

O caso da destruição das pinturas murais da sede da Fazenda Rialto, Bananal¹

Regina A. Tirello

Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo e Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

RESUMO: Este artigo trata dos murais artísticos oitocentistas da sede da Fazenda Rialto, em Bananal, destruídos em 1996, que constituíam um dos mais importantes conjuntos de pinturas ambientais de temática profana produzidos no Estado de São Paulo no período correspondente ao primeiro ciclo da cultura do café. Atribuídas oralmente ao pintor José Maria Villaronga y Panella, dessas pinturas restaram apenas algumas fotografias e centenas de fragmentos, de impossível reassemblagem. Estudando-se os fragmentos de pintura da Rialto como documento material primário, o trabalho apresentado tem como principal objetivo a identificação das características artísticas e tecnoexecutivas de três conjuntos de murais tributados a um mesmo pintor. Para reconhecimento objetivo dos fazeres artístico-artesanais do período e discussão da atribuição de autoria exclusiva, adotou-se uma metodologia que combina exames laboratoriais e pesquisa histórica das técnicas artísticas. Os sistemas analíticos adotados para esse fim foram: exame com radiação ultravioleta e infravermelha, microscopia óptica, microscopia eletrônica de varredura (MEV) e espectroscopia de energia dispersiva (EDS) para análise química elementar. Discutem-se também questões relativas aos limites da ação preservacionista oficial brasileira sobre essa categoria de obra artística, refletindo sobre o desenvolvimento e as mudanças das noções de historicidade relativas à preservação dos bens do passado e suas implicações metodológicas nos conceitos de conservação e restauro. **PALAVRAS-CHAVE:** Patrimônio cultural. Pintura mural. Arqueometria. Restauração. Fazenda Rialto. José Maria Villaronga y Panella.

ABSTRACT: This article is about the eighteenth century mural paintings at the headquarters of Fazenda Rialto, in Bananal, which were destroyed in 1996. These constituted one of the most important sets of ambient paintings with secular themes produced in the state of São Paulo during the period corresponding to the first cycle of coffee production. Orally attributed to the painter José Maria Villaronga y Panella, all that remains of these paintings are some photographs

1. Este trabalho é parte de um capítulo da tese de doutorado da autora intitulada *A ruína, o restauro e as pinturas murais oitocentistas do Vale do Paraíba paulista*, defendida em 1999 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. A Fazenda Rialto situa-se no Estado de São Paulo, entre as cidades de Arapeí e Bananal, à margem da SP-66, no km 32.

and dozens of fragments, impossible to reassemble. Studying the fragments of the paintings of Rialto as primary material documents, the main objective of this article is to identify the artistic, technical, and executive characteristics of three sets of murals attributed to a single painter. A methodology which combines laboratory tests and historical research on artistic techniques was adopted for objectively recognizing the artistic and artisan characteristics of the period and discussing the attribution of exclusive authorship to the work. The analytical systems adopted for this purpose were: examination with ultraviolet and infra-red radiation, optical microscopy, Scanning Electron Microscopy (SEM) and Energy Dispersive Spectrometry (EDS) to analyze its chemical elements. Issues related to the limitations on official Brazilian preservation activities for this category of artistic work were also discussed, reflecting on the development and changes in notions of historicity related to the preservation of works from the past and their methodological implications for conservation and restoration.

KEYWORDS: Cultural Heritage. *Fresco*. Restoration. Archeometry. Fazenda Rialto. José Maria Villaronga y Panella.

Os ruinosos murais paulistas e a preservação

A ruína, por excelência, marca um culto desertado, um deus negligenciado. Exprime o abandono e o desamparo.

Jean Starobinski

Segundo as idéias de Carlo Carena (1984, p. 129), as ruínas,

testemunho do poder destrutivo do tempo (cf. temporalidade) e do triunfo da natureza sobre a cultura (cf. natureza/cultura), conferem à paisagem a marca humana que as contém, abrindo-as para uma dimensão histórica (cf. história). Tal como as peças de coleção, com as quais se assemelham pela falta de utilidade, as ruínas podem, na maior parte dos casos, desempenhar seu próprio papel graças à imaginação (também imaginação social), que vê nelas um signo de acontecimentos do passado (passado-presente), investindo-as assim de valores particulares [...]. Ruína é também metáfora de caducidade e de finitude (cf. catástrofes, morte, vida/morte), enquanto “restauro” se refere não só a uma prática simultaneamente artesanal e artística (cf. artes, artesanato, reprodução/reprodutibilidade) mas, e cada vez mais, à intervenção das instituições que assumem a decisão política de recuperar, não sem um certo recurso do gosto, os objetos [...] de um ambiente construído que, irreversivelmente, se modificou no tempo [...]; trata-se de uma restituição “autêntica”, e de uma parte do real, cuja proprietária coletiva é a comunidade, que talvez deva ser reconduzida aos fins éticos mais gerais da filologia enquanto “restituição do texto”.

A manifestação do tempo nas obras do passado costuma ser fenomenológica. O tempo das imagens é um presente em contínua mutação, e as fases singulares dessa mutação correspondem justamente às etapas do envelhecimento. Restaurar significa ocupar-se desse envelhecimento da matéria, procurar detê-lo ou anulá-lo por meio de intervenções de caráter técnico e estético.

No âmbito das obras de arte, a noção de degradação, porque relacionada com a degeneração da matéria, associa-se inevitavelmente à decadência da imagem. O estado completo de uma obra, para a maioria dos observadores, principalmente para aqueles não diretamente vinculados ao campo da preservação, parece ser o único capaz de testemunhar a intenção e o produto artístico de outros tempos; o único eficiente para narrar, representar e, ao mesmo tempo, evocar e afirmar o passado.

O restauro, portanto, por significar algum tipo de intervenção no envelhecimento natural ou antrópico de um manufato, é relativo e discutível, como sugere Le Goff em seu enunciado, já que o conceito de degeneração e decadência está também em contínua transformação, em compasso com o número e a qualidade dos valores relacionados à poética do sublime, do pitoresco, do decadente e de outras categorias de progresso, como as da história e das ciências.

Nesse contexto, a ruína seria um dos estágios mais avançados de degradação de um manufato. Remete à idéia de fratura, destruição e, em consequência, da mais completa interrupção da integridade imagística de qualquer estado originário de um objeto. Consideramos que, embora induza à idéia de degradação da arquitetura, o termo *ruína* também se estende a telas e murais, estando neles representado por grandes lacunas e interrupções do texto pictórico, fragmentando-os. No universo da preservação, pode-se afirmar, em primeira instância, que o “estado de ruína” decorre da ação natural do tempo, assim como das múltiplas variações na transformação de um objeto, decorrentes de vandalismo, acréscimos “impróprios” ou alterações de forma e cor.

A oposição à “degradação-ruína” de bens de interesse da coletividade, concretizada na ação preservacionista, tem tido ao longo do tempo objetivos diversos, e muitas vezes contraditórios, o que resulta em métodos e práticas diferenciados, quase divergentes, no enfrentamento dos problemas de conservação. Se, para algumas correntes, a “degradação-ruína” é aceita como valor positivo, e a ação sobre os objetos deve-se restringir a obstar processos destrutivos, para outras é necessário reconstituir a unidade histórica e/ou artística na sua totalidade semântica, por meio de “alterações” na matéria. Tal dualidade de posições demonstra com clareza os conflitos permanentes entre as linhas de pensamento que orientaram, e continuam orientando, a conservação e a restauração.

Citando Mário de Andrade, os murais de São Paulo estão “abatidos, ou ainda desensarados, pelos reveses que sofreram”. O caráter contingente da restauração brasileira – que até meados de 1980, fundamentou-se quase que exclusivamente na prática artesanal e em iniciativas individuais – muito contribuiu para que a conservação não fosse elevada à categoria de disciplina e que se incorressem em enganos ou acertos mais por posições ideológicas datadas e práticas atabalhoadas que por ópticas culturais diversas². Na área das pinturas murais, essa tônica produziu, ao longo do tempo, destruições e desagregações das obras e separações entre seus agentes, tornando urgente a necessidade de convergência para que a preservação desse patrimônio se efetive antes que as pinturas murais desapareçam de vez.

Na realidade, pouco ou nada sobrou para exemplificar as opções de revestimento parietais adotadas nas residências paulistas do século XIX. A maior parte das intervenções de preservação operadas em edifícios do período

2. A *restauração* é uma área ainda em formação, para a qual converge uma grande pluralidade de competências que, mesmo no estrangeiro, ainda empenha-se na constituição de um corpo disciplinar específico cuja orientação principal é o conhecimento dos materiais constitutivos como dado histórico informativo e a ampliação do suporte técnico. Também no Brasil, nas últimas décadas, o ato de *restaurar* vem sendo repensado em seus meios, métodos e técnicas, numa tentativa contínua de superação dos “históricos” limites de prática eminentemente artesanal. Essa mudança de postura é indicada pela criação de cursos de especialização em torno de universidades públicas e privadas (e produção acadêmica deles decorrentes) com ênfase para a preservação de arquitetura, escultura e pintura de cavalete. No entanto, na área específica da pintura mural, pode-se afirmar que tudo ainda está por ser feito, por mais que se tenha feito. “E preciso aperfeiçoar nossas práticas e para isso, antes de tudo, é necessário promover a troca generosa de informações, de metodologias de abordagem, de pesquisas em desenvolvimento (incipientes ou não), discussões sobre os erros e acertos entre os profissionais atuantes e instituições de ensino sérias, que há algum tempo, arduamente, vêm empreendendo pesquisas nesta área.” (TIRELLO, 2002, p.149).

3. Decreto-lei n. 25 (de 30 de novembro de 1937).

4. "O critério para um trabalho proveitoso de defesa e tombamento do que o passado nos legou tem de ser pautado, no Estado de São Paulo, quase exclusivamente pelo ângulo histórico. No período que deixou no Brasil as nossas mais belas grandezas coloniais, os séculos XVIII e XIX até fins do Primeiro Império, São Paulo estava abatido, ou ainda desensarado, pelos reveses que sofrera. Não pôde criar monumentos de arte. [...] O critério tem de ser outro. Tem de ser histórico, e, em vez de se preocupar muito com a beleza, há de reverenciar e defender especialmente as capelinhas toscas, as velhices dum tempo de luta e os restos de luxo esburacado que o acaso se esqueceu de destruir." (ANDRADE, 1975, p. 81).

oitocentista, ou ainda dos primeiros decênios do século XX, nos induz a concluir que seus cômodos eram originalmente caiados de branco, como no tempo dos parcimoniosos bandeirantes. No entanto, hoje se sabe que os revestimentos em questão eram de modelos e temáticas diversificadas, gerando ambientes coloridos e hierarquizando os cômodos do programa ocupacional, tanto das casas de morada quanto dos edifícios públicos.

Diante da atual situação de conservação dos murais, cabe uma questão: alterados em suas linhas principais, superfícies, volumes e cores, ou em tal estado de destruição que impossibilita a um potencial fruidor a legibilidade do todo, os antigos murais vale-paraibanos ainda seriam passíveis de ações pertinentes à restauração para ter o alcance de comunicação histórica? Esse questionamento, entretanto, remete a um outro, que lhe é anterior: nesse caso, qual seria o significado de mensagem histórica? Em que instância física de uma obra essa comunicação se processa, considerando as particularidades da realidade cultural do patrimônio brasileiro? Parece-nos que o fulcro da questão seria: restaurar o quê? Preservar para quem?

Sabe-se que a história da preservação brasileira é muito recente, a ponto de as práticas de "restauração" e/ou "conservação", desde a fundação do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)³, não chegarem ainda a se constituir em um corpo teórico adequado às características próprias de nossos bens móveis e imóveis. Foram e, salvo exceções, ainda são ações instrumentais direcionadas por indivíduos que podem se pautar apenas nas próprias opções metodológicas, com pouca ou nenhuma possibilidade de confrontá-las com as de outros profissionais dessa e de áreas disciplinares correlatas. Discutir a restauração, nesse contexto profissional, significa discutir a instrumentação e não a licitude dos recortes temporais que ela é capaz de fixar com sua decisiva interferência na matéria dos objetos da memória. A interdisciplinaridade requerida para sua prática ainda costuma ser entendida apenas como possibilidade de contar com instrumental analítico da área científica para operações técnicas imediatas, intento que, quando bem-sucedido, produz séries de dados muito específicos, de pouca eficácia na ampliação do conhecimento, em decorrência da impossibilidade de confronto com dados de séries e tipologias materiais similares. Sendo assim, a separação entre postura científica e puras ações técnicas perde no Brasil os próprios contornos distintivos, porque nem sequer chega a configurar um conflito.

No Brasil, e em especial no Estado de São Paulo, pelo que se observa, as premissas de preservação parecem se pautar, antes de tudo, nos valores históricos; fiéis às pioneiras reflexões de Mário de Andrade⁴, de 1937, sobre o estabelecimento de diretrizes para a tutela do patrimônio de um Estado "pobre" em um país de "história nova". Mantém-se ainda a prioridade da explicitação do valor histórico sobre o estético, a exemplo dos principais teóricos do século XIX europeu, assentados no potencial didático do passado. Mas, a julgar pela reversão da idéia de história sobre os objetos, as práticas de intervenção estariam mais voltadas à sacralização de determinados tratos do tempo, já que raramente dialogam com ele.

Sem clareza ou definição própria do conceito de restauração e conservação tradicionais, grande parte dos produtos das intervenções preservacionistas, oficiais e privadas, não só não "educa" (como é intenção da

vertente histórica oitocentista que se parece ainda seguir) como também tende a transformar as obras e os manufatos recuperados em “estorvos”, apostos à mobilidade e ao desenvolvimento e, principalmente, à compreensão e sensibilidade contemporâneas.

Equívocos de leitura do objeto no tempo transcorrido e de sacralizações passadistas são detectáveis, por exemplo, em projetos de dispendiosos edifícios modernos como anexos de singelas construções consideradas de interesse histórico-cultural, defendidos como o único modo de conferir-lhes sentido e utilidade contemporânea. Equívocos também são os casos de esculturas e quadros de igrejas cheios de lacunas e partes faltantes que, em nome da intitulada linha da “conservação pura”, são devolvidos aos fiéis tal qual foram entregues aos ateliês, sem nenhum tipo de reintegração das partes faltantes; aos fiéis, muitas vezes, não resta outra opção que a de receber de volta, a contragosto, seus ícones religiosos mutilados. Retrocede-se, por acaso, à busca da forma pura, do estado original, do dado histórico único e irrefutável oitocentista? Mas um único aspecto do tempo teria significação na memória das pessoas nesses tempos tão urgentes? Para preservar “corretamente” a história encerrada nos edifícios e obras não seria lícito interagir com eles? No caso das pinturas murais ruinosas, em qual instância de valoração poderiam se pautar atualmente as iniciativas de preservação?

As pinturas parietais, consideradas durante muitos anos produtos de arte menor, de arte decorativa, não foram objeto particular de estudo por parte dos historiadores de arte, nem foram alvo de iniciativas especiais de conservação e tutela. Destruídas em sua maior parte, pode-se afirmar que os poucos exemplos remanescentes, antigos ou modernos, nunca foram submetidos às indagações das duas grandes linhas que regem a preservação: “conservar ou restaurar”? Na verdade, a permanência dos exíguos exemplos representativos dessa arte, já que grande parte foi encoberta ou descaracterizada por tintas novas, é quase casual. Ocuparam-se dos murais os pintores de parede, que, ao limpá-los e “refrescá-los” no cumprimento de seu ofício, como se faz com as paredes comuns dos edifícios, legaram-nos arremedos de uma expressão artística rica em técnicas e soluções compositivas – as quais, infelizmente, não se puderam pesquisar com devida atenção quando em estado original, para conhecer suas características e particularidades tecnoestilísticas.

Agora, em compasso com as correntes historiográficas que consideram também os utensílios, os objetos e as decorações pictóricas signos importantes para a compreensão dos modos de vida e fazeres do passado, as pinturas parietais, enquanto elementos da composição ambiental, passaram a ser vistas como potenciais agentes comunicadores de nossa história. Em decorrência, reclama-se a recuperação daqueles mesmos murais alterados por repintes amadorísticos, raspados e despedaçados. Mas, como disciplina internacionalmente associada à luta por uma identidade metodológica, pode o restauro “responsabilizar-se”, sozinho, pela transmissão dos *valores históricos* identificados tardiamente pelos órgãos de preservação nas pinturas decorativas e artísticas antigas? Seria possível “restaurar” na íntegra o potencial de comunicabilidade histórica de restos ruinosos e fragmentos de uma modalidade de arte pautada na eficiência persuasiva das formas e das cores? Talvez se espere que, pela simples reconstituição imagística de obras fragmentadas e degradadas, seja possível afirmar parte da dimensão

histórica potencialmente perdida. A complementação mimética de áreas faltantes, como aqui vem sendo largamente praticada nos últimos anos, pode de fato ajudar o fruidor a ler temas e desenhos dos murais. Mas e quanto ao aprofundamento do conhecimento dos materiais constitutivos, que interessa ao aperfeiçoamento dos profissionais que atuam na área da conservação e do restauro? Por essa razão, pelo menos, é preciso “atualizar” o conceito de restauração brasileiro, principalmente quando ele se aplica a murais, equilibrando as práticas e pesquisas e estendendo-as, efetivamente, à pertinência disciplinar de outras áreas do conhecimento.

A Fazenda Rialto e seus reveses



Figura 1 – A sede da Fazenda Rialto e seu agenciamento original retratados em pintura mural na sala de jantar de sua sede. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.

