

DIÁLOGO ENTRE O RESTAURO NO CONTEMPORÂNEO E O ARTISTA

DIALOGUE BETWEEN THE RESTORATION IN CONTEMPORARY AND THE ARTIST

Marta Frade

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Resumo: A conservação e restauro em duas esculturas em gesso do escultor João Charters de Almeida foi realizada por uma equipa multidisciplinar, entre teóricos, conservadores-restauradores, químicos, físicos, estudantes e o diálogo com o artista para a concretização desta intervenção.

Palavras-chave: Charters de Almeida. Conservação e Restauro. Escultura em gesso

Abstract: The conservation and restoration of two plaster sculptures from the sculptor João Charters de Almeida was performed by a multidisciplinary team, including theoretical, conservators, chemists, physicists, students and dialogue with the artist to achieve this intervention.

Keywords: Charters de Almeida. Conservation and restoration. Plaster sculptures

INTRODUÇÃO

Tendo como objetivo final a Exposição Retrospectiva “ Símbolos, Utopias, Vertigens”, enquadrada no Doutoramento *Honoris Causa* do escultor João Charters de Almeida, foram alvo de intervenção de Conservação e Restauro dois estudos da cabeça de Cristo, em gesso, para o “O mistério de Cristo”, na Sala do Capitulo no Mosteiro de Singeverga (Santo Tirso, Portugal).

A escolha destas duas esculturas recaiu sobre o facto de todo o processo de intervenção nas peças, desde o primeiro contacto com o escultor e a definição dos objetivos, passando pela realização de análises e da própria intervenção, até à sua exposição pública, se ter mostrado um exercício de extremo interesse científico, pedagógico e multidisciplinar, no âmbito do Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Charters de Almeida nasceu em Lisboa em 1935. Desde muito cedo revelou a sua aptidão para as artes. Tirou o Curso Superior de Escultura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP), onde teve como mestre Salvador Barata Feyo, concluindo-o curso em 1962, com média final de 20 valores. Nesse mesmo ano obteve o Prémio de Escultura Mestre Manuel Pereira do SNI.



Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian e do Instituto de Alta Cultura. Trabalhou com o escultor Michael Challenger, em Londres. Em 1966 ganhou o Prémio Teixeira Lopes e o Prémio Imprensa. Em 1971 concorreu para o cargo de professor na ESBAF, tendo sido nomeado professor titular abandonando essas funções um ano mais tarde para se dedicar exclusivamente ao trabalho de *atelier*. Tendo explorado, numa primeira fase, essencialmente o barro, mais tarde sentiu necessidade de explorar as potencialidades do metal, mais tarde, da pedra e por último, do betão.

Com obras de grande escala, em ferro, pintadas a vermelho, como as Cidades Imaginárias, intervenções que chegam a atingir os 40 metros de altura e que podem ser apreciadas em parques e jardins de vários países, ocupa e redefine o espaço urbano como por exemplo à entrada da Cidade Universitária, as “Portas do Entendimento” concebidas para Macau, ou ainda o conjunto escultórico instalado nas Ardenas, na Bélgica.

Numa entrevista afirma “*Procuro dizer o mais que posso com o menos possível de elementos.*” (Portal das Nações). Em pesquisa em enciclopédias na web, como o exemplo da wikipédia pode ler-se:

Do ponto de vista estilístico, inicialmente, o escultor desenvolveu uma linguagem plástica de diluída figuração e tendência expressionista, por vezes informal e dramática. As suas obras prefiguram uma modelação abstrata, de pendor inteiramente não-figurativo e de grande rigor geométrico. Contudo, há sinais de um certo biomorfismo herdado dos seus primeiros trabalhos.

1. NARRATIVA DA ARTE

Os dois estudos da cabeça de Cristo pertencem a uma fase inicial denominada “período dos bronzes”, por ser esse o material final das esculturas, entre os anos sessenta e setenta. Datam do ano 1962 e 1963, onde predomina a fluidez das formas e dos contornos, com superfícies orgânicas.

