



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA, CONSERVAÇÃO E RESTAURO
BACHARELADO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE BENS CULTURAIS
MÓVEIS

MONOGRAFIA

**DIAGNÓSTICO DA OBRA “DESCANSO DA SAGRADA FAMÍLIA NA FUGA PARA
O EGITO”:** Levantamentos e exames preliminares à restauração

IGOR DE FREITAS ULGUIM

Pelotas
2014

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA, CONSERVAÇÃO E RESTAURO
BACHARELADO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE BENS CULTURAIS
MÓVEIS

DIAGNÓSTICO DA OBRA “DESCANSO DA SAGRADA FAMÍLIA NA FUGA PARA O EGITO”: Levantamentos e exames preliminares à restauração

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado do Curso de Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial para a conclusão do Curso.

Orientadora: Profa. Ma. Andréa Lacerda Bachettini

IGOR DE FREITAS ULGUIM

Pelotas
2014

Banca Examinadora

Profa. Ma. Andréa Lacerda Bachettini (Orientadora)

Universidade Federal de Pelotas – UFPEL

Restauradora Ma. Keli Cristina Scolari

Universidade Federal de Pelotas – UFPEL

Dedico este trabalho a todas as pessoas que, de alguma
forma, auxiliaram-me em sua concretização.

Agradecimentos

Como diria o saudoso Tom Jobim na música *Wave*, uma de suas composições que mais gosto, “é impossível ser feliz sozinho”. Ao longo desta caminhada, pude comprovar a veracidade dessas palavras, através de gestos sutis e marcantes que contribuíram para o encerramento desta jornada. Por esse motivo, não posso deixar de registrar meus sinceros agradecimentos aos que, de algum modo, contribuíram para a conclusão de mais uma etapa de minha vida.

Agradeço primeiramente a Deus, pois sem Ele nada é possível. Além disso, agradeço por se fazer presente em minha vida através de todas as coisas e pessoas com que me relaciono, que me transmitem Seu amor.

Agradeço incondicionalmente à minha família. A meus pais Jaques e Rosaura Ulguim, que, além de permitirem minha vinda a este mundo, são incansáveis ajudantes em minha formação de valores e profissão. À minha irmã Ariane, melhor presente que meus pais me deram, que, mesmo sendo caçula, puxa-me as orelhas e manda seguir em frente na busca de meus sonhos. Aos meus avós maternos e paternos. À minha avó Geny e ao meu avô Flávio (em memória), que se fizeram presentes em minha educação e criação e sempre me incentivaram ao estudo e ao caminho certo. À minha avó Vilma (em memória), que infelizmente pouco convivi, e ao meu avô Fileno pelo incentivo e apoio. À minha madrinha, Lucilena, pelas hospedagens e pelo carinho de sempre.

À Profa. Ma. Andréa Lacerda Bachettini pela paciência, disponibilidade, pelo zelo e oferecimento de suas experiências profissionais durante a orientação deste trabalho e ao longo de suas disciplinas no curso.

À restauradora Keli Scolari pela incondicional ajuda na realização de alguns procedimentos realizados neste estudo. Também ao técnico Jéferson Salaberry que me auxiliou na obtenção de algumas fotografias existentes neste estudo.

Aos demais professores e funcionários do curso de Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis que contribuíram ao longo desta caminhada, com conhecimentos específicos que, de algum modo, contribuem para a elaboração deste trabalho e para a minha vida profissional.

À equipe do Museu da Cidade do Rio Grande pelas conversas informais que contribuíram valiosamente para a elaboração deste estudo. Agradeço, especialmente, à diretora da Instituição, Marisa Beal, pela acolhida e por sua disposição na contribuição de materiais e informações para a realização do estudo.

À minha colega e amiga Caroline Peixoto, que muito ajudou na realização de alguns exames desse trabalho, no incentivo e no convívio durante o curso. Ao colega

Fábio Barreto pelo empréstimo de equipamentos e pelos diálogos a respeito das patologias que encontrei durante o desenvolvimento da pesquisa. Ao restaurador André Medeiros por me auxiliar nas análises apresentadas neste trabalho.

A minhas colegas e amigas Bianca Gonçalves e Bruna Lobato pela parceria firmada em trabalhos acadêmicos e pelas idas e vindas diárias de nossa cidade natal para Pelotas. Estendo este agradecimento a meus colegas da “Van do Condinho”, maneira carinhosa que chamávamos o microônibus que nos trazia diariamente de Rio Grande para Pelotas. Nossas risadas, conversas, piadas e paródias faziam o estresse e o cansaço do dia a dia sumirem e nos encorajavam a encarar esse fardo.

Aos meus demais amigos, que entenderam a necessidade de meu afastamento em alguns momentos e pelas palavras de carinho e incentivo que me ofereciam. Ao Pablo Paranhos pelo carinho, apoio e incentivo ofertado ao longo desta jornada acadêmica.

Enfim, agradeço à vida, que me possibilita, diariamente, realizar estes feitos e estas trocas de afeto.

Trabalhamos, compramos, vendemos e construímos relações sociais; discorremos sobre política, economia e ciências, mas no fundo somos meninos brincando no teatro da existência, sem poder alcançar sua complexidade. Escrevemos milhões de livros e os armazenamos em imensas bibliotecas, mas somos apenas crianças. Não sabemos quase nada sobre o que somos. Somos bilhões de meninos que, por décadas a fio, brincam neste deslumbrante planeta.

Augusto Cury

Resumo

ULGUIM, Igor de Freitas. **Diagnóstico da Obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”**: Levantamentos e exames preliminares à restauração. 2014. 94 p. Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis – Universidade Federal de Pelotas.

A obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito” é uma pintura que se encontra em ritmo acelerado de deterioração. Seu maior dano são as perdas de informação em grande parte da camada pictórica que se encontra escurecida sob uma camada de verniz suja e oxidada, aplicada em uma intervenção ocorrida por volta dos anos de 1998 e 2000. Desta restauração, os procedimentos e materiais utilizados são desconhecidos, pois não existe documentação de seu restauro, tampouco dados históricos da peça nas documentações do Museu da Cidade do Rio Grande que, possivelmente, cuida deste bem desde 1986. Por estar se deteriorando rapidamente e existirem lacunas em sua história, faz-se necessário um estudo aprofundado da pintura para que sejam estabilizados seus danos e sejam descobertos fatos que lhe atribuam uma importância maior. Acredita-se que a obra tenha sido construída no século XVIII, pela existência de duas hipóteses de antiga propriedade que fundamentam a importância do quadro para a arte e história do município de Rio Grande/RS. Deste modo, a presente monografia tem como objetivo levantar dados e realizar um diagnóstico acerca dessa pintura. Para tanto, tornou-se indispensável a aplicação de exames destrutivos e não destrutivos dos materiais utilizados no restauro e em sua criação original. Todos os exames, testes e resultados, foram documentados e fotografados para a criação de um dossiê que, a partir deste momento, passa a ser parte integrante da referida obra. Quanto aos levantamentos, buscou-se contextualizar a obra historicamente por meio da cidade e do ambiente expositivo que se encontra. Ademais, são levantados dados históricos sobre a ciência da conservação e do restauro, bem como a postura ética do conservador-restaurador frente aos processos de conservação e restauração, através de teorias que embasam sua profissão. Dessa forma, a pesquisa tratará de levantamentos e exames preliminares aos processos de restauro, possibilitando, assim, a criação posterior de métodos para a estabilização e/ou restauração para a pintura estudada.

Palavras-chave: Diagnóstico. Conservação e Restauração. Comparação iconográfica. Exames sensoriais. Corte estratigráfico. Documentação.

Abstract

ULGUIM, Igor de Freitas. **Diagnosis of the work of art "Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito"**: preliminary surveys and examinations for the restoration. 2014. 94 p. Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis – Universidade Federal de Pelotas.

The work of art "Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito" is a picture that is in an advanced state of deterioration. The most damage of this painting is the loss of information about the painting layer that is darkened, under a varnish layer; dirty and rusty that was applied for a restoring act of at about the years 1998 and 2000. We do not know which materials were used in this restoration, because there are no documents reporting its restoring work and also we did not find historical data of the picture among the documents of the Museu da Cidade do Rio Grande, institute which should be responsible for this work since 1986. As the painting is deteriorating quickly and there are some unknown gaps related to its history, it is necessary to make a detailed study of the painting and for thus it can be possible stabilize the damages and discover the facts according to its own importance. We believe that picture had been painted at about the XVIII century; there is the existence of two hypotheses of an old property that found the importance of this picture for the art and history of the Rio Grande/RS city. For this reason, this monograph aims to collect some data and perform a diagnosis about this painting. Therefore, it is necessary to apply destructive exams and non-destructive of materials applied in the restoring and its original creation. All these exams, tests and results were documented and photographed for the elaboration of a dossier, and from that moment this study becomes a whole part of the painting. Regarding the collection of data, we seek to contextualize historically the painting through the city and descriptive environment that painting is found. Furthermore, the historical data are collected according to conservation and restoring science, as well the ethical stance of conserver and restorer professional about the conservation and restoring processes through theories that seek the basis that profession. Thus, the study will aim to data collection and preliminary exams of restoring processes, enabling the posterior creation of methods to stabilizing and/or restoring this painting studied in this research.

Keywords: Diagnosis. Conservation and Restoring. Iconography Comparison. Sensorial Exams. Stratigraphic cutting. Documentation.

Lista de figuras

Figura 1 – Catedral de São Pedro.....	28
Figura 2 – Capela São Francisco de Assis.....	31
Figura 3 – Planta baixa da Capela São Francisco de Assis com as adaptações feitas depois 1833.....	33
Figura 4 – Porta central da Capela São Francisco de Assis lacrada em 1833.....	34
Figura 5 – Abertura do Museu da Cidade do Rio Grande nas dependências da antiga Fábrica de Biscoitos Leal Santos.....	36
Figura 6 – Expografia nas dependências da antiga Fábrica de Biscoitos Leal Santos.....	37
Figura 7 – Logotipo da Coleção Histórica do MCRG.....	38
Figura 8 – Local expositivo da Coleção Histórica no prédio da Alfândega.....	39
Figura 9 – Arquivo deslizante da Reserva Técnica do MCRG, no prédio da Alfândega.....	40
Figura 10 – Dom Frederico Didonet.....	41
Figura 11 – Peças sacras expostas na Capela São Francisco de Assis.....	42
Figura 12 – Obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”.....	44
Figura 13 – Animal quadrúpede e anjo parcialmente visíveis devido ao escurecimento da camada pictórica e à oxidação do verniz.....	45
Figura 14 – Recorte de jornal sobre as primeiras peças doadas ao MCRG.....	47
Figura 15 – “Descanso na fuga para o Egito” – Caravaggio, 1597.....	50
Figura 16 – “ <i>The Rest on Flight into Egypt</i> ” – Annibal Carracci, 1604.....	51
Figura 17 – Semelhanças dos homens e de seus animais.....	52
Figura 18 – Semelhanças do espaço cênico – Presença de edificações.....	52
Figura 19 – Semelhanças do espaço cênico – Presença de uma palmeira.....	53
Figura 20 – “ <i>The Flight into Egypt</i> ” – Bartolome Esteban Murillo, 1660.....	54
Figura 21 – Semelhanças das mulheres e dos bebês.....	55
Figura 22 – “ <i>Rest on the flight into Egypt</i> ” – Sebastiano Ricci, 1710.....	55
Figura 23 – Semelhança gestual dos anjos.....	56
Figura 24 – Detalhe dos craquelês na face da Virgem.....	66
Figura 25 – Detalhe dos craquelês na face do bebê adormecido.....	66
Figura 26 – Detalhe da falta do suporte têxtil na placa de eucatex.....	67
Figura 27 – Verso da Obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”.....	68
Figura 28 – Exame com luz tangencial ou rasante.....	69
Figura 29 – Exame com luz transmitida.....	69
Figura 30 – Exame com lâmpada de Wood.....	70

Figura 31 – Mapeamento das repinturas.....	71
Figura 32 – Preparação do exame com radiação X.....	72
Figura 33 – Placas radiográficas da obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”.....	73
Figura 34 – Detalhe da cabeça do animal quadrúpede na placa radiográfica.....	74
Figura 35 – Algodões após a realização dos testes com solventes.....	75
Figura 36 – Teste com solvente sobre as vestes da Virgem.....	77
Figura 37 – Exame com lâmpada de Wood após remoção pontual de verniz.....	78
Figura 38 – Retirada de fragmento em tonalidade vermelha.....	79
Figura 39 – Fragmentos da obra pertencente ao MCRG, preparados para análises.....	79
Figura 40 – Corte estratigráfico da amostra I – Tonalidade azul do manto da Virgem.....	80
Figura 41 – Corte estratigráfico da amostra II – Tonalidade vermelha da túnica da Virgem.....	81
Figura 42 – Corte estratigráfico da amostra III – Tonalidade azul do céu no canto superior direito.....	82
Figura 43 – Fibras têxteis sendo retiradas do processo de coloração.....	83
Figura 44 – Análise morfológica da fibra têxtil do suporte da pintura do MCRG.....	84
Figura 45 – Semelhança entre fibras têxteis.....	85

Lista de tabelas

Tabela 1 – Lista de solventes mais utilizados na conservação e no restauro, segundo Masschelein-Kleiner.....	61
Tabela 2 – Lista de solventes mais utilizados na conservação e no restauro, segundo Masschelein-Kleiner (continuação).....	62
Tabela 3 – Resultados do teste com solventes realizados na vegetação.....	76
Tabela 4 – Resultado do teste com solventes realizado no céu.....	76

Lista de abreviaturas

APHAC	Associação Pró-Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Rio Grande
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento
FURG	Universidade Federal do Rio Grande
ICOM	Conselho Internacional de Museus
ICOM-CC	Conselho Internacional de Museus – Comitê de Conservação
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional
MCRG	Museu da Cidade do Rio Grande

Sumário

INTRODUÇÃO	15
1 LEVANTAMENTOS ACERCA DA TRAJETÓRIA DA ÁREA DA CONSERVAÇÃO E DO RESTAURO	18
2 O MUNICÍPIO DO RIO GRANDE E SEU MUSEU	27
2.1 Alguns fatos históricos do município do Rio Grande.....	27
2.2 O Museu da Cidade do Rio Grande.....	34
2.2.1 Coleção Histórica do MCRG.....	37
2.2.2 Coleção Arte Sacra do MCRG.....	40
3 A OBRA “DESCANSO DA SAGRADA FAMÍLIA NA FUGA PARA O EGITO”: ESTUDO ICONOGRÁFICO E CIENTÍFICO	44
3.1 A obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”.....	44
3.2 A obra, suas relações com o Cristianismo e outras obras de mesma temática.....	48
3.3 Exames aplicados para o diagnóstico de patologias em pinturas de cavalete.....	57
3.4 Análise dos exames realizados na obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”.....	64
3.4.1 Primeiro diagnóstico.....	64
3.4.2 Exames com fonte luminosa artificial com comprimento de onda visível.....	68
3.4.3 Exames com fonte luminosa com comprimento de onda não visível.....	70
3.4.4 Exames com incidência de Raios X.....	71
3.4.5 Testes com solventes.....	74
3.4.6 Retirada de fragmentos para as análises laboratoriais.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	88
APÊNDICE	90

INTRODUÇÃO

Antes de qualquer intervenção direta em um bem cultural, é de suma importância se ter um conhecimento aprofundado sobre o mesmo. Este conhecimento vai além de sua estrutura física, dimensão e tridimensionalidade. A história que circunda o objeto é importante para sua compreensão enquanto elemento representativo de uma cultura, comunidade ou nação. Entretanto, o saber das técnicas de fabricação ou acabamento, das propriedades dos materiais constituintes e suas relações com o ambiente em que se inserem dão maior embasamento para sua caracterização cultural e preservação. De acordo com Susan Bradley (2001, p. 20), “A finalidade de estudar um objeto consiste em aprender o que ele é, para que era usado, de que e como foi feito e como se relaciona com outros objetos”.

O ato de investigar os objetos culturais, interna ou externamente, é uma união entre diferentes áreas de pesquisa. A história, por meio documentos em livros, tratados de época, livros de inventários, contratos, cartas, entre outros, possibilita a determinação de datações, significados culturais e atribuições aos aspectos estilísticos e técnicos. A área da conservação e do restauro busca, além destas informações, determinar as transformações que os bens culturais sofrem diante dos fatores de degradação¹ a que são expostos e intervenções errôneas, através da percepção sensorial. Somado a isto, tem-se a ciência laboratorial, que completa os resultados através da investigação dos materiais utilizados, determinando suas propriedades físicas e químicas (GÓMEZ, 2008).

Diante de tais premissas, a presente pesquisa visará examinar a obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”, que se encontra exposta na Capela São Francisco de Assis, a qual abriga a Coleção Arte Sacra do Museu da Cidade do Rio Grande (MCRG). Este possui, em seu acervo, cerca de duas mil peças sacras, as quais remontam e marcam a história do catolicismo no município do Rio Grande/RS. Em 1986, a reunião destas peças originou a Coleção Arte Sacra, que possui, dentre outras coisas, objetos de diferentes tipologias utilizados em missas, procissões e no cotidiano religioso de sacerdotes e famílias rio-grandinas. Parte dessa coleção está exposta na antiga Capela São Francisco de Assis, prédio histórico do município, datado de 1814, e tombado, em 1938, pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN).

A obra investigada neste trabalho retrata a visão de um artista sobre um texto bíblico, por meio de uma pintura a óleo sobre um suporte têxtil, que, possivelmente, foi restaurada

¹ Níveis indevidos de temperatura e umidade relativa do ar, iluminação excessiva, dentre outros.

entre os anos de 1998 e 2000. Mesmo exposta a condições pertinentes² para sua conservação, a tela se encontra em avançado estado de deterioração. Em uma primeira observação, fica evidente que há perdas de informações importantes para a compreensão da imagem. Na parte inferior da pintura, onde, provavelmente, exista uma vegetação retratada, a imagem está escurecida sob uma camada de verniz oxidado.

A perda de elementos do quadro é preocupante, devido à falta de informações disponíveis sobre a obra. Não há relatos de autoria, data ou doador. Entretanto, em conversas informais com a equipe do MCRG, foram levantadas hipóteses de que a obra é datada do século XVIII e que ingressou no museu em 1986, mas se desconhece sua origem e procedência. Uma das hipóteses relacionadas a inserção da obra no Museu e sua origem, está baseada no motivo da criação da Coleção Arte Sacra, que teve seu início com o incentivo de Dom Frederico Didonet, primeiro bispo da Diocese de Rio Grande. O Bispo tinha interesse de mostrar à comunidade parte de sua coleção sacra particular e utensílios não utilizados da Igreja São Pedro.

A referida igreja é, atualmente, conhecida como Catedral de São Pedro, prédio histórico do município, datado de 1755 e tombado, em 1938, pelo IPHAN. Além disso, foi considerada a primeira paróquia do Rio Grande do Sul ligada a Diocese do Rio de Janeiro. Algumas peças que constituem a Coleção Arte Sacra do MCRG tiveram como procedência a Catedral de São Pedro devido as suas funções e importâncias artísticas, simbólicas e econômicas. Outra hipótese acerca da antiga propriedade da tela analisada nesse estudo se relaciona com a colonização portuguesa na Vila do Rio Grande, a partir de 1737. Durante a fundação da Vila, algumas famílias portuguesas deram início ao povoado e trouxeram da Europa e de outras localidades do Brasil inúmeros objetos.

Por esses motivos, tornou-se fundamental um estudo sobre essa obra, que se encontra pouco documentada e explorada. Além das lacunas de sua história, não há documentação das intervenções realizadas em seu restauro. Estas falhas dificultam a escolha de métodos de conservação e restauração que o Museu poderia utilizar para estabilizar ou reparar os danos que a estão degradando. Desse modo, a presente pesquisa tem como objetivo principal realizar um diagnóstico do estado de conservação que a obra se encontra. Para tanto, buscou-se realizar exames e testes que são comumente utilizados em ateliês de restauro, para se obter informações dos materiais existentes na pintura de cavalete.

Tais exames contribuem como fontes primordiais para a realização deste trabalho, que pode auxiliar em posteriores intervenções e métodos conservativos, pois contribuem na

² Na parede que se encontra exposta a obra, não há sinais de umidade nem incidência de iluminação, natural ou artificial, direta sobre a obra.

identificação de materiais constituintes, em pesquisas históricas e em diagnósticos de patologias. Ao longo da realização de tais procedimentos avaliativos, é produzida uma documentação dos exames, através de registros fotográficos e escritos em uma ficha cadastral da obra estudada. Essa documentação gera um dossiê sobre as condições que se encontra a obra, o qual passa a fazer parte de sua história. Os resultados dos exames realizados na obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito” se tornam parte integrante desta, pois se revelam importante fonte de informação histórica para esse estudo, assim como para a instituição museológica que a salvaguarda.

Para tratar sobre estes assuntos, a pesquisa foi estruturada em três capítulos, que abordam diferentes conteúdos primordiais para o estudo e preservação da obra pertencente ao MCRG. No primeiro capítulo, serão apresentados os levantamentos acerca da trajetória que a área da conservação e do restauro sofreu ao longo dos anos, desde seu surgimento na antiguidade clássica até os dias atuais, relatando diferentes terminologias e pensamentos teóricos que são utilizados para a atuação do conservador-restaurador para preservação do patrimônio cultural tangível.

O segundo capítulo está direcionado ao levantamento histórico da cidade e do ambiente em que se encontra a obra estudada. No terceiro capítulo, a pintura é apresentada por meio de levantamentos iconográficos, relacionando-a com o texto bíblico que inspira sua temática e outras obras que se assemelham. Ademais, serão abordados os conhecimentos plásticos, físicos e químicos da obra pertencente ao acervo sacro do MCRG. Para isto, são levantadas as tipologias de exames aplicados em pinturas de cavalete, mostrando seus métodos de aplicação e resultados esperados. Além disso, esse capítulo registra todos os procedimentos avaliativos a que a obra do estudo foi submetida.

Ao fim, são tecidas considerações reflexivas acerca do exposto no decorrer do estudo, o que demonstra a sua relevância para a área da conservação e do restauro e, também, para o resgate da compreensão material. Nesse contexto, cabe evidenciar a importância da atuação responsável do profissional conservador-restaurador, no sentido de lembrar e fatos específicos dos bens culturais, com vistas a contribuir na sua preservação.