Os conjuntos de pinturas murais das fazendas e residências cafeeiras do Vale do Paraíba paulista de meados do século XIX, apesar das precárias condições de conservação atuais e/ou das repinturas artísticas inspiradas, que tanto as têm alterado ao longo destes anos, ainda testemunham a importância dos pintores muralistas na opulenta sociedade configurada pelo primeiro ciclo do café.

As pequenas cidades emergentes dessa região aspiravam à sofisticação da Corte, e as decorações parietais, talvez mais que a arquitetura, prestaram-se plenamente ao intento de ostentação daqueles senhores recém-enriquecidos. Contava-se com artistas de boa orientação acadêmica atuantes por ali que, muito hábeis com a pintura *trompe l'oeil*⁵, esculpíram arquitraves, colunas e cornijas com tintas, recurso decorativo que conferia elegância e ares

5. *Trompe l'oeil*: técnica de pintura decorativa que confere tridimensionalidade aos objetos representados.

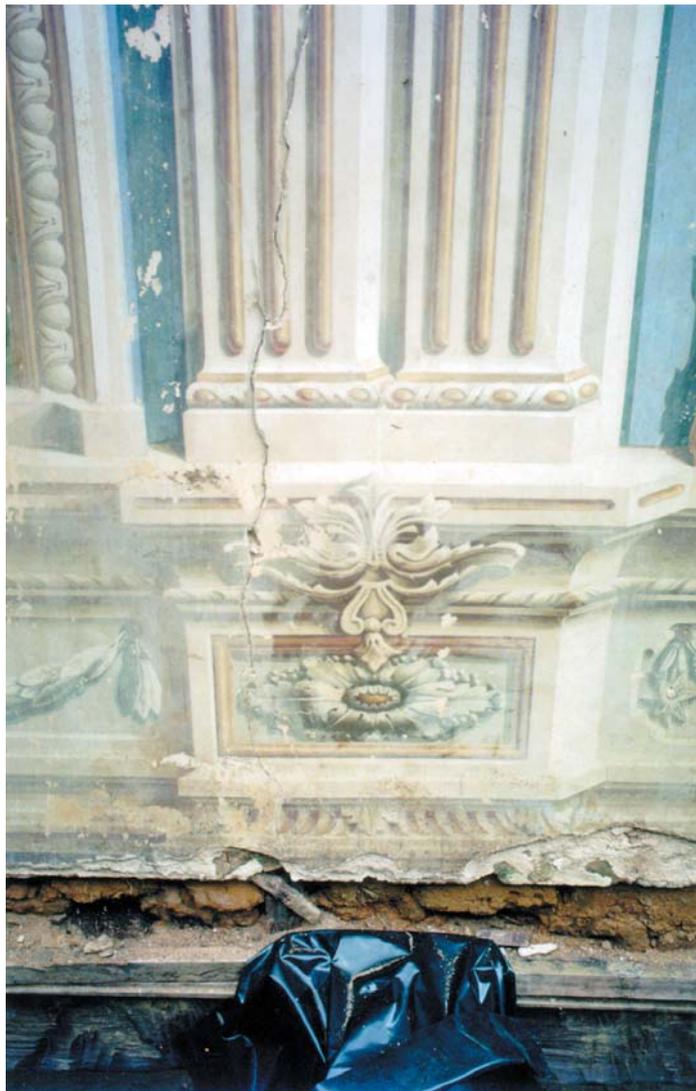


Figura 2 – Pintura mural na sala de jantar da Fazenda Rialto. Fotografia de Regina Tirello, 1996.

6. A Fazenda do Resgate, construída em meados do século XIX, pertenceu ao comendador Aguiar Vallim. Com 35 cômodos, sendo muitos deles ornamentados com grandiosas pinturas murais, situa-se na estrada de ligação entre Bananal e Barra Mansa, km 324 da Estrada Nova para Barra Mansa.

7. ZALUAR, 1975.

8. José Maria Villaronga y Panella, pintor, decorador, arquiteto de origem catalã, cuja trajetória profissional coincidiria com o roteiro da expansão econômica do ciclo do café paulista e fluminense. Sobre o argumento, ver TIRELLO, 2000, p.84-103 e 2001a.

9. O conjunto de fotografias mais importantes sobre a casa, com alguns dos cômodos decorados ainda íntegros, foi realizado em 1990 pelo arquiteto Marcos Carrilho e integra o arquivo do IPHAN-SP. Em 1994, a autora deste artigo teve a oportunidade de registrar detalhes de alguns painéis completos da sala de jantar. Em 1996, quando as pinturas já eram ruínas novas, fotografias de registro foram feitas por Antônio Luís Dias de Andrade (IPHAN), por Silvana Melo Bahia (Condephaat) e pela autora, durante vistoria técnica realizada por solicitação do Ministério Público do Estado. A documentação iconográfica da destruição passou a integrar o arquivo do IPHAN. Foi esse modesto conjunto de fotos que propiciou a identificação das áreas de prováveis proveniências das "amostras-caco", estudo apresentado neste artigo

10. Parecer do arquiteto Marcos Carrilho para o Condephaat, de 10/12/86,

de arquitetura neoclássica às salas de grossas paredes de terra dos casarões cafeeiros. Atendendo ao gosto de seus comitentes, reproduziram em "quadros fingidos" aquedutos, cenas inglesas de caça, *chinoiseries* e musas gregas, utilizando paleta de cores e recursos pictóricos variados. Há preponderância de temática europeizante, é verdade, mas seria reduutivo afirmar que tal produção artística se limitasse a cópias estanques de quadros e postais estrangeiros; o decoro compositivo era previsível, mas, em torno dele, a criatividade gravitava. Ao lado das ruínas romanas, inúmeros são os exemplos de painéis representando paisagens locais e dos símbolos do progresso do Segundo Império, tais como a ferrovia, os aquedutos, as pontes. O Brasil e a região vale-paraibana representaram-se magnificamente na sala de visitas da Fazenda do Resgate⁶, efusivamente descrita pelo viajante Augusto Emilio Zaluar⁷, na qual o artista, nos moldes dos pintores das expedições científicas, retratou a fauna e a flora nacional, tema que por si só constitui-se em importante argumento de pesquisa.

Para além de seu intrínseco *valor histórico*, os painéis parietais vale-paraibanos são hoje reconhecidos como irrefutáveis testemunhos do ideário, costumes e fazeres de uma época, comunicação que confere a essas pinturas a categoria de *documento histórico*, e raro. Interessam à história da arte ao informarem-nos sobre um estágio de desenvolvimento de uma linguagem artística específica, sobre os recursos técnicos adotados, os motivos figurativos recorrentes e também quando as composições ornamentais têm características de informação arquitetônica. Essas características estão no painel central da sala de jantar da casa urbana de Roque Alvares Magalhães, em São José do Barreiro, e no (já destruído) da sala de jantar da sede da Fazenda Rialto. Esses murais, ao reproduzirem fielmente as instalações das propriedades rurais de seus proprietários, apresentam-se como documentos iconográficos importantes para o estudo e a compreensão do agenciamento das fazendas de café da metade do século XIX.

Os murais do vestíbulo, da sala de jantar e da capela da sede da Fazenda Rialto, como todas as pinturas murais da região, eram atribuídos oralmente ao pintor José Maria Villaronga y Panella⁸ e conjugavam todas as características anteriormente elencadas. Junto com as pinturas da Fazenda do Resgate, esses murais estavam entre os mais representativos exemplos tecnoartísticos de pinturas temáticas de residências rurais do primeiro ciclo do café. Mas, ao contrário desse edifício e suas pinturas, preservadas diligentemente por seu proprietário e exibidas como orgulho do passado de Bananal, os painéis da Rialto, por sua vez, permaneceram quase desconhecidos pelo público que visitava a cidade, até transformarem-se em ruínas em 1996. Hoje, eles não existem mais, desintegraram-se, porque foram deixados ao relento por seu último proprietário. No lugar foram erigidas novas paredes de tijolos cerâmicos, com a intenção de construir um hotel-fazenda!

À época, além de algumas poucas fotos⁹ dos ambientes nobres da sede da fazenda quando ainda razoavelmente íntegros, as únicas informações documentais disponíveis nos órgãos de preservação oficiais sobre esses murais constituíam-se em um parecer em defesa de seu tombamento¹⁰, que no final não se concretizou.



Figura 3 – Paine 1 da sala de jantar. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figura 4 – Paine 2 da sala de jantar. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figura 5 – Painel 3 da sala de jantar. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figura 6 – Painel 4 da sala de jantar. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figura 7 – Painel 5 da sala de jantar. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.

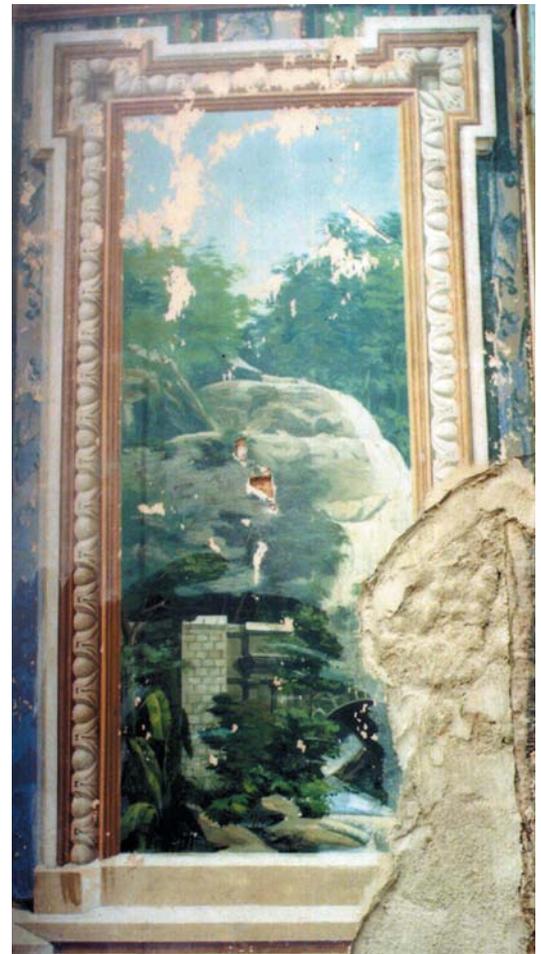


Figura 8 – Painel 6 da sala de jantar. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figura 9 – Paineis 7 da sala de jantar. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figura 10 – Paineis 8 da sala de jantar. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figuras 11 e 12 – Pinturas *tromp l'oeil* imitando elementos arquitetônicos de inspiração neoclássica e coloridos tecidos emolduravam os painéis artísticos da sala de jantar. Fotografias de Regina Tirello, 1994.

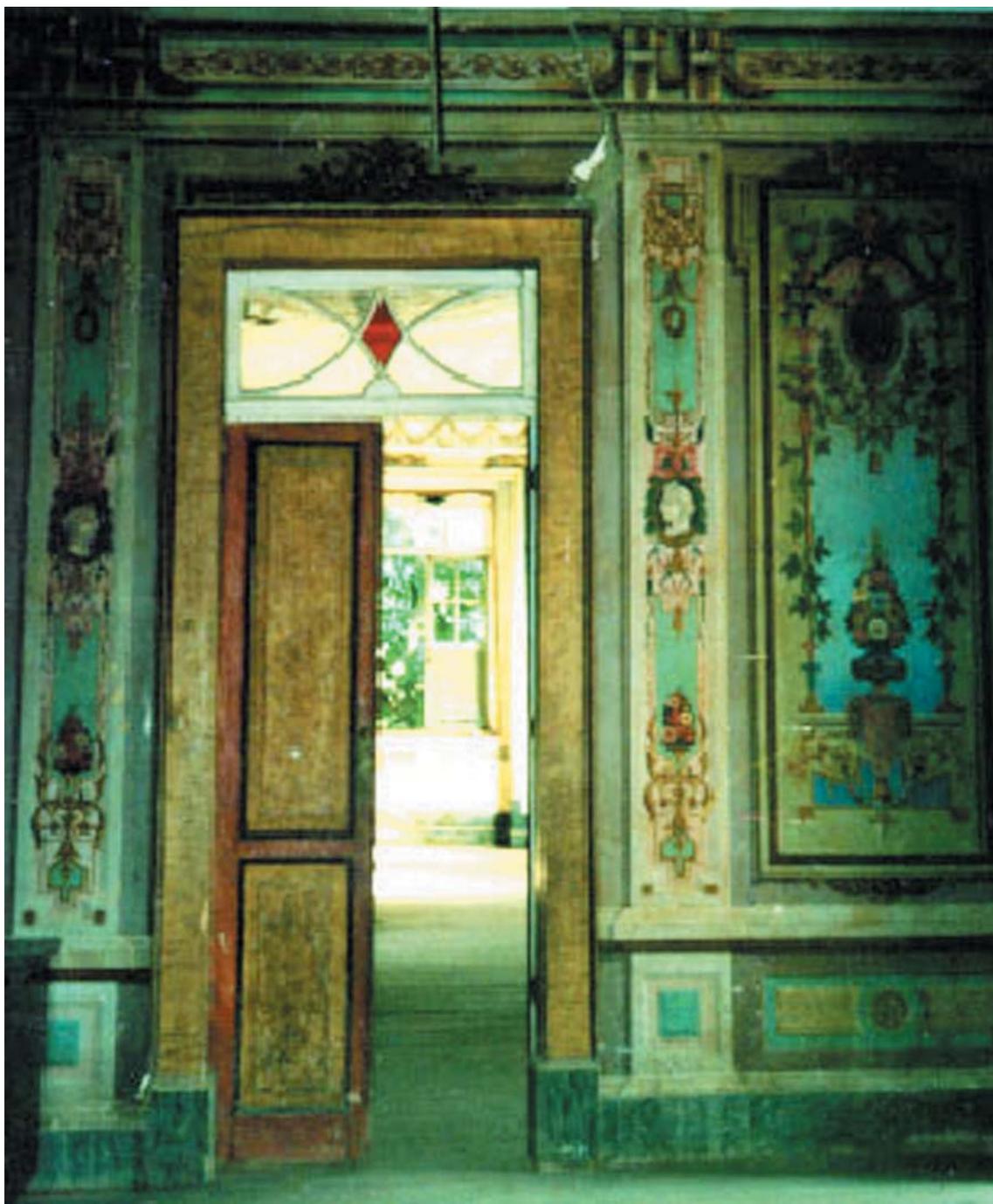
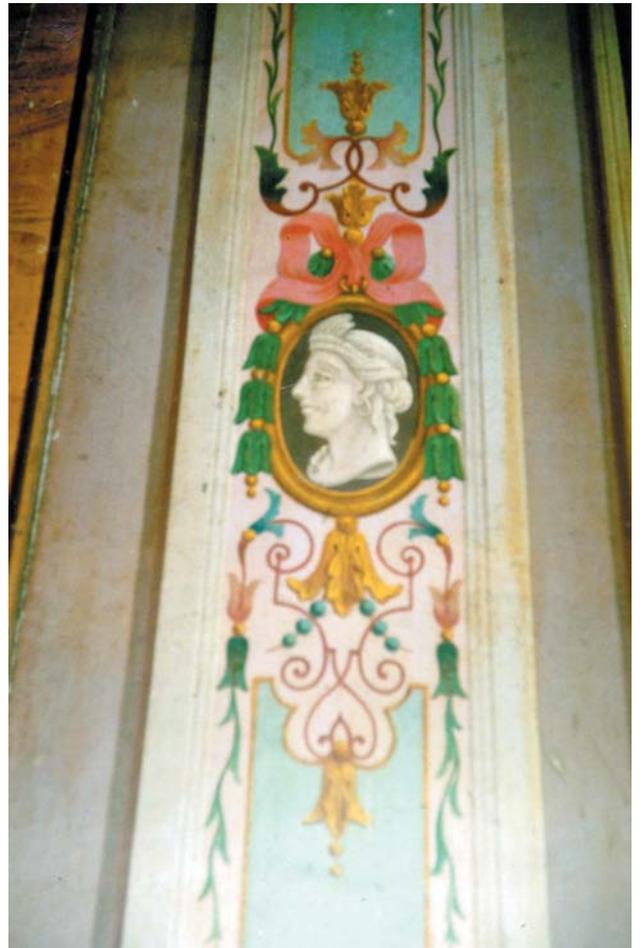


Figura 13 – O vestíbulo. Vista de parede. Ornamentos de inspiração classicizante. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figuras 14 e 15 – O vestibulo. Detalhes de figuras decorativas. Fotografias de Regina Tirello, 1994.



Figura 16 – A capela. Altar de madeira policromada e dourada. As paredes eram pintadas com imitação de papel de parede azul e amarelo, com pequenos requadros com jarros clássicos ao centro. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figura 17 – A capela. Tela sem assinatura colada em forro de madeira. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figura 18 – Sala de recebimento decorada com papel de parede e ornamentação branca, folheada a ouro no forro. As guirlandas, os frisos e as cariátides do forro têm a particularidade de não serem feitos de gesso, mas de papel machê, moldados provavelmente sobre forma de madeira. Fotografia de Regina Tirello, 1996.



Figura 19 – Sala de recebimento. Cabeça de leão de papel machê com detalhes em folha de ouro. Fotografia de Angela Garcia, 1998.



Figura 20 – Os escombros da Rialto. No alpendre, arcos de inspiração mourisca. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figura 21 – Os escombros da Rialto. Fachada do edifício registrada em 1998, já sem os arcos. Fotografia de Angela Garcia, 1998.

