



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

LIDIA MOURA MANEIRAS

A CERÂMICA DE MESTRE VITALINO:
estudos pertinentes à conservação de obras que compõem
o acervo do Museu D. João VI

RIO DE JANEIRO

2022

LIDIA MOURA MANEIRAS

A CERÂMICA DE MESTRE VITALINO:
estudos pertinentes à conservação de obras que compõem
o acervo do Museu D. João VI

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado ao Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro

RIO DE JANEIRO
2022

CIP - Catalogação na Publicação

M274c Maneiras, Lídia Moura
A cerâmica de Mestre Vitalino: estudos
pertinentes à conservação de obras que compõem o
acervo do Museu D. João VI / Lídia Moura Maneiras.
- Rio de Janeiro, 2022.
102 f.

Orientadora: Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Conservação e Restauração,
2022.

1. Conservação e Restauração. 2. Arte Popular. 3.
Cerâmica. 4. Mestre Vitalino. I. Ribeiro, Benvinda
de Jesus Ferreira, orient. II. Título.

LIDIA MOURA MANEIRAS

A CERÂMICA DE MESTRE VITALINO:
estudos pertinentes à conservação de obras que compõem
o acervo do Museu D. João VI

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
apresentado ao Curso de Conservação e
Restauração de Bens Culturais da Escola de
Belas Artes da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do título de Bacharel em Conservação
e Restauração de Bens Culturais.


Aprovada em 12 de agosto de 2022.

BANCA AVALIADORA


Prof.^a Dr.^a Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro
Escola de Belas Artes/UFRJ (Orientadora)



Prof.^a Dr.^a Marcia de Mathias Rizzo
Escola de Belas Artes/UFRJ (Avaliadora)



Prof.^a Dr.^a Katia Correia Gorini
Escola de Belas Artes/UFRJ (Avaliadora)

Documento assinado digitalmente
 KATIA CORREIA GORINI
Data: 18/08/2022 10:41:37-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Aos meus pais, Edna e Antonio Carlos (in memoriam).

Ao meu marido, Hilton.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus queridos e saudosos pais, por terem sido os pilares da minha formação e por me possibilitarem vivenciar esse momento tão almejado. Em especial, agradeço ao meu pai, Antonio Carlos (*in memoriam*), que, por me conhecer tão bem, trouxe-me a ideia de trilhar o caminho da Conservação e Restauração – mesmo sem sabermos da existência de uma graduação. Seu apoio me guiou do início ao fim, jamais sendo interrompido pelo nosso distanciamento físico nos últimos períodos, para a conclusão dessa trajetória.

Agradeço ao meu companheiro de vida, Hilton, pelo seu amor e apoio incondicionais. Obrigada por sempre acreditar em mim e não me deixar abdicar deste sonho, nem mesmo quando as atribulações foram tão intensas. Junto contigo, também obtive o suporte e o afeto de toda a sua família – há muito tempo já adotada por mim –, especialmente da D. Teca, uma sogra excepcional que nunca mediu esforços para me ajudar.

Agradeço à amiga e irmã que este curso me presenteou, Ana Renata Meireles, pelo amparo, carinho e motivação, principalmente nestes anos finais, repletos de transformações e incertezas.

Agradeço à minha orientadora, professora Benvinda Ribeiro, pelos ensinamentos, incentivos, amizade e ricas experiências, desde a disciplina de Conservação e Restauração de Esculturas I. Também lhe sou grata pela sugestão de poder trabalhar com a arte deste grande artista brasileiro – o qual tive um imenso prazer em pesquisar e me aprofundar sobre a sua história.

Agradeço à professora Monica Dias, por todo aprendizado, incentivo e afeição, desde o primeiro período da faculdade.

Agradeço à direção e toda equipe do Museu D. João VI, por possibilitar o acesso ao meu objeto de estudo para o desenvolvimento dessa pesquisa, mesmo que por um tempo reduzido, dada as restrições sanitárias.

Agradeço às professoras Marcia Rizzo e Kátia Gorini, que aceitaram o convite para integrarem a Banca Avaliadora deste trabalho. Muito obrigada pelas contribuições e por todo o conhecimento adquirido nas suas aulas.

Agradeço à Mayra Cortes e à Jéssica Ohara pelos divertidíssimos momentos que vivemos ao longo de todos esses anos, pela amizade e carinho.

Agradeço às atenciosas e queridas companheiras de curso e do Núcleo de Conservação e Restauração da Galeria Curto Circuito, Lys Teixeira e Sarah Sequeira. Obrigada pela parceria, apoio e paciência.

Agradeço ao professor Renato Freitas pela atenção e instrução durante as análises técnico-científicas e por ser sempre solícito em responder às minhas indagações.

Agradeço ao professor Davi Oliveira e ao mestrando Bruno Bazi pela execução e por todas as explicações referentes às análises radiográficas.

A todos os docentes do curso de Conservação e Restauração, o meu muito obrigada. Cada um teve uma importante contribuição na minha formação acadêmica, especialmente os professores: Ana Paula de Carvalho, Marcus Tadeu Ribeiro e Neuvânia Curty, com os quais eu tive o privilégio aprender tanto.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PIBIC/UFRJ) pelo fomento à minha pesquisa.

Por fim, gostaria de dizer que a construção desse trabalho significa o encerramento de uma longa etapa, impregnada de acontecimentos das mais variadas naturezas. Foram anos nos quais meu aprendizado ocorreu de maneira constante e diversificada, porque não se limitou exclusivamente à esfera de uma formação acadêmica, impactou enormemente o âmbito do pessoal. Portanto, meus sinceros agradecimentos a todos que estiveram, direta e indiretamente, ligados a essa jornada.

