

O restauro dos painéis “Guerra e Paz” de Candido Portinari

Claudio Valério Teixeira | Edson Motta Jr. | Maria Cristina Graça |
Humberto F. Carvalho | Luiz A. C. Souza

Resumo

Este trabalho descreve o restauro dos gigantescos painéis Guerra e Paz que decoram o foyer da sede da Organização das Nações Unidas em Nova York, EUA. Estas pinturas emblemáticas, pintadas a óleo sobre madeira contraplacada foram doadas pelo governo Brasileiro à organização internacional em 1956 e desde então ficaram expostas à poluição de um grande centro urbano e a incidência de luz natural não filtrada. Essas condições adversas alteraram alguns pigmentos e catalisaram a deterioração de uma forma instável de branco de titânio, causando manchas desagradáveis e descoloração geral. O restauro consistiu na limpeza da superfície da obra e nova saturação da tinta, além de reintegrações cromáticas estratégicas.

Palavras-chave: Branco de titânio anatasio, restauro, saturação, Candido Portinari

Abstract

This paper describes the conservation of Candido Portinari's oversize panels that decorate the main entrance hall of the United Nation Headquarters in New York City, USA. These emblematic paintings painted with oils on a mosaic of plywood panels were originally assembled in this location in 1956 and since then have been exposed to the ravishes of urban pollution and unfiltered daylight. These adverse environmental conditions faded some pigments and accelerated the deterioration of an unstable form of titanium white, causing unsightly patches and overall discoloration. Conservation involved surface cleaning and re-saturation of chalked paints as well as minor but strategic in-painting and varnishing.

Keywords: Titanium white, conservation, saturation, Candido Portinari

Introdução

Pintados em 1956 pelo artista brasileiro Candido Portinari (1903-1962), os painéis Guerra e Paz foram projetados e pintados para a sede da Organização das Nações Unidas, em Nova York, como doação do Governo Brasileiro. Nesse ambiente de grande visibilidade diante da comunidade internacional, as pinturas permaneceram por mais de meio século simbolizando as aspirações brasileiras de paz entre as nações. (Figura 1)

Em novembro de 2010 os painéis, compostos de 28 segmentos, foram desmontados e transportados para o Brasil para uma campanha de restauro didático aberto à visitação pública¹. Esta decisão foi tomada considerando tanto a relativa urgência de preservação dos painéis quanto à interdição, por três anos, de áreas do prédio da ONU para reformas². (Figura 2)

O restauro das obras foi efetuado em um ateliê montado no prédio do Ministério da Educação e Cultura, marco da arquitetura moderna brasileira e que abriga diversas outras obras importantes de Candido Portinari. (Figura 3)

O espaço funcional foi organizado para abrigar as atividades técnicas de restauro



Figura 1 – Ilustração do caráter monumental dos painéis.



Figura 2 – Desmontagem dos painéis na ONU em novembro de 2010.

1 A idéia de trabalhar em ateliê aberto, com grande afluência de público, foi relevante na divulgação da ciência da restauração. Em nosso país torna-se cada vez mais importante a divulgação do trabalho de conservação de arte, ainda visto por muitos, como atividade isolada e cercada de mistérios.

2 A iniciativa deste extraordinário empreendimento foi do Prof. Joao Candido Portinari, filho do artista, e dos dedicados colaboradores do Projeto Portinari.

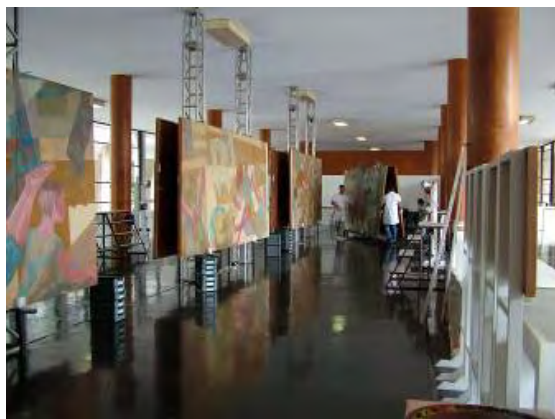


Figura 3 - Vista do atelier aberto antes do início dos trabalhos de restauro.



Figura 4 – Fotografia ilustrativa do caráter didático do atelier aberto de restauro.