O destelhamento da sede significou dano irreparável. Dos oito painéis existentes na sala de jantar, restaram somente três menores, mas que, mesmo tendo perdido mais de metade da área pintada, ainda possibilitavam a distinção dos sujeitos e paisagens retratadas: um representava um trem, outro, palmeiras imperiais (provavelmente parques do Rio de Janeiro) e o último, uma ponte de pedras.

Dos outros cinco – que retratavam, além da própria fazenda cercada pelos “mares de morros” da Serra da Bocaina, acampamentos árabes, paisagens idílicas e minaretes – sobrou em média de 10% a 20% da totalidade pintada. Tornaram-se quase ilegíveis, ou porque os pedaços do reboco se desprenderam ou porque a água da chuva lavou e desbotou completamente a película pictórica.

Restaram das suntuosas ornamentações da sala de refeições, capela e vestibulo da antiga casa senhorial, apenas milhares de fragmentos espalhados pela terra (o soalho também havia sido retirado).

○ que fazer com fragmentos de murais?

Tratando-se de pinturas consideradas (muito tardiamente) paradigmáticas de um determinado período histórico, reclamaram-se providências, diretrizes técnicas que possibilitassem a salvaguarda do que sobrou.

constante na pasta MNIP 10 do arquivo do IPHAN-SP. O documento reclama providências urgentes para a preservação dos murais. Esses, no entanto, nunca chegaram a ser tombados pelo Condephaat-SP, nem quaisquer providências para sua proteção foram tomadas.

11. Seria adotado o *stacco*, sistema de retirada de murais que implica o descolamento da pintura juntamente com seu substrato. A separação do trecho, depois da pintura devidamente protegida, é realizada por cortes na argamassa com instrumentos especiais.

Mas qual seria a categoria de intervenção de restauro e/ou conservação adequada àquele particular tipo de ruína, de modo que os “restos” se constituíssem em documento histórico da cultura artística cafeeira – direção da valoração atribuída pelos órgãos preservacionistas solicitantes – a ser legado aos pósteros?

Cogitou-se a hipótese de transferir as partes sãs remanescentes dos três painéis menores para um edifício público ou museu da cidade de Bananal, de modo a ficarem expostas à visitação, posto que o precário estado de conservação do edifício-sede (e sua indefinida destinação de uso) já não permitiria a recolocação das pinturas em seus ambientes originais. Discutiram-se procedimentos técnicos para a remoção dos trechos remanescentes¹¹ das partes ainda íntegras das pinturas. Em um segundo momento, foi discutido se essas partes poderiam ser inseridas em painéis especiais de resina/argamassa neutra, nas mesmas proporções dos originais, e afixadas em áreas correspondentes às posições primitivas. As reintegrações cromáticas se limitariam às lacunas de cor; as argamassas novas de coligação entre os fragmentos não receberiam qualquer tratamento, ou seja, manter-se-ia sua tonalidade natural. Por razões diversas, nem essas remoções nem os tratamentos se realizaram (os trechos grandes permaneceram lá e ruíram como os outros), mas cabe indagar: teriam feito sentido?

Um exemplo estrangeiro de “ruína” de pinturas murais pode dar-nos parâmetros para a avaliação da conveniência ou não do tipo de preservação dos testemunhos que se cogitou para a Rialto.



Figura 22 – Vista parcial da sala de jantar quando ainda íntegra. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figura 23 – Os escombros da Rialto. A mesma sala após prolongada exposição às intempéries, decorrência do destelhamento da casa promovido pelo proprietário. Fotografia de Antônio Luis Dias de Andrade, 1996.

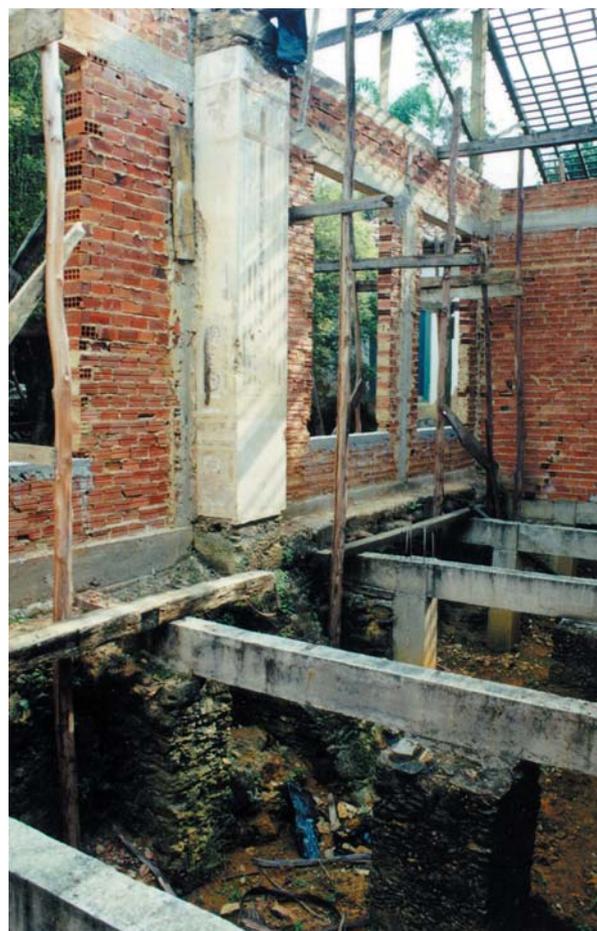


Figura 24 – Os escombros da Rialto. Em 1997, as paredes de taipa foram substituídas por tijolos cerâmicos e os barrotes de madeira por vigas de concreto. Fotografia de Angela Garcia, 1998.



Figuras 25 e 26 – Os escombros da Rialto. Trechos de murais que restaram. Fotografias de Regina Tirello, 1996.



Figura 27 – Os escombros da Rialto. Trecho de mural que restou. Fotografia de Angela Garcia, 1998.

Em 1997, um terremoto atingiu a cidade de Assis, na Itália, reduzindo a pedaços parte dos afrescos giottescos da Igreja de São Francisco. Como se sabe, os fragmentos foram pacientemente recolhidos, identificados e catalogados, tratados e posteriormente remontados em novos suportes adequados e afixados nas paredes das quais caíram. Mas mesmo que o único destino possível para eles fosse um museu e que o resultado estético final do trabalho de restauro fosse um verdadeiro quebra-cabeça, repleto de figuras entrecortadas, ainda assim as possibilidades de fruição artística e histórica dessas pinturas não cessariam. Os valores atribuídos àqueles afrescos, ou por eles adquiridos ao longo dos tempos, garantem que possam prescindir de integridade imagística para o estabelecimento de uma comunicação positiva com o fruidor.

Giotto é referência internacional de arte "cultura", exemplo de procedimentos técnicos e linguagem artística trecentistas, símbolo incontestado para diversos segmentos sociais, da própria idéia de patrimônio artístico mundial. Os fragmentos de sua pintura expostos ao público em lugar diferente do original não se configurariam em culto à ruína, mas continuariam registrando para o fruidor o próprio curso da história da arte: seria o Giotto após o terremoto, mas sempre Giotto.

Porém, no caso dos fragmentos dos murais da Rialto, conhecidos por poucos e desaparecidos antes mesmo de um estudo que os alçasse à categoria de *valor histórico*, bastariam o restauro descrito anteriormente e sua exposição (o resultado seria, afinal, painéis com enormes lacunas neutras, monocromáticas) para que se estabelecesse a cadeia de informações sobre os fazeres artísticos do nosso passado e sua importância para a compreensão da história das mentalidades? Quem é Villaronga para o grande público que visita a histórica cidade de Bananal ou mesmo para os estudiosos de conservação de obras de arte? O possível autor de uma seqüência de palmeiras, expostas pela metade, em um lugar que nada tem a ver com sua sede original?

A ponderação de Alois Riegl (1982, p. 77) a respeito do tipo de impacto que "as coisas antigas", compreendendo as ruínas, exerciam sobre os homens do início do século XX pode fornecer elementos importantes para a reflexão sobre o alcance didático e científico que teria a exposição dos fragmentos em questão:

As formas, cores, concepções das obras antigas respondem ao querer artístico moderno, e por contrastarem com o fundo, parecendo dissonantes na paisagem, cujos elementos estão afinados pela sensibilidade atual, moderna, agem sobre o espectador subjetivamente [...]. A obra moderna à qual falte este fundo exerce menor poder de impacto¹².

O olhar do público contemporâneo sobre nossos malcuídos bens artísticos e arquitetônicos do passado não difere substancialmente daquele dos românticos, que tinham as ruínas como símbolo do *topos* e do tempo idílicos. O passado, antes de ser didático, fascina por sua diferença com a atualidade. Costuma ser considerado um lugar de memória, de evocações, de reminiscências. Em primeira instância não interessa ao grande público a filologia da análise que levou à determinada opção metodológica de preservação; interessa, sim, a

capacidade que uma pintura mural ou uma arquitetura antigas têm de noticiar, por meio de estruturas claras e compreensíveis (a partir dos parâmetros atuais), outros modos de vida e organizações sociais.

Se não existe valor de arte absoluto, eterno, mas somente relativo, então o valor de arte não é de rememoração, mas atual [...] tipo de valor prático e flutuante que exige muita atenção, porque muitas vezes se opõe ao valor histórico¹³.

Os grandes murais, com imagens íntegras e em sede original, da Fazenda do Resgate, combinados com mobiliário e objetos de época, propiciam esse transporte romântico, que, por sua vez, pode ser seguido do entendimento acerca dos modos de morar de determinado grupo social, em um contexto histórico específico. As pinturas parietais, que sozinhas perderiam seu sentido, vistas nas paredes originais e relacionadas a outras informações visuais, são elevadas à categoria de obras de arte. Histórico é o ambiente, artística, a pintura.

Já um pedaço de mural da Rialto, se exposto isoladamente em uma vitrine, como um objeto arqueológico, ou mesmo relacionado com outros sobre um fundo de argamassa neutra, certamente, não teria nenhuma significação além do "valor de antigüidade"¹⁴ em si. Interessaria relativamente ao visitante porque é antigo, e a orientação antiquária conferiu a esse termo conotações muito particulares: nobreza, distinção culta, beleza rara, mistério. Interessaria ainda por não pertencer ao cotidiano, interessaria porque é velho! Mas não possibilitaria uma compreensão positiva do fluxo histórico e não propiciaria, em consequência, o enriquecimento do repertório do observador sobre as significações culturais que engendra. Nessa perspectiva, manter assim os fragmentos em questão, tão escassos em informações, apenas como ícones de um qualquer tempo passado, significaria, de certo modo, somente cultivar o fetiche pelo antigo.

Para a arqueologia, os fragmentos são testemunhos eloqüentes, constituindo-se ao mesmo tempo em fontes e dados fecundos para a reconstituição temporal de determinados estágios civilizatórios, por meio do encadeamento de informações que se processam pela compatibilização das informações derivadas do próprio objeto, na busca de instâncias narrativas que construam elos lógicos entre elas. O restauro também trabalha sob tal perspectiva, porém com cadeias de referências históricas e iconográficas, visando ao relacionamento de um fragmento com um conjunto e ao entendimento da fenomenologia material dos objetos passíveis ou não de intervenções físicas.

Mas fragmentos de murais não podem ser categorizados como objeto arqueológico. O mural é uma fonte diversa de história que impõe uma leitura imediata – é documento iconográfico! "A arqueologia da casa ou do habitat introduz à civilização material; séries iconográficas introduzem à história das mentalidades"¹⁵. Murais requerem integridade imagística, o que determinados conjuntos de pinturas brasileiras não podem mais propiciar sem que se adentre

13. RIEGL, op. cit, p. 65.

14. Ver a conceituação de *valor de antigüidade* de Alois Riegl na obra constante na bibliografia deste trabalho.

15. VOVELLE, 1990, p. 78.

no perigoso campo da reconstituição estética, que, na maior parte dos casos, implica falsificação grosseira das formas e cores originais.

No caso da Rialto, mesmo que fosse considerada opção metodológica, a reconstituição imagística de um estado completo originário estava descartada, pois não existiriam registros visuais propiciadores desse tipo de intervenção nem a possibilidade de permanência dos fragmentos em seu lugar de origem, o que potencialmente viabilizaria a apreensão-percepção lógica das obras (mesmo com a imagem fragmentada). Considera-se que, para atribuir o *valor histórico* reclamado para casos como esse, restaurar significaria agir não apenas na recuperação física dos objetos, mas na *construção do documento!*

Aqui, restaurar a imagem e restabelecer uma relação ativa com público “receptor” da história (que os órgãos de preservação em tese querem atingir) implicaria a transcendência dos confins da pura decadência material, das mutações e descontinuidades físicas daquelas pinturas. E isso só seria cabível se os ambientes fossem reconstituídos por meio de maquetes eletrônicas que permitissem ao público adentrar virtualmente na antiga sede da Fazenda Rialto, visualizando os murais e compreendendo sua importância na composição ornamental de uma casa do período cafeeiro, além de vislumbrar as relações proporcionais dos fragmentos nos ambientes para os quais haviam sido idealizados. Os fragmentos por sua vez poderiam permanecer conservados, já que seriam expostos em seu novo suporte e sem retoques adulteradores da imagem ou do estado de integridade.

No entanto, na Rialto, também esse tipo de narração historiográfica, composta de imagens e fragmentos de testemunhos materiais, seria inviável em face da inexistência de levantamentos métricos arquitetônicos precisos, além do que, no decurso de um ano, também aqueles pedaços de pintura remanescentes ruíram.

○ descaso com o patrimônio brasileiro torna as palavras de John Ruskin sempre atuais, ou seja, “conservem seus monumentos e não terão nenhuma necessidade de restaura-los”.

○ que sobrou de concreto do luxo ornamental daquela fazenda foram algumas dezenas de fotografias amadoras e muitos pedaços de pintura recolhidos do chão em 1996 pela autora deste artigo para estudos de caracterização material dos sistemas picturais desenvolvidos em tese de doutorado sobre o argumento¹⁶.

Os painéis artísticos tornam-se “amostras-caco”

De um dos mais importantes conjuntos de pintura ornamental e artística dos edifícios cafeeiros do Oitocentos paulista, restaram apenas centenas de cacos! Era desalentador...

Mas, paradoxalmente, se, por um lado, esses “cacos” de murais simbolizam a destruição inexorável de significativos testemunhos de pinturas do



Figura 28 – Fragmentos remontados de pequeno trecho da ornamentação parietal do vestíbulo. Exemplo de “conjunto de amostras-caco”. Fotografia de Angela Garcia, 1998.

ciclo do café, por outro, pelas dimensões e abundância, terminaram se constituindo em objeto privilegiado de análise de processos de fatura dos murais vale-paraibanos. Os fragmentos preservavam a *seqüência estratigráfica característica de uma pintura mural a seco*: restos de parede-suporte (de terra nesses casos), emboço e reboco, imprimadura da argamassa, estrato preparatório da pintura, camadas de tintas e verniz e, naturalmente, as sulfatizações e os fungos adquiridos pelos painéis ao longo dos anos.

No contexto de uma tese acadêmica, os “fragmentos estratigráficos” da sede da Fazenda Rialto foram chamados de “amostras-caco” e prestaram-se, antes de tudo, à orientação da escolha da metodologia a adotar no reconhecimento dos materiais constitutivos principais e das possíveis variantes dos modos de fatura dos pintores, decoradores e muralistas que atuaram na região à época, procedimentos julgados representativos dos fazeres artísticos do Segundo Império, costumeiramente descritos em tons cronísticos.

As “amostras-caco” possibilitaram a extração de muitos subfragmentos destinados a diversos exames de caracterização: os pigmentos em pó para microanálises elementares, fragmentos estratigráficos para investigações iniciais das características morfológicas principais de camadas sobrepostas dos murais no microscópio óptico, dos quais derivaram, bem como as microamostras estratigráficas para exames morfológicos e químicos mais pontuais, realizados na terceira etapa dos estudos com microscopia eletrônica.

Uma questão concreta a investigar: todas as pinturas eram de Villaronga?

Todos os conjuntos de murais da sede da Fazenda Rialto eram atribuídos oralmente a José Maria Villaronga. Com efeito, a princípio, pensou-se em adotar essa hipótese como principal direção na avaliação dos materiais constitutivos das obras ali presentes, comparando suas tintas e camadas preparatórias superficiais com as das pinturas da Fazenda do Resgate, essas documentalmente tributadas ao mesmo artista.

No entanto, certas dessemelhanças formais e materiais observáveis entre os fragmentos oriundos de zonas diversas da antiga casa da Rialto (três cômodos distintos) sugeriam prudência na avaliação autoral. Evidenciavam-se a olho nu diferenças numéricas e constitutivas nos estratos de argamassas e massas preparatórias (com variações de dois, três e até quatro estratos aplicados em seqüência), na paleta cromática e nos vernizes dos fragmentos, o que indicava que as pinturas da Rialto poderiam não ter sido feitas por um único artista, nem mesmo em um mesmo período.

Essas constatações – que não chegavam a invalidar a proposta de reunir elementos consistentes para uma futura atribuição autoral a Villaronga – modificaram a orientação da pesquisa. Eram inegáveis as variações morfológicas entre as camadas dos cacos, restava investigá-las com meios mais adequados e, eventualmente, comprová-las.

Delineou-se a hipótese dos painéis da Rialto terem sido executados por três artistas distintos, que aqui serão referidos como Pintor 1, Pintor 2 e Pintor 3.

