tratei e limpei, algumas eu restaurei. Algumas eu fiz novas molduras. Também trabalhei restaurando as telas. Eu era ajudante. Eu fui contratado para trabalhar nas molduras, na madeira, no tratamento dos cupins, mas acabou que eu trabalhei muito nesses quadros.

Eu fiz a mudança lá do campus para a Deodoro esquina Sete, onde começou o MALG. As obras depois de restauradas foram da Agronomia para lá, depois dali nós nos mudamos para a Félix da Cunha 811, onde me parece que era uma casa da prefeitura para tratamento de dependentes químicos. E de lá viemos para cá na Gen. Osório, 725. Eu fiz todas essas mudanças e eu nunca causei nenhum “arranhão” em nenhuma tela. Essa obra “O velho cachimbo” lá no prédio da Felix, foi mudado de sala durante as minhas férias e fizeram aquele rasgo bem em cima.

O grupo de trabalho era a Elza Maria, a professora Luciana, a dona Yedda, a Lúcia, que era nora da dona Luciana, e depois foram surgindo outras meninas como a Magali que veio se juntar ao grupo. Algumas pessoas eu não lembro Foi registrado tudo nas fichas. Eu fazia o registro nos meus cadernos. A professora Luciana exigia que se registrasse tudo o que era feito. Desde o começo registrávamos tudo.

Essa obra “Menina e Moça”, o Gotuzzo não terminou. Ela veio para o museu na segunda vez (referência a segunda doação do artista). Ela veio enrolada. Vieram várias obras enroladas, amarradinhas ainda. Algumas vieram do Rio de Janeiro num cano feito de papel. Quem buscou tudo isso lá no Rio de Janeiro foi a restauradora Elza.

Essa tela “Cervantes” está colada em Eucatex, nessa obra eu e a professora Luciana trabalhamos muito.

Quem fez a maioria das fotos dessas fichas diagnóstico do ateliê foi a Giovana. Não vi mais essa menina, soube que ela foi para a Itália.

Eu quero olhar a cozinha do prédio. Quando restauraram essa casa, aquela parede do fundo de frente para a porta de entrada era toda de azulejo. Tiraram porque nas outras paredes faltava muitos azulejos. Para não deixar as paredes assim, tiraram daquela parede do fundo e repuseram os que faltava nas outras paredes. O restauro desse prédio foi feito um pouco antes da gente vir para cá. A reserva técnica do museu era lá embaixo, lá no fundo. Antes, a parte de baixo desse prédio era alugado para lojas, eram três lojas e uma não tinha comunicação com a outra, o museu teve que abrir portas e se adaptar ao prédio.

A Luciana foi muito batalhadora. Todos os diretores foram muito dedicados ao museu. O Miranda e o Nicola Caringi também sabem bastante sobre o museu e o Gotuzzo.

Essa obra “Restia de Cebola” e “Caramujo” têm molduras também, esse que está aí é o passepartout, elas têm a moldura. Todas as obras que tinham essa moldura amarela fininha mas tinham também a moldura.

Vocês vão reentelar a “Restia de cebola”? Esse chassi fui eu que fiz, mas está faltando algumas cravilhas aqui, isto é para dar tensão certa à obra.

Esse Auto-retrato do Gotuzzo (Nº patrimonial 7347 e Tombo 191) recebeu uma camada de verniz.

Essa obra “Espanhola” teve uns retoques com aquarela, até eu retoquei ela. Ela tinha craquelês e em alguns lugares estavam caindo.

O “Perfil masculino”, essa eu tenho dúvida se é de Gotuzzo. Essa obra veio quando ele faleceu. Todas essas obras eram documentadas em fotos e slides. Essa obra tem moldura e a moldura dela é estilo “kaminagai”. A gente encontrou ela sem

moldura. Mas ela tem moldura. Não sei explicar o que é moldura Kaminagai¹⁰⁸, a Luciana que chamava assim.

Nós usávamos tintas japonesas nos retoques.

Tem muita tela aí com rasgos que foram tapados por mim. Essa moldura da “Índia” foi eu que fiz. Eu ia entalhar ela, mas a Luciana quis ela lisa assim. Ela disse: “Deixa ela assim porque eu vou patinar ela”. Eu montava as obras, mas algumas eu peguei a madeira bruta e fiz a moldura.

Essa obra aqui, “Jogo de Cartas” de Gonzalez A., participou do primeiro restauro, tinha dois cortes, um embaixo e outro lá em cima. Quase todas as obras passaram por restauro, mas a maioria de obras restauradas foi do Gotuzzo.

A “Dama de preto” é do Locatelli, nós trabalhamos muito nela, ela estava com fungo, fumaça e gordura. Ela passou aqui por uma limpeza, e como ela tinha craquelês ela foi para Porto Alegre para Leila Sudbreck fixar. Ela foi doada ao museu quando ele era lá na Felix da Cunha. Ainda têm no museu os saquinhos cheios de areia e chumbo que a gente usava como peso?

Eu fazia raspagem do tecido e fazia uma polpa com cola para fazer preenchimentos nos tecidos.