1 LEVANTAMENTOS ACERCA DA TRAJETÓRIA DA ÁREA DA CONSERVAÇÃO E DO RESTAURO

A conservação e o restauro de bens culturais móveis são ações que objetivam a preservação do patrimônio cultural material. Para tanto, são utilizados métodos preventivos e de reparação, com o intuito de salvaguardar a estrutura física e memorial, bem como os valores histórico e artístico, que circundam cada artefato cultural.

A preservação do patrimônio cultural é algo historicamente difundido. No entanto, em diferentes períodos da história da humanidade, a conservação e a restauração foram encaradas de formas distintas. Na Grécia antiga, por exemplo, havia a preocupação de conservar pinturas e estátuas, por meio da seleção preliminar de materiais e técnicas para suas confecções. Neste contexto, a restauração era uma prática utilizada para recuperar obras danificadas pelas guerras e furtos.

Por buscarem a imortalidade da matéria, os romanos da Idade Antiga entendiam o ato de restaurar como algo mágico, tendo em vista que os restauradores seriam as pessoas que davam, por meio de suas intervenções, vida às obras. De acordo com Miguel (1995), os restauradores, nessa época, possuíam cargos públicos, denominados *curator statuarum*. Além disso, cabe ressaltar a preocupação destes em obterem intervenções realistas.

Ao fim do Império Romano, na Idade Média, inúmeras construções e obras de arte foram destruídas por consequência dos ataques bárbaros. No entanto, a escassez de matérias-primas fez com que os destroços fossem reutilizados para outros fins. Nesse contexto, muitos monumentos foram destruídos intencionalmente para a recuperação de outros. Monumentos e objetos em metal eram derretidos e refundidos para obtenção de novas obras. Além do metal, muitas estátuas e ornatos de mármore foram queimados para obtenção da cal, utilizada nas argamassas. A busca pela reintegridade das obras que se encontravam destruídas, não era realista, mas sim “utilitária”, em que o profissional responsável por esta área as reconstruía ou as corrigia, ao invés de restaurá-la. (MIGUEL, 1995).

Na Renascença, ocorreram diversas transformações em construções e obras que eram consideradas pagãs, para que fossem utilizadas com fins religiosos. Para tanto, foram realizadas intervenções que modificassem seu aspecto pagão, transformando-as em sagradas. Dessa forma, prédios, estátuas e pinturas eram despojados de seus elementos originais e corrigidos para uma nova função. Um exemplo disso são os “panos de pureza”, que eram acrescentados às pinturas com o intuito de cobrir órgãos genitais em figuras humanas nuas. Desse modo, ocorreram diversas modificações iconográficas e estilísticas, em que os materiais utilizados nessas intervenções eram distintos dos originais, mas se tornavam imperceptíveis pela busca de simular as pátinas do tempo. Nesse contexto, surge

o anseio pelo colecionismo e pelas falsificações motivadas pelos antiquários e pelo interesse emergente da comunidade burguesa.

No período que compreende o estilo Barroco, o restauro ganha um caráter mais específico em sua definição, o que gera uma diferenciação entre artistas e restauradores. Ainda, há a busca por novos materiais, procedimentos, limite das intervenções, além de novas técnicas. Nessa época, é possível observar um caráter semelhante ao instituído atualmente, em que se busca a mínima intervenção ao objeto e a reversibilidade dos materiais. No entanto, naquele momento histórico, eram acrescentadas pátinas e realizadas mudanças estilísticas, de acordo com o gosto estético adotado na época.

A valorização da Antiguidade Clássica, trazida pelo Classicismo, faz com que, entre os fins do século XVIII e início do século XIX, surja o sentimento de patrimônio cultural coletivo, com a criação das academias artísticas e dos primeiros museus abertos à contemplação do público burguês. Assim, há um crescimento nos processos restaurativos empregados em telas. Dessa forma, anseia-se pela utilização de materiais mais estáveis durante os procedimentos de restauro, para que as intervenções fossem duradouras. Além disso, em alguns ateliês, são realizados estudos científicos a respeito das obras de arte. Nesse período, despontam ideias sobre a proibição da eliminação de elementos originais e inscrições atribuídas às obras.

Ademais, os avanços tecnológicos ocasionados pela Revolução Industrial implementam uma série de materiais industrializados, facilitando a confecção de tintas e técnicas artísticas. Cabe ressaltar que destruições dos monumentos ocasionadas pela Revolução Francesa aumentaram o interesse pela preservação dos patrimônio material. Nesse processo, surgem os movimentos neoclássico e neogótico, em que se buscavam resgatar os estilos artísticos do passado.

Durante o século XIX, são elaboradas duas teorias a respeito da restauração e conservação dos monumentos. Tais teorias foram criadas por dois teóricos importantes para as discussões acerca dos métodos de escolha para a preservação do patrimônio. A primeira teoria possui um caráter totalmente intervencionista e foi implantada pelo arquiteto francês Eugène Viollet-Le-Duc. Atuante no movimento neogótico, suas ideias estavam voltadas à busca da originalidade estilística gótica e seus projetos de restauração desprezavam a historicidade dos monumentos, pois buscavam apenas a perfeição estilística. Para tanto, Viollet-Le-Duc não se importava em destruir partes constituintes dos edifícios, com o intuito que estes fossem adaptados ao estilo neogótico. A partir do movimento de apropriação dos monumentos, o teórico criava um novo estilo, diferenciando o resultado final do original, sem deixar nenhuma marca da originalidade material.

O arquiteto inglês John Ruskin implantou uma teoria completamente diferente à do arquiteto francês. Suas ideias tinham caráter anti-intervencionistas e defendiam a originalidade material e sua história. Segundo Ruskin (1996, p. 28),

[...] nossa decisão de conservar ou não os edifícios das épocas passadas não é questão de oportunidade ou de sentimento. Nós não temos o direito de tocá-los. Não são nossos. Eles pertencem, em parte, àqueles que os construíram, e em parte a todas as gerações de homens que deverão vir depois de nós.

Ruskin priorizava o pitoresco e admirava as ruínas das edificações destruídas, inseridas entre a vegetação. Além disso, considerava que tudo que nasce, um dia, deve morrer, inclusive os monumentos. No entanto, acreditava que era necessário achar soluções para controlar as degradações, a fim de retardar a morte das edificações. Para isto, dever-se-iam implantar ações no entorno das construções, que visassem sua preservação, sem interferir em sua materialidade construtiva. Exemplo disso é o desentupimento de calhas do prédio ou a colocação de escoras de madeira para garantir a estabilidade das paredes. Através das propostas de Ruskin, pode-se observar um direcionamento para a conservação preventiva tão discutida nos dias atuais.

Inspirado pelas propostas dos dois importantes teóricos, ao fim do século XIX, surge a teoria de Camillo Boito. O arquiteto e crítico de arte italiano usa das ideias de Viollet-Le-Duc e Ruskin para implantar sua teoria de preservação dos monumentos. Boito faz uma harmonização entre os valores de intervencionismo e anti-intervencionismo, defendendo a conservação e a intervenção, quando necessária para a preservação. Além disso, defende a distinguibilidade entre o original e o restaurado, para que não haja a criação de falsos históricos. Mesmo defendendo a restauração, o teórico direcionava suas ideias mais para o lado da conservação, pois acreditava que as restaurações eram duvidosas e perigosas e que os restauradores eram falsos e supérfluos. Contudo, considerava os conservadores homens beneméritos (BOITO,1996). Para Boito, o zelo para com os monumentos é dever de todo e qualquer cidadão. Por meio dessa afirmativa, são percebidas semelhanças entre suas ideias e a Educação Patrimonial³ tão falada atualmente.

No século XX, a conservação e a restauração passam a ser mais valorizadas, portanto, criam-se novas exigências nas diretrizes de procedimentos e métodos. São implantadas novas legislações e cresce a prática de se documentar os procedimentos de

³ De acordo com o IPHAN, Educação Patrimonial são “[...] todos os processos educativos que primem pela construção coletiva do conhecimento, pela dialogicidade entre os agentes sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras das referências culturais onde convivem noções de patrimônio cultural diversas.” Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=15481&retorno=paginalphan>>. Acesso em dezembro de 2013.

restauro para melhor preservar o patrimônio cultural. Além disso, ao longo desse século, surge um maior reconhecimento da profissão do conservador-restaurador, bem como centros e institutos mundiais com a finalidade de auxiliar na preservação e na atuação do profissional da área. Dentre essas organizações internacionais, destacam-se o Conselho Internacional de Museus (ICOM) e o Conselho Internacional de Museus – Comitê de Conservação (ICOM-CC).

Em 1963, novas diretrizes de conservação e restauração foram criadas através do teórico italiano Cesare Brandi. Suas ideias são uma evolução de todas as anteriores e dão embasamento para a atuação dos profissionais até os dias de hoje. Cesare Brandi formulou suas ideias a partir das teorias já existentes somadas aos conceitos de filosofia estética e da percepção fenomenológica. O teórico expandiu suas diretrizes para além dos monumentos arquitetônicos, voltando-as, também, para as obras de arte móveis. Para ele, todo o objeto artístico possui uma unidade potencial, que consiste no equilíbrio entre matéria, estrutura, aspecto e história. A partir disso, é instituído o primeiro axioma de Brandi, que admite a restauração apenas da obra de arte por meio da inserção de elementos que substituam os originais perdidos, a fim de que se compreenda a imagem original (BRANDI, 2004).

Em seu segundo axioma, Brandi dispõe que o restauro deva restabelecer a unidade potencial da obra de arte sem cometer falsos históricos e apagar as marcas depositadas pelo tempo em sua materialidade. O autor considera que as pátinas do tempo também são importantes para a compreensão dos objetos e que, muitas vezes, serve como ação protetora própria do objeto, não devendo ser eliminada totalmente.

A restauração deve visar ao reestabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo. (BRANDI, 2004).

Além disso, o teórico italiano acredita que a obra de arte possui três tempos antes de sua compreensão total. O primeiro período engloba o processo de criação artística do objeto, em que ele é elaborado e construído. O segundo é o intervalo que abrange o fim do processo criativo a sua inserção ao ambiente, para que seja observado e compreendido. No último tempo, a obra de arte é reconhecida através de um indivíduo, subjetivamente amparado a seus conhecimentos de vivências individual e coletiva. Esse processo não tem fim, e, sempre que necessária, é realizada uma intervenção com a finalidade de restabelecer a integridade material para reativar a compreensão do objeto (BRANDI, 2004).

O autor norteia o trabalho de restauração por meio de três conceitos, que devem ser seguidos para garantir a preservação da matéria original e da historicidade. Para tanto, ele implanta o conceito de mínima intervenção, que visa salvar a originalidade dos objetos sem

retirar elementos que os descaracterizem materialmente ou historicamente. O conceito de distinguibilidade visa deixar aparente, de forma harmoniosa, o que foi anexado à obra. Há ainda o conceito da reversibilidade, que trata sobre a utilização de materiais que não agridam os originais e possam ser retirados em futuros restauros (BRANDI, 2004).

A Carta de Veneza, escrita em maio de 1964, no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos, traz, além das influências de Brandi, novos rumos para o restauro. Em sua introdução, a carta mostra a responsabilidade da humanidade em preservar os monumentos e assegurar suas autenticidades. O artigo 3º da carta mostra que a conservação e a restauração têm função de salvaguardar não apenas a materialidade do monumento, mas também as histórias que o circundam.

No artigo 7º, são reforçadas essas ideias, por meio da afirmação de que a história e o monumento são inseparáveis. Dessa forma, estes não devem ser deslocados para outros lugares por simples intuição, a menos que seja para auxiliar em sua preservação. Nos artigos 12º e 13º, pode-se notar uma relação direta com as ideias do teórico Brandi a respeito dos critérios de distinguibilidade e mínima intervenção:

Artigo 12º - Os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmoniosamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte e de história.

Artigo 13º - Os acréscimos só poderão ser tolerados na medida em que respeitarem todas as partes interessantes do edifício, seu esquema tradicional, o equilíbrio de sua composição e suas relações com o ambiente. (CARTA DE VENEZA, 1964).

Atualmente, novas teorias a respeito da conservação e do restauro estão sendo estudadas e estabelecidas, para que, somadas às anteriores, sejam implementadas ações sobre os bens patrimoniais tangíveis. Em 2008, após a XV Conferência Trienal em Nova Delhi, o ICOM-CC divulga algumas terminologias para a definição da conservação do patrimônio cultural tangível. Nesse documento, que se encontra traduzido em um boletim eletrônico da Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais (ABRACOR)⁴, o Comitê de Conservação adota três termos para a conservação: conservação preventiva, conservação curativa e restauração.

A conservação é um conjunto de medidas que objetiva salvaguardar os bens culturais, para que sejam passados às gerações futuras. Nesse sentido, a subdivisão em outras terminologias auxilia na compreensão dos procedimentos escolhidos para manter a seguridade dos objetos. A conservação preventiva pode ser definida como a implantação de ações externas ao objeto, que garantam sua estabilidade dentro do ambiente que se

⁴ Disponível em: <<http://www.abracor.com.br/novosite/062010/ArtigoICOM-CC.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

encontra. Essas ações buscam evitar e diminuir as deteriorações ao longo do tempo e estendem-se para mais de um objeto. Essas práticas, no ambiente expositivo ou de guarda, englobam o controle ambiental, a segurança, a documentação, o transporte, entre outras.

A conservação curativa são ações aplicadas de maneira direta sobre um bem ou grupo de bens com o objetivo é sanar danos aparentes no objeto. Esta só é utilizada quando os bens se encontram em estado frágil ou com elementos que acelerem suas deteriorações. Por vezes, essas ações alteram o aspecto dos objetos, mas não são consideradas como restauro. Como exemplo desse conceito, podem-se citar as desinfestações dos ataques biológicos, as desacidificações, a consolidação de pinturas murais, entre outros.

A restauração é aplicada individualmente e diretamente sobre um artefato que necessite de intervenção para facilitar de sua compreensão. Nesse sentido, é utilizada apenas quando o objeto se encontra com partes faltantes ou com problemas sérios de estruturação. Esses procedimentos alteram o aspecto do bem cultural. No entanto, deve-se, sempre, respeitar a originalidade da matéria. O documento do ICOM-CC ainda relata que alguns procedimentos podem ser encarados como restauração e conservação curativa, como, por exemplo, a remoção de vernizes oxidados em pinturas.

Nesse contexto, percebe-se que o principal propósito dos procedimentos de conservação é garantir a integridade dos objetos culturais, por meio de seu reconhecimento histórico e controle de possíveis fatores degradativos a que os bens estejam expostos. Sendo assim, esses procedimentos têm caráter preventivo, pois, primeiramente, são analisados os problemas e, após, procura-se implantar soluções que anulem ou diminuam os processos de degradação natural. Além disso, nota-se que a ciência da restauração vem-se modificando e melhorando seus conceitos para uma melhor preservação dos artefatos culturais. Estas atualizações garantem que os objetos mantenham suas originalidades, seus estilos e suas memórias.

O espanhol Salvador Muñoz Viñas é um teórico contemporâneo que está estabelecendo novas posturas à preservação, ao apresentar propostas que divergem das teorias anteriores. Em seu livro *Teoría Contemporánea de la Restauración* (2010, p. 109), Viñas confronta o critério da reversibilidade dos materiais proposto por Brandi, pois, para o teórico espanhol, “esta eliminação total é impossível” (tradução nossa). O teórico, através de suas ideias, defende o conceito da retratabilidade⁵ dos materiais.

Para Salvador Muñoz Viñas (2010), a originalidade não pode ser recuperada pelo restaurador, deste modo, a restauração possui difícil definição. O restaurador deve levar em

⁵ “A expressão retratabilidade foi introduzida por Barbara Appelbaum em 1987, e acabou por deflagrar a ampliação do comprometimento do profissional em relação às suas intervenções. Isso porque, na medida em que se reconhece a limitação da *reversibilidadade*, os conservadores-restauradores passam a se responsabilizar ainda mais por suas ações.” (CALDAS; SANTOS; SANTOS, 2012).

conta a autenticidade do processo criativo do autor, a história e a alteração natural dos materiais. O autor também é partidário da conservação preventiva em relação ao restauro, e, afirma, “A conservação é a atividade que consiste em evitar futuras alterações de um bem” (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p. 19, tradução nossa). Além disso, o teórico espanhol caracteriza os termos conservação e restauração, mostrando que são terminologias que se baseiam em critérios distintos:

[...]conservación es empleada para referirse a la parte del trabajo de Restauración que no aspira a introducir cambios perceptibles en el objeto restaurado; por el contrario, se habla de restauración para referirse a la parte del trabajo de Restauración que tiene por objeto modificar los rasgos perceptibles del objeto (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p. 22).

Antigamente, a restauração era considerada como mais uma forma artística, ao invés de encarada como um método de preservação do patrimônio cultural. Seus materiais, técnicas, métodos e procedimentos eram, comumente, guardados em segredo (BRAGA, 2003). Entretanto, na contemporaneidade, vive-se uma realidade diferente no campo do restauro, pois existe uma necessidade de se preservar os artefatos em sua totalidade. Isto vai além de sua estrutura material, já que se busca registrar documentalmente todas as informações que possam auxiliar na sua compreensão no futuro. Para isso, “conhecimento específico do objeto, testes preliminares, documentação do processo e análise crítica das intervenções são condições imprescindíveis para o sucesso de um trabalho de conservação” (BRAGA, 2003, p. 36).

Nesse sentido, o conservador-restaurador tem um papel de grande importância para a sociedade, mas, muitas vezes, não o é reconhecido. Seu trabalho permite passar, de geração em geração, a historicidade e valor cultural dos bens patrimoniais. Seu dever é proteger a integridade de artefatos que compõem uma memória cultural de determinado lugar, época e povo. Para atuar, o profissional dessa área deve conhecer demasiadamente a importância das obras de arte e demais objetos com valor cultural.

O autor Martos (1975) disserta sobre o papel do conservador-restaurador diante a uma obra arte, mostrando que este deve ter sensibilidade e uma postura ética para estudá-la. Segundo o autor, o profissional deve ter duas posturas ao estar em contato com o bem cultural. A primeira está baseada na coleta de informações sobre individualidade, linguagem, independência e relação com o espaço cênico em que a obra se encontra. Arturo Diaz Martos (1975, p. 196) dispõe:

La segunda postura es la de un conocimiento técnico de la obra como materia. Para ello será imprescindible adoptar una posición metodológica en el análisis, basada en los medios habituales de examen y en los cada día más importantes de laboratorio. En caso de las pinturas el método científico

irá desde el soporte hasta la última capa de barniz. En un principio el restaurador podrá estudiar [...] su estructura, sus alteraciones y las causas de que las han motivado, para después relacionar-las y obtener así una visión general de los daños más acusados en la imagen, es decir, en su aspecto estético, transpasando de nuevo la frontera de la materia hacia lo trascendente e inmaterial, que es lo que hay que conservar o restaurar.

Segundo o código de ética do conservador-restaurador (1998), durante todos os processos de estudo de um objeto, devem-se registrar perfeitamente todos os resultados obtidos. Estes devem ser documentados em fichas, fotografias e tabelas, para que, assim, o profissional possa analisar os dados e propor métodos de conservação ou restauração. Desse modo, essa documentação se estende também a materiais, produtos químicos, receitas e porcentagens de todas as substâncias utilizadas. A soma de todas as documentações compõe um dossiê, que passa ser parte integrante do bem cultural estudado.

Maria Luisa Gómez (2008), em seu livro sobre exames científicos aplicados em obras de arte, relata que os exames laboratoriais se tornaram ao longo dos anos um fator de estudo obrigatório para a História da Arte. Em sua obra, a autora mostra a evolução dos exames científicos através do tempo, dividindo suas utilizações e modernizações em três períodos históricos, que, respectivamente, iriam da Antiguidade Clássica ao século XIX, da segunda metade do século XIX aos princípios do século XX e deste até os dias atuais.

A utilização de métodos de análise no primeiro período citado se baseava em ensaios empíricos, fazendo testes químicos isolados em objetos arqueológicos. Ainda neste período, no século XVI, há o surgimento das primeiras lentes de aumento, que posteriormente modernizam-se em lupas, microscópios ópticos, entre outros. Já no segundo período, surgem as primeiras trocas entre diferentes áreas de conhecimento, a documentação fotográfica em processos de restauro, o uso de solventes para limpeza de pinturas e o primeiro laboratório dentro de uma instituição museológica (GÓMEZ, 2008).

Desde o século passado, os exames científicos são atualizados e aplicados rigorosamente aos bens culturais, contribuindo para a atuação do profissional conservador-restaurador. No período atual, técnicas fotográficas mais precisas e exames com radiações X, ultravioletas e infravermelhas são desenvolvidos. Cabe ressaltar que, por meio da retirada de fragmentos pontuais, analisam-se as composições químicas dos elementos constituintes da obra.

A realização de exames em obras de arte não auxilia apenas na identificação de seus materiais e suas técnicas nas pesquisas históricas e no diagnóstico de patologias, pois os referidos estudos amparam o conservador-restaurador na seleção de metodologias para a conservação preventiva e restauração. Neste contexto, busca-se, através desse estudo, investigar informações sobre a procedência, as técnicas construtivas, bem como as

patologias presentes e as intervenções anteriores na obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”, ressaltando a relevância da atividade laboral do conservador-restaurador.

2 O MUNICÍPIO DO RIO GRANDE E SEU MUSEU

Neste segundo capítulo é exposto um breve relato sobre a história da cidade do Rio Grande, por meio de alguns fatos que a caracterizam como cidade histórica. Ainda, será realizada uma explanação de como se deu a fundação do Museu da Cidade do Rio Grande (MCRG), bem como a formação de seu acervo. Neste, será enfatizado a Coleção Arte Sacra, da qual faz parte a obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”.

2.1 Alguns fatos históricos do município do Rio Grande

O município do Rio Grande, cidade histórica do Rio Grande do Sul, é considerado uma das cidades mais ricas da região sul por possuir diversidades biológicas, geográficas e culturais. Sua riqueza foi fortificada, ao longo dos anos, pelas atividades industriais e por seu porto, que é considerado o segundo maior em movimentações de cargas do Brasil.

