



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

RESTAURO DA OBRA DE MAIOR RELEVÂNCIA
DA PRODUÇÃO PICTÓRICA DE ARTHUR NÍSIO
- Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos

Relatório de Estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais

Suely Aparecida Deschermayer

Porto, Julho de 2017



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

RESTAURO DA OBRA DE MAIOR RELEVÂNCIA
DA PRODUÇÃO PICTÓRICA DE ARTHUR NÍSIO
- Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos

Relatório de Estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais

-Vertente em Patrimônio Integrado-

Suely Aparecida Deschermayer

Trabalho efetuado sob a:

Orientação: Prof.^a Doutora Maria Aguiar
Co-orientação: Prof. Doutor José Carlos Frade
Prof. Doutor Renato Carneiro Júnior

Porto, Julho de 2017

*“Á minha mãe Luiza e a minha filha Livia,
todo meu amor e agradecimento eterno”.*

“O reconhecimento da obra de arte deriva da conscientização do valor que se tem impregnado nela, seja pelo aspecto material, pela notoriedade do autor, ou ainda, pela técnica utilizada. A restauração, assim, será condicionada pela obra de arte, tendo em vista seu valor estético e histórico fortemente presente, além do aspecto físico.”

(Brandi C., 1977)

Resumo

O presente Relatório de Estágio é resultado do processo de restauro realizado pela autora durante os anos de 2008 a 2015, da obra de Arthur Nisio intitulada de: “Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcelos”, pintura óleo sobre tela de lona de algodão, com dimensões de 430 x 675 cm e datada de 1954-6. O estudo inclui o percurso histórico, sua vertente artística, simbólica, iconográfica e a caracterização dos materiais constituintes dos estratos preparatórios e pictóricos. Igualmente, o levantamento e caracterização do estado de conservação da pintura e referência aos tratamentos efetuados para lhe devolver a estabilidade física e restituir os respectivos valores estéticos. Estudo possível, através da utilização de diversos métodos de exames com fotografia de fluorescência visível sob radiação de ultravioleta (UV), transversal e de detalhes. Foi feita observação por microscopia ótica de cortes estratigráficos. Alguns resultados a que chegamos foram possíveis concluir que o artista aplicava uma numerosa e complexa sobreposição de estratos. Esta pesquisa abre discussão acerca da intervenção de conservação e restauro, contribuindo para o aprofundamento do estudo do artista e da pintura paranaense que tem por lacuna bibliográfica a ausência de pesquisas mais aprofundadas. Para além do tema narrativo envolto pelo cenário político paranaense, representando a emancipação política do estado do Paraná – Brasil (1853), este legado artístico é testemunho da assinatura pictórica de Arthur Nisio. Através do processo de restauro, a autora elencou aspectos técnicos e científicos, chamando atenção para a importância de estudos mais aprofundados que extrapolem o escopo físico, informacional e do estado da arte que permeiam a obra em si. Sinaliza para a importância de pesquisas mais aprofundadas e dedicadas a diferentes fazeres e saberes. O processo metodológico, técnico e científico do restauro da pintura de Arthur Nisio tornou visível e latente lacunas que deverão ser preenchidas por diferentes atores do campo das Artes, Patrimônio Cultural e Social e da Conservação e Restauro.

Palavras-chave: Conservação e Restauro. Materiais e técnicas. Pintura paranaense. Arthur Nisio.

Abstract

The present Report is the result of the restoration process carried out by the author during the years 2008 to 2015 of the work of Arthur Nísio entitled "Arrival of Zacarias de Góes and Vasconcelos", oil painting on cotton canvas, measuring 430 x 675 cm and dated from 1954-6. The study includes an historical, artistic, symbolic, iconographic context, as also the characterization of the materials from ground and paint layers. Likewise, the diagnosis, the condition survey and the treatments undertaken to restore the physical stability and the respective aesthetic values, are also included. Technical documentation was carried with normal and ultraviolet (UV) radiation to obtain general, detailed and tangential photographs, as also, to capture fluorescence effects on the painting surface. Samples for cross sections were collected from ground and paint layers for examination by optical microscopy. Results revealed a numerous paint layer application. This research opens discussion about conservation and restoration intervention, contributing for deepening the study about the artist and the painting of Paraná, that lacks further knowledge. In addition to the narrative theme present in the political scene of Paraná that represents the political emancipation of the state of Paraná - Brazil (1853), this artistic legacy is a testimony of the pictorial signature of Arthur Nísio. Through the restoration process, the author listed technical and scientific aspects, drawing attention to the importance of further studies that extrapolate the physical and state of the art context that permeate the work itself. It points out to the importance of more in-depth research and dedicated to different practices and knowledge. The methodological, technical and scientific process of the restoration of the painting of Arthur Nísio made visible gaps that must be fulfilled by different actors from the field of Arts, Cultural and Social Heritage and Conservation and Restoration.

Keywords: Conservation and Restoration. Materials and techniques. Paranaense painting. Arthur Nísio.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente aos meus orientadores, Prof. Doutora Maria Aguiar, Prof. Doutor Jose Carlos Frade e Prof. Doutor Renato Carneiro, que com paciência e determinação me ajudaram a focar no meu tema, me incentivaram em todos os momentos a seguir em frente mesmo quando o “vento” soprava contra. Especial agradecimento a Prof. Doutora Eduarda Vieira, que desde o primeiro contato telefônico se tornou um “Anjo da Guarda” na minha vida, pelos direcionamentos valiosos à minha pesquisa, fazendo-me acreditar que ainda era tempo e que com perseverança e determinação podemos chegar onde sonhamos. Aos meus pais, Arnaldo (*in-memoriam*) e Luiza Traple Deschermayer, iratienses como eu, que em todos os momentos de suas vidas se sacrificaram por nós, filhos, se mudando de um lado para outro tantas vezes e culminando em Curitiba. Papai dizia – “Vocês precisam estudar, fazer faculdade para poder crescer na vida com conhecimento e oportunidades, não como eu que estudei só até o primário e senti na pele o quanto me fez falta e a importância de estudar e se formar”. Aprendi com você meu pai que temos que pensar grande. Minha mãe sempre companheira e abnegada na tarefa de unir a família e orar por nós, dizendo: “descanse filha, não trabalhe demais”. Agradeço a minha querida filha Livia, razão do meu viver, que me incentiva em todos os momentos, que me ensina muito todos os dias, a pensar em mim, a amar sempre, com seu carinho, confiança e compreensão quanto a minha ausência em muitos momentos de sua vida. O que faço, faço por nós filha. Agradeço aos meus irmãos e aos meus sobrinhos que mesmo sem compreenderem os porquês da minha vida não me cobram nada. Agradeço aos meus amigos que por onde ando tenho surpresas carinhosas, a Kuka, Maria Luíza Ramos de Oliveira Soares, que me encaminhou até o Porto “seguro” sem pestanejar, Sonia Parolin, Leila Versetti, Emiliana Brandão e Christine Baptista que a mais de 30 anos fazem parte da minha vida, muitas vezes no silêncio de cada um, mas sempre presente nos momentos mais importantes. A Karina Muniz Viana em especial, que sem seu apoio amigo, intelectual e companheiro de sempre e de muitos momentos difíceis, não seria possível concluir esta pesquisa. A Grace Fronza que como se fosse minha filha, me surpreende a cada dia colaborando com sua intelectualidade e solidariedade. À minha equipe da Arte & Restauro que sem o seu apoio nenhum dos projetos que idealizei seriam concretizados e que nestes anos de lá para cá estiveram comigo, a Shirley Neundorf (*in memorium*), aos restauradores Luciano Lopes e Elenice Ramos; A equipe de apoio Elisa Possani Nascimento, Aline Pestana, Aldria Horn, Alana Castro, Anna Elisa Vigiano, Liana, Leila Versetti, Thais Glavatski, Carol Burigo, Juliano Carneiro, Claudia Calazans e Bruno Perea Chiossi; Aos fotógrafos Vinicius Ferreira, Cadi Busatto e Adalgisa Lacerda; Apoio administrativo de Ingrid Robaskiewicz e Regina da Silva, entre tantos outros que de alguma forma estiverem presentes colaborando. Em especial ao Prof. Ario Taborda Dergint e seu filho Augusto que me deram oportunidade de restaurar tantas obras de Nisio de seus acervos com informações sobre o artista na Alemanha. À família de Arthur Nisio, sua filha Gudrun (*in memórium*), que confiaram no meu trabalho quando cataloguei os desenhos, estudos e acervo herdado do artista. Agradeço o carinho e respeito dos amigos, equipe e companheiros de trabalho do MON - Maristela Requião, Vera Coimbra, Rebeca Pinheiro, Sandra Fogagnoli, Isabel Weber, Ariadne Matteo, Rosemeri Fransceski, Vanderley de Almeida, Humberto Imbrunio, Taffarel Romulo, Jacson Trivelier, Palminor Rodrigues Ferreira Júnior, Maria Teresa Bocardi, Capitão Rebutini, José Edson Ribeiro, Giomar Guandahin, Alaerte Jose

Alves e Lidia do Espírito Santo. Agradeço também o carinho e apoio da equipe do Palácio Iguazu que colaboraram em todos os momentos com o processo de restauro da obra de Arthur Nisio. A Elvira Russi, Rafaela Marchiorato Lupion Mello, Gerson Martins da Silva, Priscila Fernandes, André P. H. Nascimento, Fernando Krause Rodrigues e Gefferson Vaz. Aos integrantes da Comissão de Preservação do Acervo Artístico do Palácio Iguazu, em especial a Flavia Izique Simões de Assis que sempre me incentivou em todo o processo. A Dra. Clemilda Jesus Rodrigues de Paula Thomé pela confiança e patrocínio. Agradecimento especial às Instituições que contribuíram para este trabalho Ao Governador e assessoria do gabinete, ao Cerimonial da Casa Civil e ao GAS da Casa Civil do PALÁCIO IGUAÇU; Ao MUSEU OSCAR NIEMEYER – MON Laboratório de Restauro; TRIBUNAL DE CONTAS Terceira Inspeção – TCE e a UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PORTO – UCP que me acolheu. Enfim um agradecimento muito especial ao restaurador italiano, de obras de arte de grandes formatos, Doutor Matteo Rossi Doria por seu aval para o tratamento do restauro realizado na obra de Arthur Nisio.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1	5
1.1 Arthur Nisio – último expoente do naturalismo alemão	5
1.2 Arthur Nisio na Europa	7
1.3 Arthur Nisio no Brasil	10
1.4 Arthur Nisio e a “Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos”	11
CAPÍTULO 2	14
2. Emancipação política do Paraná	14
CAPÍTULO 3	19
3.1 Retirada da obra do Salão de Atos do Palácio Iguazu em 2007	19
3.2 Restauro da obra	20
3.2.1 Primeira Fase: descrição formal, iconográfica, análise técnica e científica. 20	
3.2.2 Descrição Formal e Iconográfica.....	20
3.2.3 Descrição cromática	23
3.3 Análise Técnica	24
3.3.1 Os esboços preliminares.....	24
Diante dos detalhes característicos do processo construtivo das obras de Arthur Nisio, consideramos que o artista além de talentoso, estava preocupado em visualizar seu trabalho através de estudos e pesquisa antes de concluí-lo. Em representar as paisagens com fidelidade e valorizar os personagens de época, afim de que o espectador pudesse reconhecer a cena e apreciar sua obra muito além da beleza pictórica.	27
3.3.2 Documentação fotográfica.....	27

3. 31

3.3.2.4 Observação de cortes estratigráficos por microscopia ótica (MO)31

A retirada das amostras foi possível somente nas áreas de acesso, pois a obra encontrava-se pendurada na parede. Consideramos realizar os cortes a mais ou menos 3,5 metros de altura, na metade inferior da composição. Mesmo nestas áreas foi possível amostragem de uma gama significativa da paleta do artista como: as terras, ocre, verdes, azuis, brancos e vermelhos. Os cortes foram retirados com auxílio de bisturi e pinça, armazenados em contentores *Eppendorf*.....32

3.4 Estado de conservação.....40

Conforme relata os Fundamentos Teóricos do Restauro, entende-se geralmente por restauro qualquer atividade desenvolvida para se prolongar a conservação dos meios físicos a que está atribuída à consistência e a transmissão da imagem artística, e também se pode aplicar este conceito para nele se compreender a reintegração, tanto quanto possível aproximativa, de uma imagem artística mutilada. 40

3.6 Terceira Fase: Tratamento de Restauro45

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....57

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....58

INTRODUÇÃO



Fig. 1: Suely A. Deschermayer. Reintegração da camada pictórica.
Fonte: Arquivo pessoal Suely A. Deschermayer, 2008.

INTRODUÇÃO

O presente estudo é fruto do trabalho executado pela autora e sua equipe, entre os anos de 2008 e 2015, na cidade de Curitiba (Paraná – Brasil). Trata-se de uma ação de restauro aplicada a uma das mais importantes obras pictóricas (Fig. 2) do artista paranaense Arthur José Nisio¹ (1906 –1974), intitulada de “Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos” e realizada entre 1954-1956.

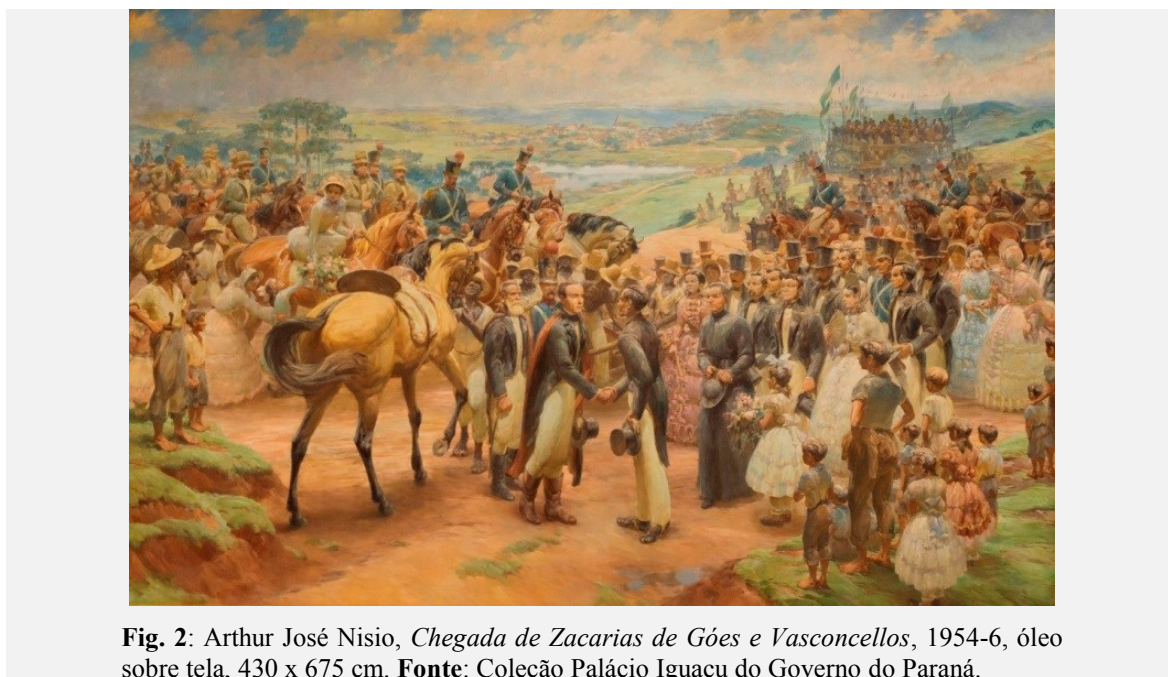


Fig. 2: Arthur José Nisio, *Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos*, 1954-6, óleo sobre tela, 430 x 675 cm. **Fonte:** Coleção Palácio Iguazu do Governo do Paraná.

A pintura de técnica a óleo sobre tela de lona de algodão, com dimensões 430 x 675 cm, foi encomendada em 1953, pelo então governador do estado do Paraná², Bento Munhoz da Rocha Neto (Paranaguá, Paraná, 17 de dezembro de 1905 – Curitiba, 12 de novembro de 1973), para compor o Salão de Banquetes, atual Salão de Atos do Palácio Iguazu³.

Com grande profusão de detalhes, a obra narra a chegada do primeiro presidente da província do Paraná, Zacarias de Góes e Vasconcellos (Valença, Bahia, Brasil, 5 de

¹ Sua biografia será abordada na presente no Capítulo 1 - Arthur Nisio: Vida e Obra.

² Bento Munhoz da Rocha Neto (Paranaguá, Paraná, 17 de dezembro de 1905 – Curitiba, 12 de novembro de 1973) foi um engenheiro, professor, escritor, sociólogo e político brasileiro. Foi deputado federal de 1946 a 1950, quando foi eleito governador do estado do Paraná, governando de 31 de janeiro de 1951 a 3 de abril de 1955. Em 1955 assumiu o Ministério da Agricultura, e de 1958 a 1962 foi deputado federal. Disponível em: www.casacivil.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=67

³ Sede do governo do estado do Paraná, localizado no Centro Cívico da cidade de Curitiba, capital do Paraná (Brasil). Prédio idealizado e construído durante a gestão do governador Bento Munhoz da Rocha, inaugurado em 1953.

novembro de 1815 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 29 de dezembro de 1877) tendo como narrativa principal a emancipação política do estado do Paraná (1853).

“No Salão de Banquetes, foi inserido o quadro “Chegada do Presidente Zacarias”, de autoria do artista paranaense Arthur Nisio. A tela foi encomendada para o projeto de ambientação do Palácio durante o governo de Bento Munhoz da Rocha Neto, porém, não ficou acabada para a inauguração do prédio em 19 de dezembro de 1954. A obra do paranaense Arthur Nisio retrata a emancipação política do Paraná, em 1853, com a chegada do primeiro presidente da província, Zacarias de Góes e Vasconcelos. Com riqueza de detalhes, o artista registrou o encontro das autoridades e do povo. O artista fez dois estudos, para depois pintar o painel. Um destes estudos compõe o acervo do Museu Paranaense. O segundo foi adquirido por Roberto Barroso Filho⁴”.

“Súmula: Autoriza o Poder Executivo a abrir à Secretaria da Fazenda, um crédito especial de Cr\$450.000,00, destinado a ocorrer despesas com a aquisição do quadro histórico do pintor ARTHUR NISIO. A Assembleia Legislativa do Estado do Paraná decretou e eu sanciono a seguinte lei:

Art. 1º. Fica o Poder Executivo autorizado a abrir à Secretaria da Fazenda, um crédito especial de Cr\$. 450.000,00 (quatrocentos e cinquenta mil cruzeiros), destinado a ocorrer despesas com a aquisição do quadro histórico do pintor ARTHUR NISIO, que representa a Chegada do Primeiro Governador Zacarias de Gois Vasconcellos a Curitiba. PALÁCIO DO GOVÉRNO EM CURITIBA, em 24 de outubro de 1955⁵”.

A produção artística e a técnica de Arthur Nisio foram pouco estudadas cientificamente. Ele trata suas pinceladas com maestria, as quais o classificam e representam como o *último expoente do naturalismo alemão mais importante de sua época*⁶. Sua produção tanto nacional quanto internacional é rica em detalhes plásticos e inegável o domínio técnico da pintura. Giulio Carlo Argan (1970) ao tratar dessa escola artística comenta sobre a *linha melódica da cor*, compreendida como elemento fundamental para a evolução do movimento da imagem sobre o suporte bidimensional.

Seu legado está arraigado na qualidade estética e no domínio técnico: a primeira, através de seu desenho. A última, de suas pinceladas, livremente trabalhadas a partir de uma rica paleta, peculiarmente única, se comparada a outros artistas de mesma época. A liberdade cromática encontrada na gama de cores combinadas por Nisio comprova a importância de mais pesquisas dedicadas ao tema. Além disso, o domínio técnico e a utilização de processos e materiais que o caracterizam muito tem a colaborar para a elaboração de um arcabouço metodológico para o campo da Conservação e do Restauro.