Primeiro a gente usava o solvente mais fraco e ia fazendo testes. Usávamos a Terebentina, Toluol, o Álcool Etílico, Isopropílico, a Acetona e a Amônia. Mas a gente tem que ter cuidado e é preciso fazer testes. Até o Álcool já é corrosivo. A gente fazia misturas de solventes e ia testando. Fazíamos o teste numa região que não afetasse o quadro, mais na borda da obra, senão podemos fazer uma mancha no quadro. A gente usava o swab para fazer isso, eu fazia lá na faculdade os palitos. Deus o livre, temos que ter cuidado! O restauro é uma coisa muito gratificante.

Em casa eu tinha uma apostila sobre restauro, mas não achei. Quando eu montava uma obra eu colocava um papel branco entre o Eucatex e o desenho para proteger a obra.

¹⁰⁸ Tadashi Kaminagai (1899-1982). Paralelamente à atividade artística, trabalha como moldureiro. Embarca para o Brasil um ano após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, 1939-1945, trazendo consigo uma carta de recomendação endereçada a Candido Portinari (1903 - 1962). Fixa residência no Rio de Janeiro e em 1941 instala ateliê e oficina de molduras no bairro de Santa Teresa, onde trabalha e atua como professor.

Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3376&cd_idioma=28555&cd_item=1> Acesso em: 06 Nov 2015. 10:47 hs.

Se tu notar, o tecido tem um lado que espicha mais que o outro, a Luciana dizia urdidura e ardidura. É conforme a trama do tecido, a gente tem que cuidar isso quando vai reentelar.

A Luciana disse para o Gotuzzo que já tinha sido criado o museu. A gente estava trabalhando para a criação dele, mas para deixá-lo feliz, ela disse que já tinha sido criado. Ele não tinha sido aberto ainda, mas a gente já trabalha para ele.

Todo museu deveria guardar seus documentos e obras em três lugares. No computador, no papel e o terceiro pode até ser de papel também, mas guardado em outro espaço.

Outra pessoa que era muito ligada ao Gotuzzo era o sr. Santin que morava ali na Galeria Zabaleta, ele era contemporâneo do Gotuzzo. Ele trouxe umas cartas plastificadas para cá que estavam dentro do cofre”.

Apêndice B - Depoimento de Fernando Erasmo CASARIN, em 3 Jul 2012. Em sua residência à Rua Dr. Felipe dos Santos nº 391, Pelotas, RS.

“A desinfestação das molduras e dos chassis era realizada com Pentox. O produto era passado com pincel e injetado nos orifícios com uma seringa. Aplicava-se e deixava a obra isolada secando por uns dias, assim não contaminava a equipe, pois o produto era nocivo à saúde.

O Alúmen fazia o tecido retrair, então quando a obra tinha um balão, misturávamos Alúmen com água destilada e passava pelo verso, colocava um papel absorvente que a gente tinha lá no ateliê e colocava vidro por cima. O Alúmen também era usado para limpeza do verso, a gente passava com swab.

Antes do reentelamento como proteção, se fazia o faceamento da obra com papel japonês e cola produzida no ateliê com polvilho, passava-se a cola, polvilhava-se pequena quantidade de resina Dammar bastante triturada e coloca-se o papel japonês. Este procedimento era feito para ajudar o papel a não aderir na obra. As vezes o faceamento era feito com papel japonês e gelatina.

O reentelamento era feito como se dizia pelo método holandês, que consistia na utilização de cera de abelha e Resina Dammar. Dissolvia-se em banho-maria setecentos gramas de cera de abelha e depois acrescentava-se duzentos gramas de resina. Aplicava-se no tecido novo e no verso da obra, acomodava-se a obra sobre a tela nova, cobria-se com papel siliconado que na época era comprado em livrarias em folhas, e nem sempre se conseguia, e depois passava um ferro de passar roupa para fazer a adesão. Este ferro foi adaptado para não ultrapassar 40° C e não prejudicar a pintura.

Usávamos tintas como têmpera e aquarelas, tinha uma de marca japonesa.

Era muito utilizada a Benzina que vinha de fora da cidade. Quando não vinha comprava-se e era levada na farmácia Khautz para clarificá-la, assim ela perdia a cor e ficava menos nociva às obras. Usava-se muito a Benzina, pois o Varsol era muito difícil de adquirir.

A planificação era feita utilizando um vidro como peso ou prendendo-se papel pardo na mesa e a obra por cima deste presa (colada) pelos quatro cantos.

Como verniz era utilizado resina Dammar, Terebentina e Cera microcristalina, e para aplicação se usava um soprador de verniz às vezes. Era um canudinho pequeno em forma de L, a base em torno de 6 cm e a parte maior talvez de 8 cm. O verniz era colocado em um recipiente, a base do soprador levemente mergulhada no

verniz e pela outra extremidade ele era assoprado sobre a superfície da obra. Esse soprador era utilizado por Leopoldo Gotuzzo e juntou-se ao acervo na segunda doação do artista. A maioria das obra teve aplicação de verniz com esse soprador.