Sua fundação é datada a 19 de fevereiro de 1737, no século XVIII, pelo Brigadeiro José da Silva Paes, que vem de Portugal no comando de uma expedição militar para assegurar a posse da terra aos lusitanos. Ao chegar, Silva Paes funda o primeiro presídio da região ao erguer o Forte Jesus-Maria-José. Ao passo que a administração pública de Portugal investiu na construção do Forte, visando à defesa militar do território, também empregou esforços na edificação de uma ermida, tendo em vista que, cultural e religiosamente, a Igreja Católica exercia grande influência sobre o cotidiano das pessoas.

Com o crescimento da povoação lusitana aos arredores do presídio, houve a necessidade de se prestar uma assistência espiritual menos precária à comunidade, que realizava seus cultos religiosos na pequena capela no interior da fortaleza. Apenas em 1740, foi construída uma igrejinha, maior que a capela, mas que, com o decorrer dos anos, também ficou deficiente de espaço físico para a população que crescia. De acordo com Abeillard Barreto (1985, p. 28),

Silva Paes, no terreno espiritual, não contente de dar à ermida da Fortaleza do Porto a invocação de Jesus-Maria José, fez a capela de Santana, onde os devotos passaram a receber os sacramentos ministrados pelos padres capuchinhos, frei Antonio de Monte Veterano e frei Antonio da Prússia, pouco mais tarde substituídos pelo primeiro vigário do Rio Grande, Padre Jose Carlos da Silva, designado pelo bispo do Rio de Janeiro, frei D. Antônio de Guadalupe.

A respeito desta mesma época, cabe destacar que o povoado passa a ser denominado Freguesia⁶ de São Pedro. Já no ano de 1742, ocorrem dois fatos importantes: a Revolta dos Dragões, no princípio desse mesmo ano; e a imigração dos primeiros colonos açorianos, no fim deste. Em 1747, a Freguesia é elevada a categoria de Vila, mas a

⁶ Agrupamento ou povoação ao redor de uma paróquia.

instalação só se consolida em 1751, devido dificuldades subsequentes. A Coroa Portuguesa, em 1752, manda para a Vila o General Gomes Freire de Andrada, a fim de que ele demarcasse as fronteiras entre as terras de Portugal e Espanha.

Durante sua estadia na região, o General Andrada pôde observar as dificuldades que a comunidade vinha enfrentando para a realização de suas atividades religiosas. Atendendo à súplica feita pela comunidade e pelo sacerdote, o General aproveita a presença de trabalhadores e materiais que seriam utilizados para a construção de uma residência para o governador e manda erguer um novo templo, bem no centro do povoado. (ALVES, 2005).

Após três anos da ordem de construção pelo General lusitano, aos 25 dias de agosto do ano de 1755, a Igreja São Pedro (Figura 1) foi entregue à comunidade solenemente. Construída em estilo Barroco Colonial Português, com discretos lineamentos arquitetônicos, mas de construção sólida projetada por Alpoin⁷, consolidou as fronteiras geográficas e políticas enfrentadas à época, transformando-se em um marco importante para a história regional. (DAMASCENO, 1971).

Figura 1: Catedral de São Pedro



Fonte: <http://www.catedraldesaopedro.com.br/site/?n_link=galeriadefotos>.

⁷ Major-Brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoin, nascido na Colônia do Sacramento, projetou importantes obras do Brasil Colonial, como o Viaduto de Santa Teresa, Tribunal de Relações e Edifício da Cadeia no Rio de Janeiro, entre outras obras em outros estados brasileiros. (DAMASCENO, 1971).

Ainda sobre a Igreja, mesmo com seus elementos arquitetônicos singelos e sua importância patrimonial estar ligada mais diretamente a sua significação histórica, Athos Damasceno (1971, p. 25) relata uma série de elementos que remetem à riqueza dos cultos religiosos no interior da igreja:

Injusto seria desdenhar dos labores de talha que ostenta em seus altares. E também de algumas estátuas entronizadas em seus nichos. E ainda de candelabros de bronze e lustres de cristal e quadros a óleo e exemplares de móveis antigos e tochas e brandões e lanternas procissionais que lhe compõem o conjunto das alfaias e outros haveres – conjunto aqui e ali pontilhado de jóias de preço.

A Vila, que, até este momento, encontrava-se sujeita à Capitania de Santa Catarina, em 1760, torna-se a nova capital da Capitania de São Pedro do Rio Grande do Sul, submetida ao Rio de Janeiro. A região, que era alvo de cobiça dos espanhóis desde a criação da Colônia do Sacramento, em 1680, às margens do Rio da Prata, próxima a Buenos Aires, é cenário, em 1763, de uma batalha ocasionada pela invasão de tropas militares espanholas, sob o comando de Dom Pedro de Ceballos.

Após os conflitos, Espanha fica com o comando do povoado, durante treze anos, causando inúmeros problemas à comunidade e à igreja, abalando as condições de vida e economia da região. Neste contexto, a Matriz de São Pedro também sofreu danos, muitos irreparáveis, durante os anos de domínio hispânico na Vila. Além de ser utilizado como templo sagrado, o prédio foi despojado de seus objetos ritualísticos para ser utilizado como hospital. (ALVES, 2005).

Com o auxílio do Sargento-Mor Rafael Pinto Bandeira⁸, aconteceu, em 1776, a reconquista da região pelos militares portugueses, que, pouco a pouco, retomava seu ritmo de desenvolvimento e trabalho. Segundo Solismar Fraga Martins (2006), apesar de, após o ocorrido, a Vila não retornar ao seu caráter de capital, sua economia se recuperou por meio da agricultura de subsistência e da criação de cavalos e mulas. Além disso, cabe ressaltar que a Vila manteve sua especificidade de porto marítimo do estado.

Entre as décadas de 1780 e 1790, há uma supervalorização do porto marítimo da Vila, visto que a exportação do charque oriundo da cidade de Pelotas o movimentava, tornando Rio Grande um importante centro econômico da Capitania. Nas décadas seguintes (1800-1810), muitos comerciantes instalam filiais de seus negócios, existentes no Rio de Janeiro e em outras localidades, na Vila. Em função da expansão na movimentação

⁸ Militar, descendente lusitano, que nasceu na Vila do Rio Grande de São Pedro em 1740. Destacou-se na luta contra os espanhóis, sendo considerado o maior espada continentina do século XVIII (DIAS, 1999. In: APHAC, 1999). Seus restos mortais se encontram na Catedral de São Pedro, em uma urna exposta à comunidade.

marítima, em 1803, é instalada a Alfândega do Rio Grande, o que evidencia a relevância da região na importação e exportação de mercadorias e matérias-primas.

Em 1792, Pinto Bandeira começa a construção de outro templo na Vila, cerca de trinta e sete anos após a construção da Catedral de São Pedro. O terreno, aos fundos da Matriz, era de sua propriedade e, nele, manda construir uma Capela para os irmãos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Esse templo seria em homenagem a São Francisco e a sua santa de devoção: Nossa Senhora da Conceição. Entretanto, dois anos após o início das obras do novo templo, o benfeitor é impedido de concluí-la, por problemas de saúde. Segundo Leda Maria Castro Dias (1999), tais problemas foram ocasionados por um acidente que sofreu enquanto montava em seu cavalo.

Aos 54 anos de idade, foi vítima de um acidente que lhe seria fatal. Tendo em vista sua obesidade, possuía grande dificuldade em montar, necessitando do auxílio de um banco para tanto. Certa vez, ao aproximar-se do cavalo para montar, o animal assustou-se e deu um coice no banco, indo a quina do móvel a produzir grave ferimento numa das pernas de Pinto Bandeira, o que acarretou uma grande infecção seguida de gangrena e de sua morte. (DIAS, 1999, In: APHAC, 1999, p. 29).

Com seu falecimento, os irmãos franciscanos enfrentam dificuldades para concluir a construção da Capela. Apenas vinte e dois anos após o início, são finalizadas as obras da Capela São Francisco de Assis. Construído de costas e encostado⁹ à Matriz, o novo templo segue o estilo arquitetônico do prédio já existente, mas com diferenças internas e externas (Figura 2). Dentre essas diferenças, está a falta de elementos decorativos no interior da Capela, que foi construída como um grande salão, tendo apenas em seu retábulo ornamentos e douramentos.

Construída em estilo barroco colonial português, com tijolos e portais de pedras trazidos do Rio de Janeiro, a capela ficou pronta em 1814. Sua fachada apresenta três portas, mas internamente apenas duas podem ser visualizadas. Consta que [...] o padre Bernardo José Viegas foi assassinado com um tiro à soleira da porta central do templo. [...] a porta onde tombou o padre foi lacrada para sempre. (APHAC, 1999, p. 22).

⁹ Juntos, os dois prédios constituem um quarteirão.

Figura 2: Capela São Francisco de Assis



Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Rio Grande.

Por ser de propriedade Franciscana, ao contrário da Catedral de São Pedro que era frequentada pelos mais afortunados, a Capela São Francisco recebia os escravos, a fim de convertê-los ao catolicismo. O responsável pelo templo e pela acolhida aos negros era o padre Bernardo José Viegas, que foi assassinado, em 3 outubro de 1833, na soleira da porta central do templo, com um tiro. O assassino nunca foi preso, mas acredita-se que a morte do padre foi motivada por este defender ideias liberais e políticas no jornal O Noticiador. Bernardo Viegas, além de padre católico, atuava como deputado e jornalista, defendendo concepções voltadas ao abolicionismo e a maçonaria.

Como forma de homenagear o sacerdote, a diocese do Rio de Janeiro ordena que a porta seja lacrada para sempre. Para tanto, uma parede de tijolos foi edificada em frente à porta no interior do templo, com isso, foram realizadas adaptações no prédio, como a criação de duas salas e um pavimento superior com camarotes e coro (Figura 3). Com a abolição da escravatura, no fim do século XVIII, a Capela passa a ser frequentada por negros, brancos e famílias ricas, que eram agraciadas em assistir as missas dos camarotes do segundo andar.

A Capela São Francisco de Assis assistiu à comunidade rio-grandina com atos litúrgicos católicos até por volta da década de 1970, quando os representantes Venerável Ordem Terceira de São Francisco deixaram o município para evangelizar em outras cidades do estado. Nesse contexto, a edificação fica aos cuidados da diocese local, que constitui, em suas dependências, a tipografia do jornal católico Cruzeiro do Sul. Esse jornal foi

implantado pela diocese do Rio Grande a fim de catequizar o povo rio-grandino e ficou em circulação até o início da década de 1980.

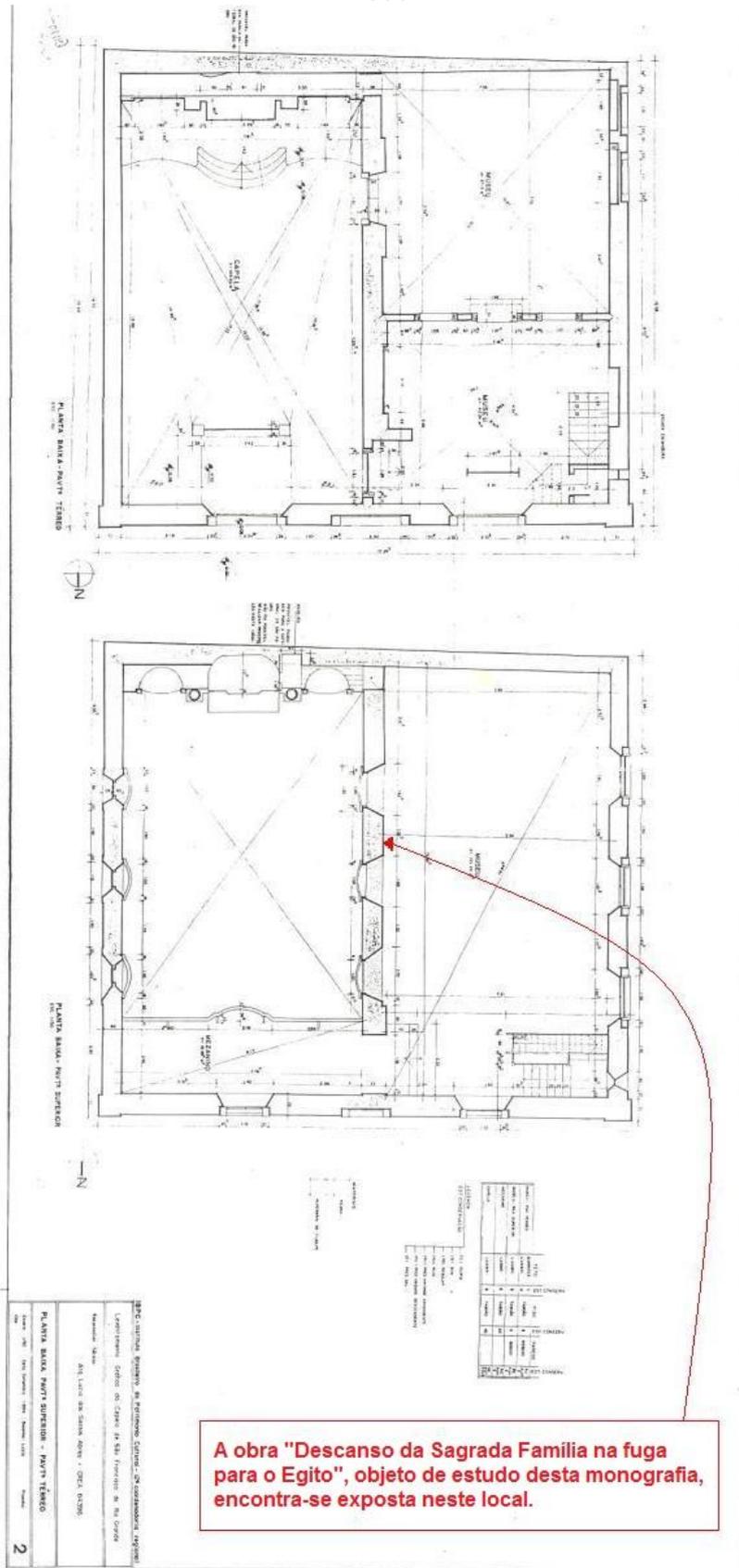
Em 1986, o templo abre as portas para receber a Coleção de Arte Sacra do MCRG. Nesse sentido, a Capela passa a ser um espaço museológico, que salvaguarda a memória religiosa do povo rio-grandino através de objetos sacros. Dentre os objetos sacros salvaguardados, destacam-se, neste momento, a imaginária de São Francisco de Assis, trazida há mais de duzentos anos pelos irmãos franciscanos, e a pintura “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”, objeto de estudo desse trabalho.

Em dezembro 1998, o prédio, tombado como patrimônio do Brasil em 1938, pelo IPHAN, é agraciado com sua restauração. As obras de restauro foram realizadas pela construtora Xavier Pavão (nome fantasia de X. P. Arquitetura Ltda.), sob o comando do arquiteto William Pavão Xavier e da engenheira Marta Anselmo Olinto Xavier.

Neste processo de restauro, o prédio teve seu telhado, que se encontrava extremamente danificado, recuperado e os rebocos externos e internos refeitos. Além disso, a escada que dá acesso ao pavimento superior foi adaptada, para que fossem inseridos dois sanitários, que não existiam na planta original do prédio. Segundo alguns relatos dos funcionários do Museu, após inúmeras tratativas com o IPHAN, foi permitida uma abertura na parede edificada em frente à porta em que o padre foi assassinado. Essa adaptação consistiu em abrir uma lacuna na parede para que a porta pudesse ser visualizada no interior da Capela (Figura 4).

Além dos restauros construtivos, o altar-mor do templo, que se encontrava danificado pela presença de insetos xilófagos (cupins), foi restabelecido pelo trabalho da restauradora Susana Cardoso Fernandez. Além dele, a restauradora e sua equipe intervieram em algumas imaginárias e alguns oratórios pertencentes a Coleção Arte Sacra do MCRG. Todos os relatos dos processos restaurativos realizados na Capela estão documentados em um livro criado pela Associação Pró-Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Rio Grande (APHAC), em 1999, ao término das obras. O livro traz um histórico da edificação desde sua criação até o encerramento de seu restauro.

Figura 3: Planta baixa da Capela São Francisco de Assis com as adaptações feitas depois 1833.



Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Rio Grande (adaptado).

Figura 4: Porta central da Capela São Francisco de Assis lacrada em 1833.



Fonte: Acervo Pessoal, 2013.

2.2 O Museu da Cidade do Rio Grande

O Museu da Cidade do Rio Grande foi criado no dia 19 de fevereiro de 1984, quando o município completava 247 anos de fundação, pela parceria entre a extinta Empresa de Petróleo Ipiranga, Prefeitura Municipal, Superintendência da Receita Federal e Fundação Cidade do Rio Grande. Entretanto, atualmente, o museu é mantido apenas pela Fundação Cidade do Rio Grande, que tem como presidente a Engenheira Elizabeth Surreaux Ribeiro Tellechea¹⁰.

A Fundação Cidade do Rio Grande é uma entidade pública local que foi instaurada no dia oito de julho de 1953, por um grupo de engenheiros e outros profissionais, com o

¹⁰ Elisabeth Tellechea é a atual presidente do Órgão Público de fomento a cultura rio-grandina. Ela possui graduação em Engenharia, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e pós-graduação em Administração de Empresas, pela Fundação Getúlio Vargas (FGV). Trabalhou, nas décadas de 1980 e 1990, junto à Indústria de Fertilizantes do Sul S.A (Fertisul) e, em 2000, assumiu o cargo de Diretora Superintendente das Empresas de Petróleo Ipiranga.

desejo de trazer desenvolvimento econômico e cultural para o município. O primeiro anseio do grupo era a criação de uma escola de engenharia, que traria capacitação e tornaria o município um parque industrial de prestígio junto ao desenvolvimento do país.

No entanto, o grupo de profissionais não possuía verbas suficientes para concretização de seu desejo e, assim, buscou apoio junto a outras entidades locais, podendo assim, no ano de 1956, inaugurar a Escola de Engenharia. Anos depois, em 1966, o grupo cria a Escola de Medicina e, em 1969, a Fundação Universidade do Rio Grande, atualmente conhecida como Universidade Federal do Rio Grande (FURG) (ALTMAYER, 2003).

Por acreditar no desenvolvimento local através da cultura e do conhecimento, a Fundação auxiliou na criação do Museu Oceanográfico “Prof. Eliézer de Carvalho Rios”, que é reconhecido internacionalmente por seu acervo voltado à vida oceânica, a estudos e à reabilitação de animais marinhos. Esse Museu é mantido pela FURG, que além deste, possui outros núcleos museológicos.

Mesmo presente na história do MCRG desde sua inauguração, a Fundação não atua nas questões logísticas e organizacionais no interior do Museu. O Órgão é ciente de todos os acontecimentos, mas deposita sua confiança no trabalho de uma equipe devidamente contratada para atuar no espaço museológico. Em 1984, o recebimento e organização do acervo do MCRG ficou a cargo do primeiro diretor, Adyr Bomfliglio Olinto, e sua equipe.

A Superintendência da Receita Federal propôs ceder uma parte do prédio da Alfândega para a criação do museu. Porém, tal prédio se encontrava em processo de restauro, e o Museu, após três meses de captações de peças e documentação para a formação de seu acervo, iniciou suas atividades nas dependências da antiga, e extinta, Fábrica de Biscoitos Leal Santos¹¹, situada à Rua General Portinho, n. 161 (Figura 5). Segundo Danielle dos Anjos (2012, p. 89-90), que é funcionária da Fundação Cidade do Rio Grande, nos primeiros anos do Museu não existiam diretrizes para a inserção de objetos em suas coleções:

Durante o período que me encontrei junto ao Museu pude observar que, primeiramente, não houve uma política de aquisição: simplesmente a população ia até as dependências do museu e ali deixavam seus pertences para que fossem expostos. Também foi criado um livro de entrada de peças – ali constavam dados que gerariam posteriormente a ficha da mesma –, um livro tombo, onde todo acervo deveria estar tombado, para que se houvesse algum roubo, perda ou dano do objeto houvesse um local para se reportar acerca das condições daquele objeto. Todos esses primeiros passos foram dados por pessoas leigas, pois infelizmente ainda não existiam profissionais da museologia, naquele momento, para criar as políticas do museu. Mesmo assim, o acervo foi sendo montado aos poucos:

¹¹ Atualmente, a Indústria Leal Santos é atuante no comércio de pescados. No entanto, quando foi fundada em 1890, a indústria atuou no comércio de enlatados e biscoitos.

fotografias, documentos, objetos de cunho pessoal, de maquinaria, entre tantos outros que faziam parte do cotidiano da população, foram trazendo à tona a memória da cidade retratada nesses objetos doados.

Figura 5: Abertura do Museu da Cidade do Rio Grande nas dependências da antiga Fábrica de Biscoitos Leal Santos¹²



Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Rio Grande.

As primeiras doações ao Museu foram realizadas pela Biblioteca Rio-Grandense, que, somadas às doações das paróquias e da comunidade rio-grandina, possibilitaram sua abertura três meses após sua criação oficial. Os objetos doados ao museu, nesta época, retratavam o cotidiano de instituições, indústrias, paróquias e famílias da alta sociedade rio-grandina. As doações aconteciam na sede provisória do MCRG e os objetos eram rapidamente inseridos ao ambiente expositivo criado. Dessa forma, objetos de cunhos familiar, fabril e religioso se encontravam expostos juntos, em cenas que harmonizavam suas relações (Figura 6).

¹² Sr. Adyr Bomfliglio Olinto, ao centro, com traje preto.

Figura 6: Expografia nas dependências da antiga Fábrica de Biscoitos Leal Santos



Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Rio Grande.

Segundo o relato de Marisa Gonçalves Beal¹³, que é a atual diretora e conservadora de artefatos da Instituição Museológica, o MCRG contabiliza cerca de nove mil peças em seu acervo. Essas peças possuem diferentes tipologias de materiais, estilos e significados, pois são peças que retratam as atividades industriais, o dia a dia das famílias e as liturgias católicas que aconteciam na cidade do Rio Grande.

Ainda na década de 1980, o MCRG é dividido em duas coleções distintas. A intenção dos idealizadores do Museu era que o acervo fosse exposto de maneira mais coerente e atrativa para o público visitante. A Mitra Diocesana, que deu seu apoio para a criação da instituição, cedeu um local para abrigar os objetos sacros contidos no acervo. Deste modo, o acervo do MCRG passa a ser exposto em dois locais distintos e, intencionalmente, é dividido em duas coleções: Coleção Histórica e Coleção Arte Sacra do Museu da Cidade do Rio Grande.

