

## **RESTAURAÇÃO DA PINTURA A ÓLEO PAISAGEM DE MORENA JOBIM**

*RESTORATION OF OIL PAINTING LANDSCAPE OF MORENA JOBIM*

**Lindsay Rocha Taveira**

Graduanda do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis/UFPel  
lindsay.rochat@gmail.com

**Andréa Lacerda Bachettini**

Professora Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural/UFPel  
andreabachettini@gmail.com

### **RESUMO**

O presente trabalho relata a restauração da pintura de cavalete à óleo intitulada “Paisagem” de autoria de Morena Jobim, realizada pela autora no Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), durante a disciplina de Conservação e Restauração de Pintura ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Lacerda Bachettini, no ano de 2017. A restauração é a atividade que age diretamente sobre os objetos quando os meios preventivos não são suficientes para mantê-los em boas condições, aplicando os tratamentos necessários que permitam a sobrevivência dos bens culturais ou remediem os danos que apresentam. A restauração tornou-se uma área que requer do restaurador além de capacidade técnica, conhecimentos científico-técnicos, histórico-artístico, sobre fatores de degradação e conservação, onde várias abordagens devem ser realizadas com uma visão interdisciplinar com outros especialistas (MANUEL, 2002, p. 29-30). A obra é de aproximadamente do ano de 1915, possui dimensões de 100cm x 0,71cm com moldura, e 0,85cm x 0,55cm sem moldura. Representa uma cena da natureza, com montanhas, rio, árvores, pássaros, vegetações e um céu iluminado por tons claros que contrastam com os tons terrosos e esverdeados da natureza. A pintura de paisagem do século XIX tem no impressionismo expressão destacada, observando-se a suspensão dos contornos e pinceladas justapostas, o aproveitamento da luminosidade, o uso de cores complementares, e a luz produz um efeito material na obra, sem brilhos e nem transparências. Pertenceu à família da senhora Harriet Lori Furmeister Roessler avó materna do senhor Rafael Olivé Leite que atualmente possui a obra em seu acervo particular. Inicialmente, a pintura encontrava-se alterada pelo verniz oxidado e pela presença de sujidades. Na camada de preparação fina, evidencia-se o estrato pictórico que contém empastes de tinta e evidências das direções das pinceladas em algumas áreas. Havia lacunas, rasgos na tela, orifícios causados por deteriorações e perdas da camada pictórica. Não havia a presença de repinturas, nada foi detectado pela fotografia de fluorescência de Ultra-Violeta (UV), que é realizada com lâmpada de Wood em um ambiente escuro, onde “a diferente fluorescência dos materiais permite determinar o estado da superfície, do verniz, detectar repinturas, adições, e auxilia nos processos de limpeza” (MANUEL, 2002, p. 63-64). O suporte é constituído de linho, provavelmente industrial, cuja trama é fechada e apertada, e o fio é fino. Com o recurso de um conta-fios, foram contabilizados, o tecido de trama tafetá em linho, fios de trama 33 cm<sup>2</sup> e fios de urdidura 44 cm<sup>2</sup>. À vista, constatava-se algumas irregularidades e rugosidades, provavelmente decorrentes do seu estado de conservação. Havia a presença de desgastes em algumas regiões que tornam o suporte visível e, perdas que foram confirmadas pela fotografia de fluorescência de Ultra-Violeta. A moldura de madeira, é detalhada em gesso, com douramento em tom bronze, com desenhos florais em alto relevo e em suas laterais possui um filete marmorizado em tons de bronze, apresentava algumas perdas do suporte e alguns craquelês. Foi confeccionado um novo bastidor para a obra, com as dimensões 82cm x 52,5cm x 2,0cm. Este recebeu a aplicação de piretroide da marca Pentox com pincel de cerdas macias, com a finalidade de se evitar futuros ataques de insetos xilófagos. A tela foi estirada no novo bastidor com o auxílio de um puxador e grampeador profissional, evitando abaulamentos do suporte têxtil. Durante o estiramento, com a força mecânica empregada no processo, o canto superior esquerdo (olhando pela frente da tela) rasgou, mas sem atingir área de pintura. Assim, foi executada no local do rasgo a aplicação do adesivo Beva 371 em filme, pelo interior da tela, com o auxílio de espátula térmica, a Beva 371 necessita de calor para unir as partes desejadas e assim continuar o estiramento. Antes de intervir na camada de verniz que recobre a obra, se iniciou as provas de solubilidade que “auxiliaram na escolha da substância ideal para a remoção do verniz sem afetar a camada pictórica”, baseados nos estudos de Liliane Masschelein-Kleiner “sobre o poder de penetração dos solventes e as consequências derivadas da escolha de uma determinada solução para cada caso”. A mescla mais efetiva foi isoctano + álcool etílico (proporção 1:1) que retirava o verniz, mas causou um efeito esbranquiçado na superfície. Para retirar o efeito