Inventariando e analisando os fragmentos

Os “cacos” não foram estudados de modo aleatório. Selecionados por cômodos de proveniência, sistematizaram-se duas grandes categorias de “amostras-caco”: as *avulsas*, recolhidas em área correspondente à antiga sala de jantar, que totalizam 21 peças, com dimensões variando entre 5 e 70 cm², e os *conjuntos de fragmentos*, constituídos de “grupos de cacos”, cuja remontagem cuidadosa viabilizou a reconstituição de pequenos trechos da composição original dos painéis murais da capela e do vestibulo. É o caso de dois perfis clássicos, do pequeno vaso floral, da moenda e de outros motivos decorativos constantes nas ilustrações deste texto.

Para fins de descrição, referência e análise, as “amostras-caco” foram numeradas seqüencialmente, por cômodo de sua provável proveniência, além de subdivididas pelo *tema* original das pinturas decorativas/painéis dos quais aparentemente faziam parte. A adoção de determinados termos corresponde à busca de distinção entre o tipo de composição e a característica de distribuição das imagens nas superfícies parietais (*categoria de decoração*). A saber:

Categoria de ornamentação

- a. Fingidos: Agrupam-se nessa categoria as pinturas *trompe l'oeil* que imitam elementos arquitetônicos de inspiração neoclássica – colunas, entablamentos, barramentos e molduras e as imitações a tinta de revestimentos de parede, que, no caso da sala de jantar da Rialto, constituem-se em listras multicoloridas e arranjos florais descontínuos de duas tonalidades.
- b. Painel: Indica que o fragmento era parte de um dos oito painéis artísticos que representavam paisagens e/ou cenas.
- c. Decorações/ornamentos fingidos: Refere-se a superfícies profusamente decoradas com motivos florais, alternados com pequenas figuras emolduradas, requadros almofadados e pintura fingida imitando texturas de madeira, tijolos ou mármore.

As observações preliminares foram organizadas em uma tabela básica, intitulada “Tabela de classificação geral das amostras-caco”, prevendo-se a codificação provisória conferida a cada fragmento individualmente, a anotação de suas cores e tonalidades principais e a “descrição temática” indicativa da parede de proveniência. Os itens dessa tabela foram aumentando em compasso com a evolução da pesquisa; flexibilidade necessária em trabalhos de desenvolvimento *fenomenológico*.

17. Em todos os painéis paisagísticos estudados nessa casa, as cores azuis e verdes são preponderantes, correspondendo quantitativamente à maior parte das áreas pintadas, como se pode constatar observando as fotos das obras da sala de jantar quando ainda intactas. Azul é também a cor de fundo comum aos murais decorativos do vestibulo e da capela.

18. Microscópio mineralógico binocular. O aparelho adotado foi o Zeiss M3, do Laboratório de Tecnologia Cerâmica da Divisão de Química do IPT-São Paulo, sob supervisão do dr. Evaristo Pereira Goulart.

Sobre as cores

Inexistem informações documentais indicadoras da categoria química dos pigmentos utilizados nas paletas dos muralistas da Rialto, assim, nessa primeira fase da pesquisa procurou-se avaliar e codificar provisoriamente as cores observadas. Eram preponderantes os azuis, verdes, brancos e tons terrosos; vermelhos e amarelos apareciam em áreas menores dos painéis, nos detalhes¹⁷.

Estabeleceu-se um *sistema numérico de classificação primordial das cores* organizadas por grupos cromáticos. Entendeu-se que a adoção de nomenclatura "cultural e temporal" das cores significaria interpretar aprioristicamente a composição elementar dos pigmentos/misturas; caracterização que só se viabiliza com exames analíticos mais específicos a serem realizados posteriormente. Em vez de "apelidos" (tais como "verde-bandeira", "amarelo-canário", etc.) atribuiu-se a elas números, para indicar provável procedência química.

As diferenças constatadas na preparação do suporte se estendiam também à película pictórica? Tratava-se de três pintores diferentes ou de um único pintor com equipes de ajudantes diferenciadas? Questões como essas exigiam um estudo minucioso ao microscópio óptico (lupa)¹⁸ da face pintada de todos os cacos separadamente.

O que observar?

Os enormes fragmentos da Rialto configuraram-se em espécie de *arquivo de informações pictóricas primárias*, possibilitando a extração de todo tipo de amostragem. A partir deles procurou-se determinar as categorias de amostras que dessem conta dos problemas a pesquisar, comuns ou não a todos os grupos de pintura:

- a. Seqüência de aplicação e características morfológicas de cada camada do sistema pictural (da preparação ao verniz).
- b. Característica de empasto e fixação dos pigmentos.
- c. Peculiaridades de aplicação das tintas, categoria de imprimadura.
- d. Tipo de acabamento da película pictórica.

Para criar essas balizas, as primeiras observações das "amostras-caco" ao microscópio óptico binocular (lupa) organizaram-se do seguinte modo:

1. Os fragmentos foram medidos e desenhados, lateral e frontalmente.
2. Descreveu-se a cor de cada fragmento em separado, selecionando-se por grupos cromáticos as cores principais comuns a todas as "amostras-caco", distinguindo-as por números e identificando as áreas onde os pigmentos eram mais concentrados, com tonalidade mais intensa, o que viabilizou o recolhimento de amostragens exemplares. Priorizaram-se essas áreas coloridas para a extração de subamostras, amostras em pó e microfragmentos, desprezando-se

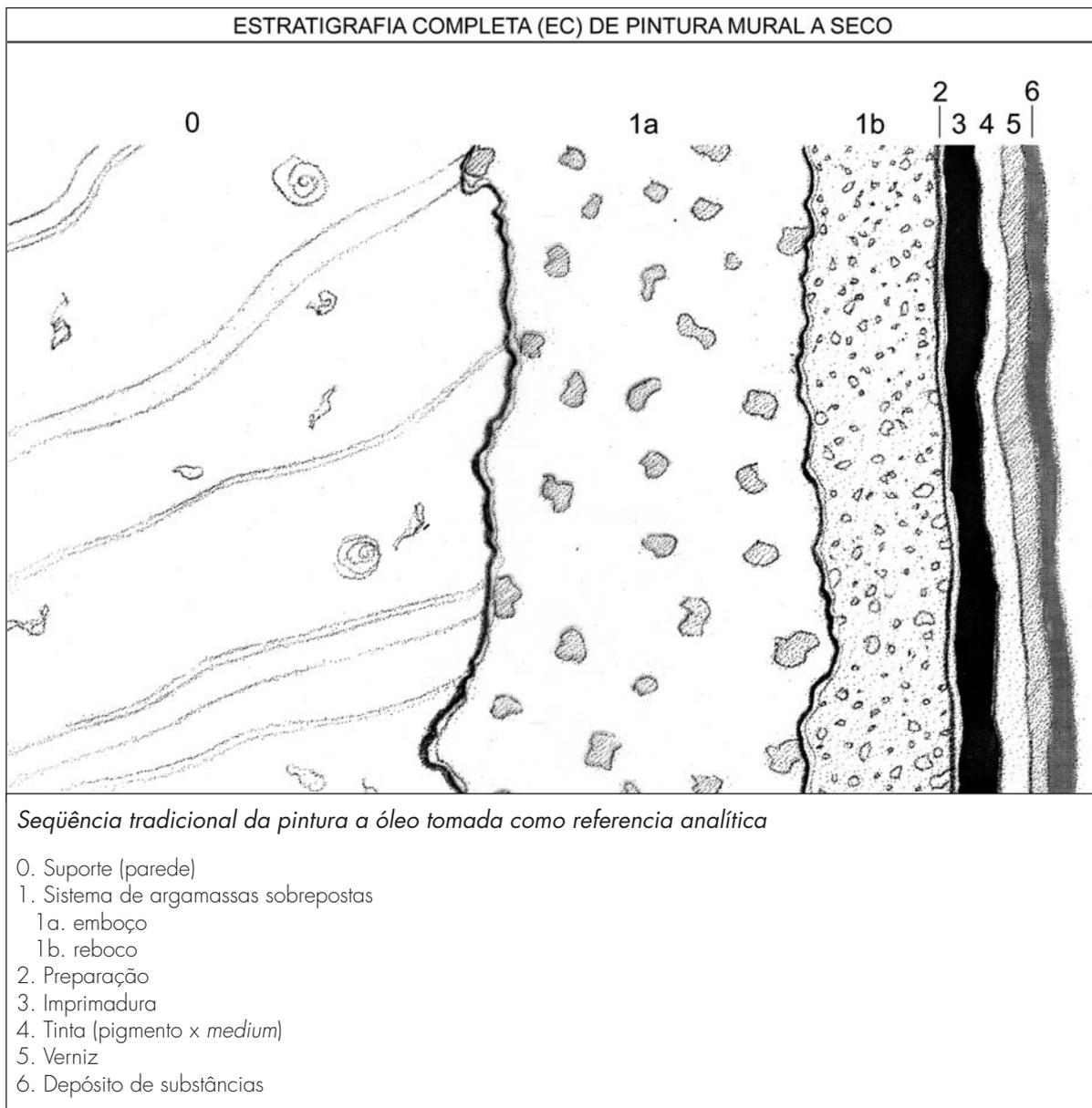


Figura 29 – Seqüência tradicional da pintura a óleo tomada como referência analítica. A estratigrafia estudada.

19. Sobre o argumento, ver TIRELLO, 2001b, p. 165-175.

20. Marco Vitruvio Pollio (século I a.C.). Arquiteto romano, autor do tratado *De Architectura*. A maior parte das informações referentes aos modos de construir da Antiguidade Clássica chegaram até nós de modo mais organizado por intermédio desse tratado, que teria sido escrito entre os anos 27 e 23 a.C. *De Architectura* é composto por 10 livros e organizado segundo as fases peculiares do trabalho de edificar, induzindo ao seu aprendizado. No livro VII, ele aborda especificamente a decoração parietal dos edifícios.

21 Cennino Cennini (1370-1440). Pintor florentino que se notabilizou pela obra *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, considerada um dos mais importantes documentos sobre as práticas artísticas tardo-medievais.

as variadíssimas tonalidades resultantes de prováveis misturas, alterações naturais e/ou sujidades.

A superfície pintada dos cacos foi perscrutada com uma lupa, com aumentos de seis a cinquenta vezes para fotografias de alguns fenômenos considerados de interesse para a discussão de autoria.

Para o delineamento primordial dos procedimentos executivos dos três muralistas da Rialto, extraíram-se 120 microamostras das "amostras-caco" e "conjuntos de fragmentos". Observadas na lupa à luz refletida, analisaram-se seus *quatro lados de corte, topo e verso*.

Com a lupa, pôde-se observar com bastante clareza as tintas, puras ou misturadas na paleta dos pintores, e a espessura das pinceladas. A lupa ainda propiciou a localização de áreas de veladura, a análise da plasticidade e compactação dos estratos de tinta, de sua característica de craquelatura, da moagem típica dos pigmentos (granulação) e das zonas que sofreram alterações cromáticas decorrentes de envelhecimento de vernizes e depósitos de poluentes. Essa condição de análise visual revelou-se privilegiada e, definitivamente, fundamental para a identificação de pontos de maior concentração das cores principais que se queria reconhecer.

As microamostras estratigráficas

As observações das características microfísicas mais evidentes do sistema pictural foram descritas em detalhes e mapeadas em desenhos, e os exemplares mais representativos, registrados fotograficamente. Buscou-se com esse sistema de observação-registro construir efetivos parâmetros analíticos para a microscopia eletrônica, para a caracterização qualitativa elementar dos materiais componentes das amostras e o reconhecimento de sua morfologia típica.

Cabe frisar que essas análises morfológicas orientaram-se a partir de um roteiro preestabelecido, baseado na *seqüência executiva tradicional da pintura mural a seco*, identificável na tratadística antiga¹⁹; a isso se prestaram (e sempre se prestarão) os preceitos de fatura descritos por Vitruvius²⁰ e Cennino Cennini²¹ para a execução de murais. Para melhor referência na descrição dos resultados das análises, procurou-se organizar, em *ordem numérica*, a *sucessão de estratos* característicos e repetidamente descritos na manualística tecnoartística pertinente a essa categoria de obra.

Caracterização física e química dos materiais com microscopia eletrônica

Em grande parte dos casos das "amostras-caco", considerou-se suficiente para o diagnóstico pretendido o exame dos fragmentos maiores e subfragmentos com radiação ultravioleta e observações das microcaracterísticas morfológicas do número e componentes das camadas feitas na lupa, respectivamente.

As amostras selecionadas para serem submetidas ao microscópio eletrônico de varredura (MEV)²² sintetizavam a casuística principal, discutidas no estudo: existiriam constâncias/coincidências na seqüência estratigráfica e no uso de materiais constituintes entre os estratos dos murais e as policromias dos muitos painéis selecionados?

O MEV, por possibilitar a observação/avaliação de estruturas micrométricas dos espécimes analisados²³, foi usado para estudo pontual das camadas superficiais das amostras (imprimaduras, estratos de cor, acabamentos), o que trouxe importantes esclarecimentos sobre certas ambigüidades relativas às características das camadas estratigráficas dos fragmentos oriundos das pinturas dos três cômodos analisados na Rialto.

Selecionadas as zonas de interesse para caracterização química elementar pontual dos materiais constitutivos principais das diferentes camadas das amostras, seguiram-se exames com o espectrômetro de energia dispersiva (EDS) acoplado ao MEV.

Resultados

Sobre o Pintor 1: Sala de jantar

Seqüência de aplicação e características principais do sistema pictural:

a) Sistema de argamassas

Foi observado um único "sistema" (Figura 35).

Emboço (1a): Corresponde a uma camada grossa de massa constituída de grãos de areia grossos e cargas irregulares, tendo a cal como aglutinante. A relação carga-aglutinante parece equilibrada.

Reboco (1b): Estrato com espessura equivalente a um terço da espessura do *emboço* e com maior quantidade de cal na composição. Na parte confinante com a *imprimadura da massa* (3), os grãos de cargas são bastante finos e adensados. A imagem ultravioleta torna bem-definida a linha de interface desses dois estratos, comprovando a adoção de sistema convencional de preparação de suporte de mural a seco.

b) Características da estratigrafia superficial (ES)

A "primeira massa" (VII) é composta basicamente de sulfeto de bário, com traços de óxido de zinco e a argila (Si, Al, Mg) como ingrediente adicional, o que confere a essa camada coerência ideal e certa rugosidade indispensável à aderência da "segunda massa" (VI), intencionalmente mais fina. Na imagem micrográfica, esta última massa mostra-se mais compactada e "macia", resultado geralmente propiciado pela mistura de materiais como os que a constituem:

22. O microscópio eletrônico de varredura (MEV) fornece imagens com definição tridimensional das formas, elucidando muito sobre a estrutura material dos objetos analisados por permitir a observação micrométrica de suas características estruturais. Os microscópios eletrônicos utilizados foram: LEO 440 I com espectrômetro de energia dispersiva (EDS) de silício lítio Oxford. As imagens e análises de EDS foram realizadas pelo engenheiro Isaac Jamil Sayed, microscopista do Laboratório de Microscopia Eletrônica de Varredura (projeto Fapesp, n. 95/5635-4, coordenado pelo prof. dr. Cláudio Riccomini) do Instituto de Geociências da USP; Jeol, modelo JSM-6300 com EDS, da Divisão de Química, Agrupamento de Materiais Inorgânicos do Instituto de Química do IPT, realizadas pelo dr. Evaristo Pereira Goulart, geólogo do mesmo instituto.

23. Registraram-se com o MEV dois tipos de imagens dos espécimes: a) As micrografias de *elétrons retroespalhados* (BS: back scattered) são as imagens que têm influência no peso atômico; realizam mapeamento químico. Os sinais emitidos correspondem à interação dos elétrons com as diferentes massas atômicas da amostra analisada; b) As micrografias de *elétrons secundários* (SE: secondary electrons) resultam em imagens que permitem a leitura topográfica da amostra, contrastadas e, portanto, reconhecíveis ao olho humano; é possível avaliar com maior clareza e precisão a micromorfologia do espécime.



Figura 30 – Pintor 1. Painel 4 da sala de jantar. Pintura artística parietal da qual provém o Conjunto de Fragmentos 15 (CF15) representada na figura 31. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.



Figura 31 – Pintor 1. O Conjunto de Fragmentos 15 (CF15) formado por dois grandes fragmentos de pintura da sala de jantar, que possibilitaram estudar a estratigrafia completa daqueles murais. Fotografia de Angela Garcia, 1998.

TIPO DE AMOSTRA		CAMADAS ANALISADAS		EXAME	
Amostra caco	x	Estratigrafia superficial	x	Ultravioleta	x
Sub fragmento	x	Superfície	x	Lupa	x
Microamostra	x	Retro	x	MEV(imagem)	x
Amostra pó				MEV EDS	x

Figura 32 – Esquema de anotação dos dados do que será analisado em cada fragmento.