2.2.1 Coleção Histórica do MCRG

As peças que compõem a Coleção Histórica do MCRG relatam fatos da vivência industrial e da aristocracia do município. Em seu acervo, existem objetos com diferentes significados e materiais, como, por exemplo, mobiliários, máquinas de escrever, peças industriais, roupas, chapéus, brinquedos infantis, fotografias, retratos pintados, entre outros. Dentre as fábricas que contribuíram para o acervo, está a Indústria Leal Santos, que, além de disponibilizar um espaço provisório para a criação do Museu, doou um carro de

¹³ Marisa Gonçalves Beal é natural da cidade de Ijuí /RS. Possui graduação em Educação Artística Licenciatura, 1º Grau e Plena, pela FURG e especialização em Patrimônio Cultural – Conservação de Artefatos pela UFPEL. Atuou na Secretaria de Município da Cultura da Prefeitura Municipal do Rio Grande como coordenadora e conservadora de artefatos da Pinacoteca Matteo Tonietti e da Fototeca Ricardo Giovannini. É funcionária da Fundação Cidade do Rio Grande e atua como Diretora e Conservadora de Artefatos do Museu da Cidade do Rio Grande. Além disso, a profissional possui formação complementar por diversos cursos e oficinas voltados à preservação do patrimônio cultural e gestão museológica.

bombeiros construído na Inglaterra, em 1910, que era utilizado no combate a incêndios que ocorriam na cidade. Esse carro se tornou o logotipo da Coleção Histórica do Museu da Cidade do Rio Grande (Figura 7).

Figura 7: Logotipo da Coleção Histórica do MCRG



Fonte: Museu da Cidade do Rio Grande.

Primeiramente organizada nas dependências da Fábrica de Biscoitos Leal Santos, a Coleção se mudou para o prédio da Alfandega no dia 7 de setembro de 1987, ao término do restauro deste. Em suas novas dependências (Figura 8), o Museu desfruta de um salão e duas salas, onde ficavam, respectivamente, a exposição de longa duração, reserva técnica¹⁴ e administração.

¹⁴ Local de guarda do acervo que não está exposto.

Figura 8: Local expositivo da Coleção Histórica no prédio da Alfândega



Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Rio Grande.

Com o crescimento do acervo do Museu ao longo dos anos de sua existência, houve a necessidade da criação de um novo espaço para o acondicionamento das memórias rio-grandinas. Para tanto, foi elaborado um projeto, junto ao Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDES), para a implantação de um mobiliário que traria praticidade organizacional para Reserva Técnica do MCRG. Em 2006, a instituição é contemplada com um arquivo deslizante para garantir a salvaguarda dos artefatos culturais da cidade do Rio Grande. Nos módulos desse arquivo (Figura 9), estão acondicionadas as diversas tipologias de materiais existentes no acervo. (ANJOS, 2012).

Figura 9: Arquivo deslizante da reserva técnica do MCRG no prédio da Alfândega



Fonte: Acervo pessoal, 2014.

O prédio da antiga Alfândega do Rio Grande, que abriga a Superintendência da Receita Federal e o MCRG, encontra-se em novo processo de restauro. Por esse motivo, o local expositivo da Coleção Histórica está, temporariamente, fechado à visitação, mas sua equipe trabalha incansavelmente para a preservação dos objetos que estão acondicionadas lá. A conclusão das obras de restauro no prédio está prevista para o fim de 2014, e, em seguida, será constituída uma nova expografia de longa duração para a apreciação do público, que já está em processo de elaboração.

2.2.2 Coleção Arte Sacra do MCRG

Em parceria com a Mitra Diocesana, realizada pelo bispo da cidade do Rio Grande, Dom Frederico Moro Didonet¹⁵ (Figura 10), o Museu da Cidade do Rio Grande inaugura sua

¹⁵ O bispo nasceu em vinte e sete de dezembro de 1910, na cidade de Ivorá. É de descendência italiana, pois seus avós paternos emigraram da Itália, em 1887, e instalaram uma fábrica de moagem de farinhas em Vale Vêneto, onde constituíram uma família com cinco filhos. Seu pai era o filho primogênito e trabalhou como Escrivão distrital em Ivorá, cidade onde casou e teve uma prole de onze crianças, dentre elas, estava o menino Frederico, que, mais tarde, seria o primeiro Bispo do Rio Grande. Em idade adulta, Didonet cursou Filosofia e Teologia, e, em 1935, com vinte e cinco anos, foi ordenado sacerdote em sua cidade natal. A partir daí, desempenhou uma série de trabalhos em diferentes paróquias, cidades e colégios com o ensino de filosofia e religião. Além disso, atuou como redator dos Boletins diocesanos, Diocese em Notícias e *Miles Cristi*; e da revista Vida e Cultura, que foi idealizada por ele. (NEVES, 1987).

coleção com peças sacras no dia 29 de junho de 1986, dia do Padroeiro da cidade, São Pedro. Didonet tinha interesse em mostrar à comunidade uma série de objetos pessoais e utensílios não utilizados da Catedral de São Pedro. Desse modo, além da doação de peças ao acervo sacro, o bispo disponibilizou as dependências da Capela São Francisco de Assis para organização e ambiente expositivo da Coleção Arte Sacra do MCRG.

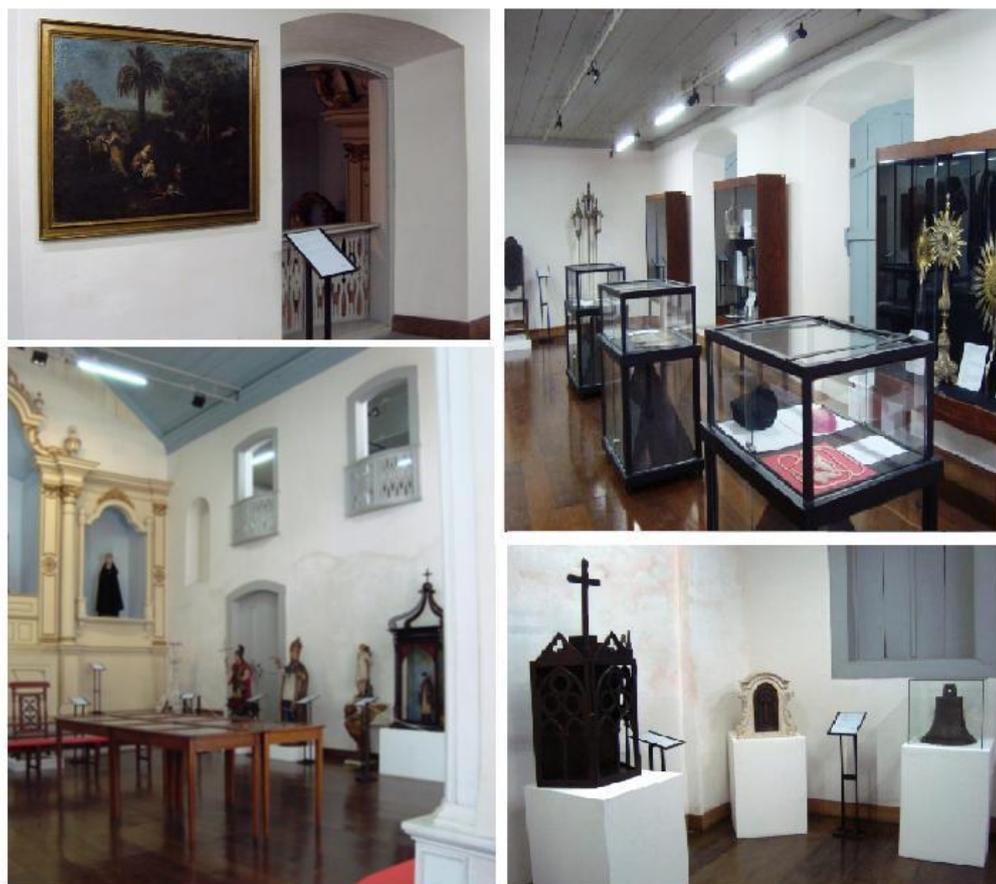
Figura 10: Dom Frederico Didonet



Fonte: <<http://domfredericodidonet.blogspot.com.br/>>.

Em 1985, com setenta e cinco anos de idade, o Bispo solicita sua exoneração do cargo, sendo sucedido por Dom José Mario Stroehrer. Ambos os bispos demonstraram muito interesse pela preservação das coleções sacras, tanto do Museu como na própria Diocese. Graças às doações feitas pelo Bispado e pela comunidade rio-grandina, a Coleção Arte Sacra contabiliza, em seu acervo, cerca de duas mil peças, que contam a história do catolicismo no município e do cotidiano religioso de sacerdotes e famílias rio-grandinas. Parte dos objetos dessa coleção está acondicionada na Reserva Técnica do MCRG e outra está exposta na Capela São Francisco de Assis (Figura 11). Dentre essas peças expostas, podem-se citar imaginárias em madeira policromada e gesso, oratórios em madeira de jacarandá, livros de orações e bíblias, rosários e algumas pinturas a óleo, dentre elas, a pintura “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”, objeto de estudo dessa monografia.

Figura 11: Peças sacras expostas na Capela São Francisco de Assis



Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Rio Grande.

Durante o processo de restauro que a Capela passou nos anos de 1998 e 1999, algumas peças pertencentes ao acervo da Coleção Arte Sacra foram restauradas. Este trabalho ficou a cargo da restauradora Susana Cardoso Fernandez e sua equipe. Os procedimentos realizados no retábulo da Capela e nos objetos da Coleção estão relatados no livro “Restauração e História, Capela São Francisco de Assis – Rio Grande-RS” (1999), que foi elaborado pela Associação Pró-Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Rio Grande (APHAC). O livro apresenta textos escritos pelos profissionais envolvidos no restauro do prédio e dos objetos sacros.

Nesse livro, Fernandez (1999) relata que foram restauradas treze imaginárias sacras em madeira dourada e policromada e em gesso policromado, com datações entre os séculos XVIII e XX. Além disso, foram restaurados cinco oratórios em madeira. Ademais, a restauradora diz quais foram os critérios estabelecidos para a recuperação dos objetos:

Ao elaborarmos a proposta de tratamento, procuramos preservar as características originais dessas obras, usando, como um dos principais critérios de restauração, o respeito à matéria original encontrada. Nas intervenções realizadas, utilizamos materiais e técnicas que permitissem a

recuperação dessas obras sem causar danos ao seu aspecto físico, estético e histórico. (FERNANDEZ, 1999, p. 79).

No livro da APHAC, sobre os restauros ocorridos na Capela e nos objetos, pode-se observar que a restauração não se estendeu aos demais objetos existentes na Coleção Arte Sacra. No entanto, a equipe do Museu relata que algumas pinturas foram submetidas a restauro, mas não há o conhecimento das técnicas e dos responsáveis dessas intervenções. Dentre as pinturas restauradas, a pintura que é objeto de estudo dessa monografia, possivelmente, estaria presente, mas esse fato ainda não foi confirmado. A obra apresenta muitas intervenções, mas, como não existe documentação sobre a restauração, não se pode afirmar que as intervenções foram realizadas nesse período ou anteriormente.

3 A OBRA “DESCANSO DA SAGRADA FAMÍLIA NA FUGA PARA O EGITO”: ESTUDO ICONOGRÁFICO E CIENTÍFICO

Nesse capítulo, a pintura é apresentada por meio de levantamentos iconográficos, relacionando-a com o texto bíblico que inspira sua temática e outras obras que se assemelham. Além disso, são propostos os conhecimentos plástico, físico e químico da obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”. Para tanto, é necessário o conhecimento das tipologias e dos mecanismos dos exames que são aplicados a pinturas de cavalete para diagnosticar suas patologias e seu estado de conservação. Somado a isso, são relatadas as análises realizadas na pintura pertencente à Coleção Arte Sacra do MCRG.

3.1 A obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”

Dentre as peças expostas na Capela São Francisco de Assis, está a pintura de cavalete denominada “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito” (Figura 12), que mostra a visão de um artista sobre um texto bíblico. Na pintura, encontram-se seis distintas iconografias inseridas a uma paisagem que remete a um bosque.

Figura 12 – Obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”



Fonte: Jéferson Salaberry, 2013.

Dentre as figuras, três são humanas. No centro do quadro, encontra-se uma figura feminina de pele clara e cabelos escuros, que está sentada em meio à vegetação. Ela veste túnica vermelha com dois mantos, em que um possui tonalidades azuis e cobre suas pernas e seu ombro direito, e o outro possui tonalidade terrosa ou amarela, e cobre seu ombro esquerdo, parecendo estar preso ao seu cabelo. Em seu colo, há um bebê adormecido, enrolado a um pano branco que cobre seu sexo. A mulher segura uma das pontas desse tecido, dando a impressão de que está enrolando ou desenrolando a criança.

Próximo a eles, existem dois seres: duas crianças aladas que interagem entre si. Infelizmente, apenas um permite descrição detalhada neste momento. Aparentemente, o anjinho tem seu sexo indefinido, mas está nu, com uma faixa de tecido vermelha enrolada a seu corpo, e carrega, em suas mãos, um recipiente. A terceira figura humana existente na pintura é homem. Este tem pele clara e possui barba e cabelos escuros. Ele veste túnica, aparentemente branca, com um manto em tons amarelos. Encontra-se posicionado de lado para o observador, próximo à mulher, mas sem interações aparentes. O homem parece estar entretido com outra figura: um animal quadrúpede que não permite detalhamentos. Possivelmente, este animal seja um burro ou uma mula, que está sendo encilhado pelo homem.

Em uma primeira observação, evidencia-se que há uma grande perda de informação na pintura. Nota-se que grande parte da vegetação se encontra escurecida, o que dificulta a compreensão do espaço cênico em que a cena ocorre. Além disso, a perda de outros elementos (Figura 13) do quadro é preocupante, devido à falta de dados históricos sobre a obra. Os dados contidos na documentação do Museu estão incompletos, não há relato de autoria, data ou doador. Essas informações aparecem em sua legenda no local expositivo, onde apenas há o relato de seu título e de sua técnica de pintura.

Figura 13: Animal quadrúpede e anjo parcialmente visíveis devido ao escurecimento da camada pictórica e à oxidação do verniz



Fonte: Acervo pessoal, 2013.

Assim, buscam-se maiores informações junto às documentações do MCRG. Pesquisaram-se fichas, livros de peças e de tombo, mas nada foi encontrado. A pintura se encontra sem número de registro e sem dados históricos. Existe um livro, dentro da instituição, que possui o registro das peças que constituem a Coleção Arte Sacra. Muitos dos objetos que estão expostos na Capela São Francisco estão registrados nele, no entanto, a presente obra não aparece registrada. Na estrutura física da obra, também não é possível localizar qualquer inscrição ou número de patrimônio. Logo, buscaram-se os termos de doação dos primeiros objetos sacros recebidos pelo museu e, no que tange à obra, estes também são inexistentes.

A equipe do MCRG está reorganizando a reserva técnica da instituição. Neste procedimento, está sendo revisado e registrado todos os números de patrimônio, as fichas e embalagens dedicadas aos objetos dentro da instituição, desde sua fundação. Dessa forma, a instituição está, sem excluir as anteriores, conferindo e refazendo as documentações, numerando e catalogando todas as peças que constituem o acervo geral do Museu. Entretanto, a obra que tratamos neste estudo continua sem sua numeração e continuará assim até seu retorno do Laboratório de Conservação e Restauro de Pinturas, do Curso de Conservação e Restauro, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), onde está sendo examinada, para, posteriormente, ser restaurada.

Ademais, buscaram-se informações na Catedral de São Pedro e na Mitra Diocesana do município do Rio Grande, mas também não foram encontradas documentações ou funcionários que tivessem o conhecimento destas. Nesse contexto, a pesquisa passou, necessariamente, a ser feita em recortes de jornais que falassem da criação do MCRG e de suas coleções (Figura 14). Infelizmente, em nenhuma das notícias pesquisadas, foi localizado relato direto sobre a obra em questão, mas foram encontrados referências a alguns dos primeiros objetos sacros doados para a Instituição.

Figura 14: Recorte de jornal sobre as primeiras peças doadas ao MCRG

MUSEU DA CIDADE DO RIO GRANDE COM 800 PEÇAS REGISTRADAS

O Museu da Cidade do Rio Grande, instituído oficialmente em 19 de fevereiro de 1984, está instalado provisoriamente à rua Gal. Portinho 161 (entrada pelo portão da Leal Santos Pescados S/A). Conta com o apoio das Empresas Ipiranga, Prefeitura Municipal e está sob a administração da Fundação Cidade do Rio Grande.

Seu acervo, atualmente está constituído por 800 peças variadas, oriundas da Biblioteca Rio-grandense, Catedral de São Pedro e da comunidade rio-grandina. Dentre suas peças podem ser mencionadas: oratório e imagem de São Francisco de Assis; pia de água benta e tabernáculo em madeira trabalhada, da Catedral de São Pedro; balança portátil de pesar ouro espanhol com mais de 100 anos; computador portátil do início do século; armarias; medalhas comemorativas; vasos de opalina; cadeiras trabalhadas em couro; peças náuticas; aparelho de comunicação; máquinas calculadoras; registradoras, fotografias antigas, etc.

Quando estiverem concluídos os trabalhos de restauração do prédio da Algândega local, o acervo deverá ser transferido para uma das alas do prédio, com face para a praça Xavier Ferreira, passando o município do Rio Grande, a contar com um Museu à altura do seu passado.

O Museu em suas instalações provisórias está aberto à visitação pública, no horário das 09:00 às 11:00h, e das 14 às 17 horas, de segunda às sextas-feiras.

Fonte: Jornal Agora 02/08/1984. Acervo do Museu da Cidade do Rio Grande.

Em conversas informais com os funcionários do Museu, foram levantadas algumas hipóteses para a inserção da obra ao acervo do MCRG, mas sem comprovações. Quanto às hipóteses de antiga propriedade, uma delas está baseada no motivo da criação da Coleção Arte Sacra, que teve seu início com o incentivo de Dom Frederico Didonet. Grande parte dos objetos pertencentes à Catedral de São Pedro se encontra hoje na Coleção Arte Sacra, por suas importâncias artísticas, simbólicas e econômicas. A segunda hipótese a respeito da antiga propriedade da obra está relacionada com a colonização portuguesa na Vila do Rio Grande, em 1737. Durante a fundação da Vila, algumas famílias de descendência portuguesa deram início ao povoado e trouxeram da Europa e da própria nação brasileira inúmeros objetos.

Durante as referidas conversas, tomou-se ciência de que a pintura havia sido restaurada por volta do fim da década de 1990. Assim, verifica-se a necessidade de uma pesquisa mais aprofundada sobre os materiais, as técnicas e os procedimentos escolhidos na época da intervenção. A falta de informações mais sólidas acerca da obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito” traz a dúvida se sua degradação é resultado da ação do tempo ou de fatores externos, como iluminação, temperatura e umidade. Ainda há a possibilidade de que seu estado de deterioração seja resultado da utilização de materiais de má qualidade ou da incompatibilidade dos materiais adicionados aos originais em intervenções anteriores.

3.2 A obra, suas relações com o Cristianismo e outras obras de mesma temática

A obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito” tem sua temática relacionada ao texto bíblico do Evangelho de São Mateus. O texto conta a história do nascimento de Jesus Cristo na cidade de Belém, na Judeia. Após o nascimento do menino, pastores e magos foram direcionados por Deus a visitá-lo, a fim de adorá-lo. No entanto, os magos vão procurá-lo na residência do rei Herodes, que, ao saber da notícia de um “novo rei” que poderia tomar seu trono posteriormente, pede aos magos que tragam maiores informações sobre o paradeiro da criança. Ao encontrarem o menino Jesus e seus pais, os três magos o adoram e o presenteiam com incenso, ouro e mirra. Durante a noite, em sonho, os magos são avisados por Deus que não voltem até o rei da Judeia. Deste modo, partem por outro caminho, deixando Herodes sem notícias sobre a criança. Nesta passagem da Bíblia, Matheus diz:

Depois que os magos se retiraram, o anjo do Senhor apareceu em sonho a José e lhe disse: “Levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge para o Egito! Fica lá até que eu te avise, porque Herodes vai procurar o menino para matá-lo”.

José levantou-se, de noite, com o menino e a mãe, e retirou-se para o Egito; e lá ficou até a morte de Herodes. Assim se cumpriu o que o Senhor tinha dito pelo profeta: “Do Egito chamei o meu filho”.

Quando Herodes percebeu que os magos o tinham enganado, ficou furioso. Mandou matar todos os meninos de Belém e de todo o território vizinho, de dois anos para baixo, de acordo com o tempo indicado pelos magos. (BÍBLIA, Matheus 2, 13-16, p. 1202-1203)

Ao analisar o trecho bíblico, não se encontra uma relação direta entre o relato de São Mateus, a pintura e o nome da obra deste estudo. Por este motivo, pode-se acreditar que a pintura tenha sido confeccionada através da visão do artista, que retrata a Sagrada Família descansando em meio à viagem. Entretanto, muitos artistas famosos e importantes para história da arte utilizaram a fuga para o Egito como base para suas pinturas. Essas

representações da família descansando em meio à viagem não são fruto da imaginação dos pintores.

Segundo o Centro Cultural Luso Brasileiro (2013), a partir do século XV, tornou-se comum a representação da temática da fuga através de textos não-bíblicos e histórias milagrosas envolvendo o menino recém nascido. As histórias se encontram relatadas nos Apócrifos do Novo Testamento e contam fatos como animais fazendo romaria ao menino, palmeiras se curvando perante sua presença e o encontro com dois ladrões que, posteriormente, seriam crucificados aos lados de Jesus. Ainda sobre essas histórias, é relatado, pelo Centro Cultural Luso Brasileiro (2013), que:

De acordo com a lenda, José e Maria interromperam sua fuga em um bosque e Jesus ordenou que às árvores se curvassem, assim José poderia apanhar frutos para eles, e em seguida ordenou que uma fonte de água jorrasse das raízes para que seus pais pudessem saciar a sede.