esbranquiçado, restaurar e saturar a cor da camada pictórica aplicou-se terebentina + álcool etílico (proporção 2:1) com pincel de cerdas macias. (BARBOSA, VILLA, 2013, p. 106) Após a retirada de todo o verniz, foi aplicado um novo verniz de resina natural Dammar para proteger a camada pictórica e poder realizar o nivelamento das lacunas e a reintegração cromática da pintura. O nivelamento das lacunas foi feito com a aplicação de massa de nivelamento com gesso e cola PVA da marca Coral com o auxílio de espátula metálica, e que precisa secar antes de dar prosseguimento à intervenção. Esse procedimento é necessário antes da reintegração cromática, onde a lacuna recebe uma camada que atua como base preparação da tela. A reintegração cromática foi realizada em todas as áreas de lacunas, após o nivelamento, utilizando a técnica do ilusionismo ou mimética, “levando em conta uma série de fatores, como a extensão e forma das lacunas, o tamanho, a documentação existente, a funcionalidade, o estilo, o caráter da obra, entre outros parâmetros” (BAILÃO, 2011, p. 46, apud PHILIPPOT, PHILIPPOT, 1959, p. 9; BERGEON, 1990, p. 194). Para se obter um resultado mimético se mistura “as cores na paleta até encontrar o tom semelhante à zona próxima que circunda a lacuna”. “A reintegração mimética é, na maioria das vezes, exigida pelos proprietários, pelas galerias de arte, antiquários e colecionistas”, devido à estética alcançada (BAILÃO, 2011, p. 48-49). Inicialmente se utilizou a tinta para restauro da marca Maimeri diluída com xilol, mas devido à toxicidade do solvente, passou-se a utilizar a tinta aquarela da marca Pentel Arts diluída com água. Optou-se pelo uso de ambas por serem materiais reversíveis e estáveis. Segundo Viñas (2003, p. 108) os materiais adicionados a uma obra de arte devem ser reversíveis, pois não sabemos como se dará o envelhecimento desses materiais sobre suportes distintos, e, podem ser descobertos materiais de restauração mais adequados, que podem ser utilizados em restaurações futuras, levando assim a retirada dos materiais usados. Após a reintegração cromática foi aplicada duas camadas de verniz de proteção da resina natural Dammar diluído em Aguarrás + cera microcristalina, com compressor portátil. A resina Dammar trás a saturação da cor original da tela e a cera microcristalina tira o brilho que a resina possui e gera um aspecto fosco à pintura. A moldura foi higienizada com trincha de cerdas macias. As partes faltantes foram preenchidas com a massa de nivelamento com cola PVA da marca Coral e após secagem, foram esculpadas com auxílio de bisturi nas formas que cada parte possuía anteriormente. A reintegração cromática da moldura foi realizada com aquarela da marca Pentel Arts diluída em água, utilizando a técnica do ilusionismo. O douramento da moldura foi refeito com a aplicação de pó de ouro. Colocou-se a tela na moldura e sua fixação foi realizada com ganchos e parafusos pelo verso. A pintura, após a restauração, mostrou-se de modo geral, em bom estado de conservação. As lacunas foram reintegradas com materiais reversíveis e estáveis que proporcionou uma leitura mais harmoniosa dos planos, cores e profundidades da pintura. O verniz natural aplicado sobre a tela após o restauro trouxe a saturação das cores, que até então estavam esmaecidos, dando mais vida a estética da obra. A conservação e restauração de pintura de cavalete é um assunto amplamente discutido ao nível social desde o século XIX, onde os critérios aplicados pelo restaurador estão intimamente ligados à percepção visual da pintura, e aos diversos valores que esta possui na sociedade. Preservar, salvaguardar, cuidar, manter e gerenciar o bem patrimonial é o que motiva todo esse trabalho, tentando estabilizar as ações naturais do tempo, perpetuando as memórias, histórias e valores, para as futuras gerações.