RESUMO

Maneiras, Lidia Moura. **A cerâmica de Mestre Vitalino:** estudos pertinentes à conservação de obras que compõem o acervo do Museu D. João VI. Rio de Janeiro, 2022. Monografia. (Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Resultante de dois anos de pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PIBIC/UFRJ-CNPq) – inserida no projeto central intitulado “A preservação de acervos escultóricos em museus” – o presente trabalho de conclusão de curso destina-se à produção de conhecimento sobre a arte Mestre Vitalino, através do estudo de obras presentes no acervo do Museu D. João VI (MDJVI), da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). O intuito do trabalho é contribuir para a preservação da obra desse importante artista pernambucano e para a memória cultural brasileira, fornecendo informações que auxiliem os futuros procedimentos de conservação e restauração das suas esculturas em cerâmica terracota, as quais, juntamente com toda a coleção que as contém, estão em processo de transferência para um novo espaço do museu destinado somente à arte popular. Dessa forma, procurou-se analisar a conformidade estético-construtiva e a composição físico-química de cinco obras – selecionadas sob os critérios de similaridades de características e de problemas somado ao de diferenças estéticas – de Vitalino, além das condições ambientais do local onde elas serão expostas e armazenadas, visando-se obter um embasamento mais aprofundado sobre a criação do artista e o seu espaço museológico.

Palavras-chave: Mestre Vitalino; Cerâmica; Conservação; Museu D. João VI.

ABSTRACT

Maneiras, Lidia Moura. **A cerâmica de Mestre Vitalino:** estudos pertinentes à conservação de obras que compõem o acervo do Museu D. João VI. Rio de Janeiro, 2022. Monografia Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Resulting from two years of research developed under the Institutional Program of Scientific Initiation Scholarships of the Federal University of Rio de Janeiro (PIBIC/UFRJ-CNPq) and inserted in the central project entitled "The preservation of sculptural collections in museums", the present graduation conclusion work is intended to produce knowledge about Mestre Vitalino's art, through the analysis of artworks present in the collection of the D. João VI Museum (MDJVI), of the School of Fine Arts of Federal University of Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). The aim of the work is to contribute for the preservation of the art of this important popular artist from Pernambuco, and to the Brazilian cultural memory, providing information that will help the future procedures of conservation and restoration of his terracotta sculptures, which, together with the entire collection that contains them, are in the process of transferring to a new museum space intended only for popular art. For this, we tried to analyze the aesthetic-constructive conformity and physicochemical composition of five Vitalino's artworks – selected under similarities of characteristics and problems criteria and problems added to that of aesthetic differences – and also the place's environmental conditions where they will be exposed and stored, aiming to obtain a deeper foundation on the artist's creation and its museological space.

Keywords: Mestre Vitalino; Ceramic; Conservation; D. João VI Museum.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mestre Vitalino, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t].....	23
Figura 2 – Venda de cerâmicas utilitárias na Feira de Caruaru. Foto: Marcel Gautherot. Título original - Feira de Caruaru faz gosto a gente ver.	24
Figura 3 – Feira de Caruaru na Rua 15 de Novembro, 1955. Foto: Tibor Jablonsky. Título original – Feira semanal de Caruaru (PE).	27
Figura 4 – Vitalino (à esquerda) em sua banca na Feira de Caruaru, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t].....	28
Figura 5 – Banca de Vitalino com suas peças, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t].....	28
Figura 6 – Mestre Vitalino (segundo da direita para à esquerda) e a banda Zabumba de Mestre Vicente.....	30
Figura 7 – Mestre Vitalino (sem chapéu) chegando ao Rio de Janeiro. Foto reprodução Paul Barbosa.	31
Figura 8 – Ary Barroso sendo leiloeiro das peças de Mestre Vitalino. Foto: Djalma Badaró Braga.....	31
Figura 9 –Vitalino com a medalha Sílvio Romero ao lado de Augusto Rodrigues. Foto: Kurt Klagsbrunn.	32
Figura 10 – João Lyra entregando um boi de Vitalino para Edward Kennedy. Foto reprodução: Paul Barbosa. Título original – Edward Kennedy ganha um boi de Vitalino.	33
Figura 11 – Casa Museu Mestre Vitalino. Foto: Percival Tirapeli.	33
Figura 12 – Vitalino fazendo “o caçador de maracajás”. Foto: Marcel Gautherot.	34
Figura 13 – “Enterro na rede”, [19--?].	37
Figura 14 – “Lampião e Maria Bonita a pés”, [195-?]. Foto: Pedro Oswaldo Cruz e Celso Brandão.....	37
Figura 15 – “Procissão a zabumba”, [19--?] (alt. 17,5 cm). Foto. Paul Barbosa.	38
Figura 16 – “Boi zebu”, [196-?]. Foto. Romulo Fialdini.	38
Figura 17 – Vitalino com Manuel coletando argila, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t]	40
Figura 18 – Vitalino preparando o barro para trabalhar, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t]	40
Figura 19 – Elaboração construtiva de um boizinho, 1947. Fotos: Pierre Verger. [s/t].....	41
Figura 20 – Vitalino e os filhos trabalhando em casa, [19--?]. Foto: Kurt Klagsbrunn. [s/t] .	42
Figura 21 – Prenchimento do forno, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t]	42
Figura 22 e 23 – Aplicação das tintas, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t]	44