Para repor ornatos das molduras, passava-se óleo na parte que se desejava copiar e fazia o molde com cera de abelha levemente derretida. O folheamento ouro era feito com goma laca.

Além das obras do museu a gente fez algumas gentilezas que pediam para a professora Luciana. Em um quadro grande da Santa Casa que não me lembro o nome, acho que era um provedor, fizemos uma limpeza nele. Ele ficava encostado na parede, choveu e escorreu água nele, a borda inferior estava podre e o chassi avariado. Eu coloquei um linho novo na borda e um chassi também novo. Depois foi contratada uma pessoa e restauraram a pintura, mas ela já tinha repinturas. Fizemos o restauro também da obra Eliseu Maciel da Faculdade de Agronomia. Também a Moça de vestido preto que é da Biblioteca Pública. Até na época gostariam que o quadro fizesse parte do acervo do museu, mas a Biblioteca Pública não abriu mão dele.

Fizemos também o restauro de uns três ou quatro quadros de formandos da Agronomia. Trocamos vidro, reparos na madeira e algumas fotos estragadas a gente conseguiu encontrar os formandos e colocamos fotos novas”.

Apêndice C - Depoimento de, Fernando Erasmo CASARIN em 10 Ago de 2012. Em sua residência à Rua Dr. Felipe dos Santos nº 391. Pelotas, RS.

Quando havia camadas de tinta se soltando injetávamos cola branca por trás com um aparelho de injeção e colocava-se o pedacinho no lugar.

Para não enferrujar, sempre que tinha utilizávamos tachinhas de bronze que vieram do Rio de Janeiro para fazer o estiramento das pinturas.

A numeração das obras nas fichas era apenas para controle interno nosso.

Quando havia canaletas causadas por cupins nas molduras abria-se as canaletas com bisturi, tratava com Pentox e depois preenchia-se os canais com cera quente. Mas havia outro método também. Na obra Espanhola de 1916, se abriu as valetinhas com bisturi e foram preenchidas com gesso, água e cola branca. Depois de bem seco, se restaurou a parte frontal da moldura.

Na obra Árvores e troncos¹⁰⁹ foi feita transposição. Retirou-se a madeira com bisturi, mas quando se aplicou um produto para proteger a pintura (não sei qual produto), criou ondulações na pintura. Não mexeram mais na obra, ela ficou assim aguardando novo restauro.

Quando tinha algum furo na obra era preenchido pelo verso com fibra de tecido e cola. Eu fazia raspagem do tecido e fazia uma polpa com cola para fazer os preenchimentos.

Como o verniz incolor spray era muito brilhoso se fazia o verniz Dammar.

Se num teste via-se que ia remover a tinta, passa-se com swab com Benzina, pois ela neutralizava a ação do solvente.

A limpeza com Alúmen e água destilada era feito com movimentos circulares com swab”.

¹⁰⁹ Intitulada Paisagem de Aníbal Mattos da Coleção João Gomes de Mello.

Apêndice D - Depoimento de, Erasmo Fernando CASARIN em 21 Jul de 2015. Em sua residência à Rua Dr. Felipe dos Santos nº 391. Pelotas, RS.

“O nivelamento que fazíamos era através de gesso e cola. Quando a lacuna era grande misturávamos nesse gesso, polpa de tecido. Às vezes usávamos Mastique que era como uma massinha branca para nivelamento.

A pintura “A ceia” de autoria da professora Marina de Moraes Pires que era do MALG, por solicitação da família foi entregue pela professora Luciana Reis. Em troca o museu recebeu uma pintura de Nestor Marques Rodrigues, é a representação de uma moça com um chapéu grande, acredito que seja a segunda esposa dele.

Algumas janelas deixadas em algumas pinturas foram deixadas como registro do estado de conservação do verniz da pintura antes do restauro.

Lembro do trabalho realizado no quadro de Dom Pedro de propriedade da Santa Casa, é um óleo sobre tela e nós fizemos uma limpeza nele e reforço de borda em toda sua volta. Trabalhamos nele lá na própria Santa Casa.

O quadro “Moça de vestido preto” da Biblioteca Pública também foi restaurado, mais foi limpeza mesmo.

A cartonagem feita na obra “Moça de vestido verde” é o mesmo que planificação.

Todo tecido que ia ser usado em reentelamento ou remendos era cozido para se retirar a goma dele.

A Hilda que aparece como ter retocado a obra “Nú” de Hilda Mattos, apesar de ter o mesmo sobrenome não é a artista. Esta Hilda era professora do ILA.

Às vezes recebíamos visitas de alunos do curso de Artes da universidade.

No museu enquanto estávamos lá na Deodoro, costumávamos passar querosene no piso de madeira para evitar insetos”.