**Palavras-chave:** Restauração. Pintura. Conservação.

#### **ABSTRACT/RESUMEN**

The present work reports the restoration of the easel painting, entitled "Landscape" by Morena Jobim, by the author of the Bachelor's Degree in Conservation and Restoration of Cultural Goods of the Federal University of Pelotas (UFPel), during the discipline of Conservation and Restoration of Painting ministered by Prof. Andréa Lacerda Bachettini, in the year 2017. Restoration is the activity that acts directly on the objects when the preventive means are not enough to keep them in good condition, applying the necessary to enable the survival of cultural goods or remedy the damage they present. Restoration has become an area that requires the restorer as well as technical capacity, scientific-technical, historical-artistic, degradation and conservation factors, where several approaches must be carried out with an interdisciplinary approach with other specialists (MANUEL, 2002, pp. 29-30). The work is about the year 1915, has dimensions of 100cm x 0.71cm with frame, and 0.85cm x 0.55cm without frame. It represents a scene of nature, with mountains, rivers, trees, birds, vegetation and a sky illuminated by light tones that contrast with the earthy and greenish tones of nature. The landscape painting of the nineteenth century has in Impressionism outstanding expression, observing the suspension of contours and juxtaposed brushstrokes, the use of luminosity, the use of complementary colors, and light produces a material effect on the work, without glitters or transparencies. He belonged to the family of Mrs. Harriet Lori Furmeister Roessler Sr. Rafael Olivé Leite's maternal grandmother who currently owns the work in her private collection. Initially, the paint was altered by the oxidized varnish and the presence of dirt. In the fine preparation layer, we can see the pictorial layer containing