Figura 24 – “Retirantes”, [19--?] (atl. 16 cm). Foto: Paul Barbosa. Título original – Os retirantes.	45
Figura 25 – Estruturas moleculares da caulinita e da montmorillonita.	51
Figura 26 – Processo de incorporação da água à argila (a), aproximação das partículas com início da evaporação da água (b), imobilidade das partículas após a evaporação total (c).	53
Figura 27 – Detalhe de rachadura com perdas de grânulos nas bordas.	57
Figura 28 – Detalhe de abrasão na base de uma peça, causada por deslocamento inadequado.	58
Figura 29 – Detalhe de delaminação e pulveruência do suporte cerâmico sobre eflorescência salina.	59
Figura 30 – Detalhe de local de fragilidade da cerâmica originado pela disposição irregular da argila antes da queima.	60
Figura 31 – Detalhe de perda da pasta cerâmica decorrente da corrosão de elemento compositivo metálico.	60
Figura 32 – Detalhe de áreas com perdas de policromia.	60
Figura 33 – Detalhe de microrganismos na superfície da terracota.	61
Figura 34 – Detalhe de utilização de fita adesiva na consolidação do suporte e extravasamento de adesivo em rachadura.	61
Figura 35 – Obra MDJ 11174.	63
Figura 36 – Obra MDJ 10711.	63
Figura 37 – Obra MDJ 11310.	64
Figura 38 – Elementos metálicos na obra MDJ 11310 exercendo função compositiva (a) e compositiva/estruturais de outros elementos (b).	64
Figura 39 – Obra MDJ 10929.	64
Figura 40 – Detalhe da policromia nos olhos da figura na obra MDJ 10929.	64
Figura 41 – Detalhe de suposta presença de microrganismos - obra MDJ 11087.	65
Figura 42 – Obra MDJ 11087.	65
Figura 43 – Detalhe de mancha esbranquiçada - obra MDJ 11087.	65
Figura 44 – Detalhe do “coração negro” da cerâmica - obra MDJ 11087.	65
Figura 45 – Planta baixa do 7º e 8º pavimentos, mais a cobertura do bloco A do edifício JMM.	66
Figura 46, 47, 48 – Fotografias do ambiente interno da sala.	67
Figura 49 – Dados meteorológicos - Estação de São Cristóvão / ano 2020.	69
Figura 50 – Localização do Edifício JMM na Ilha do Fundão – RJ.	70

Figura 51 – Rosa dos ventos da latitude correspondente ao prédio durante as estações do ano.	71
Figura 52 – Representação da vista aérea do edifício sobre a carta solar e, em detalhe, captura do ápice da incidência solar dentro do ambiente que abrigará as obras, na simulação criada.	72
Figura 53 – Tipo de vegetação presente no entorno do MDJVI.	73
Figura 54 – Espectro eletromagnético.	75
Figura 55 – Detalhe da perda de elementos compositivos na obra MDJ 11310.	76
Figura 56 – Detalhe de quebra em uma das figuras da obra MDJ 11087.	76
Figura 57 – Detalhes de etiqueta e de área com excesso de adesivo na marca do carimbo do artista, na obra MDJ 10711.	77
Figura 58 – Detalhes de locais consolidados com adesivo que emitiu coloração amarronzada sob UV, na obra MDJ 10711.	77
Figura 59 – Detalhes das manchas e respingos escuros sobre a tinta amarela, na obra MDJ 11174.	78
Figura 60 – Detalhe da mancha lilás no verso da base da obra MDJ 11087.	78
Figura 61 – Textura da cerâmica e rachadura - MDJ 10929.	79
Figura 62 – Marca de impressão digital na pintura azul - MDJ 11174.	79
Figura 63 – Craquelês e incrustações na pintura branca - MDJ 11174.	79
Figura 64 – Possível dano no suporte causado por corrosão - MDJ 11310.	79
Figura 65 – Detalhes referentes à inserção dos elementos metálicos no suporte - MDJ 11310.	80
Figura 66 – Detalhes das marcas dos cabelos e de alguns pontos de fragilidade - MDJ 10929.	80
Figura 67 – Detalhe da criação dos olhos por buracos - MDJ 10711.	81
Figura 68 – Detalhes da textura da pasta cerâmica e de inclusões maiores - MDJ 11174.	81
Figura 69 – Elementos químicos identificados em um dos pontos da cerâmica da obra MDJ 10929.	82
Figura 70 – Elementos químicos identificados no ponto da tinta branca da obra MDJ 10711.	83
Figura 71 – Elementos químicos identificados em um dos pontos da tinta azul da obra MDJ 11174.	84
Figura 72 – Elementos químicos identificados em um dos pontos da tinta amarela da obra MDJ 11174.	84
Figura 73 – Espectro de FTIR das cinco cerâmicas analisadas.	87

Figura 74 – Espectro de FTIR das policornias analisadas.88

LISTAS DE QUADROS

Quadro 1 – Obras de Mestre Vitalino escolhidas para o estudo de caso.	62
---	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Principais minerais presentes nas argilas.....	50
Tabela 2 – Bandas de absorção de radiação infravermelha identificadas nas cerâmicas.	87
Tabela 3 – Bandas de absorção de radiação infravermelha identificadas nas policromias.	88

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EBA – Escola de Belas Artes

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FTIR – Espectroscopia de infravermelho por transformada de Fourier