⁴ Correio do Paraná, edição de 21/06/1965.

⁵ Publicado no Diário Oficial nº. 193 de 26 de Outubro de 1955. Adolpho de Oliveira Franco - José Hosken de Novaes

⁶ Citação da crítica de Arte Dra. Maria José Justino. Curitiba, 2017.

O presente trabalho tem por **objetivo geral** investigar e provocar a reflexão no campo da arte, da história e da ciência acerca da produção artística e domínio técnico do artista Arthur Nísio.

Os **objetivos** estruturam-se na apresentação da obra de referência de Arthur Nísio, através da qual se propõe:

- a) Fornecer elementos para futuras pesquisas sobre as obras e a trajetória de Arthur Nísio, tanto do período em que esteve na Alemanha quanto daquele passado no Brasil, abrindo espaço para a catalogação completa de sua obra.
- b) Disseminar seu legado através do conhecimento de sua vida, sua trajetória e sua produção pictórica, tão peculiar e profundamente desenvolvida dentro das diferentes técnicas.
- c) Promover maior discussão entre técnicos e cientistas acerca da pesquisa da obra de Nísio para aplicabilidade no campo de perícia técnica.
- d) Provocar a reflexão e discussões dos mais diversos processos de restauro adotados, bem como ampliação dos protocolos internacionais acerca dos processos de restauro em obras de arte pictóricas de grande formato.
- e) Estimular estudos a partir das produções pictóricas de grandes artistas paranaenses.

Justificamos a escolha do tema como estratégia para discutir questões do campo da conservação e do restauro como legitimação do testemunho cultural e patrimonial.

A **metodologia** utilizada na elaboração do presente, o qual tem o processo de restauro da pintura de Arthur Nísio como estudo de caso, consiste no emprego de fontes históricas das mais diversas áreas e autores. A escassez de referências bibliográficas mais aprofundadas dificultaram o trabalho. No que concerne à documentação histórica, a coleta de dados se deu através de publicações de diversas origens, tais como teses, dissertações, livros, periódicos e catálogos de exposições. As fontes escritas, entretanto, não foram tomadas da forma como aqui se apresentam, pois confrontadas a fim de confirmar a veracidade. Desse modo, a exiguidade de materiais foi suprida, a partir do momento em que informações provenientes de origens diversas foram conciliadas; ou seja, os dados foram sempre postos à prova numa relação comparativa.

Tendo em vista esses apontamentos o - **Capítulo 1** - discursará brevemente sobre a vida e obra de Arthur Nísio. Este tema se desmembra entre um resumo da trajetória do artista, sua importância na arte paranaense e junto a seus colegas pintores de época e a opinião crítica de sua obra.

No - **Capítulo 2** – será feito um relato quanto ao tema abordado na obra com o intuito de situar o leitor no cenário político do Paraná.

O - **Capítulo 3** – apresentará o processo do primeiro restauro realizado em 2008 (video em anexo mostra em detalhe o trabalho realizado), seguido do segundo restauro realizado 2015 e o da manutenção, em 2017. O segundo e terceiro trabalho são complementares, sendo apresentados os resultados do estudo material e técnico.

A **viabilidade da pesquisa** tornou-se real, primeiramente, pelo trabalho planejado, executado e concluído (2015/2017) pela autora e sua equipe, no que tange a execução do restauro da pintura já referida. Pela proximidade ao campo científico com a realização de cortes estratigráficos e sua observação por microscopia ótica, tendo a Escola das Artes da Universidade Católica de Portugal como grande incentivadora e apoiadora da pesquisa, através de seu corpo docente atuantes no curso de Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais. Também a participação do Prof. Doutor Renato Carneiro, diretor do Museu Paranaense (Curitiba – Brasil), que teve papel fundamental durante o período de desenvolvimento do estágio e pesquisa da autora em Curitiba. E por último, o registro do processo de conservação e restauro como incentivo para o desenvolvimento de novas pesquisas sobre outras obras do artista.

CAPÍTULO 1

Arthur Nisio – último expoente do naturalismo alemão

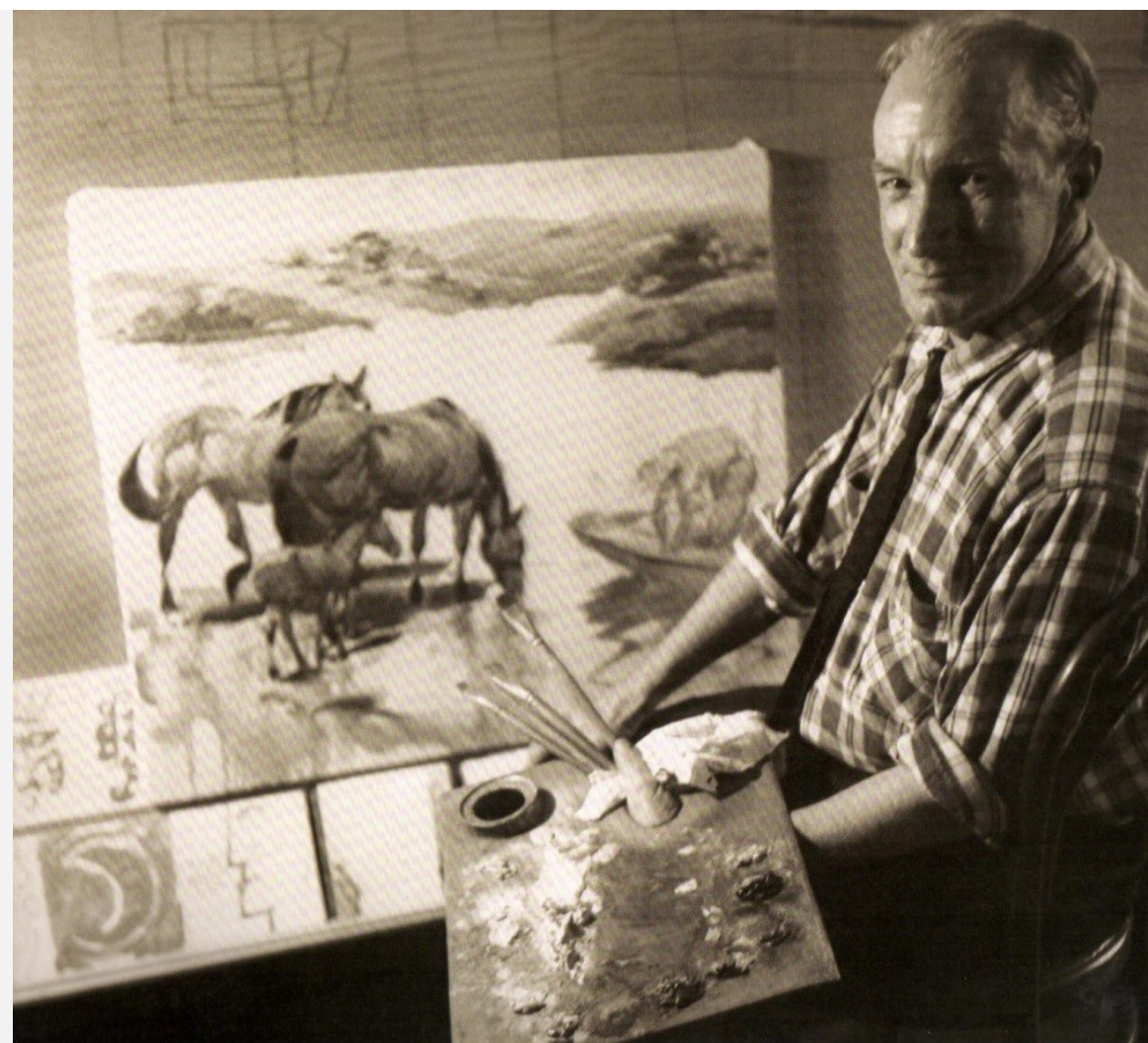


Fig. 3: Arthur José Nisio em seu atelier de Curitiba, pintando *Paisagem com cavalos bebendo água*
Fonte: Catálogo “Arthur Nisio – Vida, obra e beleza”. Gráfica e Editora Posigraf. Curitiba, 2003

CAPÍTULO 1

1.1 Arthur Nisio – último expoente do naturalismo alemão

“Arthur José Nisio nasceu em Curitiba, no Paraná, Brasil a 15 de maio de 1906, tendo falecido a 26 de abril de 1974. Foi desenhista, gravador, pintor e professor. Filho primogênito de uma família de imigrantes europeus, seu pai italiano e sua mãe alemã. Seu avô paterno, um mecânico italiano, e seu avô materno, um ferreiro alemão, chegaram ao Brasil contratados pela empresa francesa encarregada da construção da estrada férrea Curitiba-Paranaguá. No alvoroço dessa, que foi uma das obras de engenharia mais importantes da história do estado, estreitaram-se os laços das famílias Nisio e Reimann. Jélio Reginato Nisio e Reimann Nisio, pais de Arthur, tiveram seis filhos⁷.”

“Em 1923, transferiu-se para Porto Alegre no Rio Grande do Sul, frequentando o Instituto de Belas Artes, aos 17 anos, tendo como Professor Libindo Ferraz⁸.”

Libindo Ferrás foi pintor, paisagista e professor em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Estudou na Itália com *Ferrari* em Turim, *Jorris* em Roma e *Basile* em Nápoles de 1897 a 1899. Foi um dos criadores do Instituto de Artes de Porto Alegre, frequentado por Arthur Nisio que, pouco tempo depois, retornou à Curitiba, estudando com Frederico Lange de Morretes⁹.

Lange foi pintor, desenhista, professor e cientista. O seu mais destacado discípulo foi Nisio que, entre 1925 e 1927, também frequentava o atelier de João Turin¹⁰ para se especializar em escultura e modelagem. Turin foi escultor e considerado o precursor da escultura no Paraná¹¹. Deixou um considerável acervo que inclui pequenas esculturas, baixos-relevos, pinturas, monumentos históricos, dentre outras obras, situadas em locais públicos da capital e de municípios paranaenses.

Lange, na pintura, apresenta um aglomerado de montanhas em diferentes tonalidades que vão do verde escuro até o amarelado. Com tendência impressionista, essa tela (Fig. 4) é apenas um exemplo do tema tratado pelo artista desde as obras pintadas na Alemanha. Essas pinceladas e cores influenciaram Arthur Nisio em suas paisagens.

⁷ http://joserosarioart.blogspot.com.br/2011_11_01_archive.html

⁸ Libindo Ferrás (Porto Alegre, 1877 – Rio de Janeiro, 1951) "foi um reputado pintor acadêmico, com influência em várias gerações de estudantes de arte".

Fonte: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/f/ferras-libindo>

⁹ Frederico Godofredo Lange (Morretes, Paraná, Brasil, 05 de maio de 1892 – Curitiba, Paraná, Brasil, 19 de janeiro de 1954). Pintor, desenhista, professor e cientista. Um dos criadores do movimento Paranista ao lado de João Turin.

¹⁰ João Zanin Turin (Morretes, Paraná, Brasil, 21 de setembro de 1878 – Curitiba, Paraná, Brasil, 09 de julho de 1948). Artista precursor da escultura paranaense.

¹¹ Quem foi João Turin. Site da Secretária de Cultura do Estado do Paraná. <http://www.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=261>



Fig. 4: Lange de Morretes, *Paisagem com montanhas*, sem data. óleo sobre madeira, 30 x 23 cm.
Fonte: Coleção Ario Tabora Dergint, Curitiba.
Foto: Luis Afonso Salturi

Lange de Morretes pintou varias vezes telas com montanhas. Numa passagem de um de seus escritos, ele passa a fazer um mapa entre uma montanha e o artista: "*Como a altura de uma montanha é reconhecida pela distância, que a empurra ao horizonte, também o valor do artista, salvo em poucos casos, é apreciado pelo Tempo que o afasta de sua época*" (MORRETES, sem data, p.10)¹².

Juntamente com João Turin e João Ghelfi, Lange criou no final do Século XIX o Movimento Paranista. Para representar o movimento criaram um símbolo, pinhões geometricamente estilizados (Fig.5) e *sugeria que os artistas utilizassem em suas obras referências locais, como o pinhão, araucária, erva-mate, chimarrão, etc. "Mesmo que seja ruim, é nosso"* diziam. O movimento abrangeu a pintura, escultura, arquitetura, artesanato, musica e arte em geral.¹³

Em 1947 Lange também participou do movimento em prol da criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP, o qual reflete os aparatos de reconhecimento e

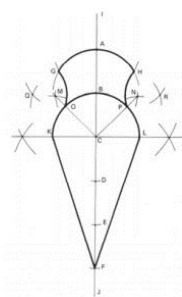


Fig. 5: Representação do pinhão estilizado, semente do pinheiro, árvore considerada símbolo do Estado do Paraná.

consolidação do campo artístico no Paraná, através do envolvimento de várias instituições. Surgido na Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, o movimento de apoio à educação da Academia Paranaense de Letras, do Círculo de Estudos Bandeirantes, do Centro de Letras do Paraná, do Centro Feminino de Cultura, da Sociedade de Amigos de Alfredo

Andersen, do Instituto de Educação e do Colégio Estadual do Paraná. Aqui, vale lembrar a

¹²SALTURI, Luis Afonso, "*Frederico Lange de Morretes. Liberdade dentro de limites: Trajetória do Artista-Cientista*", Dissertação de mestrado do curso de sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. 2007, p.178.

¹³ Disponível em <https://blogdomaizeh.wordpress.com/2012/01/>

presença de Fernando Corrêa de Azevedo, um dos professores fundadores, que viajou pelo Brasil para estudar a estrutura de entidades com a finalidade de um modelo a ser implantado no Paraná. Ao voltar da viagem, este reuniu um grande corpo de professores para criar uma instituição. Arthur Nisio assumiu a Cadeira de Desenho do Modelo Vivo. (EMBAP, 1948, página 12)

1.2 Arthur Nisio na Europa

“Em 1928, quando de sua primeira exposição em Curitiba, o Governador do Paraná Alfonso Camargo, reconhecendo o talento do artista Arthur Nisio, concedeu-lhe uma bolsa de estudos de três anos na Europa. Escolheu Munique para realizar seu intento, embarcando para a Alemanha no dia 3 de junho de 1928, preparou-se com o pintor Max Bergmann¹⁴, em Haimhausen (Baviera), para o exame da Academia de Belas Artes de Munique – aqui se inicia uma ótima relação mestre-aluno, bem como uma grande amizade que os uniria durante muitos anos. De novembro de 1928 ao verão de 1930 estudou na mencionada Academia, com Angelo Jank (1868 – 1940).”¹⁵

Após o término de sua bolsa, Nisio ainda passou muitos anos na Alemanha. Enfrentou dificuldades em função da guerra, mas, mesmo assim, muitas de suas obras foram vendidas, ainda que a um custo baixo. Neste período, conquistou muitos amigos que o incentivaram e acreditaram em seu trabalho. Continuou estudando com Max Bergmann, que herdara a escola de seu antigo professor, *Heinrich von Zügel (1850-1941)*.

Nisio e Bergmann participaram de exposições conjuntas. Nisio trabalhava o naturalismo evidente em suas obras, com temáticas como: *Paisagem com cavalos bebendo água* (Fig. 6), *Animais no rio* (Fig. 7) entre outros temas sempre ligados a natureza.

Dentre as obras supra citadas, somente algumas serão apresentadas a seguir; não necessariamente as que participaram das exposições, pois a presente pesquisa não chega a ter tal aprofundamento. Aqui surge, portanto, um espaço para futuras pesquisas sobre as obras e a trajetória de Nisio neste período, tanto na Alemanha quanto no Brasil.

¹⁴ Max Bergmann (7 de dezembro de 1884 em Fürstenberg – 17 de outubro de 1955 em Haimhausen) foi um pintor do Impressionismo alemão tardio, pintava retratos, naturezas-mortas, nu feminino, flores e animais (vacas, bois e cavalos). Estudou na Academia de Artes de Berlim, Academia de munique e na Escola Wörth. Abriu em 1925 uma escola privada, reconhecida pelo estudo da pintura. Dentre seus pupilos incluíam-se entre outros Helene Harth, Alice Krueger, Hermann Koenemann, Hans von Ankershoffen, Berhold Walter, Hans Frey, William Bons e o pintor brasileiro Arthur José Nísio. Disponível em <http://www.decoridee.de/bergmann.html>

¹⁵ http://joserosarioart.blogspot.com.br/2011_11_01_archive.html



Fig. 6: Arthur Nisio, *Paisagem com cavalos bebendo água*, óleo sobre tela, 68 x 94 cm. **Fonte:** <http://joserosarioart.blogspot.com.br/2011/11/arthur-nisio.html>



Fig. 7: Arthur Nisio, *Animais no rio*, óleo sobre tela - 94 x 130 cm. **Fonte:** <http://joserosarioart.blogspot.com.br/2011/11/arthur-nisio.html>

Uma catalogação completa merece ser tema de um próximo trabalho. Muitas obras que foram realizadas na Alemanha, na França e no Brasil estão circulando no mercado das artes, despertando o interesse pelos museus e colecionadores com valores significativos de investimento. Em 1942, a revista cultural *Die Westmark* reproduziu, em preto e branco, alguns trabalhos de Nisio, entre eles um rebanho de ovelhas (Fig. 8).



Fig. 8: Arthur Nisio, *Rebanho de ovelhas*, óleo sobre tela, 95 x 122 cm. **Fonte:** Coleção Tribunal da Justiça do Paraná. <http://joserosarioart.blogspot.com.br/2011/11/arthur-nisio.html>



Fig. 9: Max Bergmann, *Vacas com Pastora no Vau*, óleo sobre tela, 70 x 100,5 cm. **Fonte:** <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/max-bergmann/auktionsresultate>

Durante a permanência na Europa, Nisio aprimorou a sua visão sobre a pintura. Em 1928, ele já dominava as regras tradicionais de perspectiva central e de reprodução fiel. Foi aceito pela academia alemã pelo que já fazia no Brasil. Com o aprendizado voltou amadurecido por todas as experiências, tanto do momento político, quanto da convivência com os artistas europeus que conheceu.

As exposições das quais participou - algumas juntamente com Bergmann - , as obras vendidas que contribuíram para a sua sobrevivência, tudo isso foi muito positivo para o artista.

“Nisio casou-se em 1940 com Katharina Wöschler (1918-1972), nascida em Wörth. Dois anos mais tarde, nasceu a filha, Gudrun. O estreito relacionamento com Bergmann revelou-se no fim de 1943, quando Nisio morou em Haimhausen, na vila de Max Bergmann, a seu convite, para não ser internado como estrangeiro inimigo em algum campo de concentração.”¹⁶

Em 1945, chegou em Paris com sua família. Para vender as suas obras, obteve o aval dos oficiais franceses, impressionados com os temas do seu naturalismo impressionista. Foi na Europa que ele teve contato com materiais de qualidade, como pincéis e tintas, muitas da marca Rembrandt, que fizeram parte de sua paleta por muitos anos.

A pintura de Nisio nos remete à natureza, ao ar livre, como se estivéssemos fazendo um tour pelo campo, em chácaras, enfim, é um cotidiano rural, valorizado pelos detalhes das aves e dos animais. Por exemplo, a *Paisagem de quintal*¹⁷ sem data, óleo sobre chapa. As pinceladas gordas, com várias cores, vão criando as formas com um simples movimento. As cores, colocadas uma ao lado da outra na sua paleta, seguras e pensadas, vão transformando o vazio da tela em formas precisas. As pinceladas para a criação de uma galinha podem ser contadas, pois Nisio não mescla as cores, mas as sobrepõe; traça a forma e reproduz o volume.

Em 2004, durante o levantamento realizado para a catalogação das obras presentes no acervo da família, a autora, responsável por esse trabalho, teve a oportunidade de entrar em contato com todos os desenhos deixados pelo pintor ao sobrinho Ruben e à filha Gudrun (1942 – 2013). Foi possível, nesse exato momento, considerar o método construtivo das obras do artista: algumas telas inacabadas revelaram a existência de uma estrutura em quadrículas. Supõe-se que as figuras pintadas nas versões definitivas fossem previamente desenhadas em folhas de papel à parte: ora em escala reduzida, ora na dimensão final. Se houvesse a necessidade de ampliá-las, a grade criada lhe permitia fazê-lo de forma proporcional.