ink fillings and evidence of brushstroke directions in some areas. There were gaps, tears in the canvas, holes caused by deteriorations and losses of the pictorial layer. There was no repainting, nothing was detected by Ultra-Violet (UV) fluorescence photography, which is performed with Wood's lamp in a dark environment, where "the different fluorescence of the materials allows to determine the state of the surface, the varnish, detect repainting, additions, and assists in cleaning processes" (MANUEL, 2002, pp. 63-64). The carrier is made of flax, probably industrial, whose weave is closed and tight, and the thread is thin. With the use of a thread count, we counted the woven linen fabric, linen yarn 33 cm<sup>2</sup> and warp yarn 44 cm<sup>2</sup>. In view, there were some irregularities and roughness, probably due to its state of conservation. There was the presence of wear in some regions that make the carrier visible and losses that have been confirmed by Ultra-Violet fluorescence photography. The wooden frame is detailed in gypsum, with gilding in bronze tone, with floral designs in high relief and on its sides it has a filigree marbled in tones of bronze, it had some losses of the support and some craquelés. A new frame for the work was made, with dimensions 82cm x 52.5cm x 2.0cm. This was the application of pyrethroid Pentox brand with soft bristle brush, in order to avoid future attacks of xylophagous insects. The screen was stretched in the new rack with the aid of a professional puller and stapler, avoiding bulging of the textile support. During the stretch, with the mechanical force employed in the process, the upper left corner (looking from the front of the canvas) ripped, but did not reach the paint area. Thus, the application of the Beva 371 film adhesive to the interior of the fabric was performed at the tear site with the aid of a thermal spatula, the Beva 371 requires heat to join the desired parts and thus continue the drawing. Before intervening in the layer of varnish that covers the work, the solubility tests were initiated, which "helped in the choice of the ideal substance for the removal of the varnish without affecting the pictorial layer", based on the studies of Liliane Masschelein-Kleiner "on the power penetration of solvents and the consequences of choosing a particular solution for each case." The most effective mixture was isooctane + ethyl alcohol (1: 1 ratio) which removed the varnish, but caused a whitish effect on the surface. To remove the whitish effect, restore and saturate the color of the pictorial layer was applied terebentine + ethyl alcohol (ratio 2: 1) with soft bristle brush. (BARBOSA, VILLA, 2013, p.106) After the removal of all the varnish, a new varnish of natural resin Dammar was applied to protect the pictorial layer and to be able to realize the leveling of the gaps and the chromatic reintegration of the painting. The leveling of the gaps was done with the application of leveling mass with gypsum and Coral PVA glue with the aid of a metal spatula, which needs to be dried before proceeding to the intervention. This procedure is necessary before the chromatic reintegration, where the gap receives a layer that acts as the base preparation of the screen. The chromatic reintegration was performed in all areas of gaps, after leveling, using the illusionism or mimetic technique, "taking into account a series of factors, such as the extent and shape of gaps, size, existing documentation, functionality, the style, the character of the work, among other parameters" (BAILÃO, 2011, page 46, apud PHILIPPOT, PHILIPPOT, 1959, 9, BERGEON, 1990, p.194). In order to obtain a mimetic result the colors are mixed in the palette until the tone is similar to the next area that surrounds the gap. "Mimetic reintegration is, most of the time, demanded by owners, art galleries, antique dealers and collectors," due to the aesthetics achieved (BAILÃO, 2011, pp. 48-49). Initially, restoration ink of the Maimeri brand diluted with xylol was used, but due to solvent toxicity, water-based paint of the Pentel Arts brand diluted with water was used. Both were used as both reversible and stable materials. According to Viñas (2003, p.108), materials added to a work of art must be reversible, as we do not know how aging of these materials will occur on different substrates, and more suitable restoration materials can be discovered that can be used in future restorations, thus leading to the removal of used materials. After the chromatic reintegration two layers of protection lacquer of the Dammar natural resin diluted in Aguarrás + microcrystalline wax with a portable compressor were applied. The Dammar resin brings back the saturation of the original color of the canvas and the microcrystalline wax takes away the gloss the resin has and gives a matte look to the paint. The frame was sanitized with soft bristle brush. The missing parts were filled with the leveling compound with Coral brand PVA glue and after drying were sculpted with scalpel in the forms that each part had previously. The chromatic reintegration of the frame was carried out using Pentel Arts watercolor diluted in water, using the technique of illusionism. The gilding of the frame was redone with the application of gold powder. The screen was placed in the frame and its attachment was made with hooks and screws by the back. The painting, after the restoration, was generally in good condition. The gaps were reintegrated with reversible and stable materials that provided a more harmonious reading of the planes, colors and depths of the painting. The natural varnish applied to the canvas after restoration brought the color saturation, which until then had been dimmed, giving more life to the aesthetics of the work. The preservation and restoration of easel painting is a subject widely discussed at the social level since the nineteenth century, where the criteria applied by the restorer are closely linked to the visual perception of painting, and to the various values it has in society. Preserving, safeguarding, caring, maintaining and managing property is what motivates all this work, trying to stabilize the natural actions of time, perpetuating the memories, stories and values, for future generations.

**Keywords/Palabras clave:** Restoration. Painting. Conservation.

O presente trabalho busca descrever as atividades práticas de restauração realizadas na disciplina de Conservação e Restauração de Pintura II. Todas as etapas de restauração são descritas ao longo deste, como equipamentos, materiais e técnicas utilizadas. A intervenção de restauração foi realizada em dois momentos, sendo a primeira no ano de 2015, na disciplina de Conservação e Restauração de Pintura II, ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Mr<sup>a</sup>. Micheli Martins Afonso, e executada pelas alunas Cristiane Rodrigues e Rosangela Tavares. No ano de 2017, a aluna Lindsay Rocha Taveira, deu continuidade ao restauro da obra, na mesma disciplina, mas ministrada pela Profa. Dra. Andréa Lacerda Bachettini. Esta segunda etapa do restauro é descrita aqui.

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

Podemos consultar, sempre que surgirem dúvidas, os procedimentos de restauração que foram utilizados, mas, devemos levar em consideração que nem todas as obras estudadas terão os mesmos problemas de conservação. Em todo o caso, é preciso realizar exames variados para identificar os problemas e, portanto, realizar um diagnóstico preciso do estado de conservação da obra de arte antes da intervenção.