FRX – Fluorescência de raios-X

IPHAN – Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

JMM – Jorge Moreira Machado

MDJVI – Museu D. João VI

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UV – Ultravioleta

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	18
2	O ARTISTA E SUA OBRA	23
2.1	VITALINO PEREIRA DOS SANTOS	23
2.2	A TRAJETÓRIA CRIATIVA E A FORMAÇÃO DE UM ESTILO	34
2.3	O PROCESSO CONSTRUTIVO	40
2.4	VITALINO E O MUSEU D. JOÃO VI.....	46
3	A CERÂMICA TERRACOTA E SUAS PARTICULARIDADES	48
3.1	CONSERVAÇÃO DE PEÇAS EM TERRACOTA: UM PANORAMA	48
3.2	TERRACOTA: CARACTERÍSTICAS FÍSICO-QUÍMICAS, ELABORAÇÃO E DETERIORAÇÕES EM OBJETOS ARTÍSTICOS.....	50
3.2.1	Deteriorações em objetos artísticos com e sem policromia	55
4	ESTUDO DE CASO: AS OBRAS SELECIONADAS E SEU FUTURO LOCAL DE GUARDA	62
4.1	PROCESSO SELETIVO DAS PEÇAS SEGUNDO OBSERVAÇÃO ORGANOLÉPTICA	62
4.2	INFORMAÇÕES DA SALA-DESTINO DAS OBRAS	66
4.3	ANÁLISE DE CONDIÇÕES FÍSICAS E AMBIENTAIS ATUANTES	68
4.3.1	Entorno da construção.....	69
4.4	ANÁLISES TÉCNICO-CIENTÍFICAS DAS PEÇAS	73
4.4.1	Fotografias com luzes especiais: amostragens de fotografias em luz visível e luz ultravioleta.....	75
4.4.2	Imagens de microscopia portátil USB.....	78
4.4.3	Radiografia.....	79
4.4.4	Fluorescência de raios-X (FRX)	81
4.4.5	Espectroscopia de infravermelho por transformada de Fourier (FTIR).....	84
4.5	FICHAS DE DIAGNÓSTICO	91
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
	REFERÊNCIAS	98
	APÊNDICE A	103

1 INTRODUÇÃO

A responsabilidade de quem atua na preservação é assegurar o direito ao conhecimento e à memória – e seu poder como propulsora de transformações – como necessidade humana e social, que implica o dever de preservar para permitir, incentivar e assegurar que vários tipos de testemunhos do fazer humano, atuais e pretéritos, existam e convivam e que sejam respeitados em sua plenitude (KÜHL, 2011, p. 100).

A conservação e restauração de bens culturais cerâmicos oriundos da produção da arte popular brasileira ainda é um campo pouco pesquisado, apresentando produções bibliográficas diminutas se comparadas a outras áreas estudadas pelos conservadores-restauradores. Grande parte da literatura voltada para preservação de cerâmicas é dedicada aos artefatos e vestígios arqueológicos, levando os profissionais à adequação das metodologias e dos materiais para o campo das artes visuais. Apesar da maioria das ações conservativas aplicadas nas cerâmicas arqueológicas também serem adequadas aos suportes cerâmicos dos bens culturais mais recentes, há questões que diferenciam os métodos aplicados a um artefato e a uma obra de arte.

Do mesmo modo, as questões que se estendem para além da materialidade dessa manifestação artística carecem de um olhar mais atento por parte dos estudiosos de conservação e restauração, visto que vivemos em um país cuja produção artística nessa esfera é muito grande e diversificada, refletindo um riquíssimo patrimônio cultural.

As esculturas em cerâmica, muito presentes na arte popular brasileira, possuem especificidades relacionadas às regiões do país onde são produzidas. Tal multiplicidade de informações, somada às condições do ambiente no qual se encontram, levam os responsáveis pela salvaguarda desses objetos a pesquisar – suas diferentes significações, suas peculiaridades materiais e/ou estéticas, as características de seu entorno etc. – e, a partir disso, estabelecer os métodos conservativos e interventivos – estes últimos, apenas em caso de necessidade – de acordo com cada obra em particular.

Um outro ponto que justifica a importância desta pesquisa é a preocupação com a permanência da arte popular, a qual está atrelada aos investimentos e desenvolvimentos na área da Conservação e Restauração, da História da Arte, da Museologia, da Antropologia, dentre outros campos relacionados à cultura e, conseqüentemente, à identidade desta sociedade. Dessa forma, a correta preservação deste patrimônio, com a utilização de materiais e procedimentos apropriados, é importante não só pela questão do objeto em si, mas também pelas questões históricas, artísticas e culturais intrínsecas a ele.

Difícil é resumir em poucas palavras o repertório que Mestre Vitalino – um expoente desta categoria de nossa cultura – imprimiu no barro para expressar tudo o que acontecia ao seu

redor. Os mais variados acontecimentos vividos por uma pessoa, desde o seu nascimento até a sua morte, as alegrias, as situações mais corriqueiras e as mazelas do dia a dia. Esse alegre e humilde caruaruense foi capaz de despertar os olhares do Brasil e do mundo para a vida no agreste pernambucano através das suas pequenas figuras de cerâmica, sendo um dos precursores da arte popular figurativa no país.

