

A Conservação da Pintura Contemporânea
Quatro Casos de Estudo da Coleção da Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto

Margarida Manuela Leitão Costa Basaloco

Dissertação de Mestrado em Património Artístico, Conservação e Restauro

Orientação: Prof. Doutor Nuno Camarneiro Mendes

Maio, 2016



UNIVERSIDADE PORTUCALENSE

Margarida Basaloco

**A Conservação da Pintura Contemporânea
Quatro Casos de Estudo da Coleção da Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto**

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em
Património Artístico, Conservação e Restauro, sob a orientação do
Prof. Doutor Nuno Camarneiro Mendes

Departamento de Turismo, Património e Cultura

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a colaboração e apoio prestados por parte da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em particular à Prof^a Doutora Lúcia Almeida Matos, à Prof^a Doutora Cláudia Garradas, ao Dr. Luís Nunes e à Senhora D. Isabel Gonçalves, permitindo-me o acesso a documentação e a seleção das pinturas da reserva para o estudo e análise nesta dissertação.

Um agradecimento muito especial aos artistas plásticos Rodrigo Cabral e Isabel Cabral que sempre se manifestaram disponíveis para me receber e para colaborar comigo, tanto na entrevista como em conversas mais informais.

Ao Prof. Doutor Nuno Camarneiro, agradeço o total apoio e disponibilidade na orientação da minha dissertação, pelas críticas e comentários que se verificaram um benefício incondicional para a concretização deste projeto.

Agradeço à minha filha Gabriela, que sempre me incentivou a não desistir dos meus sonhos, levando-me a acreditar que tudo é possível, obrigada querida filha. Ao meu marido Sérgio, agradeço a compreensão e tolerância durante os períodos em que estive ausente. Aos meus sogros, obrigado por acreditarem em mim.

Por último, agradeço aos meus amigos, eles sabem quem são, aos colegas e professores da Universidade Portucalense por quem tenho enorme apreço e amizade e que sempre me apoiaram nos momentos mais difíceis.

Bem-Haja a todos!

Dedicatória

À memória da minha mãe, a quem dedico este trabalho.

“A pintura contemporânea transporta-nos para trilhos de subjetividade, simbologia e mensagens universais”

(Salvador Muñoz Vinas, 2003. Teoria Contemporânea de la Restauración)

RESUMO

A conservação preventiva de pintura contemporânea é cada vez mais um objetivo a atingir pelas instituições que albergam este tipo de coleção. Ao longo desta dissertação de Mestrado serão apresentados quatro casos de estudo da coleção da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, pinturas dos anos de 1960/1970 cujos danos se encontram diretamente relacionados com as características específicas das pinturas, nomeadamente a utilização de suportes pouco convencionais, grandes formatos e presença de elementos tridimensionais; assim como degradações resultantes de diversos fatores externos, com maior evidência os danos consequentes da armazenagem, transporte e exibição.

Foram objetivos, avaliar riscos e tentar encontrar soluções favoráveis à conservação e à implementação das boas práticas, uma prioridade que evitará, sempre que possível, deteriorações e em última instância uma intervenção direta do objeto.

PALAVRAS-CHAVE: pintura contemporânea, tridimensionalidade, conservação, transporte, armazenagem, exibição

ABSTRACT

Preventive conservation of contemporary painting is increasingly an objective to achieve by the institutions that house such a collection. Throughout this Master's dissertation will be presented four case studies from the collection of the Faculty of Fine Arts, University of Porto, paintings year 1960/1970 whose injuries are directly related to the specific characteristics of the paintings, including the use of some media conventional, large format and the presence of three-dimensional elements; as well as degradation resulting from various external factors, most obviously for consequential damages of storage, transport and exhibition.

Objectives were to evaluate risks and try to find favorable solutions to conservation and implementation of good practice, a priority that will avoid, whenever possible, deterioration and ultimately an intervention of the object.

KEYWORDS: contemporary painting, three-dimensional, conservation, transport, storage, exhibition.

Índice

Introdução	15
1. Enquadramento e caracterização dos casos de estudo	17
1.1. Enquadramento histórico e artístico	17
1.2. Caraterização dos casos de estudo.....	21
1.2.1. Sem Título, Ângelo de Sousa, 1962	23
1.2.2. Sem Título, Júlio Bragança, 1962 – 1966.....	27
1.2.3. Sem Título, José Bizarro, 1971	30
1.2.4. Sem Título, Rodrigo Cabral, 1973	34
2. Fatores que influenciam a conservação dos casos de estudo	39
2.1. Sem título, Ângelo de Sousa, 1962.....	41
2.2. Sem título, Júlio Bragança, 1962-1966	48
2.3. Sem título, José Bizarro, 1971	53
2.4. Sem título, Rodrigo Cabral, 1973	57
3. Soluções para a conservação dos casos de estudo	63
3.1. Armazenagem.....	64
3.2. Transporte.....	76
3.3. Exibição/intervenção	80
4. Conclusões.....	93
5. Referências bibliográficas	96

ANEXOS

ANEXO I – Entrevista ao artista Rodrigo Cabral

ANEXO II – Conversas com o artista Rodrigo Cabral

ANEXO III – Biografia de Ângelo de Sousa

ANEXO IV – Biografia de Júlio Bragança

ANEXO V – Biografia de José Bizarro

ANEXO VI – Biografia de Rodrigo Cabral

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Sem Título, Ângelo de Sousa, 1962 (frente de peça).....	23
Figura 2 – Sem título, Ângelo de Sousa, 1962 (verso da peça)	23
Figura 3 - Zonas com empastes e brilhos pontuais na frente de peça da pintura de Ângelo de Sousa (pormenor)	25
Figura 4 – Verso da pintura de Ângelo de Sousa, onde é legível a palavra “decorativa” e “esboceto” (pormenor).....	26
Figura 5 - Sem Título, Júlio Bragança, 1962-1966 (frente de peça).....	27
Figura 6 - Sem Título, Júlio Bragança, 1962-1966 (verso).....	27
Figura 7 - Caso de estudo, pintura de Júlio Bragança, com 115 cm de diâmetro (frente de peça e verso)	29
Figura 8 - Pintura de Júlio Bragança comparada com o caso de estudo, com 108 cm de diâmetro (frente de peça e verso).....	29
Figura 9 - Pintura Sem Título, José Bizarro, 1971 (frente de peça)	30
Figura 10 - Pintura Sem Título, José Bizarro, 1971 (verso).....	30
Figura 11 – Pintura Sem Título de José Bizarro, que foi comparada com o caso de estudo (frente de peça)	32
Figura 12 – Pintura Sem Título de José Bizarro, que foi comparada com o caso de estudo (verso)	32
Figura 13 – Sem Título, Rodrigo Cabral, 1973 (frente de peça).....	34
Figura 14 – Sem Título, Rodrigo Cabral, 1973 (verso).....	34
Figura 15 - Tese do Curso Geral de Pintura (4º ano), Rodrigo Cabral, 1971 (frente de peça).....	35
Figura 16 – “Fecundação”, Rodrigo Cabral, 1972 (frente de peça)	36
Figura 17 – “Fecundação”, Rodrigo Cabral, 1972 (frente de peça).....	36
Figura 18 - Demonstração prática para a criação dos elementos tridimensionais efetuada pelo artista Rodrigo Cabral, durante as conversas tidas na Galeria Serpente.....	37
Figura 19 – Pormenor com a identificação de fungos, na pintura de Ângelo de Sousa (frente de peça).....	41
Figura 20 – Pormenor com a identificação de manchas de adesivo de uma etiqueta na pintura de Ângelo de Sousa (verso, pormenor)	41

Figura 21 – Deformação do suporte na pintura de Ângelo de Sousa (pormenor)	43
Figura 22 – Perdas de material nos bordos laterais e cantos da pintura de Ângelo de Sousa (pormenor)	43
Figura 23 – Fragmentos de papel aderidos à camada pictórica na pintura de Ângelo de Sousa (pormenor, verso)	45
Figura 24 – Destacamento de material e lacunas de policromia na pintura de Ângelo de Sousa (pormenor, frente de peça)	45
Figura 25 - Etiqueta com número de inventário colada na pintura de Ângelo de Sousa (verso, pormenor)	46
Figura 26 – Zonas identificadas com os elementos tridimensionais em falta, uma esfera verde e uma esfera vermelha (pormenor)	50
Figura 27 - Tinta vermelha proveniente de outra obra ou objeto (pormenor)	50
Figura 28 – Dois elementos metálicos com corrosão assinalados no verso da pintura de Júlio Bragança (pormenor)	51
Figura 29 – Etiqueta com identificação do autor aderida à pintura Sem Título de Júlio Bragança (pormenor)	51
Figura 30 – Identificação de oxidação metálica assinalada na pintura de José Bizarro (pormenor, frente de peça)	55
Figura 31 – Identificação de oxidação metálica assinalada na pintura de José Bizarro (pormenor, verso)	55
Figura 32 - Deformações causadas pelas grandes dimensões e peso da pintura de Rodrigo Cabral, essencialmente nos lados e cantos (pormenor)	57
Figura 33 - Desprendimento do suporte têxtil adicional e orifício causado pela oxidação metálica na pintura de Rodrigo Cabral (pormenor)	57
Figura 34 – Formação de uma bolha entre o suporte base e o suporte têxtil secundário e identificação de uma lacuna de grandes dimensões	58
Figura 35 – Destacamento de elemento tridimensional provavelmente devido ao manuseamento ou transporte da obra (pormenor)	59
Figura 36 - Deformações e lacunas na camada pictórica da pintura de Rodrigo Cabral (pormenor)	59
Figura 37 – Lacunas volumétricas e pictóricas num dos elementos tridimensionais da pintura de Rodrigo Cabral (pormenor)	59

Figura 38 – Etiqueta agraçada à pintura de Rodrigo Cabral que foi removida durante a intervenção de conservação e restauro (pormenor).....	60
Figura 39 – Pintura de Rodrigo Cabral, durante a intervenção de conservação e restauro	61
Figura 40 - Planta com a localização das reservas do Museu (FBAUP, s/d) ...	65
Figura 41 – Exemplo de uma peça submetida a uma atmosfera anóxica (MNE, 2010)	68
Figura 42 - Esquema geral proposto para a armazenagem vertical da pintura de Ângelo de Sousa e outras pinturas de características idênticas	70
Figura 43 – Pormenor da grelha para armazenar a pintura de Ângelo de Sousa, ou outras pinturas semelhantes de dimensões médias ou pequenas.....	70
Figura 44 - Esquema da estrutura para armazenagem horizontal de pinturas de grandes dimensões, formatos variáveis, com elementos tridimensionais	74
Figura 45 - Esquema com sugestão para a localização das estruturas de armazenagem vertical e horizontal da sala de reserva 306, do Museu da FBAUP	76
Figura 46 – Solução para o transporte de pinturas de grandes dimensões, formato variável e com elementos tridimensionais ao nível da camada pictórica	78
Figura 47 - Duas soluções possíveis para a exibição da pintura de Ângelo de Sousa	82
Figura 48 - Limpeza mecânica com trincha macia na pintura de Rodrigo Cabral (verso, pormenor).....	84
Figura 49 - Limpeza mecânica com pó de borracha na pintura de Rodrigo Cabral (frente de peça, pormenor)	84
Figura 50 - Limpeza da camada pictórica por via húmida, com água desionizada e cotonete de algodão (pormenor) Figura 51 - Limpeza de um dos elementos tridimensionais que se encontrava destacado (pormenor)	84
Figura 52 – Fixação pontual com Plextol® B500 por goteio em zonas de lacuna	85
Figura 53 - Fixação pontual com Plextol B500 por goteio entre as várias camadas de cartolina	85
Figura 54 - Remoção de colas antigas com auxílio de bisturi (pormenor).....	85

Figura 55 - Adesão do elemento tridimensional que se encontrava destacado (pormenor).....	85
Figura 56 - Reintegração volumétrica de lacuna com Modostuc® efetuada a pincel (pormenor)	86
Figura 57 – Identificação de algumas zonas que foram reintegradas em termos volumétricos e pictóricos (pormenor)	86
Figura 58 – Comparação entre a pintura final e o esboceto de Rodrigo Cabral	87
Figura 59 - Limpeza mecânica da camada pictórica com pincel de cerdas macias e pó de borracha (pormenor)	88
Figura 60 - Etiqueta lateral do esboceto com sobreposição da camada pictórica (pormenor).....	88
Figura 61 - Remoção da etiqueta lateral com a identificação do artista (pormenor).....	88
Figura 62 – Constatação das duas obras (esboceto e cartaz) do artista Rodrigo Cabral aderidas ao mesmo suporte	89
Figura 63 - Cartaz e esboceto após a disjunção do mesmo suporte.....	89
Figura 64 – Correção de vinco na cartolina do suporte com auxílio de uma dobradeira de osso, pelo verso (pormenor)	90
Figura 65 – Vinco que foi corrigido, frente de peça (pormenor)	90
Figura 66 – Aplicação de humidade controlada com humidificador ultrassónico para a planificação do esboceto (pormenor)	90
Figura 67 – Aplicação de cartolina <i>acid-free</i> para criar uma barreira entre os dois suportes e os manter mais estáveis face à acidez do aglomerado.....	90
Figura 68 - Limpeza mecânica do cartaz do artista Rodrigo Cabral.....	91
Figura 69 – Vinco no cartaz de Rodrigo Cabral que por não possuir a proteção plastificada apresentava bastante sujidade (pormenor)	91
Figura 70 – Pintura, esboceto e cartaz de Rodrigo Cabral após intervenção ..	92

INDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Identificação de danos e fatores intrínsecos e extrínsecos relacionados com a pintura Sem Título, Ângelo de Sousa, 1962	47
Tabela 2 - Identificação de danos e fatores intrínsecos e extrínsecos relacionados com a pintura Sem Título, Júlio Bragança, 1962-1966	52
Tabela 3 - Identificação de danos e fatores intrínsecos e extrínsecos relacionados com a pintura Sem Título, José Bizarro, 1971	56
Tabela 4 - Identificação de danos e fatores intrínsecos e extrínsecos relacionados com a pintura Sem Título, Rodrigo Cabral, 1973	62

SIGLAS, ACRÓNIMOS E ABREVIATURAS

EPI – Equipamentos de Proteção Individual

ESBAP – Escola Superior de Belas Artes do Porto

FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

GCI – Getty Conservation Institute

ICCROM – International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property

ICOM – Internacional Council of Museums

IPCR – Instituto Português de Conservação e Restauro

IPM – Instituto Português dos Museus

PVA – Acetato de polivinila

UP – Universidade do Porto

INTRODUÇÃO

A presente dissertação insere-se no âmbito do Mestrado de Património Artístico Conservação e Restauro e pretende discutir a importância da implementação de medidas de conservação preventiva para a pintura contemporânea pelas instituições que albergam este tipo de espólio com características tão específicas. Questões como a armazenagem, o transporte e a exibição levam a que muitas vezes a intervenção seja inevitável, sendo prioritário avaliar os riscos, planear e desenvolver medidas que possam ir ao encontro das boas práticas da conservação permitindo prolongar o tempo de vida das obras.

Em qualquer ato artístico contemporâneo, e não menos no género de pintura, coabitam dois aspetos, que do ponto de vista da conservação deverão encontrar um ponto de equilíbrio: por um lado, a materialidade da obra e por outro, o conceito da obra que inclui a intencionalidade da criação.

A presente dissertação centra-se na abordagem à questão da materialidade, tendo como ponto de partida quatro casos de estudo da coleção da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), dos artistas: Ângelo de Sousa (1962), Júlio Bragança (1962-1966), José Bizarro (1971) e Rodrigo Cabral 1973; artistas que estiveram na génese de uma nova formulação estética que viria a transformar os conceitos tradicionais da pintura bidimensional sobre suporte têxtil, não só ao nível interno de uma instituição académica de ensino artístico, como na projeção e reconhecimento nacional e internacional, tanto da própria instituição, como de alguns dos seus artistas.

A análise destes quatro casos de estudo tem por objetivo conhecer os fatores intrínsecos e extrínsecos que influenciam a conservação das peças com o intuito de encontrar soluções de armazenagem, transporte e exibição, implementando e/ou adequando metodologias de conservação preventiva, evitando, sempre que possível, a intervenção direta nos objetos.

Neste sentido, a dissertação encontra-se dividida em três capítulos: o primeiro capítulo fará um breve enquadramento cronológico dos quatro casos de estudo, focando as principais características das pinturas; o segundo capítulo

evidencia os fatores intrínsecos e extrínsecos que determinam as patologias presentes, tendo em consideração as características das pinturas, nomeadamente os diferentes tipos de suporte, a tridimensionalidade e a camada pictórica em ambas as faces do objeto; e por último, o terceiro capítulo apresenta soluções exequíveis e sustentáveis tendo como objetivo a sua implementação em contexto museológico, garantindo a conservação das pinturas durante a armazenagem, transporte e exibição, tendo a consciência de que a exibição/exposição das peças poderá implicar a intervenção de restauro.

A seleção destas quatro pinturas teve em consideração determinadas especificidades tais como os suportes em derivados de madeira, a presença de elementos tridimensionais, as suas grandes dimensões e peso, os seus formatos diversificados, com o objetivo de encontrar soluções adequadas à conservação preventiva.

A metodologia desenvolvida, baseou-se na pesquisa bibliográfica exhaustiva através da consulta de livros, artigos, publicações de referência no campo da conservação e restauro da arte contemporânea e pesquisa na internet. Foi também feito trabalho de campo, através da realização de entrevistas aos artistas Rodrigo Cabral e Isabel Cabral e conversas com os responsáveis do museu da FBAUP, Professora Doutora Lúcia Almeida Matos, Doutora Cláudia Garradas e Dr. Luís Nunes.

Espera-se que esta investigação contribua eficazmente para a conservação das peças e que garanta bons resultados ao nível da conservação preventiva, tanto da coleção da FBAUP, como relativamente a outras instituições ou acervos que possuam pinturas contemporâneas de características similares.

1. Enquadramento e caracterização dos casos de estudo

1.1. Enquadramento histórico e artístico

Em Portugal, os anos 1960 e 1970 foram determinantes para a realização de projetos artísticos com ideologias alternativas e novos conceitos estéticos que transformaram completamente as normas institucionalizadas no passado. A possibilidade de apresentar peças de diferentes materiais, fossem eles objetos quotidianos simples, como um copo, ou mais complexos como máquinas, materiais de cariz mais industrial, materiais orgânicos ou o próprio corpo humano, gerou uma nova formulação estética que estimulou a análise, a reflexão e a crítica social, sendo a matéria parte integrante da intencionalidade do autor na construção da imagem e do seu significado (PINHARANDA, 1995, pp. 602-611).

No contexto português, António Areal¹, Joaquim Rodrigo², Almada Negreiros³, René Bértholo⁴ são alguns dos nomes que podemos citar como propulsores desta nova vanguarda estética, que assinalou os anos 60 e 70 com o romper dos anteriores conceitos artísticos. António Areal destacou-se essencialmente pela sua reflexão teórica, como é referido nos *Textos de Intervenção na Vanguarda das Artes Visuais* em 1970, tendo estabelecido relações de proximidade entre a arte figurativa e a arte abstrata. A Pintura e os objetos são desvirtualizados por razões de ordem conceptual (AREAL, 1990). Por outro lado, Joaquim Rodrigo tenta compreender a abstração geométrica enquanto conceito operativo, valorizando a cor e criando um vocabulário simbólico onde a consciência social e política se mistura com as suas memórias pessoais. O autor desenvolveu a teoria do *Complementarismo em Pintura* como sendo o método de “pintar certo”, efetuando uma síntese entre o conhecimento e o procedimento pictórico (RODRIGO, 1982). Já as pinturas de

¹ António Areal (1934-1978). Pintor autodidata que inicialmente se caracterizou dentro da temática do Surrealismo, tenta compreender a criação artística como uma ética.

² Joaquim Rodrigo (1912-1996). Pintor autodidata que alia a ciência à arte, valorizando a cor e criando um vocabulário simbólico. Autor da teoria do *Complementarismo em Pintura* onde o autor considera que qualquer pessoa pode ser um potencial pintor.

³ Almada Negreiros (1893-1970). Artista autodidata e multidisciplinar da primeira vanguarda modernista. Destacou-se essencialmente nas Artes Plásticas e na escrita. Foi um grande impulsionador da Revista Orpheu, do Futurismo português e tudo (como o autor referencia no seu *Manifesto Anti-Dantas*).

⁴ René Bértholo (1935-2005). Pintor português, frequentou a Escola de Artes Decorativas António Arroio e a Escola Superior de Belas Artes, ambas em Lisboa. Integrou o grupo KWW juntamente com Lourdes Castro, Costa Pinheiro, João Vieira, José Escada, Gonçalo Duarte, Christo, Jan Voss aos quais se juntaram outros artistas.

Almada Negreiros apresentam-se como sinónimo de uma grande abstração geométrica. A matemática e o número são uma característica inequívoca na sua obra. Com René Bértholo assistimos a uma relação entre a figuração e o abstrato recorrendo a registos do quotidiano. O autor acumula formas, fragmenta imagens e constrói objetos com movimento, criando cenários inquietantes para contar histórias que sejam entendidas por todos. O autor integrou o grupo e revista KWY⁵, onde foi possível estabelecer a partilha de conceitos entre artistas e poetas, respeitando a individualidade de cada um e as suas diferentes escolhas. O grupo KWY assinalou o início de mudança e a rotura com os cânones do passado. Os artistas já não se agrupam por tendências, mas sim pela crescente necessidade de associação a grupos de intervenção, que partilhem dos mesmos ideais e onde seja possível respeitar a individualidade de cada um (MELO A. , 2007).

Em modo de síntese, ao nível da pintura, a década de 60 caracteriza-se essencialmente pela crescente proliferação de temáticas entre novas figurações e casos de abstrações de carácter geométrico, e a década de 70 caracteriza-se pelo aprofundar e maturar essas práticas artísticas, onde a bidimensionalidade dá lugar à tridimensionalidade, aproximando a pintura à escultura e à instalação (PINHARANDA, 1995, pp. 602-611) (PINHARANDA, 1995a, pp. 611-614).

No panorama artístico portuense, a Escola Superior de Belas Artes do Porto, (ESBAP, atual FBAUP) destacou-se não só por ser uma das mais prestigiadas instituições no ensino das Belas Artes, como também por constituir uma referência singular na história da cultura artística nacional. Não poderemos desassociar o contributo dos *Quatro Vintes*⁶ (Ângelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro e José Rodrigues) e muitos outros que fortaleceram os novos conceitos estéticos, iniciando um novo período de mudança na história da instituição e das artes, através de uma pintura que vai para além da representação, criando uma relação da obra com o espaço e

⁵ “KWY” (Ka Wamos Yndo) – Grupo de artistas que se reuniram com o objetivo comum de partilhar mas sem nunca sobrepor conceitos estéticos comuns i.e. o respeito pela individualidade artística. Deste grupo surgiu a revista com o mesmo nome (revista KWY 1958-1964) e da qual resultou um importante legado artístico tanto ao nível das Artes Plásticas como também da Literatura.

⁶ “Os Quatro Vintes” grupo formado em 1968 por quatro alunos da Escola Superior de Belas Artes do Porto (Ângelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro e José Rodrigues) cuja nota final de licenciatura foi 20 valores.

estabelecendo um diálogo mais ativo e participativo com o público (FRANÇA, 1991).

Esta geração de artistas explora os aspetos sensoriais e os aspetos plásticos como processo crítico face às falhas existentes nos métodos académicos tradicionais. Conforme nos refere Ernesto Sousa⁷, o artista passa a ser considerado um *operador estético* na medida em que adota caminhos diferentes da pintura tradicional, nomeadamente o recurso à tridimensionalidade e a adoção de materiais pouco convencionais em pintura. Como ponto de partida, refere-se a exposição “Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea”⁸ determinante na consciencialização desta mudança de sentido, sugerindo novas formas de exibição e tendências mais vanguardistas que abriram os futuros caminhos da pintura contemporânea.

A FBAUP possui um papel preponderante como instituição formadora e mentora dos novos projetos artísticos, como é possível perceber pela coleção de pintura que alberga no seu museu, de particular interesse académico, pedagógico e artístico, quer no âmbito da cidade portuense, quer a nível nacional e internacional.

De acordo com o inventário⁹ do Museu, e segundo informação do Dr. Luís Nunes¹⁰, a coleção de pintura da FBAUP alberga um total de 882 obras, integrando pinturas de modelo vivo, estudos e grandes composições. A conservação deste espólio revela-se da maior importância ao nível da história da arte, da memória da instituição, do início de uma nova era estética e da projeção artística nacional e internacional de alguns dos seus artistas. Desde os exames finais dos alunos do Curso Geral de Pintura e do Curso Complementar de Pintura, às Provas de Agregação de professores, a coleção

⁷ Ernesto de Sousa (1921-1988) “operador estético” como o próprio autor se intitulou. Destacou-se nas artes visuais, cinema, teatro, jornalismo, rádio, crítica e ensaísmo. Foi professor e artista tendo efetuado estudos sobre a estética. Autor de vários livros, artigos e conferências recuperou algumas obras tendo sido um defensor ativo do património.

⁸ “Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea”, uma das exposições mais marcantes do Século XX, comissariada por Ernesto Sousa, em 1977, na Galeria Nacional de Arte Moderna, Belém, Lisboa. Em 1997, a Fundação de Serralves organizou a exposição “Perspetiva: Alternativa Zero” comissariada por João Fernandes com o objetivo de aprofundar a arte contemporânea a partir de um contexto português. Em 2012, a “Alternativa Zero” volta a Serralves (de 07 de Julho a 26 de Agosto de 2012) com obras das exposições anteriores e outras, dando continuidade ao projeto inicial e contribuindo para repensar a contemporaneidade do presente.

⁹ “In Arte”, inventário do museu da FBAUP. Segundo o inventário a reserva do museu alberga um total de 2959 obras distribuídas pelas coleções de pintura, desenho, escultura, impressão e instalação.

¹⁰ Dr. Luís Nunes, responsável pelo Museu da FBAUP. De acordo com o mesmo responsável existem ainda obras não inventariadas por falta de elementos, nomeadamente datação e atribuição de autores.

de pintura da FBAUP permitiu albergar um grande número de trabalhos, durante várias décadas. O crescimento exponencial das obras com características tão específicas, os materiais envolvidos e os elementos tridimensionais contidos na camada pictórica, são alguns dos aspetos que merecem especial atenção para o estudo de metodologias coerentes com as boas práticas da conservação.

Os artistas constituem um marco histórico na vida da instituição académica (FBAUP) como precursores da nova formulação estética, em que foram abertos caminhos à descoberta ou redescoberta de materiais comuns e relativamente acessíveis, objeto de uma reflexão crítica, adotando superfícies de grandes formatos e peso e/ou formatos variáveis, em derivados de madeira, criando uma pintura com uma nova dimensão - o volume - pela introdução de elementos tridimensionais ao nível da camada pictórica, aproximando desta forma a pintura à escultura, como disso são exemplo o caso de Ângelo de Sousa e de Rodrigo Cabral.

As quatro pinturas da coleção da FBAUP analisadas foram selecionadas de acordo com as seguintes características específicas: pinturas de grande formato em termos de dimensão e peso e/ou formato variável (circular), suporte em derivados de madeira, elementos tridimensionais e camada pictórica em ambas as faces do suporte, aspetos considerados relevantes na produção artística da época, em que a expressão estética surge da necessidade e preocupação dos seus artistas pelas atuais problemáticas sociais e mundiais, como resultado de uma economia de recursos, produto da mecanicidade humana, incutido pelo dinamismo e movimento de uma sociedade moderna de consumo.

1.2. Caraterização dos casos de estudo

Os casos de estudo, foram produzidos nas décadas de 60 e 70 pelos artistas: Ângelo de Sousa (1962), Júlio Bragança (1962-66), José Bizarro (1971) e Rodrigo Cabral (1973). Os autores conceberam pinturas/objetos de caráter abstrato que pudessem ter simultaneamente funções práticas, estéticas e simbólicas universais, com recurso à geometria (formas geométricas) e à simplicidade das formas (copo, cubo, esfera), linhas (fio de algodão e seda) cores (primárias, complementares, monocromatismo) e texturas (elementos tridimensionais, empastes de tinta, pregos, fios), introduzindo uma nova dimensão na pintura, o volume.

Nas pinturas estudadas, existe um certo jogo de contrastes entre as formas e o fundo, com o propósito de criar uma sensação de movimento. As caraterísticas formais das figuras que nos são sugeridas visualmente, conduzem a forças que orientam o observador para determinada direção da composição. Incluem-se nestas formas elementos orgânicos e/ou morfológicos no caso do Rodrigo Cabral, objetos simples do quotidiano no caso de Ângelo de Sousa e a utilização de figuras geométricas no caso de Júlio Bragança e de Rodrigo Cabral. Já com José Bizarro assistimos à utilização de linhas diagonais criadas pelos fios, induzindo a pintura a uma maior expressividade de movimento, em detrimento de linhas verticais e horizontais, que se revelam mais estáticas.

Os autores optaram por superfícies em derivados de madeira e, enquanto Ângelo de Sousa cria formas simples e comuns do quotidiano transpondo-as para uma superfície em aglomerado, Júlio Bragança e Rodrigo Cabral incluem formas geométricas tridimensionais, como o cubo, o círculo e a esfera, elaborados em madeira e cartão, aderidos diretamente na camada pictórica, em suportes de contraplacado e latex respetivamente. Por sua vez, Júlio Bragança adota o contraplacado como suporte para a pintura, cujo formato circular e elementos tridimensionais geométricos, criam uma sensação de movimento. Já com José Bizarro assistimos a um suporte feito de várias camadas de latex, onde as linhas diagonais são traçadas por um fio contínuo de seda e outro de algodão, entrelaçados nos elementos metálicos (pregos),

onde o artista revela volumes e planos distintos com um certo dinamismo, orientando e prendendo o observador.

A adoção de grandes formatos retangulares e circular (dimensão e peso) como é o caso das pinturas de Rodrigo Cabral, José Bizarro e Júlio Bragança, traduzem-se numa chamada de atenção em grande escala, que enfatiza e reforça as bases conceituais da pintura, tida como um simples objeto comum, que deverá ser acessível e funcional.