A partir desses dados, procurou-se na História da Arte outras obras que possuíssem essa temática retirada das lendas milagrosas, para que se pudessem fazer comparações e diferenciações com a obra do MCRG. Para tanto, foram selecionadas quatro pinturas em estilo barroco de diferentes épocas, que, assim como o autor da presente obra, retratam a Sagrada Família em repouso durante a viagem. A primeira obra selecionada é intitulada de “Descanso na fuga para o Egito” (Figura 15) e foi pintada pelo italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio, no século XVI. Ao analisar a obra feita por Caravaggio, pode-se observar que as iconografias existentes na pintura também estão presentes na obra em estudo. Observa-se a presença das três figuras humanas, do animal quadrúpede e de um ser alado em meio à vegetação. No entanto, as ações das figuras se mostram diferentes.

Na pintura de Caravaggio, o animal quadrúpede se encontra ao fundo, quase imperceptível entre a vegetação, observando a cena que acontece a sua frente. O homem veste túnica e manto escuros, possui barba e cabelos grisalhos, está posicionado frontalmente e segura em suas mãos uma partitura, que está sendo lida pelo ser alado, o qual se encontra nu, envolto a um tecido branco, tocando violino. Estas ações dão a entender que estes fazem uma música para que o menino durma nos braços de sua mãe. A representação da mulher com o bebê em seu colo é muito semelhante a da pintura desse estudo. Nota-se que a mulher está representada sentada ao chão, com o menino em seu colo. Entretanto, ela parece também estar adormecida. Além disso, as vestes representadas pelo artista se assemelham, em cor e peças, as da pintura estudada nesta monografia.

Figura 15: “Descanso na fuga para o Egito” – Caravaggio, 1597



Fonte: <<http://virusdaarte.net/wp-content/uploads/2013/04/jos%C3%A9-do-egito.jpg>>.

A segunda obra selecionada pertence ao século XVII e foi pintada pelo italiano Annibal Carracci, no ano de 1604 (Figura 16). Dentre todas as pinturas selecionadas, esta é a que mais se assemelha à obra desse estudo, em relação a ações e elementos iconográficos. Suas semelhanças vão além das figuras humanas, dos anjos e do animal quadrúpede, pois é possível observar alguns elementos do espaço cênico presentes nas duas obras.

Figura 16: “*The Rest on Flight into Egypt*” – Annibal Carracci, 1604



Fonte: <<http://tulacampos.blogspot.com.br/2013/01/fuga-para-o-egito-flight-into-egypt.html>>.

O conjunto formado pelas figuras da mulher, do bebê e dos anjos mostra inúmeras diferenças, se comparado com nossa obra de estudo. Pode-se observar que os anjos se encontram vestidos, com as mãos ao peito e posicionados um de cada lado da mulher, que está com a criança no colo. Nessa obra, a mulher também se encontra ao chão e com vestes em cores parecidas, mas ela está sentada com as pernas esticadas, olhando diretamente para o observador da pintura. O bebê em seu colo também está nu e com seu sexo indefinido. Seu corpo está sobre um tecido branco, mas apresenta braços, pernas e cabeça em posições distintas em relação à obra do estudo.

O homem com seu animal está posicionado a certa distância das outras figuras. Assim como na obra estudada, ele se encontra entretido com o animal, mas em uma ação diferente (Figura 17). Além disso, o homem veste túnica e manto em cores muitíssimo semelhantes ao da pintura desse estudo, mas apresenta barba e cabelos curtos na cor branca.

Figura 17: Semelhanças dos homens e de seus animais



Fonte: Acervo Pessoal, 2013 / <<http://tulacampos.blogspot.com.br/2013/01/fuga-para-o-egito-flight-into-egypt.html>>.

O espaço cênico retrato por Carracci possui elementos semelhantes ao espaço da obra do acervo sacro do MCRG. Pode-se visualizar, ao fundo de ambos os bosques, montes com pequenas edificações (Figura 18), que remetem, aparentemente, ao local de partida da Sagrada Família. Além disso, pode-se evidenciar a pincelada semelhante na feitura das copas das árvores e a presença de uma única palmeira (Figura 19). Contudo, algumas folhagens da palmeira na pintura em estudo se encontram extremamente curvadas.

Figura 18: Semelhanças do espaço cênico – Presença de edificações



Fonte: Acervo Pessoal, 2013 / <<http://tulacampos.blogspot.com.br/2013/01/fuga-para-o-egito-flight-into-egypt.html>>.

Figura 19: Semelhanças do espaço cênico – Presença de uma palmeira



Fonte: Acervo Pessoal, 2013 / <<http://tulacampos.blogspot.com.br/2013/01/fuga-para-o-egito-flight-into-egypt.html>>.

A terceira pintura selecionada pertence ao mesmo período que a segunda, mas foi confeccionada no ano de 1660 pelo pintor espanhol Bartolomé Esteban Murillo (Figura 20). Na pintura, pode-se nota que menino Jesus é o foco principal da imagem, tanto para o observador quanto para as demais figuras presentes. A mulher, o homem, os seres alados e o animal olham diretamente para o bebê adormecido, velando seu sono. A disposição das figuras é semelhante a da pintura desse estudo, em que a mulher e a criança se encontram em primeiro plano, os anjos em segundo e o homem com seu animal em terceiro. Nessa pintura de Murillo, os anjos também se encontram nus, com seus sexos indefinidos e, mesmo com o olhar direcionado para o menino, interagem ente si em um abraço.

Figura 20: “*The Flight into Egypt*” – Bartolomé Esteban Murillo, 1660



Fonte: <<http://tulacampos.blogspot.com.br/2013/01/fuga-para-o-egito-flight-into-egypt.html>>.

As vestes da mulher são muito semelhantes nas duas pinturas, pois ambas possuem uma túnica vermelha, um manto azul sobre as pernas e um manto amarelo sobre o ombro direito e preso aos cabelos. Em ambas, estão sentadas, mas, na obra de Murillo, não segura a criança em seus braços. Além disso, as duas mulheres fazem o mesmo gesto de segurar uma das pontas do tecido que a criança está disposta (Figura 21). As representações do bebê adormecido também se assemelham, pois ambos estão nus, com um pequeno pedaço de pano branco cobrindo seu sexo. Ambos possuem a mão direita sobre a barriga e a esquerda esticada, no entanto, seus rostos estão voltados para direções opostas e, na obra do espanhol, o menino está com as pernas cruzadas, enquanto na obra investigada, a criança está com as pernas esticadas e separadas (Figura 21).

Figura 21: Semelhanças das mulheres e dos bebês



Fonte: Acervo pessoal / <<http://tulacampos.blogspot.com.br/2013/01/fuga-para-o-egito-flight-into-egypt.html>>.

A quarta obra selecionada é do pintor italiano Sebastiano Ricci e foi confeccionada no século XVIII (Figura 22). Sua retratação da Sagrada Família descansando se difere completamente da pintura do acervo sacro do MCRG.

Figura 22: “*Rest on the flight into Egypt*” – Sebastiano Ricci, 1710



Fonte: <<http://tulacampos.blogspot.com.br/2013/01/fuga-para-o-egito-flight-into-egypt.html>>.

A figura masculina se encontra de costas para o observador, entretido com um livro e não interage com as outras figuras existentes na pintura. Próximo a ele, pode-se observar a imagem de uma palmeira com folhagens e tronco curvados. A mulher possui vestes semelhantes e também segura uma criança nua enrolada a um tecido branco, mas o bebê é representado em uma idade mais avançada do que o bebê da obra do estudo. Ademais, a mulher se encontra com uma de suas pernas esticada, mostrando seu pé sob a túnica.

Os seres alados também são representados em uma idade avançada e vestidos. São dois anjos joviais que se encontram posicionados próximos à mãe e ao filho. Nas mãos de um dos anjos, existem dois elementos circulares que podem ser frutas ou brinquedos para o menino. Aparentemente, o anjo está oferecendo estes objetos à criança, que se mostra interessada com seu braço erguido e sua mão aberta. De fato, este gesto do anjo chama a atenção, ao compará-lo com o anjo retratado na pintura objeto de estudo, em que aparece retratado com um recipiente em suas mãos (Figura 23). Nesse sentido, pode-se supor que o anjo da pintura desse estudo também tem a intenção de presentear o menino. Além dessas representações, Ricci retrata duas faces aladas observando do céu a criança.

Figura 23: Semelhança gestual dos anjos



Fonte: Acervo Pessoal, 2013 / <<http://tulacampos.blogspot.com.br/2013/01/fuga-para-o-egito-flight-into-egypt.html>>.

Como se pôde reparar, a cena retratada na obra em estudo, que mostra o descanso da Sagrada Família durante a fuga para o Egito, teve grande destaque no período Barroco, como pode ser confirmado pela seleção de obras que compõem esse estudo. Cabe ressaltar que a comparação de iconografias e estilo é de suma importância para os métodos de datação e autorias. Sendo assim, essas ações contribuem para estudos interdisciplinares de peritagem em obras de arte.

Esse estudo não pretende identificar a autoria da obra estudada, mas pode colaborar na formação de uma documentação criteriosa para a instituição proprietária. Mesmo com lacunas em sua história e falta de documentações sobre os processos de intervenção na restauração, acredita-se que, depois dessas análises comparativas e dos levantamentos históricos realizados anteriormente, a obra pertencente à Coleção Arte Sacra do MCRG possa ser, realmente, do século XVIII e tenha sido inserida ao acervo por volta de 1986. O estudo não se completa aqui, pois é pertinente que se façam análises laboratoriais para identificar os materiais constitutivos da pintura, que podem trazer resultados que acrescentem informações importantes para a confirmação de uma datação.

3.3 Exames aplicados para o diagnóstico de patologias em pinturas de cavalete

Os primeiros exames aplicados nas pinturas possuem caráter não destrutivo e são realizados através de procedimentos de natureza física, sem modificar ou causar alterações bruscas à obra estudada. Estes podem ser chamados de Exames Globais ou Exames de Superfície. Há quem os chame de Exames Organolépticos, pois seus resultados são percebidos por meio sensorial, utilizando os sentidos humanos. Dentre os sentidos humanos, a visão, o tato e a audição são os mais usados por não trazerem grandes riscos à saúde humana ou à saúde da obra.

Os Exames Globais são efetuados com o auxílio de fontes luminosas com comprimentos de ondas visíveis e invisíveis ao olho humano. Os exames consistem em incidir sobre o objeto radiações de luz que permitam melhores observações de sua superfície. Para que uma radiação luminosa seja perceptível ao olho humano, seu comprimento de onda deve estar entre 400 e 750nm. As radiações invisíveis se encontram acima ou abaixo desses valores e devem ser fotografadas com câmeras tecnologicamente equipadas, para a visualização posterior dos resultados (GÓMEZ, 2008). Os exames com luz artificial devem ser realizados em ambiente escuro, nulo de luz natural, para que não sejam obtidos resultados duvidosos.

O primeiro método de Exame Global é a observação das irregularidades do objeto com iluminação natural, ou seja, através dos raios solares que iluminam o laboratório. Esse método permite parcialmente a compreensão da natureza e do estado de conservação do

objeto, além de aparentes intervenções que tenha sofrido. Após a análise com a luz ambiente, os exames com fontes luminosas artificiais são feitos a partir da variação da posição das fontes luminosas. Com o local de trabalho escuro, são incididos sobre a superfície do objeto raios provenientes das lâmpadas artificiais. A variação da posição da lâmpada possibilita que sejam observados danos que aparentemente não existiam.

Para a realização desses exames, é necessário que as fontes luminosas sejam de fácil manuseio, para facilitar sua utilização em torno da obra. O exame com iluminação tangencial ou rasante consiste em incidir no objeto uma radiação luminosa posicionada a um ângulo entre 5° e 30° (GÓMEZ, 2008). Desse modo, a lâmpada ilumina a superfície da pintura lateralmente, possibilitando a percepção de deformações, que se evidenciam através das sombras geradas. A realização desse exame é fundamental em pinturas de cavalete, pois evidencia alterações como dobras, curvas, abaloamentos, entre outras.

Além dessa posição, utiliza-se o exame com luz transmitida, o qual consiste em visualizar frontalmente a obra, com a fonte de iluminação posicionada de maneira que a luz incida no verso e seja transmitida pela estrutura do objeto. Assim, é possível observar partes da obra que estão fragilizadas, bem como furos, craquelês e perda de suporte. O resultado dos referidos exames é, facilmente, captado pelo olho humano e pelas câmeras fotográficas. No entanto, o olho humano possui uma limitação de resolução quando está a uma distância próxima do que é observado, o que impede a percepção de fenômenos que acontecem próximos à superfície dos objetos.

A captação visual humana não permite definir as cores com exatidão. Para isso, é necessário unir a utilização das luzes com as lentes de aumento, para que a imagem fique engrandecida e adequada à distância ideal para a percepção humana. Nesse sentido, utilizam-se lupas simples, que consistem em única lente de aumento, e microscópios estereoscópicos, que possuem sistema duplo de lentes (GÓMEZ, 2008). Os exames que usam radiações luminosas imperceptíveis à visão permitem a visualização de fatos que se encontram superficialmente ocultos ou no interior dos objetos. Para a utilização destes, é necessário o uso de fontes luminosas artificiais que gerem os raios invisíveis.

Os estudos com raios ultravioletas são usados nas pinturas por causarem fluorescências em alguns materiais. Esses raios possuem radiações luminosas invisíveis e foram descobertos por Robert William Wood, em 1913. A realização desse exame é feita com o auxílio da lâmpada de Wood, ou luz negra, em ambiente escuro. Sua aplicação permite a observação direta de danos ocultos da superfície dos objetos. A aplicação do método com raio ultravioleta na superfície das pinturas permite investigar o estado em que se encontra o verniz, mostrando sua espessura e oxidação, que pode ser causada pelo envelhecimento natural ou atuação de fatores degradativos externos.

Além disso, permite a observação de microorganismos e repintes. Por ser de fácil operação, esse estudo se difundiu na área da conservação e do restauro e em setores ligados à pintura. Contudo, não é um método infalível e deve-se ter muito cuidado na hora de analisar os resultados, que devem ser embasados em conclusões de outros exames, para que sejam certificados. Os raios X foram descobertos por Wilhelm Conrad Röntgen, em 1895, e, atualmente, são utilizados na medicina e nos exames em obras de arte. Os exames com a utilização de raios X devem ser realizados por profissionais especializados, pois possuem radiações ionizantes de alta energia que causam alterações biológicas nas células e glândulas, o que pode ocasionar o aparecimento de câncer e outras doenças.

Esse estudo consiste em fazer uma quantidade de raios atravessar a estrutura física do objeto, de forma a registrar, sobre uma placa radiográfica, o seu interior. Na imagem registrada na placa, é possível visualizar zonas com tons claros e escuros. As zonas claras correspondem a áreas do objeto de maior densidade e espessura, e as escuras a áreas de menor. Com a utilização desse exame em pinturas de cavalete, é possível evidenciar materiais que compõem a obra, perdas e repintes, bem como esboços e arrependimentos do artista durante a confecção das obras. (GÓMEZ, 2008).

Outro método de análise que utiliza raios luminosos com comprimento de onda invisível é o exame com raios infravermelhos. O comprimento de onda desses raios está acima das radiações luminosas visíveis, os quais foram descobertos por William Herschell, em 1800 (GÓMEZ, 2008). Para a compreensão dos resultados obtidos pela incidência dos raios infravermelhos, é necessária a utilização de uma câmera fotográfica que seja equipada tecnologicamente para fotografar o fenômeno invisível. Segundo Ana Calvo (2002, p. 65),

La fotografía infrarroja (IR) es una técnica fotográfica que utiliza una técnica fotográfica de examen que utiliza una película especial sensible a las radiaciones infrarrojas, que se vende comercialmente y se debe conservar a baja temperatura. Es necesario colocar un filtro color rubí, muy oscuro, en el objetivo de la cámara, así como introducir una corrección en el enfoque, debido a distinta longitud de onda de la radiación incidente respecto respecto a la visible. [...] Para iluminar la obra se emplean lámparas incandescentes y también puede usarse una lámpara monocromática de sodio.

Conforme Pascual e Patiño (2003), a aplicação desse exame permite observar elementos que estejam ocultos na pintura, como, por exemplo, desenhos, arrependimentos do artista, inscrições, assinaturas e, por algumas vezes, permite reconhecer alguns pigmentos. Mesmo auxiliando nessas descobertas, de acordo com Maria Luisa Gómez (2008), a utilização desse exame deve ser cautelosa, pois os raios infravermelhos causam o aquecimento dos objetos devido a transmissões caloríficas que ocorrem enquanto os raios os penetram.

Além dos exames que utilizam fontes luminosas, existem testes químicos que são realizados nas pinturas a fim de selecionar um solvente adequado para a realização de limpeza úmida ou remoção de verniz oxidado. Esse teste consiste em aplicar uma dosada concentração de solvente sobre a capa protetora e analisar as reações químicas que ocorrem nesta interação. Segundo Gómez (2008), os procedimentos de limpeza e remoção de verniz, em qualquer tipologia de bem cultural, são ações perigosas e delicadas, que deve ser bem justificadas.

Masschelein-Kleiner (2005), alerta que o uso de solventes nos procedimentos de conservação exige cautela, pois devem-se levar em conta, além dos efeitos imediatos e perceptíveis, os efeitos causados a longo prazo, que são de difícil controle. Desse modo, a realização dos testes é de suma importância para a justificativa da escolha do produto que será utilizado. Ainda, segundo Liliane Masschelein-Kleiner (2005, p. 139),

O respeito pelo objeto de arte é, evidentemente, o primeiro critério de qualquer intervenção. Em virtude do risco que apresenta qualquer limpeza, ela somente pode ser empreendida sob justificativa baseada tanto no ponto de vista estético como no material. Por isso, é indispensável proceder a testes preliminares que permitam garantir a inocuidade da operação. Para maior segurança, excluem-se, automaticamente, os solventes que poderiam apresentar perigos para o objeto, não somente de imediato, mas também a longo prazo.

A água, solvente universal, é a substância mais utilizada para as limpezas. No entanto, ela apenas possibilita a remoção das sujidades superficiais das telas, não permitindo a retirada de vernizes oxidados. Por esse motivo, são utilizados inúmeros solventes, que são líquidos orgânicos, solúveis e voláteis, com propriedades capazes de quebrar as moléculas da capa de verniz. Além dessa função dissolvente, esses produtos são utilizados na preparação dos vernizes (NICOLAUS, 2003).

Os solventes são empregados nos processos de conservação e restauração de pinturas para a limpeza das sujidades superficiais, eliminação de vernizes oxidados e remoção de adesivos e repinturas. Entretanto, a escolha do produto deve ocorrer de acordo com cada caso. No livro “Restauração: ciência e arte”, Masschelein-Kleiner (2005. In: MENDES; BAPTISTA, 2005) apresenta uma listagem dos solventes mais utilizados na área da preservação, para cada tipo de utilização (Tabela 1 e Tabela 2).

Tabela 1: Lista de solventes mais utilizados na conservação e no restauro, segundo Masschelein-Kleiner.

LISTA DE SOLVENTES-TESTE				
Legenda: IV solvente “volátil”, III solvente “móvel”, II solvente “médio”, I “decapante”.				
OBJETIVO	Nº	SOLVENTES	PROPORÇÕES	CATEGORIAS
Limpeza superficial	1	Isooctano	Puro	IV
	2	Diisopropiléter	Puro	IV
	3	<i>White-Spirit</i>	16% de aromáticos	(IV-III)
	4	P-xileno	Puro	III
	5	P-xileno + tricloroetano	50:50	IV+III
Eliminação de um verniz resinoso	6	Isooctano + isopropanol	50:50	IV+II
	7	Tolueno + isopropanol	50:50	III+II
	8	Isooctano + éter + etanol	80:10:20	IV+IV+II
	9	Isooctano + éter + etanol	55:15:30	IV+IV+II
Vernizes resinosos em camadas espessas	10	Acetato de etila + metil-etil-cetona	50:50	II+II
	11	Isopropanol + metil-isobutilcetona	50:50	II+II
	12	Dicloroetano + metanol	50:50	III+II (I)
	13	Tolueno + DMF	75:25	III+I
	14	Tricloroetano + diacetona álcool	75:25	III+I

Fonte: MASSCHELEIN-KLEINER. In: MENDES, Marylka. BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes. **Restauro**: ciência e arte. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2005. p. 149.

Tabela 2: Lista de solventes mais utilizados na conservação e no restauro, segundo Masschelein-Kleiner (continuação).

Eliminação de uma repintura oleosa	15	Tricloroetano + DMF	50:50	III+I
	16	Acetato de etila + DMF	50:50	II+I
	17	Isopropanol + hidróxido de amônio + água	90:10:10	II+I+II
	18	Isopropanol + hidróxido de amônio + água	50:25:25	II+I+II
Eliminação de uma cola ou de repintura protéica	19	Diclorometano + formiato de etil + ácido fórmico	50:50:2	III+II+I
Eliminação de uma cola ou de uma repintura	20	Tolueno + isopropanol + água	50:50:2	III+II+II
	21	Metil-etil-cetona + acetato de etila	50:65:15	III+II+II
	22	Polissacareto + THF + água	5:35:45	II+I+II
	23	Ácido acético + água	5:95	I+II

Fonte: MASSCHELEIN-KLEINER. In: MENDES, Marylka. BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes. **Restauro: ciência e arte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2005. p. 150.

A listagem proposta auxilia a atuação do conservador-restaurador na realização dos testes com solventes. No entanto, ela não é definitiva, podendo sofrer alterações e adaptações de acordo com a necessidade e disponibilidade de produtos nos ateliês de restauro. Esse trabalho pode ser, também, orientado por um profissional da área química, para dosar as novas misturas (MASSCHELEIN-KLEINER, 2005). Como observado anteriormente, alguns solventes causam reações imediatas na superfície das pinturas. Essas reações, quando realizadas de maneira errônea, podem alterar ou danificar aspecto da obra estudada.

Além desses exames já citados, existem aqueles que alteram de algum modo a constituição da obra analisada. A esses podemos chamar de exames destrutivos, denominados dessa forma por causarem pequenas alterações à obra estudada. Tal processo consiste na retirada de pequenos fragmentos pontuais para observação em equipamentos laboratoriais. Segundo Ana Calvo (2002), em alguns casos, para efetuar análises específicas dos materiais que constituem uma pintura, é necessário retirar uma milimétrica amostra de algum ponto ou material existente na obra. Podem-se retirar fibras têxteis, para que suas origens sejam identificadas, e camadas que constituem a pintura, para que se observe o número de estratos de preparações, tintas e acabamentos.