“Além de todas estas posições com respeito à sua arte, é interessante evidenciar que Nisio foi preocupação bastante notável da crítica artística alemã. Entre outras observações, é válido

¹⁶ http://joserosarioart.blogspot.com.br/2011_11_01_archive.html

¹⁷ Obra premiada com Menção Honrosa no Salão Municipal do Rio de Janeiro - Salão Nacional do Rio de Janeiro. Fonte: Inscrição no verso da obra.

considerar a opinião que o crítico Clemens Jockle faz em seu artigo intitulado Arthur Nisio – uma vida de artista entre o Brasil, Haimhausen e Wörth¹⁸, em que analisando um quadro seu – um galinheiro – conclui que o volume dos animais é composto quase de forma ornamental, no sentido do Art Nouveau (Jugendstil). Também faz comentário de que ao contrário dos mestres da escola Wörth – Zügel e Bergmann – os animais não são desenvolvidos a partir de seu movimento como experiência interior, mas de sua aparência exterior. A rítmica das áreas coloridas estende-se além dos corpos dos animais, com largas pinceladas e em ondas luzentes de cor, como as concebidas por Ângelo Jank, seu mestre em Munique, de maneira monumental como as utilizadas para grandes formatos – a área e os planos da pintura são preenchidos, sem que esta seja modelada. No plano de fundo, o efeito colocado opõe-se nitidamente ao resto do cenário. Também este fato denuncia a influência do aprendizado com Jank, em que o penetrar da luz contribui para o crescimento do efeito desejado, na configuração do motivo, sendo usado de acordo com a possibilidade de seu aproveitamento, de modo que as diferentes modulações de luz e cor determinam a pintura. Portanto, Nisio seria contrário às posições de luz ornamental, seguidas por Heinrich von Zügel e Max Bergmann. Ainda segundo o crítico, a Nisio estava reservado produzir diversamente das concepções pictóricas da plasticidade e da composição concreta (onde o resultado é perceptível diretamente ou reproduzido de forma a poder ser identificado), partindo para uma pintura plena de efeitos dos objetos, através de um festival de cores, criando uma *concordia oppositorum*. Conclui que estas circunstâncias determinam enfim a originalidade de sua obra, com razão definida como brilhante.”¹⁹

Na obra *Vacas com Pastora no Vau* (Fig. 9) de Max Bergmann, como elemento refletivo é possível se aperceber a diferença comentada por Jockle sobre o posicionamento de luz e das pinceladas mais diluídas na paleta de cores deste artista, ao contrário das massas pictóricas de Nisio.

1.3 Arthur Nisio no Brasil

De volta do Brasil, Nisio passa a viver em uma pequena chácara na Rua Xavier da Silva, em Curitiba, cercado de suas aves (galinhas, patos e perus) e flores, principalmente as hortênsias, temas centrais de sua pintura. Perdera tudo, referente a bens materiais, porém o de mais valioso viera consigo: sua família, seu talento e os conhecimentos que jamais teria conseguido sem as experiências em terreno europeu. Dedicava-se especialmente à pintura de animais: cavalos, bois e vacas, galinhas, patos e perus, em um contexto bucólico da paisagem com lagos, campos, montes, matas, ou no jardim da sua casa, ou com a presença do pinheiro. “*O que pinta surge por inteiro. Tão real que assusta, tão belo que afronta tão simples que comove. Ao escolher animais como tema, empenhou-se a, compreendê-los verdadeiramente*” (SANTOS, in JUSTINO, 2002, p. 32). Torna-se um dos mais importantes

¹⁸ JOCKLE, Clemens. Arthur Nisio – ein Malerleben zwischen Brasilien, Haimhausen und Wörth. Wörth am Rhein, 1992.

¹⁹ http://joserosarioart.blogspot.com.br/2011_11_01_archive.html

pintores animalistas do Brasil. *“Suas obras refletem uma cultura pictórica romântico-naturalista, com certas características impressionistas”* (ARAÚJO, 2006, p. 55). Com sua pincelada única, inconfundível e de um bom gosto extremo para as colorações, mistura as tintas na própria tela, o que confere leveza, volume e espontaneidade às obras.

O Naturalismo²⁰ baseia-se na observação e na representação fiel da natureza. Na pintura, é relacionado ao conceito de mimese, isto é, imitação objetiva da natureza. As artes visuais apenas se libertam da função de imitar a realidade visível depois do surgimento da fotografia, quando passam a representar também realidades subjetivas.

Arthur Nisio criava *“um cenário vertiginoso, com pinceladas capazes de simular a sensação do movimento, bem como ao modo dos românticos tardios, ocupados de impressionar o espectador, como que o carregando para dentro da pintura”* (BINI, 2004).

De toda sua produção tanto nacional quanto internacional, rica em detalhes plásticos e técnica inconfundível, a característica naturalista de Nisio é pouco conhecida, a não ser no Paraná e na Alemanha onde sua produção foi mais representativa. O que se encontra na bibliografia tem mais a ver com críticas e notas, todavia, o dessecamento técnico de sua obra tem, em sua maioria, cunho poético. Destaca-se a falta de pesquisas técnico-científicas sobre os procedimentos físico-químicos de sua paleta pictórica.

Para além do sentimento de regionalidade presente nas temáticas abordadas por Arthur Nisio, o conjunto de sua obra possibilita uma imersão visual a diferentes temas e relações de familiaridade com o espectador.

1.4 Arthur Nisio e a “Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos”

Conforme comentado na Introdução, Nisio foi contratado em 1953, pelo Governo do Estado do Paraná para pintar a obra que estamos nos referindo neste relatório.

O artista realizou dois estudos da obra antes de pintar a grande obra para o Palácio Iguaçu, Jair Elias dos Santos Júnior²¹ relata um fato curioso: o principal cavalo representado na pintura definitiva está com o arreamento incompleto e sem estribo. Segundo se conta, não

²⁰ http://www.agrinho.com.br/site/wp-content/uploads/2014/09/43_Arte-em-todo-lugar.pdf

²¹ Jair Elias dos Santos Júnior, historiador, autor do livro: PALÁCIO IGUAÇU: “CORAGEM DE REALIZAR” DE BENTO MUNHOZ DA ROCHA NETTO, Sesquicentenário, Imprensa Oficial do Estado do Paraná, Curitiba, 2008.

lhe foi pago o valor combinado pela elaboração da obra. O pintor então se vingou, deixando-o inacabado, para que todos observassem o defeito proposital.



Fig. 10: Arthur Nisio, “*Estudo para a obra Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos*”, óleo sobre tela colada em compensado, 110 x 173 cm. Coleção Museu Paranaense, Secretaria de Estado da Cultura – SEEC. Registro MP.DA.93 - Ac.33466, com Proteção Legal Federal.

Fonte: http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php?id_biblioteca=5

Na imagem do *Estudo para a obra Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos* (Fig. 10) o cavalo tem o estribo pintado. Não temos confirmação documental para tal propósito. Neste sentido, trata-se de mais um item para futuras pesquisas.

CAPÍTULO 2

Tema retratado na obra *Chegada de Zacarias*
Emancipação política no Paraná



Fig. 11: Em 1853, há 164 anos, o baiano Zacarias de Góis e Vasconcelos se tornou o primeiro presidente da Província do Paraná (19 de dezembro de 1853 a 3 de maio de 1855). **Foto:** Joaquim Insley Pacheco, 1866.

CAPÍTULO 2

2. Emancipação política do Paraná

Em 29 de agosto de 1853, foi aprovado o projeto de criação da província do Paraná por força da lei imperial nº 704, assinada por Dom Pedro II. Embora a lei tivesse sido aprovada, o fato é que a Emancipação política do Paraná ainda demorou quatro meses para se concretizar. Como resultado de lei imperial, em 19 de dezembro de 1853, a província do Paraná separou-se da de São Paulo, deixando de ser a 5ª Comarca de São Paulo. Curitiba foi escolhida como capital da nova província e, na mesma data da emancipação política da província, chegou à capital Zacarias de Góes e Vasconcelos, o primeiro presidente do Paraná, que logo declarou que todos os seus problemas de administração poderiam ser resumidos em um só: povoar um território de 200.000 km² que contava com apenas 60.626 habitantes. Essa população distribuía-se principalmente nas cidades de Curitiba e Paranaguá.

Zacarias de Góes e Vasconcelos nasceu na Bahia, cidade de Valença, no Distrito de Maricoabo conhecida como Cajaíba, em 5 de novembro de 1815 e morreu no Rio de Janeiro em 28 de dezembro de 1877. Governou o Paraná por quase um ano e meio, de 1853 a 1855²². Jurista formado pela Faculdade de Direito de Olinda e professor de Direito (1840-1841), foi uma das principais figuras do cenário político no Segundo Reinado – período que durou 59 anos, com início em 23 de julho de 1840 – com a declaração de maioridade de D. Pedro II – e término em 15 de novembro de 1889, quando o império foi derrubado pela Proclamação da República.

Antes de ser Presidente da Província do Paraná (Uma das grandes divisões administrativas que, governadas por um presidente, faziam parte do Brasil imperial), Zacarias havia sido presidente da província de Sergipe (1845-1847) e do Piauí (1847-1849); foi também deputado geral (1850-1852) – como eram chamados os atuais “deputados federais” – e chegou a ser Presidente da Câmara dos Deputados. Reeleito para a Câmara dos Deputados, pela Bahia, foi nomeado presidente da Província do Paraná (1853). Elegeram-se deputado pelo Paraná na legislatura de 1861-1864 e, em seguida entrou para o Senado (1864-

²² http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_zacarias_de_goes_vasconcelos2.htm Verbetes elaborados por Celina Midori Murasse.

1877). Na chefia da oposição obteve grande vitória parlamentar ao derrubar o gabinete do Partido Conservador, presidido pelo Duque de Caxias. Durante esse percurso foi Ministro da Marinha (1852), Ministro do Império (1862), Ministro dos Negócios da Justiça (15.1.1864 a 31.8.1864) e, num período muito complicado, foi também Ministro da Fazenda, de agosto de 1866 a julho de 1868, anos difíceis por causa da guerra contra o Paraguai (1864-1870)²³.

Sob a Constituição de 1824, era o Imperador quem escolhia o Presidente do Conselho de Ministros (equivalente a primeiro ministro), e este, por sua vez, indicava os ministros que comporiam seu ministério e governo. Era prática, também, o Primeiro Ministro ocupar uma das pastas ministeriais, o que explica o fato de Zacarias ter sido ministro nos mesmos períodos que presidiu ao Conselho de Ministros.

Zacarias foi indicado para o cargo máximo de Presidente do Conselho de Ministros por três vezes: em 1862, por cinco dias; em 1864, por oito meses e, em 1868, por um ano, quando teve de enfrentar a famosa crise da permanência (ou não) de Duque de Caxias (do Partido Conservador) no comando em chefe das operações da Guerra do Paraguai. Zacarias cobrava mais eficácia e celeridade nos desdobramentos da Guerra²⁴ e Caxias não aceitava tal interferência política em assuntos militares. Diante disso, Zacarias pediu demissão, provocando a queda de seu Ministério e, por decisão do Imperador, facilitou a manutenção do Duque de Caxias no comando das ações militares.

Em 1874 Zacarias atuou não só como político, mas também como advogado de D. Vital Maria Gonçalves de Oliveira, bispo de Olinda, em defesa da autonomia da Igreja em relação ao Poder Civil do Imperador. Foi no processo que tramitou no Supremo Tribunal de Justiça e que resultou na decretação da prisão do bispo de Olinda que havia determinado, seguindo orientação papal, o afastamento de maçons da Igreja de Olinda. Os maçons recorreram ao Imperador e o assunto suscitou a famosa "Questão Religiosa" que envolveu a Igreja Católica, a Maçonaria e o Imperador, depois que o Imperador aceitou o recurso interposto pelos maçons e mandou revogar os atos do Bispo D. Vital. Os bispos D. Vital e D. Macedo, do Pará, foram presos e condenados a quatro anos de prisão e trabalhos forçados.

²³ SOUSA, Rainer Gonçalves. "A Guerra do Paraguai"; *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/historiab/guerra-paraguai.htm>>. Acesso em 26 de março de 2017.

²⁴ Idem

Centenas de milhares de assinaturas de protesto chegaram às mãos do governo. O Imperador teve dificuldades de encontrar um chefe de gabinete capaz de superar a crise e teve de ir bater à porta do Duque de Caxias, que só aceitou o cargo com a condição de que os bispos fossem anistiados. Finalmente, através do Decreto 5.993, de 17 de setembro de 1875, foi decretada a anistia.

Zacarias era um admirador do pensamento jurídico e político liberal britânico, e estava convencido da supremacia do Parlamento diante dos demais poderes. Este é outro lado deste político. Além de político atuante, era um intelectual liberal importante. Em 1860, cinco anos depois de deixar o governo do Paraná publicou, anonimamente, um opúsculo polêmico intitulado “Da natureza e limites do Poder Moderador”, que dará origem, em 1862, ao livro de mesmo nome, considerado até hoje um “clássico liberal” brasileiro. Este livro é o resultado de seu pensamento e de suas respostas aos ideais e projetos conservadores, em especial das teses do livro "Ensaio de Direito Administrativo" de Paulino José Soares de Sousa, o Visconde do Uruguai sobre a interpretação que deveria ser dada à Constituição de 1824 em relação aos poderes do Imperador.

Tudo isso revela suas inclinações intelectuais liberais, suas convicções anti-absolutistas²⁵ e pró-Parlamentares²⁶, bem como de suas posições críticas em relação à Monarquia e, em especial, em relação ao Poder Moderador do Imperador.

Em 1853, a 5ª Comarca de São Paulo conseguiu sua emancipação política e se tornou Província, sendo batizada com o nome de Paraná. Sua administração ficou ao encargo do conselheiro Zacarias de Góes e Vasconcelos. Ele sabia que a região do Paraná carecia de infraestrutura, estradas, educação e toda sorte de melhoramentos. Então, decidiu percorrer as cidades e avaliar as circunstâncias antes de oficializar qualquer medida.

²⁵ O absolutismo é um sistema de governo que prevaleceu entre os séculos XVI a XVIII. Nele o poder é concentrado nas mãos de uma só pessoa, o rei. Ele foi um sistema que centralizou o poder, enquanto que os cidadãos eram excluídos das decisões. Nele, o rei podia impor leis, decretos, impostos, selecionar seus funcionários e militares, tomar diversas decisões com relação ao estado e também à religião, e todos os seus súditos deveriam obedecê-lo. O povo não era consultado, pois o que valia era a decisão dos monarcas. **Fonte:** <http://idade-moderna.info/absolutismo.html>

²⁶ No Brasil, D. Pedro II estabeleceu o sistema parlamentarista, em 1847, através da criação do cargo de presidente de Conselho de Ministros. Este, que era uma espécie de primeiro-ministro, era escolhido por D. Pedro II, subordinando assim o Parlamento ao imperador. Quando ocorria algum impasse entre o poder executivo e o legislativo, D. Pedro II tinha o poder de dissolver a Câmara ou substituir o presidente do Conselho de Ministros. **Fonte:** http://www.historiadobrasil.net/resumos/parlamentarismo_as_avessas.htm

À época da emancipação, Curitiba ostentava o status de cidade desde 1842, mas a aparência do local era acanhada. Limitava-se a algumas ruas e travessas no entorno do Largo da Matriz. Essas dificuldades estruturais pesaram negativamente quando da escolha da capital e os defensores de Paranaguá como a nova capital foram bastante incisivos quanto às limitações urbanas de Curitiba. Eles alegavam que a cidade portuária já contava há muitos anos com as condições necessárias a uma capital, além do fato de ter sido pioneira na campanha pró-emancipação. Por trás destes argumentos, havia os interesses políticos dos grupos locais. A data da emancipação ganhou um caráter especial a todos os habitantes da nova província e, a partir dela, se desenvolveu um movimento de valorização local que ficou conhecido como paranismo. Essa corrente ganhou força no final do século XIX e se estendeu até a metade do século XX, quando marcou o espírito das festividades do Centenário da Emancipação. Embora muitas vezes o movimento tenha sido acusado de ufanismo gratuito, serviu para consolidar a identidade que teve sua gênese nos anos em que Zacarias esteve à frente da Província.

A cena representada na pintura de Arthur Nísio, *Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos*, foi criada através de dados imagéticos e históricos, pois foi pintado 100 anos após a ocorrência dos fatos. O artista se valeu da pintura realizada por Elliot (Fig. 12), como fonte de inspiração, para representar a paisagem da época e inseriu os personagens, provavelmente consultando a literatura sobre a História do Paraná. Uma das obras com referência da época, a qual provavelmente Nísio se inspirou no cenário.



Fig. 12: ELLIOT, John Henry. (1809-1884) Vista de Curitiba em 1855, 1855, Aquarela, 21x49 cm. **Fonte:** Coleção Fundação Cultural de Curitiba.

“Curitiba, escolhida para capital da nova Província²⁷ foi vila durante quase um século e meio, de 1693 a 1848, quando foi elevada a cidade pela lei paulista de 5 de fevereiro. Quando a escolheu a lei de 26 de julho de 1854 para capital da Província do Paraná, somente possuía duas escolas de primeiras letras para meninos e uma para meninas. Tinha 27 quarteirões, com um total de 5.819 habitantes, sendo 2.940 homens e 2.879 mulheres. Eram solteiros 4.389, casados 1.289 e viúvos 151. Eram brancos 4.102, dos quais 43 estrangeiros; mulatos e pardos 955 e pretos 762, destes 473 escravos. Contava 308 casas e 52 em construção, 38 lojas de fazendas e armarinhos, 35 armazéns de comestíveis, três ourivesarias, cinco ferrarias, duas marcenarias, dez olarias, uma selaria, seis alfaiatarias, nove sapatarias, três açougues, uma padaria. Várias casas de famílias faziam e vendiam pão, biscoitos, etc. Pelas atividades verificadas pela estatística, 802 curitibanos eram lavradores e 99 comerciantes. Havia 15 engenhos de erva-mate e 13 fazendas de criar. A maior produção agrícola era “muito milho, feijão, aipim, batatas, algum trigo”. (MARTINS, Romário, 1874-1948)

Com relação à produção pastoril, diz o documento que estamos consultando para este resumo: “ocupam-se os habitantes da criação de toda a espécie de gado”²⁸. (MARTINS, Romário, 1874-1948)

Os personagens que estão representados na pintura de Nísio são guardas com uniformes da coroa portuguesa, o padre vigário da igreja matriz de Curitiba (no período da chegada de Zacarias ao Paraná era o Padre João Baptista Ferreira Bello), damas da sociedade, camponeses, a banda do exército uniformizado no palanque onde se vê as bandeiras do Brasil e do reinado de Portugal, crianças de todas as classes, agricultores e outros membros da sociedade de então.

²⁷ MARTINS, Romário, 1874-1948 *História do Paraná*, Curitiba: Travessa dos Editores, 1995 p. 524

²⁸ Idem

CAPÍTULO 3

Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos – e seu processo de restauro



Fig. 13: Visita do presidente de Portugal, Craveiro Lopes, em 19 de junho de 1957. Imagem do Salão de Banquetes, atual Salão de Atos do Palácio Iguazu, com a obra *Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos* de autoria de Arthur Nisio, exposta na parede. **Fonte:** Arquivo Público Estadual do Paraná.

CAPÍTULO 3

3.1 Retirada da obra do Salão de Atos do Palácio Iguazu em 2007

Desde a instalação no Palácio Iguazu, em 1955, a obra permaneceu no Salão de Atos (Fig. 14 e 15). Em 2007, foi de lá retirada pela primeira vez, juntamente com todo o mobiliário e outras obras, por conta da execução dos procedimentos de restauro do edifício.