A simplicidade das formas geométricas, a simetria, a repetição de elementos que instruem um determinado ritmo, a introdução de elementos tridimensionais para destacar relevos e texturas ou criar linhas, a utilização de cores planas ou monocromatismo são alguns dos aspetos formais e estéticos em evidência nestes quatro casos de estudo.

Ao nível da camada pictórica, três das pinturas possuem elementos tridimensionais, muito embora os autores tivessem optado por materiais distintos para a execução desses mesmos elementos, como é o caso da utilização de cartolina pelo Rodrigo Cabral, da madeira pelo Júlio Bragança e dos pregos e fios pelo José Bizarro. Relativamente à pintura de Ângelo de Sousa, apresenta-se em duas camadas pictóricas distintas, uma pela frente de peça (face nobre da pintura) e outra pelo verso da pintura.

As características específicas dos casos de estudo poderão estar na génese das patologias a elas inerentes, pelo que o seu estudo se reverte da maior importância na compreensão destas pinturas e de outras obras similares, onde se possam estabelecer analogias e comparações. Assim, tentar-se-á ao longo desta dissertação, analisar e refletir sob o ponto de vista da conservação, de modo a conservar as obras optando por metodologias coerentes que vão ao encontro de soluções para a armazenagem, transporte e exibição.

1.2.1. Sem Título, Ângelo de Sousa, 1962



Figura 1 – Sem Título, Ângelo de Sousa, 1962 (frente de peça)

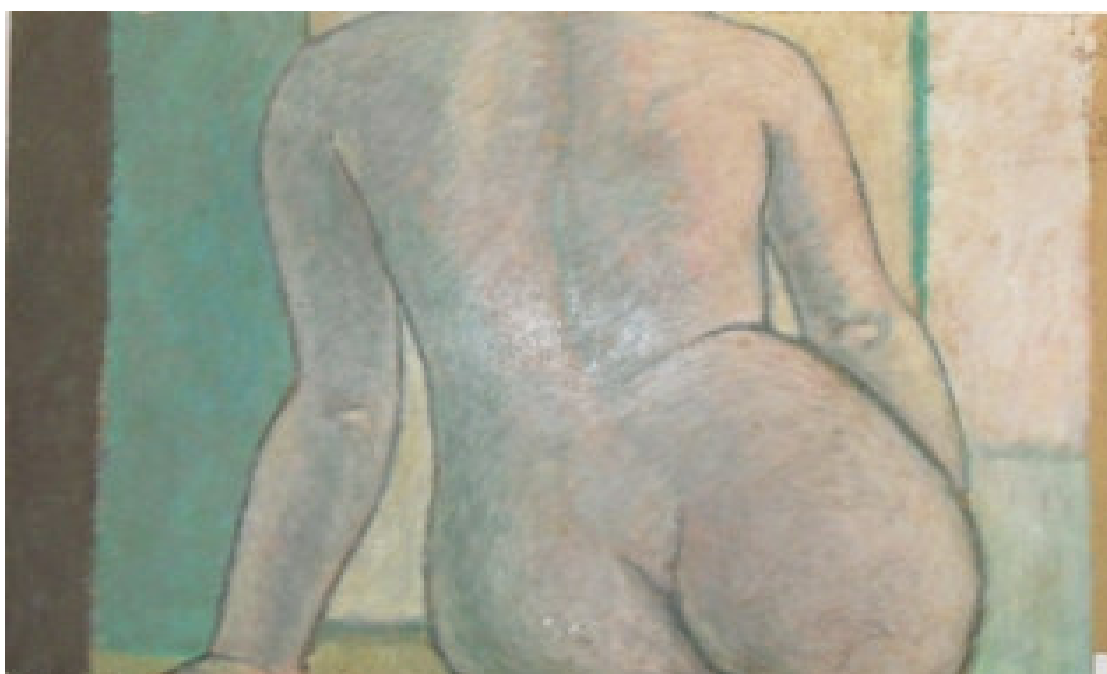


Figura 2 – Sem Título, Ângelo de Sousa, 1962 (verso da peça)

A pintura “Sem Título” de Ângelo de Sousa, executada em 1962 (Figura 1 e Figura 2) possui as duas faces do suporte pintadas. O suporte da pintura, em aglomerado de madeira, apresenta um formato retangular com 65 centímetros de altura por 90 centímetros de largura.

Na considerada frente de peça, a que possui assinatura e datação no canto superior esquerdo, apresenta-se um estudo de composição com uma tela branca apoiada num cavalete, situado no interior de uma sala. Torna-se visível o espaço envolvente onde a mesma se insere, o chão e as paredes laterais. Afiguram-se três copos delineados a lápis e algumas formas circulares que evocam o planeta Terra.

O modo como os elementos estão colocados no espaço e a repetição das formas (círculos e copos) sugere-nos uma certa triangularidade. A reprodução das formas geométricas (círculo e cilindro) em grupos de três, sugere-nos um passo intelectual no reforço do seu significado. Os elementos compositivos da pintura interrelacionam-se entre si, formando um grupo coeso. Enquanto algumas formas parecem ser atraídas pelas suas semelhanças, outras distanciam-se do observador como se propagassem pelo espaço, onde o autor reduz as formas ao seu estado mais elementar para produzir o *“máximo efeito, com um mínimo de recursos”* (MELO J. S., 2010) .

Entre o suporte e a camada pictórica parece existir um adesivo, provavelmente acetato de polivinila (PVA)¹¹ que poderá funcionar como camada de isolamento entre o suporte e a camada pictórica, substituindo assim uma possível camada de preparação, no entanto, a pintura do verso, não apresenta camada de preparação.

Após observação cuidada, verifica-se que a camada pictórica parece ser composta por uma resina acrílica, ou eventualmente pigmentos aglutinados em acetato de polivinila (PVA), prática que foi comum na época e no artista, como se poderá constatar em alguns dos seus trabalhos, nomeadamente no esboço *Fonte* de 1963¹², também propriedade da FBAUP.

¹¹ PVA - Acetato de polivinila. Polímero sintético. Vulgarmente designado por cola branca ou cola de madeira.

¹² RTUP – Repositório Temático da Universidade do Porto (on-line)

Ângelo de Sousa recorreu a uma paleta relativamente reduzida, o verde azulado e o vermelho acastanhado, e alguns apontamentos de preto e de branco. As maiores zonas com policromia apresentam-se por vezes sobre a forma de velatura. Os círculos que compõem a composição evidenciam alguns empastes em camadas sucessivas com gradações de cor que vão do vermelho ao verde. Pontualmente existem alguns pormenores com brilho, em zonas de maior empaste, para destacar a textura, assinalado nas formas circulares da Figura 3.



Figura 3 - Zonas com empastes e brilhos pontuais na frente de peça da pintura de Ângelo de Sousa (pormenor)

A cor branca na composição sugere a trama e a urdidura de um suporte têxtil deixando transparecer o fundo de cor verde. Este tipo de pincelada, com orientações no sentido diagonal conferem um certo vigor e dinamismo à pintura, enquanto a forma ondulatória como são apresentados os vários elementos do desenho, criam um certo movimento com ritmo.



Figura 4 – Verso da pintura de Ângelo de Sousa, onde é legível a palavra “decorativa” e “esboceto” (pormenor)

No verso da pintura, o artista apresenta um fragmento de modelo feminino, onde se podem ler duas inscrições a lápis “decorativa” e “esboceto” (Figura 4).

A pintura não possui camada de proteção final, nem está emoldurada.

1.2.2. Sem Título, Júlio Bragança, 1962-1966



Figura 5 - Sem Título, Júlio Bragança, 1962-1966 (frente de peça)



Figura 6 - Sem Título, Júlio Bragança, 1962-1966 (verso)

A pintura “Sem Título”, de Júlio Bragança (Figura 5 e Figura 6), foi executada entre 1962-1966, tratando-se de uma pintura abstrata de formato circular com 115 centímetros de diâmetro, elementos geométricos (esferas e cubos) em madeira e de composição simétrica. A pintura não contém assinatura, nem está datada, no entanto o Museu da FBAUP possui documentação correspondente ao processo individual de aluno considerando que a obra terá sido produzida durante o período de permanência do artista como aluno da FBAUP, entre 1962-1966.

O suporte base da pintura é em contraplacado, reforçado com traves de madeira em dois sentidos opostos pelo verso da pintura, conferindo estabilidade estrutural e evitando as deformações do suporte.

A pintura contém uma camada de preparação de cor branca, visível em zonas de lacuna.

Ao nível da camada pictórica, a obra apresenta um fundo liso de cor azul, em acrílico, sobre o qual estão dispostos na parte central 18 elementos tridimensionais também pintados a acrílico, num total de 20 elementos (esferas e cubos). A pintura possui dois dos elementos tridimensionais destacados, uma esfera vermelha e uma esfera verde. Das 10 esferas da composição, 5 são vermelhas e 5 são verdes. Dos 10 cubos, 5 são vermelhos e 5 são verdes. Os elementos tridimensionais, em madeira pintada a acrílico (verde e vermelho), foram colocados de forma assimétrica na parte central da obra conferindo um certo dinamismo à pintura.

Existe outra pintura de Júlio Bragança pertencente à coleção da FBAUP (Figura 8), de características muito semelhantes, o que permite estabelecer algumas analogias entre as peças. Ambas as peças foram elaboradas sobre um formato circular de grandes dimensões, cores planas e elementos tridimensionais feitos em madeira, pintados a acrílico, pregados e aderidos diretamente à camada pictórica.

Foi possível constatar que existiu por parte do artista uma grande preocupação com a estabilidade estrutural das obras, em virtude de ambas as

pinturas (Figura 7 e Figura 8) se encontrarem reforçadas com traves de madeira, em dois sentidos opostos, pelo verso.

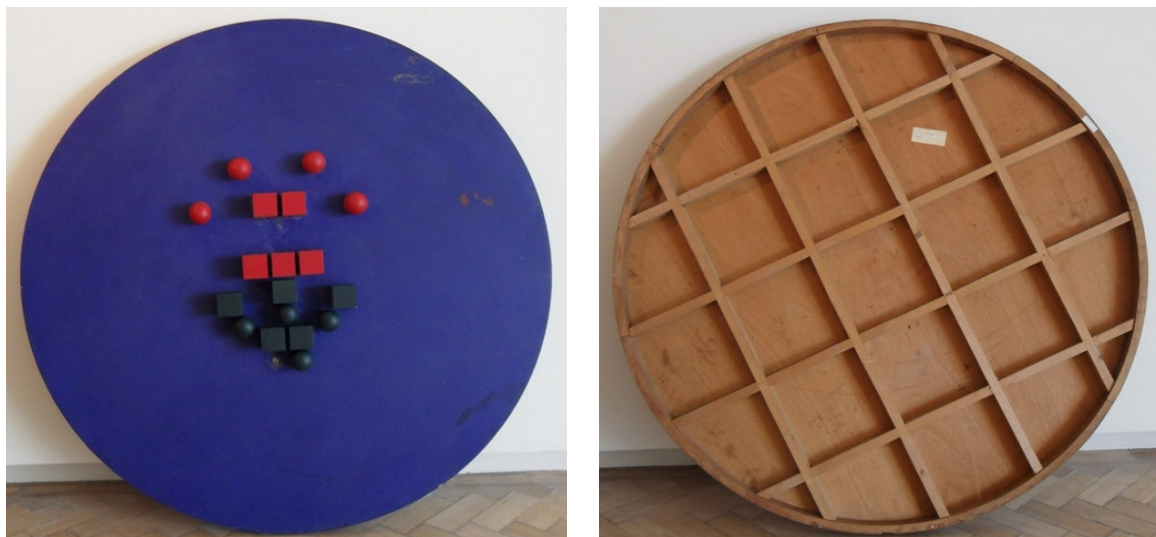


Figura 7 - Caso de estudo, pintura de Júlio Bragança, com 115 cm de diâmetro (frente de peça e verso)



Figura 8 - Pintura de Júlio Bragança comparada com o caso de estudo, com 108 cm de diâmetro (frente de peça e verso)

Ambas as pinturas não possuem camada final de proteção e não estão emolduradas.

1.2.3. Sem Título, José Bizarro, 1971

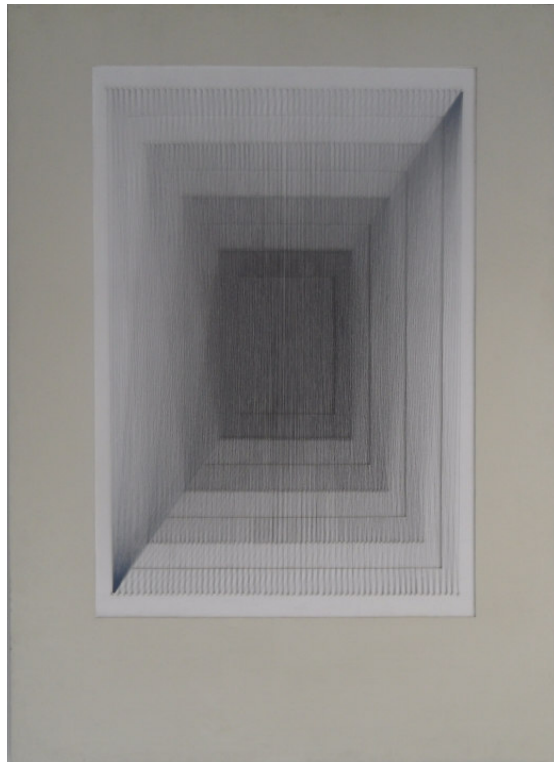


Figura 9 - Pintura Sem Título, José Bizarro, 1971 (frente de peça)

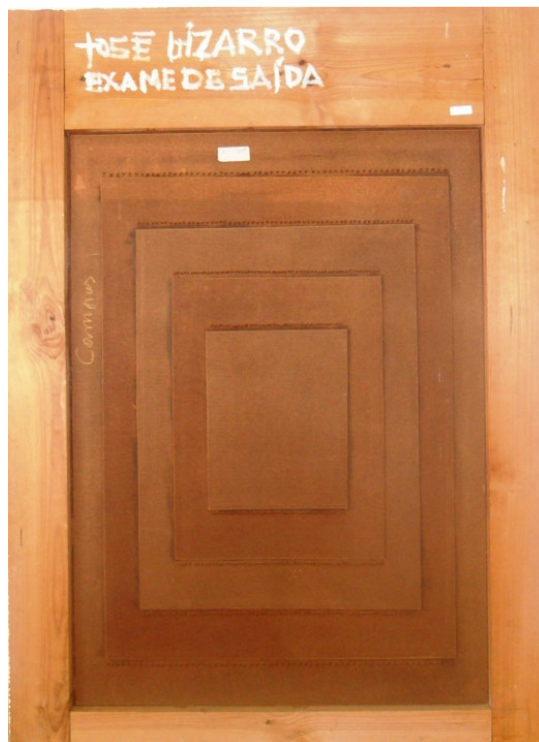


Figura 10 - Pintura Sem Título, José Bizarro, 1971 (verso)

A pintura “Sem Título” de José Bizarro (Figura 9 e Figura 10) foi executada em 1971, tratando-se do exame de saída (Tese) do Curso Complementar de Pintura e encontra-se assinada pelo verso, no canto superior esquerdo a tinta acrílica de cor branca. Trata-se de uma obra abstrata cuja composição se desenvolve em cinco planos e cujo suporte base é em platex, de formato retangular de 180 centímetros de altura por 130 centímetros de largura, criando-se o volume e a textura devido à composição elaborada com elementos metálicos (pregos), fios de algodão (preto) nas zonas inferiores e fios de seda (azul escuro) nas camadas mais superficiais, onde as linhas diagonais conferem um certo vigor e dinamismo à pintura e, simultaneamente, uma continuidade da ação proporcionada pelo fio contínuo e ininterrupto.

Poderá ainda ser constatado um outro plano que envolve e foca toda a composição central, formando uma espécie de moldura pintada a acrílico de cor branca, a qual possui a mesma distância em ambos os lados, no sentido vertical (esquerdo e direito), apresentando-se ligeiramente inferior no sentido horizontal superior e ligeiramente maior no sentido horizontal inferior.

A pintura não possui camada de proteção final, nem moldura e de acordo com citação do autor¹³ *“trata-se de um trabalho entre a pintura e a escultura”*, ou seja, uma pintura com tridimensionalidade (MATOS & SOUTINHO, 2012).

Existe outra pintura de José Bizarro na coleção do museu da FBAUP (Exame do Curso Geral de Pintura)¹⁴, com características semelhantes, embora de menores dimensões, permitindo estabelecer analogias formais e estéticas e relacionar determinadas patologias nomeadamente as características dos elementos tridimensionais identificados na Figura 11.

¹³ No catálogo da exposição “Pintura ou Não?” José Bizarro refere que: “Foi no contexto da reflexão sobre a opção que tive de fazer entre Escultura e Pintura que, de alguma maneira, dei início às experiências que me conduziram a este trabalho. Está entre a pintura e a escultura, e o resultado depende tanto do trabalho do pintor, como do comportamento e da participação do espectador”.

¹⁴ Conforme descrito no processo individual de aluno da FBAUP

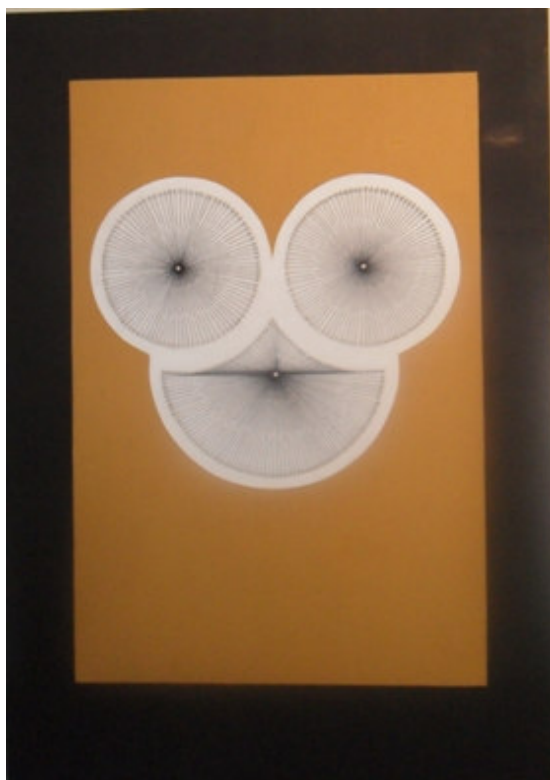


Figura 11 – Pintura Sem Título de José Bizarro, que foi comparada com o caso de estudo (frente de peça)



Figura 12 – Pintura Sem Título de José Bizarro, que foi comparada com o caso de estudo (verso)

A pintura das Figuras 11 e 12 é composta por um suporte em platex e elementos tridimensionais elaborados com pregos e fios que quando sobrepostos concebem as diferentes camadas e volumes, revelando a textura presente na pintura. A composição elaborada com um fio contínuo cria as linhas, enquanto os elementos metálicos (pregos) constituem os pontos de união onde as linhas se encontram, sugerindo as sombras e os volumes pretendidos pelo artista.

1.2.4. Sem Título, Rodrigo Cabral, 1973



Figura 13 – Sem Título, Rodrigo Cabral, 1973 (frente de peça)



Figura 14 – Sem Título, Rodrigo Cabral, 1973 (verso)

A pintura “Sem Título” de Rodrigo Cabral, figuras 13 e 14, foi realizada em 1973, tratando-se do exame de saída (Tese) do Curso Complementar de Pintura, uma obra abstrata de composição geométrica em que, segundo o artista, a temática poderá estar centrada na fecundação feminina. Apesar de a pintura não possuir assinatura, confirmou-se presencialmente, durante a entrevista¹⁵, tratar-se de uma obra do artista inserida numa série de doze trabalhos, realizados durante a mesma época (1970-1974), dos quais se apresentam nas figuras 15, 16 e 17, os exemplos que foram comparados.

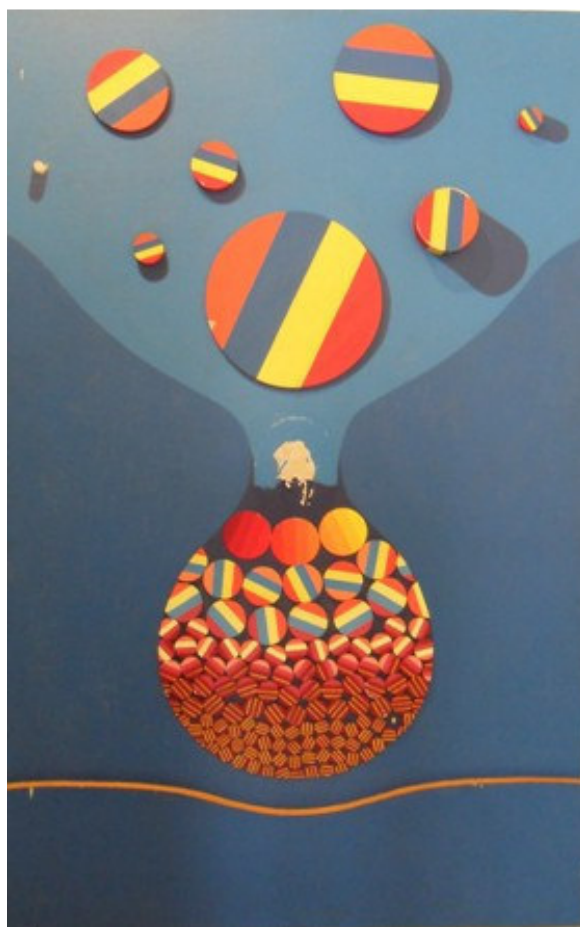


Figura 15 - Tese do Curso Geral de Pintura (4º ano), Rodrigo Cabral, 1971 (frente de peça)¹⁶

¹⁵ Entrevista realizada na FBAUP a 13 de março de 2012

¹⁶ Cortesia do artista Rodrigo Cabral



Figura 16 – “Fecundação”, Rodrigo Cabral, 1972 (frente de peça)¹⁷

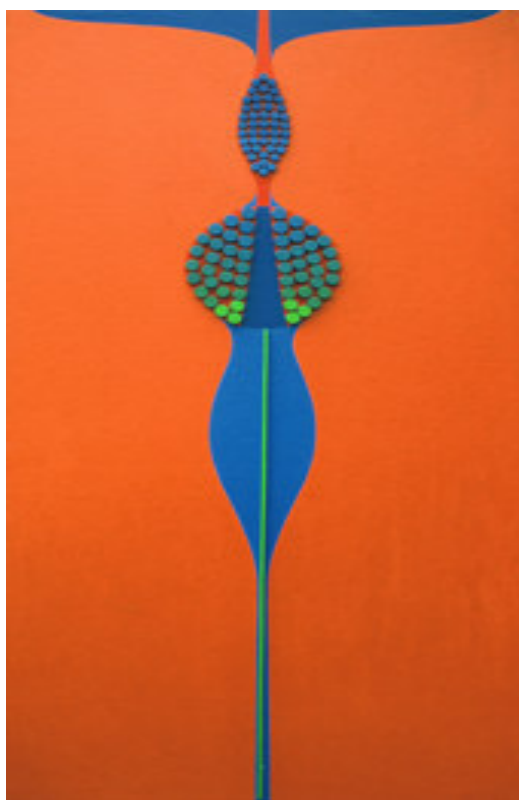


Figura 17 – “Fecundação”, Rodrigo Cabral, 1972 (frente de peça)¹⁸

¹⁷ Cortesia da Fundação Cupertino Miranda, Vila Nova de Famalicão

¹⁸ Cortesia do artista Rodrigo Cabral

Verifica-se que na elaboração destas três pinturas foram utilizados os mesmos materiais empregues na pintura do caso de estudo, como sejam as telas prontas para tinta a óleo, que foram lixadas e preparadas com uma camada de preparação em gesso acrílico, posteriormente colada sobre a placa de platex com PVA. Os elementos tridimensionais foram elaborados em cartolina Bristol de 500g/m2, com formas cortadas, coladas com cola celulósica universal¹⁹, sobrepostas em várias camadas e pintadas a tinta acrílica em cores planas, assemelhando-se a objetos de madeira, de elevado grau de dureza e resistência, conforme foi exemplificado pelo artista, figura 18.

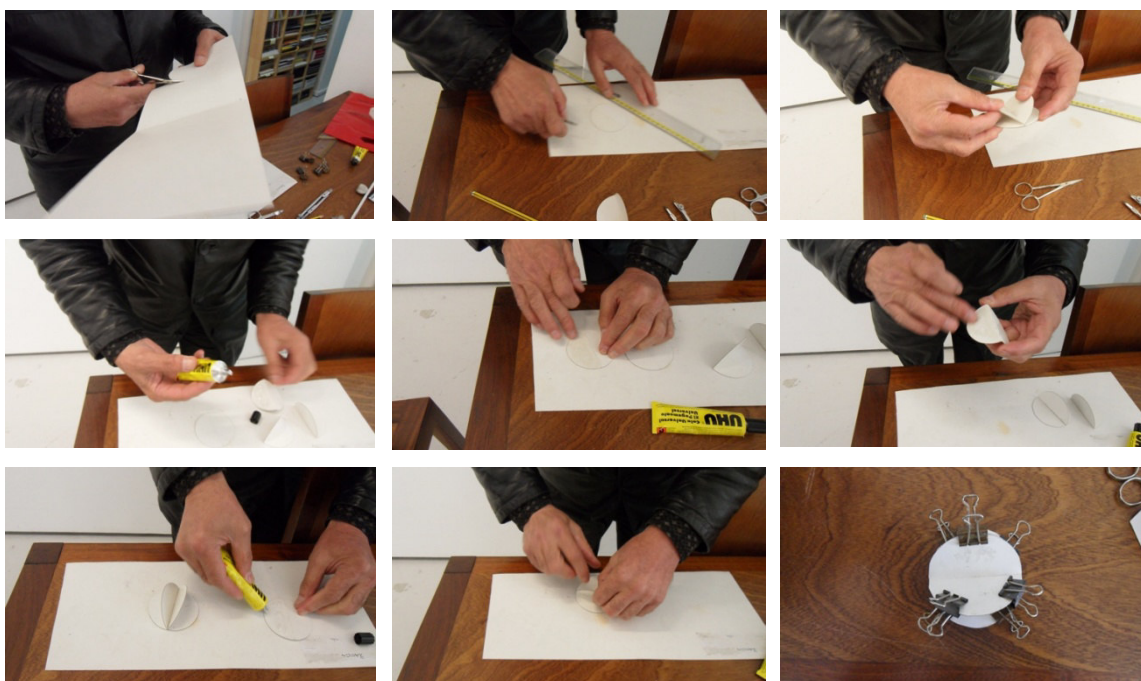


Figura 18 - Demonstração prática para a criação dos elementos tridimensionais efetuada pelo artista Rodrigo Cabral, durante as conversas tidas na Galeria Serpente

A pintura do caso de estudo é composta por uma tela de linho com preparação para pintura a óleo, colada sobre uma placa de platex, com cola branca (PVA), apresentando um formato retangular com 200 centímetros de altura por 130 centímetros de largura. O platex encontra-se reforçado pelo verso com uma trave central no sentido vertical e duas traves paralelas no sentido horizontal, conferindo estabilidade estrutural e evitando as deformações ao nível do suporte. Foi possível identificar a camada de preparação de cor branca, nas zonas de lacuna, antes de efetuada uma intervenção de conservação e restauro.

¹⁹ Cola Universal UHU, é uma cola transparente e de fácil utilização indicada para trabalhos manuais e pequenas reparações quotidianas em porcelana, madeira, metal, vidro, papel, tecido, cartão etc.

Ao nível da camada pictórica, a obra apresenta vários elementos tridimensionais elaborados em cartolina Bristol, ocupando a parte central da pintura. O fundo encontra-se dividido em três grandes zonas: a zona central, maior, pintada a azul azural²⁰, a zona superior pintada a azul cerúleo²¹ e a zona inferior pintada a azul esverdeado²². A composição apresenta dos lados, duas aberturas que deixam ver o fundo azul, como que emoldurado por pequenos caixilhos de cartolina prensada e pintada a vermelho e laranja, cortadas no sentido horizontal, por outro elemento de cartolina prensada com riscas verdes e vermelhas. Entre as duas molduras encontram-se aderidas duas pequenas formas circulares, pintadas a laranja. A composição é atravessada por um eixo, que divide a composição simetricamente. Na zona superior a esse eixo, a vermelho, surge uma forma quase elíptica preenchida por pequenos círculos de cartolinas prensadas e dobradas a meio criando relevo. Na parte inferior, o eixo apresenta-se de cor amarela, terminando numa espécie de triângulo invertido de cor laranja. Na zona de transição das duas cores, amarelo e laranja, existe uma forma circular preenchida por um fundo vermelho, onde por sua vez se inserem três formas orgânicas pintadas a verde. O eixo vertical caracteriza toda a composição, estendendo-se até ao limite inferior da pintura, evidenciando a sua simetria vertical.

Rodrigo Cabral criou tal composição não pretendendo imitar nenhuma realidade, antes porém criando a sua própria realidade, utilizando materiais pouco convencionais em pintura, como é o caso dos elementos tridimensionais em cartolina prensada, pintados a tinta acrílica e colados sobre a camada pictórica.

Durante as conversas realizadas, foi possível constatar que existe por parte do autor uma grande preocupação na utilização de materiais estáveis e de boa qualidade, como é o caso das tintas acrílicas utilizadas, as da marca Royal Tallens®. A pintura não possui camada final de proteção, nem está emoldurada.

²⁰ Materiais referidos pelo artista quando analisada a obra durante a entrevista realizada na FBAUP em 13/03/2012

²¹ Idem

²² Citação do autor Rodrigo Cabral: "azul com um pouco de amarelo"

2. Fatores que influenciam a conservação dos casos de estudo

As características específicas das obras e a diversidade e complexidade dos materiais empregados pelos artistas tornam-se um verdadeiro desafio à conservação da pintura contemporânea. Não só devido à grande heterogeneidade dos materiais usados, muitas vezes combinados entre si, como pelo fato da pintura transpor a bidimensionalidade, passando a incluir os grandes formatos e elementos tridimensionais ao nível da camada pictórica (AAVV, 2010); (SCICOLONE, 2002).

O estado de conservação em que se encontram o substrato e a camada pictórica são aspetos cruciais para a compreensão da pintura contemporânea, uma vez que ambos se complementam na construção da imagem e do seu significado. Conservar a matéria depende não só das características intrínsecas dos materiais como também de fatores externos relacionados com a armazenagem, transporte, exibição/intervenção, condições ambientais e o fator humano.