Nesta fase Charters de Almeida, e segundo Fernando António Baptista Pereira, durante a apresentação do escultor no Doutoramento Honoris Causa,

[...] procurava uma certa dissolução do motivo [...] mediante uma muito própria vibratili-
dade das superfícies, aliada a uma acentuada deformação/redefinição figurativas que se
não esgotavam num formalismo esteticista ou numa mera projeção gestual, antes tradu-
ziam uma vasta gama de temas e problemas.” (PEREIRA, 2013)



Fig. 1 - Cristo da Sala do Capítulo do Mosteiro de Singeverga (fotog. de Maria João Ruiz e Tiago Noutel-Fontes)

Segundo a reflexão de António Matos sobre a transfiguração do Cristo em Singeverga, este período do escultor deve ser caracterizado forma:

Desde muito cedo é confrontado com o apetite do absoluto para representar a invisibilidade do Bem – a exigência da espiritualidade —, através do gesto que salva [...] de simplicidade profunda e inesquecível, juventude sem fim, carne imortal, onde o sonho da humanidade toma corpo, pela criação [...] pelo carácter formador e transformador do homem em vida. Neste sentido encontra o essencial da figura, amassando ascensionalmente o barro em busca do ritmo expressivo e livre. A virtude catártica de Cristo e a sua capacidade infinita de sofrimento destroem todas as ações convencionais, atuando, enquanto imagem carregada de conteúdo trágico, na dissolução formal, aspirando [...] à transformação e à simbolização exterior de intangível subjetividade; [...] procura as raízes mesmas da imagem, definindo a veracidade da sua existência interior. Vive, então, um drama indizível, na perplexidade de sentir estiolar-se sobre a pressão das mãos, pequenas figuras, de grande escala, alongadas nas quais levanta infindáveis rugosidades encrespadas. (MATOS, 2013)

2. QUESTÕES DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Em Portugal, a área de Conservação e Restauro do Património, em geral, tem apresentado uma progressiva consciencialização. Para além dos teóricos responsáveis pela teoria de conservação e restauro em geral, outro dos contributos para essa sensibilização foi a de Fernando M. A. Henriques (HENRIQUES, 1991). Estas memórias, embora sejam direcionadas à conservação e restauro de património edificado, evocam a Teoria da Conservação, as noções essenciais à obra: tempo de vida, autenticidade e ética da conservação, assim como, entre outras, a terminologia da Conservação e Restauro.

Embora muita da bibliografia, seja maioritariamente dedicada ou dirigida ao património edificado, no caso de Maria José Martínez Justicia faz-se uma evolução da história e da teoria da conservação e restauro de arte ao longo dos tempos, enquadrando-a em todas as áreas existentes, nomeadamente, a que nos revela mais interesse, a Escultura (Justicia, 2001).

Estudo, preservação, conservação e restauro: não são somente as ferramentas do



técnico de conservação e restauro, o estudo prévio que este último faz antes de uma intervenção contribui também para o conhecimento da obra. A intervenção em si e o contacto estreito entre a obra e o técnico revelam dados únicos.

Formatados e habituados a intervir em arte com mais distância temporal, sem acesso ao autor, neste caso em particular, a intervenção contou não só com o contacto entre a obra e o técnico, mas também com um diálogo com o escultor.

A principal questão a levantar foi qual a metodologia a adotar. Tendo em conta que se poderia optar, numa das esculturas, pela não reintegração das lacunas volumétricas, como é o caso das esculturas clássicas porque não temos a oportunidade de estar em contacto com o escultor e desconhecemos a volumetria original. Neste caso particular adotou-se a solução de devolver toda a sua volumetria de forma a não se perder mensagem, adequam-se assim ao objetivo deste trabalho, a exposição. Devolver a volumetria numa peça moderna, orgânica, sem a ajuda do seu autor seria impossível. Por isso, a decisão final foi tomada com o escultor, e vários foram os diálogos onde se transmitiram as principais diretrizes para devolver todas as linhas ou a denominadas “cristas” do rosto sem que nunca se perdesse a autenticidade e sem acrescentar um cunho pessoal. Numa ação de conservação e restauro no *contemporâneo*, o técnico e o artista caminham lado a lado.