Fig. 14: *Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos*, no Salão de Atos antes da sua retirada para restauro em 2007.



Fig. 15: Retirada da obra da parede do Salão de Atos em 2007. **Fonte:** Arquivo técnico da autora.

Na ocasião, todas as obras do Acervo do Palácio Iguazu foram recebidas pelo Museu Oscar Niemeyer - MON. O processo do restauro do Palácio foi de extrema importância para uma revisão geral e conservativa do acervo artístico, bem como para dispor a vista ao público, pois a visitação ao edifício lhe era, então, restrita. O restauro da “*Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos*” foi uma consequência dessa mobilização da instituição pública. A intervenção foi coordenada e executada pela autora do presente relatório, juntamente com uma equipe de restauradores contratados. O destino final da obra recuperada seria a sala nobre de exposições do MON, o Salão do Olho, juntamente com outras obras do Palácio do Governo e do Acervo do próprio museu.

O relatório do restauro da obra em questão incluía as intervenções de 2008, 2015 e 2017, todos com o intuito de conservação e restauro para o seu retorno ao Palácio Iguazu. Todas as fases dos tratamentos foram realizadas pela autora do relatório e sua equipe.

Para melhor compreensão das ações das intervenções trataremos as etapas deste capítulo em três fases, a **primeira fase** consistirá na descrição formal, análise técnica e

científica; a **segunda fase** tratará da proposta de tratamento; a **terceira** e última, à intervenção de restauro em si. Haverá notas contendo as datas em que foram realizadas.

Tal forma de apresentação reflete as ações terapêuticas praticadas ao longo dos anos, assim como a complementação da conservação em pequenos intervalos de tempo, até que a obra pudesse estar em segurança. Em 2017, dez anos depois, a pintura retorna ao Palácio Iguazu e é colocada em exposição no Salão de Inverno.

O primeiro restauro da obra *Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos*, ocorreu em 2008 no Laboratório de Restauro (Fig. 16) do MON. A proposta de tratamento estava condicionada ao momento, vale a dizer, tinha o objetivo de expor a obra, para que, pela primeira vez o grande público pudesse apreciá-la. É importante citar que os critérios de restauro foram sempre o de mínima intervenção, a fim de garantir a integridade física, histórica e estética da obra. A segunda fase da restauração da obra foi em 2015, no mesmo Laboratório de Restauro do MON, enquanto a terceira fase, de conservação foi realizada em 2017 no local onde a obra seria exposta: o Salão de Inverno do Palácio Iguazu.

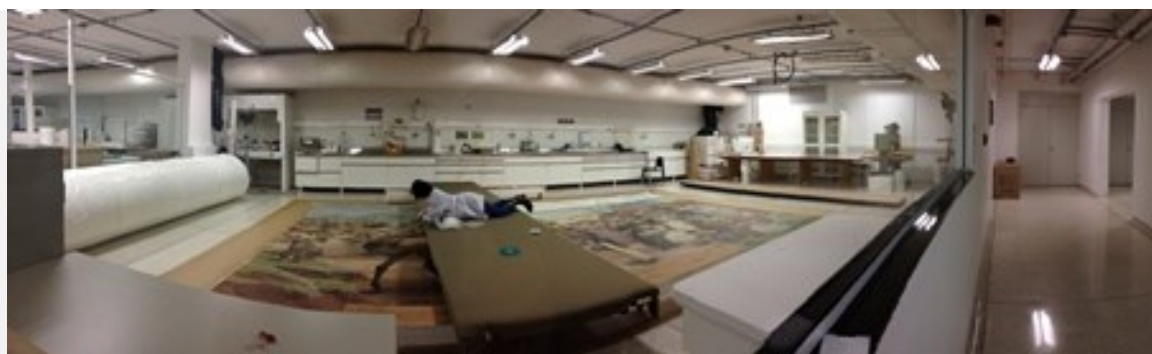


Fig. 16: Vista panorâmica do Laboratório de Restauro do MON e corredor interno. **Fonte:** Imagem do arquivo digital da autora.

3.2 Restauro da obra

3.2.1 Primeira Fase: descrição formal, iconográfica, análise técnica e científica.

3.2.2 Descrição Formal e Iconográfica

Na pintura (Fig. 17) são identificados três planos de representação, cujas linhas convergem para formar o ponto de fuga no centro geométrico da composição. Sobre ele, as figuras principais da cena - dois homens selando um aperto de mão - subdividem a obra

horizontalmente. Destes personagens, partem os vértices de dois triângulos, os quais correspondem, em ambos os lados, a agrupamentos de pessoas, criados por Nísio para dar ênfase tanto ao evento quanto à presença do protagonista central da narrativa: à esquerda, Zacarias de Góes e Vasconcellos e, à direita, um personagem não identificado. Logo atrás deles, um militar da coroa portuguesa.

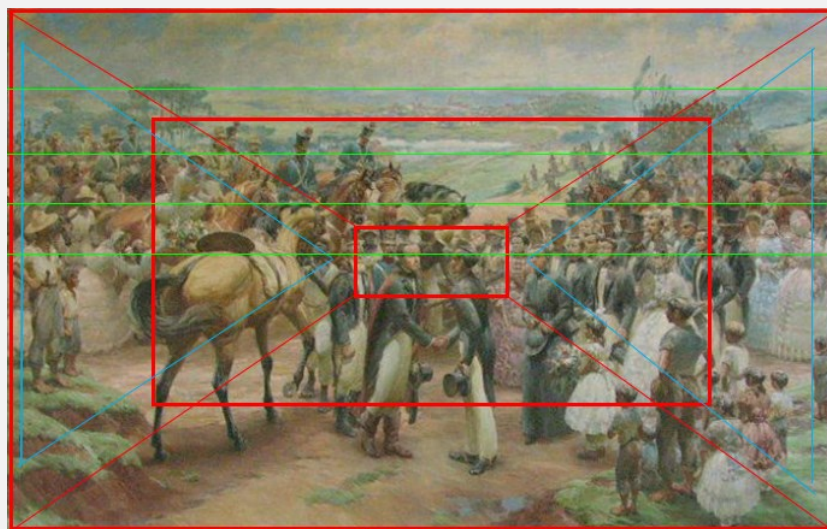


Fig. 17: Apresentação esquemática do ponto de fuga, linhas de horizonte e área de destaque da obra de Arthur Nísio. **Fonte:** Arquivo técnico da autora 2015

3.2.2.1 Primeiro plano (Fig.18):

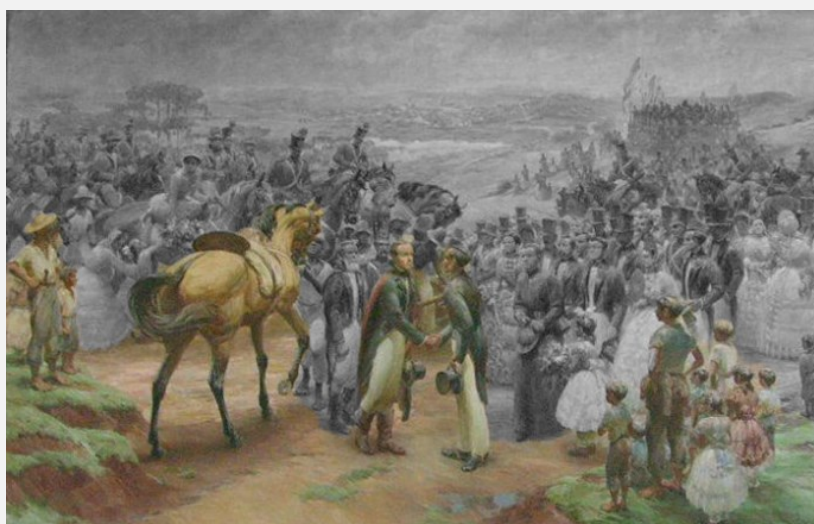


Fig. 18: Destaque do primeiro plano, colorido em contraponto aos outros planos em cinza. **Fonte:** Arquivo técnico da autora. 2015

A fim de conduzir o olhar do espectador na direção do recém-chegado Presidente da Província do Paraná, o cavalo aparece de costas e posicionado de forma a cumprir tal escopo. Igualmente, os jovens camponeses e nobres situados no canto inferior direito também são representados dessa maneira, formando um espaço de continuidade do qual também faz parte o espectador. Cria-se, assim, uma espécie de transição entre a cena pictórica e o observador.

O cavalo foi representado por Arthur Nísio com imponência, deixando claro nesta cena o gosto do artista por animais, seu símbolo pictórico, como pintor animalista.

3.2.2.2 Segundo plano (Fig.19):



Fig. 19: Destaque do segundo plano colorido na obra de Arthur Nísio.
Fonte: Arquivo técnico da autora. 2015

Os triângulos que partem dos personagens ao centro formam agrupamentos de pessoas em ambas as laterais, cujas linhas convergem para o centro geométrico da composição.

À esquerda, logo atrás do liberal Zacarias de Góes e Vasconcellos, os camponeses, escravos e trabalhadores aparecem contidos por guardas da cavalaria imperial: o cordão por eles formado constitui o lado superior do triângulo, enquanto o lado inferior é determinado pela posição do cavalo posto em diagonal.

À direita, logo atrás do anfitrião não identificado, um representante da Igreja. Guardas imperiais são retratados entre os membros da nobreza.

Ao fundo, um palanque com músicos imperiais, uniformizados com os símbolos portugueses. Hasteadas, as bandeiras do Brasil e Império Português completam o movimento e dão ritmo ao todo.

3.2.2.3 Terceiro plano (Fig.20):



Fig. 20: Destaque do terceiro plano, ao fundo, colorido na obra de Arthur Nísio. **Fonte:** Arquivo técnico da autora. 2015

O terceiro plano é composto pela paisagem e o horizonte ao fundo, o qual é definido por uma área azulada na parte inferior e amarelada na superior.

Ao centro, o vilarejo representa a capital Curitiba.

3.2.3 Descrição cromática

No primeiro plano, a cromática predominante revela variações de vermelho e amarelo ocre representando, no lado maior inferior, o chão de terra em contraste com os azulados e esverdeados do céu, da paisagem e das vestimentas.

No segundo plano, predominam o azul e branco, presentes nos uniforme e vestes dos participantes. O amarelo ocre é utilizado em parte dos cavalos, carnação dos figurantes e na terra.

No terceiro, verdes e azuis pastéis ajudam a construir o fundo.

3.3 Análise Técnica

3.3.1 Os esboços preliminares

O processo construtivo da pintura de Arthur Nísio parte sempre do desenho e da pesquisa. Tive oportunidade de realizar um levantamento cuidadoso dos desenhos do artista em 2003, para seus herdeiros. Foram aproximadamente 1500 desenhos. Havia vários desenhos com diversas posições de patos, cachorros, personagens, galinhas, partes de paisagens, esboços de pinturas. Nísio costumava desenhar sobre papel vegetal e sobrepunha uns a outros até que formava as cenas.

Quando encontrava a montagem procurada, colava as partes sobre chapas de madeira ou de papelão, depois pintava com as mesmas tintas, a óleo que utilizaria para fazer o quadro definitivo sobre tela. Em muitos desses estudos, ele assinava e, por vezes, não reproduzia em tela. Em sua caixa de pintura, também constante deste levantamento, encontramos tubos de tinta importadas, em sua maioria, além da sua paleta, identificando a maneira com que distribuía a tinta para suas pinceladas.

Com a obra *“Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos”*, não foi diferente. Dentre os desenhos catalogados, encontramos alguns deixados por Nísio. Os estudos que realizou antes de pintar a tela do acervo do Palácio Iguazu foram de pequeno formato. Para isso, utilizou o papel vegetal colado aos pedaços sobre chapa de aglomerado, bastante fiéis à pintura definitiva de grande formato. Os estudos foram assinados (Fig.21), enquanto que a obra definitiva não o foi.



Fig. 21: Detalhe da assinatura *“Estudo para obra Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos”*, Arthur Nísio, sem data, óleo sobre papel vegetal, colada em compensado, 100 x 163 cm. Coleção Museu Paranaense. **Fonte:** Arquivo pessoal da autora 2016.

A seguir mostramos alguns detalhes da pintura ao lado dos desenhos, para melhor entendimento do processo construtivo da obra de Arthur Nísio. Estes desenhos eram ampliados na tela definitiva pelo processo de quadriculados. Nesta obra possivelmente o artista utilizou o mesmo método. A análise feita com fotografia de Infravermelho, filtro de 730IR, não foi capaz de ultrapassar as camadas, devido à espessura da sobreposição de tinta.

Fica em aberto a confirmação de tal método de ampliação em futuras pesquisas utilizando equipamentos de maior potência, não disponíveis no momento do desenvolvimento deste relatório.



Fig. 22

Nº DESENHO

1



Fig. 23

PINTURA (DETALHE)



Fig. 24

2



Fig. 25



Fig. 26

3

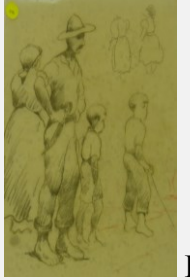


Fig. 27



Fig. 28

4

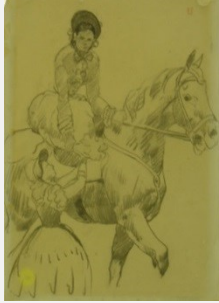


Fig. 29



Fig. 30

5

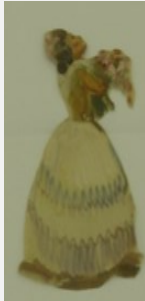


Fig. 31

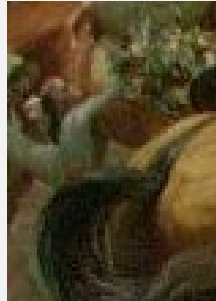


Fig. 32

6



Fig. 33



Fig. 34

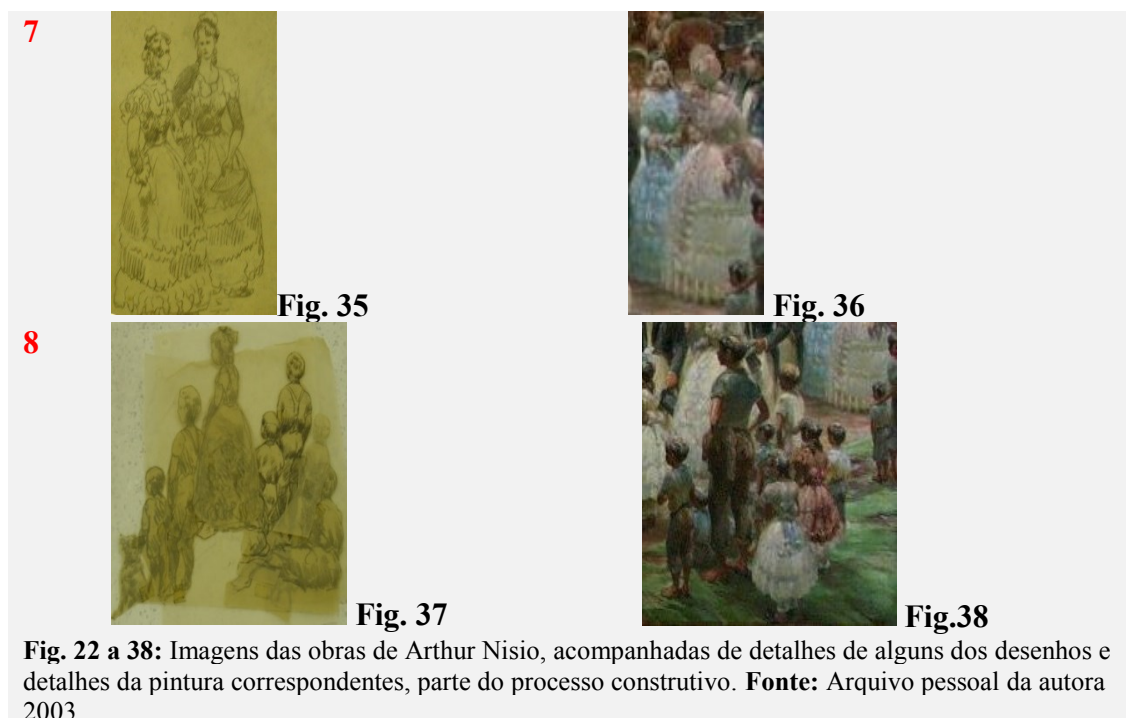


Fig. 22 a 38: Imagens das obras de Arthur Nísio, acompanhadas de detalhes de alguns dos desenhos e detalhes da pintura correspondentes, parte do processo construtivo. **Fonte:** Arquivo pessoal da autora 2003.

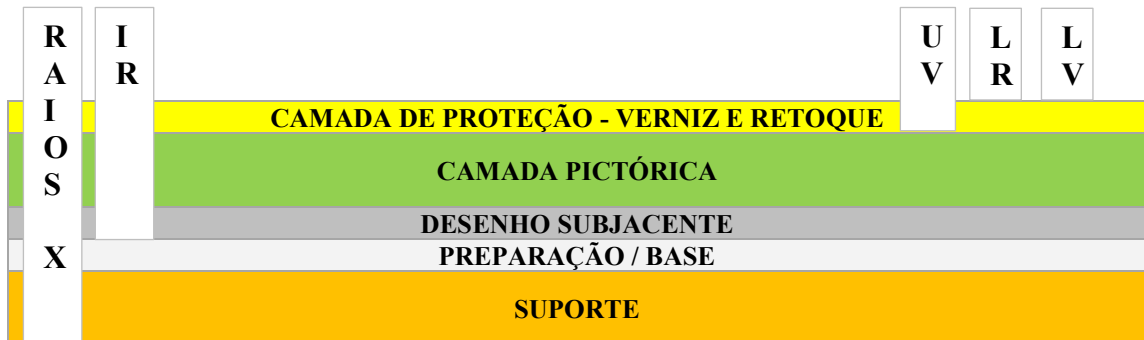
Diante dos detalhes característicos do processo construtivo das obras de Arthur Nísio, consideramos que o artista além de talentoso, estava preocupado em visualizar seu trabalho através de estudos e pesquisa antes de concluí-lo. Em representar as paisagens com fidelidade e valorizar os personagens de época, afim de que o espectador pudesse reconhecer a cena e apreciar sua obra muito além da beleza pictórica.

3.3.2 Documentação fotográfica

A utilização da fotografia para a conservação e preservação de obras de arte tem um papel muito importante. Os exames e diagnósticos aplicados através de luz visível, fluorescência visível com radiação de ultravioleta (UV), com luz rasante e outros métodos, auxiliam na tomada de decisão. No restauro a fotografia deve estar presente em todos os momentos e fases do tratamento da obra, como documentação essencial e deve também acompanhar a ficha técnica de apoio aos procedimentos técnicos.

Exames científicos sistemáticos das imagens realizadas da obra, ao longo de sua existência, podem revelar as modificações que ocorreram com o tempo, bem como do

processo de criação do artista, através da análise dos desenhos subjacentes, intervenções de restauro, auxiliando, de um determinado modo, na autenticidade da obra.



Tab. 1: Tabela esquemática dos estratos de pintura de cavalete, indicando a penetração das luzes visíveis e invisíveis como raios X, IR – infravermelho, UV, LR-Luz Rasante e LV-Luz Visível.

3.3.2.1 Luz visível

“Luz, ou radiação visível²⁹, é energia em forma de ondas eletromagnéticas capazes de excitar o sistema humano olho-cérebro, produzindo diretamente uma sensação visual”.



Fig. 39: Fotografia da obra com luz visível, por quadrante montada quadro a quadro.

A documentação fotográfica realizada na obra foi feita através de divisão em quadrantes, num total de 28 quadrantes além das fotos gerais. Cada quadrante foi fotografado com luz visível ambiente, Cannon ISO: 320; 50mm; f/16; 30s., lâmpadas de 500w e ISO: 600; 50mm, 50mm; f/4; 1/640s.