A identificação de problemas nos casos de estudo teve como fio condutor a análise estratigráfica da pintura, ao nível do suporte, camada de preparação, camada pictórica e proteção. De acordo com as características das peças foram igualmente analisadas o volume, a tridimensionalidade assim como as características dos próprios materiais como a madeira e o cartão, os fios e os pregos, as tintas acrílicas em cores planas e a inexistência de camada de proteção.

Nos casos de estudo investigados os danos presentes resultaram das grandes dimensões e peso das pinturas, dos diferentes tipos de suporte utilizados em aglomerado, platex e contraplacado, bem como dos formatos variáveis, onde se inclui o formato circular, tendo-se verificado deformações, perdas de material e outros danos resultantes da ausência de grade e da falta de moldura.

Ao nível da camada pictórica e dos elementos tridimensionais surgem associados destacamentos e lacunas como resultado da deficiente armazenagem e transporte. Por outro lado, tratando-se de pinturas a tinta acrílica em cores planas, sem camada de proteção existe uma tendência natural para a abrasão e a sujidade superficial.

Num dos casos, a presença de camada pictórica em ambas as faces do suporte constitui um risco acrescido ao nível da conservação, em virtude de apenas um suporte partilhar duas obras distintas do mesmo artista.

Será também importante referir que para além da localização do Museu da FBAUP numa grande cidade (Porto) e que acarreta sérios problemas à conservação não só devido ao intenso volume de tráfego existente no local e a consequente poluição, como pelas vibrações causadas pelos veículos pesados e que são nefastas para as obras. Não podemos ainda descurar os espaços verdes envolventes e os jardins que envolvem o edifício e que se manifestam nocivos e favoráveis à biodeterioração.

2.1. Sem título, Ângelo de Sousa, 1962

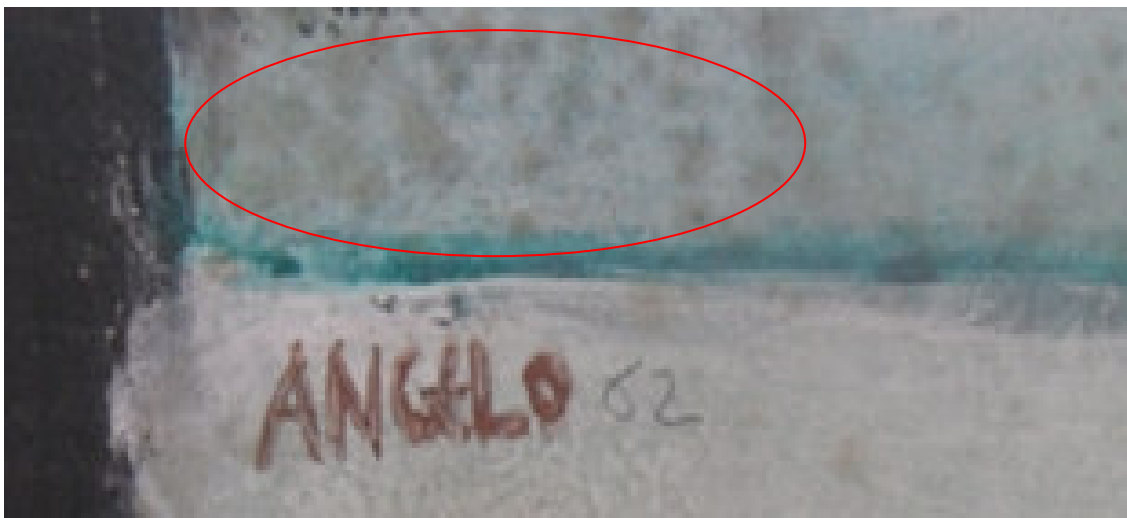


Figura 19 – Pormenor com a identificação de fungos, na pintura de Ângelo de Sousa (frente de peça)



Figura 20 – Pormenor com a identificação de manchas de adesivo de uma etiqueta na pintura de Ângelo de Sousa (verso, pormenor)

Os danos verificados na pintura *Sem Título*, de Ângelo de Sousa, resultaram essencialmente do tipo de suporte empregado na pintura. O aglomerado de madeira, material orgânico altamente higroscópico e instável, e consequentemente um suporte suscetível à deterioração microbiológica.

As espécies de madeira mais utilizadas na Europa para o fabrico do aglomerado são: o choupo (*Populus*), o abeto (*Abies alba*) e o pinheiro (*Pinus Sylvestris*) conforme é referido por alguns fabricantes²³, advertindo para o facto do aglomerado, geralmente não ser atacado por insetos xilófagos, mas as placas obtidas por espécies como o choupo e o abeto são mais suscetíveis de colonização microbiológica por ação de fungos, devido à composição deste material. As degradações mais comuns do aglomerado, estão relacionadas com a humidade e a temperatura levando a danos estruturais irreversíveis e à completa desagregação da matéria, ações essas que são incrementados durante os processos de armazenagem e transporte.

O aglomerado de madeira, também designado por OSB (*Oriented Strand Board*), é um material constituído por fragmentos longos e orientados de madeira, aderidos com adesivos sintéticos, normalmente resinas fenólicas²⁴ ou isocianatos²⁵, pela ação da pressão e temperatura, proporcionando uma superfície lisa, macia, uniforme e plana, capaz de receber tintas e vernizes (FUTURENG, 2013).

O aglomerado é um material económico que pode servir de suporte para pintura, no entanto constitui um problema quanto à emissão de gases ácidos, nomeadamente o ácido acético²⁶ e o ácido fórmico²⁷ e em menor quantidade o ácido propiónico²⁸ e o formaldeído²⁹. Os ácidos são poluentes químicos extremamente nocivos que reagem com o aglomerado na presença de humidade promovendo a oxidação e a desagregação das partículas, levando à completa destruição deste tipo de suporte (CAMACHO, 2007, pp. 124-127); (TÉTREAUULT, 2003).

No exame visual da pintura *Sem Título*, de Ângelo de Sousa, 1962, verificou-se que o suporte apresenta deformações (Figura 21) e desagregação

²³ Novopan, Futureng e Somapil fabricantes de derivados de madeira

²⁴ Resinas fenólicas resultam da condensação de um fenol, ou da mistura de aldeídos, por ex: novolaca, resol

²⁵ Isocianatos são constituídos por um grupo NCO (Nitrogénio, Carbono e Oxigénio) e normalmente um aromático, por exemplo o tolueno.

²⁶ Ácido acético (ácido etanoico) principal componente do vinagre. Solúvel em água, etanol, glicerina e éter. Altamente tóxico e corrosivo

²⁷ Ácido fórmico (ácido metanóico) é o mais simples dos ácidos orgânicos. Solúvel em água, etanol, glicerina e éter. Irritante e corrosivo.

²⁸ Ácido propiónico (ácido propanóico ou ácido propílico) miscível em água. Solúvel em etanol, éter e clorofórmio. Corrosivo

²⁹ Formaldeído (Metanal). Quando diluído em água (40%) denomina-se formol ou formalina. Tóxico, Inflamável e cancerígeno

de partículas (Figura 22), com maior incidência nos bordos laterais e nos cantos devido ao tipo de composição do aglomerado. O suporte, apresenta também um processo de colonização por fungos visível sobre a camada pictórica, através de pequenas manchas de coloração escura (Figura 19).



Figura 21 – Deformação do suporte na pintura de Ângelo de Sousa (pormenor)

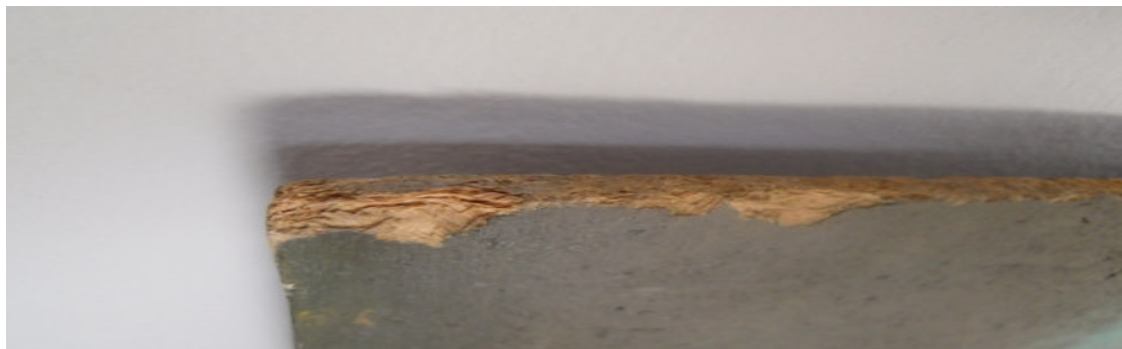


Figura 22 – Perdas de material nos bordos laterais e cantos da pintura de Ângelo de Sousa (pormenor)

Todavia, o facto de a pintura não possuir grade nem moldura torna-a mais vulnerável à absorção de substâncias indesejáveis e à humidade, com especial destaque nas regiões laterais e nos cantos, tornando estes pontos mais suscetíveis ao choque mecânico e à abrasão, nomeadamente durante o transporte e a armazenagem. Por outro lado, sendo o aglomerado um material altamente higroscópico, permite que os fungos se desenvolvam em determinadas condições de humidade e temperatura, deteriorando-se assim o suporte da pintura mais facilmente.

Os fungos são seres heterotróficos, que obtêm o seu alimento pela absorção de matéria orgânica, desenvolvendo-se diretamente no interior do material, por meio de *hifas* que vão penetrando no suporte fragmentando as

ligações da matéria e levando à consequente desagregação do aglomerado (VALGAÑÓN, 2008); (CORUJEIRA, 1973).

Alguns autores referem que Humidade Relativa (HR) entre os 60% e 70% e temperaturas entre os 15°C e os 20°C são condições ideais para o aparecimento e proliferação de fungos, muito embora os fungos se possam desenvolver abaixo destes níveis de referência, acrescentando que as espécies mais comuns de fungos em bens culturais são: o *Aspergillus niger*, o *Cladosporium*, o *Penicillium* e o *Stachybotrys*, espécies vulgarmente designadas como o “mofo-preto” ou o “bolor escuro” (TEIXEIRA & GHIZONI, 2012); (CAMACHO, 2007, pp. 112-117).

A pintura encontrava-se armazenada no acervo do Museu da FBAUP em contato direto com o solo, o que promoveu a absorção de humidade por capilaridade.

Entre o suporte e a camada pictórica observou-se a existência de uma camada intermédia de preparação, provavelmente um PVA³⁰, que funcionou como isolante entre as partículas de madeira e a camada pictórica tendo criado também uma barreira entre a matéria do suporte e o meio envolvente, o que poderá ter impedido as trocas gasosas, promovendo a retenção da humidade e a consequente proliferação de fungos.

Verificou-se que a pintura apresenta bastante sujidade superficial, não só proveniente da poluição atmosférica e da deposição de partículas, que regra geral, provocam a degradação da superfície e a retenção da humidade, bem como pelo facto da camada pictórica se encontrar pintada a tinta acrílica e não possuir nenhuma camada de proteção.

A obra apresenta camada pictórica em ambas as faces do suporte, nas quais são visíveis lacunas e danos causados pelo ato mecânico de fatores que entraram em contacto com a pintura, ou por contacto direto com outras obras, durante a armazenagem ou transporte (Figuras 23 e 24).

³⁰ PVA – Acetato de polivinilo, vulgarmente designado de cola branca de madeira.



Figura 23 – Fragmentos de papel aderidos à camada pictórica na pintura de Ângelo de Sousa (pormenor, verso)



Figura 24 – Destacamento de material e lacunas de policromia na pintura de Ângelo de Sousa (pormenor, frente de peça)

Refiram-se também os danos causados por uma etiqueta com o nº de inventário e manchas escurecidas localizadas, provenientes de um adesivo de outra etiqueta, situadas no verso da pintura e que se manifestam como fatores de negligência, uma vez que se encontram aderidas à camada pictórica como se verifica na figura 25.



Figura 25 - Etiqueta com número de inventário colada na pintura de Ângelo de Sousa (verso, pormenor)

Em resumo, apresenta-se de seguida uma tabela geral com a identificação dos danos e dos respetivos fatores intrínsecos e extrínsecos associados a esta pintura.

IDENTIFICAÇÃO DE DANOS	FATORES INTRÍNSECOS	FATORES EXTRÍNSECOS
Deformações e perdas de material	Aglomerado: Material higroscópico Gases ácidos (madeira) Formaldeído e outros ácidos (adesivo)	Humidade Temperatura Foto-oxidação Armazenagem Transporte
Outras perdas e danos	Ausência de grade Ausência de moldura	Armazenagem Transporte
Fungos	Aglomerado	Humidade Temperatura
Adesão de materiais alheios à pintura (tintas e papel)	-	Armazenagem Transporte
Abrasão e lacunas ao nível da camada pictórica	-	Armazenagem Transporte
Sujidade e deposição de partículas e poeiras	Pigmentos + PVA Ausência de camada de proteção	Condições ambientais Poluição
Etiqueta com nº de inventário (verso)	-	Negligência (fator humano)
Manchas provenientes de adesivo de etiqueta (verso)	-	Negligência (fator humano)

Tabela 1 - Identificação de danos e fatores intrínsecos e extrínsecos relacionados com a pintura Sem Título, Ângelo de Sousa, 1962

2.2. Sem título, Júlio Bragança, 1962-1966

Em relação ao segundo caso de estudo, *Sem Título*, Júlio Bragança, 1962-1966 estamos perante uma pintura cujo suporte é em contraplacado de madeira, de formato circular, com grandes dimensões e peso, e sem moldura. Muito embora o contraplacado seja um material relativamente estável, comparativamente ao aglomerado e ao latex, também requer alguns cuidados para se manter bem conservado.

O contraplacado é um material formado por placas sobrepostas, aderidas com resinas de formaldeídos, pela ação de calor e pressão. Ana Calvo (2003, p.101) refere que as resinas de formaldeídos³¹ são solúveis em água e dissolventes orgânicos e a APA – The Engineered Wood Association (2013) adverte para a utilização do contraplacado em ambientes secos, para garantir a manutenção e estabilidade do material.

Efetuada um diagnóstico prévio ao estado de conservação da pintura *Sem Título*, de Júlio Bragança, constatou-se que o suporte se encontra em bom estado de conservação, não apresentando deformações, devido ao facto de se encontrar reforçado no verso, o que aliás, foi uma grande preocupação do artista, utilizar suportes reforçados e estáveis tanto nesta, como em pinturas similares.

Ao nível da camada pictórica, a pintura de Júlio Bragança possui elementos tridimensionais em madeira maciça, pregados e aderidos, criando situações pouco seguras durante o transporte e a armazenagem e sujeitas a abrasões e choques mecânicos.

Esta pintura integrou uma exposição no Museu de Serralves³² e na altura teve que ser submetida a uma intervenção de conservação e restauro, por apresentar bastante sujidade superficial e pela ausência de alguns elementos tridimensionais tidos como imprescindíveis para a correta exibição e fruição da pintura.

³¹ Formaldeídos – Polímeros utilizados em revestimentos de madeira

³² Exposição e Catálogo "Anos 60-70: Os Artistas e a Cidade", Janeiro/Abril de 2001, Museu de Serralves

Quando a peça regressou às reservas do Museu, foi colocada uma observação na ficha de inventário³³ referindo que durante a embalagem, transporte e exposição da pintura deverão ser tomados todos os cuidados necessários à preservação dos elementos tridimensionais contidos na camada pictórica. No entanto, verifica-se que nem sempre é possível adequar os espaços de reserva às características incomuns e dimensões das obras, ocorrendo alguns danos associados.

Atualmente a pintura possui dois elementos tridimensionais destacados da camada pictórica, uma das esferas vermelha e uma das esferas verdes (Figura 26). Sabemos que são estes os elementos em falta, graças à simetria da composição, composta por quatro grupos distintos de elementos tridimensionais, formando pequenos conjuntos de cinco elementos cada, contendo cada um dos grupos respetivamente cinco cubos vermelhos, cinco cubos verdes, cinco esferas vermelhas e cinco esferas verdes. Por outro lado, foi também possível comparar a pintura com a imagem anterior do catálogo aquando da exposição em Serralves, onde se confirma a composição descrita.

Ao nível da camada pictórica, a pintura apresenta sujidade e são visíveis lacunas superficiais e a agregação de outras tintas. Tratando-se neste caso de uma obra de grandes dimensões pintada a tinta acrílica em cores planas, qualquer pequena lacuna se torna facilmente discernível interferindo na leitura da obra (Figura 27). É igualmente importante referir que a pintura não possui camada de proteção final, o que a torna mais vulnerável à acumulação da sujidade superficial.

³³ Ficha de inventário 99.Pint.703, Museu da FBAUP, consultada em 02-04-2013

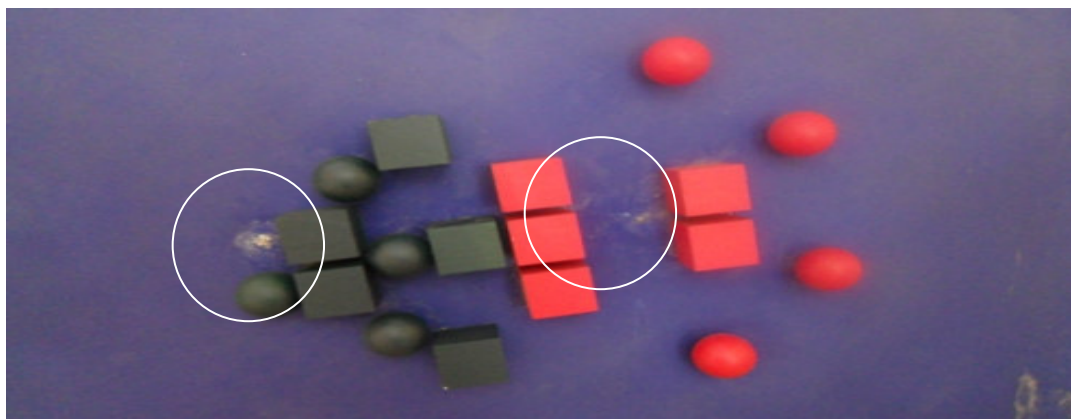


Figura 26 – Zonas identificadas com os elementos tridimensionais em falta, uma esfera verde e uma esfera vermelha (pormenor)



Figura 27 - Tinta vermelha proveniente de outra obra ou objeto (pormenor)

Verificou-se que as deteriorações são recorrentes, surgindo maioritariamente associadas aos elementos tridimensionais da pintura, como consequência do deficiente transporte, armazenagem e/ou exibição.

Observou-se também que os elementos metálicos (pregos) utilizados na fixação dos elementos tridimensionais à camada pictórica, apresentam-se bastante oxidados, tendo alguns deles perdido completamente a função. Esta degradação pode ser facilmente observável no verso da pintura, conforme se encontra assinalado na Figura 28.



Figura 28 – Dois elementos metálicos com corrosão assinalados no verso da pintura de Júlio Bragança (pormenor)

Tratando-se de uma pintura abstrata, sem assinatura e de formato circular, é difícil conhecer a orientação da peça sem indicações específicas.

Refira-se também a presença de uma etiqueta com a identificação do autor, aderida diretamente à camada pictórica, fator negligente, do qual resultam manchas provenientes do adesivo, observável na figura 29.



Figura 29 – Etiqueta com identificação do autor aderida à pintura Sem Título de Júlio Bragança (pormenor)

Seguidamente apresenta-se uma tabela geral com a identificação dos danos e dos respetivos fatores intrínsecos e extrínsecos associados a esta pintura.

IDENTIFICAÇÃO DE DANOS	FATORES INTRÍNSECOS	FATORES EXTRÍNSECOS
Deformações estruturais (inexistentes)	Material de suporte (contraplacado)	Humidade Temperatura
Outras perdas e danos	Formato circular Grandes dimensões e peso Ausência de moldura	Armazenagem Transporte Exibição
Corrosão metálica	Pregos que sustentam elementos tridimensionais	Humidade
Destacamento ou perda de elementos tridimensionais/ abrasão	Elementos tridimensionais elaborados em madeira	Armazenagem Transporte Exibição
Adesão de outros materiais alheios à pintura (tintas)	-	Armazenagem Transporte
Perdas e lacunas (camada pictórica)	Grandes superfícies pintadas Cores planas Elementos tridimensionais	Armazenagem Transporte Exibição
Sujidade e deposição de poeiras	Tinta acrílica Ausência de camada de proteção	Condições ambientais Poluição
Etiqueta com identificação autor	Manchas provenientes do adesivo	Negligência (fator humano)

Tabela 2 - Identificação de danos e fatores intrínsecos e extrínsecos relacionados com a pintura Sem Título, Júlio Bragança, 1962-1966

2.3. Sem título, José Bizarro, 1971

Relativamente ao terceiro caso de estudo, *Sem Título*, de José Bizarro, trata-se de uma obra monocromática de grandes dimensões, composta por cinco superfícies de platex, também designado por *hardboard* ou *tablex*.

O platex é um derivado de madeira formado pela compactação das fibras resinosas em meio húmido, sob pressão a quente, sem adição de adesivos, possuindo uma face lisa e um verso rugoso, material com uma espessura relativamente fina (2.5mm a 6mm) e moldável, o que o torna apelativo em várias utilizações, nomeadamente como suporte de pintura (SOMAPIL, 2013); (APA-The Engineered Wood Association, 2013).

Como principais características deste material poderemos destacar a sua elevada resistência, dureza e durabilidade. Muito embora o platex se deteriore mais facilmente na presença da humidade e temperatura elevada, a sua principal patologia surge associada aos métodos de fabrico, por ser necessário utilizar um desmoldante para evitar que a placa de madeira adira à superfície da prensa (SOMAPIL, 2013). Já HAYES (1992) refere que para que este material seja utilizado como suporte de pintura, deverá ser previamente lixado e preparado com uma *imprimatura*³⁴ (camada de preparação), para que posteriormente não surjam destacamentos das tintas aplicadas.

Apesar da pintura *Sem Título* de José Bizarro possuir grandes dimensões, encontra-se reforçada através da imobilização de cinco camadas sucessivas de placas de platex sobrepostas, coladas e fixadas com elementos metálicos (pregos) que conferem a estabilidade ao suporte, evitando as deformações. A obra possui uma grade de madeira maciça, que emoldura toda a peça, protegendo as zonas laterais e os cantos, do platex.

Tratando-se de uma obra monocromática pintada a tinta acrílica de cor branca, cuja composição utiliza fibras de seda e algodão pretas e azuis, entrelaçadas nos elementos metálicos (pregos), dever-se-á ter o maior cuidado para que não se perca a textura/volume da camada pictórica para que a intencionalidade do artista possa ser respeitada e a obra se mantenha nas

³⁴ Imprimatura, imprimação ou camada de preparação

melhores condições, uma vez que nesta obra coabitam dois tipos de materiais distintos (orgânicos e inorgânicos). Por outro lado, tratando-se de uma peça com elementos tridimensionais, acarreta-nos outros problemas diretamente relacionados com o transporte, armazenagem e exibição (MADUREIRA & CAYRES, 2011, pp. 66-79); (PACHECO & SELVI, 2011, pp. 11-31).

Verificou-se que os elementos metálicos (pregos), apresentam um processo de oxidação ativo, culminando na perda de resistência do material, alterações de cor, forma, volume e peso em que o metal tende a voltar ao seu estado original sob a forma de mineral levando à sua consequente fragmentação (CALVO, 2003, pp. 142-143).

A oxidação metálica reverte-se num duplo fator de risco na medida em que fica comprometida tanto a estabilidade física do suporte (estrutura), como simultaneamente a camada pictórica (estética/artística), observável nas figuras 30 e 31 (frente e verso).

A sujidade e a deposição de poeiras e partículas ao nível superficial devem-se não só às condições ambientais e de poluição, como ao facto de se tratar de uma pintura monocromática pintada a tinta acrílica e não possuir camada final de proteção.

As fibras de seda e algodão que se entrelaçam nos elementos metálicos (pregos), são elementos delicados, de origem orgânica natural e relativamente frágeis ao choque mecânico e à fricção, quando aliadas à corrosão metálica fragmentar-se-ão com maior rapidez resultando na total perda da composição e na própria destruição da matéria. Neste sentido, a rotura das fibras naturais tornar-se-ia uma patologia bastante complexa e difícil de colmatar, por se tratar de um fio contínuo, que uma vez fragmentado destruiria a composição e a textura da pintura, quer pelos efeitos óticos e cromáticos que nos são sugeridos pelo próprio material.

Para além destes fatores, as fibras de algodão e seda, como materiais orgânicos, sofrem alterações físicas, químicas e um envelhecimento precoce acelerado pela iluminação, temperatura elevada e humidade, quando associamos a oxidação metálica, o risco de degradação da pintura é incrementado.

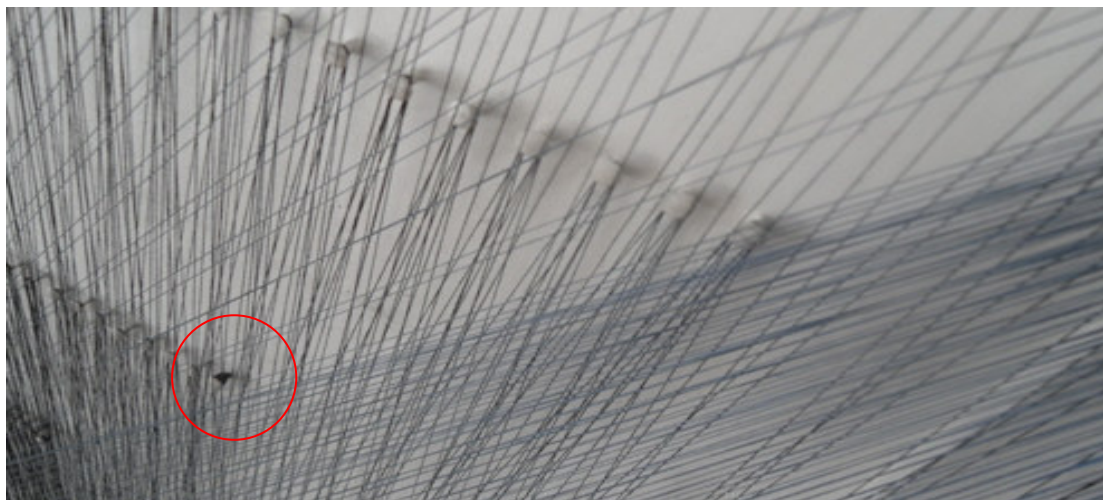


Figura 30 – Identificação de oxidação metálica assinalada na pintura de José Bizarro (pormenor, frente de peça)



Figura 31 – Identificação de oxidação metálica assinalada na pintura de José Bizarro (pormenor, verso)

A elevada capacidade de absorção de humidade por parte das fibras naturais (algodão e seda) confere-lhes uma menor resistência aos micro-organismos e a alterações dimensionais, tornando-as frágeis e quebradiças, o que compromete seriamente a pintura.

Abaixo é apresentada uma tabela geral com a identificação dos danos e dos respetivos fatores intrínsecos e extrínsecos associados ao caso de estudo.

IDENTIFICAÇÃO DE DANOS	FATORES INTRÍNSECOS	FATORES EXTRÍNSECOS
Tendência de deformações	Material de suporte (platex)	Humidade Temperatura
Outras perdas e danos	Grandes dimensões e peso Ausência de moldura	Armazenagem Transporte
Corrosão metálica	Elementos tridimensionais (pregos)	Humidade
Destacamento, quebra e fissuras	Elementos tridimensionais (Pregos e fibras têxteis)	Armazenagem Transporte Exibição
Alterações dimensionais e alterações de cor	Elementos tridimensionais (Pregos, fios de seda e fios de algodão)	Humidade Temperatura Iluminação
Sujidade e deposição de poeiras	Pintura monocromática Tinta acrílica Ausência de camada de proteção	Condições ambientais Poluição

Tabela 3 - Identificação de danos e fatores intrínsecos e extrínsecos relacionados com a pintura Sem Título, José Bizarro, 1971

2.4. Sem título, Rodrigo Cabral, 1973

Relativamente ao quarto e último caso de estudo, pintura Sem Título, de Rodrigo Cabral, possui uma grade de madeira que protege os bordos laterais do suporte, mas não possui moldura. Tratando-se de uma pintura de grandes dimensões e peso, os problemas que advêm do transporte e da armazenagem tornam-se inevitáveis.

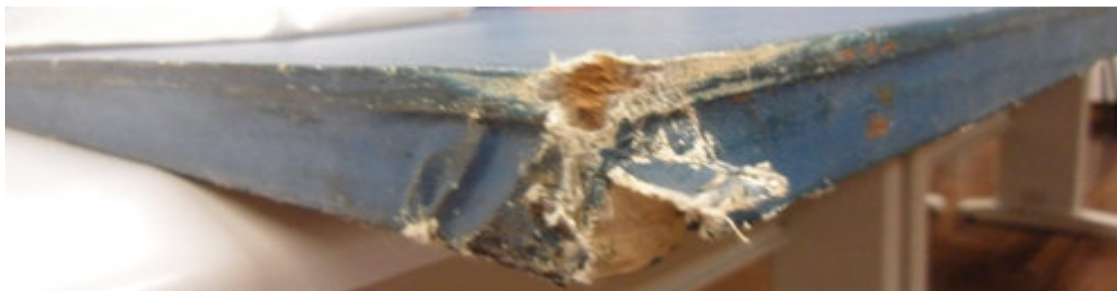


Figura 32 - Deformações causadas pelas grandes dimensões e peso da pintura de Rodrigo Cabral, essencialmente nos lados e cantos (pormenor)

Ao suporte de platex foi aderido um suporte adicional de origem têxtil natural (linho) o qual sofreu algumas deformações, nomeadamente a formação de uma bolha de ar no canto superior direito, resultante do desprendimento entre o suporte rígido e o suporte têxtil. Este tipo de deterioração poderá relacionar-se com o método de fabrico do platex, por ser necessário aplicar um desmoldante na prensa, para possibilitar a remoção do material, ou por perda de função do adesivo usado na colagem dos suportes.

A oxidação metálica proveniente dos pregos, nas zonas que prendem a tela à grade, torna-se também visível tendo originado perfurações do suporte têxtil adicional (Figura 33).