Este trabalho consiste também na apresentação do passo a passo da aplicação das teorias da Conservação e Restauro com base nas ideologias atuais e problemáticas gerais que a disciplina acarreta e de uma metodologia adequada.

3. O REGISTO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

As decisões e escolhas equacionadas durante a intervenção tiveram sempre a perspetiva de fruição futura e o enquadramento das duas esculturas na exposição. Para a metodologia aplicada tiveram-se em conta os princípios de Ética e Teoria da Conservação e Restauro seguidos atualmente. Por essa razão teve-se o cuidado de se realizarem reintegrações discerníveis, permitindo a fruição da sua plenitude estética. Num primeiro contacto com as obras e o escultor, foi transmitido que a película cromática e algumas das reconstituições volumétrica tinham sido uma intervenção do fundidor aquando da passagem do gesso a bronze.

A metodologia adotada foi a seguinte: registo fotográfico antes, durante e depois da intervenção. Para evitar quaisquer perdas de informação, o registo fotográfico começou com a entrada das obras em laboratório, registando o estado de conservação que apresentavam, apontando-se as patologias e anomalias; continuou durante a intervenção, com o registo de todos os procedimentos, desde os materiais escolhidos às decisões tomadas, para que de futuro, possa ser consultado; e terminou ao captar o resultado final, o qual comparado com o primeiro registo, será o meio para conseguirmos voltar visualmente ao estado inicial da obra, que a partir do primeiro momento de intervenção é anulado da nossa memória (fotografia 2 e 3).

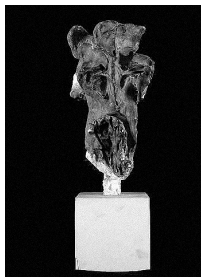


Fig. 2 - Estudo de cabeça de Cristo - 1962, antes da intervenção

Na primeira fase, foi também realizado um registo fotográfico com luz ultravioleta (fotografia 4), de modo a revelar materiais estranhos à peça ou, até mesmo, distinguir o material original do escultor do gesso adicionado pelo fundidor, e ainda efetuadas análises às duas peças através da fluorescência de raio X (fotografia 5).

Assim, como registo de anomalias, foram identificadas: sujidades inorgânicas, falta de adesão da película cromática à superfície (gesso), falta de coesão do gesso e lacunas volumétricas (fotografias 6, 7, 8 e 9).

Os passos foram os seguintes: a limpeza mecânica e a consolidação da película cromática, a limpeza química, a reconstituição volumétrica e a reintegração cromática que se explica em seguida.

4. A INTERVENÇÃO

A limpeza mecânica, ou por via seca, teve como intuito remover as sujidades inorgânicas com o auxílio de um aspirador e de trinchas de cerdas macias e/ou escova de dentes. Por um lado, a escolha das trinchas de cerdas macias deve-se ao facto da ação deste equipamento não ser prejudicial à superfície das peças, por outro a aspiração para evitar que as sujidades venham a depositar-se novamente na superfície. Para a sujidade mais resistente utilizou-se uma borracha branca (fotografia 10 e 11).

Ao mesmo tempo que se realizou a limpeza mecânica numa das peças, na outra efetuou-se a consolidação da película cromática através de papel japonês e um adesivo à base de metilcelulose. Pretende-se sempre que todas as intervenções sejam de carácter removível, mas no caso da consolidação isso não pode acontecer pois esta implica a penetração do adesivo na matéria. A escolha deste adesivo deve-se ao facto de ser natural, diluído em água, evitando a aplicação de químicos à peça, como o polímero acrílico. Para evitar a perda da película cromática aplicou-se diretamente o adesivo com um pincel. O papel japonês funcionou como proteção no processo de aplicação do mesmo e, simultaneamente, como controlo da quantidade e do tempo de secagem (fotografia 12).

A limpeza química, ou por via húmida, realizou-se através de um cotonete embebido em água e álcool, utilizados controladamente, pois algumas zonas apresen-



tavam-se mais frágeis. Para além de se remover alguma da sujidade resistente à limpeza mecânica, limpavam-se também as zonas esbranquiçadas, resultado da aplicação de gesso das reconstituições volumétrica por parte do fundidor (fotografia 13). De seguida consolidou-se o gesso através de uma injeção com gesso cola, de modo a unificar aquele que se apresentava com falta de coesão (Cf.: fotografia 14).