Apêndice E- Depoimento de José Inácio Santos do NASCIMENTO em 14 Jul 2014. Dependências da Biblioteca Pública Pelotense à Praça Cel Pedro Osório nº 103. Pelotas, RS

“Eu sou aposentado da universidade, eu era professor lotado no CAVG. Atualmente eu tenho um espaço e recebo grupos lá na colônia onde tenho o meu ateliê. Continuo ligado às artes. Eu fiz Educação Artística e Graduação em Pintura, depois fiz Pós Graduação em Educação, Pós Graduação em Artes Plásticas e Pós Graduação em Sociologia, além do Mestrado em Educação. Comecei o doutorado, mas daí eu não conclui e em seguida me aposentei.

Eu era monitor da professora Luciana Reis, então eu era automaticamente o aluno que talvez na época mais inclinado a pintura, já fazia exposições, já era uma pessoa atuante nessa época. Fui convidado por ela para fazer parte, inaugurar o ateliê.

Então, ali, eu restaurava os quadros. Todos os quadros do Leopoldo Gotuzzo, Locatelli, Landini e muitos outros que iam aparecendo a gente ia restaurando. O ateliê era em dois lugares, uma época ele foi não lembro se era na Agronomia e também no ILA e aqui no EBA, no Belas Artes. Ali na EBA nós restauramos alguns quadros que estavam lá, às vezes eles iam dali lá para fora para serem restaurados, principalmente os do Gotuzzo.

Acho que trabalhei uns dois anos no ateliê, fui monitor por muito tempo da Luciana Reis.

Nós usávamos cera de abelha para fazer o reentelamento e usávamos tinta guache, aquarela, usávamos tinta a óleo. A Elsa nos indicava que quando a gente não sabia o que era, a gente fazia um pontilhismo ou tracejado. Não inventávamos nada. Era uma restauração para mostrar que ali foi restaurado para a conservação, preservação e conservação. Não restaurávamos a ideia do autor. Me lembro que fiz uma coisa que me pareceu que ia ficar meio contramão mas não ficou, está o quadro aí para quem quiser ver, que foi um quadro do Landini. Eu restaurei a renda, a mesa, as garrafas de wiski, licor que tinha. Fiz a técnica do ilusionismo, mas se a gente não sabia o que era, não inventávamos, não fazíamos isso.

Tinha restaurações que eram restaurações em papel também, que era muito trabalhoso. As obras eram enviadas para o Rio de Janeiro para o ateliê de Antônio Grosso, antes, porém nós tínhamos como quase que remover um cadáver assim, porque elas estavam se desmanchando, a gente tentava recuperar o máximo que

podíamos de entendimento daquela obra para ser mandado para o Rio de Janeiro e lá acho que existiam outros métodos mais modernos.

Naquela época isso era muito novo, nós fomos o primeiro grupo a fazer isso e os próprios professores da época eles também não tinham essa prática.

Olha, eu lembro de que não existia outro ateliê, parece que alguém começou alguma coisa na época, também muito precariamente em Caxias do Sul, mas parece que a Luciana estava certa, foi o primeiro ateliê de restauração. Porque não tinha, era uma coisa muito nova, não se falava em restauração de imagens, nem de molduras e nem de telas.

Considero que o trabalho de restauro foi extremamente positivo porque os quadros estavam literalmente podres. Os do Gotuzzo ainda estavam na Escola de Belas Artes ainda na parede, mas muitos, muito mal. Realmente foi uma salvação desse acervo. Noventa por cento das molduras estavam com cupins. O Sr Casarin e a auxiliar Judith, Judith grande figura, restauraram todas as molduras. Daquilo, hoje não existiria nada.

Me afastei da atividade porque terminei a graduação e não teve mais nada ligado a restauração. Na minha vida isso somou muito. Na parte de pintura eu passei a observar com muito mais detalhes tudo. Eu entendi a grandiosidade de uma obra e a fraqueza de uma obra, como é perene, como ela pode se desintegrar com o tempo, tudo é uma questão de cuidado. Então, isso me desenvolveu a observação e o próprio convívio como monitor já me acenava para ter uma carreira como professor, que era o que eu queria ser, professor na universidade.

Sobre a compra dos materiais do ateliê, olha, isso eu não tinha muito acesso porque me parece que a professora Luciana chegava com esse material lá da reitoria. Eu acredito que ela comprava até em Pelotas mesmo algumas coisas. Algumas a Elza deve ter trazido do Rio de Janeiro, mas não lembro dela ter dito que todos os materiais tivessem vindo do Rio.

Sobre o óleo de linhaça clarificado na farmácia Khautz, é possível sim, acho que ele era usado para diluir a tinta. Outra coisa era o verniz que era comprado aqui, só não lembro onde. Ele era soprado o verniz. Eu passei verniz em muitos quadros, soprando verniz. Eu usei o soprador em vários quadros. Não era difícil de usar, a gente ficava com uma certa habilidade. Tu soprava, ele era muito fininho, ele era tão fininho, mais o que um spray hoje. O spray tu ainda pode colocar mais produto em um lugar, ele não. Tu soprava ele e aquilo era fininho, bonito. Dizem que os antigos

pintores morriam por doenças do pulmão por causa do verniz que respiravam. Eu fiz aquilo, nunca tive problema nenhum, mas também foram poucos né, não foi uma vida inteira como um pintor. Por isso o nome vernissage, a palavra vem daí, eles reuniam os amigos pintores e naquela tarde uma vez as obras aprovadas por todos, envernizavam todas elas, passavam verniz em todos. Aí estavam prontas para exposição.