Figura 33 - Desprendimento do suporte têxtil adicional e orifício causado pela oxidação metálica na pintura de Rodrigo Cabral (pormenor)



Figura 34 – Formação de uma bolha entre o suporte base e o suporte têxtil secundário e identificação de uma lacuna de grandes dimensões

Refira-se que o suporte têxtil utilizado pelo artista foi readaptado à realidade da época, pois não era muito comum em Portugal existirem telas preparadas para acrílico. Regra geral as telas eram preparadas para pintura a óleo, tendo o artista adaptado a tela ao acrílico procedendo à lixagem com abrasivos para criar atrito, e aplicado posteriormente uma camada de preparação em gesso acrílico, antes de ter iniciado a pintura em grandes áreas de cores planas com tinta acrílica.

Ao nível da camada pictórica, os elementos tridimensionais feitos em cartolina são facilmente degradados perante a humidade e a temperatura elevada dando origem a deformações (Figura 36) e que apresentam alguma fragilidade relativamente às forças físicas diretas e à abrasão, como resultado do deficiente transporte e armazenagem, de uma pintura com grandes dimensões, como pode ser observado nas Figuras 35, 36 e 37 (INAPA, 2014); (SERUYA, s/d).



Figura 35 – Destacamento de elemento tridimensional provavelmente devido ao manuseamento ou transporte da obra (pormenor)

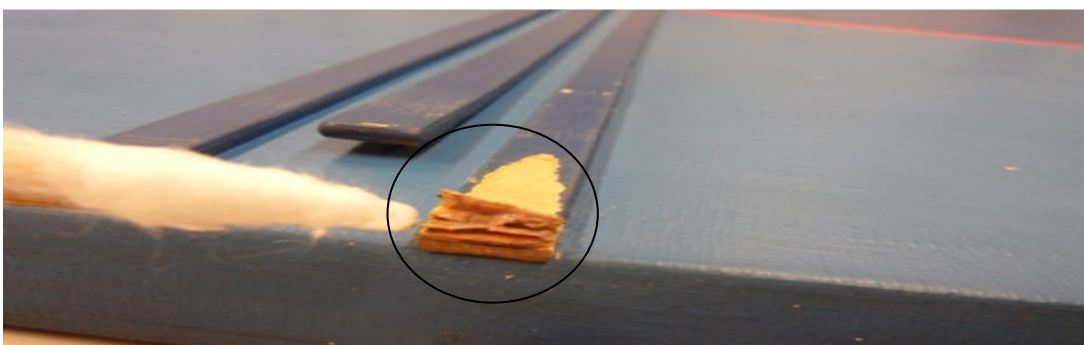


Figura 36 - Deformações e lacunas na camada pictórica da pintura de Rodrigo Cabral (pormenor)



Figura 37 – Lacunas volumétricas e pictóricas num dos elementos tridimensionais da pintura de Rodrigo Cabral (pormenor)

As principais patologias verificaram-se sobretudo ao nível da camada pictórica, devido não só ao destacamento de elementos tridimensionais, como pelo facto de possuir grandes áreas pintadas de cores planas, em que qualquer pequena lacuna se torna imediatamente evidente.

De referir também a acumulação de sujidade e a deposição de partículas e poeiras na superfície provenientes das condições ambientais e da poluição, motivadas pela ausência da camada de proteção.

A presença de duas etiquetas sobrepostas com a identificação do autor, uma aderida e outra agrafada à camada pictórica, manifestaram ser aspetos nocivos para a pintura dos quais resultaram manchas derivadas do adesivo e orifícios provenientes dos agrafos (Figura 38).



Figura 38 – Etiqueta agrafada à pintura de Rodrigo Cabral que foi removida durante a intervenção de conservação e restauro (pormenor)

A entrevista ao artista na presença da obra, revelou-se imprescindível para o entendimento do caso de estudo, não só para se ter conhecimento das técnicas e dos materiais aplicados, como para conhecer a intenção do artista na criação, o que proporcionou uma intervenção coerente, que foi ao encontro das boas práticas da conservação e da intencionalidade do autor.



Figura 39 – Pintura de Rodrigo Cabral, durante a intervenção de conservação e restauro

Seguidamente é apresentada uma tabela com a identificação dos danos da pintura e os fatores intrínsecos e extrínsecos associados ao caso de estudo.

IDENTIFICAÇÃO DE DANOS	FATORES INTRÍNSECOS	FATORES EXTRÍNSECOS
Deformações estruturais (inexistentes)	Material de suporte (latex)	Humidade Temperatura
Deformação causada por bolha de ar	Método de fabrico (latex e tela)	-
Outras perdas e danos (cantos e lados)	Grandes dimensões e peso Ausência de moldura	Armazenagem Transporte Exibição
Corrosão metálica	-	Humidade
Destacamento ou perda de elementos tridimensionais	Elementos tridimensionais elaborados em cartolina Bristol	Humidade Temperatura Armazenagem Transporte Exibição
Adesão de outros materiais alheios à pintura (tintas) / Abrasão	-	Armazenagem Transporte
Lacunas ao nível da camada pictórica	Grandes superfícies pintadas a tinta acrílica em cores planas e/ou complementares	Armazenagem Transporte Exibição
Sujidade e deposição de poeiras	Tinta acrílica Ausência de camada proteção	Condições ambientais Poluição
Etiqueta com identificação do autor colada e agrafada	Manchas provenientes do adesivo e orifícios provenientes dos agramos	Negligência (fator humano)

Tabela 4 - Identificação de danos e fatores intrínsecos e extrínsecos relacionados com a pintura Sem Título, Rodrigo Cabral, 1973

3. Soluções para a conservação dos casos de estudo

O presente capítulo tem como objetivo apresentar soluções para a conservação, tendo em consideração os danos verificados na anterior análise do estado de conservação dos casos de estudo e dos fatores intrínsecos e extrínsecos que influenciam as respetivas características materiais.

Sob o ponto de vista da exibição, é de salientar o bom estado de conservação em que se encontravam as pinturas dos casos de estudo, independentemente dos danos verificados e tendo em consideração que as obras resultaram de alguma experimentação material.

A expressão estética da pintura contemporânea, implica não só a conservação estrutural e material das obras, como e especialmente a preservação dos conceitos associados e das ideias dos artistas. Encontrar soluções favoráveis à conservação e preservação das pinturas em contextos museológicos, poderá passar a maior parte das vezes, por encontrar respostas ou soluções adequadas que possam evitar ou minimizar as deteriorações durante os processos de armazenagem, transporte e exibição, caminhando cada vez mais no sentido da conservação preventiva, como objetivo principal a atingir para prolongar a vida útil das obras.

Para além das medidas básicas de conservação preventiva, que visam o controlo ambiental, controlo e monitorização da biodeterioração, as questões relacionadas com a segurança e um planeamento antecipado e eficaz na avaliação de riscos, interessa sobretudo encontrar soluções adequadas a cada caso de estudo concreto, que garantam a conservação e a manutenção destas obras. Neste contexto, serão apresentadas soluções de armazenagem, transporte e exibição/intervenção tendo em consideração os casos de estudo e o espaço físico onde as peças se inserem.

Existem algumas deteriorações, que justificam a adoção de soluções comuns aos casos de estudo, pelo facto de serem pinturas que revelaram problemas estruturais, deformações e a desagregação de partículas devido à humidade e à temperatura elevada, aconselhando-se um ambiente controlado

e sem oscilações para que possam manter estáveis e bem conservados os suportes em derivados de madeira.

Verificou-se entretanto que grande parte das deteriorações identificadas resultou, não só das características dos próprios materiais e métodos de fabrico, mas essencialmente das grandes dimensões e peso das pinturas e da presença de elementos tridimensionais ao nível da camada pictórica.

No entanto, não deverão ser descurados na conservação das peças outros aspetos como sejam o facto das pinturas se encontrarem pintadas a tinta acrílica em cores planas e não possuírem camada final de proteção, nem moldura e muitas vezes se encontrarem sujeitas a atos negligentes para os quais se aconselha um esforço redobrado, aconselhando-se que as pinturas sejam sempre manuseadas com luvas de algodão, para não deixar sujidade ou manchas.

As soluções apresentadas neste capítulo têm por objetivo apresentar medidas concretas que respondam com eficácia à total preservação das peças, face às suas características específicas tendo em consideração o espaço das reservas.

3.1. Armazenagem

O conceito de armazenagem relaciona-se com o espaço físico e os meios disponíveis necessários e possíveis, que permitam a boa conservação e o acondicionamento de peças ou coleções, durante o período de tempo em que estes se encontram em reserva.

Verificou-se que a falta de espaço físico para a armazenagem é uma constante em todas as reservas, agravada em muitas situações pelas características e especificidades das obras, nomeadamente no caso da pintura contemporânea de grandes dimensões, formatos variáveis, com elementos tridimensionais. Pretende-se assim sugerir uma alternativa que seja viável de implementar, considerando tanto a conservação das peças, como a otimização do espaço da reserva do Museu da FBAUP.

A solução pretende agrupar pinturas contemporâneas pelas tipologias, formatos e características semelhantes, tendo como principais objetivos, tanto a conservação estrutural, como a conservação estética das obras. Sugerindo-se que as pinturas do segundo, terceiro e quarto casos de estudo, sejam armazenadas dentro do mesmo sistema, uma vez que são pinturas de grande formato e peso, com suportes variáveis em derivados de madeira e com elementos tridimensionais ao nível da camada pictórica.

As reservas do Museu da FBAUP encontram-se localizadas no Edifício Central, piso 3, possuindo uma área total de 146 metros quadrados, albergando pintura e alguma escultura, distribuídas em três salas contíguas (FBAUP, s/d).

Numa das extremidades da reserva, situa-se uma sala relativamente estreita, comprida e baixa que acolhe as pinturas de pequeno formato. A sala da extremidade oposta acolhe algumas esculturas de pequeno formato. A sala intermédia³⁵ acolhe pinturas de médio e de grande formato.

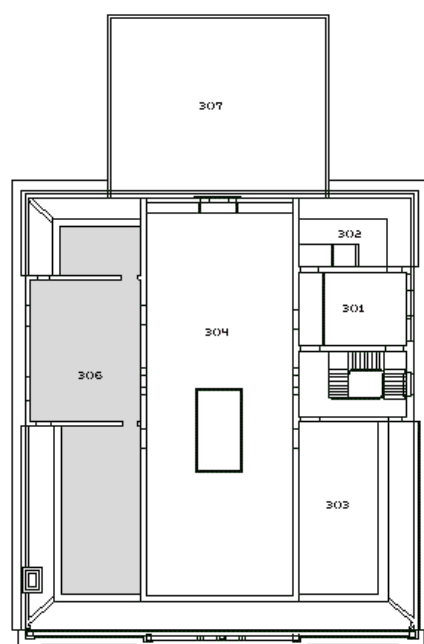


Figura 40 - Planta com a localização das reservas do Museu (FBAUP, s/d)

³⁵ A sala da zona intermédia, descrita pela FBAUP como a sala 306, alberga pinturas de médio e de grande formato.

Como aspetos comuns para a conservação preventiva dos casos de estudo, poderemos mencionar o controlo ambiental optando sempre por um ambiente relativamente seco, controlado e ventilado com uma Humidade Relativa entre 45%-60% e uma Temperatura entre os 18°C e os 22°C referido por várias das instituições que tutelam a conservação e o património³⁶. No entanto, estes valores de referência deverão ser ajustados às condições do acervo e à própria coleção onde as obras estão inseridas.

A organização, higienização e monitorização deverão ser também uma prioridade para manter o bom estado de conservação das peças, nomeadamente no controlo das pragas e das infestações.

Atualmente, existem sistemas que auxiliam a armazenagem permitindo adequar as diferentes tipologias dos materiais e dos objetos, tendo em consideração o seu formato, dimensão, volume, peso, tridimensionalidade, fragilidade, etc. No entanto, é de toda a conveniência que a implementação de métodos de armazenagem sejam tanto eficazes para a conservação das peças, como economicamente os mais vantajosos para os museus, sendo sugeridas nesta dissertação soluções simples, optando por boas práticas que possam precaver as situações danosas ao longo do tempo.

Para a eliminação dos fungos e estabilização do suporte da pintura de Ângelo de Sousa, aconselha-se que a pintura seja mantida num ambiente controlado e sem grandes oscilações sugerindo-se uma HR inferior a 70%³⁷ e uma temperatura ligeiramente inferior aos 15°C³⁸ uma vez que o aglomerado é um material altamente higroscópico e constitui um sério problema quanto à emissão de gases ácidos e formaldeído, que incrementam a oxidação e a gradual degradação das partículas de madeira (CAMACHO, 2007, pp. 137-138).

³⁶ ICOM, ICCROM, GCI, IPM, IPCR, ...

³⁷ Os fungos podem desenvolver-se com uma HR inferior a 70%, se existirem nutrientes adequados.

³⁸ Os fungos podem estar ativos entre os 0°C e os 60°C, mas as melhores condições para o seu desenvolvimento situam-se entre os 15 °C e os 20 °C.

Regra geral, os fungos associam-se a ambientes com condições favoráveis de humidade, temperatura acima dos 15°C e locais com pouca luz e pouco ventilados, como é normalmente o caso das reservas e acervos dos museus, pelo que, a estabilização do suporte e a eliminação dos fungos nesta pintura, poderá passar apenas por uma pequena redução da Humidade Relativa e da temperatura ³⁹ e uma boa ventilação da pintura.

Os tratamentos com fungicidas⁴⁰ e biocidas⁴¹ são desaconselhados por conterem substâncias químicas que se revelam nocivas tanto para a pintura⁴², como para a saúde humana (MASSADA, 2012).

Em virtude do oxigénio ser a fonte vital para o desenvolvimento de todos os seres vivos, baixas concentrações ou ausência de oxigénio poderão também inibir o crescimento e o desenvolvimento de fungos, podendo adotar-se uma técnica de desinfestação por atmosfera anoxia, ou seja, um inibidor do oxigénio, método atóxico e ecológico, com resultados muito positivos na eliminação de fungos.

O processo consiste na colocação da pintura numa câmara de desinfestação ou num invólucro de filme formando uma bolsa de ar, à qual é retirado todo o oxigénio do seu interior e introduzido um gás inerte, que poderá ser o nitrogénio, o argónio ou o hélio, sendo o nitrogénio (N₂) o economicamente mais vantajoso. No entanto, para que o procedimento seja eficaz na eliminação de fungos terão que ser utilizadas concentrações na ordem dos 99% (SCHAFFER, Stephan Schafer - Conservação e Restauro, s/d); (CAMACHO, 2007, p. 116).

No caso de optarmos por um invólucro de filme de polipropileno (PP) ou polietileno (PE) este deverá ser completamente selado e estanque para não permitir as trocas gasosas com o exterior, proporcionando um ambiente perfeitamente equilibrado, estável e sem variações. A embalagem deverá manter o oxigénio nos 0,2%, ou preferencialmente nos 0,1% durante um

³⁹ Temperaturas relativamente baixas poderão impedir o crescimento de fungos

⁴⁰ Fungicidas são substâncias químicas (sólidas, líquidas ou gasosas). Em conservação poderão utilizar-se como fungicidas o timol, fenol, preventol, etc.

⁴¹ Biocidas são substâncias que matam ou inibem o crescimento de micro-organismos, como bactérias, mofo e fungos (CALVO, 2003)

⁴² Em pintura, podem produzir alterações de cor, brilho, pH, ou mesmo favorecer a proliferação de outras espécies de fungos e bactérias

período de quarentena de 25 a 30 dias, para que os fungos possam ser totalmente eliminados (MAEKAWA, 1998); (SELWITZ & MAEKAWA, 1998).



Figura 41 – Exemplo de uma peça submetida a uma atmosfera anóxica (MNE, 2010)

A técnica de desinfestação por atmosfera anoxia requer uma monitorização constante, prolongando-se durante todo o período de quarentena, e muito embora os ensaios realizados em pintura, documentos gráficos, mobiliário e outros objetos tenham obtido bons resultados, o método possui o inconveniente de ser dispendioso e ter de ser realizado por pessoal experiente (SCHAFFER, Stephan Schaffer - Conservação e Restauro, s/d).

Para a eliminação dos fungos, poderá também utilizar-se o método de esterilização ionizante por ondas eletromagnéticas, sendo este um método atóxico e eficaz. O método consiste na exposição dos objetos a ondas eletromagnéticas curtas (ondas rádio) de 3MHz-30MHz num determinado comprimento de onda (100 m a 10 m) ou com raios gama ou beta de comprimentos de onda mais elevados, que quebram a cadeia de ADN dos micro-organismos (fungos) eliminando-os ou tornando-os incapazes de se reproduzirem. O processo não deixa resíduos, não induz a radioatividade, não necessita de período de quarentena e os objetos quando submetidos à exposição, podem ser utilizados imediatamente. A quantidade e a radiação necessária, depende do tempo de exposição e do poder de penetração de cada material (SCHAFFER, Stephan Schaffer - Conservação - Restauro, s/d).

Após descontaminação e estabilização da pintura, deverá ser realizada uma higienização superficial para remover as sujidades e as manchas provocadas pelos fungos, antes de se proceder à armazenagem.

Devido aos antecedentes microbiológicos (fungos), deverá evitar-se que a pintura esteja em contato direto com o solo ou com as paredes da reserva do Museu, uma vez que a humidade descendente e/ou por capilaridade poderá causar novamente danos na pintura, sugerindo-se que a pintura seja colocada num sistema que lhe permita ficar armazenada verticalmente, para poder manter-se em perfeitas condições de conservação.

Sugere-se a criação de uma estrutura metálica que deverá ficar localizada junto à parede do fundo da reserva, tendo em consideração que nesta sala serão albergadas as obras de grandes dimensões e as obras de dimensões médias. Todavia, deverá existir espaço suficiente e desimpedido, que permita tanto a acessibilidade às pinturas dentro da sala, como o fácil acesso às obras das salas contíguas.

O sistema funcionará entre duas calhas paralelas colocadas no teto e outras duas calhas paralelas colocadas no solo, no sentido transversal, sem contudo ocupar a largura total da sala, e contendo uma abertura pela frente que possibilite a introdução de várias grelhas metálicas, com rodízios, no sentido perpendicular a estas, paralelas entre si. Entre as grelhas deverá existir um intervalo suficiente que evite o contacto e a abrasão entre as várias pinturas, sendo prioritário utilizar-se um sistema com imobilização e travamento entre cada uma, para garantir o afrouxamento ou suspensão dos movimentos, sempre que seja necessário.

Esta estrutura de armazenagem permite uma melhor otimização do espaço e um eficaz acesso e gestão das obras, beneficiando a circulação de pessoas e das peças e minimizando os riscos decorrentes do manuseamento.

Para melhor exemplificação da estrutura, apresenta-se o esquema proposto para a armazenagem da pintura de Ângelo de Sousa.

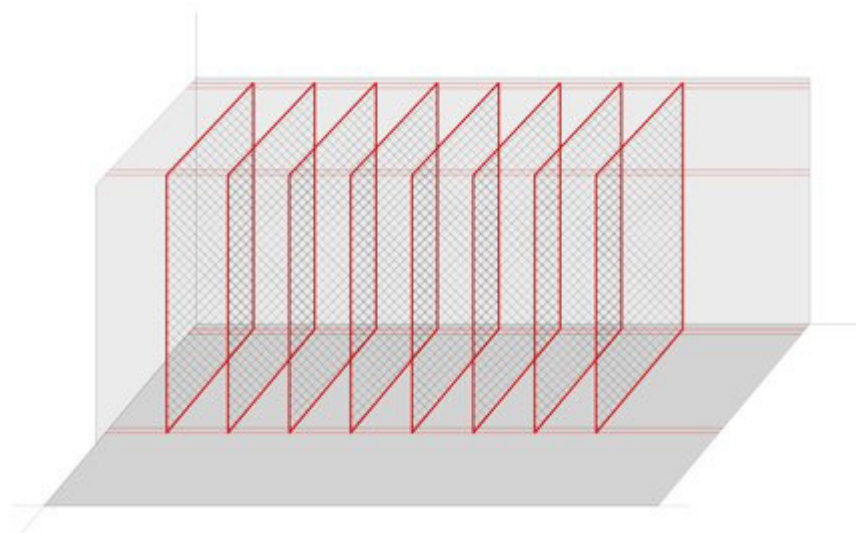


Figura 42 - Esquema geral proposto para a armazenagem vertical da pintura de Ângelo de Sousa e outras pinturas de características idênticas

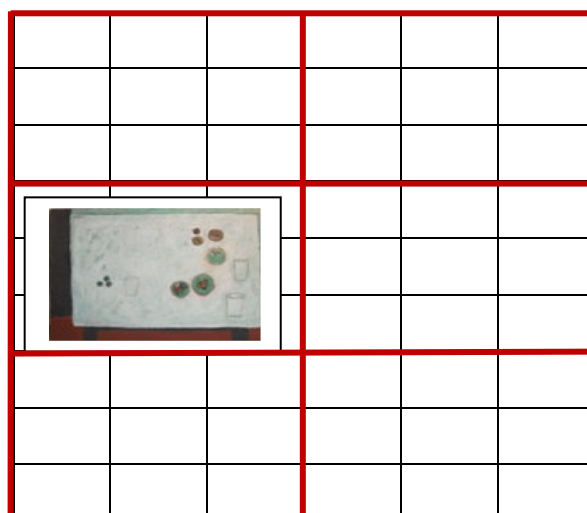


Figura 43 – Pormenor da grelha para armazenar a pintura de Ângelo de Sousa, ou outras pinturas semelhantes de dimensões médias ou pequenas

Como a pintura apresenta duas faces com policromia deve evitar-se que uma das faces do suporte, normalmente o verso, esteja em contato com a grade metálica, para prevenir as perdas, abrasão ou manchas provenientes da oxidação, sugerindo-se que a pintura seja protegida por uma folha de papel de seda, isento de ácidos, devendo o processo de armazenagem ser monitorizado.

Este procedimento auxilia na proteção da sujidade e do contrato com as mãos durante o manuseamento, facilitando também a colocação de uma etiqueta pelo exterior, com a identificação, para melhor localização da pintura na reserva, evitando-se as manchas causadas pelo adesivo, na superfície da pintura. O papel de seda possui a vantagem de manter a pintura bem ventilada, no entanto, aconselha-se a substituição do papel de seda com alguma regularidade.

Se for colocada uma etiqueta com a identificação da obra, no exterior do papel, aconselha-se que a mesma seja de algodão ou papel “acid free”⁴³, devendo possuir um adesivo de base acrílica, por ser mais compatível e estável face às condições de humidade existentes na reserva. Para a etiquetagem, poder-se-á utilizar um lápis ou uma caneta à prova de água.

Para a conservação dos restantes casos de estudo, tendo em consideração que as pinturas apresentam características comuns, como sejam as grandes dimensões e peso das obras, suporte em derivados de madeira, elementos tridimensionais, é conveniente que as pinturas sejam armazenadas no sentido horizontal, num ambiente relativamente seco e controlado, para prevenir as deformações do suporte e evitar as deteriorações na camada pictórica, pelo que se sugere a utilização de um revestimento em tecido ou em cartão pelo exterior, para proteger as pinturas da sujidade e da acumulação das poeiras, uma vez que foram pintadas a tinta acrílica, em cores planas e sem camada final de proteção.

Relativamente ao segundo caso de estudo, a conservação da pintura de Júlio Bragança, revela-se imprescindível já que a deterioração dos elementos tridimensionais, revelou-se um problema recorrente durante a armazenagem e o transporte, assim como no quarto caso de estudo, pintura de Rodrigo Cabral, cuja deficiente armazenagem originou o destacamento de alguns elementos tridimensionais e foi necessário proceder-se a uma pequena intervenção de conservação e restauro para lhe devolver a sua instância estética.

⁴³ Acid free = isento de ácidos

No caso da pintura de Júlio Bragança (segundo caso de estudo) e da pintura de Rodrigo Cabral (quatro caso de estudo) a camada pictórica poderá ser protegida por um pano-cru de algodão, por ser um material leve, bastante acessível e que permite um corte à medida das peças, uma vez que os elementos tridimensionais elaborados em madeira e cartolina respetivamente, admitem uma proteção sob estes elementos.

Em relação ao terceiro caso de estudo, pintura Sem Título, de José Bizarro, não só as dimensões e peso da pintura nos merecem cuidados especiais, como a corrosão metálica dos pregos e a fragmentação das fibras têxteis se revelam no maior problema para a conservação desta obra. Refira-se que os processos de deterioração ocorrem essencialmente devido à humidade, temperatura e luz acelerados pelos poluentes que reagem quimicamente com os diferentes materiais compositivos da peça.

Tratando-se de uma pintura monocromática, pintada a acrílico, sem camada de proteção, com elementos compósitos muito sensíveis à luz (fios) e pouco sensíveis à luz (pregos)⁴⁴ sugere-se a criação de uma tampa de cartão isento de ácidos, para proteger a camada pictórica uma vez que nela reside o enfoque principal da composição e dos seus efeitos óticos e cromáticos, nomeadamente o relevo e a textura da pintura.

A utilização de uma tampa na proteção da camada pictórica, permite por um lado uma boa conservação e preservação da pintura relativamente à sujidade superficial e à acumulação de poeiras e por outro lado, uma proteção mais eficaz dos fios de seda e algodão, que revelam alguma fragilidade ao choque mecânico e à abrasão.

O cartão para além de ser um material estável, compatível e leve, facilita a remoção da tampa de proteção sempre que seja necessário para controlo e monitorização, sugerindo-se no entanto, que o cartão não fique diretamente em contacto com a pintura, devido à eventual presença da humidade e/ou os

⁴⁴ O International Council Museums (I.C.O.M.) agrupou numa tabela os materiais em três grandes grupos de acordo com a sensibilidade, intensidade e tempo de exposição recomendado, classificando-os de muito sensíveis, sensíveis e pouco sensíveis.

poluentes poderem desencadear reações químicas, que são nocivas para a pintura.

Pelo interior da tampa de cartão, poderão adicionar-se pequenos sacos de Peltek®⁴⁵ ou tyvek®⁴⁶ com sílica gel⁴⁷, ou Art Sorb® um material sintético atóxico, inerte e reutilizável, como auxiliares na adsorção da humidade, prevenindo-se as deteriorações decorrentes da humidade (oxidação dos pregos e a proliferação de fungos nas fibras naturais), devendo a tampa possuir uma boa resistência, leveza e facilidade de manuseamento.

Salvo algumas particularidades específicas que poderão ser adaptadas e reajustadas a cada uma das pinturas, de acordo com as suas características, sugere-se para a conservação do segundo, terceiro e quarto casos de estudo uma sistema de armazenagem que permita albergar estas e outras obras de características semelhantes, no sentido horizontal, sugerindo-se a criação de uma estrutura para o efeito.

Deverá optar-se por uma estrutura metálica em aço galvanizado ou aço inox, por estes materiais possuírem boa resistência. O sistema deverá conter quatro barras verticais ancoradas ao teto e ao solo da sala da reserva, às quais se adicionará um caixilho, no sentido horizontal, apenas em três dos lados, ficando um dos lados, de maior dimensão, aberto e voltado para o exterior para facilitar a introdução e remoção das pinturas. Estas deverão ser introduzidas na estrutura com a frente de peça voltada para cima e com um espaçamento intermédio calculado entre os 20 e os 25 centímetros, respeitando a tridimensionalidade das pinturas. A estrutura deverá possuir um formato quadrado com cerca de 205 centímetros por 205 centímetros, ou um formato retangular com cerca de 205 centímetros por 135 centímetros, para possibilitar em ambos os casos uma proteção lateral das obras com cerca de 2,5 centímetros a toda a volta, tornando assim a armazenagem mais firme e segura. Estima-se que esta estrutura permita albergar cerca de 14 pinturas,

⁴⁵ Peltek® é um material inerte, forte, respirável e hidrofóbico, 100% em polipropileno, podendo ser cortado em qualquer direção

⁴⁶ Tyvek® é um material de tecido não tecido, transpirável e impermeável, muito utilizado em vestuário de proteção individual (EPI)

⁴⁷ A sílica gel em azul, proporciona um bom indicador da saturação da humidade devido à sua coloração.

com dimensões até 200 centímetros por 200 centímetros, numa sala com um pé-direito de cerca de 280 centímetros.

Esta solução acolhe tanto a pintura de formato circular com um diâmetro de 115 centímetros, como as outras duas pinturas de formato retangular com 180 centímetros por 130 centímetros e 200 centímetros por 130 centímetros respetivamente, podendo ser introduzidas no mesmo sistema, pinturas de formato variável, circular, retangular, hexagonal, ou outro, desde que as dimensões das obras assim o permitam.

O caixilho lateral da estrutura, deverá possuir espaço suficiente, para a introdução de uma grelha metálica de dimensões iguais à estrutura, munida com roldanas, para facilitar a introdução e remoção das pinturas, sempre que seja necessário. Assim, adota-se uma base de sustentação firme e um bom apoio para armazenagem das pinturas no sentido horizontal, ficando as obras com o seu peso distribuído uniformemente pelo verso, para se manterem estáveis, bem conservadas, ventiladas e sem deformações. Este sistema permitirá também a proteção contra a abrasão, rutura e destacamento dos elementos tridimensionais, conforme se esquematiza na Figura 44.

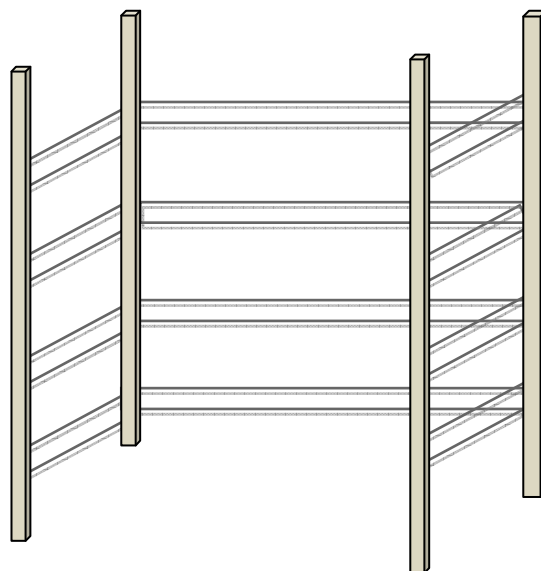


Figura 44 - Esquema da estrutura para armazenagem horizontal de pinturas de grandes dimensões, formatos variáveis, com elementos tridimensionais

Sendo a reserva do Museu (sala 306) um espaço relativamente reduzido⁴⁸ para acolher pinturas de média e de grande dimensão com elementos tridimensionais, sugere-se uma análise e planeamento do espaço, para que seja possível armazenar o maior número de pinturas possível em boas condições, mantendo a circulação de pessoas em perfeita segurança e garantindo uma eficaz gestão da reserva.