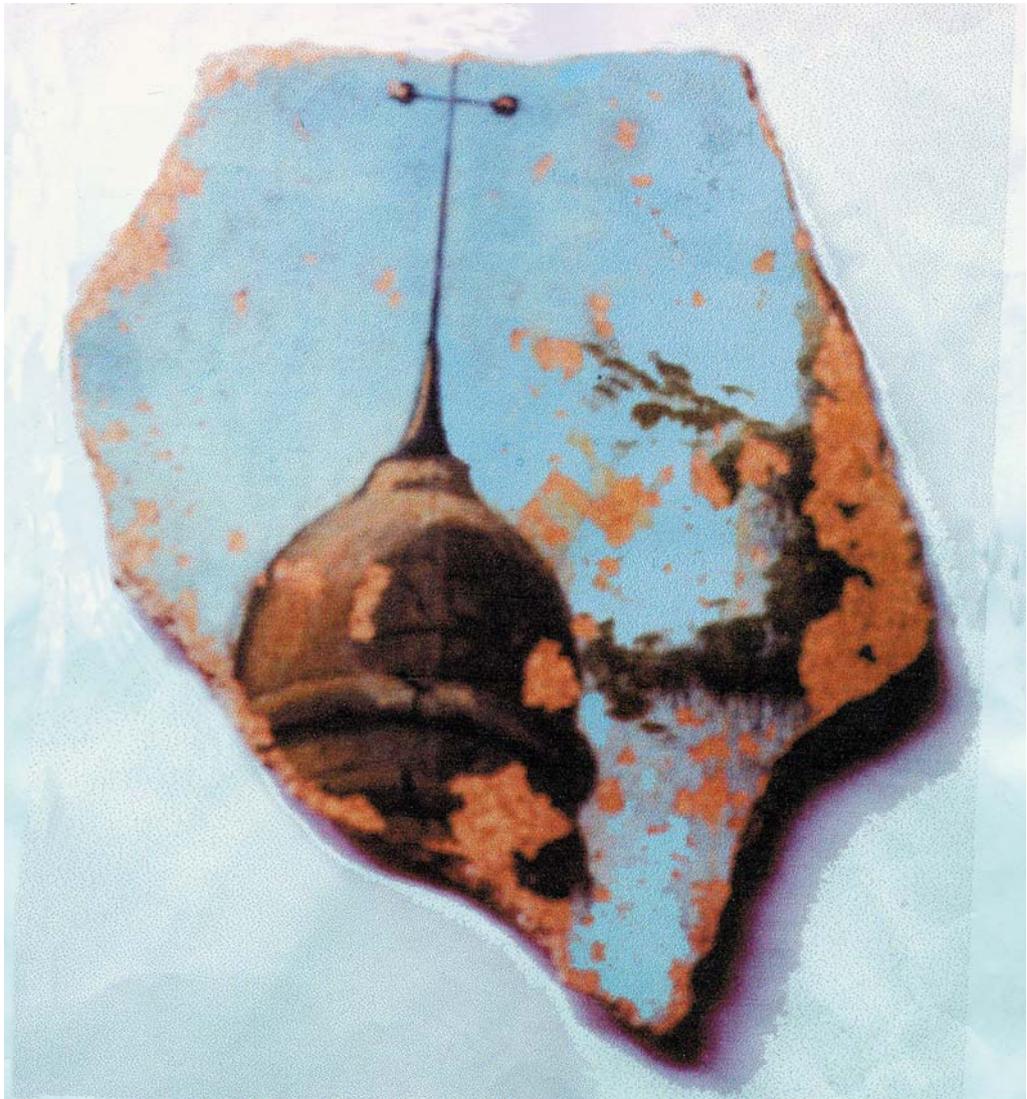


Figura 33 – Pintor 1. A camada de tinta azul do céu constitui-se em um estrato espesso, com textura lisa que denota ter sido aplicada sobre estrato preparatório de espessura regular e bem lixado. Trata-se de tinta “macia”, de bom recobrimento, resultante de pigmentos finamente moídos e bem empastados com o aglutinante, o que confere à pintura textura e tonalidade uniformes. São efeitos estilísticos próprios da pintura a óleo e que revelam bom embasamento técnico-acadêmico do pintor que executou o painel. Fotografia de Angela Garcia, 1998.



Figura 34 – Pintor 1. Imagem lateral do Fragmento 15a registrada com luz natural. Não se distinguem camadas. Fotografia de Angela Garcia, 1998.

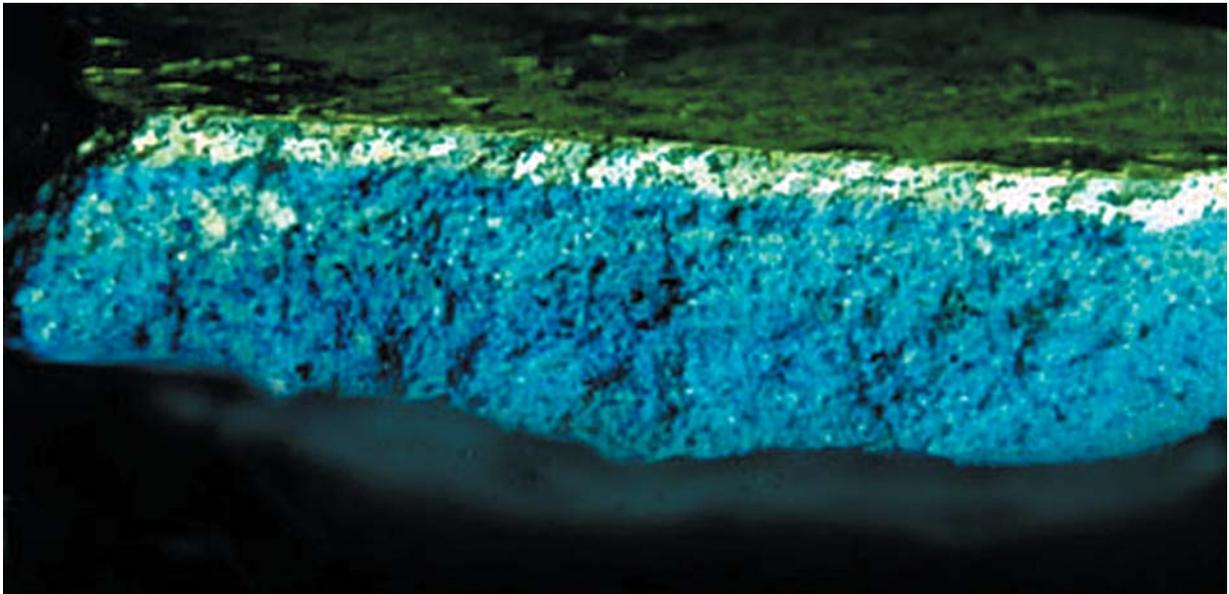


Figura 35 – Pintor 1. Macrofotografia do mesmo fragmento com *ultravioleta* refletido. Com radiação UV foi possível distinguir seis camadas sobrepostas. Na foto ultravioleta da amostra, as diferentes tonalidades de azul das massas relacionam-se com a quantidade de cal e óxidos brancos contida no empasto. De baixo para cima. Fotografia de Angela Garcia, 1998.

0. Suporte

1a. A camada azul mais escura representa um emboço bastante arenoso.

1b. Camada de massa correspondente a um reboco. A radiação UV demonstra que a massa do emboço é mais fina na área de confinamento com a camada que a sucede. A tonalidade de azul mais clara indica maior quantidade de cal no empasto. Nessa amostra emboço e reboco têm a mesma espessura.

2. Massa de preparação de granulometria fina, refletindo-se muito clara, a indicar cal e/ou óxidos diversos na mistura.

3. A camada escura e fina, observável entre o reboco e a camada preparatória branca, representa substância de natureza orgânica com que o reboco foi impregnado. É provável tratar-se de óleo fervido, muito adotado no passado nessa técnica pictórica, com a função de ajudar a obturar poros das superfícies das massas mais grossas, conferindo-lhes maior impermeabilidade e garantindo que as tintas não fossem absorvidas de modo irregular, manchando a pintura.

4, 5 e 6. Camada que corresponde à película pictórica, composta de imprimadura fina, tinta e vernizes.

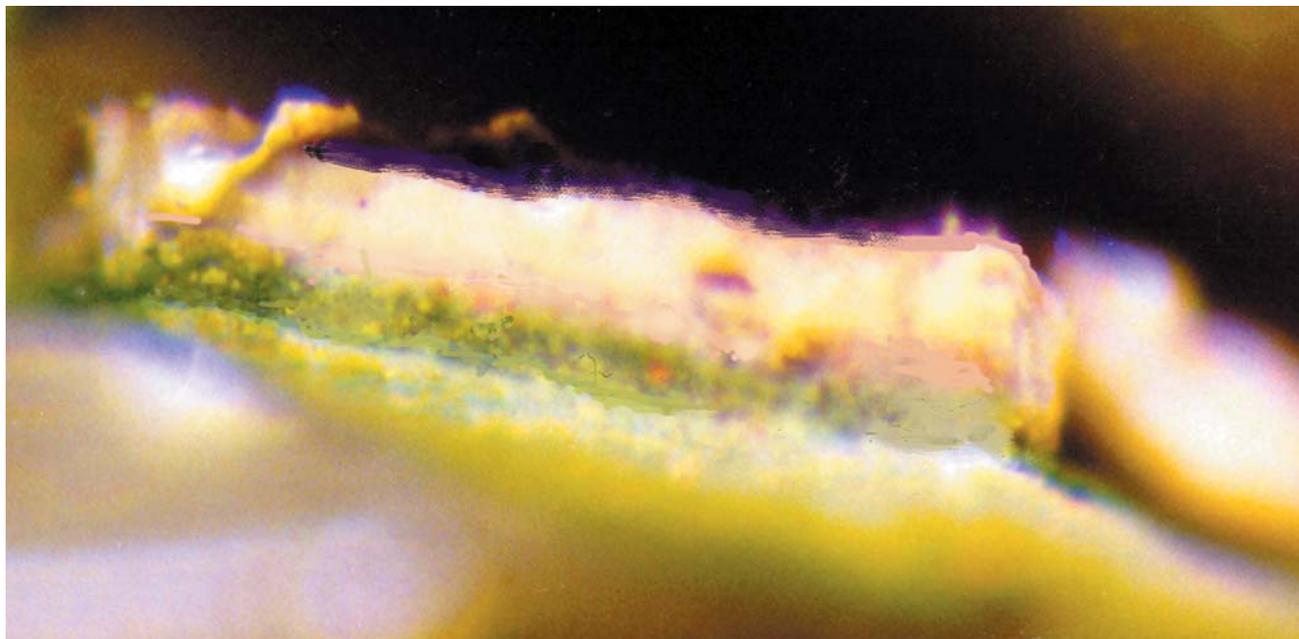
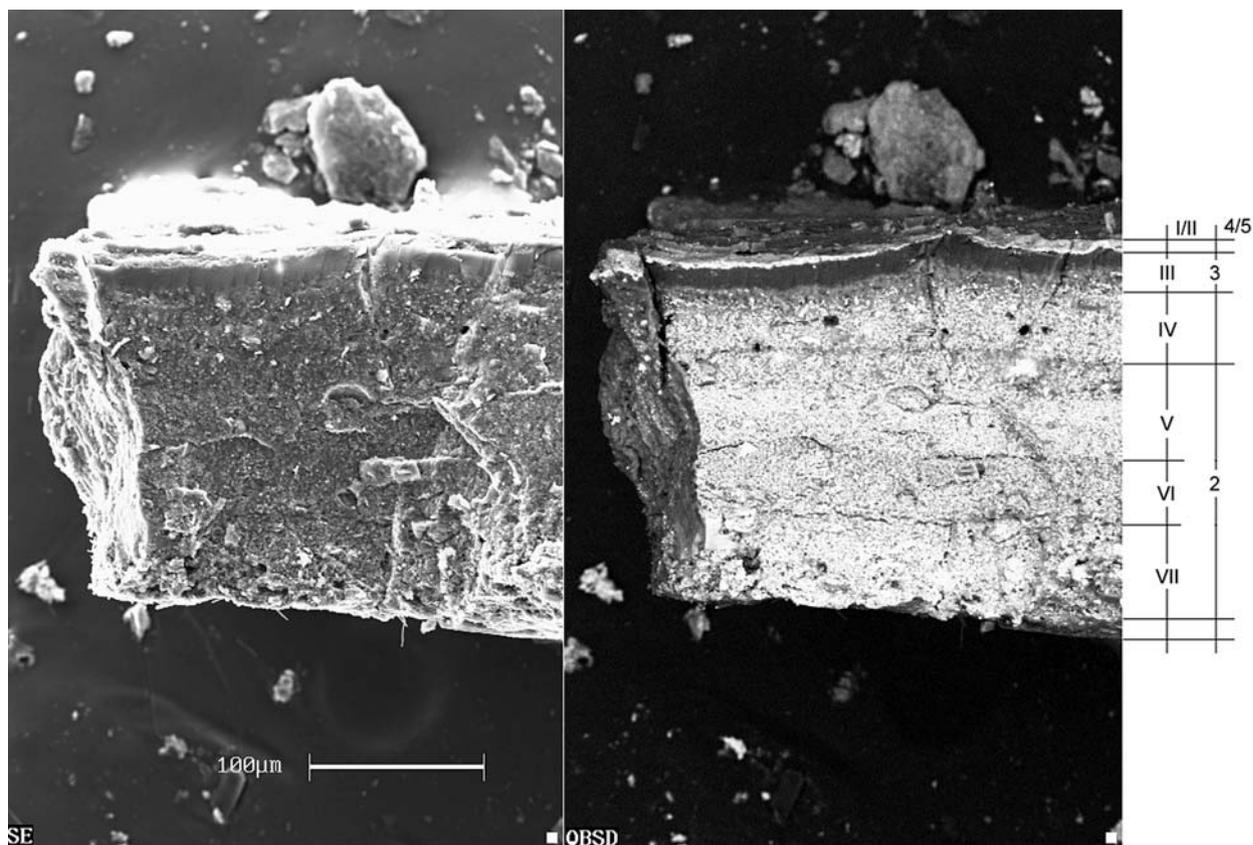


Figura 36 – Pintor 1. Fotomicrografia do subfragmento 1 (do fragmento 15a). Observação da estratigrafia superficial (ES). Aumento de 50 vezes. Microfotografia de Regina Tirello, 1998. Debaixo para cima:

- I (2) Estrato preparatório claro, de empasto magro.
- II (2) Estrato preparatório impregnado de substância orgânica (cor bege rosada).
- III (3) Camada de material orgânico que antecede a película de tinta.
- IV (4) Estrato de tinta de cor verde.



Figuras 37 e 38 – Pintor 1. Micrografia de elétrons retro espalhados (BS) de lateral do subfragmento 1 (MI1) do fragmento 15a. No MEV, a imagem da estratigrafia superficial deste fragmento painel do Pintor 1 revelou tratar-se de pintura de execução mais minuciosa e elaborada das que atribuímos aos pintores 2 e 3, como se verá adiante. A amostra tem sete camadas sobrepostas. De baixo para cima:

Camada VII – Sulfato de bário, óxido de bário.

Camada VI – Óxido de zinco.

Camada V – Sulfato de cálcio (gesso) e óxido de zinco.

Camada IV (com área superior impregnada com substância orgânica) – Sulfato de bário, óxido de zinco e óxido de ferro.

As camadas VII, VI, V e IV na amostra correspondem ao “estrato preparatório”(2) da seqüência estratigráfica tradicional que, a depender do artista, varia em número e composição. Trata-se de pintura preparada com quatro demãos de “massa”, sendo as três primeiras de espessura e composição similares (VII), (VI), (V) e a última (IV) (que supõe-se ser uma “massa fina” impregnada com substância escura na parte superior) tem outros elementos no empasto. As camadas III, II e I correspondem respectivamente à imprimadura da película pictórica, ao estrato de tinta e ao verniz. Os resultados das análises químicas feitas por EDS demonstraram que as diferenças de empasto observadas em cada camada relacionam-se com a composição elementar de cada uma delas. Predomina o óxido de zinco e o sulfato de bário em quantidades variáveis.

Micrografias: Isaac Jamil Saied, 1998.

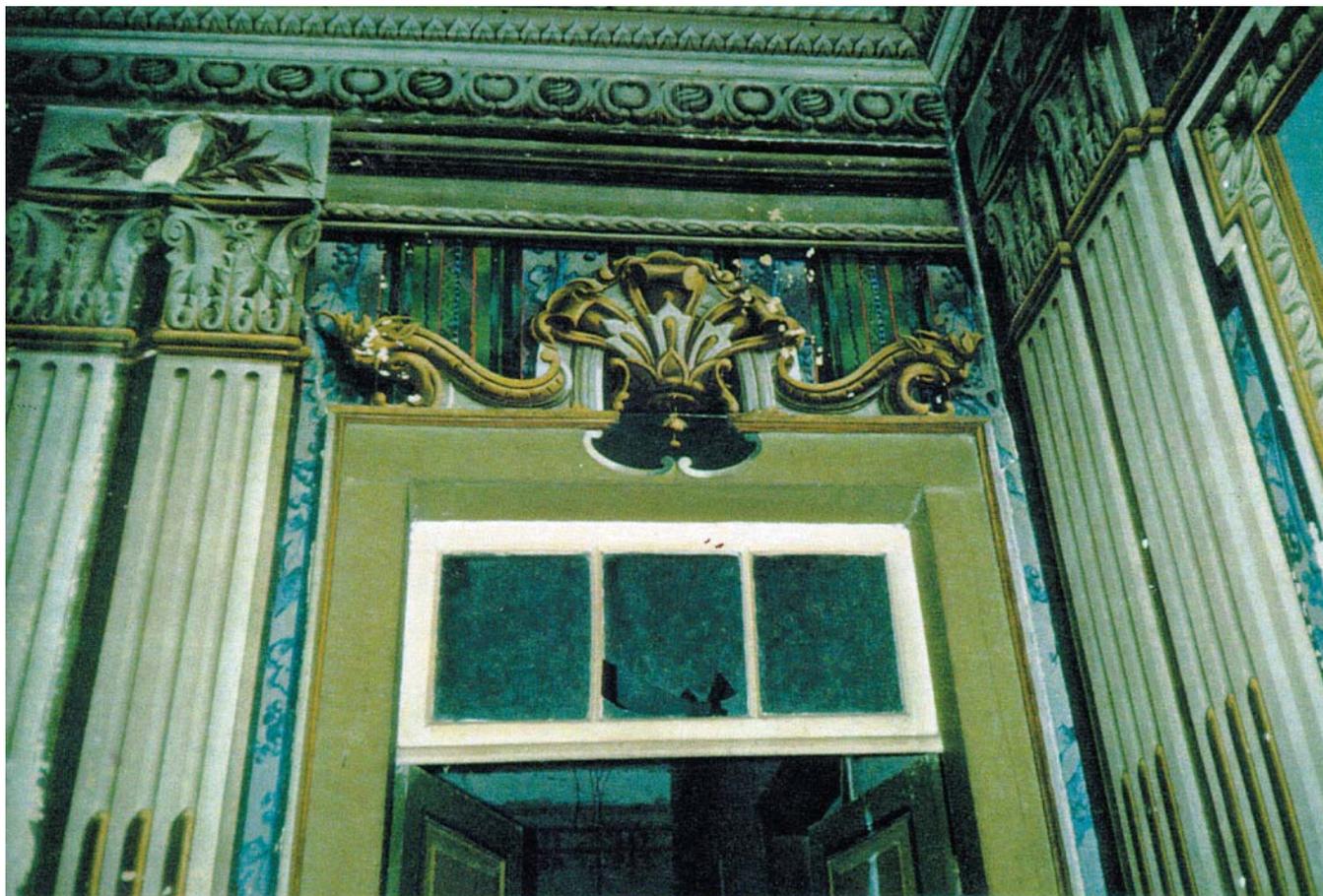


Figura 39 – Pintor 1. A amostra-caco 18 pertenceu a uma área de pintura decorativa parietal que imita papel de parede confinante com o *trompe l'oeil* de ornato arquitetônico, como a representada nesta imagem. Fotografia de Regina Tirello, 1994.