A retirada das amostras só deve ser feita após a realização dos Exames Globais, quando já se tem noção parcial do estado de conservação da obra. Além disso, é importante que se estabeleça quais análises serão convenientes para o estudo, com o intuito de que os fragmentos tenham as dimensões necessárias. Sempre que for indispensável a retirada de mostras, estas devem ser mínimas e usadas em mais de uma análise quando possível (GÓMEZ, 2008). Os milimétricos fragmentos coletados da pintura podem ser submetidos a análises em equipamentos laboratoriais para a compreensão de suas propriedades físicas e químicas. Segundo Maria Luisa Gómez (2008, p. 184):

Muchas veces la identificación de los materiales constitutivos permite la datación aproximada de los objetos de interés cultural, mientras que otras es la técnica de ejecución la que determina su localización en el tiempo. Finalmente, el análisis de las sustancias puede indicar el tipo de alteración que han sufrido, y ayuda a seleccionar el tratamiento adecuado.

Os fragmentos devem ser retirados das extremidades de lacunas que existam na pintura e de áreas que sejam importantes para o estudo. A amostra retirada deve ser, rapidamente, depositada em um *ependorf*¹⁶, devidamente etiquetado, para que não se perca o fragmento e seja necessário danificar a obra novamente. Uma vez obtidas, as amostras podem ser investigadas em equipamentos de fluorescência e difração de raios X, tratamento térmico, propriedades mecânicas e microscopia (GÓMEZ, 2008). Para a visualização ao microscópio, é necessário consolidar o fragmento com resina incolor para facilitar sua manipulação (PACUAL; PATIÑO, 2003).

Através da observação dos fragmentos consolidados em resina, podem-se conhecer as estratigrafias da pintura. Desse modo, pode-se chamar essa técnica de corte estratigráfico, que é de suma importância para o conhecimento da técnica construtiva da pintura. De acordo com Luis Souza (2000, p. 4):

A utilização da microscopia óptica é imprescindível para o estudo detalhado de fragmentos e da estratigrafia de pinturas. Pela observação microscópica de amostras de pinturas montadas sob a forma de cortes estratigráficos, podem ser observadas diversas características das amostras, tais como espessura e seqüência das camadas, cor e textura, além da distribuição dos pigmentos nas camadas. Os cortes estratigráficos podem ainda ser utilizados para outros estudos, tais como a microscopia eletrônica de varredura, microsonda eletrônica e microscopia de fluorescência de ultravioleta, a ser discutida no próximo item.

¹⁶ Recipiente plástico com tampa, de pequena dimensão, que é utilizado para guardar amostras de diferentes naturezas. Suportam baixas temperaturas e contato com solventes orgânicos. Disponível em: <http://wikiciencias.casadasciencias.org/wiki/index.php/Tube_de_Eppendorf>. Acesso em: 20 jan. 2014.

Até este momento, citaram-se os exames laboratoriais que são comumente utilizados por todos os profissionais da área da conservação e do restauro. No entanto, existem muitos outros métodos e equipamentos laboratoriais que auxiliam na identificação de materiais e propriedades físicas e químicas. No Brasil, a ciência laboratorial aplicada aos bens ainda é muito recente e deve ser renovada ao longo dos anos, pois, somente pelo conhecimento aprofundado das composições materiais e das técnicas, é possível traçar metas para a preservação o patrimônio brasileiro.

Ademais, a ciência laboratorial vem, a cada dia, modernizando-se e trazendo novas oportunidades de estudo para os bens culturais. Nesse contexto, cabe aos profissionais brasileiros buscarem essas modernizações e as utilizarem em prol do nosso patrimônio móvel e edificado (SOUZA, 2000).

3.4 Análise dos exames realizados na obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”

Este tópico do terceiro capítulo está direcionado ao relato dos procedimentos de análise que a obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito” foi submetida. Vale ressaltar que nem todos os exames citados no tópico anterior foram realizados. O estudo se deteve aos exames que são comumente utilizados nos ateliês e laboratórios de restauro, por serem de fácil emprego e baixo custo.

3.4.1 Primeiro diagnóstico

A obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito” chegou ao Laboratório de Conservação e Restauro de Pinturas, do Curso de Conservação e Restauro, da UFPel, na noite do dia dois de dezembro de 2013. A equipe do MCRG foi responsável pelo transporte da obra do município do Rio Grande para a cidade de Pelotas. Após a entrega, a obra ficou acondicionada na reserva técnica do laboratório, para que, no dia seguinte, os exames fossem realizados com a luz do dia.

Durante a observação da pintura, foi preenchida uma ficha cadastral e diagnóstica (Apêndice A) com o intuito de registrar os dados conhecidos acerca da obra até aquele momento. Dentre os dados que constam na ficha, podem-se citar: identificação da obra, título, tema, autoria, data, técnica, dimensões, proprietário, descrição da imagem, estado de conservação, intervenções anteriores e proposta de intervenção.

Além disso, a obra foi analisada com o auxílio de uma lupa e um microscópio digital portátil¹⁷. Tal equipamento funciona como um microscópio ótico, no entanto, é de fácil

¹⁷ Microscópio digital portátil da marca DigiMicro®, chamado USB Digital Microscope 2.0 Mega.

transporte e manuseio, podendo ser considerado microscópio de mão. Para a utilização desse equipamento, é necessário o uso de um computador para a visualização instantânea da área que está sendo analisada. Na estrutura do equipamento existe um sistema luminoso com seis lâmpadas de LED que incidem na superfície dos objetos, possibilitando a compreensão de fenômenos imperceptíveis a olho nu. Sua capacidade de ampliação é de 10 a 300x e o resultado do aumento pode ser registrado no computador como fotografia.

Durante as análises com esse equipamento, percebeu-se que a obra se encontra com a camada pictórica craquelada em sua totalidade (Figura 24 e Figura 25). Os craquelês são pequenas rachaduras que se formam sobre a camada pictórica ou sobre o verniz, ocasionados pela ação do tempo. Seu aparecimento é consequência de forças mecânicas de tração, tensão e pressão no suporte em que a capa pictórica está fixada. Tais forças físicas são resultados de oscilações nos valores da umidade relativa do ar e temperatura, pois esses fazem com que o suporte e a camada pictórica se dilatam e se contraíam ocasionando a ruptura da superfície com o passar do tempo. Além disso, o manuseio inadequado pode ser um dos responsáveis pelo surgimento das rachaduras. Nesse sentido, os craquelês são considerados sinais de antiguidade.

Os craquelês possuem diferentes formas que, por vezes, são de difícil classificação. Pascual e Patiño (2003, p. 35) estabelecem alguns formatos para as pequenas fendas:

Conforme sua forma ou aspecto, podem estabelecer-se vários tipos: cintilantes (fissuras pequenas e curtas), de pincelada (formam-se nas áreas onde a capa pictórica é delgada e seguem a forma das pinceladas), reticulares (formando uma retícula irregular), em espiral (de desenvolvimento concêntrico) ou em quadrado (formando uma retícula com ângulos rectos), sendo este último o mais habitual.

Independente dos aspectos e das formas, os craquelês podem ocorrer sem que as camadas da pintura se soltem do suporte. Nos casos em que a camada está descolada, é necessário realizar a consolidação destes para impedir a perda de matéria original e imagem.

Figura 24: Detalhe dos craquelês na face da Virgem



Fonte: Fábio Barreto, 2013.

Por meio da análise da obra, nota-se a presença de fendas longas e curtas, com formas assimétricas, por vezes, dando a impressão do surgimento de ângulos retos. Além disso, aparentemente, as fendas se encontram sob a camada de verniz existente no quadro. A camada de proteção da pintura se encontra desnivelada, com pequenas depressões aparentes. Estes desníveis parecem ter sido ocasionados pela presença dos craquelês no momento em que a obra foi envernizada, em intervenção anterior. Os pequenos desníveis acarretam outros danos à pintura, pois é possível notar o acúmulo de sujidades nessas áreas.

Figura 25: Detalhe dos craquelês na face do bebê adormecido



Fonte: Fábio Barreto, 2013.

Durante a análise, surgiu um fato curioso a respeito do material que serve de suporte para a pintura. Notou-se que a pintura foi confeccionada sobre um suporte têxtil, que está fixado a uma placa de eucatex¹⁸. No entanto, pode-se visualizar que o suporte têxtil não se encontra sobre toda a dimensão da placa. Dessa forma, pode-se evidenciar que, durante intervenções anteriores, a pintura foi fixada ao suporte para sua estabilização. A percepção deste fato é aparente, pois é possível, mesmo a olho nu, observar vestígios de fios têxteis fixados à placa (Figura 26).

Figura 26: Detalhe da falta do suporte têxtil na placa de eucatex



Fonte: Acervo pessoal, 2013.

Na parte posterior da obra, observa-se o verso da placa de eucatex e um bastidor. Esta armação é constituída de madeira, com reforço central e cunhas. Primeiramente, acreditou-se que a placa estivesse fixada ao bastidor, mas, durante as observações, percebeu-se que o bastidor se encontra solto. Possivelmente, era nesse bastidor que a obra fora estirada originalmente.

Todos os elementos que constituem o verso da obra foram pintados de preto. Esta intervenção foi realizada, provavelmente, em processos restaurativos anteriores. A coloração preta não apresenta bom acabamento, pois em alguns pontos é possível visualizar o suporte de madeira (Figura 27). Cabe destacar que esse estudo está direcionado apenas aos problemas encontrados na pintura, sem expansão para a moldura.

¹⁸ Eucatex aqui é entendido como o aglomerado de madeira aglutinado com cola.

No entanto, notou-se que a moldura também apresenta intervenções, por meio da coloração preta que possui no verso.

Figura 27: Verso da obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”



Fonte: Acervo pessoal, 2013.

Durante este estudo sensorial, todos os resultados obtidos foram devidamente registrados por meios fotográficos e escritos. Cabe ressaltar que, com todas as informações obtidas neste primeiro momento, fez-se o preenchimento da ficha cadastral e diagnóstica, que pode ser observada como apêndice deste trabalho. Ao fim da observação com luz natural, a obra foi submetida aos exames com iluminação artificial em diferentes posições.

3.4.2 Exames com fonte luminosa artificial com comprimento de onda visível

O exame com luz tangencial ou rasante (Figura 28), que revela, através de sombras, as deformações existentes na superfície das pinturas, apresentou poucos resultados nesta obra. Com a aplicação desse exame, foi possível constatar que a camada de verniz se encontra desnivelada, pois pequenas sombras se formaram nos desníveis causados pelos craquelês sob a camada protetora. Além disso, percebeu-se pequenas sombras próximas aos locais onde falta suporte têxtil sobre a placa de eucatex e a capacidade reflexiva que o verniz apresenta.

Figura 28: Exame com luz tangencial ou rasante



Fonte: Jéferson Salaberry, 2013.

O exame com luz transmitida (Figura 29), que auxilia na percepção de furos, perdas de suporte, partes fragilizadas e craquelamentos, não gerou resultados satisfatórios. Como já explanado anteriormente, a pintura se encontra fixada em uma placa de eucatex. Este fato impossibilitou que as radiações luminosas transpassassem sua estrutura física e revelassem os danos que possui.

Figura 29: Exame com luz transmitida



Fonte: Jéferson Salaberry, 2013.

3.4.3 Exames com fonte luminosa com comprimento de onda não visível

As radiações luminosas ocasionadas pela lâmpada de Wood provocam fluorescência em determinados materiais. A aplicação desse exame permitiu evidenciar a situação em que se encontra o verniz aplicado na tela em seu restauro anterior. Deste modo, foi evidenciada que a camada protetora da pintura se encontra oxidada, com aspecto leitoso e cor azulada (Figura 30).

Figura 30: Exame com lâmpada de Wood



Fonte: Jéferson Salaberry, 2013.

A camada de verniz tem a finalidade de proteger a camada pictórica dos quadros. Por esse motivo, é a primeira a sofrer degradações ocasionadas pelas radiações luminosas, pelas impurezas existentes no ar, pelos excrementos de insetos e pelos microorganismos. Tudo isso faz que, com o passar do tempo, a capa perca sua aparência original. Dessa forma, as capas antes brilhantes se tornam escurecidas, amareladas ou azuladas, com aspecto leitoso. Além destas patologias, muitos vernizes podem sofrer embaçamento, que ocorre devido a tensões que fazem com que a camada protetora se rompa em milhares de fendas microscópicas, deixando o verniz com um aspecto turvo e opaco, cobrindo a pintura total ou parcialmente (PASCUAL; PATIÑO, 2003).

Ademais, o exame com lâmpada de Wood ainda permitiu identificar as repinturas realizadas no seu restauro anterior. Através da fluorescência que a luz negra causa em algumas substâncias, ficou aparente a visualização dos materiais que não são originais da obra estudada. As repinturas realizadas na obra do estudo se apresentam escurecidas, se comparadas aos tons originais, e estão presentes em diversas partes da pintura (Figura 31).

Figura 31: Mapeamento das repinturas



Fonte: Jéferson Salaberry (modificada), 2013.

Ao analisar a imagem de acordo com a legenda, nota-se que os pontos marcados com a cor verde mostram áreas esbranquiçadas, que se diferenciam das colorações que apresentam as repinturas e do resto da camada pictórica sob o verniz. No entanto, não se pode afirmar com certeza se as zonas brancas constituem lacunas no suporte que foram niveladas e repintadas. Para tal confirmação, precisa-se da realização de estudos mais aprofundados.

3.4.4 Exames com incidência de Raios X

Para se obter informações precisas sobre as repinturas e os elementos ocultos da obra do estudo, recorreu-se ao exame com radiação X (Raio X). Este estudo foi realizado

em uma clínica de radiologia que dispõem de profissionais especializados e ambientes blindados, o que assegura que a saúde física dos profissionais não seja exposta às radiações. Como a pintura pertencente ao MCRG possui grandes dimensões, foi necessário dividi-la em seis quadrantes para a obtenção das placas radiográficas (Figura 33). O equipamento que libera as radiações X possui um mecanismo de trilhos (Figura 32), o que facilita o posicionamento dos raios em diferentes áreas da pintura e evita que a obra seja manipulada durante a realização do exame.

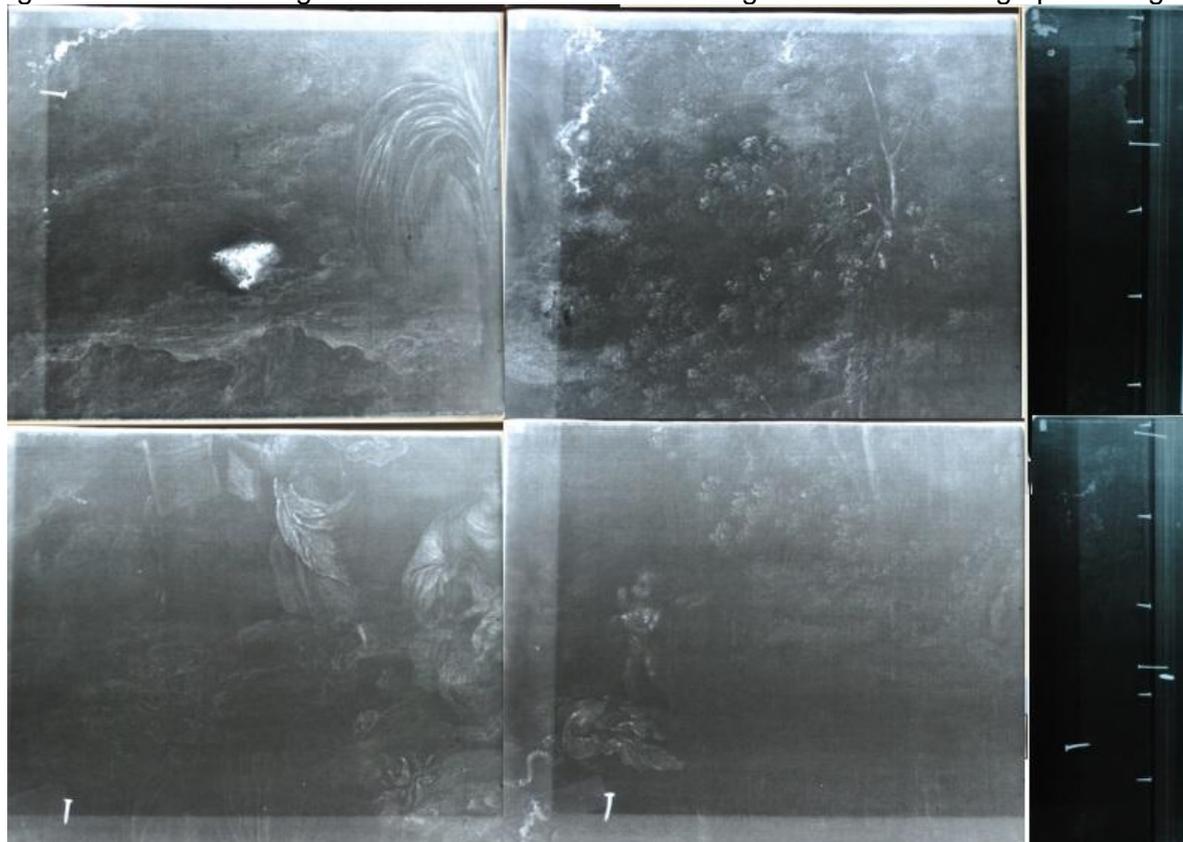
Figura 32: Preparação do exame com radiação X



Fonte: André Medeiros, 2013.

A impressão na placa radiográfica ocorre, em poucos minutos, após o transpasse dos raios na estrutura física do objeto. A imagem é formada a partir das densidades dos materiais que constituem a obra, gerando zonas com contrastes claros ou escuros. As zonas escuras correspondem às áreas de menor densidade, enquanto as claras às áreas de maior densidade, como já exposto anteriormente.

Figura 33: Placas radiográficas da obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”



Fonte: Acervo pessoal, 2014.

Por meio da observação das imagens contidas nas placas radiográficas, percebe-se que a pintura possui inúmeras lacunas em seu suporte têxtil. As zonas claras captadas mostram as lacunas do tecido, evidenciando a placa de eucatex em que foi fixada a pintura. Dessa maneira, pode-se certificar a possível presença de massas de nivelamento e repinturas nas zonas esbranquiçadas, percebidas durante o exame com lâmpada de Wood. Ademais, a realização do exame permitiu a certificação da existência da cabeça do animal quadrúpede, que se encontra escurecida e oculta (Figura 34).

Figura 34: Detalhe da cabeça do animal quadrúpede na placa radiográfica



Fonte: Acervo pessoal, 2014.

3.4.5 Testes com solventes

Os testes com a utilização de produtos químicos auxiliam na escolha de solventes adequados para limpeza úmida e remoção de verniz da obra estudada. Para tanto, fez-se uma análise da listagem proposta no livro *Restauração: ciência e arte* (2005) e se adaptou uma nova listagem de acordo com os produtos químicos disponíveis no Laboratório de Conservação e Restauo de Pinturas da UFPel. Em seguida, selecionaram-se na pintura as áreas em que os solventes seriam aplicados.

Primeiramente, o teste com solventes foi realizado nas áreas que compreendem a vegetação da pintura, ou seja, na parte inferior e lateral direita (observador em relação à obra). Com os mesmos solventes, repetiu-se o teste na parte que compreende o céu, na lateral superior esquerda. O teste consiste em aplicar uma quantidade de solvente, em movimentos circulares, utilizando-se de um *swab*¹⁹, nas áreas determinadas para o teste.

Segundo Liliane Masschelein-Klein (2005), é importante a guarda dos algodões utilizados para auxílio nas análises. Por esse motivo, os algodões utilizados durante o

¹⁹ O *swab* possui função similar a de um cotonete. Consiste em uma vareta de madeira com um pedaço de algodão enrolado em uma de suas pontas.

estudo foram fixados a uma folha e nomeados (Figura 35) para consulta durante a análise dos resultados.

Figura 35: Algodões após a realização dos testes com solventes



Fonte: Acervo pessoal, 2013.

Através da percepção imediata das reações ocasionadas pela ação dos solventes sobre a superfície e do aspecto dos algodões que foram guardados, foram geradas duas tabelas para melhor análise dos resultados obtidos nas áreas que compreendem o céu (Tabela 4) e a vegetação (Tabela 3). Nessas tabelas, foram dispostos todos os solventes utilizados na pintura estudada e as reações ocorridas.

Tabela 3: Resultados do teste com solventes realizado na vegetação.

TESTE COM SOLVENTES NA VEGETAÇÃO	
Solvente aplicado	Resultados obtidos
Enzimas Naturais	Remoção de sujidades superficiais
TTA (Substituto de saliva) TritonX-100+Trietanolamina+H2O(destilada)	Remoção de sujidades superficiais
Gel de Xilol	Remoção de sujidades superficiais
Sabão de Resina	Remoção de sujidades superficiais
White Spirit	Remoção de sujidades superficiais
Isooctano puro	Remoção de sujidades superficiais
Álcool Etílico	Remoção de verniz
Toluol + Álcool Isopropílico	Remoção de verniz
Isooctano + Álcool Isopropílico	Remoção de verniz (pouco)
Isooctano + Álcool Etílico	Remoção de verniz
Isooctano + Isopropanol	Remoção de verniz
4A - Álcool + H2O + Acetona + Hidróxido de Amônia	Remoção de verniz (Alvejamento da superfície)

Fonte: Tabela elaborada pelo autor, 2013.

Tabela 4: Resultados do teste com solventes realizado no céu.

TESTE COM SOLVENTES NO CÉU	
Solvente aplicado	Resultados obtidos
Enzimas Naturais	Remoção de sujidades superficiais
TTA (Substituto de saliva) TritonX-100+Trietanolamina+H2O(destilada)	Remoção de sujidades superficiais
Gel de Xilol	Remoção de sujidades superficiais
Sabão de Resina	Remoção de sujidades superficiais
White Spirit	Remoção de sujidades superficiais
Isooctano puro	Remoção de sujidades superficiais
Álcool Etílico	Remoção de verniz
Toluol + Álcool Isopropílico	Remoção de verniz
Isooctano + Álcool Isopropílico	Remoção de verniz (pouco)
Isooctano + Álcool Etílico	Remoção de verniz
Isooctano + Isopropanol	Remoção de verniz (pouco)
4A - Álcool + H2O + Acetona + Hidróxido de Amônia	Remoção de verniz (Alvejamento da superfície)

Fonte: Tabela elaborada pelo autor, 2013.