Aconselha-se que a estrutura para armazenar pintura no sentido vertical, primeiro caso de estudo, de Ângelo de Sousa, e outras obras de médio porte, se localize junto à parede do fundo da reserva, paralelamente à sala de escultura, com a abertura voltada para o exterior, para criar mais espaço livre disponível e auxiliar aquando da seleção das pinturas.

Relativamente à estrutura para armazenar as pinturas de grande dimensão com elementos tridimensionais, do segundo, terceiro e quarto casos de estudo, bem como outras obras de características similares, prevê-se que seja possível acomodar quatro estruturas idênticas, dependendo no entanto, das dimensões das obras existentes no acervo, conforme se exemplifica na figura 45. A área junto às portas, deverá manter-se sempre livre e desimpedida, para melhor circulação dentro do espaço, prevenindo eventuais situações de risco, e promovendo uma boa acessibilidade, nomeadamente às salas contíguas à reserva.

⁴⁸ Planta com a localização das reservas do Museu (Figura 40)

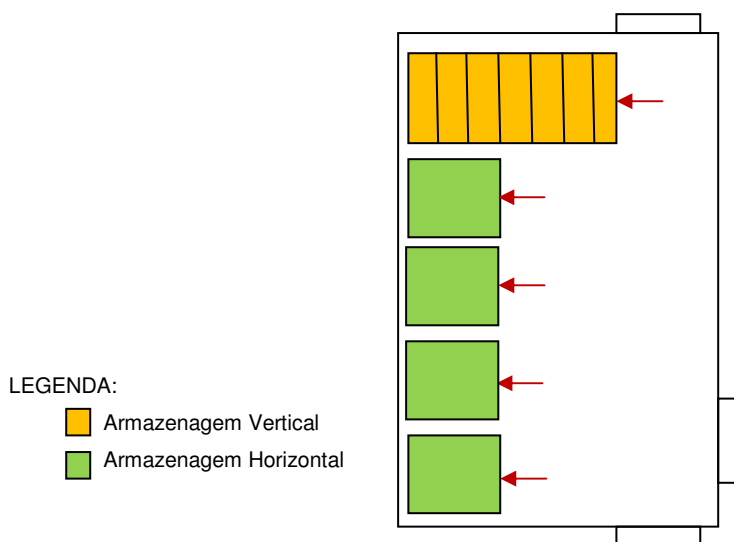


Figura 45 - Esquema com sugestão para a localização das estruturas de armazenagem vertical e horizontal da sala de reserva 306, do Museu da FBAUP

3.2. Transporte

O conceito de transporte, relaciona-se neste caso com o manuseamento, deslocação ou transferência de uma determinada pintura de um local para outro, quer seja interna ou externamente à reserva.

A movimentação das pinturas deverá ser sempre efetuada em segurança e tendo o especial cuidado de que a trajetória esteja desimpedida e sem obstáculos, para evitar eventuais acidentes durante o percurso, aconselhando-se que as peças sejam mantidas e deslocadas no sentido vertical.

Caso seja necessário proceder ao transporte de uma pintura para uma exposição, o meio terrestre será o mais seguro e eficaz por implicar um menor manuseamento. Será necessário salvaguardar que, o transporte seja climatizado, para manter o ambiente estável sem grandes flutuações, conter rampas e meios elevatórios que facilitem a entrada e saída no veículo, devendo possuir amortecedores especiais para evitar as movimentações desajustadas e as vibrações durante o trajeto (UBIETA, 2008, pp. 143-157).

O veículo para o transporte deverá ainda possuir travamento, estabilizadores, cabos de aço, cintas, correntes ou outros meios de fixação que permitam manter as pinturas no sentido vertical, firmes e estáveis dentro e fora do veículo.

Devido às dimensões das obras e à ausência de moldura, deverão ser também protegidos os lados e os cantos das pinturas, para evitar as deteriorações. Poderão ser colocadas proteções com tubos de espuma elastomérica, por ser um material que permite um bom isolamento tornando-se facilmente adaptável aos bordos laterais e cantos para minimizar as perdas e destacamentos de material.

A espuma rígida de poliestireno (esferovite) também oferece uma boa proteção lateral às obras por ser um material leve, de grande resistência à flexão, compressão e ao envelhecimento, podendo posteriormente as mesmas ser embaladas com polietileno (PE), vulgo plástico de bolhas, uma vez que é um material inerte que permite uma boa proteção à humidade e evita o contato direto com outros objetos.

A movimentação manual da pintura de Ângelo de Sousa, deverá ser feita com as duas mãos e a obra deverá ser transportada no sentido vertical, podendo ainda ser introduzida dentro de uma caixa de cartão ou de madeira⁴⁹ com dimensões ligeiramente superiores à pintura, protegida pelo interior com materiais de enchimento⁵⁰ sobretudo nos espaços vazios, para uma proteção mais eficaz dos cantos e lados uma vez que não possui moldura. Pelo exterior a caixa poderá conter alças, ou rasgos para facilitar o transporte, devido possuir dimensões médias e um peso adequado a um transporte manual. Se a caixa para o transporte for em madeira, aconselha-se que possua ventiladores, para permitir as trocas gasosas com o exterior e evitar as condensações.

Relativamente às pinturas do segundo, terceiro e quarto caso de estudo devem ser transportadas também no sentido vertical, com o auxílio de uma palete metálica ou em madeira, que possua rodízios reforçados e orientados, sistema de tração especial, para o caso de surgir algum imprevisto e seja

⁴⁹ Madeira de casquinha (*Pinus sylvestris*, pinheiro-silvestre) possui um pH entre 4,3-5,1. Madeira leve e fácil de trabalhar, muito utilizada na elaboração de caixas de transporte, nomeadamente para pintura e escultura.

⁵⁰ Existem vários materiais para preenchimento dos espaços vazios: esferovite, bolsas de ar, etc...

necessário imobilizar o veículo. O transporte deverá ainda conter cintas, cabos e outros acessórios que possam minimizar as vibrações e manter a pintura firme e nas melhores condições possíveis, facilitando a movimentação das peças em segurança, sendo necessário duas pessoas para deslocar a peça, uma na parte anterior e outra na parte posterior da paleta (UBIETA, 2008, pp. 50-98).

Poder-se-á aplicar à paleta um extensor ou pega que auxilie na deslocação da peça, para a manter mais firme e segura durante o transporte. Este método é vantajoso por facilitar o manuseamento face ao peso das pinturas e se tornar adaptável a qualquer um dos formatos, aconselhando-se no caso da pintura de Júlio Bragança, de formato circular, o uso de dois travões/cantoneiras, um à frente e outro na parte de trás da paleta, para um melhor ajuste e imobilização da peça. No caso das pinturas de José Bizarro e Rodrigo Cabral, de formato retangular, sugere-se que sejam sustentadas num dos lados de maior dimensão para proporcionar uma maior base de apoio e uma melhor distribuição do peso para evitar as deformações. Esta solução torna-se inconveniente apenas no caso de as peças possuírem dimensões excessivas, que não permitam a utilização de um monta-cargas, sendo necessário deslocá-las manualmente, nomeadamente entre pisos.

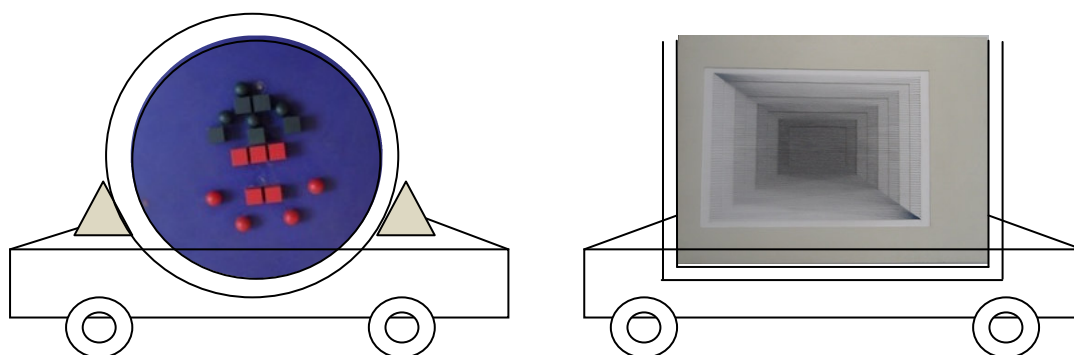


Figura 46 – Solução para o transporte de pinturas de grandes dimensões, formato variável e com elementos tridimensionais ao nível da camada pictórica

Se as peças forem movimentadas ao nível do mesmo piso, deverá utilizar-se um porta-paletes ou empilhador tornando o processo mais simples e menos moroso, sendo necessário apenas uma pessoa para manobrar a

máquina até à sua chegada ao destino ou introdução no camião, tornando o processo de transporte mais suave e seguro.

Para proteção da camada pictórica, poder-se-á aplicar uma tampa oca, pela frente de peça, em espuma rígida de poliestireno (esferovite), por ser um material leve que não acrescenta peso à pintura, possuindo boa capacidade de absorção ao impacto e boa resistência mecânica. Esta é uma solução prática e bastante ajustável, porém, com o inconveniente do esferovite ser um material rígido, condicionando de certa forma a gestão do espaço e os custos decorrentes das diferentes tipologias para dar resposta aos formatos e à proteção dos elementos tridimensionais, que no caso da pintura de José Bizarro, não seria uma boa opção.

Sugere-se a adoção de uma solução comum às pinturas com elementos tridimensionais que possibilite não só a proteção da camada pictórica, como também a preservação dos cantos e lados das pinturas, utilizando-se um material económico e de fácil aplicação, como é o caso da espuma elastomérica, que oferece uma boa resistência ao impacto e à tração, permitindo várias espessuras e um corte ajustável à medida das peças, podendo ainda a mesma ser reutilizada.

Na pintura de José Bizarro poder-se-á utilizar um molde de espuma que permita emoldurar os elementos tridimensionais que se encontram no centro da pintura, criando um espaço vazio para que não haja o perigo de destacamento destes elementos devendo o molde possuir uma espessura superior ao relevo da pintura para evitar o atrito e a abrasão. A proteção dos lados e cantos da pintura é igualmente importante, por se revelarem pontos nevrálgicos à deterioração devido ao peso e dimensão da obra.

No caso das pinturas do Júlio Bragança e do Rodrigo Cabral poderão ser embaladas com um filme plástico extensível ou plástico de bolhas, uma vez que ambos os materiais são impermeabilizantes à água e ao vapor de água, bons isolantes térmicos, leves e flexíveis, podendo ser facilmente adaptados às dimensões das pinturas proporcionando uma boa proteção durante o transporte.

3.3. Exibição/Intervenção

O conceito de exibição associa-se a um lugar, ato, narrativa, apresentação ou forma de comunicar, podendo ocorrer de forma individual ou coletivamente. A exposição é também o momento de reconhecimento da obra e do artista, pelo que se torna fundamental que a peça a exibir possua um bom estado de conservação e o conceito do artista seja sempre mantido e respeitado, no caso de uma eventual intervenção.

Sugere-se um bom controlo das condições ambientais, nomeadamente a humidade, temperatura e a luz por serem fatores nocivos que incrementam a deterioração tanto do suporte, como da camada pictórica, devendo, sempre que possível, optar-se por painéis amovíveis para evitar o contacto com a humidade das paredes. Poder-se-ão eventualmente introduzir-se desumidificadores como complemento ao controlo ambiental, aconselhando-se também o controlo do número de visitantes devido às variações de temperatura e humidade.

Relativamente à iluminação, torna-se impreterível utilizar-se uma luz filtrada, para prevenir o desvanecimento dos pigmentos e um envelhecimento acelerado, que muitas vezes só é detetável a médio ou longo prazo, conduzindo à consequente degradação estrutural do suporte, sendo os derivados de madeira, materiais favorecidos a este tipo de deterioração. Esta deterioração causa efeitos óticos desajustados, especialmente em obras pintadas a acrílico em cores planas, sem camada final de proteção. No caso da pintura de José Bizarro, este processo poderia resultar na fragmentação das fibras e provocar uma deterioração irreversível, pois trata-se de uma obra cuja composição foi realizada com um fio contínuo.

A luz deverá ser filtrada com estores, persianas, filtros ou cortinas nas aberturas e janelas, devendo evitar-se sempre a luz natural direta sobre as peças, para evitar a deterioração (UBIETA, 2008, pp. 109-112). Uma iluminação com lâmpadas LED poderá tornar-se mais vantajosa, por ser menos nociva à pintura, mais durável e de menor consumo energético.

Alguns autores referem que durante a exposição a iluminação não deverá ultrapassar o 50 lux⁵¹, a temperatura deverá situar-se entre os 18°C e os 22°C e a HR entre os 45% e os 60% (CAMACHO, 2007, pp. 97-106); (TEIXEIRA & GHIZONI, 2012), no entanto, no caso da pintura de José Bizarro estes valores terão que ser reajustados de acordo com a sensibilidade de cada material, sugerindo-se um ponto intermédio equilibrado, que seja benéfico a ambos os materiais, uma vez que as fibras, sendo materiais orgânicos, são muito sensíveis, requerendo uma iluminação inferior a 50 lux e um tempo de exposição até 250 horas por ano. Já os pregos, sendo materiais inorgânicos, são pouco sensíveis, exigindo valores de iluminação inferiores a 300 lux, não sendo normalmente afetados com o tempo de exposição (CAMACHO, 2007, pp. 97-100). No caso dos materiais orgânicos muito sensíveis (fios de seda e algodão), sugere-se que a intensidade da luz seja proporcional e equilibrada relativamente ao tempo de exposição.

Tanto do ponto de vista histórico, como ao nível da conservação, o fragmento/esboceto que se encontra no verso da pintura de Ângelo de Sousa, constitui-se como um exemplar relevante da memória de um artista consagrado e já falecido. Refira-se também a grande importância da pintura como objeto de estudo no percurso académico e artístico do artista, bem como da sua importância ao nível do mercado da arte, tornando-se a sua divulgação imprescindível. Como tal, a exibição desta pintura deverá ter uma abordagem diferente em relação à exibição tradicional, por estarmos perante duas pinturas distintas que partilham um mesmo suporte. Neste sentido, poder-se-á adotar como solução uma estrutura/suporte em “U”, elaborado preferencialmente com polimetil-metacrilato (PMMA)⁵², comumente designado por vidro acrílico, ou simplesmente acrílico, por ser um material estável, rígido, transparente e inócuo para a pintura.

⁵¹ Pode utilizar-se um luxímetro para a medição da intensidade da luz (lux, fc ou cd/m²). Este poderá efetuar vários registos e a gravação de dados através de um datalogger, permitindo uma melhor monitorização.

⁵² PMMA – O Polimetil-metacrilato, é um material termoplástico rígido, transparente, incolor, estável e reciclável da família dos plásticos.

A estrutura para exibição da obra, deverá possibilitar ao observador a visualização tanto da frente de peça como do verso, conforme se apresentam abaixo duas soluções possíveis, na figura 47.

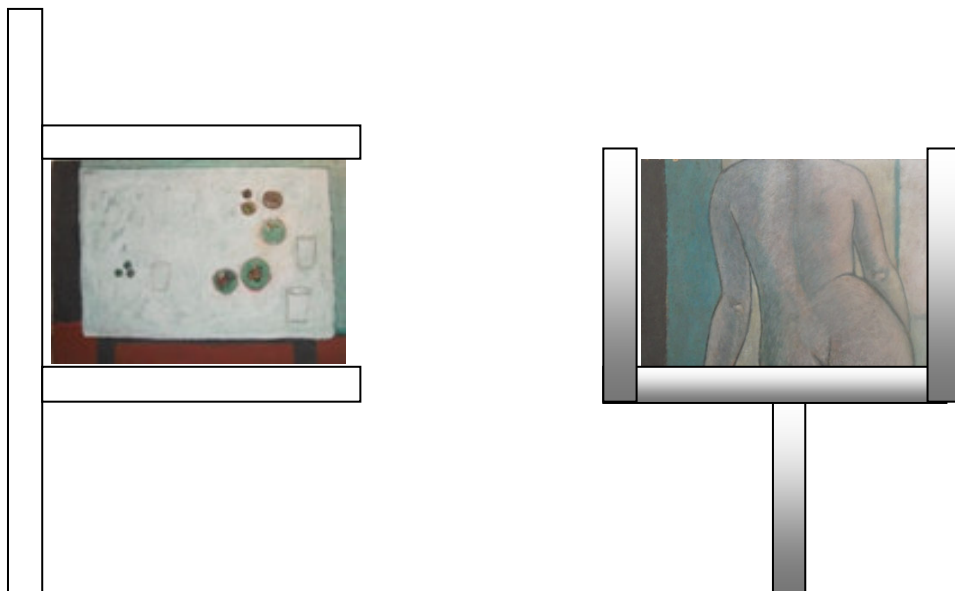


Figura 47 - Duas soluções possíveis para a exibição da pintura de Ângelo de Sousa

Em virtude da pintura não possuir caixilho, grade ou moldura, o facto de optarmos pelo acrílico trará a vantagem proporcionada pelas características de transparência do material, promovendo a total visibilidade da pintura em toda a sua extensão.

O apoio/estrutura em forma de “U” seria fixado na parede, ou num suporte amovível, pelo lado de menor dimensão, ou seja aquele que é complementar à sua abertura para o exterior, permitindo introduzir a pintura numa calha transparente, e possibilitando a visualização das duas faces da pintura, ou seja, a frente de peça e o verso.

A outra alternativa seria uma estrutura em forma de “pá do lixo”, com um apoio central numa barra perpendicular horizontal que suportaria duas barras laterais paralelas entre si no sentido vertical, para permitir a introdução e

remoção da pintura pela abertura superior, de acordo com o esquema apresentado na Figura 47.

Poder-se-á adotar como auxílio à exibição da pintura de Júlio Bragança a colocação de uma fotografia da pintura com a sinalética adequada à sua correta orientação, uma vez que se trata de uma obra abstrata, de formato circular, sem assinatura, nem nenhuma outra indicação que vá ao encontro das intenções do artista.

Refira-se que esta pintura foi intervencionada em 2001 para integrar uma exposição⁵³ devido à ausência e perda de alguns elementos tridimensionais, verificou-se na altura do inventário de 2007⁵⁴ que uma das esferas vermelhas se encontrava destacada, tendo sido guardada para posterior adesão. Porém, aquando do diagnóstico que efetuei à pintura em 2013, constatei que se encontrava destacado outro dos elementos tridimensionais, uma esfera verde, como resultado da armazenagem e transporte, sugerindo-se neste caso a recolocação dos dois elementos tridimensionais destacados, independentemente da pintura ser ou não exibida novamente.

Relativamente à pintura de Rodrigo Cabral, em virtude de ter sofrido algumas deteriorações resultantes da sua tridimensionalidade, e do transporte e armazenagem e de modo a poder integrar uma exposição⁵⁵ foi necessário proceder-se a uma pequena intervenção de conservação e restauro.

A intervenção consistiu essencialmente numa limpeza superficial e na adesão dos elementos tridimensionais que se encontravam destacados, como tal, foi efetuada uma limpeza mecânica do suporte (frente e verso) com o auxílio de trinchas macias, pó de borracha⁵⁶ e aspirador com sucção regulável, com o objetivo de remover poeiras e a sujidade que se encontrava depositada sobre a superfície.

⁵³ Exposição e Catálogo “Anos 60-70: Os Artistas e a Cidade”, Janeiro a Abril 2001, Museu de Serralves

⁵⁴ Ficha de Inventário 99.Pint.703, consultada em 02/04/2013

⁵⁵ Exposição “Pintura ou Não?”, patente na Cooperativa Árvore, de Junho a Agosto de 2012.

⁵⁶ Borracha em pó com pH neutro, não abrasiva, própria para limpeza a seco de pintura, pintura mural, fresco, têxteis e documentos gráficos. Deverá ser utilizada em movimentos circulares e todos os resíduos deverão ser removidos. (Produtos para conservação e restauro).



Figura 48 - Limpeza mecânica com trincha macia na pintura de Rodrigo Cabral (verso, pormenor)

Figura 49 - Limpeza mecânica com pó de borracha na pintura de Rodrigo Cabral (frente de peça, pormenor)

Em virtude da limpeza mecânica ter sido insuficiente para a remoção da sujidade, após realização de um teste de resistência a solventes⁵⁷ com vista à limpeza por via húmida, procedeu-se à limpeza física com água desionizada e cotonetes de algodão.

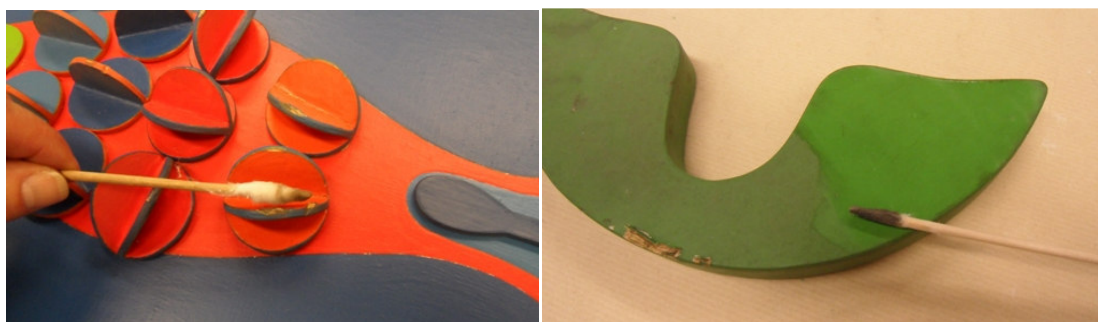


Figura 50 - Limpeza da camada pictórica por via húmida, com água desionizada e cotonete de algodão (pormenor)

Figura 51 - Limpeza de um dos elementos tridimensionais que se encontrava destacado (pormenor)

A etiqueta lateral foi removida assim como os elementos metálicos adjacentes à mesma (agrafos), tendo sido também eliminados os excessos de adesivo.

A bolha de ar existente entre o suporte têxtil e o suporte de platex, localizada no canto superior direito, não foi removida por não interferir na leitura geral da obra. As fixações, tal como as consolidações, podem efetuar-se com adesivos naturais, sintéticos ou semi-sintéticos, consoante a natureza dos materiais originais, os procedimentos de conservação e restauro e as condições ambientais onde as obras irão estar expostas (CALVO, 2003, pp. 64-65). Neste caso, foram realizadas algumas fixações pontuais nas zonas de

⁵⁷ Os testes de resistência a solventes hidrófilos e lipófilos (prévios ao tratamento), são realizados com água (solvente polar, hidrófilo) e White Spirit (solvente apolar, lipófilo), em zonas de cor diferenciadas, para verificar a resistência dos aglutinantes. Os mais aconselháveis são os que não removem a cor.

lacuna dos elementos tridimensionais, com Plectol® B500⁵⁸ em goteio, para melhor controlar o adesivo entre as várias camadas da cartolina.

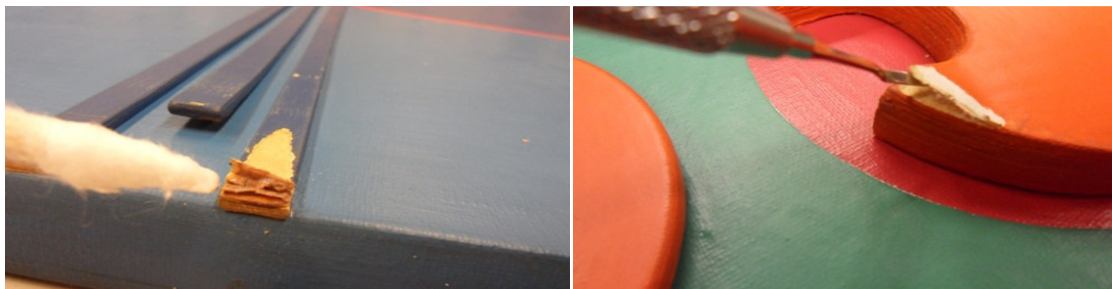


Figura 52 – Fixação pontual com Plectol® B500 por goteio em zonas de lacuna
Figura 53 - Fixação pontual com Plectol B500 por goteio entre as várias camadas de cartolina

Procedeu-se à remoção das colas antigas e à nova adesão do elemento tridimensional com Plectol® B500 em xileno⁵⁹ (50:50), exercendo-se pressão com o auxílio de pesos, durante o processo de secagem.

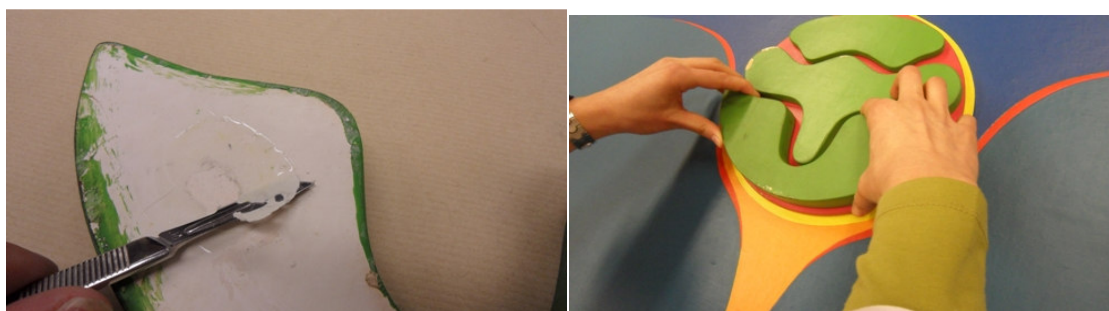


Figura 54 - Remoção de colas antigas com auxílio de bisturi (pormenor)
Figura 55 - Adesão do elemento tridimensional que se encontrava destacado (pormenor)

Para a realização das reintegrações volumétricas, optou-se por Modostuc®⁶⁰ dissolvido em água destilada, aplicado a pincel, uma vez que é uma pasta de fácil aplicação e bastante estável a longo prazo. Depois de seco, procedeu-se ao nivelamento da superfície nas zonas de lacuna com auxílio de um cotonete de algodão, levemente humedecido em água destilada, para criar uma superfície perfeitamente lisa e uniforme, idêntica à original.

⁵⁸ Dispersão aquosa de um polímero acrílico termoplástico à base de metacrilato de metilo e etilacrilato, utilizado para consolidações e como adesivo na pintura. Livre de solventes, forma uma película transparente, ligeiramente pegajosa. Concentração: cerca de 50%. (Produtos para conservação e Restauro)

⁵⁹ Também designado de xilol ou metiltolueno. Produto líquido e incolor com odor aromático característico. Altamente inflamável e tóxico pelo que deverá ser manuseado com todos os cuidados de higiene e segurança, recorrendo à utilização de máscara de solventes e luvas.

⁶⁰ Pasta branca utilizada como material de preenchimento, à base de carbonato de cálcio e pequenas quantidades de sulfato de bário. Seca rapidamente formando uma película lisa e uniforme que pode ser lixada e pintada. (Produtos para Conservação e Restauro).

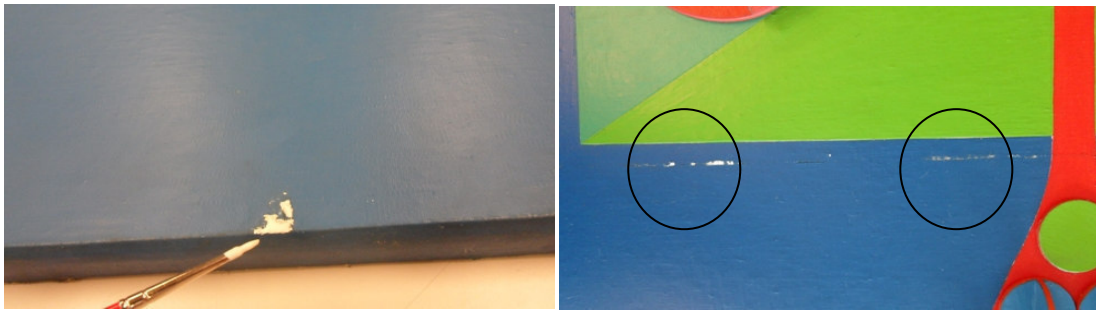


Figura 56 - Reintegração volumétrica de lacuna com Modostuc® efetuada a pincel (pormenor)

Figura 57 – Identificação de algumas zonas que foram reintegradas em termos volumétricos e pictóricos (pormenor)

A reintegração cromática foi efetuada com pigmentos aglutinados em goma-arábica, utilizando-se uma técnica mimética com o intuito de restituir esteticamente as zonas perdidas, aproximando-as o mais possível do original, tendo o método sido realizado em duas fases: A primeira fase feita por mancha para a neutralização do branco da pasta Modostuc®, a segunda fase para cobrir totalmente a lacuna para se tornar impercetível uma vez que se trata de uma obra pintada a acrílico em grandes extensões de cores planas.

A pintura de Rodrigo Cabral fazia-se acompanhar de um esboceto composto por um suporte de cartolina colado a uma placa de aglomerado com cola PVA, com colagens de pequenos elementos circulares feitos em papel, elaborados com um furador e pintados a tinta acrílica da marca Royal Tallens®. O artista utilizou uma paleta de cores relativamente reduzida e semelhante à pintura de grande formato. O verso do suporte possui a identificação da obra, assim como a assinatura do artista. O esboceto apresenta as dimensões de 50 centímetros de altura por 30 centímetros de largura. O artista discorda da relação existente entre o esboceto e a pintura final por este apresentar proporções diferentes e a inexistência de relevo⁶¹.

⁶¹ Consulta ao processo individual de aluno da FBAUP: “Discordo do esboceto, porque assim como a árvore grande não é igual à pequena porque são estruturas totalmente diferenciadas, assim também a minha tese (trabalho) é diferenciada do seu possível esboceto” (Rodrigo Cabral)



Figura 58 – Comparação entre a pintura final e o esboceto de Rodrigo Cabral

O esboceto da pintura aderido a um suporte de aglomerado de madeira apresentava deformações estruturais e algumas lacunas ao nível da camada pictórica que foi necessário colmatar, uma vez que também iria integrar a exposição “Pintura ou Não?”, na Cooperativa Árvore.