Figura 40 – Pintor 1. Amostra-caco 18. As áreas demarcadas com círculo vermelho correspondem às que foram registradas com microgamagrafia no microscópio binocular. As cores desta amostra são bastante representativas daquelas usadas em todo o ambiente, incluindo-se os painéis temáticos. Fotografia de Angela Garcia, 1998.

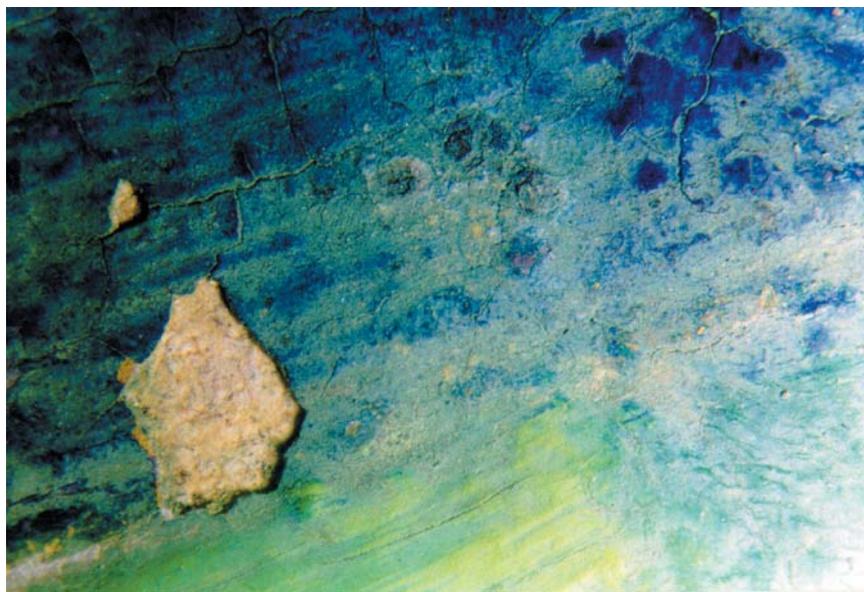


Figura 41 – Pintor 1. Fotomicrografia 2 (MG2) com aumento de 16 vezes. Área de sobreposição de tintas com alternância de verdes e azuis de tons distintos. O pintor aplica duas demãos de tinta: a primeira é mais densa, com sua qualidade de croma mais intensa, a segunda é de tintas fluidas, ralas, que alteram a tonalidade da primeira. O resultado é uma mescla, a cor percebida é uma mistura óptica. Esse tipo de exame permite que se escolha as áreas de “cor pura” para recolhimento de microamostras que serão submetidas a análise elementares a serem feitas com espectroscopia de energia dispersiva (EDS). Fotomicrografia de Regina Tirello, 1998.



Figura 42 – Pintor 1. Fotomicrografia da área representada na figura 48 com aumento de 50 vezes. Observam-se quatro camadas. De cima para baixo: (I) verniz, (II) estrato de tinta verde, (III) estrato de tinta azul, (IV) camada de material correspondente à imprimadura da camada de preparação. Imagem de Regina Tirello, 1998.

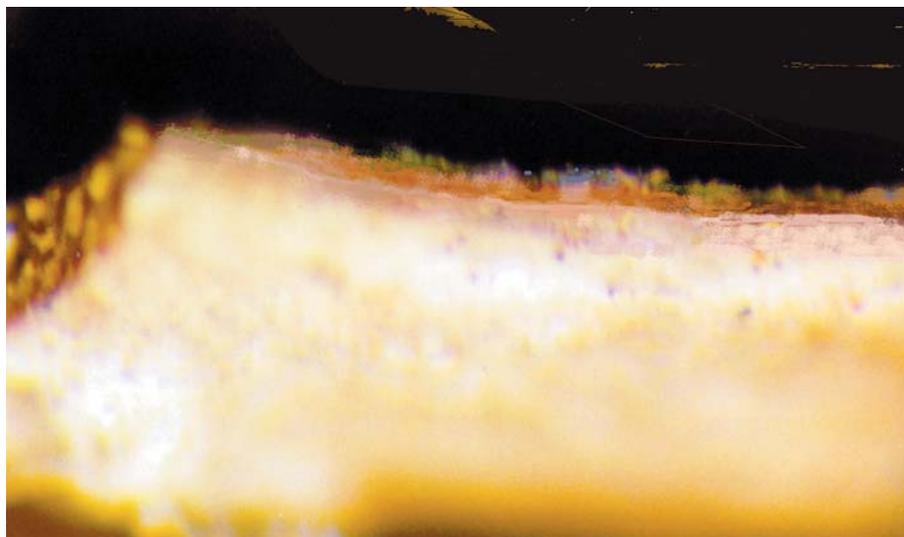


Figura 43 – Pintor 1. Microfragmento extraído da área de maior concentração da cor azul para realização de exames de microscopia eletrônica. Lupa, aumento de 50 vezes. Imagem de Regina Tirello, 1998.

carbonato de cálcio²⁴ (produto inerte fino e volumoso), óxido de zinco e argilas brancas, usados como aditivos para encorpar e estabilizar o composto.

Os dois estratos preparatórios (V/IV) que sucedem a “segunda massa”, a julgar pelos elementos metálicos que os constituem, têm as características ideais das camadas de acabamento de bons e duradouros trabalhos artísticos. O primeiro (V) contém gesso (sulfato de cálcio), que, misturado ao óxido de zinco, aumenta seu poder de recobrimento e resulta em camada claríssima e compactada, prestando-se a levigações perfeitas, além de garantir a absorção controlada de óleos. Com granulometria ainda mais fina, tem-se aquela em contato com a película pictórica: contém grande quantidade de sulfato de bário (conhecido como *branco fixo*), material muito fino e volumoso que, além de usado em cargas e tintas, costumava ser adicionado em pequena quantidade a outros óxidos para aumentar a estabilidade e conferir a devida permeabilidade ao composto.

A selagem dos estratos preparatórios nas pinturas da sala de jantar é feita com “tinta de imprimadura” espessa, composta de óxido de zinco aglutinado com material orgânico (Figuras 40 e 41). Teria dupla função: obturar pequenos poros da superfície de massa e servir de base clara para a aplicação a óleo.

c) Peculiaridades da camada de tinta (S)

A camada pictórica das “amostras-caco” analisadas, de um modo geral, resulta em película de tinta flexível e brilhante, o que confirma o domínio pelo pintor da técnica da pintura a óleo. Nos fragmentos restantes das pinturas temáticas, por exemplo, observou-se que as tintas tendem a ser estendidas por veladura, o que faz com que a camada colorida inferior, mais clara e compacta, sirva de fundo às formas principais, que são delineadas com linhas direcionadas de pincelamento e texturas variadas, obtidas com toques de empastamento pesados e densidades de tinta diferenciadas, visando à obtenção de resultados precisos, “academicamente” pertinentes à representação do objeto retratado.

Um bom exemplo desse caso é o *Conjunto de fragmentos 15 a* (Figura 31). A pintura da qual provém foi feita com procedimentos convencionais às pinturas de paisagem: sobre uma primeira tinta de fundo muito claro (que, nesse caso, mistura óxido de zinco com pigmento azul ultramar) estendem-se diversas demãos finas de cor azul; uma das funções da base alva, resultante da “tinta de imprimadura” muito branca, é conferir luminosidade e matizar a superfície lisa de fundo.

Os pigmentos bem moídos das pinturas da sala, aglutinados com *medium* oleoso, resultaram em tintas ralas e densas. Usaram-se medidas de diluição que, na vertente tecnoartística em questão, relacionam a função/proporcionalidade de preenchimento de campos que determinada cor terá na composição artística. Tanto as tintas utilizadas em veladuras (os brancos, as terras-de-sombra, o verde-terra) como as feitas para empastamentos densos são ainda plásticas, demonstrando os conhecimentos desse pintor sobre as necessárias relações de proporcionalidade do grau de absorção de óleo-pigmento, que garantem boa execução e durabilidade às tintas. Por essa razão,

24. É o “branco-de-espanha”, carbonato de cálcio natural moído, lavado e refinado. Material tradicionalmente usado para massas preparatórias desde a Antiguidade.

as “amostras-caco” da sala de jantar, tanto de painéis temáticos como de revestimentos *fingidos*, não apresentam defeitos característicos de uso indevido de aglutinantes observados nos fragmentos provindos dos outros cômodos da casa: não existem craquelaturas profundas, pulverulências ou oxidações típicas do fenômeno descrito anteriormente.

Conclui-se que o “pintor-decorador” que executou os painéis da sala de jantar tinha excelente domínio da técnica e seguia os preceitos tradicionais requeridos para a considerada “boa pintura artística” a seco sobre parede.

Sobre o Pintor 2: Vestíbulo

Seqüência de aplicação e características principais do sistema pictural:

a) Sistema de argamassas

Seriam dois “sistemas” de argamassas sobrepostos.

Primeiro “sistema preparatório” (1a, 1b): um *emboço* arenoso grosso que, sem ter linha de interface evidente dividindo as camadas, muda a compactação e o tamanho dos grãos e, principalmente, a porcentagem de cal do empasto, no trecho correspondente ao lado superior, com características granulométricas típicas de uma camada de reboco fino (Figura 46).

Segundo “sistema preparatório”: estrato de reboco único de granulometria diversa das massas às quais se sobrepõe.

Com radiação UV e microscópio óptico observou-se que a *imprimadura* da argamassa (3) das pinturas do vestíbulo é rala e composta de óxidos brancos. A carga é dispersa em grande quantidade de substância orgânica que resulta em composto muito líquido, servindo mais para impregnação seladora que para regularização da massa à qual se integra (Figura 47). Essas proporções da mistura de carga e aglutinante denotam significativa diferença de procedimentos entre o executor dessas decorações (Pintor 2) e o Pintor 1, que adota uma espécie de “tinta de imprimadura” encorpada e mais espessa.

b) Características da estratigrafia superficial (ES)

Nas decorações do vestíbulo, os *estratos preparatórios* da película pictórica são feitos com quatro camadas, perfeitamente adensadas entre si (Figuras 49 e 50), mas as características de aplicação também diferem daquelas observadas nos estratos da pintura da sala de jantar. Não se teve a oportunidade de realizar exames de espectroscopia em todos esses estratos para caracterizar precisamente os elementos metálicos que os compõem, mas as imagens feitas no MEV esclarecem com suficiência as particularidades do procedimento do artista executor.

Entre os dois primeiros estratos (I e II), compostos predominantemente de óxido de zinco, e no confinante com a tinta (IV) – impregnado de material orgânico –, observa-se uma camada de massa mais fina que as demais (camada III), com características granulométricas de um estrato de acabamento final, pronto para receber tintas. No entanto, essa camada é sobreposta pelo estrato



Figura 44 – Pintor 2. Pintura floral das decorações parietais do vestibulo da Rialto. Fotografia de Regina Tirello, 1994.



Figura 45 – Pintor 2. O Conjunto de Fragmentos a (CFa), mesmo que incompleto, recompõe esse trecho da pintura. Analisou-se o fragmento (2), último à direita embaixo. Fotografia de Angela Garcia, 1998.

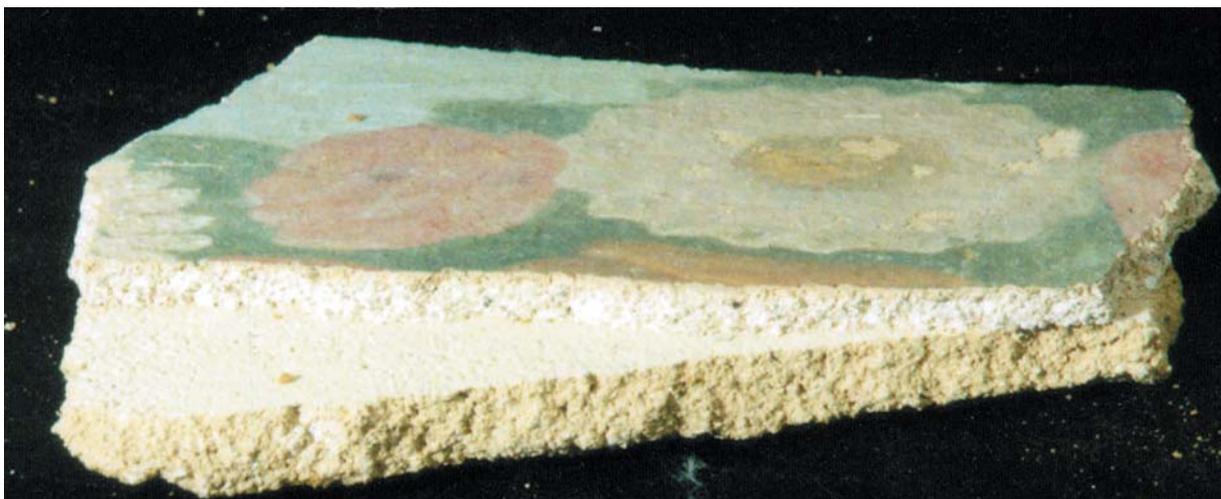


Figura 46 – Pintor 2. Fragmento 2 fotografado com luz natural. Seccionado naturalmente em secção transversal, distinguem-se no fragmento apenas dois estratos de massa sobrepostos, sendo que o segundo (de cima para baixo) tem a face superior muito regular. Fotografia de Angela Garcia, 1998.

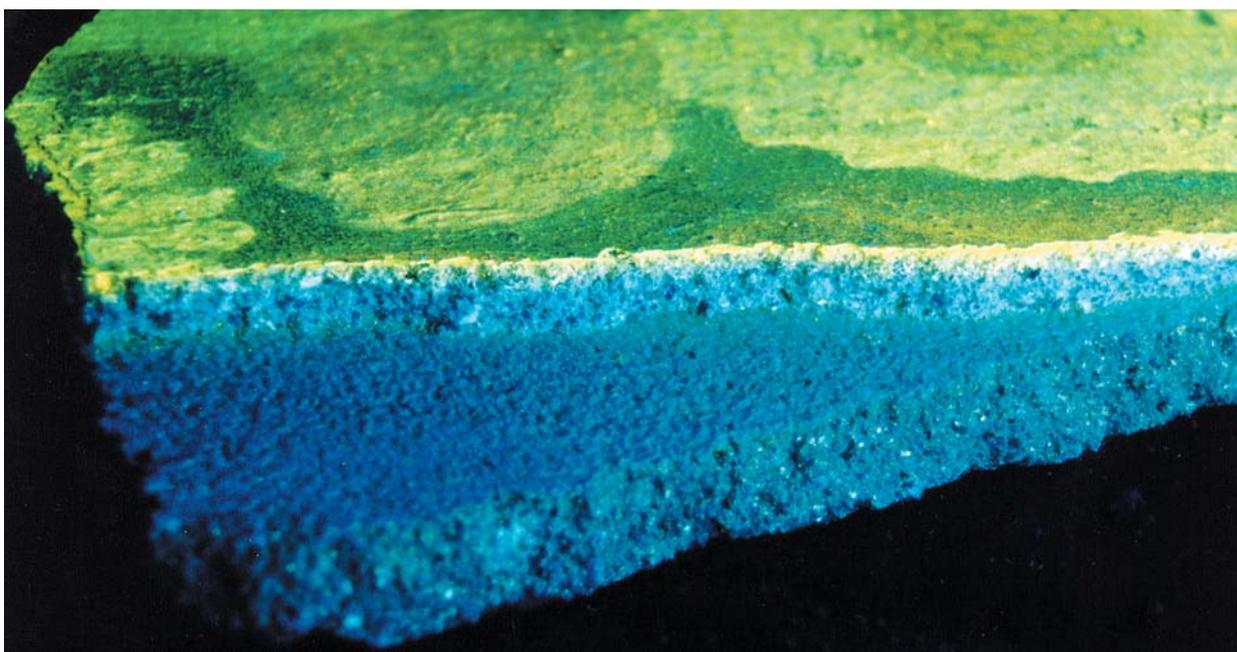


Figura 47 – Pintor 2. O número de camadas, tipo de empasto e espessura dos estratos distinguem-se claramente. De cima para baixo: A camada I caracteriza-se como os estratos de verniz, de tinta e de preparação branca. A camada II corresponderia a um reboco (1b). A segunda camada arenosa, que à luz natural parece única, apresenta-se no ultravioleta com uma linha clara de interface. A parte superior desta camada é fina e regular, a indicar a presença de um reboco liso, perfeitamente levigado, como se devesse receber algum tipo de tratamento decorativo outro que não pinturas. O resultado indica que este ambiente pode ter tido dois ciclos decorativos. Fotografia de Angela Garcia, 1998.