Sobre a utilização do verniz Dammar, talvez a gente até tenha aplicado. A gente não tinha na época é essa descrição química, nós não tínhamos contato com isso. Se era feito disso ou daquilo, estávamos muito verde ainda sobre isso. Nós íamos restaurando, nós íamos pelo tato e experiência.

Sobre solventes, usávamos Terebentina, usávamos um solvente que comprávamos em ferragem, não lembro mais o nome, era um solvente que vinha para tintas, ali na Livraria do Globo se comprava também. Não se usava muito coisas como Izarráz, querosene, porque a Elza achava que eles iam estragar os pincéis, então a gente usava mais esse solvente para limpar. Benzina também.

Sobre uso de Alúmen para planificação, não lembro se esse Alúmen era para tirar o vinco, o vincado, como se fosse para passar a ferro, uma coisa assim. Pó branco que se usava para fazer as telas era Alvaíade, a base embaixo da pintura. Esse aí eu me lembro dele, agora esse outro não estou lembrado.

Tinha uma foto que eu não fiquei com ela, quem tinha era a Luciana, tiraram numa tarde umas fotos nossas lá, nós trabalhando. Se não me engano estou de blusão vermelho gola V. Participei da exposição em 1984 das obras restauradas, fui convidado, até achei estranho né, a professora Luciana: “Olha o Zezinho, que restaurou as obras, era o aluno que restaurava...” falaram bastante na noite, eu até me surpreendi com aquilo. As pessoas sabiam da minha participação naquilo. Foi muito bacana.

Sobre o termo “Chanci” descrito na ficha de restauro da obra Mulher de vestido azul de Hilda de Matos, não sei o que é isso. Algum termo em francês quem sabe.

Sobre o termo “restauração de valores” usado em algumas fichas de restauro, é que muita coisa acontecia assim, a restauradora Elza conversava termos técnicos com a professora Luciana, mas não tínhamos essa conversa em grupo. Assim éramos nós, passava muita coisa. Elas conversavam muito entre elas. Era eu, a Judith e o Casarin, ficávamos fazendo.

Interessante como isso tudo não se perdeu né? Ainda que de alguma forma rústica guardaram alguma coisa. Do jeito que eram as coisas assim, não sei como pode terem feito isso.

Sobre o critério para definir as obras que seriam restauradas, eu acho que era feito a partir do mais precário. Tinha umas assim que tu olhava era uma tristeza, segurava e caia tudo, desmanchava, o chassi caia, caia moldura que estava cheia de cupim. Aquelas ali começávamos a desmanchar, a fazer e a prensar. Nós ficávamos na mesma sala, enquanto o Casarin fazia uma coisa eu fazia outra.

Não fazíamos tinta com pigmentos. Na minha época pelo menos não chegamos a fazer.

Teve uma divulgação uma reportagem de jornal, outra vez não lembro se em TV chegou a sair alguma coisa, era tão precária a TV, mas teve alguma divulgação, não era uma coisa tão grande, mas teve. Saiu em jornal, as pessoas sabiam. A visão que acho que a maioria tinha sobre esse trabalho era tu restaurar alguma coisa que está velha. As pessoas não tinham muito essa importância da coisa, até porque era muito novo, embora o assunto seja muito velho, antigo já o assunto. Para nós naquela situação era tudo muito novo, pra ti ver que tiveram que trazer a Elza do Rio de Janeiro que trabalhava com restauro lá.

Teve um reitor, nessa época o reitor era o José Emílio ele meio que se interessou por esse assunto. A minha primeira experiência de arte foi com o professor Nesmaro. Considero ele um grande artista que passou nessa cidade, e uma excelente pessoa. Sei pouco da história dele. Sei que ele nunca teve uma oportunidade na universidade, não sei te dizer por que isso. Sentia que existia algum ciúmes de algumas pessoas na época que diziam que ele era um copista, que ele copiava. Nunca! Isso não é verdade. O professor Nesmaro era um homem criativo, um homem maravilhoso e um artista fantástico. Não entendi. Ele teve um ateliê aqui na cidade junto com a professora Ibraima Duquia Ribeiro, uma pessoa admiradora da obra dele e que ajudava muito ele com as artes, porque ele andou numa situação bastante difícil em Pelotas numa época, quando esteve doente também. Ele tinha na rua Voluntários da Pátria entre XV de Novembro e Anchieta, ali no meio da quadra era a Escola de Artes, lá em cima, no segundo andar. Aquilo foi marcante na minha vida, as aulas eram aos sábados à tarde. Foi a minha iniciação, a minha escola com o professor Nesmaro e Ibraima Duquia Ribeiro.

Darci Legg era professor de fotografia, professor Neto, acho que todos foram aluno da Escola de Belas Artes. Não lembro o nome dele, sempre conheci por Neto. Quem pode colaborar contigo foi aluna da EBA e diretora, a Angela Gonzales casada com o juiz Gonzalez, deve ter dados para colaborar contigo”.