A intervenção de conservação e restauro no esboceto consistiu na limpeza mecânica da camada pictórica, com auxílio de um pincel de cerdas macias e pó de borracha, exercendo pressão controlada, para não provocar a abrasão da superfície.

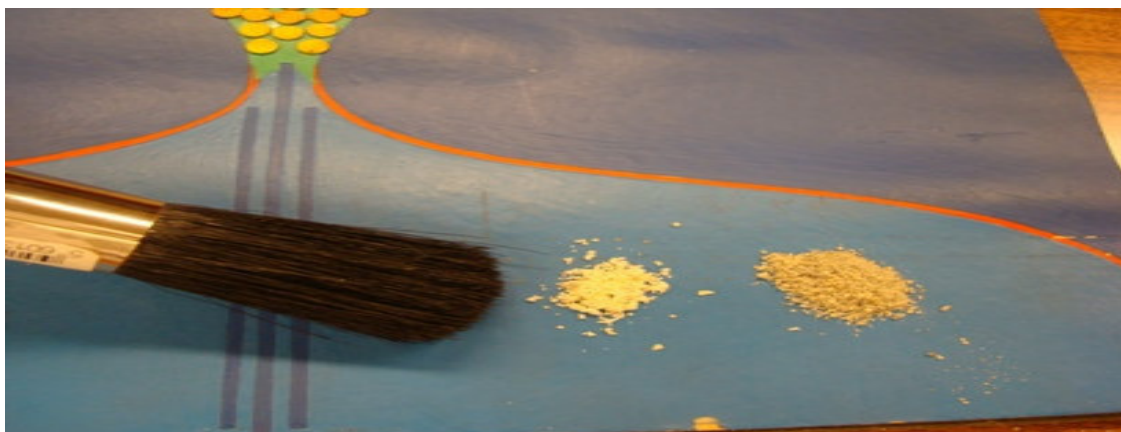


Figura 59 - Limpeza mecânica da camada pictórica com pincel de cerdas macias e pó de borracha (pormenor)

Em seguida, foi removida a etiqueta lateral, que se encontrava colada e sobreposta à camada pictórica (Figura 60 e Figura 61).



Figura 60 - Etiqueta lateral do esboceto com sobreposição da camada pictórica (pormenor)

Figura 61 - Remoção da etiqueta lateral com a identificação do artista (pormenor)

O esboceto foi descolado e separado do suporte rígido original (aglomerado), com o objetivo de se proceder à sua planificação uma vez que se encontrava bastante deformado. Entretanto, verificou-se que, imediatamente por baixo do esboceto, existia uma obra secundária aderida ao mesmo suporte – um cartaz⁶², que foi possível conservar para memória futura do artista, efetuando-se a limpeza e a planificação tendo sido criado um novo suporte para o esboceto em cartolina acid-free⁶³ para a sua estabilização e conservação.

⁶²Cartaz realizado para a disciplina de *Artes Gráficas*, durante o 3º Ano do Curso Geral de Pintura, informação fornecida pelo artista Rodrigo Cabral

⁶³ "Acid-free" – pH neutro. Permite que os materiais se mantenham estáveis, no entanto, as condições ambientais também deverão ser favoráveis.

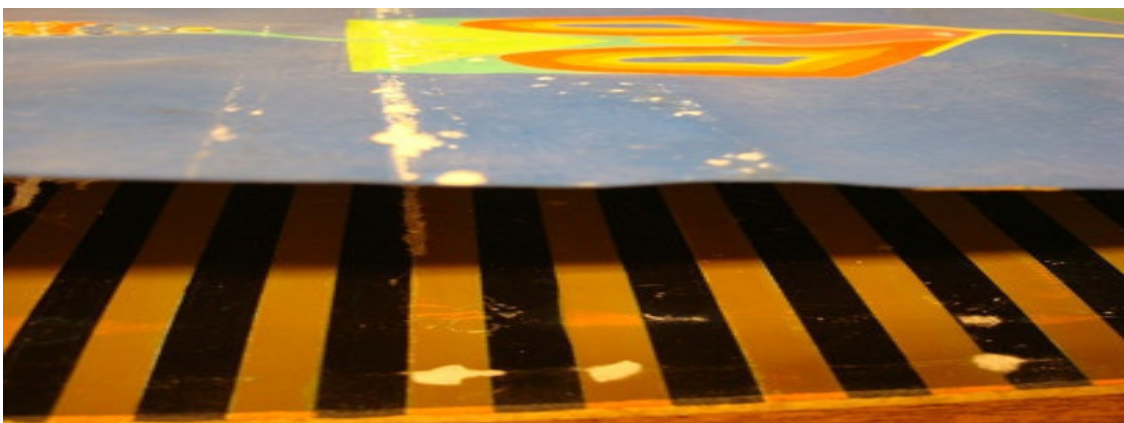


Figura 62 – Constatação das duas obras (esboceto e cartaz) do artista Rodrigo Cabral aderidas ao mesmo suporte



Figura 63 - Cartaz e esboceto após a disjunção do mesmo suporte

Foram removidos todos os excessos de adesivo e de papel que se encontravam aderidos ao verso do esboceto, tendo sido corrigido um vinco no canto inferior direito, com o auxílio de uma dobradeira de osso (Figura 64 e Figura 65).

A planificação do suporte do esboceto (cartolina), foi efetuada através da aplicação de humidade controlada, com recurso a um humidificador ultrassónico que criou uma nebulização uniforme e constante que permitiu a distensão das fibras da cartolina, sendo posteriormente mantido o suporte entre

duas folhas de papel absorvente e adicionados pesos para uma melhor planificação da superfície (Figura 66). O procedimento foi repetido várias vezes até à perfeita planificação do suporte, seguindo-se a colocação do esboço colado ao suporte de aglomerado original, tendo sido previamente colocado e aderido entre as duas camadas uma cartolina *acid free* para criar uma barreira entre os dois suportes e os manter mais estáveis e duradouros face à acidez do aglomerado (Figura 67). Na adesão foi aplicada uma camada uniforme de cola branca (PVA) diluída em água desionizada (50:50), tendo sido aplicados pesos durante a secagem.

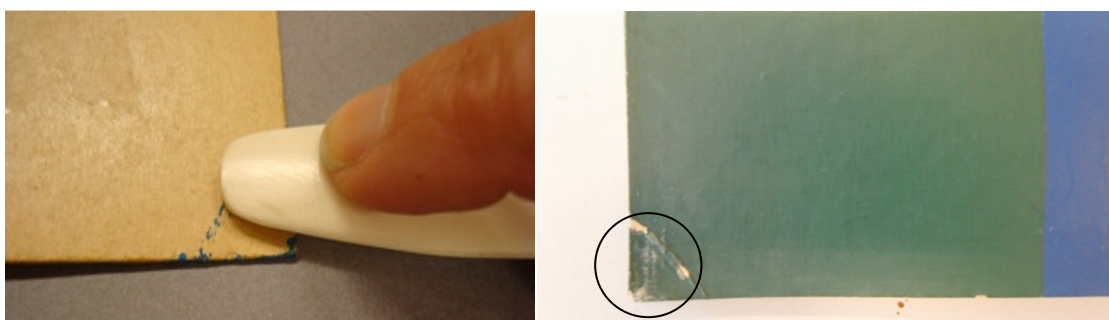


Figura 64 – Correção de vinco na cartolina do suporte com auxílio de uma dobradeira de osso, pelo verso (pormenor)
Figura 65 – Vinco que foi corrigido, frente de peça (pormenor)

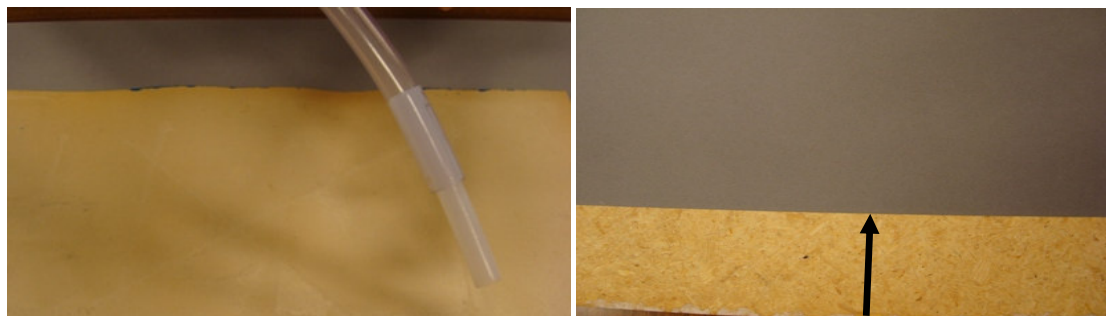


Figura 66 – Aplicação de humidade controlada com humidificador ultrassónico para a planificação do esboço (pormenor)
Figura 67 – Aplicação de cartolina *acid-free* para criar uma barreira entre os dois suportes e os manter mais estáveis face à acidez do aglomerado

A reintegração cromática das lacunas foi efetuada com recurso a pigmentos aglutinados em goma-arábica, utilizando-se uma técnica mimética por se tratar de uma pintura com cores planas.

No cartaz foram removidos os excessos de cola e de papel que se encontravam aderidos à camada pictórica, tendo-se posteriormente procedido a uma limpeza mecânica com água desionizada e cotonete de algodão (Figura 68).

Existia um vinco a toda a largura do cartaz, com cerca de 0,5 centímetros que, por não possuir a proteção plastificada, apresentava bastante sujidade acumulada, tendo sido a mesma removida com uma solução de água desionizada e etanol (50:50) com um cotonete de algodão (Figura 69).

Foram também eliminadas as bolhas de ar que se encontravam no papel plastificante de proteção com recurso a uma dobradeira de osso, no sentido de dentro para as extremidades do papel, para expelir o ar existente no seu interior.

A planificação do cartaz foi efetuada pela ação de pressão com o auxílio de pesos distribuídos uniformemente, tendo sido criado um novo suporte em cartolina *acid free* com uma espessura de 3 milímetros. O novo suporte foi aderido com cola branca (PVA) diluída em água desionizada (50:50), tendo o cartaz sido submetido à ação de pressão com pesos para uma melhor adesão durante o processo de secagem do adesivo.

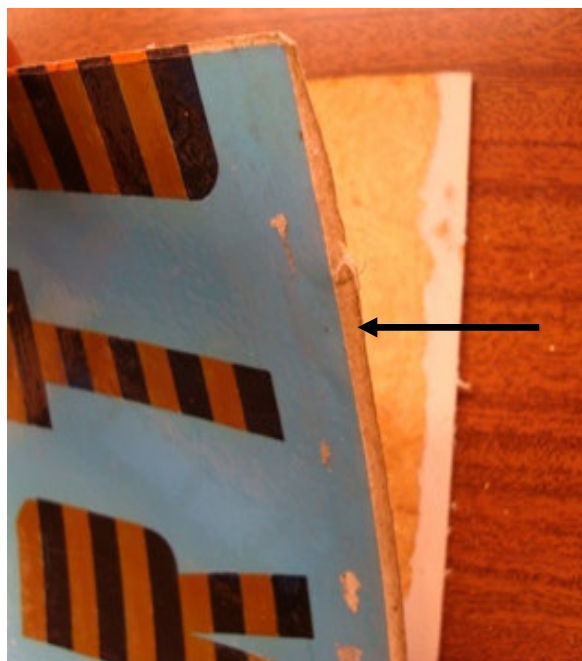


Figura 68 - Limpeza mecânica do cartaz do artista Rodrigo Cabral
Figura 69 – Vinco no cartaz de Rodrigo Cabral que por não possuir a proteção plastificada apresentava bastante sujidade (pormenor)

A intervenção de conservação e restauro consistiu numa intervenção mínima com o objetivo principal de estabilizar e restituir a leitura estética aos dois trabalhos que iriam estar em exposição (pintura e esboço). O cartaz encontrado foi também conservado como registo e memória futura do artista Rodrigo Cabral (Figura 70).



Figura 70 – Pintura, esboço e cartaz de Rodrigo Cabral após intervenção

O resultado final da intervenção foi ao encontro das expectativas criadas pelo artista Rodrigo Cabral, tendo o mesmo aprovado a recuperação dos seus trabalhos e referido tratar-se de um “*bom exemplo de conservação e restauro, num tão curto espaço de tempo*”.

4. Conclusões

A especificidade da pintura contemporânea dos anos 60/70 leva a que museus e instituições se vejam obrigados a encontrar soluções adequadas à conservação deste tipo de espólio tão específico. O Museu da FBAUP tem caminhado positivamente nesse sentido, tentando uma aproximação às questões teóricas⁶⁴ e práticas que lhe permitam conservar a sua coleção de grande importância não só histórica e artística, como também académica.

O estudo dos quatro casos aqui apresentados e analisados, teve como principal objetivo elencar os fatores que estiveram na génese das degradações e danos identificados, tentando encontrar medidas e soluções que permitissem a conservação dos casos específicos, mas que seja também uma contribuição na conservação de pinturas contemporâneas com características idênticas, como sejam os grandes formatos e peso, os formatos variáveis e tridimensionais. Perante esta análise foi possível concluir que para além dos fatores internos relacionados com as questões inerentes à matéria e aos métodos de fabrico, os problemas persistem essencialmente ao nível da armazenagem, transporte e exibição/intervenção, tendo sido também determinante a proteção das zonas laterais e dos cantos das pinturas, face às suas dimensões.

Importante mencionar que obras com grandes áreas pintadas a tinta acrílica em cores planas e sem camada de proteção tornam-se mais suscetíveis à deterioração sobretudo no que diz respeito à acumulação de poeiras, sujidade e à abrasão.

Ao longo da análise efetuada foi também possível comprovar os danos resultantes de fatores externos, nomeadamente a temperatura e a humidade resultando em perdas e deformações dos suportes em derivados de madeira. A

⁶⁴ Workshop *Metodologias de Conservação da Arte Contemporânea*, realizado de 13 a 15 de Dezembro de 2007 sob a orientação de Lydia Beerken (conservadora de arte contemporânea), Stichting Restauratie Atelier Limburg, Holanda, com a colaboração de Filipe Duarte (conservador-restaurador da FBAUP) que se encontra atualmente na Tate Modern, Londres e Ana Martins (professora auxiliar da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto) que se encontra atualmente no MoMa, Nova Iorque e um seminário com a presença de João Fernandes (Museu Serralves), Lúcia Almeida Matos (Museu da FBAUP), Pip Laurenson (Tate Modern, Londres) e Jill Sterrett (MoMA, São Francisco).

humidade elevada coloca muitas vezes em risco a camada pictórica sobretudo no caso de peças que partilham de materiais compósitos e que poderão reverter-se em muitos casos em deteriorações irreversíveis. A humidade elevada foi igualmente responsável pelo desenvolvimento de fungos verificando-se nociva tanto para a camada pictórica, como para o suporte.

Concluiu-se também que pinturas de grandes dimensões, com elementos tridimensionais e extremamente pesadas não devem ser armazenadas como a pintura tradicional, devendo ser mantidas no sentido horizontal para melhor conservação do suporte e da camada pictórica, muito embora a solução seja um pouco condicionada ao espaço físico existente nas reservas do Museu.

Muito embora as questões de armazenagem e transporte sejam fatores imprescindíveis a considerar, não poderão ser negligenciados os aspetos económicos quando tais equipamentos ou sistemas implicam determinado investimento, e que o mesmo poderá ser impeditivo para uma eficaz conservação das obras, no entanto, pretendeu-se com os casos de estudo apresentados ponderar sobre os atuais problemas na conservação de peças com estas características específicas, possibilitando uma abertura de critérios que possam ser coerentes, ultrapassando muitas vezes o domínio teórico, numa atitude consciente, para a adoção de metodologias dinâmicas, práticas e sustentáveis.

Apesar da intervenção de conservação e restauro na pintura de Rodrigo Cabral, não ter suscitado grandes problemas, as conversas e entrevistas com o artista verificaram-se um bom contributo para conhecer melhor os materiais e as técnicas utilizadas pelo autor, numa maior aproximação à partilha e ao diálogo entre o artista e o conservador-restaurador, o que nem sempre é fácil e consensual.

Independentemente das medidas de conservação que foram adotadas para os casos de estudo, a inspeção, controlo e monitorização regular deverão ser práticas constantes e imprescindíveis para manter estas pinturas e outras

semelhantes estáveis e bem conservadas, evitando-se os futuros danos ou as deteriorações.

Os protocolos e parcerias deverão também ser valorizados, designadamente com museus, galerias, universidades e outras instituições, sobretudo aquelas que detêm coleções de Arte Contemporânea possibilitando a troca de experiências entre profissionais, técnicos e científicos que possam ser prósperas e ajustáveis às realidades atuais de conservação, numa atividade transversal.

O conservador-restaurador tem cada vez mais um papel importante e fundamental na defesa e proteção da arte e do património com o objetivo de perpetuar as obras, devendo encontrar soluções para a conservação das peças que possam prevenir e evitar os danos, as deteriorações e a intervenção direta no objeto.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV. (2010). *Actas da 11ª Jornada Conservación de Arte Contemporâneo*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofia.
- APA-The Engineered Wood Association. (15 de Dezembro de 2013). Obtido de APA- The Engineered Wood Association: www.apawood.org
- AREAL, A. (1990). Catálogo da exposição. *António Areal: Primeira Retrospectiva*. Lisboa e Porto: Centro de Arte Moderna: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação de Serralves.
- CALVO, A. (2003). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- CAMACHO, C. (2007). *Temas de Museologia. Plano de Conservação Preventiva. Bases Orientadoras, normas e procedimentos*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.
- CORUJEIRA, L. A. (Janeiro de 1973). Métodos de prevenção e eliminação de fungos em materiais bibliográficos. *R. Bibliotecon. Brasília* 1.
- FBAUP. (s/d). *Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto*. Obtido de Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes : <http://www.fba.up.pt>
- FRANÇA, J. A. (1991). *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. Lisboa: Bertrand.
- FUTURENG. (1 de Dezembro de 2013). *Futur Eng - Light Steel Framing*. Obtido de Placas OSB: www.futureng.pt
- HAYES, C. (1992). *Guia completa de pintura y dibujo. Tecnicas y materiales*. Madrid: Tursen Hermann Blume Ediciones.
- INAPA. (15 de Outubro de 2014). *INAPA PORTUGAL*. Obtido de INAPA PORTUGAL: <http://www.inapaportugal.pt/index.php>
- MADUREIRA, J., & CAYRES, I. (Dezembro de 2011). Manuseamento, acondicionamento e transporte de bens culturais - avaliação de riscos e cuidados específicos a ter com pinturas de cavalete, textéis e trajes. *Estudos de Conservação e Restauro*, nº 3, pp. 66-79. Obtido de http://citar.ucp.pt/ecr/ecr_03/ecr_03.pdf
- MAEKAWA, S. (1998). *Getty Conservation Institute, Los Angeles, CA*. Obtido de Oxygen-Free Museum Cases, Research in Conservation: http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/oxygen_free_cases

- MASSADA, J. (24 de Maio de 2012). Produtos utilizados na gruta de Lascaux para eliminar fungos tiveram efeito contrário . *Ciência Hoje - Jornal de Ciência, Tecnologia e Empreendedorismo*.
- MATOS, L. A., & SOUTINHO, L. (Junho/Agosto de 2012). Catálogo da Exposição "Pintura ou Não?". Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- MELO, A. (2007). *Arte e Artistas em Portugal/Art and Artists in Portugal*. Lisboa: Bertrand Editora.
- MELO, J. S. (2010). *Ângelo de Sousa: Tudo o que sou capaz*. Obtido em 12 de Setembro de 2013, de www.artistasunidos.pt/arquivo/filmes/611
- MNE. (16 de Dezembro de 2010). *Museu Nacional de Etnologia*. Obtido de <https://mnetnologia.wordpress.com/2010/12/16/desinfestacao-por-anoxia/>
- PACHECO, R. L., & SELVI, E. C. (2011). Conservar la Pintura Contemporánea: el Arte Monocromo y de Superficie Plana de Color. *Estudios de Conservación e Restauro/Nº 3*, pp. 11-31.
- PINHARANDA, J. L. (1995). Anos 60: A multiplicação das possibilidades. In P. (. PEREIRA, *História da Arte Portuguesa. Do Barroco à Contemporaneidade. Vol.III* (pp. 602-611). Barcelona: Printer, Ind Gráfica.
- PINHARANDA, J. L. (1995a). Anos 70: Um tempo de passagem. In P. (. PEREIRA, *História da Arte Portuguesa. Do barroco à contemporaneidade*. (pp. 611-614). Barcelona: Printer, Ind. Gráfica.
- RODRIGO, J. (1982). *O complementarismo em Pintura: Contribuição para a ciência da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SCHAFER, S. (s/d). *Stephan Schafer - Conservação e Restauro*. Obtido de Desinfestação Anóxica: <http://www.stephan-schafer.com/desinfestacao-atoxica.php>
- SCHAFER, S. (s/d). *Stephan Schafer - Conservação - Restauro*. Obtido de Esterilização ionizante: <http://www.stephan-schafer.com/esterilizacao-ionizante.php>
- SCICOLONE, G. (2002). *Restauración de la pintura contemporánea* . Hondarribia: Editorial Nerea.
- SELWITZ, C., & MAEKAWA, S. (1998). *Getty Conservation Institute, Los Angeles, CA*. Obtido de Inert Gases in the Control of Museum Insect

SERUYA, A. I. (s/d). *Conservação Preventiva Vade Mecum*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro.

SOMAPIL. (10 de Dezembro de 2013). *SOMAPIL Madeiras do Mundo*. Obtido de www.somapil.com

TEIXEIRA, L. C., & GHIZONI, V. R. (2012). *Conservação Preventiva de Acervos. Coleção Estudos Museológicos*. Florianópolis: FCC Edições.

TÉTREAU, J. (2003). *Airborne Pollutants in Museums, Galleries and Archives: Risk Assessment, Control Strategies and Preservation Management*. Canadá: Canadian Conservation Institute.

UBIETA, M. R. (2008). *Transporte, depósito y manipulación de obras de arte*. Madrid: Editorial Síntesis.

VALGAÑÓN, V. (2008). *Biología aplicada a la conservación y restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.

VINAS, S. M. (2003). *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.

ANEXOS

ANEXO I - ENTREVISTA

Entrevista realizada ao autor Rodrigo Cabral (RC) em 13 de Março de 2012 em confronto com a obra, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, com as seguintes presenças: Professora Doutora Lúcia Almeida Matos (LAM), alunos do Mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais da FBAUP e Margarida Basaloco (MB), Mestranda em Património Artístico Conservação e Restauro, na Universidade Portucalense.

Objetivos: A Exposição “Pintura ou Não?” a realizar na Cooperativa Árvore, de Junho a Agosto de 2012 e a intervenção de conservação e restauro da Tese/pintura do autor Rodrigo Cabral que será necessário efetuar em virtude da obra apresentar alguns problemas, nomeadamente o destacamento de elementos tridimensionais e algumas lacunas.

LAM: Estamos hoje a tentar documentar o mais possível com o autor esta pintura que é uma das pinturas que vai fazer parte da exposição na Árvore. Esta parte ainda não sabes, pois não?

RC: Não, não sabia de nada!

LAM: Eu estou a organizar uma exposição com os meus mestrandos, na Árvore, sobre um momento, esta época, aqui dentro, em que a pintura se começou a fazer sem ser apenas pintura-pintura, ok? Começaram a aparecer os objetos, começaram a aparecer outras coisas. A tua⁶⁵ está um bocadinho na fronteira, na medida em que é pintura, mas já começa a ter relevo, colagens, etc. e portanto isto é para ir depois para a Árvore. Entretanto, é preciso restaurar a pintura, como estás a ver e então estabelecemos uma parceria com o Curso de Conservação e Restauro da Portucalense para fazer alguns dos restauros necessários. Esta senhora, a Margarida Basaloco é mestranda desse Mestrado da Portucalense e vai fazer a sua tese de Mestrado sobre o teu trabalho aqui, que é este, o esboço e eventualmente a agregação.

RC: Obrigado! Obrigado!

LAM: Essa da agregação, que é mais difícil, fica para outra altura porque não vai estar nesta exposição. Nesta exposição da Árvore, é isto! Daqui a urgência em começarmos por esta e então o objetivo era recolher de ti o máximo de informação possível sobre a obra, mas também sobre o contexto, quer dizer, a prova em si, o máximo de elementos. Tu já foste contactado por uma mestranda minha à uns anos atrás a propósito disto!

RC: Sim, sim a que tirou dados e tudo!

⁶⁵ Referindo-se à pintura de Rodrigo Cabral

LAM: Sim, isto está tudo recolhido, mas eu ao rever, até para dar uma nota, verifiquei algumas falhas e a falta de alguma informação, para além disso, sob o ponto de vista de uma conservadora-restauradora, ela⁶⁶ tem perguntas que a outra não fez, porque não é conservadora-restauradora e ainda para além disso agora temos mais perguntas porque se trata de pensar a obra no contexto da tal exposição que eu falei. Portanto, verifica-se o quê? Verifica-se que em cada entrevista o objetivo de cada entrevista assim se fazem as perguntas e assim se obtém as respostas. Portanto, não há duas entrevistas iguais, mesmo com as mesmas pessoas, sendo os mesmos interlocutores, dependendo daquilo que nós estamos a querer obter da entrevista, não é? Daí que o trabalho que está feito pela vossa colega de à 4 anos atrás, não só já tinha alguma informação incompleta à data, que eu notei e chamei a atenção, como também foi pensada apenas para fazer um inventário, completar o inventário, aqui dentro, não era para nenhuma exposição, nem era para ser restaurada e portanto, as perguntas não são exatamente as mesmas. O que eu queria usar no âmbito deste Mestrado⁶⁷, era usar este momento para poderem começar a ver como é que se fazem estas entrevistas e o que se pode obter dentro destes objetivos todos, que eu enumerei. Porque eu enunciei muito especificamente uma exposição, um catálogo, etc...

Ora, já lá vamos, tenham um bocadinho de paciência, que nós já lá vamos! (Risos).

Pegando no trabalho que já foi feito, o tal trabalho com vista à inventariação desta obra, que já estava inventariada com o número de inventário, com as medidas e com uma data e o título e mais nada,...e o autor, portanto não havia mais nenhuma informação, para efeitos de completar esse inventário, tentou-se obter mais dados e dos dados que se obtiveram, houve um fundamental que ficou por obter, que diz respeito à prova. Esta prova foi a prova do Curso Geral?

RC: Não, é já do Complementar!

LAM: Ai é do Complementar?! Pois... a outra foi a da Agregação?

RC: A outra retirei-a da Faculdade, da Escola. A da Agregação foi mais tarde.

LAM: A do Geral? Tiraste-a?

RC: Sim, a do Geral. Tenho-a no Atelier, vai para o Alentejo. Se vocês quiserem há possibilidade de terem imagens dessa prova e até de verem a prova.

⁶⁶ Referindo-se a Margarida Basaloco

⁶⁷ Mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais da FBAUP

LAM: Se está relacionada com esta, agradecemos imagens para contextualizar...

RC: Sim está, porque é na mesma sequência...

LAM: Vai na mesma linha?

RC: O formulário foi o do 4º Ano⁶⁸!

LAM: Portanto, esta prova⁶⁹ é do Curso Complementar, que equivalia ao Curso Superior?

RC: Chamava-se “Exame de Saída” ou “Tese”.

LAM: Exato! Correspondia a um ano letivo de trabalho supervisionado entre aspas, porque nesta fase os artistas, alguns deles já eram profissionais. Já tinham feito exposições, como é o teu caso⁷⁰, outros não, mas enfim,...

RC: Posso enquadrar até tudo direito. Havia o ano letivo que é o 5º. Ao 5º ano só iam alguns alunos, não iam ao 5º ano todos os alunos! A nossa turma já foi uma turma muito larga porque teve 8 ou 9 alunos. Teve 3, 4, 5,...E o ano vou-te enquadrar...é o Carlos Carreiro...

LAM: E os colegas?

RC: Posso-tos dizer todos! É o Carlos Carreiro, Dario Alves, Pedro Rocha,...

LAM: Alguém está a tomar nota? Teresa está, não é? Está Teresa?

RC: Pedro Rocha, Dario Alves, Carlos Carreiro, depois sou eu, o Falcão que foi ator de teatro, da Seiva Trupe e de outras companhias.

LAM: Ah! O ator qualquer coisa Falcão...

RC: Qualquer coisa Falcão, agora não me lembro, a Ruca que vive aqui à beira...

LAM: Quem é a Ruca?

RC: Chamava-se Ruca, era assim que se designava...

LAM: Espera aí...A Ruca não tem um nome? Não te lembras? Não sabes o nome?

RC: Sei, mas agora não me lembro...Hummm! Helena! Acho que é Helena! Helena ponto de interrogação, qualquer coisa...vê-se depois nas exposições...

⁶⁸ 4º Ano, Curso Geral de Pintura

⁶⁹ Referindo-se à prova do 5º Ano, Curso Complementar de Pintura

⁷⁰ Referindo-se ao autor Rodrigo Cabral

LAM: Sim, claro! A Helena...

RC: A Helena, a Maria João Luís que é casada com o Manuel Magalhães, fotógrafo e arquiteto, foi professor de fotografia aqui, e falta um que era o marido da Graça Morais, o Jaime Silva.

LAM: Jaime Silva, ok! O Jaime Silva é do teu ano?

RC: O Jaime Silva veio da tropa no ano do curso, foi enquadrado e terminou connosco.

LAM: Pronto! Este é um grupo considerado extenso, numeroso...

RC: Era! (risos). O ano anterior, que é o da Graça Morais e do Quadros Ferreira eram apenas 6!

LAM: Quem era o professor titular?

RC: Era o Ângelo de Sousa!

LAM: Não, não era!

RC: Hummm...Ângelo de Sousa... Jorge Pinheiro! Era o Jorge Pinheiro!

LAM: Ah! Era o Jorge Pinheiro! Embora tipicamente o Ângelo...havia outros professores...

RC: Havia um professor na chamada, que fazia uma cadeira teórica, a História da Pintura, que era o Augusto Luso. Eu quero falar do Augusto Luso, porque foi um professor notável dentro da Faculdade!

LAM: E dava História da Pintura?

RC: Professor charneiro, na altura! É importante! Até porque... por outras razões!...