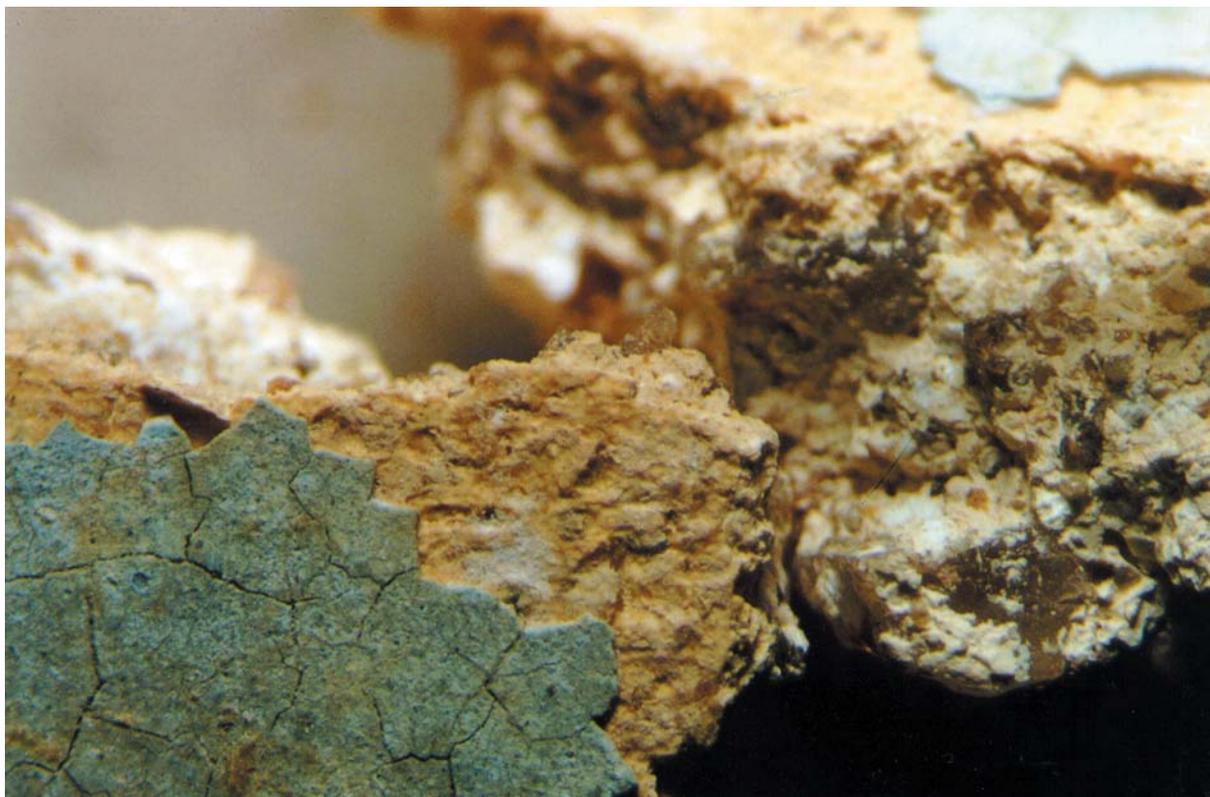


Figura 48 – Pintor 2. Fotomicrografia de fragmento de área do fundo azul do painel do vestibulo. As características da forma de aplicação da tinta é importante diferencial para distinção entre Pintor 1 e Pintor 2. Fotografia de Regina Tirello, 1998.

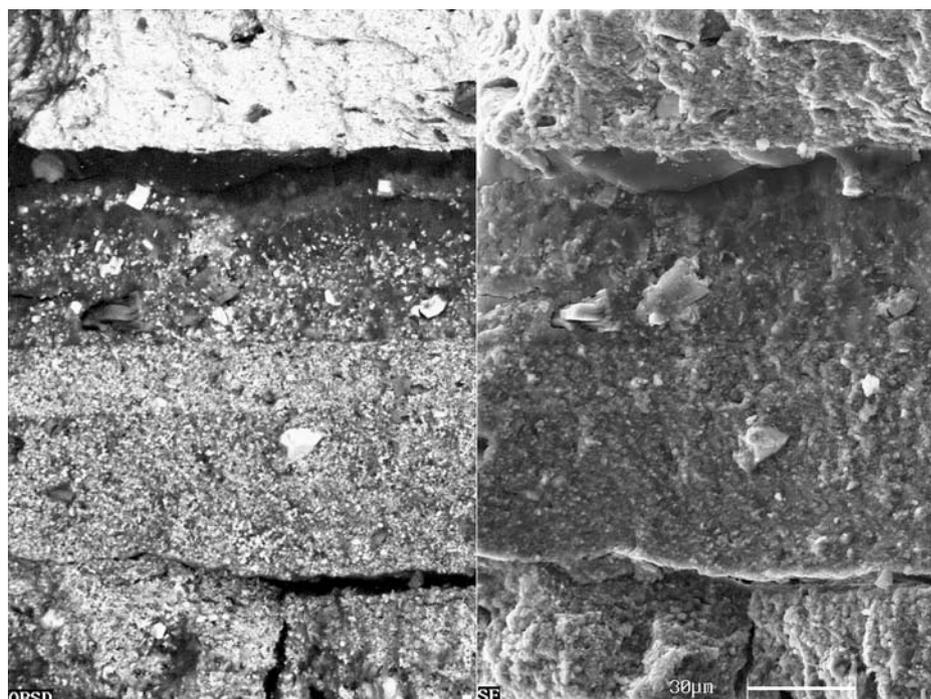


Figura 49 – Pintor 2. Micrografia de fragmento na qual observa-se cinco camadas sobrepostas. Imagem de elétrons retroespalhados (BS). As camadas I, II e IV representam demãos de estratos preparatórios com diferentes concentrações de material orgânico a amalgamar cargas de granulometria fina com esparsos grãos maiores. A camada III pareceu a mais singular. Representa uma camada de “regularização intermediária” com grãos muito finos, que interrompe a seqüência estratigráfica que seria peculiar à pintura parietal a óleo. O acabamento fino do estrato sugere que sobre ele poderia ser estendida diretamente uma demão de tinta. No entanto foi aplicada uma outra “massa” mais grosseira sobre a qual foi feita a pintura que vemos. Seria um pentimento? A camada branca (V), que representa o estrato de tinta, foi submetida a EDS. Constitui-se de sulfato de bário (em grande quantidade) e de óxido de zinco que neste estrato tem função de amalgamar o pigmento colorante. O resultado é uma camada de tinta grossa, mal empastada de superfície opaca como se observa na fotomicrografia 50.

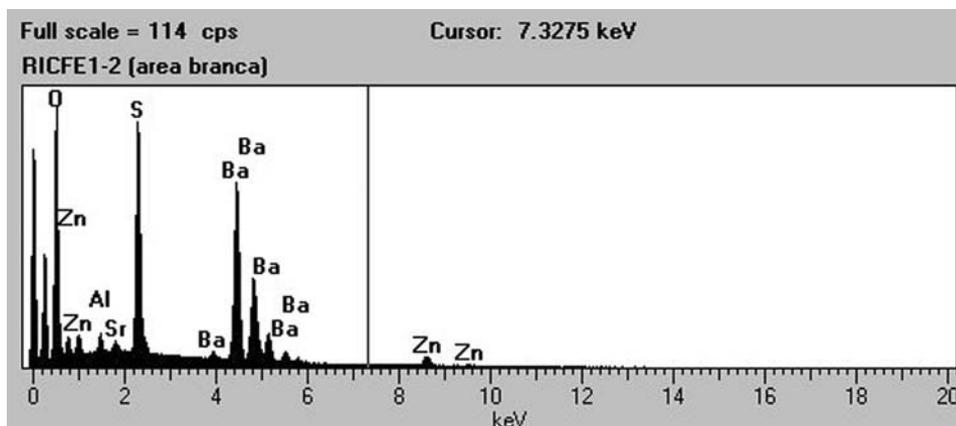


Figura 50 – Pintor 2. Gráfico de EDS da camada V. Caracterização química elemental do composto.

(IV), mais irregular, pouco homogêneo e, em regra, pouco adequado a uma preparação a óleo "academicamente" correta, por propiciar superfície mais rugosa. A peculiaridade da seqüência induz à hipótese de ter havido diferentes executores das massas.

Além do caso dos dois "sistemas de argamassas" sobrepostos desse cômodo, que indicam períodos decorativos distintos, teria havido mudanças de procedimento no decurso da execução da pintura parietal que se observava até 1996? Não é possível afirmar isso sem informações documentais.

c) Peculiaridades da camada de tinta (S)

Na camada correspondente à película pictórica V, verifica-se maior quantidade de cargas inertes misturadas aos pigmentos colorantes, tornando-a grossa, com aspecto opaco, similar aos seus estratos preparatórios. Essa especificidade indica aplicação da tinta de fundo (o azul) em camada única, condensada, sem as diluições peculiares às superfícies cromáticas atribuídas ao Pintor 1 (Figura 48).

A tendência do óxido de zinco (branco fixo), em razão de seu baixo poder de absorção de óleo, é formar películas de tinta menos elásticas que as de óxido de chumbo quando diluídas com óleo. Em se tratando de técnica pictórica de óleo sobre parede, o espessamento e a opacidade da película de tinta denotam sobrecarga de materiais inertes misturados ao pigmento colorante, mal empastados com seu aglutinante, o que indica "inabilidade" do pintor executor com a técnica do óleo, mais que uma opção pela adoção de uma técnica mista, a exemplo da adição de óleo a tintas de *medium* aquoso, que resulta em "têmpera oleosa".

O exame de espectroscopia dessa camada confirmou a preponderância do óxido de bário com adição de óxido de zinco e traços de material silicoso, que talvez se relacionem à presença de pigmento azul ultramar. A olho nu, a composição-empasto resulta em tinta de tons sem profundidade e transparência.

Sobre o Pintor 3: Capela

a) Sistema de argamassas

Verificam-se dois "sistemas de argamassa" que resultam em três camadas sobrepostas:

Primeiro "sistema de argamassa" (1a): Constitui-se de uma única camada de *emboço*, com regularização lisa, feita com cal e areia fina na superfície superior.

Segundo "sistema de argamassa" (1a e 1b): São duas camadas de massa integradas que, por meio de ultravioleta, mostram linha de interface clara. A primeira (II) é um *emboço* de cal e areia de espessura idêntica à da camada de *reboco* (I) e que dele se distingue por conter grande quantidade de cal no empasto.

A camada de *imprimadura do reboco* não foi evidenciada de forma



Figura 51 – Pintor 3. Parede da Capela. Área de proveniência do Conjunto de fragmentos E. Fotografia de Marcos Carrilho, 1990.

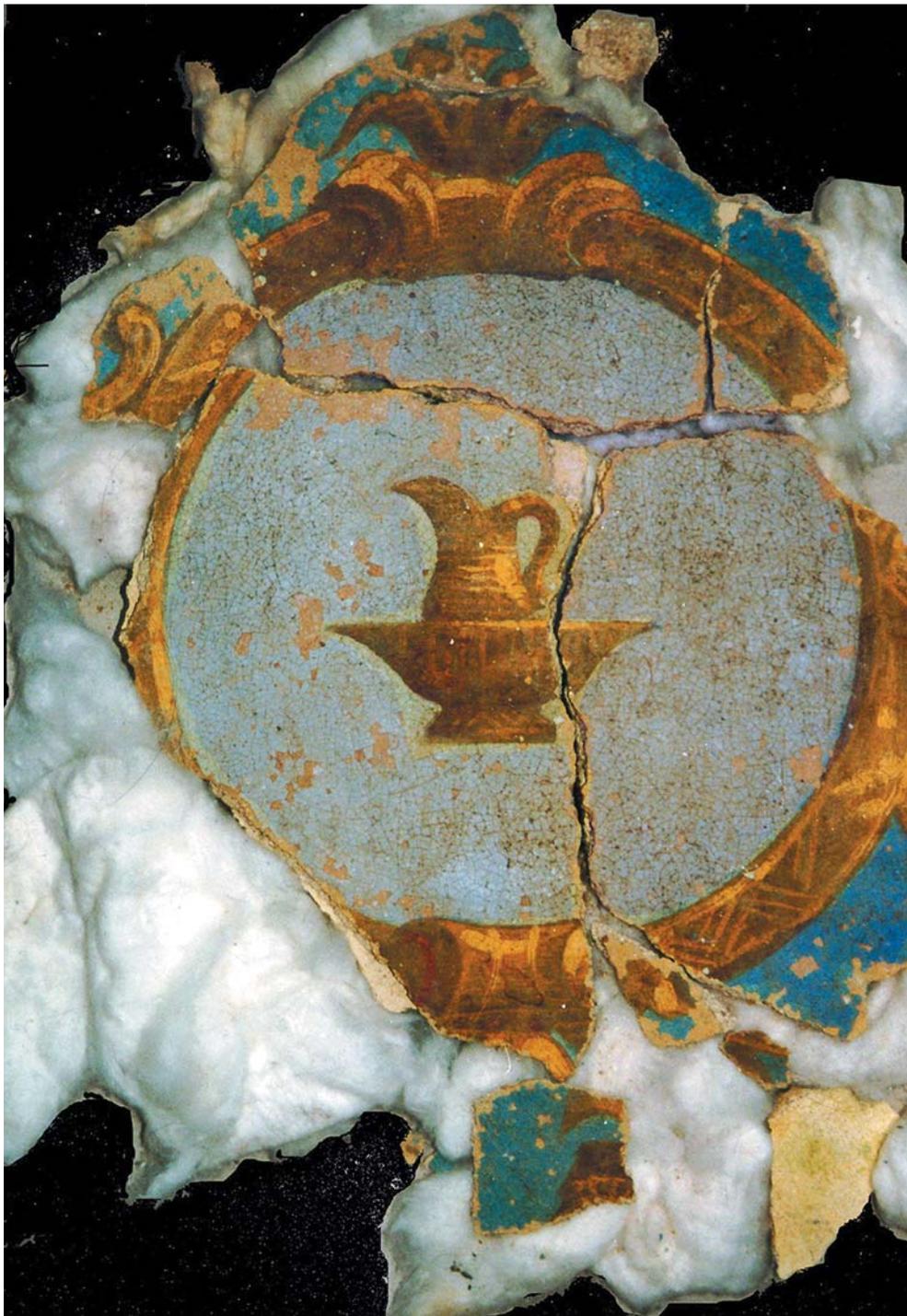


Figura 52 – Pintor 3. Conjunto de fragmentos analisados. Fotografia de Angela Garcia, 1998.

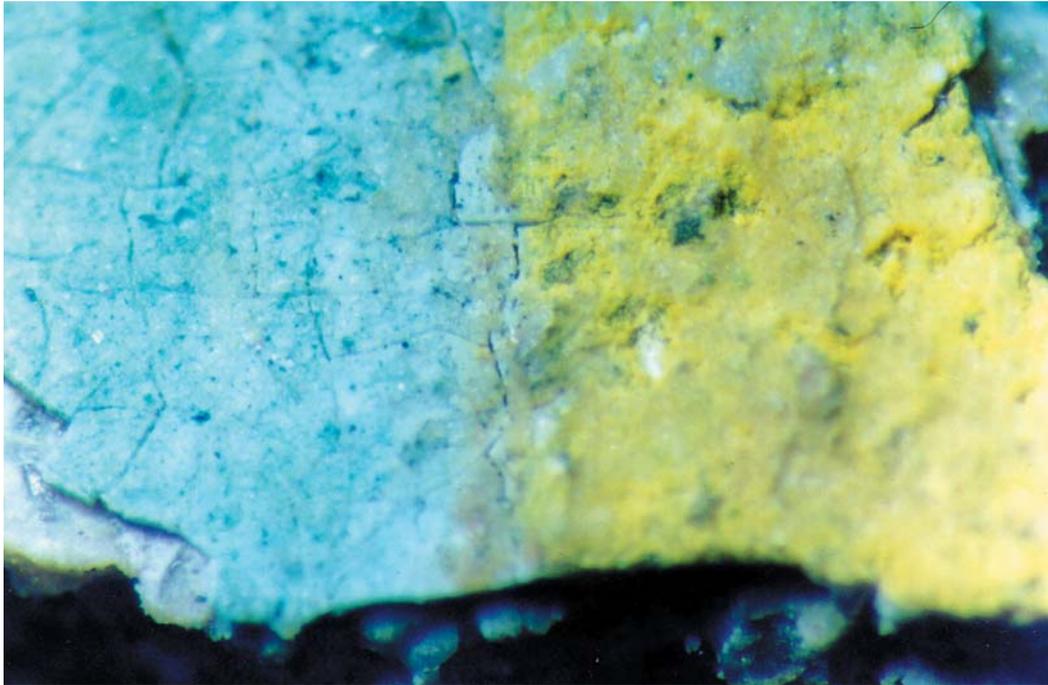


Figura 53 – Pintor 3. Macrofotografia (aumento de 50 vezes) do topo de microamostra extraída de fragmento maior. Observa-se a textura irregular, grosseira e ressequida da camada de tinta do painel do Pintor 3. Imagem de Regina Tirello, 1998.