Primeiramente, o trabalho aborda os aspectos históricos da obra restaurada, depois são descritas as metodologias de trabalho que incluem testes realizados, diagnóstico de conservação, as propostas de intervenção, os materiais, os equipamentos utilizados, e a intervenção em si.



Figura 1: Obra vista de frente antes da restauração (2015). Fonte: Cristiane Rodrigues e Rosangela Tavares.

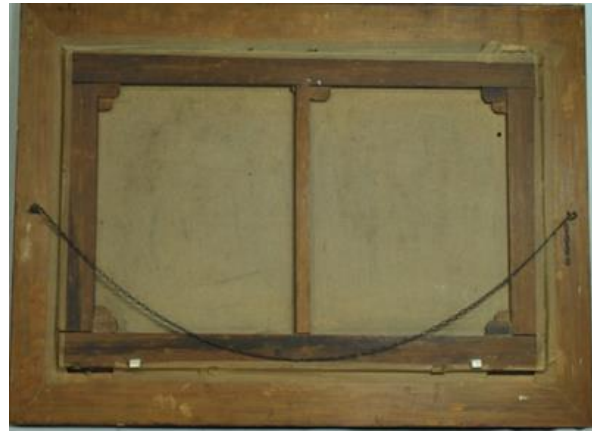


Figura 2: Obra vista pelo verso antes da restauração (2015). Fonte: Cristiane Rodrigues e Rosangela Tavares.

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

A pintura representa uma cena da natureza. Há montanhas, rio, árvores, pássaros, vegetações e um céu iluminado por tons claros que contrastam com os tons terrosos e esverdeados da natureza. Paisagem tem no impressionismo expressão destacada, observando-se suspensão dos contornos e pinceladas justapostas, o aproveitamento da luminosidade, uso de cores complementares, volumes recortados, uma luz que produz efeito material na obra, sem brilhos e nem transparências.

Visivelmente, a pintura se encontrava alterada pelo verniz oxidado e pela presença de sujidades. A camada de preparação é fina. Após a camada de preparação, evidenciam-se o estrato pictórico que contém empastes de tinta e evidências das direções das pinceladas em algumas áreas. Há lacunas, rasgos na tela, orifícios causados por deteriorações e perdas da camada pictórica.

Como análise preliminar dos exames de luz rasante, luz transmitida e de Ultra-violeta, observou-se: oxidações, perdas do suporte, perdas da camada pictórica, fragilidade do suporte, arranhões e marcas do bastidor. Não havia a presença de repinturas, nada foi detectado pela fotografia de fluorescência de Ultra-Violeta (UV), que é realizada com lâmpada de Wood em um ambiente escuro, onde “a diferente fluorescência dos materiais permite determinar o estado da superfície, do verniz, detectar repinturas, adições, e auxilia nos processos de limpeza”. Para

detectar mais informações, seria necessário o uso do EDXRF (Fluorescência de Raio X por dispersão de energia) (MANUEL, 2002, p. 63-64).



Figura 1: Exame de fotografia de Fluorescência de Ultravioleta (2015).  
Fonte: Cristiane Rodrigues e Rosangela Tavares.

Seu suporte é constituído de linho, provavelmente industrial, cuja trama é fechada e apertada e o fio é fino. Suas dimensões são: 0,85 x 0,556 cm. Com o recurso de um conta-fios, foram contabilizados, o tecido de tafetá de algodão e linho 1:1, fios de trama 33 cm<sup>2</sup> e fios de teia 44 cm<sup>2</sup>. À vista, constata-se algumas irregularidades e rugosidades, provavelmente decorrentes do seu estado de conservação. Há a presença de desgastes em algumas regiões que tornam o suporte visível e, perdas constatadas pela fotografia de fluorescência de Ultravioleta. O suporte é preso no bastidor por pregos oxidados e apresenta rasgos.



Figura 2: Suporte da tela (2015). Fonte: Cristiane Rodrigues e Rosangela Tavares.

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



Figura 3: Moldura (2015). Fonte: Cristiane Rodrigues e Rosangela Tavares.