LAM: Ok! Claro que para também tentar acrescentar mais alguma informação e embora o Professor titular fosse o Jorge Pinheiro, havia muita interação com os outros professores, não é? Este era um grupo muito pequenino, os professores visitavam o sítio onde os alunos estavam a trabalhar...

RC: É! O Ângelo, até porque a primeira exposição que a gente realiza é o Ângelo, o que hoje em dia se designa por comissário, que é levada ao Magalhães Lemos⁷¹

MB: Hospital Magalhães Lemos?

⁷¹ Hospital Magalhães Lemos

RC: Psiquiatria...e uma pessoa que morreu o ano passado que era o que tem o mesmo nome do pintor...o Barrias...José Barrias foi psiquiatra, o José Barrias!

LAM: Como? Desculpa?

RC: José Barrias, psiquiatra que é primo do outro, do pintor...

LAM: Ah! Ok!

RC: Convidado e contextualizamos a primeira exposição. Foi a primeira exposição de todos, dá-me a ideia...tirando o Dario! (risos) Foi a primeira exposição de todos!

MB: Foi em 1972.

LAM: Exposição coletiva, no Magalhães Lemos, não é?

RC: Na altura havia muito poucas oportunidades de se expor. Havia a Árvore, que aparecia...havia outros...

LAM: Onde é que apresentaste a prova⁷²?

RC: A prova é assim...Havia o ano letivo, podia pedir-se a prova de saída muito depois, dois anos depois, um ano, não era obrigatório! Havia o fim da Licenciatura (chamemos assim), ou melhor havia o fim do 5º ano, a Licenciatura, era Licenciatura só!

LAM: E com a Tese?

RC: Eu pedi logo a minha! Todos pediram! Tínhamos 6 meses para fazer a prova...

LAM: Pediram e depois? Era-vos sugerido ou adiantado um tópico, ou como é que era?

RC: Era livre! Normalmente era enquadrado na preposição que se vinha desenvolvendo...

LAM: Não caíam as coisas do céu, não é?

RC: Tinha de haver coerência do trabalho. Se uma pessoa pede uma prova dois anos depois, começa a haver um átono no trabalho!

LAM: Quando vocês não perceberem alguma coisa, interrompam por favor! Está bem? Agora lembraste da prova em si, do momento da prova, onde é que foi?

⁷² Prova = Tese do 5º ano do Curso Complementar de Pintura

RC: Foi na Sala! A sala acho que desapareceu! Espera lá, é a do papel onde está a gravura na parte de baixo.

LAM: A Torre? Estás a falar da Torre ou do Pavilhão de Tecnologia?

RC: Não, não o Pavilhão que afundou...de Tecnologia!

LAM: O Pavilhão de Tecnologia, que tem a cerâmica em baixo, não é? Portanto, a prova foi no Pavilhão de Tecnologia!

RC: A sala é...não havia divisão de paredes. Era um salão todo onde era o Desenho, original.

LAM: Mas, espera aí, qual salão? O do piso do Desenho ou do piso da Fotografia? Ou era o piso de baixo?

RC: Não, não o de cima, onde era a Fotografia!

LAM: Os Laboratórios de Fotografia, é isso?

RC: É isso! Não havia divisão. A Escola tinha o projeto original ainda em presença. O projeto de Arquitetura original. Era uma grande sala!

LAM: O Pavilhão de Tecnologias? E então a Serigrafia e isso tudo? Não havia essa divisão de aula? Aquele ângulo de sala...

RC: Não havia parede nenhuma! Havia a porta de entrada e era a sala toda dum lado ao outro!

LAM: Desculpa lá, era aquela que dá para a Serigrafia ou era a do aquário?

RC: Quem sai das escadas, ia para a direita! As do fundo eram salas de Pintura que no ano em que eu chego cá... era a Marta Resende.

LAM: Então havia essa divisão, as do fundo?

RC: Sim, essas havia! Com as janelas para aqui. Estavam divididas. E havia a que se desenvolvia na perpendicular a essas...

LAM: Pois! Que depois foi a da Fotografia, que era uma sala só!

RC: Pois, só uma!

MB: Professor Rodrigo, sabe que faz hoje precisamente 39 anos, da altura da entrega da obra/prova?

LAM: Estás a ver! Apresentaste neste sítio e tinhas que apresentar a um júri. Quem era o júri? Diz-me quem era o júri desse tempo? Quem é que estava na prova? Tinhas de expor, tinhas de falar, não era só espetar lá isso, tinhas de dizer alguma coisa...

RC: Sabes que não me lembro Lúcia, agora assim de repente vai ser difícil...

LAM: Ok!

RC: Ah! Tinha um relatório, não é bem um relatório...

LAM: Memória descritiva?

RC: Digamos que era uma exposição teórica, com fundamentação.

LAM: E onde é que estará isso?

RC: Com um palavreado muito barroco!(risos)

LAM: Mas guardaste isso? Não sabes?

RC: Eu vou ver se tenho!

LAM: Se descobrires, agradeço!

RC: Lembro-me que aquilo era uma incerteza! (risos). Era o Mestre...porque eu falo muito, mas sou muito esquisito em trabalho de escrita. Sou muito desconfiado com muita conversa, percebes? Já na altura era um bocado assim! O trabalho prático, a narrativa, é construído a partir do trabalho e não o contrário! Ponto! No fundo, um conjunto de atos que vão informar, em termos plásticos é outra coisa. Não interessa, não dá tanta experiência, mas também interessa...às vezes! Mas isso estava fundamentado na sequência do trabalho!

LAM: Mas a prova, tu tinhas que fazer uma espécie de prova oral a falar sobre o que tinhas feito, não é?

RC: Para ser aceite, ou não.

LAM: Mas depois de a fazer tinhas que a apresentar perante um júri...

RC: Eu acho que sim, mas não tenho ideia de quem estava presente, tens que confirmar com o Dario⁷³.

LAM: Mas lembraste se estavas sozinho? Defendeste-a sozinho ou havia mais gente ao mesmo tempo?

RC: Não, não fui só eu! Ai é, iam à sala quando estava a decorrer a prova. Agora estou a lembrar-me! Na escultura e tudo. Chegaram a fazer aqui na antiga cantina, provas que eram instalações, que na altura designava-mos de outra maneira.

LAM: Portanto, outros colegas vinham assistir, não é?

RC: Podiam, podiam. Isso foi uma norma da Escola.

⁷³ Dario Alves

LAM: Sendo que, não te lembras então dos membros do júri...

RC: Lembro-me de ser obrigatório estar três professores, Jorge Pinheiro, que de certeza estava, podia ser o Augusto Luso, ou podia ser outro e mais outro. Eram três!

LAM: Muito bem. Essa questão do júri fica em falta, não fica completamente preenchido, vai ser preciso descobrir...Querias também saber, nessa altura, tinhas recebido bolsa de alguma coisa, ou não?

RC: Sim, uma bolsa da Gulbenkian durante dois ou três anos.

LAM: Para estudar aqui? Para pagar propinas...propinas que na altura não havia, mas enfim...

RC: Sim, era...era...

LAM: Não eram bolsas de viagem, para ir a qualquer lado ou para estudar fora...E até esta data, 72 tinhas feito alguma viagem?

RC: Tinha ido à boleia para Espanha e França, mas tipo no Verão e assim...

LAM: Férias?

RC: Sim férias... Páscoa... mas era muito difícil, porque no regresso não tinha dinheiro e andei a bater às portas do convento (risos). Até porque os percursos das rotas e as estradas eram muito morosas, ou seja, viagens com dificuldades económicas.

LAM: Sim...

RC: Mas tinha feito...tinha saído para Paris e tal...

LAM: Lembraste quais eram os artistas, os estrangeiros, aqueles nomes que circulavam mais? Tens alguma ideia?

RC: Queres que te diga quem nos marca? Até é um português...

LAM: Sim...

RC: É a Paula Rego!

LAM: O que é que vocês sabiam da Paula Rego? O que é que vocês sabiam da Paula Rego?

R.C.: É aquela que nos desperta.

LAM: Mas desperta como?

RC: Era muito jovem, tinha visto...Despertou-nos a curiosidade...Aquele fase inicial () mas já 4º e 5º ano, dos finais da década de 60. A gente era um

bocado marcada pelo próprio ensino da escola e a escola inglesa, anglo-saxónica...e porquê?

LAM: de que maneira? Tenta explicar...

RC: Porque eram professores, ou tinham estado lá ou através do próprio Jorge Pinheiro que tinha uma certa admiração por...() ligado a questões da própria filosofia da arte e do pensamento artístico (agora sou eu a puxar a brasa à sardinha)...o horizonte...().

LAM: Mas diz-me uma coisa, a Pop chegava cá? Como é que vocês sabiam as cores?

RC: Espera aí...o Abel⁷⁴ como professor da Escola, teve muita importância no início do ensino 1º e 2º ano.

LAM: Ah, era importante para vocês!

RC: Mas ele, em relação à escola inglesa levava aquilo muito a peito sob o ponto de vista teórico, contrapondo com a escola de Paris, ou seja, a gente é de uma geração que de França já pouco se obtém. Ainda se ia mais facilmente a França, se calhar, do que a Londres, mas começa-se...() Tanto que a nossa viagem de curso era uma coisa muito importante para o sistema de arte de Portugal a Norte. Há um leilão...parece brincadeira mas o leilão é uma coisa comercial... Há um leilão do 5º ano, do meu ano e o da Isabel, lembraste da Isabel? O ano a seguir vai ter êxito, mas não tanto. Foi um leilão!...

LAM: Eu ainda apanhei um bocado disso...Era habitual fazer-se um leilão no 5º ano para arranjar dinheiro para a viagem de fim de curso.

RC: Foi de tal maneira que se colocava trabalhos de jovens artistas, ao lado dos nossos professores, como o Ângelo⁷⁵. O Ângelo era conhecido, mas era uma marca importante, que é na Bienal da Famalicão...ia o Calhau⁷⁶, houve um prémio de pintura que...

LAM: Sim a tal 1ª Bienal que deu o impulso...

RC: Deu o impulso ligado a esse tipo de visibilidade por parte de colecionadores, pessoas que compravam () O primeiro trabalho da minha vida foi vendido a uma pessoa que ainda hoje sou amigo dele, o Eugénio, que é um colecionador de arte, do Porto. Foi comprado aqui no leilão para o quarto da filha, que se formou médica. Na década de 80 telefonaram-me e depois vieram-me bater à porta, um senhor que vim a saber que era o Eugénio, que tinha sido o primeiro comprador de um trabalho meu. Isto é uma pequena história minha

⁷⁴ Abel Mendes

⁷⁵ Ângelo de Sousa

⁷⁶ Fernando Calhau

que não interessa. Aqui na Faculdade era...está estragado Rodrigo, o Mário () disse fala com ele que ele é porreiro. Está estragado não sei quê pode-se arranjar e arranjar o trabalho, que é dentro desta série.

LAM: O tal trabalho que é dentro desta série, o tal do leilão... E a viagem de curso foi aonde?

RC: A viagem de curso foi importante, porque foi decisiva. Fomos a Amesterdão...Paris, Londres e Amesterdão. E com tanto dinheiro...até é uma vergonha...

LAM: Foram ricos para a viagem...

RC: Mais que ricos, compramos malas, roupa para a Isabel, que ela bateu à porta...tanaaaaaa. Eu conto cada história, eu gosto de contar histórias...O fato da Isabel quem o provou foi a Graça Morais. Estás a ver a diferença...um fato que andou na televisão numa série americana com o Toni Curtis, que era um fato espetacular todo em pele de antílope...

LAM: Compraste onde esse fato?

RC: Eu já nem sei, foi em Amesterdão...Depois o Portobello⁷⁷ na década de comprei várias coisas. A camisa que a Isabel usou no casamento tem a ver com estes trabalhos (risos). Uma rapariga jovem casar-se daquela maneira, em Portugal, era um bocado insólito, toda colorida...as sete cores do arco-íris, tudo ao contrário dos brancos...era tudo muito pleno...

LAM: Deve ter sido! Portanto, vocês com a nota da viagem devem ter vendido bem o Euro...(risos)

RC: É, se perguntares aos outros, eles dizem-te exatamente o mesmo...tudo para escandalizar...Para a época cada um de nós deve ter levado 1000 contos?

LAM: 1000 contos não! Para aí 1000 escudos...

RC: Será? Digo-te que era muito dinheiro...O Jorge Pinheiro...de graça

LAM: Pagaram a viagem aos professores...olha que bom!

RC: Hotéis de 5 estrelas...tudo! É o chato de Felgueiras, mas foram as mulheres que os escolheram...e era o João a dizer que as mulheres não podiam mandar na Escola de Belas Artes, deviam ir para casa...era a tónica! É importante dizer isto, contextualizar as pessoas. O Jorge Pinheiro era um homem moderado, com certo potencial...

⁷⁷ Mercado Portobello em Londres

RC: As mulheres? Vocês, estavam feitas! A Maria José (Belo) que se radicalizou...() tem alguma razão!

LAM: Claro, imagino que sim, basta olhar para o corpo docente!

RC: Vocês agora dominam aqui isto...(risos)

LAM: Na altura haviam muitas estudantes, só que...

RC: Pois...eram boas para estar a fazer rendinha em casa...

LAM: Sim é claro, mas existiam...

RC: Psicologicamente, era uma pressão enorme. A partir da década de 68 começaram a dar uma maior abertura às mulheres...o Mundo está a mudar...mas é uma luta dura e também há uma viragem muito grande a partir de 74. Mas esta revolução acontece em Portugal a partir da década de 50...em muitas áreas de estudo. Se calhar, nas Artes, em certo sentido...Eu não sei o que se passou anteriormente, mas de certeza que as mulheres entraram mais depressa na área das artes do que em muitas áreas científicas.

LAM: É provável...Mas agora diz-me uma coisa, quando falas em viagem de curso é a viagem de curso depois do 5º ano, não é do 4º?

RC: Do 5º ano. No tempo do Júlio Resende às vezes faziam aquelas viagens, aquelas saídas para o Alentejo, para o Douro, deslocavam-se...faziam trabalho...

LAM: Acho que para já daquilo que me ocorre perguntar, é isto! Vocês por favor vejam se se lembram de mais alguma coisa que queiram saber...e passava agora a palavra à Margarida que entretanto, algumas coisas, é provável já tenham sido respondidas, não é? Mas veja o que tem aí mais específico, que lhe pareça útil para o seu trabalho de restauro da peça. Olhamos e não nos parece haver assim nada, como é que eu hei-de dizer, que seja preciso grande informação, na medida em que sabemos exatamente as cores, o que falta aqui e ali, não é? Mas avance por favor.

MB: Ora bem, o tipo de suporte é importante referenciar. Qual o tipo de suporte desta pintura?

RC: É. Por exemplo referência a indivíduos como o Quadros Ferreira desenhavam uma linha marcada para a Optical Art e a Abstração... o Vasareli... o Cruz Diaz...indivíduos ligados à trajetória da Op Art. Há terrenos que são marcados aqui pela geração do meu tempo já com áreas de pesquisa ligadas a esse tipo de coisa, portanto, a gente de qualquer maneira era mais enquadrado sob o ponto de vista do respeito pela tradição relativamente recente, que não tem nada a ver com isto...que também estava estruturado

assim...um certo respeito pela hierarquia, ou seja, havia guias recentes...mais recentes possíveis.

LAM: Portanto, a Op Art é uma das referências em termos de movimento artístico...

RC: A Op Art na época era uma das referências. O Vasareli era um dos autores, o Cruz Diaz, da América Latina, foi também muito importante na Op Art.

LAM: E como é que vocês sabiam deles?

RC: Através das revistas que apareciam aqui na biblioteca. A biblioteca na altura tinha alguma importância. Mas aparecia pouca coisa...

LAM: E era tudo a preto e branco...

RC: Algumas revistas norte americanas... a Colóquio Arte, como aparecia aqui...e outras referências ... às vezes catálogos...e depois o Museu de Arte Abstrata, em Espanha, em Cuenca, reconhecido, que eu trago o catálogo. Eu acho que ele é subsequente, ele é logo a seguir a isto. É inaugurado antes de 74...Penso eu talvez entre 68 e 74. Tinha as casas apenduradas que é um colecionador que compra as casas e começa a juntar recursos. É importante, é um pequeno Museu, mas até mesmo para Espanha, porque porque agora não vê a riqueza da Espanha de agora comparada. Apesar de ser um país com um potencial enorme. Em termos museológicos, sempre estiveram para lá da historiografia antiga que estruturava os museus em tempo moderno. Era...Espanha era única na Pintura, assim dito, sem desrespeito por nós. Tanto que, Miguel Ângelo era português, segundo dizem, temos que festejar a costela por aí. Podia ter deixado muito castreiro por aí, nem que fosse atrás de uma parede como o outro...(risos).

LAM: Vamos lá agora á parte técnica, Ok?

MB: Professor Rodrigo, existe algum critério que diferencie o esboço com a obra propriamente dita, a pintura?

RC: Aqui na parte técnica tem uma coisa...Não havia telas acrílicas em Portugal, na época. A gente podia fazê-las com algum tipo de algodão e com gesso acrílico, que julgo já tinha começado a aparecer...A partir de 68 começaram a aparecer. Em 71 já começava a haver tintas da Tallens, em Portugal, mais tarde aparece a Windsor com os acrílicos. Eu acho que só a partir de 71, 72 é que aparece com força ou seja, as bases para a pintura de acrílico tinham de ser criadas por nós. Antes, usava-se uma pintura que fazia a proximidade, comprava-se resinas acrílicas ou vinílicas e pigmentos, pigmentos o melhor possível e misturava-se o correlativo. O Jorge Pinheiro dava um nome a essa técnica da pintura...

LAM: O quê? A técnica de misturarem a...Mas não disseste que era resina?

RC: Aquilo é um acrílico feito artesanalmente...mas ele dava-lhe um nome qualquer que eu agora não me lembro.

MB: Um aglutinante com um pigmento?

RC: Sim, havia uma maneira primitiva. O Ângelo tem bases assim e ele tem a designação da técnica que eu agora não me estou a lembrar...No fundo, é uma técnica utilizada antes do acrílico industrial existir. Já se recuperava o (colativo), na altura dizíamos ...um polímero.

MB: Não seria o acetato de polivinilo?

RC: É polímero, o que interessa são polímeros, acetato de polivinilo e acetato vinílico, mas há outra técnica para trás, mais engraçada, a caseína, não te esqueças disso...

LAM: Ah pois é...essa da caseína o Moura⁷⁸ deu-nos um grande trabalho para descobrir...

RC: O Ângelo experimentava tudo! O tipo era muito bom! Foi nosso professor, um homem com 30 anos...Eu sou velhote, venho da Faculdade de Economia, vim da guerra colonial, da Faculdade de Economia, aliás, este 5º ano é engraçado...O Pedro vem do ensino superior, o Carlos Carreira vem do ensino superior, o Dario veio dos Gráficos, veio do trabalho superior, que já trabalhava ali de pá e pica...

LAM: O Jaime Silva...ou seja, eram pessoas maduras.

RC: Ali era notório a grande tradição da escola antiga, pessoas da guerra misturadas com pessoas de 17, 18 anos. A Isabel era a mais jovem na altura, que entrou no curso. A Isabel tem 7 anos de diferença.

LAM: E só um ano letivo.

RC: É! Depois era a Zé Guilherme, ela era a mais novita do nosso ano. A caseína é um correlativo do leite...

LAM: Importaste de dizer então....vai ali pertinho⁷⁹ e ver o que está ali?

RC: Ali está uma tela de óleo colada sobre platex. Não havia MDF à época...

MB: E no esboceto, qual é o tipo de suporte?

RC: O esboceto é uma chatice...é acrílico sobre cartolina. É chato pintar acrílico sobre cartolina...essa técnica.

⁷⁸ Américo Moura

⁷⁹ Para junto da pintura

LAM: Portanto, tinta acrílica! É tinta acrílica sobre cartolina.

RC: É! Tinta acrílica da Tallens⁸⁰, porque tem uma capa muito mais resistente do que as outras todas...contínua e a torna às vezes menos solta ou seja, para terminar...fazendo ganhar “bocas” porque fica mais espessa. Nós vínhamos de uma prática de aquarela, têmpera e guache e por isso quando chegamos ao acrílico...cuidado...Nós somos os primeiros a pintar a acrílico... este ano. Tirando as experiências do Ângelo anteriores com os acetatos, o Jorge Pinheiro talvez...digo talvez o Jorge Pinheiro, não sei...mas quase de certeza e depois o curso anterior ao nosso e algumas personagens...a Graça...Ninguém pintava a acrílico, percebes? O primeiro acrílico do Carlos Carreira, sou eu que lhe empresto os tubos e dei-lhe uma tábuazinha...ai meu Deus...uma desgraça! Ele diz-me: “deixa lá ver como funciona isso...” Ninguém sabe que aquilo é o primeiro acrílico dele!

LAM: Portanto, o trabalho grande não é tinta acrílica?

RC: É tinta acrílica. É tinta acrílica sobre tela de óleo colada sobre platex.

LAM: Disseste tela de óleo colada?

RC: É. Tela de óleo colada sobre platex...

MB: Que tipo de adesivo foi usado?

RC: Foi com cola de madeira, cola branca, cola acrílica. A cola de madeira tem mais corpo no endurecimento é mais opaca. Mas antes dava uma lixagem com lixa zero à tela para ganhar atrito. Limpava bem o pó etal... e depois aplicava o gesso acrílico. E o professor dizia: “Ó Rodrigo não se pode fazer isso” e eu dizia: “pois não professor, não se pode porque não se consegue” (risos) E como é que se consegue? E eu andei, andei até conseguir...É o pensamento que faz o autor e o seu trabalho, são processos...mas depois vai-se ao Ralph Meyer, aos livros de tecnologia e afinal eu tinha razão...é mais simples, é mais credível aplicar um acrílico sobre uma tela de óleo, do que ao contrário porque a contração e dilatação é mais lenta aplicada á superfície. O acrílico resiste sempre. O que está por cima tem um corpo de dilatação mais lento e vai sofrer fraturas.

LAM: Portanto, sobre a tela de óleo lixada uma camada de gesso acrílico e depois a tinta acrílica...

RC: É o que está ali!

LAM: Tinta acrílica artesanal? Não sabes...

⁸⁰ Royal Tallens – marca da tinta acrílica

RC: Não, isso é Tallens, isso é Tallens...é muito resistente. Aquele azul até tinha um nome...azul azural...já não existe.

LAM: Qual o escuro ou o claro?

RC: O grande, azul azural. Aquilo deve ter..aquele azul tem preto...nunca se deve meter o preto, no fabrico já trás preto. O Jorge Pinheiro obrigava-nos à imputação da cor numa rapidez enorme...aquilo tem um desvio de origem, de fabrico, por isso é que tem essa designação, no fundo, se calhar partiu do ultramarino que incorpora uma matéria neutra. A cor neutraliza-se quando vai para o preto, ou domínio dos cinzentos...está a neutralizar-se, ou quando caminha para o branco, abre mais.

LAM: Agora diz-me uma coisa por favor, tem título?

RC: Já não me lembro mas era normal a gente dar uma tretazinha de um título. Eu na pintura não tinha tendência a colocar título, mas nesta época, é capaz de ter título.

LAM: Não, não temos ideia, qual possa ser...

MB: Mas poderá estar colocado no reverso da pintura?

LAM: Veja, veja, vá ver. Peça aí ajuda. João, importaste de ajudar aí com a pintura para ver se está escrito alguma coisa?

MB: Não, não tem nenhuma inscrição. Não tem nada escrito.

RC: Engraçado, todos os exames de saída do 4º ano, exame de saída do 4º ano, durante o 4º ano eu ando nesta direção mas trabalho muito os cinzentos, pretos...

LAM: Qual é esta direção?

RC: A partir do exame é que venho para este tipo de proposta.

LAM: E qual é esta direção? Como é que descreves esta direção?

RC: Está ligada a uma tónica de raiz construtivista, neoclassicista, mas a traí-la toda. É uma traição, ou seja o tema toma a orgânica como valor determinante da matriz, em certa medida...pressupostos...servindo-me em parte de processos de aplicação cromática. A paleta é relativamente reduzida às cores primárias e tem a ver com um certo pendor de conceptualização das matrizes, dos valores de configuração das plantas, dos organismos, dos corpos...Há uma série de trabalhos nesta direção, um que está na Fundação Cupertino Miranda. No fundo era uma parte do corpo feminino e masculino. Fazia sínteses fotográficas de cor e a gente começa a apanhar certas coisas. Este trabalho é o mais barroco de todos! Começa no 4º ano e metem-se 12 trabalhos pelo meio. Aqui, resolvi pegar outra vez. Tenho em casa um trabalho

mais conceptualizado para recuperar, é um trabalho que veio de uma pessoa que o deixou cair e que tem uma série de coisas para colar...

LAM: A questão da arte abstrata e figurativa já não se colocava? Já se podia trabalhar à vontade? Ninguém levantava problemas?

RC: Sim, aliás a tensão que poderia haver...o Jorge Pinheiro deu-me um bocado cabo da cabeça por eu retirar o trabalho afetado, que foi a afetação máxima. Retirar a organizacidade do trabalho, mais simples sob o ponto de vista mais racional... O meu trabalho com a Isabel vai ter sempre esse aspeto orgânico, faz parte, não é porque eu queira ou deixe de querer, faz parte dessa personagem que vai só por uma razão absoluta para outro lado. Eu gosto um bocado das coisas funcionais...

MB: Existe algum condicionalismo/objeção na utilização de outros materiais que sejam compatíveis com os materiais da obra para a intervenção de restauro?

RC: Não, podem ser outros materiais que surtam o mesmo efeito. O acrílico poderá ser da Windsor, da Liquitex, da Tallens, qualquer coisa...vai ser difícil obter aquele azul...

LAM: Já está queimado...o tempo também queima as cores, não é?

MB: Sim, o envelhecimento natural dos materiais.

RC: Ó menina Basaloco...(risos). A Tallens...se for outra base...Ali...eu digo como se pode fazer aquilo⁸¹...

MB: Aceito a opinião!

RC: É uma injeção...uma agulha de aço, meter cola acrílica para dentro.

MB: OK! Que tipo de cola acrílica, aquela que utilizou?

RC: Ao aplicar tem que estar na horizontal, tem que pôr uma carga, tem que pôr um plástico transparente. Podem pôr outro a amortecer, mas o plástico tem que estar junto do acrílico. O plástico vai pegar um bocadinho, mas depois despega. Um plástico tenso, não muito rígido, para fazer tensão...

LAM: Tipo manga?

RC: Pode ser. Há outra maneira...é que eu não sei se está aplicada alguma gordura sobre isto...eu julgo que não...o Ângelo aplicava gorduras em todos os acrílicos, ceras...e isso depois...tem que se ver...É uma questão de pôr um bocado de água a ver se pega ou não e tira-se aquilo...a Margarida sabe melhor a técnica do que eu...

⁸¹ Relativamente à bolha existente entre a tela e o platex, no canto superior direito.

LAM: É preciso verificar se tem o tal acabamento ou não...

RC: Nalguns casos usava-se a essência de terebentina...e também um produto derivado da gasolina com essência de terebentina aquecido em banho-maria.

MB: Se calhar é o White Spirit?

RC: É White Spirit! Aquilo é uma gordura, mas eu acho que este não tem! Eu por acaso não tenho em casa...podia-se experimentar... Não tem problema de pagamento nenhum...agora o azul-escuro é mais difícil...o outro é o cerúleo, o outro é o azul cerúleo. O de cima tem amarelo, não se vê mas tem (risos)...tem branco...Há uma mistura de branco aqui... é um azul duma classe diferente do outro.

MB: Ainda falando um pouco dos materiais utilizados...

RC: É tudo acrílico aqui e da mesma marca. Sempre Tallens que era o que havia, só mais tarde aparecem outros...

MB: Entre o esboceto e a obra propriamente dita existe alguma diferença? Parecem-me muito semelhantes...

RC: São ligeiramente diferentes...as proporções...Este tipo de esboceto para uma obra abstrata é mais fácil...além do mais o interesse é realizar uma coisa muito próxima...Aquilo ali é plano, são formas de configuração num alinhamento bem definido, não há relevo (...) No esboceto da minha agregação é mais complicado, o que é natural, por causa dos areados aplicados...tinha x tempo para fazer a prova...4 horas...a areia tinha que colar, secar aquilo...isto era apresentado na secretaria dos serviços administrativos da faculdade com a memória descritiva, a defesa do trabalho...Do ponto de vista plástico, racional e descritivo...Os fundamentos em termos de filosofia da arte eram mais importantes do que os fundamentos técnicos.

LAM: Portanto entregavam o esboceto, mais uma peça escrita na secretaria e depois havia um júri que avaliava e marcava uma data para entregar...

RC: Eu acho que no máximo eram seis meses.

LAM: E o teste onde é que fizeste? Foi aqui ou foi fora?

RC: Não sei o sítio exatamente mas foi aqui na escola. Eu podia ir para casa cortar papel...

LAM: Pois...podias trazer os elementozinhos, por exemplo.

RC: São cartolinas de 500 gr/m2 que parecem MDF e cola UHU

LAM: Ai é? Eu pensei que fosse madeira ou MDF...É tudo a fingir!...

RC: Na época era uma técnica adaptada. Eu depois para a prática, o trabalho em conjunto com a Isabel⁸² a partir de 86, as nossas esculturas de papel e resina foram transportadas para um domínio muito mais... que é tudo síntese.

MB: Mas utilizava a cartolina com resina?

RC: A cola é dada por toda, depois é posta no chão espalmada com cargas por cima e deixa-se estar dois dias a secar, depois lima-se tudo com uma lima fina à volta. Trabalhar com madeira é a mesma coisa...e dá-se depois gesso acrílico.

LAM: Mas isso é tudo ao nível da placa...ainda não cortaste nada...

RC: Já cortei a forma à tesoura...

LAM: Ah! Então tu cortas a cartolina primeiro e depois é que colas e espalmas...

RC: É, porque a cola vai tornando-a durinha. Aquilo vai ser tudo limpo e polido com a lima dois, essa e outras. Tomé Feteira! (risos). Já agora... policial agora... alguém que entre outras coisas chegou a ter projetos com o Sr. Tomé Feteira que lhe deu uma grande coleção de limas. Esse senhor foi para Londres e eu herdei-as para o Atelier e aquela “espada-baínha” (?) que eu usava para o papel. As colas que vitrificam são poucas, a UHU permite um comportamento igualzinho ao dos contraplacados e MDF.