Posto isto, indagamos: qual a melhor forma de se aproximar das obras de Mestre Vitalino, considerando as constituições físico-químicas e artísticas das peças, bem como seu respectivo entorno, para obter o conhecimento necessário à sua preservação? Levantado este questionamento, partimos em busca de respostas que nos munam de um arcabouço teórico e analítico para alcançar nossos objetivos. Eles o são: identificar e analisar quais as técnicas e os materiais empregados pelo ceramista nas obras pertencentes à Coleção Renato Miguez de Arte Popular; fazer um levantamento do estado de conservação das peças que serão estudadas visando respaldar as futuras decisões pertinentes a uma abordagem de conservação, condizente com as singularidades das obras e os resultantes estudos desenvolvidos; e, assim, contribuir para o desenvolvimento do campo da preservação da arte popular brasileira – neste caso, em particular, as realizadas em terracota.

Mediante o contexto da pandemia de COVID-19¹ e o tempo para a elaboração de um trabalho de conclusão de curso, não foi possível fazer um estudo que abrangesse todas as peças atribuídas a Vitalino na Coleção Renato Miguez de Arte Popular. Deste modo, as etapas desenvolvidas se alternaram e se sobrepuseram, resultando em um método não linear. A metodologia empregada na pesquisa foi de cunho exploratório, através de um estudo de caso, embasada em conceitos e diretrizes que versam sobre a abordagem ética dos conservadores-restauradores na preservação de acervos museológicos. Assim sendo, optou-se por um recorte de cinco obras que abrangessem composição e estados de conservação similares às outras não contempladas pela pesquisa.

Muitos procedimentos almejados no estudo não puderam ser realizados por conta das adaptações decorrentes da pandemia e isso gerou algumas lacunas que ainda precisam ser preenchidas para a produção de uma base documental mais robusta e que propicie ações de conservação preventiva adequadas. A impossibilidade de se ter um diagnóstico das condições físico-ambientais internas do espaço museológico, onde as obras serão armazenadas e expostas, além de outros tipos de análises relacionadas ao estado de conservação das obras, foram os principais impedimentos para o estabelecimento de uma proposta preventiva efetiva.

¹ Do inglês *(co)rona (vi)rus (d)isease*, “doença do coronavírus”, cujos primeiros casos começaram em 2019.

Desse modo, iniciamos o presente trabalho, trazendo um sucinto apanhado da história de Vitalino e de como a sua arte chegou ao acervo do Museu D. João VI (MDJVI) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). É intuito deste trabalho disseminar o conhecimento sobre os processos construtivos e criativos de Vitalino para esquematizar, *a posteriori* – i.e., em outra etapa da pesquisa – os parâmetros adequados de abordagem à essa preservação. Os aspectos físico-químicos não se desvencilham dos teóricos referentes à história, à cultura e à ética da conservação, como aqui frisamos.

Assim, foram tomadas por referenciais algumas das produções literárias mais importantes que se debruçaram sobre a análise da vida e da obra do ceramista. Contribuições de visada antropológica e historiadora da arte atravessam o objetivo primeiro de levantamento das informações referentes ao artista, sua história, sua obra e suas contribuições culturais locais e nacionais. A relação entre a obra do mestre e a maneira como ele retratava os aspectos socioculturais da sua realidade vêm à tona por fontes como depoimentos da família e de amigos, fotos-reproduções, documentos de instituições museais, relatos de jornalistas, informações divulgadas na imprensa, dentre outras. Não deixamos, contudo, de ressaltar os processos de construção e criação das obras, atentos às especificidades implicadas pela materialidade.

No que tange à relação entre as esculturas em questão e o MDJVI, somos novamente atravessados pela relevância de um olhar histórico-artístico, seja sobre a criação e doação da coleção de arte popular do ex-professor Renato Miguez ou sobre a história da criação do acervo do MDJVI e a nova concepção da instituição – a qual amplia o seu caráter universitário, voltado para o ensino, pesquisa e extensão, com soluções mediadas pela prática artística.

Sobre o suporte da arte de Vitalino, sequencialmente, procuramos trazer uma breve abordagem da cerâmica terracota. Analisamos, além da história e da técnica, a sua composição físico-química e os processos de deterioração mais recorrentes.

Feito o levantamento técnico e histórico sobre o artista e a principal materialidade na sua arte, elegemos, ao título de estudo de caso, cinco de suas obras a serem analisadas – todas pertencentes à Coleção Renato Miguez de Arte Popular – e o espaço que será destinado ao armazenamento e à exposição delas dentro do Museu D. João VI. Podemos, então, iniciar a produção do respaldo às futuras decisões referentes à preservação dos objetos que compõem nosso escopo de estudo.

Afinal, a presença da arte de Mestre Vitalino no Museu D. João VI é de grande importância para a difusão da cultura popular brasileira, sobretudo porque se trata da possibilidade de pesquisadores e visitantes terem acesso aos trabalhos de um dos precursores da arte figurativa popular no país. No entanto, desde a aquisição da Coleção Renato Miguez de

Arte Popular pelo museu, as obras de Vitalino nunca passaram por pesquisas criteriosas sobre constituição físico-química e estado de conservação, em razão de falta de recursos financeiros. Somado a isso, sabe-se que, segundo a nova configuração proposta pelo Setor de Memória e Patrimônio da instituição, toda a coleção será transferida da reserva técnica para uma sala dedicada exclusivamente à exposição e guarda deste acervo, fato que corrobora o estudo pretendido nesse trabalho.

Visto que o envelhecimento – e degradação – das coisas ao nosso redor é um processo natural, inevitável e irrefreável, não se poderia fugir desta realidade no contexto dos materiais constituintes dos bens culturais. No entanto, como esses bens são receptáculos de informações e memórias importantes para a sociedade, o prolongamento desse “fim” é algo que o conservador-restaurador está sempre buscando meios de conseguir, ainda que necessitando, ora ou outra, de estabelecer um abrangimento de seu campo de saber a partir de conexões interdisciplinares. Afinal, “Conservação” se refere justamente a esse esforço de cuidar e tratar bens, neste caso, de interesse artístico-cultural.