É possível observar no exame com luz visível (Fig. 39) o tipo de pincelada, o estado de conservação, os problemas estruturais, como ondulações, vincos, margens com perfurações, marcas, assim como, sobre a camada pictórica os estalados, as manchas, lacunas, perdas e oxidações.

²⁹ Fernando Oscar Ruttkay Pereira, PhD Marcos Barros de Souza, Dr. *Apostila de conforto ambiental – Iluminação*, UFSC - Florianópolis, SC 2005. Pg 7 e 8. Capítulo Teoria de Unificação Esta teoria foi proposta pelo físico francês De Broglie (1892-1987) e o físico alemão Heisenberg (1901-1976)

3.3.2.2 Luz rasante / transversa

Neste exame analisamos a topografia da obra, através da incidência de uma luz visível, transversal à superfície (Fig.40 e 41), a qual acentua os problemas em áreas de destaque. Foram observados ondulações, estalados, vincos e marcas do chassi. Por meio deste aferimos a necessidade de planificação da obra, refixação da camada pictórica e feitura de um novo chassi, pois o original marcou a obra em várias partes.



Fig. 40: Detalhe com luz rasante dos empastes da pintura antes do restauro, veem-se os craquelês, marca da costura do suporte na parte superior além de vincos e ondulações.



Fig. 41: Detalhe com luz rasante dos empastes da pintura antes do restauro, veem-se os craquelês, marca da travessa do chassi no meio da obra, além de vincos e ondulações.

3.3.2.3 Radiação ultravioleta

O objetivo da análise da fotografia de fluorescência visível com radiação UV é observar o revestimento final e características técnicas também.

“Tem a propriedade de modificar temporariamente certos corpos, que ao ser excitados com ela emitem uma radiação de uma longitude de onda superior, uma fluorescência luminosa, que cessa ao finalizar a exposição e que pode ser vista por o olho e registrado em fotografia, esta nos revela as possíveis alterações da superfície, repintes, consertos e inscrições ocultas, etc..” (ORTI, 1994, p.35)

A imagem obtida por UV de uma pintura pode revelar informações não observadas a olho nu. A fluorescência ocorre, sobretudo em compostos orgânicos, sendo rara nos inorgânicos. Pode se observar também a existência ou não de um revestimento final, se este

apresenta uma fluorescência típica de um verniz natural ou sintético, se apresenta irregularidades na aplicação, retoques ou repinturas, fungos ou outras alterações na obra.

Na obra de Arthur Nisio foram observadas alterações na camada pictórica, como áreas irregulares de verniz oxidado e lacunas (Fig. 42 a 45), auxiliando na tomada de decisões e delimitação destas. Foi usada radiação ultravioleta a dois quadrantes de distância e de todos os quadrantes com câmera Cannon *ISO: 320; 50mm; filtro amarelo 50mm, f/16*.



Fig. 42: Detalhe com Luz UV dos craquelês com perda de camada pictórica e verniz oxidado, irregular.



Fig. 43: Detalhe com Luz UV do verniz oxidado, irregular e esverdeado, indicando resina natural.



Fig. 44: Detalhe com Luz UV do verniz oxidado, irregular e esverdeado.



Fig. 45: Fotografia da obra com luz na faixa do Ultravioleta, por quadrante. Os pontos e linhas escuras apontados, mostram as áreas de lacuna na camada pictórica. Equipamento: Cannon *ISO: 320; 50mm; filtro amarelo 50mm, f/16*;

3.3.2.4 Observação de cortes estratigráficos por microscopia ótica (MO)

Para que um estudo sobre a obra de arte de um artista possa nos trazer resultados, é necessário englobar os seus aspectos como um todo, social, artístico e histórico. Principalmente para os conservadores-restauradores, é necessário o estudo da técnica e dos materiais utilizados pelo artista para compor sua obra. Este seria o primeiro passo para o início da compreensão pictórica da obra que vamos tratar.

Segundo HERMENS (1998), os parâmetros essenciais da metodologia da História da Arte Técnica são os estudos das fontes documentais sobre os artistas e materiais artísticos e a abordagem experimental (através do emprego de métodos analíticos físico-químicos), os quais foram estabelecidos, inicialmente, em 1972, por Joyce Plesters³⁰ (1927-1996), nos seus estudos sobre pinturas. Os parâmetros de Plesters continuaram a ser empregadas pela História da Arte Técnica no estudo da realidade física e simbólica das pinturas, pois os resultados de suas pesquisas chamaram a atenção para o fato de que os limites enfrentados pela História da Arte, Ciência da Conservação e pela Conservação-restauração podiam ser superados ou minimizados através da cooperação entre essas áreas³¹.

Segundo CRUZ (2000) tanto a técnica como os materiais determinam o efeito visual final da obra, de acordo com as escolhas e a forma como foram manipulados pelo artista. A combinação que faz dos pigmentos numa camada de pintura, o número e a espessura das camadas que se sobrepõem à preparação ou, na ausência desta, ao suporte, são outros elementos que concorrem para a caracterização de uma pintura.

Souza (1996, p. 26), nesse contexto, ressalta que: *... o trabalho de análise de materiais constitutivos de obras de arte é na maioria das vezes, um trabalho de equipe, no qual diversos profissionais contribuem com sua especialidade para obtenção dos resultados para os quais foram utilizados dados algumas vezes obtidos de forma isolada.*

³⁰ Joyce Plesters era considerada como uma das maiores especialistas no exame científico de pinturas e foi pioneira no estudo de cortes estratigráficos, através de métodos analíticos e microscópicos (BOMFORD, 2004).

³¹ ROSADO, Alessandra. História da Arte Técnica e Arqueometria: uma contribuição no processo de autenticação de obras de arte. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_arqueometria.htm.

3.3.2.4.1 Preparação de cortes estratigráficos e observação por MO

As amostras foram escolhidas a partir do conjunto de cores utilizadas pelo artista na composição da obra, recolhendo áreas claras e escuras de cada cor empregada.

A retirada das amostras foi possível somente nas áreas de acesso, pois a obra encontrava-se pendurada na parede. Consideramos realizar os cortes a mais ou menos 3,5 metros de altura, na metade inferior da composição. Mesmo nestas áreas foi possível amostragem de uma gama significativa da paleta do artista como: as terras, ocres, verdes, azuis, brancos e vermelhos. Os cortes foram retirados com auxílio de bisturi e pinça, armazenados em contentores *Eppendorf*.

Com as amostras recolhidas da pintura preparam-se cortes estratigráficos para observação por microscopia ótica (MO), com o principal objetivo de se verificar o número e sequência dos estratos pictóricos existentes em cada amostra.

Para a preparação de cortes estratigráficos, cada amostra foi englobada em resina acrílica (*Technovit 4004*) que, depois de curada, foi polida até ser atingida e visível a secção transversal da amostra, com todos os estratos presentes.

A manipulação das amostras, durante a preparação dos cortes, foi feita com o auxílio de um bisturi, de uma agulha e de uma lupa binocular.

Os cortes estratigráficos foram examinados por MO, sob luz refletida, utilizando-se um microscópio ótico OLYMPUS BX41, equipado com uma ocular de 10x e objetivas de 10x e 20x. As imagens dos cortes foram adquiridas com uma câmara digital OLYMPUS C-4040 Zoom, que se encontra acoplada ao microscópio.

Refletindo sobre as análises dos cortes estratigráficos³², dos pontos demarcados na Fig. 46 e detalhados nas Fig. 47 a 77, estas análises irão nos orientar para o estudo quanto ao processo construtivo do artista Arthur Nísio e nos processos técnicos de restauro.

³² O acabamento dos cortes estratigráficos e a medição foram realizados por equipe do Prof. Joé Carlos Frade na UCP.



Fig. 46: Imagem da localização da remoção das amostras estratigráficas.

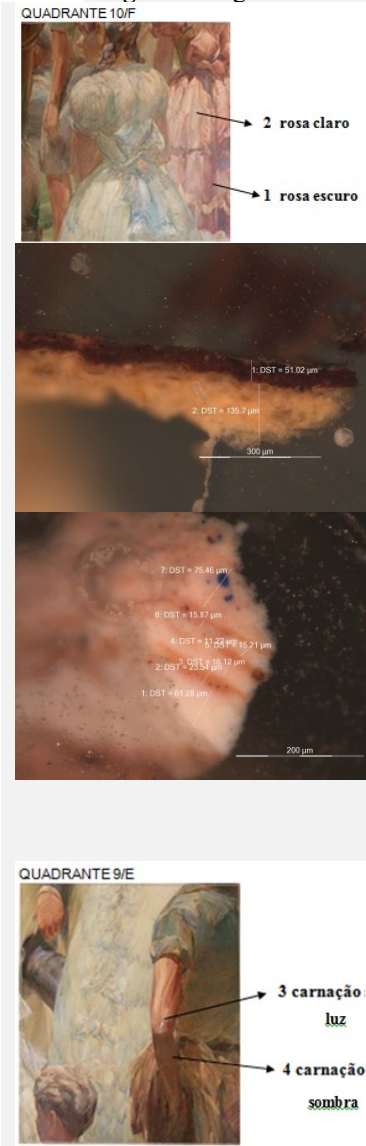


Fig. 47: Detalhe da área de remoção dos cortes estratigráficos nº 1 e 2.

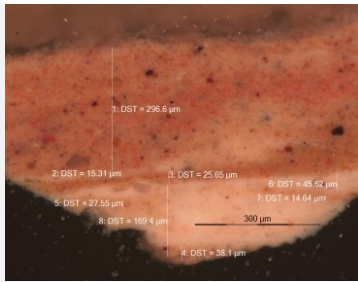
1

Fig. 48: Corte estratigráfico nº1 da microamostra retirada da área da saia do vestido rosa. Podem-se observar duas camadas de tintas diferentes sendo a 1: 51.02µm na cor rosa escuro e a 2: 135.7µm na cor rosada clara. O artista aplicou uma camada rosa claro como uma base cromática preparatória, que depois reforçou com uma camada mais fina, de rosa escuro.

2

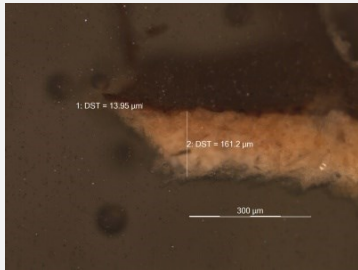
Fig. 49: Corte estratigráfico nº2 da microamostra retirada da área do corpo do vestido rosa. Podem-se observar sete camadas de tintas com grande complexidade de estratificação. Trabalha úmido sobre úmido e a cor das camadas se repete, provavelmente devido a contaminação do pincel, sendo a 1: 61.28µm na cor rosa claro, a 2: 23.54µm na cor laranja rosado médio, a 3: 16.12µm na cor rosa claro, 4: 11.22µm na cor laranja rosado médio, 5: 15.21µm na cor rosa claro, 6: 15.87µm na cor laranja rosado claro, 7: 75.45µm na cor rosada bem clara com pontos azuis. Percebe-se que o artista empregou tintas prontas de finas granulometrias mas também com partículas de grandes dimensões como os pigmentos azul e rosa escuro.

Fig. 50: Detalhe da área de remoção dos cortes estratigráficos nº 3 e 4.



3

Fig. 51: Corte estratigráfico n°3 da microamostra retirada da área do braço esquerdo, carnação luz. Podem-se observar oito camadas de tintas mescladas provavelmente por resíduos de cor no pincel e sobreposição de camadas úmidas, sendo a **1:** 296.6µm na cor rosa claro com nuances e pontos de outras cores, a **2:** 15.31µm na cor rosado claro, a **3:** 25.65µm na cor rosa um pouco laranja médio, **4:** 38.1µm na cor rosa mais claro, **5:** 27.55µm na cor rosa com laranja bem claro, **6:** 45.62µm na cor rosa claro, **7:** 14.64µm na cor rosada com laranja clara, **8:** 169.4µm na cor rosa claro bem clara. Neste corte também se percebe a diferença da granulometria dos pigmentos, uns maiores e outros menores.



4

Fig. 52: Corte estratigráfico n°4 da microamostra retirada da área do braço esquerdo, carnação sombra. Podem-se observar duas camadas de tintas sendo a **1:** 13.95µm na cor marrom avermelhada, a **2:** 161.2µm na cor creme com nuances de ocre. Neste corte observa-se a sobreposição da cor escura sobre a clara, provavelmente o artista fez uma base clara para depois sobrepor as nuances mais escuras.

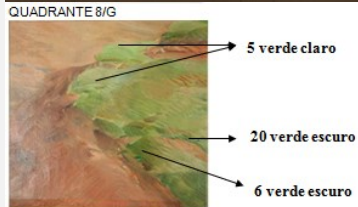
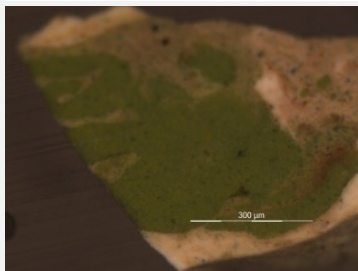
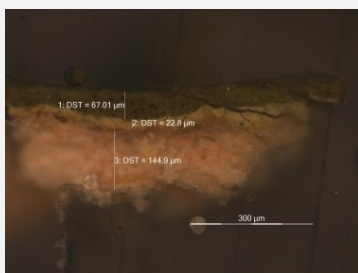


Fig. 53: Detalhe da área de remoção dos cortes estratigráficos n° 5 e 6.



5

Fig. 54: Corte estratigráfico n°5 da microamostra retirada da área da vegetação. Podem-se observar várias camadas de tintas diferentes, que se intercalam entre o verde claro e escuro, ocres, beges e brancos. Neste corte também se percebe uma mescla das cores onde o artista provavelmente pintou uma base mais clara e sobrepôs as outras cores mais escuras em uma mescla. Observam-se também os diferentes tamanhos granulométricos dos pigmentos.

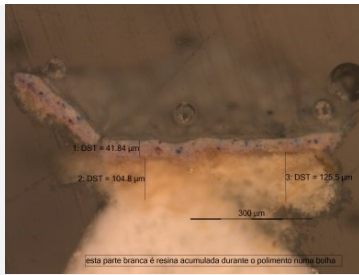


6

Fig. 55: Corte estratigráfico n°6 da microamostra retirada da área da vegetação. Podem-se observar três camadas de tintas diferentes sendo a **1:** 67.01µm na cor verde folha e a **2:** 22.8µm na cor verde clara, **3:** 144.9µm na cor ocre médio. Este corte vem reforçar o comentado no corte da **Fig. 52**, que o artista pintou primeiro uma base mais clara para em seguida sobrepôr às outras cores. As cores neste corte estão mais definidas em camadas, provavelmente a cor mais clara já estava mais seca quando aplicou as outras sobre ela.

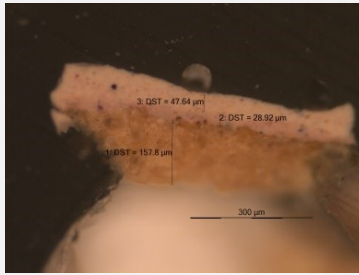


Fig. 56: Detalhe da área de remoção dos cortes estratigráficos n° 7 e 8.



7

Fig. 57: Corte estratigráfico nº7 da microamostra retirada da área do vestido azul claro. Podem-se observar três camadas de tintas diferentes sendo a 1: 41.84µm na cor azul com branco e outros pontos pigmentados de rosa claro e a 2: 104.8 µm na cor branco com nuances rosada muito clara, 3: 125.5 µm na cor branca com nuances de azul claro, além da parte branca abaixo com resíduos de encolamento utilizado na fixação da pintura. Nesta área de pintura o artista também distribuiu as cores iniciando pelas claras e acima destas as outras cores. Observam-se os pontos granulométricos dos pigmentos em diferentes tamanhos, ora finos ora mais grosseiros.

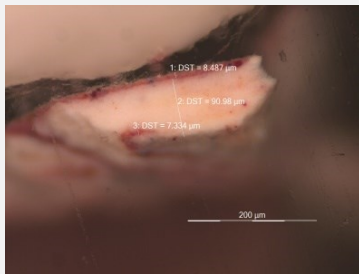


8

Fig. 58: Corte estratigráfico nº8 da microamostra retirada da área do vestido azul claro. Podem-se observar três camadas de tintas diferentes sendo a 1: 157.8µm na cor branca rosada e outros pontos pigmentados de branco e a 2: 28.92µm na cor branca azulada, com nuances rosada muito clara e pontos azulados, 3: 47.64 µm na cor branca azulada, com nuances rosada muito clara e pontos azulados e rosados. Neste corte observa-se a delicadeza das nuances e também as mesclas provavelmente de resíduos no pincel do artista e os pigmentos também com diferenças na granulometria.

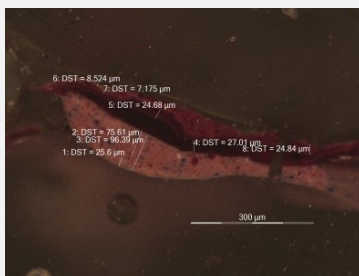


Fig. 59: Detalhe da área de remoção dos cortes estratigráficos nº 9 e 10.



9

Fig. 60: Corte estratigráfico nº9 da microamostra retirada da área do vestido rosa florido. Podem-se observar três camadas de tintas diferentes sendo a 1: 8.482µm na cor rosa escuro com nuances de outras partículas pigmentadas mais claras, a 2: 90.98µm na cor rosa bem clara, 3: 7.343µm na cor rosa escura. As mesclas neste corte são poucas, apresenta camadas bem definidas de tons claros sobre os escuros e escuros sobre os claros. Neste corte também aparecem os grânulos dos pigmentos em rosa claro e escuro, bem como as partículas azuladas.



10

Fig. 61: Corte estratigráfico nº10 da microamostra retirada da área do vestido rosa florido. Podem-se observar oito camadas de tintas sendo a 1: 25.6µm na cor rosa médio, a 2: 75.61µm na cor rosado médio com partículas coloridas, a 3: 96.39µm na cor rosa médio, 4: 27.01µm na cor rosa muito escuro, 5: 24.68µm na cor rosa escuro, 6: 8.524µm na cor rosa médio, 7: 7.175µm na cor rosa médio, 8: 24.84µm na cor rosa escuro. Neste corte as camadas de tinta são muito finas umas sobre as outras, iniciando-se sempre pela camada mais clara. Os pigmentos aparecem em pontos com grânulos finos e grossos com resíduos de outras cores no pincel.

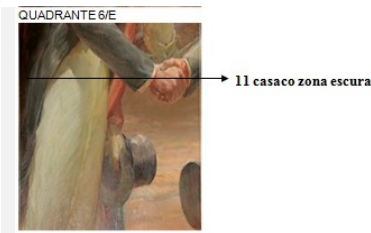
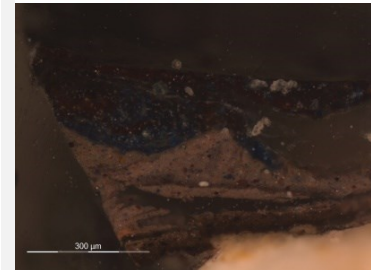


Fig. 62: Detalhe da área de remoção dos cortes estratigráficos nº 11.



11

Fig. 63: Corte estratigráfico nº11 da microamostra retirada da área da casaca de Zacarias. Podem-se observar mais de oito camadas de tintas diferentes, sendo que as cores são terra com pigmentos brancos, azuis, e pretos, faixas de azul escuro intercaladas com marrom avermelhado, com pontos claros e escuros. Neste corte percebe-se a sobreposição das cores com uma base mais clara e logo acima as cores mais escuras.

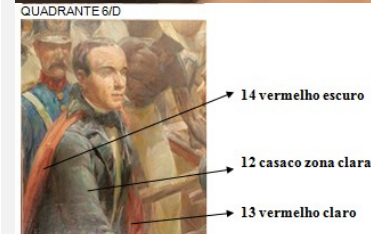
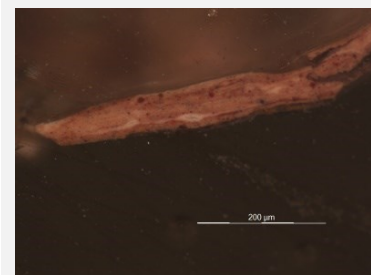


Fig. 64: Detalhe da área de remoção dos cortes estratigráficos nº 12, 13 e 14.