Após a análise dos resultados levantados pelo exame e a elaboração das tabelas, chegou-se à conclusão que o melhor solvente a ser utilizado na pintura pertencente ao acervo sacro do MCRG seria a mistura entre Isooctano e Isopropanol, em proporções iguais (50:50). Essa escolha foi baseada nas reações percebidas e na bibliografia que apresenta

essa mistura como solvente para a remoção de vernizes resinosos (Tabela 1), como já foi citado anteriormente.

Ainda de acordo com Masschelein-Kleiner (2005), para a realização dos testes com solventes, deve-se escolher nas bordas da pintura faixas com tonalidades claras, como o azul celeste, por exemplo; e faixas escuras, como marrom, preto e vermelho. As tonalidades mais escuras sofrem a ação dos solventes rapidamente e as claras permitem o discernimento da reação devido aos contrastes de tons.

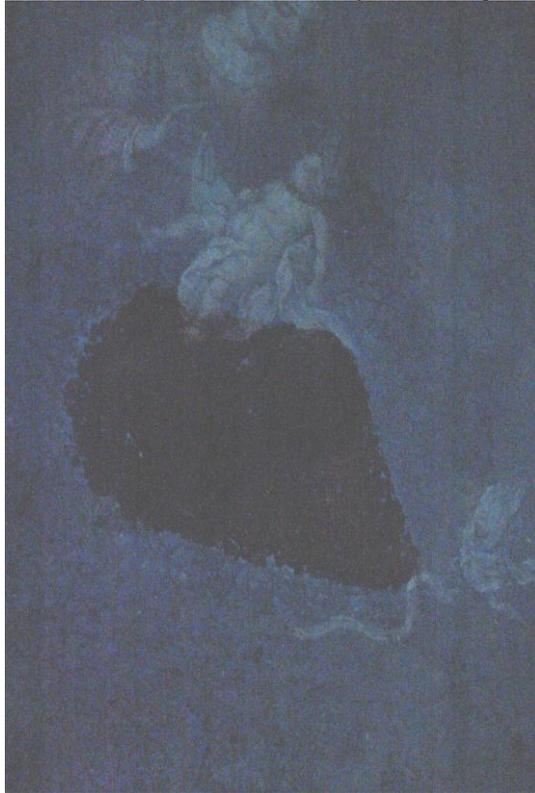
Sob a orientação da Professora Andréa Bachettini, aplicou-se uma quantidade de solvente sobre as vestes da Virgem (Figura 36), que possuem coloração com tonalidades vermelhas e azuis. A remoção do verniz é claramente visualizada a olho nu. No entanto, incidiu-se a luz negra sobre a obra, no ponto testado (Figura 37), para uma visualização mais detalhada.

Figura 36: Teste com solvente sobre as vestes da Virgem



Fonte: Acervo pessoal, 2013.

Figura 37: Exame com lâmpada de Wood após remoção pontual de verniz



Fonte: Acervo Pessoal, 2013.

3.4.6 Retirada de fragmentos para as análises laboratoriais.

Para se ter um conhecimento aprofundado sobre os materiais constituintes da obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”, optou-se por retirar alguns fragmentos representativos para análises em equipamentos laboratoriais. Esta decisão foi tomada pelo anseio de se obter resultados específicos como: estratigrafia, morfologia das fibras têxteis e composição dos pigmentos existentes na pintura. A coleta das amostras contou com o auxílio da restauradora Keli Scolari, que se fez presente no momento da retirada (Figura 38), na preparação das amostras para a análise e na obtenção de resultados. Os procedimentos para o estudo da morfologia das fibras têxteis contaram com o apoio do restaurador André Medeiros.

A intenção de se realizar esses estudos estão embasadas na necessidade de se obter maiores informações sobre a intervenção que a obra do MCRG sofreu anteriormente e que não se tem conhecimento dos materiais e técnicas. Além disso, ter-se o conhecimento da composição de alguns pigmentos da pintura seria de grande valor para a estimativa de uma datação para a obra. Por esse motivo, selecionaram-se três áreas para a retirada dos fragmentos: tons vermelho e azul existentes nas vestes da Virgem e tom azul do céu no canto superior direito.

Figura 38: Retirada de fragmento em tonalidade vermelha.

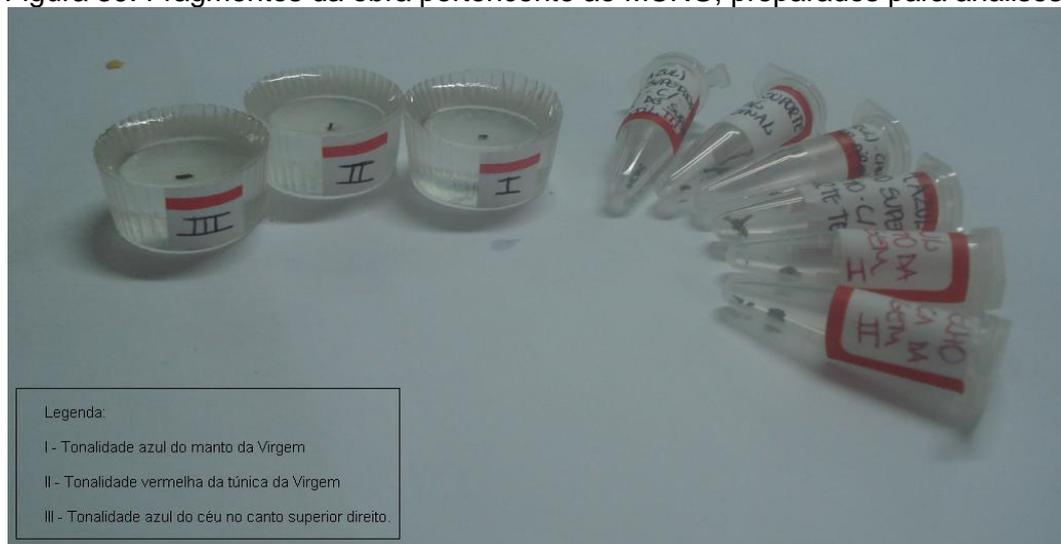


Fonte: Acervo Pessoal, 2014.

Todas as amostras foram retiradas de áreas que apresentavam lacunas de camada pictórica para que não fossem gerados novos danos. Além disso, foram retiradas em quantidades representativas para que fossem divididas e utilizadas em testes diferentes.

O fragmento removido do céu permitiu a retirada da fibra têxtil, pois estava localizado em uma área em que o suporte têxtil se apresentava solto da placa de eucatex. Das amostras retiradas, três foram consolidadas em resina transparente para a observação das estratigrafias ao microscópio, as outras foram depositadas nos *ependorfs* (Figura 39) para a utilização em outros equipamentos laboratoriais.

Figura 39: Fragmentos da obra pertencente ao MCRG, preparados para análises.

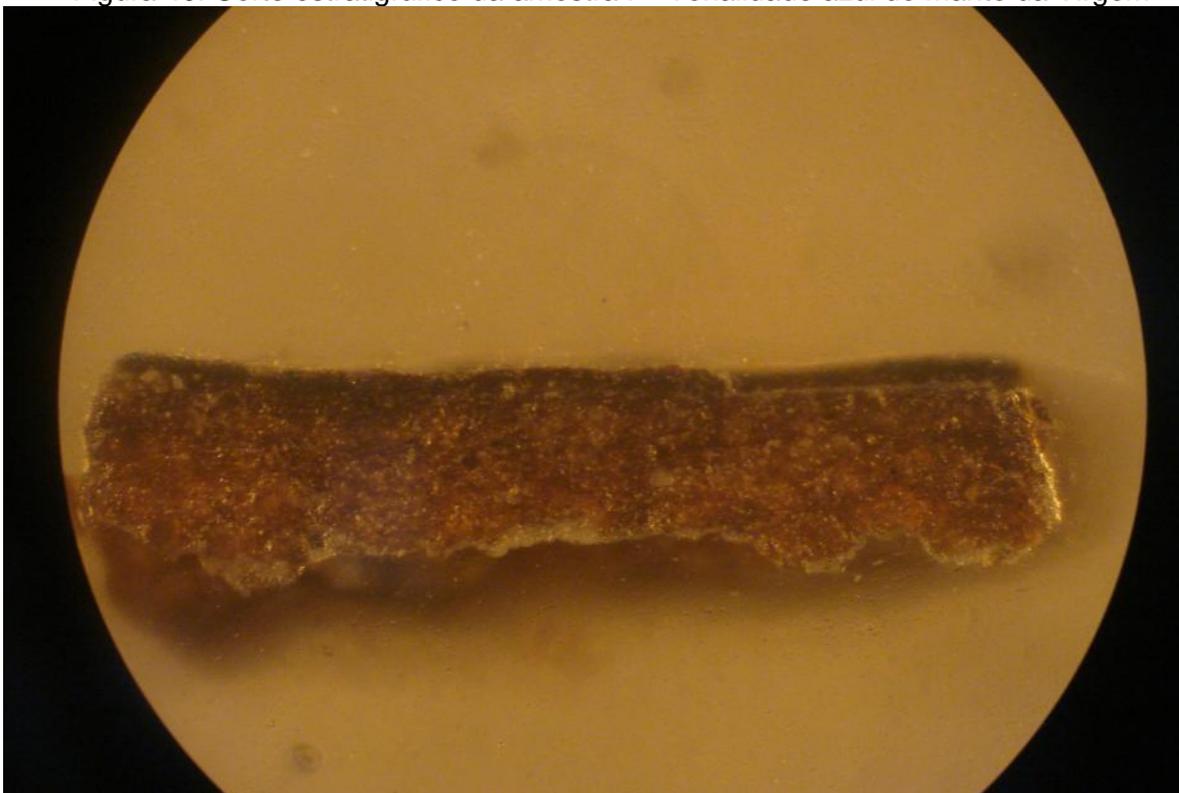


Fonte: Acervo Pessoal, 2014.

Para facilitar o manuseio e a visualização dos fragmentos ao microscópio ótico, as amostras foram consolidadas em resina transparente (Figura 39). Este processo é feito em um recipiente plástico de pequena dimensão, colocando-se uma gota de resina com catalisador no fundo do recipiente para a consolidação parcial do fragmento. Nesse momento, é necessário que o fragmento seja fixado verticalmente para facilitar a observação ao microscópio. Após a solidificação da gota de resina, coloca-se uma quantidade de resina suficiente para cobrir totalmente o fragmento, consolidando-o em sua totalidade.

Os fragmentos consolidados em resina transparente foram observados no microscópio para que fossem analisadas as estratigrafias da pintura. Através dessa observação, foi possível evidenciar quantas camadas foram utilizadas para a confecção da pintura desse estudo. As análises foram realizadas e fotografadas de acordo com a numeração dada aos fragmentos que são respectivamente: I – Tonalidade azul do manto da Virgem (Figura 40), II – Tonalidade vermelha da túnica da Virgem (Figura 41) e III – Tonalidade azul do céu no canto superior direito (Figura 42).

Figura 40: Corte estratigráfico da amostra I – Tonalidade azul do manto da Virgem



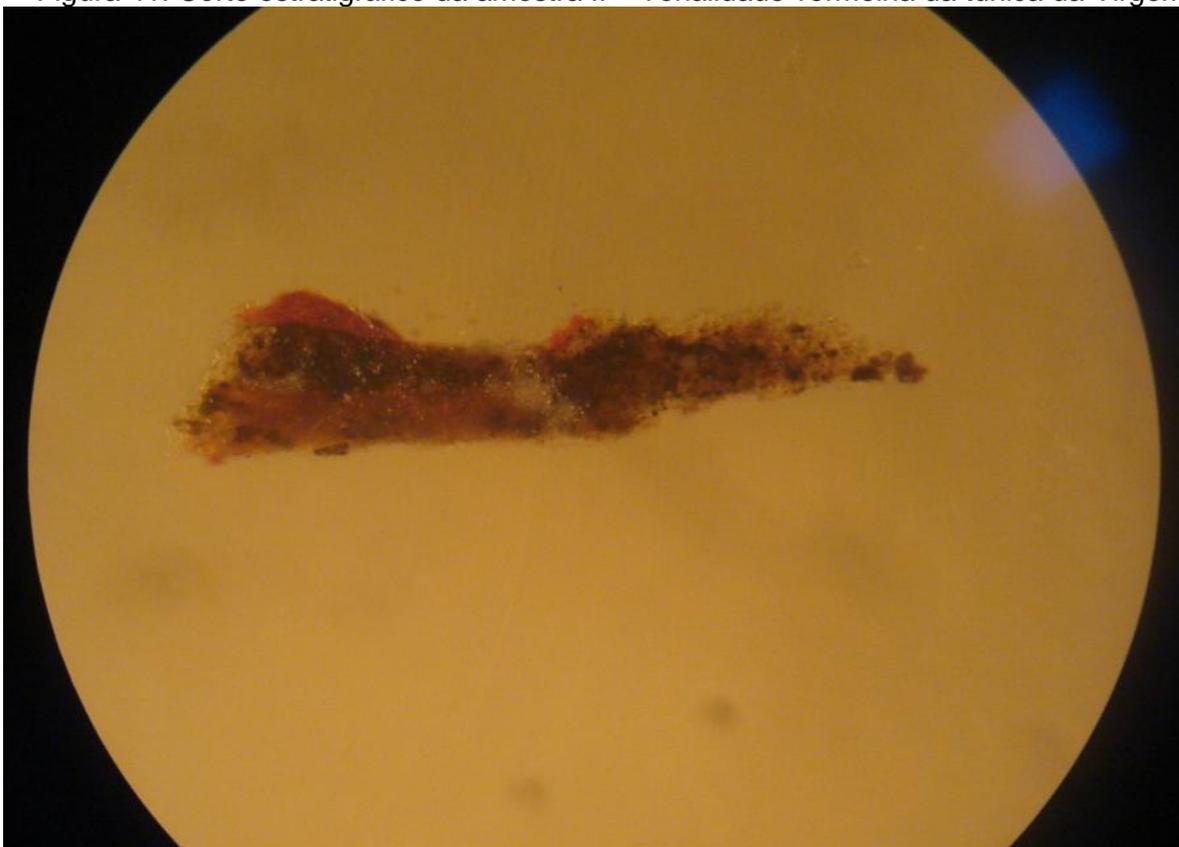
Fonte: Acervo Pessoal, 2014.

Através da aproximação feita pelo microscópio na amostra I, foi possível visualizar apenas duas camadas existentes na pintura. O local de onde o fragmento foi retirado já se

encontrava com a camada de verniz removida. Nota-se que há uma camada de preparação grossa e homogênea na tonalidade marrom, e outra, na mesma tonalidade, mais fina. Este fato é curioso, pois esta última camada deveria apresentar tonalidade azulada. Talvez, isso possa ser explicado pelo fato do manto da Virgem possuir azul em diferentes tonalidades, uns mais claros e outros mais escuros, mas seria necessário realizar um estudo mais aprofundado para comprovar essa hipótese.

Na visualização da amostra II, notou-se a presença de três camadas (Figura 41). Aparentemente, existem duas camadas de preparação neste corte, no entanto, não se pode afirmar que exista uma segunda camada ou se, nesse corte, a camada de preparação não se encontra homogênea. Mesmo em pouca quantidade, é possível observar a camada pictórica em tonalidade vermelha. Assim como a amostra I, este fragmento foi retirado do local sem verniz.

Figura 41: Corte estratigráfico da amostra II – Tonalidade vermelha da túnica da Virgem

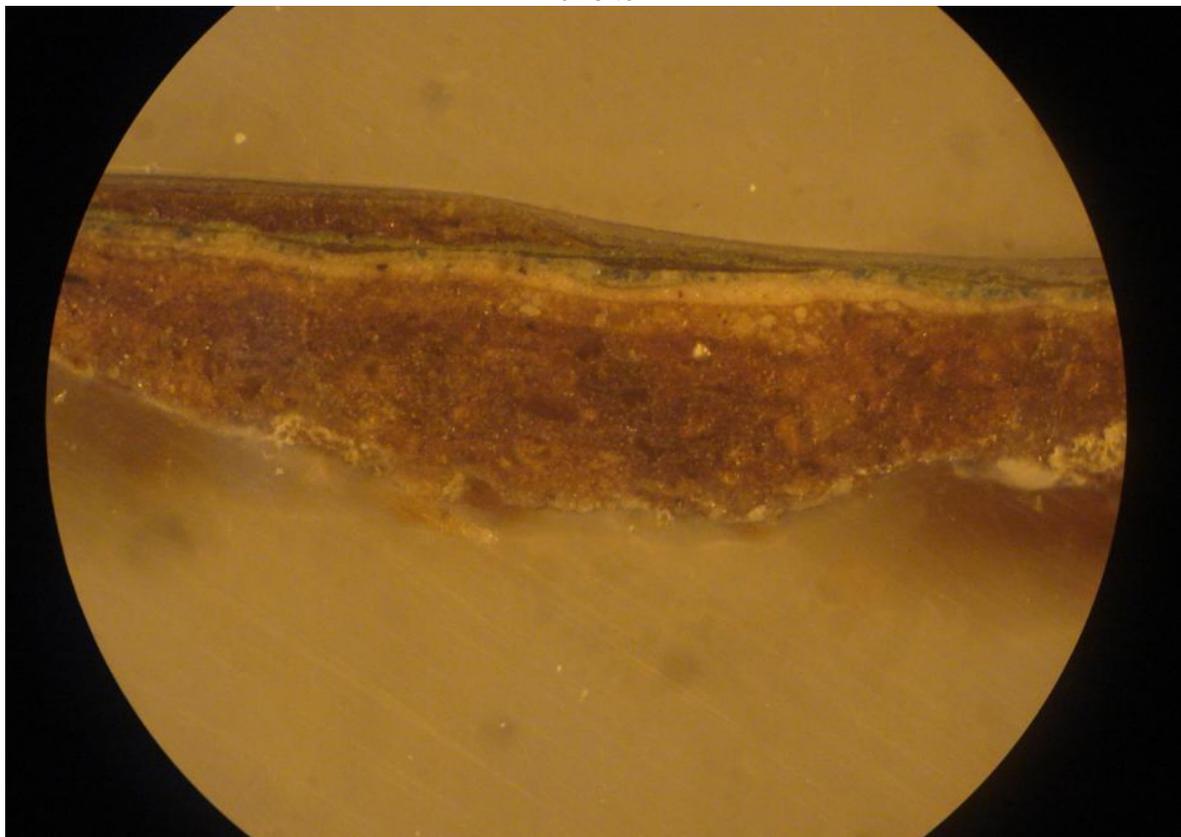


Fonte: Acervo Pessoal, 2014.

Na observação da amostra III, foram adquiridos os resultados mais satisfatórios, pois se podem visualizar quatro camadas no fragmento (Figura 42). Pode-se observar a presença da camada de preparação grossa e homogênea, seguida por uma camada

pictórica de tonalidade branca. A seguir, nota-se a capa pictórica azulada e a uma camada irregular de verniz.

Figura 42: Corte estratigráfico da amostra III – Tonalidade azul do céu no canto superior direito



Fonte: Acervo Pessoal, 2014.

Ao término das análises estratigráficas, buscou-se o conhecimento da morfologia das fibras existentes no suporte têxtil. Para isso, utilizou-se um vestígio de tecido que se encontrava fixado ao fragmento azulado retirado do canto superior direito. Para a análise das fibras do tecido, é necessário utilizar procedimentos que permitam a observação individual de cada fibra existente no fio têxtil. Para tanto, o fio é submetido a interações com diferentes produtos químicos a fim de desidratá-lo e corá-lo para que suas estruturas sejam evidenciadas na visualização microscópica.

Primeiramente é necessário separar as fibras existentes no fio. Para isso, coloca-se o fio de molho em água destilada. (MEDEIROS, 2011). Além disso, com o auxílio de uma pinça, movimenta-se o fio a fim de separar suas fibras. André Medeiros (2011, p. 2) relata de forma didática os procedimentos e utiliza bibliografias especializadas para explicar o processo de preparação das fibras:

São preparadas concentrações diferentes de álcool hidratado, utilizando pipeta, pêra e placa de Petri, uma para cada porcentagem. A amostra é retirada do tubo de ensaio com uma pinça e imerso em álcool hidratado a 20%, permanecendo por três minutos. Então, a fibra é transferida com o máximo cuidado à placa de Petri com álcool 40%, repete-se o processo nas concentrações com 60%, 80% e álcool absoluto (PA).

Quanto ao corante, Mady (2007, p. 46) sugere o astrablau por sua afinidade com a celulose, sendo o papel constituído em grande proporção desta substância. Contudo, a dificuldade de encontrar esse corante torna necessária a busca de outro, com mesmas características, o vermelho congo é citado por Silva (s/d, p. 16), sendo utilizado para corar as fibras desse trabalho. As amostras são coradas durante o processo de desidratação, entre os alcoóis a 60% e 80%, para evitar que sejam reidratadas pelo corante.

As fibras têxteis provenientes do suporte têxtil da obra desse estudo foram submetidas aos processos de preparação citados. Nesse estudo, utilizou-se o vermelho congo como corante para as fibras (Figura 43). Após receber a coloração, as fibras foram dispostas em lâminas para microscopia e analisadas ao microscópio ótico.

Figura 43: Fibras têxteis sendo retiradas do processo de coloração.