Apêndice F - Listagem das pinturas das Coleções do MALG restauradas pelo Ateliê da UFPel na década de 1980.

Coleção Leopoldo Gotuzzo:

A moça de blusa branca, Madri (1915);
 Arvores na estrada (1927);
 As pérolas (1925);
 As uvas dos meus oitenta anos (1967);
 Aspecto de Amelie Le Bains, França (1918);
 Autorretrato de adolescente (período Trebbi);
 Autorretrato de óculos (1934);
 Autorretrato sorrindo (1951);
 Baiana (1942);
 Beredinha Rocha Miranda (1932);
 Boneca (1925);
 Cabeça de Mulher (1918);
 Cabeça de mulher (1932);
 Casa Rosada (1927);
 Crisântemos (1917);
 Crisântemos (1917);
 Dálías
 Desenho a caneta vermelha;
 Desenho a sanguínea (1938);
 Desenho de cabeça, Roma (1912);
 Detalhe de ponte, França (1918);
 Emília Rocha Miranda Schor (1932);
 Espanhola (1942);
 Estudo de nu (1918);
 Estudo de nu (1938);
 Estudo de nu, Paris (1917);
 Figueiras de Monte Bonito (1931);
 Flores e Plumas (1947);
 Flores (1957);
 Flores;
 Flores vermelhas em vaso dourado (1967);

Fotografia da mãe de Gotuzzo;
Fotografia da obra Nú com lenço, em medalhão oval;
Fotografia do pai de Gotuzzo em medalhão;
Fotografia menor do pai de Gotuzzo;
Gravura;
Homem sentado (1933);
Homem, Paris (1929);
Interior de igreja (1927);
Jardins japoneses (1966);
Laranjas e bananas (1932);
Luta pela vida, França;
Mandarim (1962);
Mandarim (1962);
Moça de pé (1933);
Modelo sentada (1957);
Moinho do rio este, Portugal (1929);
Moinho, Portugal (1927-1930);
Mulher em repouso, Madri, (1916);
O velho da capa (1918);
O velho do cachimbo (1943);
Paisagem (1927);
Paisagem gaúcha de Monte Bonito (1933);
Paisagem inacabada;
Pão de Açúcar (1942);
Pequeno estudo de nu (1916);
Perfil de Dora (1926);
Perfil masculino (1913);
Pêssegos (1949);
Pirineus orientais (1918);
Ponte de Marília (1942);
Pôr do sol no Capão do Leão (1919);
Praia do Rocha-Algarve (1929);
Prato e fruta (1929);
Professor Joseph Noel (1913);

Reflexos (1932);
 Retrato de Dora (1923);
 Retrato de minha mãe (1918);
 Retrato do pintor aos 20 anos;
 Rosas brancas (1945);
 Rosas e botões (1971);
 Rosto de mulher-Dora (1926);
 Teresópolis;
 Verinha (1951);
 Vila de Piratini (1935).

Coleção Faustino Trápaga:

Dragones Del império, de José Cusachs (1905);
 El ciego de lós romances, de José Benlliure;
 Espanhola com leque, de Gonzales Agueda;
 Espanhola, de Camayano;
 Frutas, de José Benlliure (1923);
 Jogo de cartas, de Gonzales Agueda (1886);
 Le favori, de Alcebíades Lanidini;
 Une queté inesperé, de Paul Charles Chocarne Moreau.

Coleção João Gomes de Mello:

A ponte do riacho, de Waldemar Belisário (1924);
 Banhistas, de J. Naserch;
 Barcos, de Heitor de Pinho;
 Beira de Arroio, de Hilda Goltz;
 Cabeça, de Edgar Walter (1945);
 Cabeça, de W. Tadey;
 Dia de chuva, de Amando Martins Viana;
 Dois Irmãos, de Jurandir Sanjais (1945);
 Dois Irmãos, de Libindo Ferraz (1925);
 Frutas, de Ballester;

Ilha da Conceição, de José Maria de Almeida;
 Manhã cinzenta, de Heitor de Pinho (1944);
 Menina Moça, de Adail Bento Costa;
 Menina sentada, de Hilda Borges Curty (1945);
 Moça com sombrinha, de J. Naserch;
 Natureza Morta, de M. Constantino;
 Noite chuvosa, de Heitor de Pinho;
 Nu de costas, de J. Naserch;
 Nu de costas, de M. Constantino;
 Os velhos, de Ravenstey Framed;
 Ovos fritos, não identificado;
 Paisagem mulher no campo, de Edgar Oehlmeyer (1945);
 Paisagem, de Anibal Mattos (1944);
 Paisagem, de Edgar Gomes carollo (1945);
 Paisagem, de W. Tadey;
 Praça Tamandaré, de Gerson de Azeredo de Coutinho;
 Recanto da lagoa-Saquarema, de José Maria de Almeida (1944);
 Rosas amarelas, de Edgar Oehlmeyer (1958);
 Salso chorão, de Estrada;
 Semeador, de Henrique Goldschimidt;
 Tarde de primavera, de Heitor de Pinho (1949);
 Tarde de tempestade, de Moacyr Alves (1948);
 Tricotando, autor desconhecido.