As intervenções realizadas em 2015 foram:

<b>MOLDURA</b>
Higienização com pincéis de cerdas macias.
Remoção da fita adesiva que prendia o bastidor a moldura com o auxílio de um bisturi e umedecendo-se a fita adesiva com água deionizada para facilitar a remoção.
Aplicação de Pentox para evitar futuros ataques de insetos xilófagos.
Isolamento da pintura para quarentena.
<b>BASTIDOR</b>
Higienização da pintura com trinchas de cerdas macias.
Retirada dos pregos oxidados do bastidor utilizando alicates de ponta fina e de ponta grossa, micro retífica Dremel em alguns momentos para aquecer o prego e facilitar sua retirada com o alicate.
Preenchimento dos buracos do bastidor em virtude da retirada dos pregos. O preenchimento foi feito com o auxílio de uma espátula, aplicando-se a mistura de serragem fina e PVA neutro na proporção 1:1. Após a secagem do preenchimento por 48h, aproximadamente, foi realizado o nivelamento com lixa média.
Limpeza com substituto de saliva (1,5 ml de Triton X-100 + 1,5 ml de Trietanolamina + 147ml de água destilada) e swob. Proporção de 1:1:98.
Aplicação da cera microcristalina diluída em varsol (solvente) com o auxílio da bucha para garantir proteção.
Lustrou-se o bastidor com o auxílio de um pedaço de carpete, fixado em um pedaço de madeira, o que garantiu um ótimo acabamento.

<b>SUPORTE</b>
Remoção da obra do bastidor com o auxílio de um bisturi para realização do reforço de borda e das outras intervenções, recortando-se ao redor dos pregos.
Higienização do verso da tela com o auxílio do aspirador de pó.
Planificação da obra, entrefolhada com papel siliconado e vidro para planificar e proteger a obra.
Higienização do verso da obra com pó de borracha. A borracha ralada é colocada em quadrantes na obra e são feitos movimentos leves e circulares para retirada das sujidades. A boneca utilizada na limpeza é feita com tule, algodão e presa com barbante. Deve-se retirar sempre o excesso de borracha para evitar abrasões.
Reforço de bordas.
Obturações e enxertos com polpa de linho e cola mista (PVA neutro + carboximetilcelulose), proporção 1:1 nas partes faltantes pelo verso da obra.
Remoção da cola das bordas no verso da obra com o auxílio do bisturi.
<b>CAMADA PICTÓRICA</b>
Retirada da intervenção feita a lápis com o auxílio de uma borracha plástica.
Aplicação da Beva 371 com pincel no entorno da obra em que a camada pictórica estava se soltando.

Tabela 1: Intervenções realizadas em 2015. Fonte: Autoral.

Após análise do relatório anterior e do atual estado de conservação da obra, a proposta de intervenção foi:

- Moldura: higienização com pincel de cerdas macias, nivelamento das lacunas, esculpir as partes faltantes após secagem do nivelamento e reintegração cromática.
- Bastidor: confecção de um novo chassi e aplicação de Pentox.
- Suporte: estiramento da tela no bastidor.
- Camada pictórica: remoção da Beva 371 aplicada no restauro de 2015, remoção do verniz oxidado, nivelamento das lacunas, reintegração cromática, aplicação de verniz com a resina Dammar.
- Colocação da obra na moldura.

A restauração iniciou-se com a confecção um novo bastidor para a obra, com as dimensões 82 x 52,5 x 2,0 cm, pois a professora não conhecia a localização de guarda do bastidor original.



Este recebeu a aplicação de Pentox, com a finalidade de se evitar futuros ataques de insetos xilófagos.



Figura 4: Aplicação do Pentox no bastidor (2017). Fonte: Autoral.

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



Figura 5: Estiramento da tela no bastidor e aplicação da Beva 371 em filme no local do rasgo (2017). Fonte: Autoral.

A Beva 371 aplicada nas bordas para proteção em 2015 foi retirada com o auxílio de bisturi, para que as intervenções atuais na obra pudessem ser realizadas. Tentou-se retirá-la com Aguarrás, mas a camada pictórica saía junto, e assim optou-se pela utilização do bisturi.



Figura 6: Retirada da Beva 371 aplicada em 2015 nas bordas da pintura (2017). Fonte: Autoral.