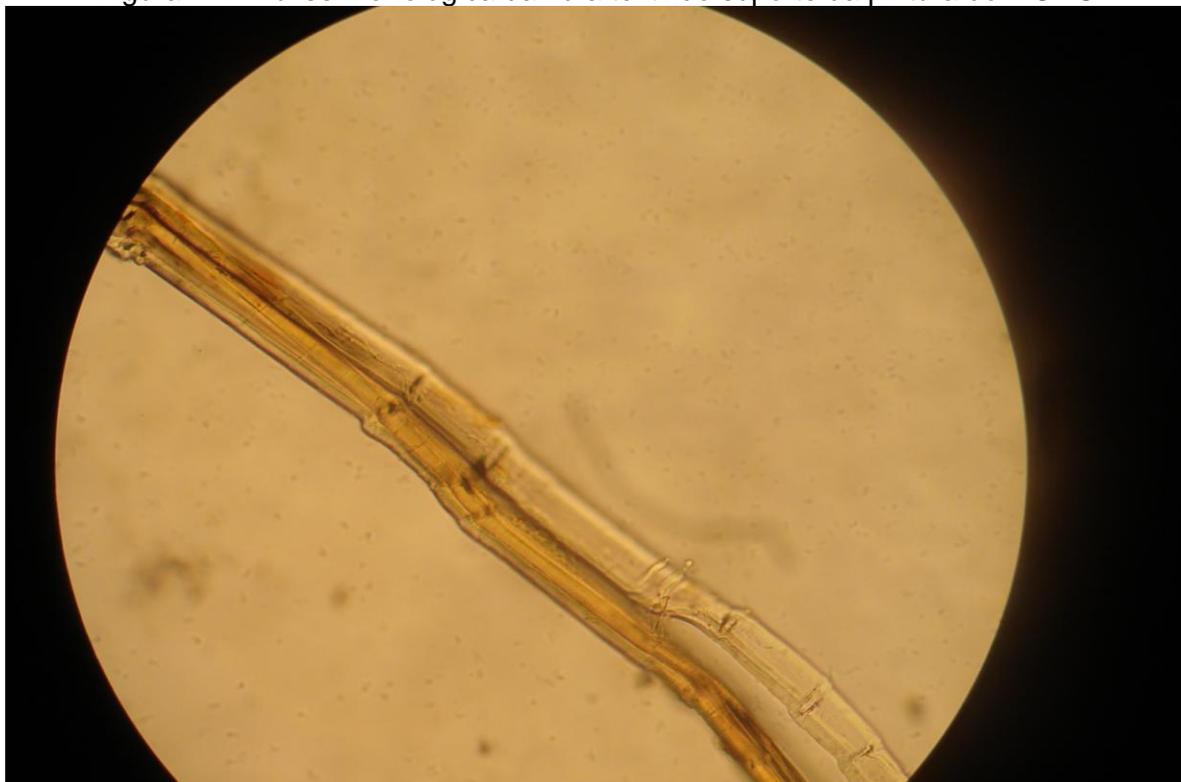


Fonte: Acervo Pessoal, 2014.

A visualização ao microscópio permitiu a observação das estruturas morfológicas das fibras têxteis da obra investigada (Figura 44). Nesse processo, foram obtidas fotografias para comparações com outras fibras disponibilizadas em bibliografias específicas. Primeiramente, acreditava-se que o suporte têxtil da obra fosse juta, por sua aparência grosseira e coloração escura. No entanto, após busca bibliográfica, foi possível entender essa suspeita. De acordo com Bezerra et al. (2003, p. 9), “As fibras de juta têm aparência do linho e do “hemp”, mas tem características irregulares no lúmen. Isto é causado por

variações nas paredes celulares que são grossas em algumas partes e extremamente finas em outras.”.

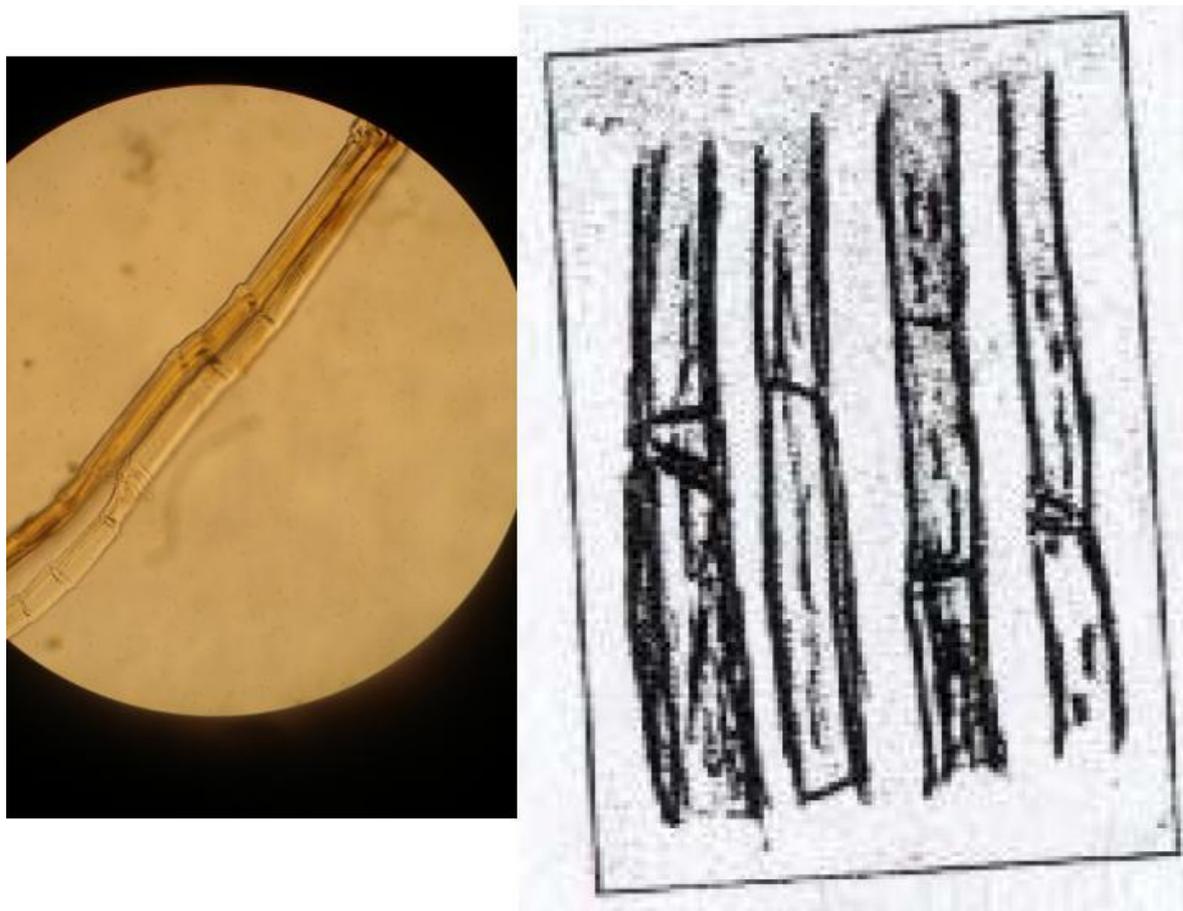
Figura 44: Análise morfológica da fibra têxtil do suporte da pintura do MCRG



Fonte: Acervo Pessoal, 2014.

Após a observação microscópica e busca bibliográfica, procurou-se comparar a fibra da obra desse estudo com outra fibra, a fim encontrar semelhanças para que fosse possível identificar a verdadeira tipologia do suporte têxtil. Para tanto, utilizou-se uma representação da morfologia de uma fibra de linho, que se mostrou muito semelhante (Figura 45).

Figura 45: Semelhança entre fibras têxteis.



Fonte: Acervo Pessoal, 2013 / BEZERRA et al., 2003.

A fibra do linho possui a aparência de um tubo cilíndrico que se afina em uma das pontas, possui ainda nós ou estrias que cruzam a fibra e são identificadas obliquamente. A partir disso, pode-se notar uma pequena semelhança entre as fibras de nosso estudo e as do desenho. Para se afirmar com certeza que o tecido presente na obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito” é linho, seria preciso exames mais aprofundados sobre suas propriedades orgânicas.

Contudo, essa singela comparação é valiosa para o diagnóstico e a proposta de restauro para a obra de estudo. Em um processo de restauro, seria necessária a retirada da pintura da placa de eucatex, pois esta apresenta características ácidas, podendo trazer maiores danos e reentelá-la em um suporte têxtil de linho, que é comumente utilizado nos processos de restauro de telas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para encerrar esse estudo sobre a obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”, faz-se necessária uma reflexão acerca de tudo o que foi exposto. Sendo assim, cabe salientar que os resultados desta busca geraram uma documentação fidedigna do estado de conservação da obra e de sua importância histórica ao povo rio-grandino. Este registro criado passa a fazer parte da história da obra com a intenção de poder auxiliar em estudos e procedimentos de preservação e/ou restauração desta.

Dessa forma, foi evidenciado que a tarefa do conservador-restaurador é de grande responsabilidade e de suma importância para a perpetuação do patrimônio cultural. A postura e ética desse profissional, diante dos processos de restauro, deve, sempre, buscar a originalidade da matéria e a intenção de documentar todos os processos, o que evidencia a relevância de seu trabalho na sociedade. Isto explicita quão respeitada e reconhecida a profissão deve ser, enquanto elemento primordial para a caracterização e preservação do patrimônio cultural.

Na pesquisa, pôde-se observar que o profissional da área da conservação e do restauro não se pode limitar a conhecimentos básicos, pois são necessárias que sejam buscadas outras informações que comunguem com a preservação dos bens culturais. Nesse contexto, a interdisciplinaridade permite a expansão de conhecimentos e a união de forças com vistas à preservação da memória cultural. Atualmente, são observadas diversas modificações nessa área, pois os conhecimentos que eram guardados em segredos e que poucos possuíam talento para realizá-los estão sendo, a cada dia, mostrados ao mundo por meio de estudos como este.

Por meio do levantamento realizado nesse trabalho, evidencia-se que todo processo restaurativo deve-se basear no apelo do próprio objeto que será restaurado ou conservado. Dessa forma, a aplicação dos exames, em suas diferentes tipologias, e a busca pela contextualização histórica são fundamentais para o apoio necessário à vida de um bem cultural. Compreender uma obra de arte em sua totalidade é fundamental para sua preservação, e, infelizmente, nesse estudo, não foi possível, até este momento, atribuir uma autoria para obra, tampouco, sua procedência. No entanto, deve-se ressaltar que a documentação feita nessa pesquisa não visa restringir, nem esgotar reflexões acerca dessa obra de arte.

Em função das inúmeras lacunas da história e do desconhecimento dos materiais e métodos de restauro submetidos à obra do estudo, buscou-se diagnosticar o estado de conservação da obra e contextualizá-la historicamente para auxiliar em propostas de restauro e conservação preventiva. Sendo assim, esse trabalho não se encerra aqui. A parceria firmada entre UFPel e MCRG para a realização da pesquisa permitirá o restauro da

obra “Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito”. Através do diagnóstico realizado, foi possível traçar diretrizes para o restauro da obra, devendo-se basear no respeito à originalidade da matéria e na utilização de procedimentos pertinentes ao restauro de pinturas.

Dentre os procedimentos que poderão ser realizados, destacam-se a limpeza e remoção do verniz oxidado, das repinturas e da placa de eucatex, pois este material é oriundo da intervenção anterior e apresenta propriedades ácidas, o que prejudica a conservação da pintura. Após as remoções, a obra deve ser reentelada em suporte têxtil de linho, planejada e recolocada no bastidor original, que se encontra junto a ela. Este deve ser utilizado por estar em um bom estado de conservação e possuir o sistema de cunhas, que auxilia na preservação da pintura em função de não tensionar o suporte têxtil com as movimentações causadas pela umidade e temperatura. Além disso, deve-se nivelar a camada pictórica e fazer as reintegrações cromáticas. Ao fim, deve ser aplicado um verniz protetor de boa qualidade. Para tanto, haverá incentivo fiscal do MCRG e suporte técnico dos professores e alunos do Curso de Conservação e Restauro da UFPel.

Para finalizar, cabe ressaltar que o trabalho realizado se torna um auxiliador na aplicação de métodos conservativos e na troca de conhecimentos que são propostos pela instituição museológica que a salvaguarda. Dessa forma, o Museu da Cidade do Rio Grande recebe, por meio desse estudo, uma importante documentação acerca de uma peça de seu acervo sacro que se encontrava em esquecimento.

REFERÊNCIAS

ALTMAYER, Flávia de Lima. **Fundação Cidade do Rio Grande – 50 anos: uma história de Realizações.** Homenagem do Núcleo de Memória Eng. Francisco Martins Bastos (NUME – FURG) nos 50 anos da Fundação Cidade do Rio Grande. Rio Grande: FURG, 2003.

ALVES, Francisco das Neves. **Uma igreja, uma comunidade:** os 250 anos de história da Catedral de São Pedro. Rio Grande: FURG, 2005.

ANJOS, Danielle Manczak. **Acervo e Sociedade – Museu da Cidade do Rio Grande – RS.** 2012. 170 f. Dissertação: Mestrado em Geografia – Universidade Federal do Rio Grande.

APHAC, Associação Pró-Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Rio Grande. **Restauração e História, Capela São Francisco de Assis – Rio Grande – RS.** Rio Grande: Libretos Comunicação, 1999.

BARRETO, Abeillard. **O Rio Grande de São Pedro.** Palestras de Abeillard Barreto. Rio Grande: FURG, 1985.

BEZERRA, Clóvis de Medeiros et al. **Fibras celulósicas.** Natal: UFRN, 2003. Disponível em: <<http://www.almanaquedocampo.com.br/imagens/files/fibras-celulosicas%20juta.pdf>> Acesso em: 10 jan. 2014.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada.** Tradução da CNBB. Brasília: Canção Nova, 2008. 1563 p.

BOITO, Camilo. **Os restauros em arquitetura.** Apresentação, Tradução e Comentários críticos de Odete Dourado. n. 3. Salvador: UFBA, 1996.

BRAGA, Marcia Dantas. **Conservação e Restauração:** pedra, pintura mural e pintura em tela. Rio de Janeiro: Rio, 2003.

BRADLEY, Susan M. Os objetos tem vida finita? In: **Conservação:** conceitos e práticas. Org. Marylka Mendes. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração.** Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

CALDAS, Karen Velleda; SANTOS, Veronica C. B. dos; SANTOS, Carlos A. A. **Retratabilidade:** renomeando e reconceituando um critério. Pelotas: UFPel, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/1846/1688>> Acesso em: 13 dez. 2013.

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

_____. **Técnicas e conservação de pinturas.** Lisboa: Civilização, 2006.

CAMPOS, Tula. **Fuga para o Egito – The Flight into Egypt.** Disponível em: <<http://tulacampos.blogspot.com.br/2013/01/fuga-para-o-egito-flight-into-egypt.html>> Acesso em: 15 jan. 2014.

CARTA DE VENEZA DE 1964. Disponível em: <http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Veneza_1964.pdf> Acesso em: 08 dez. 2013.

CENTRO CULTURAL LUSO BRASILEIRO. **Fuga para o Egito**. Disponível em: <http://cclbdobrasil.blogspot.com.br/2013_12_01_archive.html>. Acesso em: 14 jan. 2014.

CÓDIGO DE ÉTICA DO CONSERVADOR-RESTAURADOR. Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/preservacao/pdfs/CodigoEticaConservadorRestaurador.pdf>>. Acesso em: 07 dez. 2013.

DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)**: Contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense. Porto Alegre: Globo, 1971.

DIAS, Leda Maria Castro. Brigadeiro Rafael Pinto Bandeira. In: **Restauração e História, Capela de São Francisco de Assis**. Org. APHAC. Rio Grande: 1999.

GÓMEZ, Maria Luisa. **La Restauración**: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. 5. ed. Espanha: 2008.

MARTINS, Solismar Fraga. **Cidade do Rio Grande**: industrialização e urbanidade (1873-1990). 234 p. Rio Grande: FURG, 2006.

MARTOS, Arturo Diaz. **Restauración y conservación del arte pictórico**. Madrid: Arte Restauro, 1975.

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane. Os Solventes. In: **Restauração: ciência e arte**. MENDES, Marylka. BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ; Iphan, 2005.

MEDEIROS, André Luiz de Vasconcelos. BOJANOSKI, Silvana. **Análise morfológica das fibras de papéis utilizados na conservação e restauro de documentos**. CIC, 2011. Disponível em: <http://www2.ufpel.edu.br/cic/2011/anais/pdf/CH/CH_00328.pdf> Acesso em: 14 jan. 2014.

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

MIGUEL, Ana Maria Macarrón. **Historia de la conservación y la restauración**: desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX. Madrid: Tecnos, 1995.

NEVES, Décio Vignoli das. **Vultos do Rio Grande**. 1. ed. Rio Grande: 1987.

NICOLAUS, Kunt. **Manual de restauración de cuadros**. Verlagsgesellschaft: Könemann, 2003.

PASCUAL, Eva e PATIÑO, Mireia. **O Restauro de Pintura**. Barcelona: Editorial Estampa, 2003.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Apresentação, Tradução e Comentários críticos: Odete Dourado. n. 02. Salvador: UFBA, 1996.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de La Restauración**. Madrid: Síntesis S.A, 2010.

APÉNDICE

APÊNCIDE A



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO EM CONSERVAÇÃO E
RESTAURO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS



FICHA CADASTRAL



Fonte: Jefersson Salaberry, 2013.

FICHA Nº

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Data de Recebimento: 02/12/2013 **Data do Exame:** 03/12/2013 **Data de Entrega:** S/ previsão

Título / Tema: Descanso da Sagrada Família na fuga para o Egito **Assinatura:** Não há

Autor: Desconhecido **Data:** Desconhecida

Técnica: Óleo s/ tela **No. de patrimônio:** Não possui **Dimensão c/moldura:** 90cm x 110cm

Origem: Desconhecida **Proprietário:** Museu da Cidade do Rio Grande

Endereço: Rua Riachuelo, s/ n. (Prédio da Alfândega – Superintendência da Receita Federal)

DESCRIÇÃO

Pintura de cavalete que retrata uma paisagem natural que, aparentemente, é um bosque. Inceridos a este espaço, existem seis distintas iconografias: Dentre as figuras, três são humanas. No centro do quadro, encontra-se uma figura feminina de pele clara e cabelos escuros, que está sentada em meio à vegetação. Ela veste túnica vermelha com dois mantos, em que um possui tonalidades azuis e cobre suas pernas e seu ombro direito, e o outro possui tonalidade terrosa ou amarela, e cobre seu ombro esquerdo, parecendo estar preso ao seu cabelo. Em seu colo, há um bebê adormecido, enrolado a um pano branco que cobre seu sexo. A mulher segura uma das pontas desse tecido, dando a impressão de que

está enrolando ou desenrolando a criança. Próximo a eles, existem dois seres: duas crianças aladas que interagem entre si. Infelizmente, apenas um permite descrição detalhada neste momento. Aparentemente, o anjinho tem seu sexo indefinido, mas está nu com uma faixa de tecido vermelha enrolada a seu corpo, e carrega, em suas mãos, um recipiente. A terceira figura humana existente na pintura é homem. Este tem pele clara e possui barba e cabelos escuros. Ele veste túnica, aparentemente branca, com um manto em tons amarelos. Encontra-se posicionado de lado para o observador, próximo à mulher, mas sem interações aparentes. O homem parece estar entretido com outra figura: um animal quadrúpede que não permite detalhamentos. Possivelmente, este animal seja um burro ou uma mula, que está sendo encilhado pelo homem.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A obra apresenta sua estrutura física em bom estado. No entanto, grande parte da camada pictórica se encontra escurecida sob uma camada de verniz suja e oxidada. Além disso, apresenta perdas de suporte têxtil e, este, está fixado a uma placa de eucatex que, possivelmente, seja oriunda de uma intervenção anterior. Ademais, a pintura se encontra craquelada em sua totalidade. A moldura não apresenta infestações de insetos xilófagos aparentes.

INTERVENÇÃO ANTERIORES

A obra apresenta duas intervenções aparentes. Nota-se que a pintura se encontra reentelada em um suporte de madeira (placa de eucatex), pintado de preto pelo verso. Apresenta massas de nivelamento e inúmeras repinturas. Sua moldura também apresenta repintura total na cor dourada e preta no verso.

PROPOSTA DE INTERVENÇÃO P/ PINTURA

Limpeza mecânica e química, remoção de intervenções anteriores, planificação confecção de enxertos, reentelamento em linho, nivelamento da camada pictórica, reintegração pictórica, verniz de proteção. Será utilizado o bastidor original da pintura que se encontra junto a obra. Ele não apresenta infestações de insetos xilófagos, mas passará por uma desinfestação para prevenção.

Moldura	Madeira	C / Douramento	C / cupim	Metal	Tipo Baguete	Outros
Sim	X					
Não		X	X	X		

Obs.: _____

Bastidor	C/ Cunhas	Fixo	90°	45°	Macho/Fêmea	Outros
Sim	X	X	X			
Não				X	X	

Obs.: _____

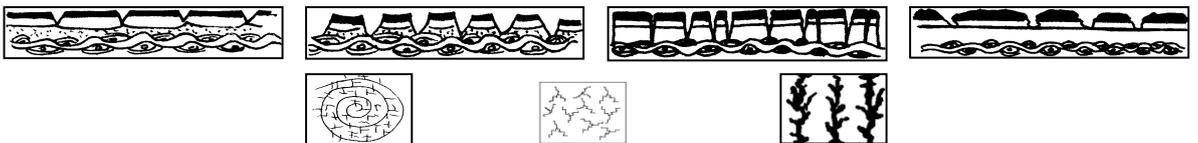
Suporte:	Industrial	Artesanal	Fechada	Vazada	Grosso	Fino	Flexível	Resistente	C/	S/	C/	S/
Algodão												
Linho		X										
Poliéster												
Outros												
Trama			X									
Fio												
Rasgos									X			
Tachas											X	
Grampos												

Obs.: _____

Camada Pictórica	Óleo	Têmpera	Acrílico	1°	2°	3°	4°	Centro	Diluída	Pastosa	C/	S/	S/	N/	C/	S/
Médium	X															
Craquelês							X									
Pinceladas									X							
Perda da cam. pict.											X					
Rest. anterior													X			
Mofo/ fungos																X

Obs.: _____

Tipos de craquelês:



Obs.: _____

X X

CAMADA PROTETORA:	S/	N/	S/	N								
Florescência com UV	X											
Verniz original				X								
Verniz res. natural												
Verniz sintético							X					
Verniz oxidado								X				
Com manchas brancas												X

Restauração Realizada:

Troca de bastidor: _____

Faceamento Parcial/Total: _____

Limpeza Mecânica/ Química: _____

Limpeza Verso: _____

Tratamento de fungos: _____

Remoção de reentelamentos e enxertos: _____

Consolidação do suporte: _____

Fixação dos craquelês e Camada Pictórica: _____

Planificação do suporte: _____

Remoção de repinturas: _____

Reforço de borda: _____

Reentelamento: _____

Remoção do verniz: _____

Nivelamento do suporte: _____

Reintegração cromática: _____

Verniz Final: _____