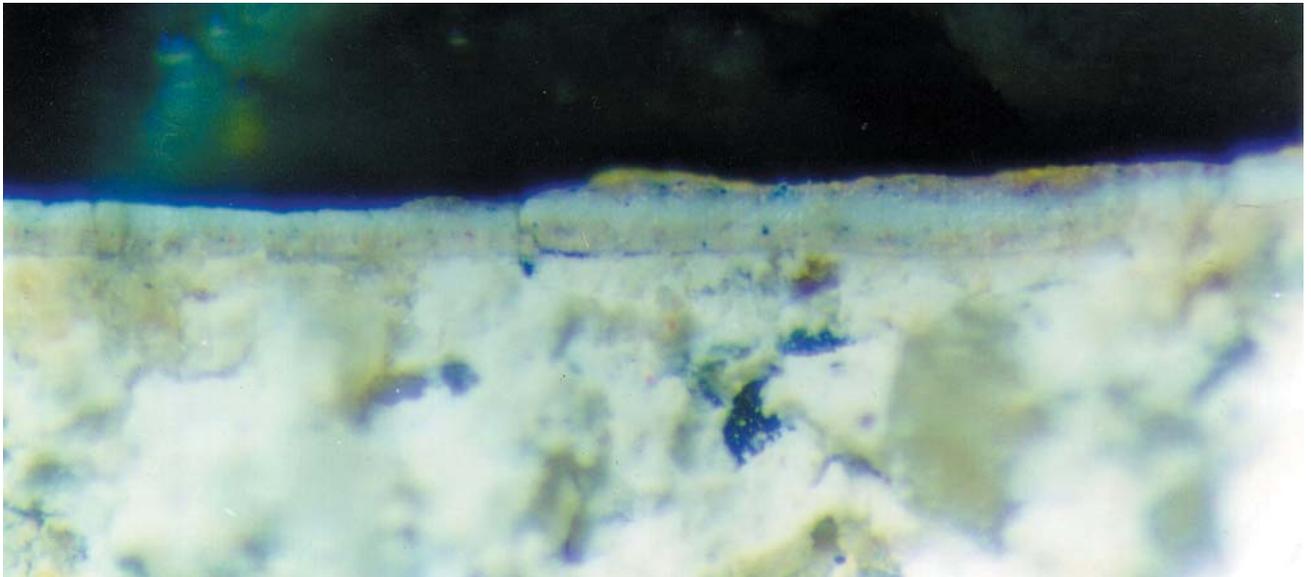


Figura 54 – Pintor 3. Lateral da mostra da figura 53. Observa-se o estrato preparatório, a imprimadura e as camadas de tinta sobrepostas. Imagem de Regina Tirello, 1998.

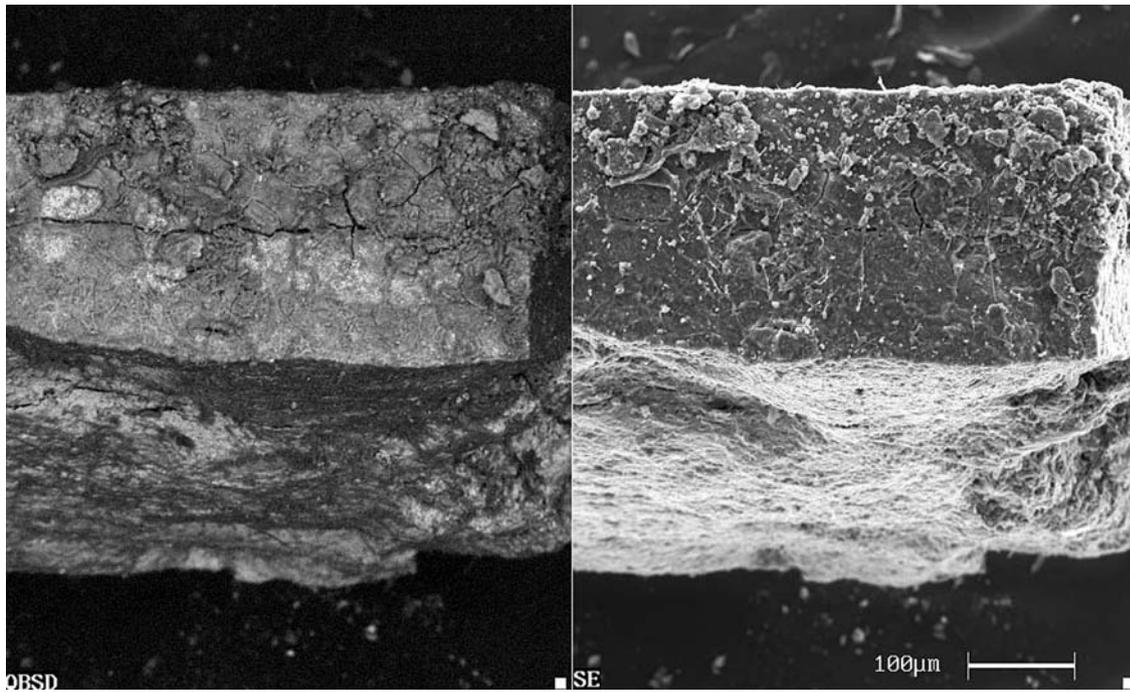


Figura 55 – Pintor 3. Micrografia de Elétrons Retroespalhados (BS). Esta amostra, mesmo submetida a aumento muito superiores não mostrou camadas de impregnação preparatório para pinturas (imprimaduras), a exemplo daquelas dos pintores 1 e 2. Nas duas camadas que a constitui os materiais são mal misturados, formando grumes, com heterogêneos adensamentos pontuais. Há preponderância de cal. Micrografia: Isaac Jamil Saied, 1998.

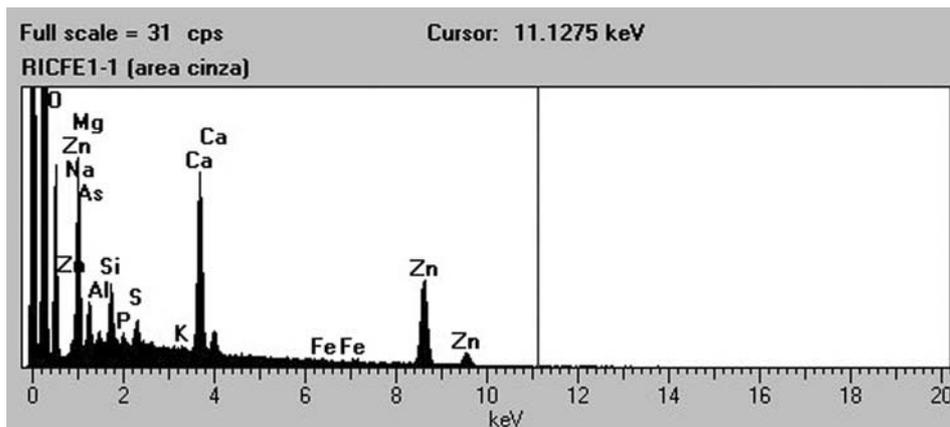


Figura 56 – Pintor 3. Gráfico resultante de análise de espectroscopia de energia dispersiva. Os metais identificados representam a composição de area branca analisada de microfragmento de pintura mural do vestibulo.

nítida com os registros microscópicos realizados. A confirmação da existência de uma película “magra”, composta basicamente de material orgânico, deu-se por fotografias sob radiação ultravioleta refletida. Difere-se das imprimaduras das pinturas da sala de jantar e vestíbulo por ser uma “substância” muito líquida de impregnação, não formando corpo.

b) Características da estratigrafia superficial (ES)

As duas amostras analisadas lateralmente no MEV comprovaram a existência de apenas duas camadas de *estrato preparatório* (Figura 55) mal empastadas, com significativos adensamentos de cal e/ou de carbonato de cálcio. Ambas têm a mesma espessura.

Nos fragmentos da pintura da capela observados em microscópio óptico, a película de tinta visível apresentou-se enrugada, porosa, com grãos de moagem excessivamente grossos (Figura 53), o que, a olho nu, resulta em camada áspera.

A tinta de cor azul (tomada como referência em contexto comparativo), que faz fundo às decorações tem pouco brilho e constitui película muito frágil, facilmente verificável por seu *craquelet* profundo, formando cascas rígidas. Esse fenômeno relaciona-se diretamente às características da *imprimadura* e ao tipo e quantidade de substância usada no empasto de tinta. Observou-se na lupa que a *imprimadura*, apesar de não ter corpo de “tinta”, é feita com substância extremamente saturada, ou seja, tende à lisura quase vítrea, formando fundo rígido, demasiadamente impermeável. Camadas de tintas muito espessas, como a dessa pintura, são passíveis de consideráveis efeitos de tração já durante a secagem; com o tempo, as craquelaturas de linhas fundas e as escamações tornaram-se ocorrências óbvias.

c) Peculiaridades da camada de tinta (S)

Além da espessura e do ressecamento da tinta de fundo, essa camada resulta em superfície cromática pouco homogênea. Nessas decorações parietais, os motivos decorativos pintados no fundo azul, já a olho nu, têm as características de refletância de uma têmpera (pigmentos misturados/empastados com veículo aquoso) grosseira, como se pôde comprovar com a espectroscopia realizada em ponto correspondente à cor amarela nas tintas de sobreposição (Figura 53).

O aspecto superficial da película pintada é tão desigual que sugere adoção de técnica mista. O fundo é ligeiramente brilhante, mas as cores a ele sobrepostas têm efeito “mate” (fosco), característico de têmperas a cal ou de pigmentos mal moídos e empastados com *mediuns* oleosos em baixa dosagem.

Afinal, quem ornamentou os ambientes da Rialto?

Com a revalorização relativamente recente das decorações parietais como documento iconográfico da história das mentalidades, José Maria Villaronga

– o único nome ao qual atribuem a feitura de, praticamente, todas as pinturas produzidas nas cidades da rota do primeiro ciclo do café – passou a ser o principal vulto artístico do período. Em paralelo, a dignificação das grandes pinturas ambientais do passado terminou criando um mercado consumidor desses símbolos culturais, fato que se reflete em maior demanda por intervenções de restauro. Porém, como se trata ainda de universo praticamente inexplorado sob o aspecto da constituição material, essa revalorização conduz a paradoxos. Sabe-se que a cronística história da arte brasileira, nos estudos do período, detém-se à análise de telas, e, mesmo assim, pouco elucidada sobre os fazeres tecnoartesanais que as viabilizaram. Quais as bases concretas que os conservadores e restauradores têm hoje para avaliar/entender materialmente uma pintura mural? Quase nenhuma.

Afora a já mencionada escassez de estudos específicos, propiciadores de esclarecimentos sobre fazeres do passado, tentar confirmar uma potencial trajetória executiva de um único artista seria contraditório com o que julgamos caracterizar melhor a atividade e produção dos *pintores-decoradores* que produziam murais: a diversidade de técnicas executivas, a cópia e o anonimato.

Não referendamos o vulto, mas o tomamos para as referências comparativas primordiais, visando ao estabelecimento de diferenciais tecnoexecutivos dos “pintores de parede” que atuaram em Bananal e região por meio de sistemática analítica de espectro multidisciplinar. O que foi investigado foram as ordenações dos ciclos operativos e o repertório instrumental de que dispunham esses muralistas, buscando-se com isso fornecer balizas mais concretas para que atribuições específicas possam ser feitas futuramente.

Na Rialto, as imagens de microscopia óptica e eletrônica e análises químicas realizadas demonstraram “materialmente” que existem diferenças significativas entre os modos de aplicação e o uso dos materiais artísticos dos pintores que ornamentaram a sala de jantar, vestíbulo e capela da sede, invalidando assim as atribuições autorais feitas até então. Definitivamente, os murais desses três ambientes não foram realizados por um mesmo pintor, o que comprova que na região havia produção de arte decorativa mais dinâmica que a imaginada.

No sentido da atribuição também são relevantes os resultados relativos à presença de uma ou outra substância usada nas pinturas. Na Rialto, em todas as camadas preparatórias e na composição das tintas dos murais dos três cômodos, observou-se ser predominante a presença do *óxido de zinco*, elemento metálico que, segundo muitos autores, foi comercializado na Europa como material artístico somente a partir do final da década de 1860. Em meados do Oitocentos, quando supostamente todas essas pinturas teriam sido realizadas, o branco mais difundido e preferido pelos pintores era o *óxido de chumbo*, por suas propriedades intrínsecas: mais opaco e pesado, com poder de cobertura infinitamente superior aos outros óxidos e pigmentos inertes. Foi considerado o melhor branco até o início do século XX, quando em razão da excessiva toxicidade sofreu restrições na distribuição comercial, sendo substituído preferencialmente pelo óxido de titânio.

As pinturas da Fazenda do Resgate²⁵, “oficialmente” executadas por Villaronga, têm constituição muito diversa: utiliza-se na *imprimadura* dos estratos preparatórios o “mínio”, vermelho obtido do chumbo. A ela seguem-se finas demãos de massas e tintas com preponderância ou significativos resíduos desse óxido.

Se por um lado os cacos da Rialto representam o fim de um dos mais significativos conjuntos de murais do Vale do Paraíba paulista, por outro, terminaram propiciando constatações técnicas e a compreensão de aspectos executivos de murais de pinturas a seco oitocentistas, o que, espera-se, possa propiciar novos desdobramentos de pesquisa que contribuam para o maior conhecimento e, conseqüentemente, a preservação adequada dos murais que ainda restam. Há muito a ser estudado.

25. Augusto Zaluar menciona as pinturas da Resgate em seu livro *Peregrinações pela Província de São Paulo (1860-1861)*, portanto, teriam sido feitas antes desta data.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins/MEC, 1975.
- CARRILHO, M. J. *As fazendas de café do caminho novo da Piedade*. 1994. 166f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo., São Paulo, 1994.
- CENNINI, C. *Il libro dell'arte o trattato della pittura*. Milano: Longanesi, 1984.
- DOERNER, M. *The materials of the artist*. New York: Harcourt, Brace & World, 1969.
- FRANCO, M. S. de C. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CARENA, C. Ruína/restauro. In: RUGGIERO, R. (dir.). *Enciclopédia*, v. 1 (Memória-história). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- MILLIET, S. *Roteiro do café e outros ensaios*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- PORTO, L.A.N. de. Villaronga: Um pintor esquecido na corte do rei café. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 jun. 1977. Suplemento Cultural, p. 6-7.
- _____. A obra esquecida de Villaronga. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 dez. 1979, Suplemento Cultural, p. 13.
- _____. Villaronga: Outras contribuições. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jul. 1982, Suplemento Cultural, p. 11-12.
- _____. *Bananal no Império: famílias e fazendas*. Rio de Janeiro: Brasil-América, 1994.
- RIEGL, A. *Tutela e restauro dei monumenti*. Palermo: Renzo Manzoni, 1982.
- RODRIGUES, P. de C. *O caminho novo: povoadores do Bananal*. São Paulo: Governo do Estado, 1980.
- Annals of Museu Paulista. v. 13. n.2. Jul.- Dec. 2005.

RUSKIN, J. *Las siete lampadas de la arquitectura*. Buenos Aires: El Ateneo, 1956.

TIRELLO, R. A. *A ruína, o restauro e as pinturas murais oitocentistas do Vale do Paraíba Paulista*. 1999. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1999, 2v.

_____. As pinturas parietais de José Maria Villaronga no Sobrado Vallim, Bananal (primeira parte). *Sinopses*, São Paulo, FAU/USP, n. 34, p. 84-103, dez. 2000.

_____. As pinturas parietais de José Maria Villaronga no Sobrado Vallim, Bananal (segunda parte). *Sinopses*, São Paulo, FAU/USP, n. 35, p. 10-31, jun. 2001a.

_____. (Org.). O afresco de Carlos Magano. *Série Estudos CPC: Conservação e Restauro II*. São Paulo: PRCEU/CPC-USP, 2001b.

_____. O restauro dos murais Art Nouveau da Vila Penteado e o Canteiro-Escola da CPC-USP: uma experiência de formação qualificada. In: *Vila Penteado 100 anos/Universidade de São Paulo*. São Paulo: FAU/USP, 2002.

ZALUAR, A. E. *Peregrinação pela Província de São Paulo: 1860-1861*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

VASARI, G. *Le vite de'piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani: da Cimabue Insino a'tempi nostri*. Prefácio de Giovanni Previtali. Torino: Giulio Einaudi, 1986. (Coleção I Millenni).

VITRUVIO, Marco Pollione. *De architectura, Libri X*. Trad. de Luciano Migotto. Pordenone: Studio Tesi, 1993. (Collezione Arte e Architettura 2)

_____. *Vitruve: Les dix livres D'Architecture*. Trad. de Claude Perrault, 1673. Paris: France, 1986.

VOVELLE, M. A história e a longa duração. In: LE GOFF, J. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Artigo apresentado em 06/2005. Aprovado em 10/2005.