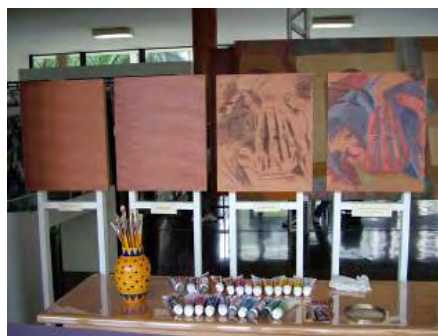
Figuras 5 e 6 – Fotografias ilustrativas do caráter didático do atelier aberto de restauro.

assim como núcleos de apoio com funções educativas de caráter científico e histórico. Nestes, o público de todas as idades dispunha de informações sobre a origem dos pigmentos e sua história, imagens estratigráficas das pinturas, imagens micrográficas, lupas para observação de fragmentos de tinta, e assistiam também, *in loco*, a fabricação de pigmentos sintéticos. (Figuras 4, 5 e 6)

Foram feitas, por artistas\restauradores, reproduções técnicas de áreas selecionadas da pintura, com o objetivo de se conhecer melhor os procedimentos pictóricos do mestre. (Figuras 7 e 8). Essa atividade também se deu diante do público visitante, para potencializar o caráter educativo da mostra. (Figura 9). Além disso, foram organizadas visitas guiadas - por monitores e restauradores - para adultos, crianças, estudantes universitários, profissionais da área de conservação e gestores da área cultural.

O projeto de conservação³ contou com a coordenação geral dos restauradores

³ O Projeto de Conservação dos Painéis Guerra e Paz contou com o apoio científico, na identificação de materiais empregados pelo artista, do Lacicor da UFMG, sob a responsabilidade do professor Luiz Souza. Durante



Figuras 7 e 8 - Reproduções técnicas realizadas para melhor compreensão dos materiais e métodos utilizados por Candido Portinari



Figura 9 - O caráter didático da realização das reproduções foi enfatizado durante toda a restauração.



Figuras 10, 11, 12 e 13 – Fotografias que ilustram a dinâmica das atividades cotidianas dos trabalhos de restauro.

Edson Motta Junior e Cláudio Valério Teixeira, com a colaboração de uma equipe formada por doze (12) técnicos, divididos em dois turnos de trabalho, contando cada painel com um chefe de equipe⁴. (Figuras 10, 11, 12 e 13)

O painel “Guerra” mede 14 metros de altura por 9,60 metros de largura, sendo o painel “Paz” alguns centímetros mais largo. Portinari utilizou tintas a óleo⁵

o projeto de restauração foram realizadas fotografias de alta resolução, efetuadas pelo prof. Alexandre Leão, antes e depois das intervenções conservativas. A administração executiva do projeto foi realizada pela Hólos Consultores Associados.

4 O restauro do painel “Paz” foi chefiado por Maria Cristina da Silva Graça e o painel “Guerra” por Humberto Farias de Carvalho

5 Análises científicas realizadas no Laboratório de Ciências da Conservação, Escola de Belas Artes, Universidade



Figuras 14, 15 e 16 – Imagens que ilustram o caráter espontâneo do tratamento pictórico do artista e o uso da madeira do suporte como recurso expressivo.

aplicadas sobre madeira contraplacada naval (de oito centímetros de espessura). Esse suporte foi preparado apenas com uma camada de cola de coelho não pigmentada. Ao deixar a madeira visível nos intervalos dos campos cromáticos e nas falhas propositais de pinceladas mais espessas, o artista explorou um recurso pictórico menos ortodoxo, conseguindo assim imprimir na obra uma aparência menos acabada e mais de acordo com pinturas de caráter expressionista. (Figuras 14, 15 e 16)

Anteriormente às intervenções conservativas nos painéis, foram realizadas pesquisas em manuscritos do artista sobre seus procedimentos técnicos e materiais utilizados, e entrevistas com os artistas Enrico Bianco, principal assistente de Portinari na construção pictórica dos grandes painéis, e Maria Luiza Leão, também sua importante colaboradora.

Estas entrevistas foram de grande valia para a compreensão dos processos técnicos empregados pelo artista e na opção pelos métodos utilizados em sua conservação.