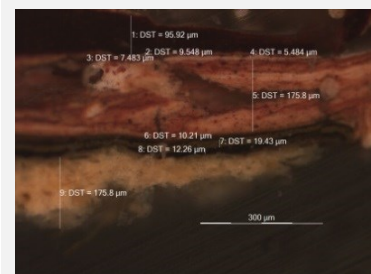
12

Fig. 65: Corte estratigráfico nº12 da microamostra retirada da área da casaca de Zacarias. Podem-se observar várias camadas de tintas diferentes, sendo que as cores são terra com partículas de pigmentos coloridos, faixas de cinza azulado escuro, intercaladas com marrons, faixas terra rosadas e marrom avermelhado, com partículas coloridas, pretos e brancos com ocre. Neste corte percebe-se a sobreposição das cores com uma base mais clara e logo acima as cores mais escuras.



13

Fig. 66: Corte estratigráfico nº13 da microamostra retirada da área da casaca de Zacarias. Podem-se observar várias camadas de tintas diferentes, sendo a que as cores predominantes são as rosadas e vermelhas com partículas de pigmentos coloridos e marrom avermelhado com partículas brancos e ocre.



14

Fig. 67: Corte estratigráfico nº14 da microamostra retirada da área do vestido rosa florido. Podem-se observar nove camadas de tintas sendo a 1: 95.92µm na cor vermelho escuro, a 2: 9.548µm na cor rosado claro, a 3: 483µm na cor rosa escuro, 4: 5.484µm na cor rosa muito claro com branco, 5: 175.8µm na cor rosa com várias nuances, 6: 10.21µm na cor marrom avermelhado escuro, 7: 19.43µm na cor terra esverdeada, 8: 12.26µm na cor vermelho escuro, 9: 175.8µm na cor branco com nuances ocre. Neste corte observam-se as camadas sobrepondo-se da escura para a clara, novamente uma muito escura com a rosada mesclada como superior, provavelmente aplicadas úmidas com varias cores na mesma pincelada.

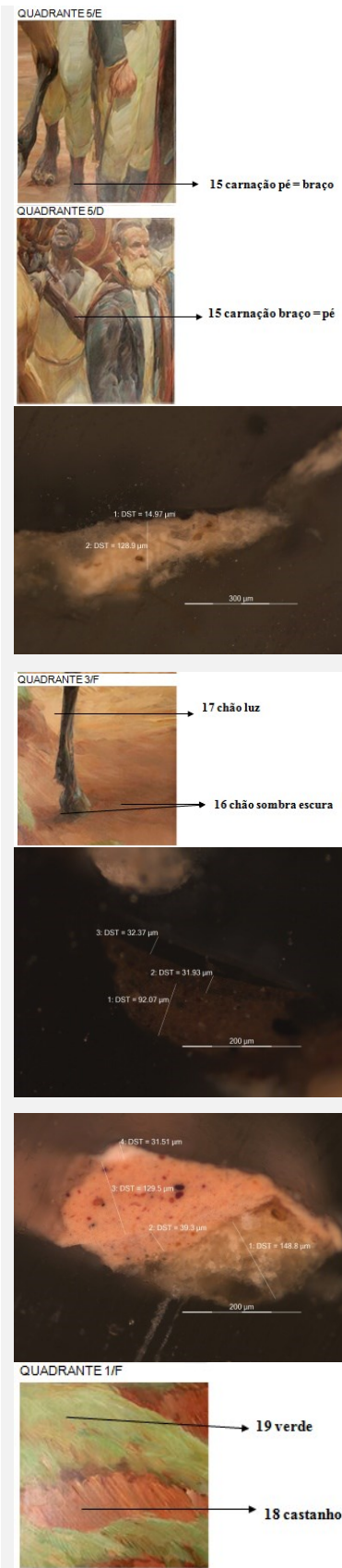


Fig. 68: Detalhe da área de remoção dos cortes estratigráficos nº 15.

15

Fig. 69: Corte estratigráfico nº15 da microamostra retirada da área do braço e pé do escravo. Podem-se observar duas camadas de tintas sendo a **1**: 14.97µm na cor marrom escuro, a **2**: 128.9µm na cor branco com pigmentos e nuances ocre. Percebe-se que o artista construiu uma base com a cor clara e sobre esta aplicou a cor escura, com a tinta já seca pois a camada escura não se mescla com a clara. Observam-se as partículas com grânulos dos pigmentos de tamanhos diversos, uns mais acinzentados e outros mais ocres.

Fig. 70: Detalhe da área de remoção dos cortes estratigráficos nº 16 e 17.

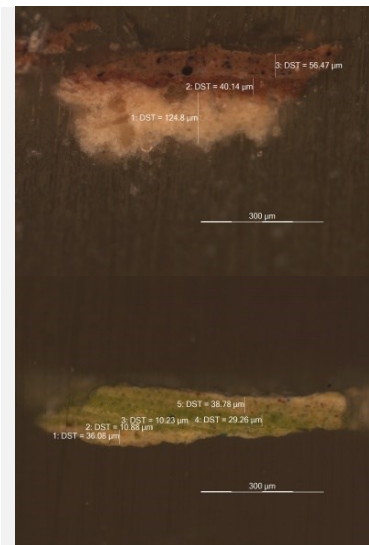
16

Fig. 71: Corte estratigráfico nº16 da microamostra retirada da área do chão da cena. Podem-se observar três camadas de tinta sendo a **1**: 92.07µm na ocre médio com pontos de pigmento coloridos, a **2**: 75.61µm na cor rosado médio com pigmentos coloridos, a **3**: 32.37µm na marrom escuro. Neste corte a cor de base mais clara tem uma camada mais espessa que as sobrepostas em tons mais escuros e percebem-se as partículas coloridas, entre: verde, vermelho, brancos e azuis, muito mais na camada de base do que das outras camadas.

17

Fig. 72: Corte estratigráfico nº17 da microamostra retirada da área do chão da cena. Podem-se observar quatro camadas de tinta sendo a **1**: 148.8µm na cor ocre claro com partículas brancas, a **2**: 39.3µm na cor rosado médio com pigmentos avermelhados, a **3**: 129.5µm na cor rosado médio com partículas de pigmento rosa escuro e magenta, **4**: 31.51µm na cor rosa muito claro perto do branco. Neste corte a mescla de cores é visível.

Fig. 73: Detalhe da área de remoção dos cortes estratigráficos nº 18 e 19.



18

Fig. 74: Corte estratigráfico n°18 da microamostra retirada da área do barranco esquerdo do chão da cena representando a terra. Podem-se observar três camadas de tintas sendo a 1: 124.8μm na cor branco com tons de ocre claro, a 2: 40.14μm na cor vermelha com ocre médio, a 3: 56.47μm na cor terra claro avermelhado, com partículas escuras.

19

Fig. 75: Corte estratigráfico n°19 da microamostra retirada da área do barranco esquerdo do chão da cena representando a vegetação. Podem-se observar cinco camadas de tintas sendo a 1: 36.08μm na cor ocre claro, a 2: 10.88μm na cor verde folha claro, a 3: 10.23μm na cor ocre esverdeado, 4: 29.26μm na cor verde médio com nuances ocre, 5: 24.68μm na cor ocre com nuances claros e escuros, com partículas de verde escuro e avermelhadas. Percebe-se a sobreposição das camadas partindo das claras para as escuras.

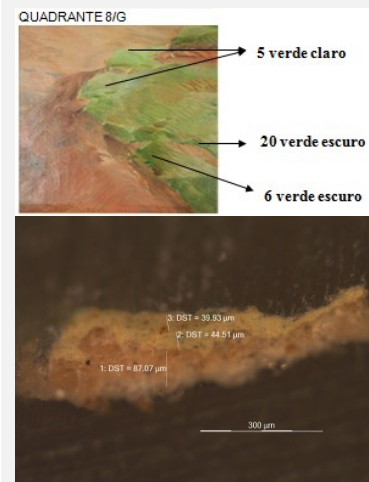


Fig. 76: Detalhe da área de remoção dos cortes estratigráficos n° 20.

20

Fig. 77: Corte estratigráfico n°20 da microamostra retirada da área do barranco direito do chão da cena representando a vegetação. Podem-se observar oito camadas de tintas sendo a 1: 25.6μm na cor rosa médio, a 2: 75.61μm na cor rosado médio com pigmentos coloridos, a 3: 96.39μm na cor rosa médio, 4: 27.01μm na cor rosa muito escuro, 5: 24.68μm na cor rosa escuro, 6: 8.524μm na cor rosa médio, 7: 7.175μm na cor rosa médio, 8: 24.84μm na cor rosa escuro. Neste corte verificam-se as cores entrando uma na camada da outra, provavelmente por utilização de várias cores na mesma pincelada.

3.3.2.4.2 Suporte e camadas de preparação e cromáticas

O resultado dos exames e análises colaborou para o entendimento de alguns dos processos construtivos da obra de Arthur Nisio, vale lembrar que o estudo desta obra precisa ser mais aprofundado em outras pesquisas.

Tanto o suporte quanto a preparação da tela devem ter sido preparados pelo próprio artista, se nota pelas irregularidades nas bordas da tela. O suporte da obra, em tecido tipo lona de algodão é constituído de três partes, sendo que a menor parte é de cor diferente das outras duas (Fig.78 a 80). As emendas foram costuradas uma ao centro em duas partes medindo 200 x 675 cm cada e outra na parte superior medindo 30 x 675 cm, área da pintura do céu. Pode-se supor que o artista montou a tela primeiramente com as duas partes da

mesma cor e ao trabalhar a composição, percebeu que faltava uma parte do céu e acrescentou mais um pedaço de tela na obra, isto devido as marcas das tachas na borda da emenda com o tecido mais claro desfiado e aberto, visível na Fig. 78, provavelmente para não marcar a tela pela frente.

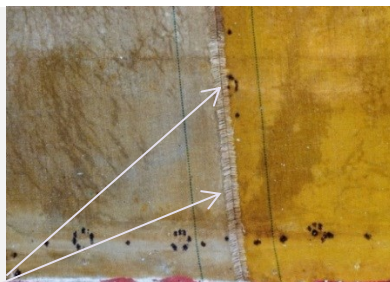


Fig. 78: Detalhe do verso da tela com a emenda da parte superior com tecidos de cor diferentes. As manchas escuras nas bordas são das tachas e pregos enferrujados usados pelo artista no estiramento.

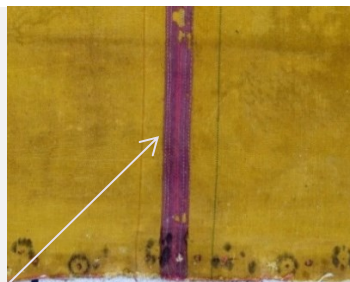


Fig. 79: Detalhe do verso da emenda na parte central da tela, os tecidos são de mesma cor, costurados na orela de cor rosa.

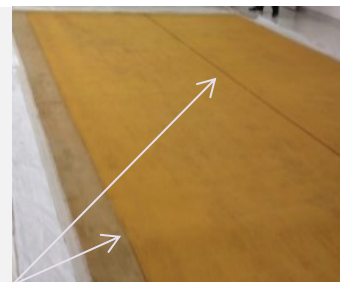


Fig. 80: Verso da tela mostrando as duas emendas no sentido horizontal e a faixa superior mais estreita, na cor mais clara da lona de algodão.

A preparação ou base³³ para a pintura desta obra foi realizada pelo artista, em tonalidades contendo tons terrosos, visíveis na borda da tela. Não foi realizada análise específica da base, apenas durante os testes de limpeza, apresentando resistência à água, portanto consideramos que a preparação utilizada na tela em questão foi à fórmula que Nisio empregava em suas telas, indicada em nota.

O artista trabalhou a camada pictórica em um processo de camadas sucessivas, iniciando com cores claras e em seguida, com várias cores mais escuras ou intensas na mesma pincelada, até completar seu objetivo, camada sobre camada, mescladas com partículas advindas do pincel com resíduos de outras cores, compostas por tinta a óleo preparada industrialmente³⁴.

³³ A fórmula que Nisio utilizava normalmente para o preparo de suas telas é a seguinte: Imprimatura: 100grs de cola animal em 1 litro de H₂O aquecida, passada nos dois lados da tela. Base: a mesma cola da imprimatura 1 parte, óleo de linho 3 partes, verniz cristal 1e 1/2 parte, Aguarás 1 parte e cera virgem 1/5 parte. A estes ingredientes Nisio misturava óxido de zinco na consistência de tinta grossa e aplicava nas telas a quente. Em alguns casos acrescentava pigmento para colorir a preparação, como foi no caso da pintura “Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos”. **Fonte:** Anotações deixadas na Escola de Música e Belas Artes do Paraná-EMBAP, onde foi professor, cedidas por Raymundo Levin Jaskulski a Romeu Amaral na década de 1950.

³⁴ Durante a catalogação de suas obras a autora pode visualizar os tubos de tintas importadas da marca Raphael e outras marcas além das nacionais de qualidade, pincéis e paleta, na residência da filha de Arthur Nisio Gudrun Nisio, em Curitiba no ano de 2003.

3.4 Estado de conservação

Conforme relata os Fundamentos Teóricos do Restauro³⁵, entende-se geralmente por restauro qualquer atividade desenvolvida para se prolongar a conservação dos meios físicos a que está atribuída à consistência e a transmissão da imagem artística, e também se pode aplicar este conceito para nele se compreender a reintegração, tanto quanto possível aproximativa, de uma imagem artística mutilada.

A conservação-restauro³⁶ de uma obra de arte está condicionada ao conhecimento dos materiais usados pelo artista e também à avaliação crítica da obra e do meio em que permaneceu até o momento da intervenção.

O papel do técnico no âmbito da conservação e do restauro está estreitamente ligado à investigação científica interdisciplinar sobre os materiais específicos e as tecnologias específicas utilizadas na construção, na reparação e no restauro do patrimônio construído. A intervenção decidida deve respeitar a função original e assegurar a compatibilidade com os materiais, com as estruturas e com os valores arquitetônicos existentes. Os novos materiais e as novas tecnologias devem ser rigorosamente experimentados, comparados e adequados às reais necessidades da conservação. Quando a aplicação in situ de novas técnicas assumir uma relevância particular para a conservação da fábrica original, É necessário prever-se uma monitoragem contínua dos resultados obtidos, tendo em consideração o seu comportamento ao longo do tempo e a possibilidade da sua eventual reversibilidade. Carta Italiana do Restauro (1972)³⁷

O **estado de conservação** geral da obra de Nísio é regular, levando-se em conta que durante sua permanência no Salão de Atos (1955 a 2007), não recebeu qualquer tratamento de conservação.

O **suporte** da obra apresenta estado regular de conservação em geral, com as bordas comprometidas pelo ressecamento e fragilidade, devido à oxidação das fibras, ocasionado pelas tachas e pregos de ferro, causando manchas de ferrugem (Fig. 78 e 79). Apresenta vinco de modo geral, pela formação do craquelê em profundidade da camada pictórica e

³⁵ *Fundamentos Teóricos do Restauro*, Carta Italiana do Restauro (1972), traduzido do original em italiano, em «<http://maxpages.com/achille32>», por António de Borja Araújo, eng.º civil, IST 15 de Março de 2003.

³⁶ *Idem*. Art.º 4.º - Entende-se por salvaguarda qualquer procedimento de conservação que não implique a intervenção directa sobre a obra; entende-se por restauro qualquer intervenção destinada a manter em eficiência, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente ao futuro as obras e os objectos definidos nos artigos anteriores.

³⁷ *Ibidem*.

marca das travessas do chassi, por causa da pouca profundidade do chanfro. O craquelê sendo uma micro-fissura, cria uma descontinuidade na camada cromática que provoca um desalinhamento das tensões existentes nesse estrato. Como a tela está presa num chassi, as tensões tendem a realinhar-se o que leva o suporte a entrar em plano com a base do estrato fissurado, empurrando as camadas sobrejacentes para fora. Estas ficam em risco de destacamento e a tela fica deformada nos pontos em que ficou alinhada com as camadas.

A diferente nuance de coloração observada no verso da obra é decorrente de áreas com pintura utilizando a técnica de empaste, o excesso de aglutinante migra para o verso, processo causado pela técnica construtiva (Fig. 78). O verso apresenta sujidade generalizada causada por caliça acumulada, insetos e poeira (Fig.81) proveniente do longo período sem conservação.



Fig. 81: Detalhe da sujidade encontrada no verso

A **camada pictórica** tem diferentes tipos de extratos, entre gordos e magros conforme a construção e distribuição das tintas delineando as figuras e representações da obra. Apresenta craquelês, que ocorrem ao longo de toda superfície da pintura, na maioria das cores, ocasionadas principalmente pela movimentação da tela ainda no chassi original, o qual estava empenado e a tela frouxa. O outro motivo é pelo tempo que permaneceu enrolada (2009 a 2015), este período trouxe danos à pintura pela formação de craquelês paralelos e longos (Fig.84). Os craquelês circulares foram ocasionados por possíveis pressões. Os desprendimentos da camada pictórica foram uns causados por irregularidade do suporte devido às duas emendas costuradas na horizontal (Fig. 82 a 83), outros por secagem da tinta.



Fig. 82: Detalhe dos craquelês, com luz rasante, no centro da imagem vê-se a emenda da tela.

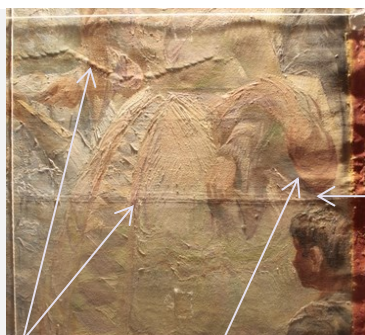


Fig. 83: Detalhe dos craquelês, com luz rasante, no centro da imagem vê-se a emenda da tela.

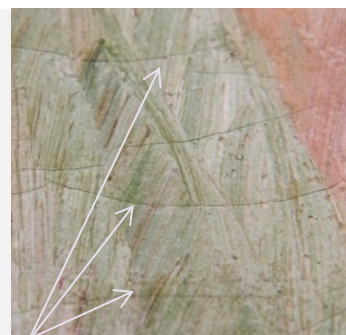


Fig. 84: Detalhe dos craquelês em linha, com luz rasante.

Na lateral direita central, no centro em linha horizontal e no canto superior direito há áreas com grande perda de policromia (Fig.86) provocada por craquelês, furo (Fig. 85), vincos e ondulações no suporte (Fig. 87) além da oxidação de verniz.

Os vincos são causados por falta de estiramento e chanfro no chassi, encostando as travessas na tela e marcando a pintura.



Fig. 85: Detalhe das manchas, sujidades e furo.

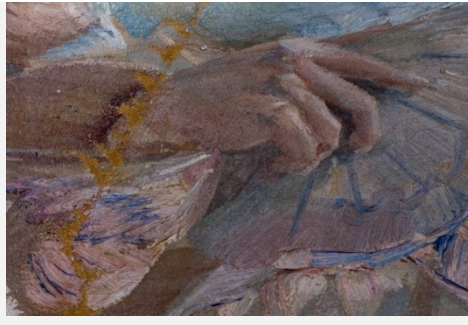


Fig. 86: Detalhe das lacunas com perda da camada pictórica.

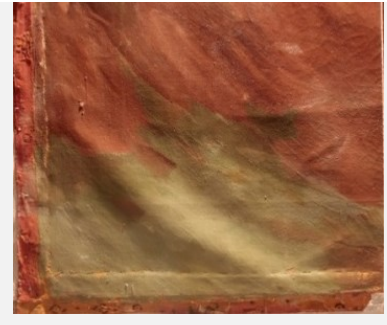


Fig. 87: Detalhe das ondulações e vincos.