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

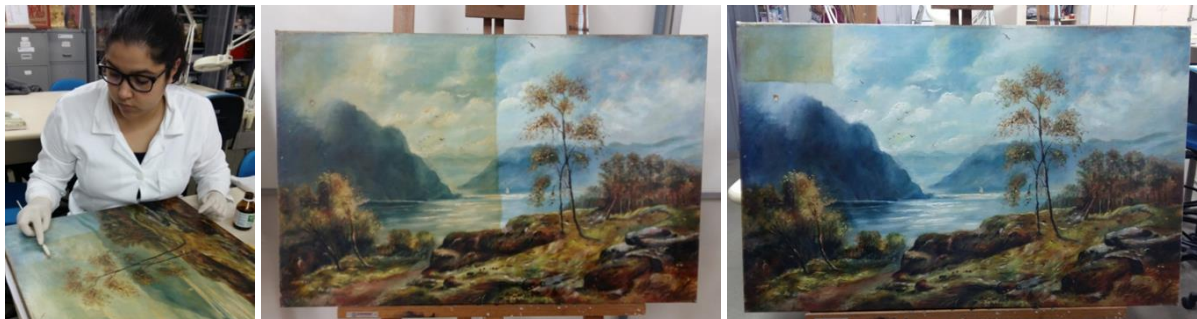
FINALIDADE	SOLVENTES	PORPORÇÃO
Limpeza superficial	Isoctano	Puro
	Diisopropiléter	Puro
	White Spirit	16% de aromático
	P-xileno	Puro
	P-xileno: Tricloroetano	50 : 50
Verniz resinoso	Isoctano: Isopropanol	50 : 50
	Tolueno: Isopropanol	50 : 50
	Isoctano: Éter: Etanol	80 : 10 : 20
	Isoctano: Éter: Etanol	55 : 30 : 15
Verniz resinoso em camada espessa	Acetato de etila: Metiletilcetona	50 : 50
	Isopropanol: Metilisobutilcetona	50 : 50

Repintura oleosa	Dicloroetano: metiletilcetona	50 : 50
	Tolueno: Dimetilformamida	75 : 25
	Tricloroetano: Diacetona álcool	75 : 25
	Tricloroetano: Dimetilformamida	50 : 50
	Acetato de etila: Dimetilformamida	50 : 50
	Isopropanol: Amoníaco: Água	90 : 10 : 10
	Isopropanol: Amoníaco: Água	50 : 25 : 25
Cola ou repintura protéica	Diclorometano: Formiato de etila: Ácido Fórmico	50 : 50 : 2
Cola ou repintura Polissacarídeo	Tolueno: Isopropanol: Água	50 : 65 : 15
	Metiletilcetona: Água	25 : 75
	Acetato de etila: Tetrahidrofurano: Água	5 : 35 : 45
	Ácido acético: Água	5 : 95

Tabela 2: Lista de solventes. Fonte: MASSCHELEIN-KLEINER (2004, 128).



Figura 7: Teste de solubilidade do verniz com a mescla escolhida (2017).  
 Fonte: Autoral.



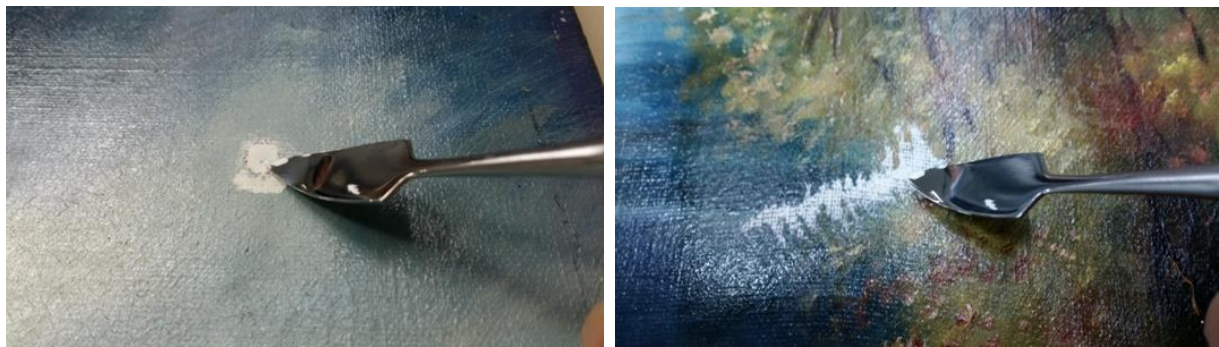
Figuras 10, 11 e 12: Retirada do verniz (2017). Fonte: Autoral.