Isso porque, uma vez que se considera, de acordo com a teoria da conservação, a significação e valoração de um objeto a ser preservado a partir da sociedade que assim o qualifica, obras como as de Vitalino não podem perecer. O conceito de memória e de identidade de uma cultura/sociedade implica a seleção – frequentemente através da musealização – dos objetos que conferem ao grupo que os elegeu também, em retorno, uma significação enquanto cultura. Queremos dizer com isso, que

De maneira definitiva, a [Conservação e] Restauração se ocupa dos objetos que melhor simbolizam (descrevem, representam, caracterizam) uma cultura, uma identidade, alguns sentimentos pessoais ou coletivos [...] um valor simbólico, que habitualmente é diferente daquele que objeto possuía no momento em que foi produzido. Esta simbolicidade pode ser social e/ou pessoal (VINHAS, 2021, p.86).

Por fim, é preciso que exponhamos outro aspecto relevante, porém não central, em nossas considerações. Isto se refere a uma discussão ampla e de alta complexidade, onde muitos estudos, e até entre os ceramistas do Alto do Moura, designam Mestre Vitalino como artesão. Artista ou artesão? O próprio Vitalino não se via como um artista. Contudo, não cabe aqui neste trabalho abordar essa temática, a qual remete aos meandros entre arte popular e arte dita erudita, história da arte e da cultura, estrutura social e projeção artística. Assim sendo, seguimos nosso

propósito nas páginas seguintes embasados pelo pensamento de Mario de Andrade, em que afirma haver, por trás de todo artista, um artesão².

Afirmemos, sem discutir por enquanto, que todo o artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. Isso me parece incontestável e, na realidade, se perscrutamos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão (ANDRADE, Mário de, 2016, p.1).

² ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. *In: O baile das quatro artes*. São Paulo: Poeteiro Editor Digital – Projeto Livro Livre, 2016.

2 O ARTISTA E SUA OBRA

Aqueles que entrarem nesta sala, livres de conceitos prejulgados ou com o espírito cuidadosamente desprovido dos símbolos e expressões costumeiras nele criados pelo automatismo da memória, verão que as formas puras da beleza nem sempre repousam nas terras altas da ciência e da sabedoria dos grandes artistas, mas descem, como pássaros divinos, sobre a igualdade dos homens comuns (CARDOZO, 1947 *apud* FROTA, 1988, p. 12)³.

2.1 VITALINO PEREIRA DOS SANTOS

Figura 1 – Mestre Vitalino, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t].



Fonte: LODY, 2009, p. 46.

Em 10 de julho de 1909, o lavrador Marcelino Pereira dos Santos consegue realizar o agradecimento a um tio, dando a um de seus filhos o mesmo nome do agraciado: Vitalino (ver figura 1). Ele, ao lado de sua esposa, Josefa Maria da Conceição, já haviam tentado conceder a homenagem através de seus dois primeiros bebês, mas esses não sobreviveram. Somente ao quinto filho foi possível prestar, finalmente, a reverência ao querido tio (MELLO, 1995, p.2).

Vitalino nasceu e morou, por trinta e nove anos, no Sítio Campos, também conhecido como Ribeira dos Campos, povoado localizado próximo à cidade pernambucana de Caruaru. Cresceu ao lado de seus irmãos, Joaquim, Miguel e Benvinda, ajudando os pais na lavoura e nos trabalhos domésticos. Segundo sua própria declaração ao antropólogo René Ribeiro (1972), ele se considerava alguém de modestos horizontes, uma vez que, além de analfabeto, havia se criado “trancado vivo”, corroborando o retrato de uma juventude solitária e difícil, vivida por ele no agreste pernambucano, onde o contato com a educação básica e as transformações dos centros urbanos eram muito distantes.

³ Trecho da apresentação escrita pelo poeta Joaquim Cardozo para a Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana, organizada por Augusto Rodrigues, em 1947 no Rio de Janeiro, na qual a arte de Vitalino é apresentada a todos, mesmo sem haver identificação de autoria nos trabalhos expostos.

A iniciação de Vitalino na prática da cerâmica teve início quando ele pegou as sobras de barro das louças produzidas por sua mãe e modelou pequenos animais para brincar, como bois, bodes, cavalos, burros etc. Dona Josefa, era uma das várias mulheres sertanejas chamadas *loiceiras*⁴, que, além de trabalhar na lavoura e cuidar da casa, faziam peças utilitárias para vender na feira (figura 2) e aumentar a renda familiar nos longos períodos de estiagem, quando as plantações não supriam as necessidades básicas.

Conforme aponta Sandra Lima, apesar das influências africanas e europeias, essa prática ceramista é uma herança dos povos pré-históricos e das tribos indígenas – em particular da tribo *Cariri*⁵–, onde as mulheres eram encarregadas de cuidar dos filhos e das demandas domésticas, nas quais estava incluída a produção de peças de barro para diversos fins. A pesquisadora também associa o desenvolvimento e a proliferação da atividade em Caruaru, aos altos preços cobrados pelas porcelanas utilitárias portuguesas, à abundância de argila apropriada na região – proveniente do rio Ipojuca – e à facilidade de comercialização através da feira de Caruaru (LIMA, 2001, p. 63).