O **chassi** original encontrava-se fragilizado e ressecado. Sua estrutura era em madeira de pinho, *araucária brasiliensis*, uma madeira muito frágil para a sustentação de uma obra de tamanho porte (430 x 675 cm). Tinha apenas uma travessa horizontal e três verticais de espessura fina, o que ocasionou empenamento, levando às conseqüentes ondulações e distorções na obra (Fig. 88 e 89). O chanfro era mínimo causando marcas na tela e por sua vez faltavam 3 das 9 cunhas na lateral esquerda do chassi.



Fig. 88: Verso da obra com chassi original em madeira de Pinho com três travessas verticais e uma horizontal, chanfro e cunhas.

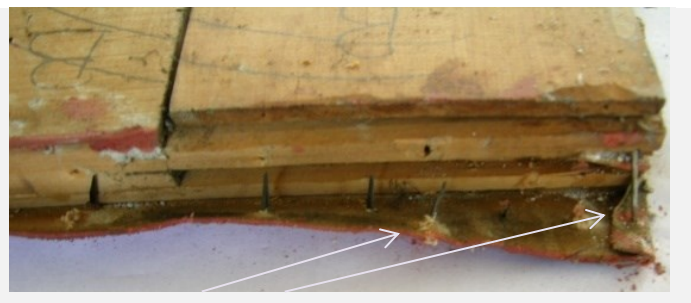


Fig. 89: Detalhe do encaixe do canto inferior que apresenta abaulamento, ressecamento, pregos sobre a tela e espessura fina da estrutura de todo chassi.

3.5 Segunda Fase: Proposta de Tratamento de Restauro

A obra passou por um minucioso estudo, através de vários exames à simples vista, com lupas e luzes no espectro do visível, com luz tangencial e radiação ultravioleta. O primeiro passo do processo de tratamento foi o preenchimento da ficha cadastral e de diagnóstico. A documentação fotográfica foi uma ação constante em todos os procedimentos.

A primeira operação a ser executada, antes de qualquer intervenção de restauro sobre qualquer obra de arte pictórica ou escultórica, é um pormenorizado exame ao seu estado de conservação. Neste reconhecimento incluem-se a detecção das diversas camadas de material e a determinação aproximada das diversas épocas nas quais foram produzidas as estratificações, as modificações e as adições. Será, depois, redigido um relatório que constituirá parte integrante do programa e o início do diário do restauro. Seguidamente, devem ser tiradas da obra, as fotografias indispensáveis à documentação do seu estado anterior à intervenção de restauro, e tais fotografias serão executadas, conforme os casos, para além de à luz natural, com luz monocromática, com raios ultravioleta simples ou filtrados, e com raios infravermelhos. É sempre aconselhável executarem-se, mesmo nos casos que não revelem sobreposições a olho nu, radiografias com raios de fraca intensidade. No caso de pinturas móveis, também deve ser fotografado o verso dessas pinturas. Carta Italiana do Restauro³⁸ (1972)

A proposta para o tratamento da obra se baseia no princípio de mínima intervenção, removendo os elementos causadores de degradação como a sujidade proveniente da poluição dos anos que permaneceu no Salão de Atos do Palácio Iguazu.

O ressecamento do chassi causou ondulações e abaulamentos que levaram à formação dos craquelês, perdas de camada pictórica. Considerando que o Palácio Iguazu entra em reforma em 2007, todas as obras foram transferidas para o Museu Oscar Niemeyer.

A obra foi retirada da parede do Palácio, desmontada do chassi, higienizada pelo verso, embalada enrolada em um tubo de isopor (Fig. 90) com 95 cm de diâmetro e encaminhada para o Laboratório de Restauro do MON.

A proposta de restauro da obra de Athur Nisio ocorreu em 2008, para que a obra participasse de uma exposição no grande Salão do Olho, no MON juntamente com outras obras do acervo do museu e do Palácio.

³⁸ Fundamentação teórica do Restauro, Carta Italiana do Restauro (1972) Anexo C pag. 35 a 37. Traduzido do original em italiano, em «<http://maxpages.com/achille32>», por António de Borja Araújo, eng.º civil, IST 15 de Março de 2003.



Fig. 90: Entrada da obra embalada no Laboratório de Restauro do MON

A proposta de tratamento consiste em: Documentação fotográfica dos quadrantes, com luz natural, luz ultravioleta e luz rasante, com registro em todas as fases do tratamento; Faceamento das áreas frágeis da camada pictórica com papel japonês e metilcelulose, como proteção para manuseio da obra; Limpeza de toda a superfície do verso, com pó de borracha e aspiração dos resíduos; Reforço de borda com tecido de linho e BEVA film; Manuseio da obra – acomodação da obra com a camada pictórica para cima; Retirada do faceamento a seco; Mapeamento da obra através de quadrantes pela frente, para início do processo de limpeza; testes para limpeza da camada pictórica; Estiramento da obra por método holandês com bandas de papel kraft, para manter a obra sem movimentação durante o tratamento; Limpeza geral da camada pictórica com solventes aprovados nos testes, com cotonete, por quadrante; Fixação da policromia com BEVA líquido na proporção 3:1; Fixação dos craquelês com auxílio da espátula térmica e isolamento com filme de poliéster siliconado; Remoção de verniz; aplicação de nova camada de verniz Paraloid B72 a 5%, para isolamento da pintura original das intervenções a seguir; Nivelamento de lacunas com massa a base de PVA, carboximetilcelulose e carbonato de cálcio; Reintegração cromática das lacunas com tinta para restauro Maimeri, à base de pigmento e verniz, pelo método pontilhismo com aproximação ao mimetismo; Confeção de chassis novo, com chanfro, cruzetas e cunhas de alumínio enxertado de madeira de Cedro Rosa; Preparação da embalagem para o transporte da obra enrolada e acondicionada para o Palácio Iguazu, onde será estirada no chassis e colocada em moldura de Cedro Rosa com acabamento em laminação a ouro; Transporte da obra embalada para o Palácio Iguazu. Encaminhamento da obra para o local preparado para a desembalagem e montagem; Estiramento do tecido novo de poliéster 100% no chassis para

apoio da obra tipo “reentelamento solto”; Estiramento da obra no chassi; Montagem da obra na parede de permanência definitiva, com ganchos de metal e chapas parafusadas em todas as bordas da moldura; apresentação estética final.

3.6 Terceira Fase: Tratamento de Restauro

A obra estudada neste relatório recebeu três intervenções de restauro, mas todas elas foram uma sequência do mesmo tratamento, portanto vou relatar a sequência destes tratamentos com um único objetivo, ser tratada para o seu retorno ao Palácio Iguazu. Portanto tanto a proposta de tratamento quanto o tratamento em si podem ser considerados como um só.



Fig. 91: Obra no Salão do Olho em 2008, estiramento no chassi.



Fig. 92: colocação da moldura e acabamento



Fig. 93: obra na parede da exposição nos retoques finais.

O primeiro em 2008 foi o mais abrangente, quando realmente as intervenções foram em todos os aspectos, tratamento do suporte, limpeza, fixação da camada pictórica, nivelamento, reintegração, reforço de borda e troca de chassi. A obra depois deste tratamento participou de exposição no MON durante seis meses juntamente com obras de seu acervo e outras do Palácio. Depois disto permaneceu na reserva técnica do MON até 2015, enrolada em um tubo. Em 2015 para seu retorno ao Palácio Iguazu foi necessária uma revisão da conservação, a qual ocorreu no Laboratório de Restauro do MON e em seguida devolvida ao Palácio em perfeitas condições neste mesmo ano. A acomodação natural da tela no ambiente do Salão de Inverno, sua nova sala no Palácio Iguazu, por se tratar de uma sala sem climatização, com temperatura elevada, ocasionou uma leve movimentação do suporte, sendo necessário novo estiramento da obra em janeiro de 2017, oportunamente com uma revisão geral, constatou-se que o tratamento realizado na obra conseguiu chegar ao principal objetivo, restaura-la e estabilizar todos os problemas que apresentava, com método de mínima intervenção.

“Se pensarmos que certos reentelamentos, certas intervenções de consolidação, limpeza e reintegração são considerados absurdamente reversíveis, eu acho que, sem dúvida, o reentelamento flutuante pode realmente ser considerado uma das intervenções mais reversíveis que existe hoje no sector da restauração pintura em tela.” MALESAN³⁹, (2008)

O tratamento de restauro da obra foi realizado no Laboratório de Restauro do MON, com a obra posicionada no chão, devido sua grande dimensão, sobre uma cama de papel Kraft e papel Glassini⁴⁰ isolada com filme de poliéster siliconado⁴¹.



Fig. 94: Abertura total da obra pelo verso posicionada no chão.

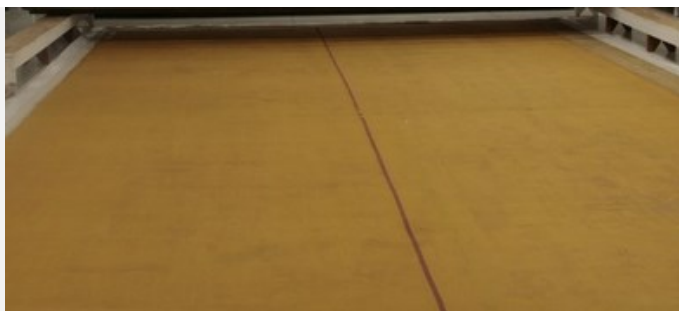


Fig. 95: Detalhe das costuras do suporte da obra

A documentação fotográfica realizada na obra foi feita conforme indicado anteriormente.



Fig. 96: Fotografias com luz ambiente com câmera Cannon ISO: 1600; 50mm; f/4; 1/640s.



Fig. 97: Fotos com lâmpadas ultravioletas UV em ambiente totalmente escuro com uso de câmera Cannon ISO: 320; 50mm; f/16; 30s.

As áreas frágeis da camada pictórica foram **faceadas**, como proteção para manuseio

³⁹ MALESAN, Alessandra, “*El Entelado Flotante como tratamiento de Mínima Intervención*”, Tesis final de Master, en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Universidad Politécnica de Valencia, Diciembre 2008.

⁴⁰ Papel glassine, cristal ou pergaminho, supercalandrado semi-transparente, composto de fibras de celulose, com baixa absorção de água. Fonte: <http://www.linguee.pt/ingles-portugues/traducao/glassine.html>

⁴¹ Filme de poliéster fornece: estabilidade dimensional, estabelece resistência a produtos químicos, cor plana consistente, boa claridade, não amarela, não rasga, resistente ao calor a 230 graus C, resistência elétrica. Fonte: <http://www.professionalplastics.com/pt/MYLARFILM.html>

da obra, com papel japonês e adesivo Carboximetilcelulose. O suporte da obra pelo verso foi higienizado com pó de borracha, trincha e aspiração dos resíduos com aspirador de pó. Após a limpeza do verso a obra foi posicionada com a pintura para cima.

Foi retirado o faceamento com cotonete de algodão umedecido em água deionizada. A seguir foi realizado o estiramento da obra por método holandês (Fig. 98 e 99) com bandas de papel Kraft, para manter a obra sem movimentação durante o tratamento.



Fig. 98: Estiramento realizado para planificar o suporte da obra pelo método Holandês.



Fig. 99: Foram utilizadas tiras de Papel Kraft 180g de 40 cm fixados com fita gomada.

Diante dos resultados das análises não invasivas citadas, foram realizados testes para fixação da camada pictórica e dos craquelês. Os materiais utilizados foram Mowiol 5% e 10% e BEVA 371⁴² O.F. diluído na proporção de 3/1. Optou-se pelo BEVA por apresentar bons resultado no grau de adesividade necessário e contribuir para a elasticidade das camadas cromáticas ao ser um termoplástico. A aplicação do BEVA foi realizada com trincha nos craquelês (Fig. 100 e 102), rebaixado com auxílio da espátula térmica e isolado com filme de poliéster siliconado (Fig. 101 e 104), com temperatura a rondar 65°C e leve pressão para não descaracterizar a marca da pincelada do artista.

⁴² É um produto com base de etileno-acetato de vinilo, cera de parafina, resina de cetona, teor de sólidos de 40% em solventes alifáticos e aromáticos. A principal aplicação é o revestimento a quente de pinturas em telas com o auxílio de uma mesa quente (ou de ferro e de vácuo), mas é também usado para a fixação de pequenos flocos, para revestimentos e para todas as operações de colagem provisória ou definitiva.



Fig. 100: Aplicação de adesivo *BEVA 371* na proporção de 3/1 em *Aguarrás Mineral desodorizada*, com trincha macia



Fig. 101 Fixação e rebaixamento dos craquelês com espátula térmica sobre filme de poliéster siliconado.



Fig. 102: Vista das plataformas de trabalho



Fig. 103: Fixação da camada pictórica e planificação dos craquelês.

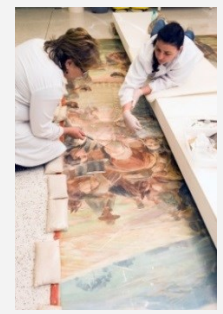


Fig. 104 Outra vista do tratamento.

Após a fixação a obra foi mapeada por quadrantes com cordão de algodão (28 quadrantes de 63 x 65 cm), para início dos testes de limpeza da camada pictórica e remoção de verniz.



Fig. 105 e 106: Mapeamento da obra através de quadrante de 63 x 65 cm demarcados com cordão de algodão.

Para este procedimento foi realizado um estudo prévio da camada que se pretendia eliminar e também das demais camadas originais das pinturas, com a intenção de conhecer as características e verificar o comportamento dos dissolventes aplicados para remoção e limpeza do verniz. Os testes foram realizados em pequenos quadrantes, indicados com giz, com os produtos 23 (*Ácido acético e H₂O 5%*), TX (*Toluol + Xilol 30%*) e *Aguarrás Mineral*

desodorizada (Fig. 107 a109). Optou-se pela *Aguarrás Mineral desodorizada*, pois nos testes realizados o produto demonstrou-se eficaz na remoção do verniz e dos resíduos de BEVA sem agredir a camada pictórica.



Fig.107 a 109: Teste para limpeza, remoção de verniz e condensação com resultado satisfatório.

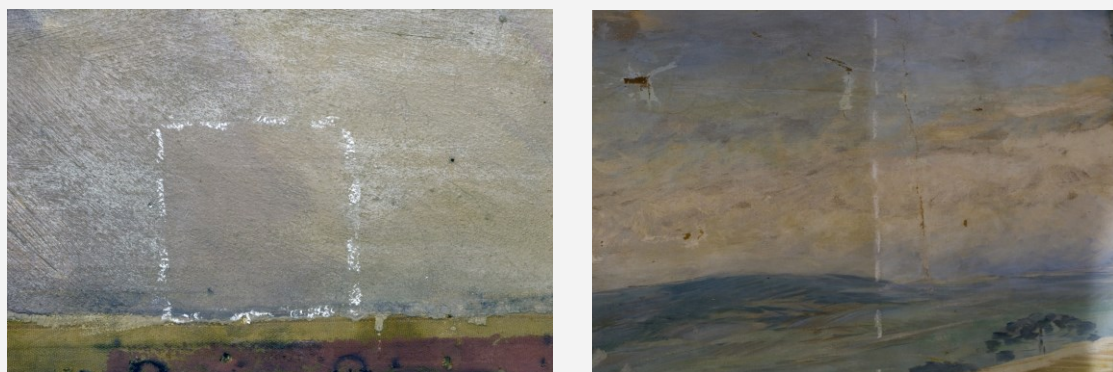


Fig.110 e 111: Teste para limpeza, remoção de verniz e condensação.



Fig. 112 a 114: Limpeza, remoção de verniz, de condensação e sujeira generalizada.

A limpeza superficial deu-se concomitantemente à remoção do excesso de produto da fixação. Durante a limpeza do BEVA, já se estava limpando a obra como um todo, sujidades, verniz e pontos de excrementos.



Fig. 115 a 118: Detalhes da limpeza, remoção de verniz e áreas com perda de policromia.

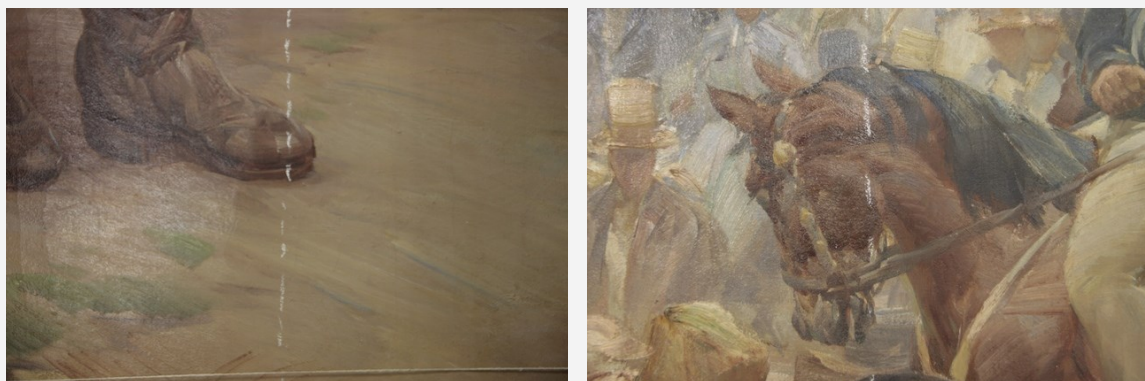


Fig.119 e 120: Detalhes ds limpeza, remoção de verniz

Após a limpeza geral da obra foi aplicado verniz Paraloid B72 a 5% em Xilol, por aspersão como camada de proteção da pintura antes das intervenções de nivelamento e reintegração.



Fig.121 e 122: Passando verniz Paraloid B72 via aspersão

O nivelamento das lacunas (perdas de policromia, furos e fissuras) foi realizado com massa preparada com PVA, carboximetilcelulose a 4% e carbonato de cálcio, aplicada

com pincel e desbastada acompanhando a textura da pintura.



Fig. 123 a 125: Detalhes dos nivelamentos das lacunas e reintegração da camada pictórica.

A Reintegração cromática foi realizada nos locais onde a tela perdeu camada pictórica e onde foi realizado nivelamento, com tinta para restauro da marca Maimeri, pelo método pontilhismo. Todos os procedimentos são retratáveis, ou seja, podem ser retirados em um tratamento futuro.

“Trata-se de um conjunto de pontos de cores puras justapostas, adaptando-se a pinturas antigas e a pinturas recentes. Consoante a superfície pictórica original ou a própria textura do suporte, o tamanho e a distância dos pontos, o pontilhismo pode resultar numa reintegração diferenciada ou ilusionista. Neste ultimo caso, os pontos realizados são tão pequenos que o olho humano não consegue apreciá-los a não ser com a ajuda de um instrumento óptico de aumento.” (BAILÃO, 2011)⁴³

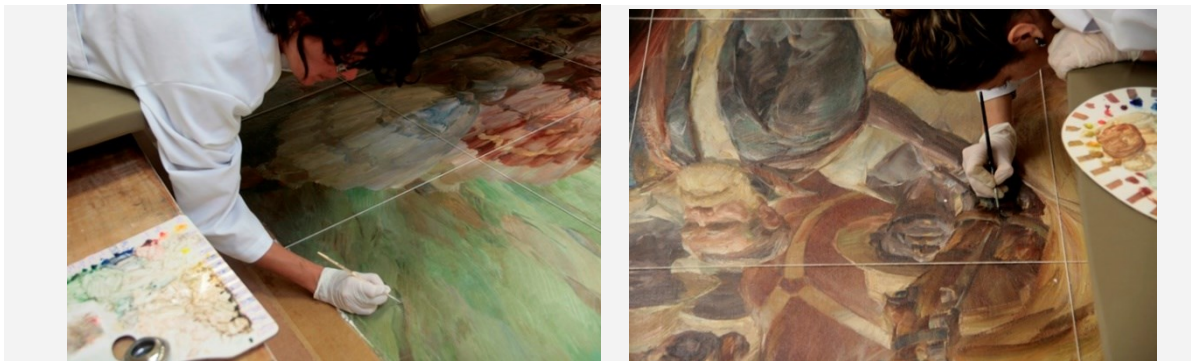


Figura 126 e 127: Reintegração cromática

Finalizada a reintegração, foi plicada mais uma camada de verniz Paraloid B72⁴⁴ a 10% como película de proteção final.