Coleção EBA

Abstração, de Giza D'avila (1971);
 Abstração, de Regina helena A. C. de Magalhães (1969);
 Abstração, de Rui Rocha (1971);
 Autorretrato, de Conceição Aleixo (1949-1953);
 Autorretrato, de Inah D'avila Costa (1949-1953);
 Autorretrato, de Neiva Portela (1953);
 Autorretrato, de Yara Castro Meinier (1949-1953);
 Bailarina, de Conceição Aleixo (1949-1953);

Bailarina, de Rosa Alayde Garibaldi (1973);
 Barco em repouso, de Eloisa Fianca de Gonella (1962);
 Bule Azul, de Regina Helena Magalhães;
 Busto de Moça, de Alaíde Oliveira;
 Cabeça de adolescente, de Sylvio Ribeiro (1961);
 Cabeça de menina moça (provável década de 1960);
 Cabeça de Mulata, de Elaine Carriconde (1955);
 Cabeça de velha, de Hilda de Mattos (1949-1953);
 Canto de rua, de Nilza Abuchain (1958);
 Carretéis, de Raquel Aparecida Marques da Rocha;
 Casario amarelo, autor desconhecido;
 Casario azul, de Flora Maria Boyunga de Mattos (1972);
 Casario, de Edson Douglas (1966);
 Casario, autor desconhecido;
 Castelo, de Ana Magda Velloso da Silva (1959);
 Catavento, de Zunilda Maria Klaus Correia;
 Cena gaúcha, de Françoise Ruffier (1950-1954);
 Chafariz, de Genuíno;
 Chapéu e Margaridas, de Marina de Moraes Pires (1951);
 Cidade em azul, de Inara Sauguissiano Giana (1968);
 Cigana, de Benette Casaretto Motta;
 Crioulo, de Regina Paiva (1964);
 Cristo, de Carinamez (1972);
 Dálías, de Ly (1969);
 Dante, de Inah D'avila Costa (1949-1953);
 Dante, de Maria Luiza Pereira Lima;
 Engrenagens, de Lígia Olveira Costa (1971);
 Espantalho;
 Estudo de Nu, de Inah D'avila Costa (1949-1953);
 Figura masculina, de Darcy Ared legg;
 Figura surrealista, de Ana Lúcia Costa de Oliveira (1972);
 Figura, de zaira Kirst (1954);
 Flores, de Julieta Wenzel (1957);
 Flores, de Marlene Abrantes kerr (1956);

Floresta, de Antônia Schubel;
Gladiolos, de Dinah Castro leite (1956);
Índia, de Clara Kuminsky (1956);
Mandarim, de Nestor Marques Rodrigues (1967);
Marinha com a jangada, de Leonilda Slongo (1964);
Menino pensativo, de Inah Costa D'avila (1949-1953);
Miguel Cervantes, de Nestor Marques Rodrigues (1953);
Natureza Morta II, de Conceição Aleixo (1952);
Natureza Morta, de Benette Casaretto Motta (1949-1953);
Natureza Morta, de Conceição Aleixo (1951);
Natureza Morta, de Dinah castro Leite (1956);
Natureza Morta, de Elaine Carriconde (1957);
Natureza Morta, de Franca Bianca;
Natureza Morta, de Françoise Ruffier (1050-1954);
Natureza Morta, de Gladis Santin Barbosa;
Natureza Morta, de Irene Schram (1956);
Natureza Morta, de Jader Siqueira;
Natureza Morta, de Laura de Castro Lopes (1954);
Natureza Morta, de Lucy Lucas (1949-1953);
Natureza Morta, de Maria Eny;
Natureza Morta, de Maria Helena Moreira (1951);
Natureza Morta, de Maria Isabel Souza Soares (1957);
Natureza Morta, de Marquerite gastal castro (1952);
Natureza Morta, autor desconhecido (1949-1953);
Natureza Morta, autor desconhecido;
Noite, de Arita Adures (1962);
Nu com véu, de Benette Casaretto Motta (1951);
Nu de costas, de Yara Castro Meinier(1949-1953);
Nu de pé, de Hilda Mattos (1949-1953);
Nu deitado, de Conceição Aleixo (1951);
Nu deitado, de Hilda Mattos (1949-1953);
Nu feminino, de Inah Costa D'avila (1949-1953);
Nu feminino, autor desconhecido (1953);
O grupo, de Maria de Fátima Oliveira Santos (1967);