LAM: Então aquelas “coisinhas” é tudo cartolina? O que torna a obra muito mais leve...

RC: É tudo cartolina, é muito resistente. Aquilo contrai, distende e nunca mais acaba...Hoje em dia a malta nova faz coisas fantásticas!

MB: Queria perguntar-lhe como vê o papel do conservador-restaurador?

RC: Para restaurar?

LAM: Sim, estás com receio daquilo que possa sair aqui do restauro?

RC: Não!

MB: Confia em mim?

RC: Vocês sabem a história em volta da Capela Sistina...o Marques conta muito melhor que eu...desde o início até à atualidade deve haver, se existir, o antes e o agora...o pessoal cai para o lado! A cor é muito mais aberta do que se pensava...Há uma tendência a partir do século XX para cá, de pôr os tipos todos lixados para trás, da Idade Média, do Renascimento...lixados no bom

⁸² Isabel Cabral, Projeto-Comum.

sentido...pessoas sempre a olhar para dentro, nem britavam pedra, tadinhos... mas o Leonardo e o Miguel Ângelo...Eu falei do Leonardo por causa da “última ceia” do Leonardo e dos estudos feitos...e a cor é muito mais aberta. O Miguel Ângelo? quantas vezes foi restaurado... 4, 5 vezes? Há uma interpretação sempre *épocal*, o tempo é que vai decidir sobre as coisas... os próprios autores a olhar sobre si próprios, fazem interpretações sobre as coisas que se faz com olhos completamente diferentes...As épocas eram completamente diferentes, restauraram-se ao gosto da época...Agora não é ao gosto da nossa época temos aparelhos de medir e de precisão que nos dão outro tipo de leitura de acordo com cada modelo... Os recursos eram outros e a aptidão das pessoas também...

LAM: OK, mas neste caso não se coloca nenhum problema...

RC: Não, não há nenhum problema. Isto é fácil, uma cor plana...acertar o tom base, indo à marca sabendo que é da Tallens é mais rápido. Aquele azul base, o azural, já não existe, mas têm um equivalente.

MB: Nós também utilizamos sempre materiais compatíveis.

RC: Há uma coisa que é importante, a técnica e a afinação para saber qual é o desvio que tem. Acho que ali é verde sapo...mas não é. Ou melhor tem lá verde um sapo green que é um verde oxidado...todo o verde é oxidado, depende dos óxidos... o que é o oxidado? É estares a meter a complementar...as cores complementares...Há uma coisa que é importante, é a técnica...Há os padrões...() e a sua atividade... quando estás em ação, é aquilo que usas, pigmentos...até a aguarela, mas dentro das técnicas subtrativas, mas aqui é aditiva porque é aquela em que a luz entra através da película cromática e torna a vir...e toda a pintura tem isso. Mesmo na tua casa quanto mais opaca é a cor, mais impede que a luz entre e torne a sair. Se é muito opaca ela fica logo ali à superfície presa, é essencial...logo toda a cor, quando pintas, tem sempre tendência para ir para o preto, estás a caminhar para o preto...quando já tens luz, estás a caminhar para o branco...

LAM: E então aqui nesta peça?

RC: Também se pinta com os aparelhos...com projeção de luz...

LAM: Então este objeto é pintura?

RC: Ah! São poesias cortadas à tesoura, se quiserem...cortem como quiserem...(risos)

LAM: Mas acho que ainda faltam “papezinhos”...

RC: Ah! Posso fazer...Aquele ali soltou-se...

LAM: Falta ali alguma coisa...está esmoucado, não está? Não se perdeu nenhum elemento?

RC: Não falta nada, é só colar!

LAM: E ali vai precisar de descolar?

MB: Descolar, não! Apenas colar o que está em falta.

LAM: Agora para expor, para expor na Árvore...Esta vai para a parede, não é? Em relação ao esboço há várias hipóteses, pode-se pôr o esboço próximo, se houver espaço, o que eu duvido, porque tu sabes que aquela sala da Árvore é um problema por causa das janelas... na sala central está tudo em obras mas os espaços mantem-se muito próximo do que estava. A sala central vai manter-se igual.

RC: Só vai ser na sala central?

LAM: Não, também vão haver espaços que a Árvore tinha que estão a ser ocupados por loja e que vão continuar. Vão haver outros espaços expositivos para as obras que precisam de escuridão... o Quadros Ferreira por exemplo é luz, portanto não pode ser na sala grande. Na sala grande vai estar este tipo de trabalho e os objetos (...) Este teu trabalho é para ir à parede. Há duas hipóteses de associar o esboço, ou ao lado, com alguma distância obviamente, mas na mesma parede, ou então a alguma distância junto com outros esboços, que também temos, mais um ou dois, doutras obras que vão ser expostas e portanto uma das hipóteses é por exemplo arranjar uma vitrina e colocar lá os esboços que depois se vê que há relação com a pintura. Tu não tens nenhuma preferência...nunca irei pôr nenhuma moldura...nem aqui, nem acolá...é para ficar assim?

RC: É! Ali tem moldura...a gente às vezes transborda...mas neste caso faz parte intrínseca do módulo...

LAM: Portanto, aqui não tem moldura...nem aquilo...

RC: Não, era pretensioso pôr...

LAM: Foi assim que eu entendi, mas já agora...Pois, tirava o caráter de estudo...E depois quando pintavas, tipicamente tu ou do conhecimento que tenhas de outros trabalharem, para fazer a grande tinham a pequena ao lado, ou como é que era? Ou não era necessário porque já sabiam, já tinham tudo na cabeça...

RC: Ao lado, talvez para me lembrar da questão cromática...

LAM: um apoio...

RC: Mas agora sinceramente, estás a pôr-me uma questão que já não me lembro muito bem...

LAM: Ok.

RC: Ó pá, palavra de honra, nunca pensei estar a ficar tão burro na memória...É bom sinal! Estou a ficar velhote e começo a lembrar-me mais para trás. Não há nada como treinar, não é Lúcia? Se agente não treina...

LAM: Exatamente, exatamente fazer muitos “sudoku”...

MB: Exercitar...

LAM: No teu caso, é pintar muito...

RC: Eu ouço mal às vezes...a partir de Maio vou ficar a ouvir melhor...Primeiro vou ser operado ao direito e só se pode viajar de avião 30 dias depois. Tenho uma exposição em Julho e queria avançar para o esquerdo antes de Julho, mas não vai dar tempo, só depois em Setembro...

LAM: Isso é perigoso?

RC: Vão-me ligar depois o corpo(?) A audição ativa... eu tenho um corpo mole e normal, ou seja a parte cerebral. Isto é uma doença...eu nunca quis ser operado por teimosia...Isto é uma doença que passa de pais para filhos...Isto tem uma designação congénita...Isto é por parte do meu pai, vem do lado da minha avó paterna. A minha mãe dizia que tinha “ouvidos de tísica” (risos). Sabes o que é tísica?

MB: tísica tem a ver com tuberculose...

LAM: ok deixa ver...conheço melhor por gripe grega ou espanhola...

RC: Bubônica...bubônica...

LAM: Foi nada...gripe espanhola!

RC: ou bubônica, a peste bubônica como o Apollinaire⁸³

LAM: Mas o Apollinaire já tinha sido ferido na guerra...já estava fragilizado... Agora... etiqueta com o nome do autor colada ao lado e inscrição com o nome no verso. A etiqueta, palavra de honra não sei quem é que se lembrou de colar ali aquela linda etiqueta...ali em cima do esboço...não sei como é que está por baixo...Ficas com uma incumbência por favor, se encontrares a memória descritiva...procura se faz favor.

RC: Sim.

⁸³ Guillaume Apollinaire

LAM: Ninguém quer fazer nenhuma pergunta?

Aluna: A etiqueta pode ter sido durante a prova...

LAM: Não! A etiqueta foi o funcionário do Museu. Foi uma espécie de inventário que se fez. A etiqueta do lado ali não tem grande problema, a do esboceto é que sobrepõe...não devia ter posto no lado, devia ter posto atrás, não é?

MB: Sobrepõe aqui, mas penso que não será difícil de remover, vamos ver...

LAM: Depois colocava isto assim na grade⁸⁴ e como tem aqui o nome, ele identificava mais rapidamente...

RC: Muito do suporte técnico era feito na escola... era normal. Habitaram-se a trabalhar na escola, mais tarde na faculdade (...) Os cavaletes todos da escola eram nossos. Não havia quem tomasse conta daquilo, era guardar as coisas o melhor possível... e perdeu-se muita coisa pelo meio, perdeu-se ou ganhou-se, depende dos lados...Havia regras, que depois era impossível cumprir, que à partida já não se cumpria, porque a escola antiga com alguns alunos faz isso... As escolas eram subsidiadas...era obrigatório deixar para as escolas, as provas dos exames de saída...

LAM: Depois veio o 25 de Abril e era completamente impossível...

RC: Houve ali uma ou duas, três...que com a confusão...e depois começou a não ser confusão e passou a ser reivindicação...

LAM: Pois...

RC: O João disse-me: Ó pá, tens alguma prova para lá? Eu disse-lhe: Não vendi-a. Tiraram-na; acharam que já não fazia sentido! O próprio professor Jorge Pinheiro, quando estava no conselho diretivo...

LAM: Sim ele quis, mas não levou...

RC: Pois não, não podia. Eu por acaso achava que não a devia levar...eu não a largava, salvo seja... deviam achar: "o homem é maluco!" É o meu trabalho, não é? Um senhor da Gulbenkian telefonou-me a dizer: "professor...puseram-me este problema..." mas eu tinha tudo explicado...eu tinha explicado também ao Jorge Pinheiro...

LAM: Ele está muito entusiasmado com esta exposição e até quer levá-la para Lisboa, mas eu já disse que primeiro vamos fazer a do Porto e depois logo se vê...

⁸⁴ O esboceto era colocado na grade de armazenagem no sentido vertical

RC: Mas ele está numa fase da vida diferente...É o mais velhote e é o que está melhor...Agora está simpático...

LAM: Está, está.

RC: Sempre se deu bem com as pessoas, mas era assim muito reservado. Agora não...a velhada está toda bonita ele em especial, que é o mais velho de todos... A mãe dele morreu com 101. O Jorge Pinheiro vai passar os 100...

LAM: Está muito escorreito de cabeça... Mais alguma coisa?

MB: Creio que para já é só. Só preciso depois acertar alguns detalhes que tenham ficado menos esclarecidos e preparar a biografia do professor Rodrigo, mas depois passo na galeria e falo com ele.

LAM: Aproveito para informar que o professor Rodrigo Cabral tem uma galeria na Rua Miguel Bombarda que é a Galeria Serpente. Se por qualquer razão surgir a necessidade de perguntar alguma coisa é perto e bom caminho...

RC: é o sítio melhor...ou ir ao site da Galeria ou comunicar por e-mail...

LAM: Portanto a comunicação é fácil, o que não acontece com outras pessoas...Agora queria fazer-te mais uma perguntinha para ver se tu te lembras destes nomes que eu te vou dizer: Rosa Ramos...

RC: Rosa Ramos e o José Rodrigues tem uma filha que é a Ágata...Rosa Ramos da geração do Zé...A Rosa na altura teve alguma importância intelectual...

LAM: Joaquim Vieira (...) Maria Isabel França Cabral Sampaio (...) José Bizarro (...) Américo Moura (...) Carlos Alberto Andrade (...) Maria Rosalina Soares (...) José Alberto Sousa Alves (...) Graça Morais...e para já é tudo... Se ninguém tiver mais perguntas a fazer, vou-me despedir do professor Rodrigo...

ANEXO II - CONVERSAS COM RODRIGO CABRAL

Em algumas deslocações à Galeria Serpente, foram realizadas conversas com o artista Rodrigo Cabral com o objetivo do esclarecimento de dúvidas, apuramento de pormenores técnicos ou para a obtenção de documentação inerente ao autor e ao seu trabalho, nomeadamente um desdobrável relativo a esse período na ESBAP, com fotografia de todos os alunos do 4º e 5º ano de Pintura e Escultura com respetivos nomes, do ano de 1971/72, um cartaz da I Bienal de Famalicão da artista Isabel Cabral, assinado Maria Cabral de 72 e fotografias de alguns dos trabalhos da mesma série da pintura do caso de estudo.

Assim, resumidamente se apresenta a seguinte informação adicional:

Em 4 de Maio 2012 com a descoberta de um cartaz debaixo do esboço durante a intervenção de conservação e restauro, o artista foi abordado com o objetivo de documentar a imagem para memória futura, tendo o mesmo referido o seguinte:

RC: *“A imagem corresponde a um esboço para cartaz quando era aluno do 3º ano, na disciplina de Artes Gráficas, com o professor Pintor Armando Alves”.*

Em 15 de Maio de 2012 o artista foi questionado sobre o tipo de cartolina utilizada para a elaboração dos elementos tridimensionais, no caso de por exemplo ser necessário elaborar uma réplica para colmatar uma perda de algum elemento, tendo referido o seguinte:

RC: *“A cartolina utilizada para a elaboração dos elementos tridimensionais foi cartolina Bristol de 500 gr/m2. No caso de não existir, poderão ser elaborados com cartolina Duplex 500gr/m2, tendo de ser colada em placas sucessivamente invertidas em relação à face branca, de maneira a que não cause empeno no ato de secagem”.*

Em 21 de Maio de 2012 o artista referiu que em relação ao processo de elaboração e colagem dos elementos tridimensionais utilizou a cola UHU celulósica para papel, com capacidade de rigidez após secagem de várias horas. Sendo que a cola UHU é uma cola que vitrifica, deverá ser colocada de modo a cobrir toda a extensão do papel, para que não fique nenhuma área sem cobertura, pois tal levaria ao aparecimento de bolhas devido à dilatação diferenciada da superfície, pela sua reação à humidade.

Na mesma data, foi também referido pelo artista que a Tese foi realizada no contexto do atelier de pintura, na vertente composição do 4º ano da ESBAP, em 1970.

Referiu ainda a propósito dos materiais utilizados para pintura e para escultura, que utiliza suportes variados, algodão sobre platex com preparado/base para óleo e platex com preparado/base para óleo. As técnicas de pintura são executadas, por vezes, com criação de texturas obtidas por gesso e colas com aplicação de papel e cartolinas. As tintas para a pintura são tinta acrílica (Tallens) e óleos e esmaltes sintéticos em spray, para as esculturas.

Respondendo à questão do porquê de alguns trabalhos possuírem o título “Experimentação” o autor refere que o título é devido às características de pesquisa que os trabalhos essencialmente detinham na procura de uma linha coerente de desenvolvimento posterior.

Em 4 de Junho de 2012, respondendo à questão de como vê a sua Tese (caso de estudo) na atualidade, não com a visão da criação mas com a visão atual da obra, o artista refere:

RC: *“Tempo de solidão (1970-1974). Salvaguardando as mudanças na percepção espaço temporal assim como as de paradigma e depois de algumas importantes experiências, interrogações, variações de registo e procura de sentido, os traços fundamentais, contidos nos meus trabalhos de 1970-74 e as bases que os sustentam ao nível do pensamento teórico, são transportados, no essencial, para as realizações atuais no contexto do Projeto-comum com a Isabel Cabral. Há semelhanças no modo como estruturam o campo poético e no seu valor instrumental como detonadores das ideias e do pensamento filosófico”.*

(Fonte: Margarida Basaloco, 2012)

ANEXO III - BIOGRAFIA



ÂNGELO CÉSAR CARDOSO DE SOUSA (1938-2011)

Nasceu em Lourenço Marques, Moçambique, em 2 de Fevereiro de 1938. Foi nesta cidade que mais tarde começou a pintar. Com 17 anos chegou ao Porto para cumprir os seus estudos superiores, fixando-se daí em diante nesta cidade, que escolheu para viver e trabalhar. Em 1955 matriculou-se na Escola Superior de Belas Artes do Porto, no curso de Pintura. Depois de terminar os estudos foi convidado a integrar o corpo docente. No ano de 1963 tornou-se assistente da Escola. Expôs publicamente pela primeira vez, em 1959, na Galeria Divulgação, no Porto, ao lado de Almada Negreiros. Este evento marcava a inauguração de um ciclo de exposições, organizado pelo então estudante de Arquitetura, José Pulido Valente, que tinha como intenção mostrar, em simultâneo, um artista jovem com um consagrado. Nos anos seguintes, os seus trabalhos foram expostos nas galerias ativas em Portugal: Galeria Divulgação do Porto e de Lisboa, a Galeria 111, a Cooperativa Árvore, a Galeria Buchholz, a Galeria Alvarez, no Porto e a Sociedade Nacional de Belas Artes. No ano de 1964 é um dos entusiastas e fundadores da Cooperativa Árvore. No final dessa década (1967-68) viveu uma temporada em Londres, enquanto bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian e do *British Council*, frequentando a *Slade School of Art* e a *Saint Martin's School of Fine Art*. Por essa altura (1968), formou, com os colegas Armando Alves, Jorge Pinheiro e José Rodrigues, o conhecido grupo de *Os Quatro Vintes*, assim denominado pelo facto de todos os seus elementos terem alcançado a classificação máxima na licenciatura, e que tinha como principal objetivo a divulgação dos respetivos trabalhos através de exposições coletivas.

Ainda relativamente ao percurso académico, refira-se que em 1995, Ângelo de Sousa em Pintura e Gustavo Bastos, em Escultura, tornaram-se os primeiros professores catedráticos da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Ângelo aposentou-se passado cinco anos.

Artista vanguardista, experimental e minimal, Ângelo de Sousa usou ao longo da sua longa e profícua carreira diferentes técnicas e suportes: o desenho, a pintura (recusa molduras, estuda a luz e experimenta diferentes técnicas), a escultura, a fotografia, o filme, o vídeo e a cenografia. A crítica considera-o *muito criativo e impulsivo*. A sua obra demonstra uma forte coerência, apesar da constante mutação.

Na pintura, é vulgar a associação que dele se faz a Mondrian, apesar de o próprio se declarar influenciado pelo Expressionismo. As discussões artísticas nunca o afetaram. Por opção manteve-se sempre à margem das polémicas neo-realistas e dos debates sobre figuração e abstração. Antes, derivou para outras reflexões motivadas pelo interesse que frequentemente demonstrou pela gravura oriental, as artes primitivas e exóticas e *Art Brut*, o Expressionismo, por artistas como Klee e Kandinsky e por movimentos como o *Colour Field*, o *Post Painterly Abstraction*, a *Op* e a *Pop Art*.

O “*movimento irrequieto*” do filme também surge na escultura, em metal, dos anos 60 e 70 do século passado (as “pequenas engenhocas”, como o autor lhes chama, primeiro em acrílico e depois em alumínio) e a qualidade orgânica dos trabalhos aparece no uso do corpo na fotografia e no auto-retrato, como diz Leonor Nazaré.

De entre as exposições individuais que fez destacam-se, por exemplo a exposição *Ângelo – Escultura e Desenho*, do Movimento “Os Quatro Vintes”, realizada no Porto, na Galeria Alvarez e na Cooperativa Árvore, em 1970 e grandes retrospectivas, nomeadamente em Serralves, em 1993 e em 2001, de desenho e pintura e de fotografia e cinema respetivamente, e a de 2003, sobre desenho, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

Pinturas, esculturas e desenhos seus têm sido objeto de mostras por todo o País e estão presentes nos principais museus de arte contemporânea.

Participa desde 1956 em exposições coletivas em Portugal e no estrangeiro, em galerias e museus. Entre estas destacam-se as participações na XIII Bienal de São Paulo, em 1975, onde foi premiado e na Bienal de Veneza, de 1978.

Ângelo de Sousa mostra também uma faceta de originalidade nos materiais de divulgação da sua obra. Em alguns dos seus catálogos podem ler-se textos de Eugénio de Andrade, Fernando Pernes, João Cabral de Mello e Neto, Maria Filomena Molder, João Pinharanda, Rui Mário Gonçalves, Alexandre Melo e Bernardo Pinto de Almeida. Da sua produção constam ainda desenhos em diversos livros, nomeadamente de Eugénio de Andrade, Maria Alzira Seixo, Mário Cláudio, Fiamma Hasse Pais Brandão.

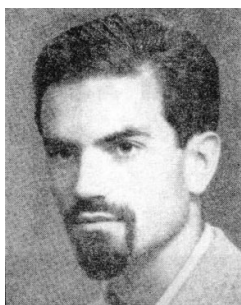
Homem de fortes convicções, envolve-se quando acha necessário, em causas políticas ou cívicas (foi mandatário de Jorge Sampaio, no Porto, nas eleições presidenciais de 1995). As pessoas que com ele convivem dizem ser um homem cordial, extrovertido, irreverente e generoso.

Nos últimos anos, com o arquiteto Eduardo Souto de Moura, representou Portugal na XI Mostra Internacional de Arquitetura em Veneza (2008) e viu estreiar o filme “Ângelo de Sousa – Tudo o que sou capaz” do encenador e realizador Jorge da Silva Melo (2010).

Ângelo de Sousa morreu na sua casa do Porto, aos 73 anos de idade, no dia 29 de Março de 2011, vítima de cancro.

(Fonte: Universidade do Porto - Sigarra / Universidade Digital - Gestão de Informação, 2008, disponível em: <https://sigarra.up.pt>).

ANEXO IV - BIOGRAFIA



JÚLIO ALFREDO TEIXEIRA BRAGANÇA (1939)

Nasceu no Porto em 1939. Em 1962 matricula-se no Curso Geral de Pintura da Escola Superior de Belas Artes Porto (ESBAP). Em 1963 participa na XII Exposição Magna. Em 1964 Participa na XIII Exposição Magna. 1965 Participa na XIV Exposição Magna. 1966 Conclui Curso Geral de Pintura. Participa na 5ª Exposição Extra-Escolar. Participa na XV Exposição Magna. 1967 Viagem a Paris, apoiada pela FCG, para visitar a exposição “Hommage à Pablo Picasso”. Exposição “14 Artistas do Porto”, Galeria Divulgação. Participa na 6ª Exposição Extra Escolar. 1968 Matricula-se no Curso Complementar de Pintura. Participa na XVI Exposição Magna. 1969 Conclui o Curso Complementar de Pintura. 1970 Apresenta Tese.

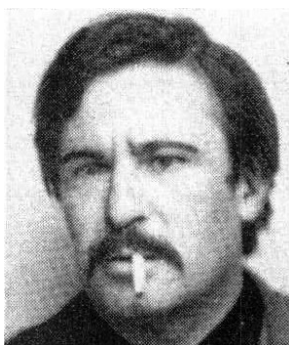
Júlio Bragança foi docente na ESBAP de 1976 a 1984. Foi professor do ensino básico e secundário tendo produzido aparelhos didáticos e organizado uma gramática visual para o ensino de disciplinas na área da Educação Visual.

A sua primeira exposição individual foi na Galeria Ogiva, Óbidos, em 1972. Participou em várias exposições coletivas entre as quais se destacam: “1ª Exposição de Design Português, organizada pelo INII, Palácio da Bolsa, Porto (1972); “Exposição Levantamento da Arte do Século XX no Porto”, Museu Nacional Soares dos Reis e Sociedade Nacional de Belas Artes (1975); “Alternativa Zero”, Lisboa (1977); “Professores da ESBAP”, integrada no programa de comemorações do bicentenário da Escola de Belas Artes do Porto e “Aspetos da Arte Abstrata: 1970-1980, SNBA (1980) “Porto Anos 60/70: Os Artistas e a Cidade”, Museu de Serralves e Cooperativa Árvore, Porto (2001).

Júlio Bragança continua a utilizar (novas) tecnologias em estudos de luz, cor e movimento. Vive e trabalha no Porto.

(Fonte: Biografia realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto sob a coordenação da Professora Doutora Lúcia Almeida Matos, para o catálogo da Exposição “Pintura ou Não?” de Junho a Agosto de 2012 disponível em: <https://pinturaounao.wordpress.com/2012/06/28/julio-braganca-biografia/>).

ANEXO V - BIOGRAFIA



JOSÉ FERREIRA NUNES BIZARRO (1941)

Nasceu em Vila Velha de Ródão em 1941. Em 1967 matricula-se no Curso Geral de Pintura da ESBAP. Em 1968 participa na 7ª Exposição Extra-Escolar. Em 1969 participa na exposição “Cinquentenário da morte do Pintor Amadeo Sousa Cardoso” em Amarante. Participa na Exposição de Artes Plásticas, na SNBA, promovida pelo Banco Português do Atlântico. Em 1971 conclui o Curso Geral de Pintura. Matricula-se no Curso Complementar de Pintura. Em 1972 conclui o Curso Complementar de Pintura e apresenta Tese. Obtém o prémio da Fundação Eng.º António Almeida do Porto, atribuído à melhor classificação no curso de Pintura nesse ano.

A partir de 1974, **José Bizarro** dedicou-se ao ensino das Artes Visuais em várias capacidades: foi autor de programas do ensino básico e secundário, professor de diversos níveis de ensino e orientador pedagógico do ensino secundário. A partir de 1981, entrou nos quadros da Inspeção Geral da Educação tendo integrado equipas de elaboração de programas, de avaliação do funcionamento das escolas e de acompanhamento de experiências de novos programas curriculares. Publicou artigos sobre Educação e Linguagem Visuais em diversos jornais e revistas.

Co-fundador do Cineclube de Portalegre, em 1960, tem participação como ator nos filmes *Veredas* de João César Monteiro, 1975 e *Moura Encantada* de Manuel Costa e Silva, com guião de António Borges Coelho, 1981.

Com colaboração poética dispersa por diversos jornais e revistas, integra a Antologia de Poesia *Cadernos ALFA*, edição de AMITICIA, Grupo Cultural de Portalegre (1964), a *Antologia Poesia Portuguesa do Pós-Guerra* de Afonso Cautela (1965) e a *Antologia Poetas Alentejanos do séc. XX* de Francisco Dias da Costa, Edições Ulisseia, Coleção Poesia e Ensaio (1984).

Realizou a sua primeira exposição individual no Museu Etnográfico de Serpa, em 1992. Participou em diversas exposições individuais e coletivas, sobretudo no Alentejo, entre as quais a “Mostra de Arte Moderna Portuguesa” em Évora (1987). Participou em várias edições da Bienal de Artes Plásticas da Festa do Avante. As suas obras estão presentes em coleções particulares e públicas,

como a da Câmara Municipal de Évora e a do Centro Cultural da Caloura, em Ponta Delgada, Açores.

Vive e trabalha em Évora.

(Fonte: Biografia realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, sob a coordenação da Professora Doutora Lúcia Almeida Matos para o catálogo da Exposição “Pintura ou Não?” de Junho a Agosto de 2012 disponível em: <https://pinturaounao.wordpress.com/2012/06/28/jose-bizarro-biografia/>)

ANEXO VI - BIOGRAFIA



Rodrigo Cabral



“Projeto-Comum”

Rodrigo Cabral e Isabel Cabral

RODRIGO AUGUSTO DE PINA CABRAL (1942)

Nasceu no Porto em 1942. Em 1967 matricula-se no Curso Geral de Pintura da ESBAP. Em 1971 conclui o Curso Geral de Pintura e em 1972 conclui o Curso Complementar de Pintura da ESBAP. Participa na I Bienal Nacional dos Artistas Novos, Fundação Cupertino de Miranda, V. N. Famalicão; Participa na Exposição/leilão dos alunos da ESBAP; Participa na “Exposição dos alunos da ESBAP”, Cooperativa Árvore, Porto; Exposição do Atelier do 5º ano de pintura, Hospital Magalhães de Lemos, organizada por Ângelo de Sousa; Exposição Coletiva na Galeria Ogiva, Óbidos; Viagem de Finalistas a Paris, Amesterdão, Roterdão e Londres. Em 1973 apresenta Tese.

Rodrigo Cabral lecionou na ESBAP de 1989 a 2004, tendo feito provas de Agregação em 1994. Foi professor de pintura na Escola Superior Artística do Porto (ESAP) de 1983 a 1989. Integrou o grupo “*Ação de Graças*” em 1986. Iniciou o “*Projeto-Comum*” em co-autoria com Isabel Cabral em 1987. Realizou a sua primeira exposição individual em 1976 “Desenho”, CRUARB, Porto a que se seguiram várias outras como “Discurso/Percurso”, Cooperativa Árvore, Porto (1983); “Bandeiras” CAPC, Coimbra (1986). Tem participado em numerosas exposições coletivas entre as quais se destaca: I Bienal Nacional de Artistas Novos, Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão (1972); I Exposição Nacional de Arte Moderna, MNSR, Porto e SNBA, Lisboa (1982); II, III, IV, V, VII, VIII, X, XII e XIII Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira (1980-2005); “Perspetivas Atuais da Arte Portuguesa”, SNBA, Lisboa (1983); I e II Bienal Internacional de Poesia Visual e Experimental, México (1983-1986); I Exposição de Arte Contemporânea, MNSR, Porto (1985); II Bienal Nacional de Desenho, Palácio de Cristal, Porto e SNBA, Lisboa (1985); “O Texto e a Imagem”, ESBAP (1993); “ESBAP/FBAUP” Edifício Alfandega, Porto (1995); III Bienal de Arte AIP, Vila da Feira (1998); “(+ de) 20 Grupos e Episódios no Porto do Séc. XX”, Galeria do Palácio, Porto (2001).

Colaborou com os grupos de teatro Seiva Trupe e Teatro Experimental do Porto (TEP) e com o Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI) com trabalhos de cenografia, figurinos e design gráfico.

Elaborou alguns textos e intervenções escritas no domínio das artes e cultura. Participou com ilustrações e trabalhos gráficos em vários livros e revistas.

Em 1998 fundou a Galeria Serpente na Rua Miguel Bombarda, Porto.

Encontra-se representado em diversas coleções públicas e privadas em Portugal e no estrangeiro.

Foi sócio da Cooperativa Árvore onde exerceu funções em órgãos diretivos ao longo de vários mandatos.

Vive e trabalha no Porto.

(Fonte: Biografia realizada por Margarida Basaloco mestranda em Património Artístico Conservação e Restauro da Universidade Portucalense, para o catálogo da exposição "Pintura ou Não? de Junho a Agosto de 2012, sob a coordenação da Professora Doutora Lúcia Almeida Matos disponível em: <https://pinturaounao.wordpress.com/2012/06/28/rodrigo-cabral-biografia/>).