Na fase de intervenção que suscitou mais ponderação – a reconstituição volumétrica —, optou-se por seguir o *método histórico* através da busca da veracidade do restauro assente nos dados observáveis, numa fonte fotográfica documental e na transmissão oral realizada pelo escultor. Nesse contacto foi transmitida a técnica para a realização da reconstituição volumétrica. Segundo Charters de Almeida, era essencial nestas peças o realce da “*linguagem entre o espaço e o volume que resultou no tempo*”. Assim, a volumetria e o movimento, questões tão importantes na conceção original, foram restabelecidos através da utilização de materiais compatíveis com os originais, devolvendo-se a leitura às peças. Numa segunda visita ao laboratório, o escultor exemplificou como o movimento das mãos, com a plasticidade da matéria, permitia percorrer a orgânica das linhas existentes chegando ao volume, atingindo assim a espacialidade da forma (fotografia 15 e 16).

A reconstituição volumétrica final foi avaliada e aceite pelo escultor.

A reintegração cromática foi realizada através de aguarela, num tom sobre tom ficando sempre um tom abaixo do original, para ficarem discerníveis. A escolha de aguarela deve-se ao facto de o gesso ser um material higroscópico e de ter a necessidade de fazer trocas gasosas do interior para o exterior e vice-versa. Quando se executa uma reintegração com um material que cria uma película plástica, os poros ficam tapados não permitindo a saída de água quando necessário. Este tipo de aplicação pode não provocar danos a curto prazo, mas fá-lo-á a longo prazo (fotografia 17).

5. MÉTODOS DE EXAME E ANÁLISE

Com a preocupação da leitura restabelecida das esculturas e a não diferenciação de materiais, durante a intervenção, os produtos adicionados foram analisados, de modo a ajudar a diferenciar aqueles adicionados durante a intervenção do original (a película cromática do fundidor e a aguarela adicionada para a reintegração) e a conhecer a parte da sua composição, a fim de, no futuro, contribuir para o estudo de alterações que possam vir a sofrer ao longo do tempo. A realização destas análises, também procurou responder a uma outra importante questão que surgiu no decorrer da intervenção se os materiais que adicionamos no restauro são analisados no presente momento, tentando fazer um registo da composição dos mesmos no momento da sua aplicação. Partindo do princípio que temos em *dossier* as folhas de cada produto e a sua composição, esta questão mostrou-se pertinente a partir do momento em que se colocou a hipótese dos mesmos se terem alterado durante o seu armazenamento.

Desta forma, foi revelado que a reintegração é discernível devido à diferença

morfológica dos materiais. Para uma melhor compreensão dos materiais presentes e das intervenções realizadas anteriormente, recorreu-se à realização de alguns exames. A observação sob luz ultravioleta possibilitou a visualização de diferentes fluorescências produzidas pelos materiais presentes, bem como a observação de fibras vegetais e a existência de uma goma na camada inferior da película cromática. A análise da composição elementar, através de fluorescência de raios X, realizada *in situ* por Marta Manso do Centro de Física Atômica, permitiu diferenciar a composição química entre os gessos utilizados na produção das duas peças.

Aproveitando esta oportunidade, foram também executados testes comparativos entre a película cromática original e a reintegração de lacunas agora realizada, ficando comprovada a sua diferença que poderá ser facilmente identificada em caso de dúvidas futuras (fotografias 20 e 21).

6. CONSERVAÇÃO PREVENTIVA – ACONDICIONAMENTO E EXPOSIÇÃO

Dentro da área de conservação preventiva, para este caso, foi realizado o acondicionamento com plástico de bolha de ar, quimicamente denominado de plástico polietileno, um dos aconselhados pelo *Plano de Conservação Preventiva – bases orientadoras, normas e procedimentos do Instituto dos Museus e da Conservação*.