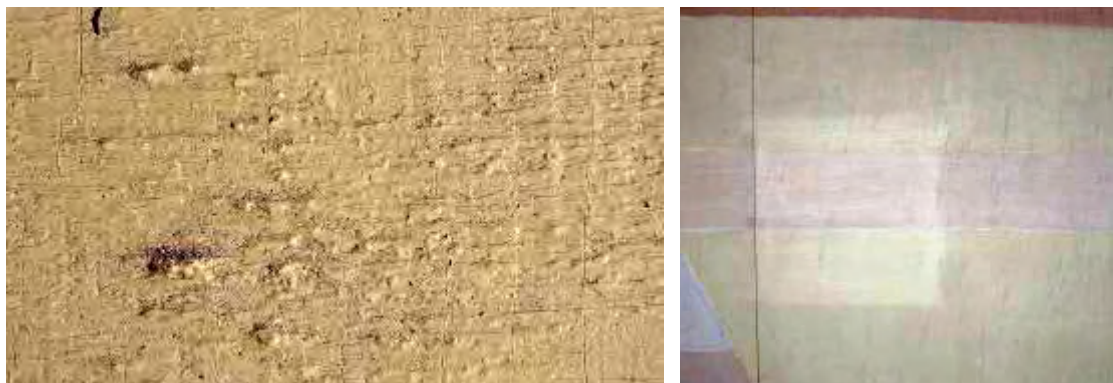
O restauro

As pinturas encontravam-se recobertas por uma camada espessa de poeira e fuligem⁶, o que lhes atribuía uma aparência acinzentada e encardida, reduzindo a intensidade cromática das tintas, diminuindo a escala de contrastes, tão vital para as obras que pretendem transmitir o drama da guerra e a alegria da paz. (Figuras 17 e 18)

A camada pictórica apresentava problemas pontuais de descolamento, especialmente em áreas de empastamento. Em outras áreas, onde a camada de tinta é menos espessa, puderam ser observadas rachaduras micro-concheadas na

Federal de Minas Gerais indicam que Candido Portinari misturou às tintas a óleo, percentuais significativos de resinas terpênicas. Foi encontrada também a presença, no corpo da tinta, de uma proteína de origem animal.

6 Fotografia do Professor Alexandre Leão (Figura 17)



Figuras 17 e 18 – Exemplos do acúmulo de sujeira sobre a superfície pictórica e testes efetuados para limpeza.

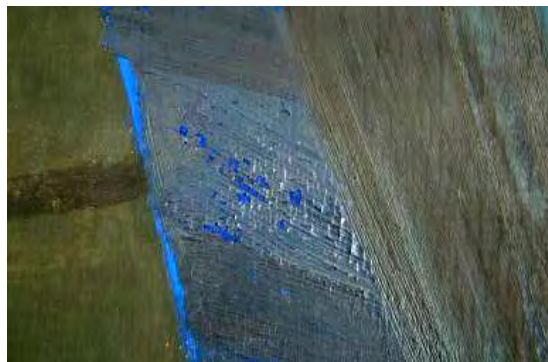


Figura 19 – Ilustração de descolamentos pontuais antes da consolidação.



Figura 20 – Fotografia das fissuras da madeira contraplacada.

madeira compensada, indicando início de processo de descolamento das camadas de madeira que formam a placa de compensado naval, processo de degradação típico do material utilizado como suporte e tantas vezes já observado em outras obras do artista, quando da utilização deste mesmo suporte. Estas áreas foram acompanhadas por mais de um ano e têm se mantido estáveis, não apresentando no momento nenhum risco para as obras em questão. (Figuras 19 e 20)

Por outro lado, as áreas em descolamento da camada pictórica foram consolidadas com cola de esturção. Esta intervenção teve início antes mesmo da desmontagem dos painéis e seu transporte para o Brasil, garantindo sua maior estabilidade e segurança. (Figura 21)

No processo de limpeza das pinturas, optou-se por intervenção não invasiva, removendo-se as camadas de poeira e fuligem que cobriam as extensas superfícies pictóricas, utilizando-se esponjas semi-vulcanizadas (Absorene), com boa capacidade de capturar micro-partículas de poeira e fuligem. Na área de passe-partout⁷, reserva realizada pelo artista, parte componente da obra, foi utilizado citrato de sódio a 2% em água deionizada, tamponada com Bicine⁸. (Figuras 22 e 23)

⁷ O passe-partout realizado pelo artista em chapada de cor branca, no intuito de oferecer acabamento à obra e realçar os valores cromáticos da mesma, circundava originalmente todo o perímetro da obra; mais tarde, para adaptação da grelha de climatização na sede da ONU, a base deste elemento foi removida.