Figura 2 – Venda de cerâmicas utilitárias na Feira de Caruaru. Foto: Marcel Gautherot.

Título original - Feira de Caruaru faz gosto a gente ver.



Fonte: MELLO, 1995, p.5.

O universo infantil começou a ser incorporado nas feiras pelas ceramistas por meio de miniaturas de animais e de louças – inspiradas nas cerâmicas europeias – cuja função variava.

⁴ A substituição da letra ‘u’ pela letra ‘i’ era a forma como as mulheres nomeavam a sua atividade: “um arcaísmo de nítida etimologia portuguesa, que documenta também pela linguagem uma das raízes da arte do barro – ocupavam-se, ali, como se observou, do fabrico de utensílios domésticos.” (FROTA, 1988, p.121).

⁵ Cariri, Kariri, Kairiri ou Kiriri (do tupi *kyriri* – “silêncio”, “silencioso”) – Tribo indígena que ocupava a região Nordeste do Brasil, antes da chegada dos colonizadores. In: NAVARRO, Eduardo de Almeida. Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil. 1 ed. São Paulo: Global, 2013, p. 248.

Essas peças podiam servir tanto de paliteiros e *mealheiros*⁶ quanto de brinquedos – os quais também recebiam o nome de *calungas*⁷. Assim, se divertindo, Vitalino, com seis anos de idade, percebeu que seus bichinhos poderiam alegrar outras crianças e gerar algum lucro, o que nele despertou uma grande motivação para aquela que viria a ser sua profissão. Passou a fazer várias *loiças de brincadeiras*⁸, para serem vendidas na feira pelo seu irmão mais velho, Joaquim, enquanto seu pai cuidava da venda dos objetos produzidos por sua mãe. “Era um dinheiro que ficava doidinho. Perdia o sono vendo chegar a segunda-feira pra eu *trabaiá*.” (VITALINO, [1956?] *apud* RIBEIRO, 1972, n.p.).

Aos nove anos, o jovem ceramista já negociava pessoalmente a sua primeira composição figurativa, “o caçador de maracajás”, após receber a permissão de seu pai como recompensa por ter feito a colheita da mamona e do algodão na plantação da família. A partir desse momento, sua timidez e desconfiança de “saguim⁹ criado no mato” (VITALINO, [1956?] *apud* RIBEIRO, 1972, n.p.) começavam a dar lugar à simpatia e ao carisma de um contador de histórias que iria atrair, no futuro, para a sua simples banca de madeira, uma clientela de várias idades, curiosa por escutar as narrativas cativantes e repletas de significados por trás de cada boneco¹⁰.

A década de 30 foi um período de grandes transformações para Vitalino. A começar com a constituição da sua família, um dos pilares da sua trajetória de vida e da sua arte, que teve início em 1931, quando se casa com Joana Maria da Conceição – carinhosamente chamada por ele de Joanhinha. Juntos tiveram dezesseis filhos, dos quais só seis sobreviveram: Amaro, Manuel, Maria, Severino, Antônio e Maria José. Lima coloca, baseada nos depoimentos de Severino – filho do ceramista – e nos escritos de Ribeiro (1972), que o casamento com Dona Joanhinha foi o momento no qual Vitalino conseguiu se dedicar integralmente à arte do barro como uma profissão. Isto porque, além de não ser uma atividade executada por homens naquela época, ele tinha que dividir seu tempo com as demandas agrícolas estipuladas pelo pai (LIMA, 2001, p. 67-69).

À essa liberdade conquistada com o matrimônio, é possível atribuir outra importante transformação, ocorrida no mesmo período e que auxiliou o ceramista na disseminação das suas

⁶ Espécie de cofre onde se coloca o dinheiro por uma fenda.

⁷ Calunga – “Nome dado aos bonecos e bonecas de brinquedo, pelos habitantes do interior de Pernambuco.” (LIMA, 2001, p. 71).

⁸ Nome dado pelo artista para às suas primeiras peças. (RIBEIRO, 1972).

⁹ Saguim, sagui (do tupi *sagûi*) – Nome genérico de pequeno macaco de pelagem acinzentada e cauda longa. *In*: NAVARRO, 2013, p. 436.

¹⁰ Maneira como a maioria dos ceramistas chamavam as figuras de barro. Uma herança da fase das peças infantis.

peças: o desenvolvimento, por ele, de uma nova abordagem temática e técnica, na qual a sua expressividade e criatividade se tornaram mais latentes, enriquecendo o seu repertório.

A partir de tais mudanças e sob a influência das discussões culturais em voga no Brasil desde os anos 20, como os Movimentos Modernista e Regionalista¹¹, a notoriedade da arte de Vitalino transpassou as fronteiras da comunidade local, alcançando outros lugares dentro e fora do país, e, conseqüentemente, atraindo para Caruaru pessoas interessadas em adquirir um exemplar da arte popular brasileira (RIBEIRO, 1972; FROTA, 1988; MELLO, 1995).

Para René Ribeiro e Lélia Coelho Frota, um marco revelador do trabalho do artista e que, ao mesmo tempo, contribuiu para a “descoberta das artes populares pelas elites intelectuais” (FROTA, 1988, p. 11), foi a “Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana”, organizada Augusto Rodrigues, em 1947. O desenhista e poeta recifense apresentou, na Biblioteca Castro Alves, do Instituto Nacional do Livro, no Centro do Rio de Janeiro, peças de ceramistas pernambucanos que abordavam aspectos do cotidiano e os transportavam para o barro por meio da sensibilidade criativa de cada um. Não havia a identificação de autoria nas obras, tendo em vista que era uma mostra coletiva, mas os trabalhos de Vitalino foram os que chamaram mais a atenção. Por volta de 1949, Rodrigues realiza outra exposição com o mesmo título no Museu de Arte de São Paulo. Dessa vez os nomes de Vitalino e Severino de Tracunhaém¹² ganharam destaque, ao lado de outros artistas populares de Pernambuco (MELLO, 1995, p. 147).