⁴³ BAILÃO, Ana. “As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica”. Ge-conservación nº 2 ~ 2011 pp. 45-63

⁴⁴ Copolímero de etilmetacrilato e metilacrilato, produzido por Rohm And Haas, é uma das resinas mais estáveis para uso geral em conservação. Durável, não amarela, sendo compatível com outros materiais que formam filmes, tais como vinílicos

A obra foi virada novamente para a colocação do reforço de borda. Optou-se por dois reforços, sendo o primeiro de Nylon 180 fios de 15 cm de largura (Fig. 131), para não marcar a frente da obra, aplicado com BEVA film no espaço entre o início da borda avançando sobre o suporte da tela como reforço das áreas fragilizadas da borda. Sobre este somente na borda aplicou-se uma faixa de tecido de linho 100%, com 12 cm de largura, para efetivamente tornar-se um reforço das bordas da tela. O resultado foi bastante positivo, resolvendo a questão da fragilidade das bordas.

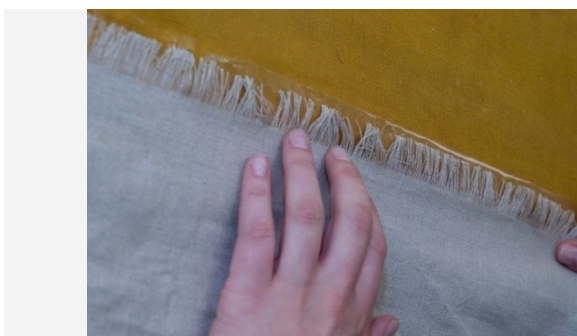


Fig.128 e 129: Processo de reforço das bordas com linho aderidas com filme de adesivo



Fig.130: Preparação do tecido para reforço de borda no MON



Fig. 131: e reforço de borda

Após o término do restauro da obra no Laboratório de Restauro do MON (2015), esta foi embalada em um tubo de aproximadamente 100 cm de diâmetro, confeccionado especialmente para a obra, com a pintura voltada para cima e foi transportada (Fig. 132 a 134) para o Palácio Iguazu seu local de origem e instalada no Salão de Inverno.

O chassis novo foi confeccionado em Cedro Rosa revestido de alumínio com chanfro, cruzetas (2 travessas na horizontal e 4 travessas na vertical) e cunhas (Fig. 135 e 136). A estrutura de metal é recomendada para pinturas sobre telas de grandes dimensões, uma vez

derivados de celulose, borrachas cloradas e silicones, podendo ser combinada com os mesmos para produzir películas de revestimento com larga variedade e transparência. Fonte: <http://www.casadorestaurador.com.br>

que não absorve umidade, não empena, reduz os riscos de ataque de insetos e é mais leve. A madeira está exposta apenas nas partes que ficam em contato direto com a tela para grampear.

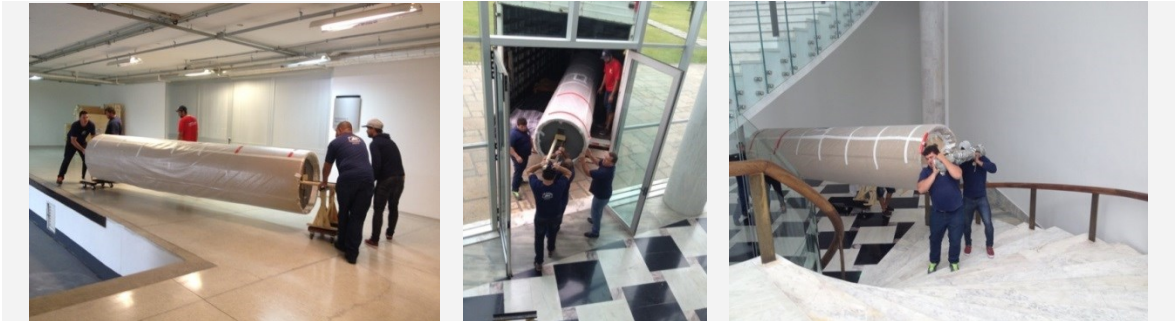


Fig. 132 a 134: Saída da obra do MON para o Palácio Iguapé em direção do Salão de Inverno.



Fig. 135 e 136: Chassi definitivo no Salão de inverno, desmontado e montado

O princípio de uma reentelagem é justificável e inevitável quando o suporte original não sustenta mais as forças exercidas pelas camadas sobrejacentes a ela ou quando a



Fig. 137 e 138: Estiramento do tecido de Poliéster 100% para o entelamento solto no chassi definitivo.

degradação das próprias fibras de têxteis atingiu um nível que requer um reforço estrutural. Na intenção de preservar as características de originalidade de todos os elementos existentes na obra decidiu-se pela menor intervenção possível. Optou-se por um

entelamento solto de tecido de Poliéster 100% DACRON PE-6oz, (tecido do tipo usado em

velas de barco) (Fig. 137 e 138), por ser inerte e cumprir com o papel de apoiar a tela depois de estirada. O tecido de Poliéster foi primeiramente estirado no chassi antes do estiramento da tela.

A obra foi estirada sobre o entelamento solto (Fig. 145) e fixada pelo reforço de borda no chassi com grampos galvanizados, material que evita a oxidação. Para ajustar a tensão da tela sobre o chassi, foram colocadas cunhas, presas ao chassi por cabo de aço inox revestido por nylon, evitando que, caso se desprenda, acomodem-se entre a tela e o chassi, provocando marcas.

Após a tela estar estirada em seu chassi definitivo, foi colocada em moldura⁴⁵ de Cedro Rosa, laminada com ouro envelhecido (Fig. 146 a 148) e pendurada na parede do Salão de Inverno no Palácio Iguazu. Para fixação da obra na parede foram utilizadas chapas de alumínio e parafusos.

Após a fixação da obra na parede foi realizado uma revisão (Fig. 153 e 154) em toda camada pictórica.



Fig. 139: Desembalagem da obra sobre o chassi com entelamento solto já estirado



Fig. 140: Início revisão final, e marcação para o estiramento da tela no chassi definitivo.

⁴⁵ Foram aplicadas cinco camadas de folha de ouro na moldura de madeira em Cedro, para melhor resultado, fixada com Laca Indiana e acabamento de betume.



Fig. 141 a 144: Revisão geral do reforço de borda com espátula térmica

Fig. 145: Estiramento da obra no chassi definitivo sobre o entelamento solto

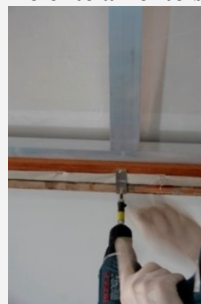


Fig. 146: Moldura restaurada aguardando a montagem.

Fig. 147 e 148: Fixação da moldura na obra com chapas de alumínio parafusadas.

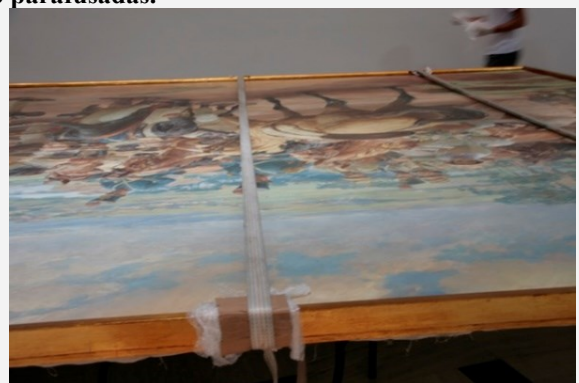


Fig. 149: Marcação da parede para receber a obra.

Fig. 150: Preparação da tela com cinta de segurança para levantar e pendurar.

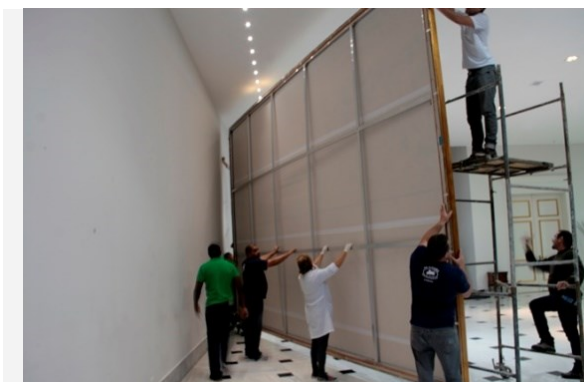


Fig. 151 e 152: Movimentação da tela para pendurá-la com auxílio de carrinhos, andaimes e escadas.



Fig. 153: Revisão final da reintegração.



Fig. 154: Revisão final da reintegração, com a obra em local definitivo.

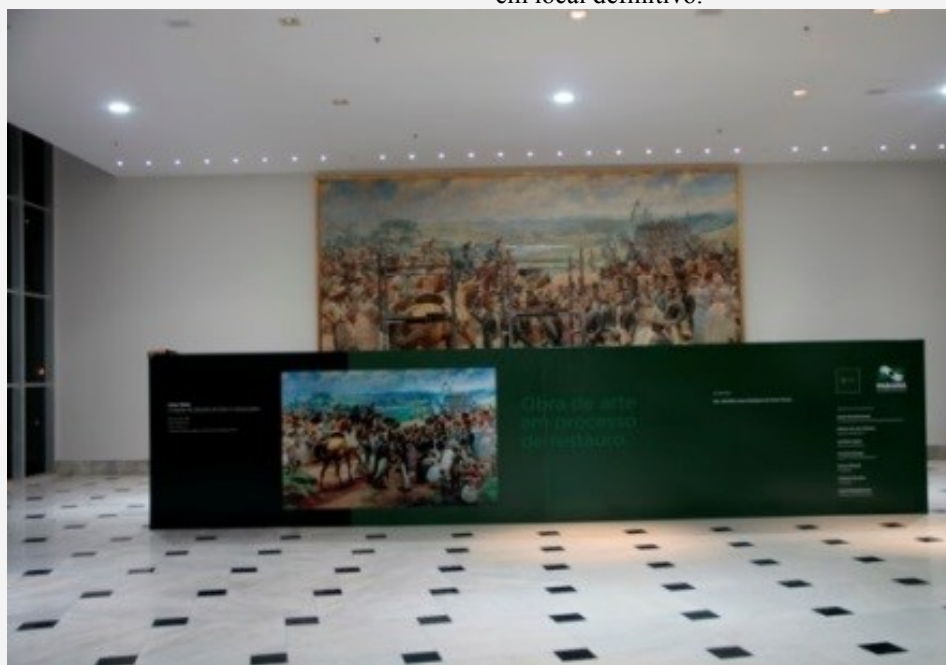


Fig. 155: Pannel de proteção com os dados da obra, da equipe e do patrocinador, durante a revisão final da reintegração, com a obra instalada no Salão de Inverno do Palácio Iguazu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tratamento realizado na obra “*Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos*” do artista Arthur Nisio, nos levou a refletir e acreditar que uma intervenção mínima pode resolver muitos problemas, tanto no sentido estético quanto no sentido histórico da obra. A opção do uso do entelamento solto para esta obra de “tamanho porte” e que finalizou com resultados tão positivos, nos incentiva principalmente a pesquisa dos materiais e dos processos inovadores de conservação e restauro em pinturas de cavalete. A simplicidade construtiva de toda pintura de Arthur Nisio, pode se comparar aos gênios talentosos que nos deixaram como legado um patrimônio artístico tão belo e rico. Quando percebemos que nós restauradores temos tamanha responsabilidade no ato de restaurar, precisamos nos colocar humildes e respeitar.

Todo o conteúdo agregado nas intervenções que foram necessárias, não afetou em nada a assinatura pictórica do artista muito pelo contrario, contribuiu para a sua conservação e permanência estável no Acervo do Estado do Paraná.



Como recomendação importante, considerando o ambiente em que a obra vai permanecer um monitoramento periódico da temperatura e umidade relativa, com aparelho tipo Datalogger, que monitora durante 24horas, cortinas nas janelas para impedir a entrada do sol, além do filme Ultravioleta que já se encontra nos vidros das janelas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPELBAUM, B.: *Criteria for treatment: Reversibility*. JAIC (Journal of the American Institute for Conservation), vol.26, num. 2, Article 1, Washington D.C., 1987. pp. 65-73.
- ARAÚJO, Adalice Maria de. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. Curitiba: Ed. do Autor, 2006.
- BAILÃO, A.; HENRIQUES, F.; CABRAL, M.; et. al. (2010). *Primeiros passos de maturidade a caminho da reintegração cromática diferenciada em pintura de cavalete em Portugal*, Ge-Conservación, n.º 1: 127-141.
- BERGEAUD, C., HULOT, J.F, ROCHE,A.: *La dégradation des peintures sur toile. Méthode d'examen des altérations*. École Nationale du Patrimoine. Paris, 1997.
- BINI, Fernando. *O Paraná Tradicional*. In: *Tradição/Contradição*. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1986.
- BRANDI, C.: *Teoria del Restauro*. Ed. Giulio Einaudi. Torino, 2000.
- CALVO, A.: *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002.
- CAMARGO, João Borba. *História do Paraná: 1500-1889*. Maringá: Bertoni, 2004.
- CARNEIRO, Newton. *Iconografia paranaense*. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1950.
- CARNEIRO, Newton. *Fase itinerante*. In: *Pintores da paisagem paranaense*. (1. ed. 1982) 20. ed. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Solar do Rosário, 2001.
- CESMAR7: *Actas del Congreso: Minimo Intervento conservativo nel restauro dei dipinti*. Ed. Il Prato, Padova, 2005.
- CESMAR7: *Actas del Congreso: L'attenzione alle superfici pittoriche.*, Ed. Il Prato. Padova, 2006.
- CRUZ, António João, *A matéria de que é feita a cor. Os pigmentos utilizados em pintura e a sua identificação e caracterização*, Comunicação aos "1.os Encontros de Conservação e Restauro - Tecnologias", Instituto Politécnico de Tomar, 2000.
- ESPAÇOS DA MEMÓRIA: *Museus e acervos do Paraná*. Curitiba: Secr. de Estado da Cultura, 2010.
- FERREIRA, Ennio Marques. *40 anos de amistoso envolvimento com a arte*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2006.

HERMENS, Erma; OUWERKERK, Annemiek.; COSTARAS, Nicola. *Looking through paintings: the study of painting techniques and materials in support of art historical research*. Baarn: de Prom; London: Archetype, 1998.

JUSTINO, Maria José. *Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60*. In: *Tradição/ Contradição*. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1986.

JUSTINO, Maria José (Org.). *Passeio pela pintura paranaense*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

JUSTINO, Maria José. *Poéticas transitivas: o estado da arte no Paraná*. In: *Estado da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.

MACARRÓN, A. M^a.: *Historia de la Conservación y la Restauración desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Editorial Tecnos, Madrid, 2002.

MALESAN, Alessandra. *El Entelado Flotante como tratamiento de Mínima Intervención*, Tesis final de Master, en *Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Universidad Politécnica de Valencia, Diciembre 2008.

MARTINS, Wilson. *A invenção do Paraná: estudo sobre a presidência Zacarias de Góes e Vasconcellos*. Curitiba: Imprensa Oficial, 1999.

MAYER, R.: *Materiales y técnicas del arte*. Ed.Hermann Blume, Madrid, 1985.

MECKLENBURG, M.F., LÓPEZ, L.: *Estudio de las propiedades mecánicas y dimensionales de los materiales pictóricos*. Editorial U.P.V., 2008.

MORRETES, Frederico Lange de. *O pinheiro na arte*. *Revista Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 1953, n° 44, p. 168-169 e 274. Ed. Comemorativa do Centenário do Paraná.

OLIVEIRA, Lúcia Luppi. *Questão nacional na Primeira República*. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (Org.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 185-193.

ORTI, Maria Angustias Cabrera. *Los Métodos de Análisis Físico-Químicos y La Historia del Arte*. Granada: Universidad de Granada, 1994.

PARANÁ. *Relatório do Presidente da Província do Paraná na abertura da Assembléia Legislativa Provincial em 15 de julho de 1854, Conselheiro Zacarias de Góes e Vasconcellos*. Curityba. Typ. Paranaense de Cândido Martins Lopes, 1854.

PARANÁ. *Páginas escolhidas: história*. Curitiba: Assembleia Legislativa do Paraná, 2003. Edição alusiva aos 150 anos da Criação Política do Paraná.

PARANÁ. Secretaria da Cultura e do Esporte; MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Curitiba, PR. *Tradição/Contradição*. Suzana Munhoz da Rocha Guimarães. Maria José Justino; José Guilherme Cantor Magnani. Curitiba, MAC, 1986. Bibliografia.

PARANAENSES mais premiados nas quarenta e duas edições do Salão Paranaense. Apresentação de Maria Cecília Araújo Noronha. Curitiba: Museu Guido Viaro, 1986.

PERUSINI, G.: *Il Restauro dei dipinti e delle sculture lignee.* Ed. Del Bianco, Udine, 1985.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil.* Apresentação de Antônio Houaiss. Textos de Mário Barata et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969

PERÍODO de 1886-1930: *a infra-estrutura da arte paranaense.* Curitiba: Setor de Editoração da Secretaria da Cultura e do Esporte. In: Pintores da paisagem paranaense. (1. ed.: 1982) 20. ed. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Solar do Rosário, 2001.

PINTORES da paisagem paranaense. (1. ed.: 1982) 20. ed. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Solar do Rosário, 2001.

PROSSER, Elisabeth Seraphim (Org.). *Acervo artístico da Associação Comercial do Paraná.* Curitiba: Associação Comercial do Paraná, 2010.

ROCHE, A.: *Approche du Principe de Reversibilité des Doublage des Peintures sur Toile.* Studies in Conservation n. 48, 2003. pp. 83-94.

SALTURI, Luis Afonso. *Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites: trajetória do artista cientista.* Dissertação (Sociologia) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

SEVERINO, Caroline Silva. *A dinâmica do poder e da autoridade na Comarca de Paranaguá e Curitiba (1765-1822).* 2009. 131 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Franca, 2009.

TRADIÇÃO/Contradição. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1986.

TORRESI, A.: *La foderatura dei dipinti in Italia dall'Ottocento al Novecento.* Liberty House, Ferrara, 1993.

TOWNSEND, J.: *The materials and techniques of J.M.W. Turner: primings and supports.* Studies in Conservation 39, London, 1994. pp. 145-153.

TURIN, Elisabete. *A arte de João Turin.* 20. ed. Campo Largo: INGRA, 1998.

VILLARQUIDE, A.: *La pintura sobre tela II.* Ed. Nerea, Madrid, 2002.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. *História do Paraná.* Curitiba: Gráfica Vicentina, 1972.

WESTPHALEN, Cecília Maria, *Política paranaense do século XIX.* Revista Paraná. Desenvolvimento. Curitiba m.87, jan/abr., 1996, p. 51-63

WEDDIGEN, E.: *Introduzione alle relazioni sul minimo intervento a Thiene. Cosa significa Minimal Intervention?* en Actas del Congreso, Minimo Intervento Conservativo nel Restauro dei Dipinti, a cura del CESMAR7, Ed. Il Prato, Padova, 2005. pp.5-6

FONTES

Páginas Web consultadas:

<http://www.cesmar7.it/>

<http://aic.stanford.edu/jaic/> (JAIC online - Journal of American Institute for Conservation)

<http://palimpsest.stanford.edu>

<http://www.ge-iic.org/>

<http://www.progettorestauro.it/>

<http://www.tate.org.uk/conservation/painting/>

<http://www.canadianheritage.gc.ca>

<http://www.vam.ac.uk/index.html>

<http://www.antoniosanchezbarriga.com/>

<http://www.munch.museum.no>