⁸ 2-(Bis(2-hydroxyethyl)amino)acetic acid



Figura 21 – Consolidação das áreas em descolamento antes do transporte dos painéis para o Brasil.



Figura 22 – Ilustração do processo de limpeza a seco com esponja Absorene.



Figura 23 – Limpeza do passe-partout com citrato de sódio

Foram observadas nos dois painéis, e com maior intensidade na obra representando “A Paz”, manchas esbranquiçadas – devido à utilização pelo artista do branco de titânio anatásio. O branco de titânio anatásio, ao contrário do branco de titânio rutilo, pode ser muito alterado pela ação do ultravioleta, podendo ser estas manchas esbranquiçadas, com toda segurança, atribuídas à utilização deste pigmento. Sabemos que o artista utilizou tintas industrializadas (nesta época da marca Rembrandt), mas com certeza o branco, utilizado com generosidade nestes painéis, foi manufaturado pelo artista no ateliê a partir do branco de titânio anatásio. Com certeza, o artista não foi informado da procedência do material adquirido ou, na época, não tinha informações sobre o este pigmento e seus problemas quanto a sua estabilidade. Em contraste, nestes mesmos painéis, também foi possível, através de exames científicos, constatar-se a utilização de branco de zinco pelo artista, em áreas mais restritas, exemplarmente nas representações das figuras humanas, quando o artista modelava formas, procurando os devidos volumes. Estas áreas, onde o artista utilizou branco de zinco, mostraram-se de grande estabilidade. A opção pela utilização do branco de titânio e do branco de zinco, em detrimento do branco de chumbo, em fases anteriores tão utilizados pelo artista, está ligada às recomendações médicas no sentido de abandonar pigmentos à base de chumbo, pela suspeita de envenenamento do artista por este metal pesado. (Figuras 24 e 25)

Para reduzir as manchas esbranquiçadas e protegê-las de futura deterioração⁹ por ação da luz, estas áreas foram saturadas e recobertas com resina MS2A e Tinuvin 292 (3%) acrescido de Tinuvin 900 a 3%. Esta resina cetônica hidrogenada é

⁹ O Tinuvin 900 é um absorvedor de ultravioleta e deverá impedir futura deterioração das áreas contendo branco de titânio anatásio. Agradecemos a consultoria do Dr. Rene de la Rie (Smithsonian Institute) e do Sr. Alan Phenix (The J. Paul Getty Institute)



Figuras 24 e 25 - Ilustrações de áreas de baço e chalking, provocadas pelo branco de titânio anatásio.



Figura 26 - Ilustração da eficácia dos procedimentos para reversão do embaçamento da tinta.



Figura 27 - Pequenas reintegrações cromáticas, por meio de glassis, nas áreas de baço que não puderam ser revertidas pela saturação com resinas.

extremamente estável quando associada a um estabilizante de luz (Tinuvin 292), e sua viscosidade e potencial para intensificar a saturação a tornam ideal para restaurar a intensidade cromática e a aparência oleosa das tintas que sofreram os efeitos óticos do baço. O Tinuvin é um absorvedor de ultravioleta e deverá impedir futura deterioração das áreas contendo branco de titânio anatásio (Figura 26)

Alguns poucos pontos, onde as manchas eram mais renitentes, optou-se pelo retoque com tintas MSA da casa Golden. Estas intervenções ficaram circunscritas a pequenas áreas, no intuito de abrandar a inconveniência dessas manchas . (Figura 27)

A seguir, e desta vez com o objetivo de resgatar a unidade e a harmonia cromática e tonal perdidas, optou-se por aplicar, em áreas selecionadas, dois tipos de resinas estáveis. Para isso foram utilizadas resinas de baixo e alto peso molecular - MS2A e Paraloid B72 - respectivamente, acrescidos de Tinuvin 292 e 900. Procurou-se aplicar esses vernizes com a intenção de saturar a camada pictórica, sempre com o cuidado de manter-se o aspecto não brilhante ou pelicular da superfície. As resinas foram utilizadas de acordo com as diferentes necessidades

de saturação e brilho de cada campo de cor\pigmento: algumas mais saturadas, outras mais brilhantes ou mais foscas, respeitando-se os aspectos óticos das superfícies pictóricas das obras, mantendo-se assim os importantes valores plásticos tão peculiares às obras de pintura do período modernista.