Figuras 13 e 14: Antes e depois da retirada do verniz (2017). Fonte: Autoral.

Após a retirada de todo o verniz, foi aplicada uma camada de resina Dammar para proteger a camada pictórica e poder realizar o nivelamento das lacunas e a reintegração cromática das mesmas.

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



Figuras 15 e 16: Nivelamento de lacuna (2017). Fonte: Autoral.

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

Para se obter um resultado mimético se mistura “as cores na paleta até encontrar o tom semelhante à zona próxima que circunda a lacuna”. “A reintegração mimética é, na maioria das

vezes, exigida pelos proprietários, pelas galerias de arte, antiquários e colecionistas”, devido à estética alcançada (BAILÃO, 2011, p. 48-49).

Inicialmente se utilizou a tinta para restauro da marca Maimeri diluída com xilol, mas devido à toxicidade do solvente, passou-se a utilizar a tinta aquarela da marca Pentel Arts diluída com água. Optou-se pelo uso de ambas por serem materiais retratáveis e estáveis. Segundo Viñas (2003, p. 108) os materiais adicionados a uma obra de arte devem ser retratáveis, pois não sabemos como se dará o envelhecimento desses materiais sobre suportes distintos, e, podem ser descobertos materiais de restauração mais adequados, que podem ser utilizados em restaurações futuras, levando assim a retirada dos materiais usados.



Figuras 17 e 18: Reintegração cromática (2017). Fonte: Autoral.

Após a reintegração cromática foi aplicada duas camadas de verniz de proteção da resina natural Dammar diluído em Aguarrás + cera microcristalina, com compressor portátil. A resina Dammar traz a saturação da cor original da tela e a cera microcristalina tira o brilho que a resina possui e gera um aspecto fosco à pintura. A moldura foi higienizada com trincha de cerdas macias.



Figura 19: Aplicação da Resina Natural Dammar com Compressor Portátil (2017). Fonte: Autoral.

A moldura foi higienizada com trincha de cerdas macias. As partes faltantes foram preenchidas com gesso úmido e após secagem, foram esculpidas com auxílio de bisturi nas formas que cada parte possuía anteriormente.

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



Figura 20: Reintegração cromática na moldura com aplicação do pó de ouro (2017). Fonte: Autoral.

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



Figura 21: Gancho e parafuso usados para fixar a tela na moldura (2017). Fonte: Autoral.

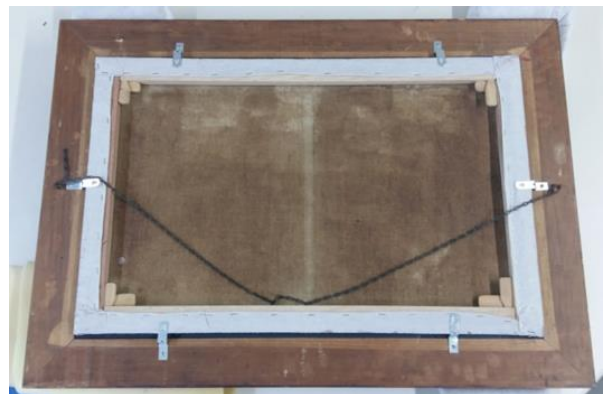


Figura 22: Tela fixada na moldura pelo verso (2017). Fonte: Autoral.



Figuras 23 e 24: Obra antes e depois da restauração. Fonte: Autoral.

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

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

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

## Referências

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

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

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

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane. **Los Solventes**. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2004. Disponível em: < [http://www.cncr.cl/611/articles-4953\\_archivo\\_01.pdf](http://www.cncr.cl/611/articles-4953_archivo_01.pdf) >. Acesso em 08/02/2018.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de La Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003, p. 108. BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Tradução: Marcus Penchel. Jorge Zahar Ed.: Rio de Janeiro, 1999.