O plástico de bolha de ar é um material de embalagem, constituído por bolhas de ar encapsuladas, durante a selagem, entre duas películas de polietileno. Este processo permite que o ar encapsulado forme uma almofada que protege o produto acondicionado contra eventuais choques. (Dismodin®)

Este material é leve e flexível, indicado contra choques e amortecimento de quedas, proporcionando um ótimo acondicionamento, podendo ser facilmente cortado para acondicionar produtos de qualquer forma ou tamanho.

Foram aplicadas diversas camadas, de forma a assegurar proteção global das esculturas, incluindo cantos e extremidades.

Foram também realizadas caixas feitas à medida para cada escultura.

Na exposição, que teve como objetivo a apresentação das peças já restauradas, conciliou-se o modo expositivo tendo em conta as práticas de conservação. As esculturas, em plintos separados foram protegidas por campânulas de acrílico sólidas, de modo a não existirem oscilações, visto as esculturas serem de um material frágil e evitando que o público manuseasse as peças expostas.

O sistema de iluminação que havia foi desviado das vitrinas para não provocar aquecimentos e condensações dentro das campânulas.

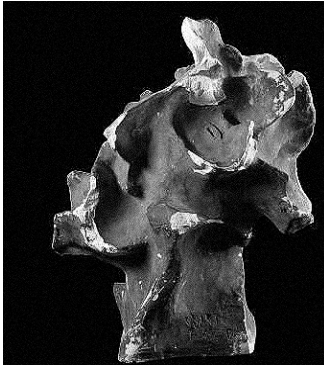


Fig. 3 - Estudo de cabeça de Cristo - 1963, antes da intervenção

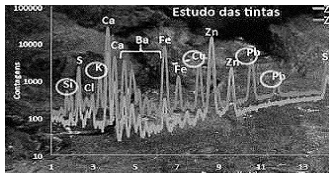


Fig. 5 - Diferenciação entre película cromática original e a reintegração de lacunas, através de fluorescência de raio X

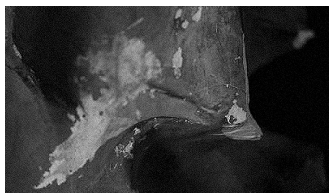


Fig. 7 - Falta de adesão da película cromática ao gesso

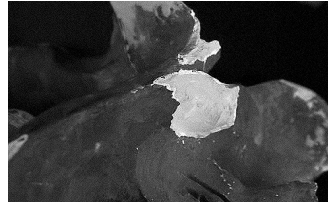


Fig. 4 - Fotografia com luz ultravioleta

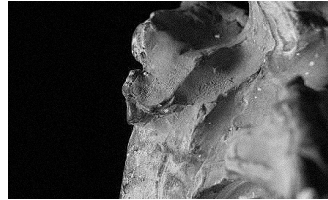


Fig. 6 - Sujidades inorgânicas - poeiras

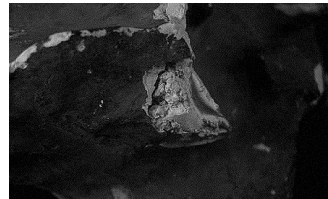


Fig. 8 - Falta de coesão do gesso

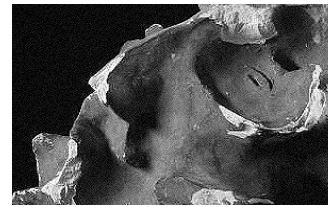


Fig. 9 - Lacunas volumétricas



Fig. 10 - Limpeza mecânica - trincha e aspirador

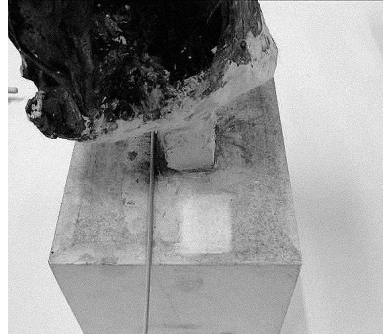


Fig. 11 - Janela de limpeza mecânica



Fig.12 - Consolidação através de papel japonês e adesivoatravés de fluorescência de raio X