Paisagem ao Crepúsculo, de Olga Maria Reis (1961);
 Paisagem com textura, de Gilberto Martins Yunes (1972);
 Paisagem marítima, de Anaízi Cruz do espírito Santo (1968);
 Paisagem pelotense, de José Érico Alípio Cava (1955);
 Paisagem, de Lili Navarro (1960);
 Palhaço rosa, de Rosa Maria Antonieta Maduell (1972);
 Palhaço, de Arita Lange (1960);
 Perfil de menina, de Valdir Ferreira;
 Perspectiva de rua, de Marlene Alves Pereira Reisser (1965);
 Perspectiva urbana, de Leni Franco (1969);
 Procissão, de José Érico Alípio Cava (1963);
 Retrato de Carmem Souza Soares Reis, de José Carlos Canez (1960);
 Retrato de mulher de azul, de Hilda Mattos (1949-1953);
 Retrato de velha, de Franca Bianca (1949-1953);
 Retrato de velho, de Luis de Moraes Notari;
 Rua chuvosa, de Yone Krusser (1961);
 Semana Santa, de Vera Lúcia Roth (1970);
 Senhora, de José Érico Alípio Cava (1962);
 Súplica, de Carmem Lúcia Caldeira;
 Surrealismo, de Veraci M. Lemos;
 Tarzan, de Hilda Mattos (1949-1953);
 Tarzan, Inah D'avila Costa (1949-1953);
 Três nus, de Yara Castro Mainier (1949-1953);
 Velha fazendo crochê, de Hilda Mattos (1949-1953)

Coleção Século XX

Autorretrato, de Volnei Petiz (1965);
 Barco a vela, de F. Fernandes;
 Batalha naval, de Alfremy (1857);
 Beira de arroio, de Domingo Laporte;
 Cabeça de velho, de Francisco Brilhante;
 Catedral, de Canez;
 Composição, de Antoninha D'avila Paixão (1973);
 Crepúsculo, de T. Bassi (1918);

Menino, de Luis Notari;

Paisagem, de Libindo Ferraz (1924);

Instituto de letras e Artes-UFPeI, de Arrigo (1971);

Paisagem, de Castagneto;

Retrato de moça, não identificado;

Retrato de Rui Barbosa, de Paulo Oliveira (1970);

Tarde em El parque, de Luis Maristani de Trias;

Paisagem com poço, de Berlamiano Palagrecco.

Apêndice G – Fichas Diagnóstico da Coleção EBA; disponibilizada em CD

Apêndice H – Fichas Diagnóstico da Coleção Faustino Trápaga; disponibilizada em CD

Apêndice I – Fichas Diagnóstico da Coleção João Gomes de Mello; disponibilizada em CD

Apêndice J – Fichas Diagnóstico da Coleção do Século XX; disponibilizada em CD

Apêndice K – Análise textualizada da Coleção Leopoldo Gotuzzo; disponibilizada em CD

Anexos

JORNAL

—ASUFPEL—FEITO EM CASA—

JANEIRO /98

Seu Casarin zela pelo excelente trabalho realizado pelo Malg

Com 15 anos na Universidade Federal de Pelotas, Erasmo Fernando Casarin, desenvolve um grande trabalho, desde a inauguração do Museu de Arte Leopoldo Gottozo, dia 7 de novembro de 1986. Na época o museu pertencia à Pró-Reitoria De Extensão e Cultura da UFPEL.

Quem já visitou o Museu, certamente o conhece. Funcionário assíduo, sempre pronto a dar informações ao visitante, que muitas vezes, chega precisando ser orientado. O sr. Casarin que cuida, vistoria, limpa e preserva o Museu, que conhece cada objeto, cada obra deste acervo, como se fossem seus companheiros de jornada.

O MALG já contou com seis diretores. Aconteceram alterações no corpo técnico-administrativo do Museu. Alguns funcionários saíram, outros foram incorporados, e o Sr.

Casarin, sempre presente. No ano de 1993, o MALG passou para a estrutura administrativa do Instituto de Letras e Artes e o Sr. Casarin manteve-se firme na sua posição de funcionário dedicado e cuidadoso.

Neste ano, ele completou 15 anos de Serviço Público, mas de trabalho, já conta com mais de 40. Como ele mesmo diz: "Comecei muito cedo, desde criança já ia para a roça para ajudar a família..."

Zeloso, cuidadoso, meticoloso, chega, às vezes, a ser considerado meio rabugento pelas crianças que vêm em grandes grupos visitar o Museu. Ele costuma recomendar a elas: "não podem tocar nas obras."

No início, elas ficam torcendo o nariz, mas quando lhes é explicado o porquê de não colocar as mãos nas obras, elas aceitam continuar apenas olhando. Todos saem sempre

satisfeitos porque são bem atendidas por ele.

O Sr. Casarin durante estes onze anos no Museu, já perdeu a conta de quantas montagens de exposições já participou no apoio de inúmeros eventos com a presença de diferentes artistas plásticos, com propostas as mais variadas possíveis. A cada término de montagem sempre comenta: "Temos que nos preparar para a próxima..."

Neste momento, em que muito se fala na preservação do Patrimônio Cultural, o sr. Casarin, é querido por todos porque tem amor pelo que faz, certamente precisa ser



Casarin é incansável no trabalho "preservado".

Depoimento da Profa Maria Cristina Padilha Leites
Progr. Cult. — MALG/ILA/
UFPEL ao Jornal ASUFPEL