Nos dois painéis, as perdas de camada pictórica eram de pequena monta, apenas alguns poucos pontos de descolamentos e abrasões, mormente nas áreas inferiores das obras; supõe-se que estas foram causadas por ação mecânica, devido ao fato dos painéis estarem situados em área de transito de frequentadores da ONU. A reintegração dessas perdas foi levada a cabo usando-se as mesmas tintas para restauro já mencionadas, devido a sua estabilidade, adequação à obra em intervenção e seu confortável manuseio. (Figura 28)



Figura 28 - Reintegração cromática das pequenas perdas e abrasões.

Bibliografia

BOURDEAU, JAMES. A further examination of the barrier properties of Tinuvin 327 ultraviolet absorber in the protection of dammar films. In: *Cleaning, Retouching and Coatings: Technology and Practice of Easel Paintings and*

Polychrome Sculpture. Preprints of the contributions to the Brussels Congress. 1990. London: IIC p.:165-7

DE LA RIE, E.R. The influence of varnishes on the appearance of paintings. *Studies in Conservation* Vol. 32 (1987) p.:1-13

Materiais

Bicine

Sigma-Aldrich Brasil Ltda

Av. das Nações Unidas 23.043, Vila Almeida - São Paulo - SP, CEP 04795-100

www.sigmaaldrich.com

Acido citrico & Hidroxido de sodio

Vetec Química Fina Ltda

Av. Pastor Manoel de Souza, 1021, Xerém, Rio de Janeiro, CEP: 22290-900

www.vetecquimica.com.br

MS2A (resina cetonica hidrogenada)

Linden Chemicals

Urb Solfeiras- Lote 9, Carvoeiro

Lagoa, 8400-527

Algarve, Portugal

sales@lindenchemicals.com

Golden MSA Conservation Colors & Paraloid B72 & Absorene & Tinuvin 292; 900

Talas, Inc.

Fl 5, 20 W 20th St New York, NY 10011-9257, USA

www.talas-nyc.com

Notas biográficas

Claudio Valério Teixeira - clthteixeira@infolink.com.br

Nasceu no Rio de Janeiro em 1949. Pintor e restaurador formado pela Escola de Belas Artes, UFRJ. Dedicou-se desde 1974 ao restauro de pinturas e a crítica de arte. Especializado em pintura Brasileira do século XIX. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte e do International Council of Museums- ICOM. Em 2009 recebeu o título de notório saber pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Edson Motta, Jr. - edsonmotta@terra.com.br

Nasceu no Rio de Janeiro em 1950. Restaurador formado pelo Courtauld Institute of Art, Universidade de Londres (1982-1985). Mestre em História e Crítica da Arte pela UFRJ e Doutor em Restauro de Patrimônio Pictórico pela Universidade Politécnica de Valencia (2000-2004). Investiga e interessa-se por estética aplicada ao restauro.

Maria Cristina Graça - cristinagraca@yahoo.com

Nasceu no Rio de Janeiro em 1959. Conservadora e restauradora de pinturas a óleo, formada pelo Museu Nacional de Belas Artes (RJ), com especialização no ICCROM (Princípios Científicos da Conservação – 1990) e no LACMA (Los Angeles County Museum of Art – 2005). Área de interesse: treinamento em conservação e restauração de pinturas a óleo sobre tela.

Humberto Farias Carvalho - humbertofarias@hotmail.com

É mestre em História e Crítica da Arte pelo PPGAV-EBA/UFRJ, conservador e restaurador associado ao Centro de Conservação de Bens Culturais. Atualmente é professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e da Universidade Federal do Rio de Janeiro, membro da diretoria da ABRACOR como colaborador internacional, do Conselho Cultural do Instituto Brasil Estados Unidos e pesquisador no campo da conservação de arte contemporânea.

Luiz Antonio Cruz Souza - luiz-souza@ufmg.br

Químico pela UFMG, Cientista da conservação, Diretor do Laboratório de Ciências da Restauração, EBA/UFMG e Diretor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Área de interesse: história das técnicas pictóricas e técnicas analíticas de materiais artísticos.