Fig. 13 - Limpeza química

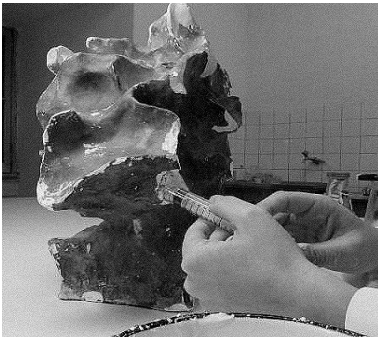


Fig. 14 - Consolidação do gesso



Fig. 15 - Demonstração, por parte do escultor, da técnica para reconstituição volumétrica



MUSEU



Fig. 16 - Reconstituição volumétrica das lacunas existentes



Fig. 17 - Reintegração cromática

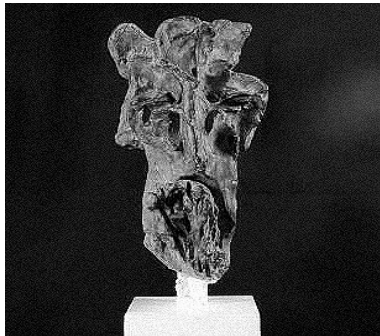


Fig. 18 - Estudo de cabeça de Cristo - 1962, depois da intervenção



Fig. 19 - Estudo de cabeça de Cristo - 1963, depois da intervenção



Fig. 20 - Observação sob luz ultravioleta através do aparelho Micro Light



Fig. 21 - Composição elementar através de fluorescência raio X

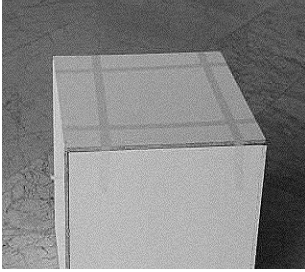
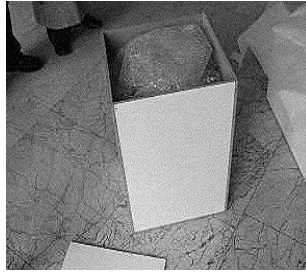
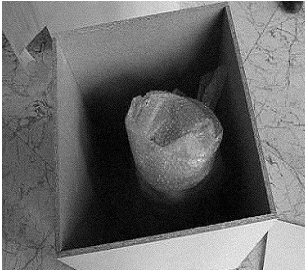


Fig. 22 - Acondicionamento das peças



Fig. 23 - Exposição das esculturas



CONCLUSÃO

Com a intervenção nas duas esculturas do escultor Charters de Almeida houve a oportunidade de se aplicar os conhecimentos adquiridos, contribuindo não só para reflexões futuras como também despertando algumas questões para futuras investigações. A pluridisciplinaridade entre as áreas despertou a atenção para a necessidade de registar os materiais existentes e os adicionados durante a intervenção, contribuindo para a complementaridade de bases de dados já existentes, podendo-se assim concluir que áreas tão distintas se complementam.

A oportunidade de acompanhar todo o processo nas duas peças, desde o primeiro contacto com o autor e a definição dos objetivos finais até à sua exposição pública, passando pela realização de análises e a própria intervenção, mostrou-se um exercício de extremo interesse científico e pedagógico.

Contactar a autora: martacostafrade@gmail.com

Artigo submetido a 30 de Abril e aprovado a 15 de Maio de 2013

REFERÊNCIAS

- Brochura do Doutoramento Honoris Causa João Charters de Almeida, Universidade de Lisboa. Dismodin, Lda. Disponível em <URL: <http://www.dismodin.pt>>
- HENRIQUES, Fernando A. A. "A Conservação do Património Histórico edificado". Lisboa, LNEC, 1991
- JUSTICIA, Maria Jose Martinez. "HISTORIA Y Teoría de la Conservación y Restauración artística", Ciências Sociais e Humanas, Tecnos (editorial), 2001.
- Instituto dos Museus e da Conservação. Temas de Museologia. Plano de Conservação Preventiva – Bases Orientadoras, normas e Procedimentos, Ministério da Cultura
- Portal da Nações. Disponível em <URL: <http://www.portaldasnacoes.pt>>
- Wikipédia, A enciclopédia livre. Disponível em < URL:<http://pt.wikipedia.pt> >