Com relação ao local de contato do ceramista com seus compradores e conhecidos, quando não os recebia em sua casa, ele encontrava todos na Feira de Caruaru (figura 3, p. 27), principal polo comercial na região do agreste nordestino desde o século XVIII e atual Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil¹³.

¹¹ O Movimento Modernista (1922), no eixo Rio-São Paulo, preconizava uma renovação cultural através de uma reação ao academicismo e em prol da valorização dos padrões nacionais oriundos das diversas culturas que formam o país. Seu início na literatura logo se expandiu para outras manifestações artísticas, tendo Mario de Andrade como um dos seus principais expoentes. Já o Movimento Regionalista (1926), em Recife, cujo portavoz foi Gilberto Freyre, tinha como mote defender que a autêntica identidade brasileira estava presente nas particularidades das regiões nordestinas do Brasil e nos seus aspectos multiculturais, econômicos, ecológicos etc. Portanto, ela deveria ser resgatada e exaltada, sem ser descaracterizada pelos avanços cosmopolitas e pelo nacionalismo extremista.

¹² Severino Gomes de Freitas (1919-1965) – Conhecido por seus santos de barro foi um renomado artista popular da cidade de Tracunhaém, próxima ao litoral pernambucano.

¹³ Inscrita, em 24 de janeiro de 2006, no Livro de Registros dos Lugares como Patrimônio Cultural do Brasil, devido à sua importância como “lugar de cultura, de memória e de continuidade de saberes, fazeres, produtos e expressões artísticas tradicionais” (DOSSIÊ IPHAN 9, 2009, p. 15).

Figura 3 – Feira de Caruaru na Rua 15 de Novembro, 1955. Foto: Tibor Jablonsky.

Título original – Feira semanal de Caruaru (PE).



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)

Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=411341> Acesso em: 23 de fev. 2022.

Segundo Mello, ele

Saía do Sítio Campos por volta das quatro e meia da manhã, e via o mundo acordar enquanto caminhava pela terra da estradinha, quase sete quilômetros de mesmice, um tabuleirozinho na cabeça, levando seus pacotes, seus bonecos e bichos. Sempre nos sábados, às vezes também nas quartas-feiras (MELLO, 1995, p.6).

Montava sua banca de madeira e a enchia com suas peças na esperança de vender algo (figura 4 e 5, p. 28), pois “mesmo famoso, Vitalino muitas vezes voltava sem vender um boneco sequer” (MELLO, 1995, p. 11). Seus trabalhos acabavam tendo dois tipos de preços, os colocados por ele para vender na feira e os que eram praticados pelos intermediários¹⁴. Desses, não recebia nenhum retorno financeiro justo, considerando que os valores cobrados por eles podiam ser até oito vezes maiores nas capitais, e sua necessidade de sobrevivência o impedia de negar a venda por preços baixos aos comerciantes. Ribeiro (1972) menciona que havia semanas nas quais ele precisava recorrer a um comerciante amigo para poder levar comida e outros artigos essenciais para casa.

¹⁴ Comerciantes responsáveis por comprar e revender os trabalhos dos artistas em outros lugares.

Figura 4 – Vitalino (à esquerda) em sua banca na Feira de Caruaru, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t].



Fonte: LODY, 2009, p. 110.

Figura 5 – Banca de Vitalino com suas peças, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t].



Fonte: LODY, 2009, p. 113.

Foram vários anos percorrendo a longa distância entre o Sítio Campos e a feira, até que, um dia, um cliente sulista o comparou a um animal que vive escondido no meio do mato, devido à dificuldade que encontrou para localizar sua casa. “Tomei um choque grande, porque na classe de pobre, eu sei pensar...” (VITALINO, [1956?] *apud* RIBEIRO, 1972, n.p.), disse o ceramista a René Ribeiro. Dessa forma, para possibilitar um melhor acesso aos seus compradores, em 1948, Vitalino, sua esposa e seus filhos se mudam para o bairro do Alto do Moura, localizado a três quilômetros de Caruaru. Segundo o próprio,

[...] foi uma Santa Missão. [...] Se juntou aquêla *peçoá pru mode vê eu trabaiaá* na minha arte. [...] O *peçoá* dizia: Mas Vitalino, só você mesmo fazia uma peça dessas! Depois êles *ficaru trabaiaando* em barro e passava o dia todo na minha casa, *vendo eu trabaiaá* (VITALINO, [1956?] *apud* RIBEIRO, 1972, n.p.).

Além da transferência para mais perto do centro urbano trazer muitas vantagens para o artista, o povoado também desfrutou de diversos benefícios, sendo o principal relacionado com o desenvolvimento econômico da região. Lima pontua que,

Com a chegada de Vitalino ao Alto do Moura, abriu-se uma nova perspectiva para essa comunidade. A fama entre a classe erudita, conquistada através da imprensa escrita, facilitava de certa maneira a comercialização de seus bonecos e já atraía a sua casa colecionadores, intelectuais e intermediários, gerando a curiosidade da comunidade local e o interesse pelo seu trabalho que atraía tantos compradores (LIMA, 2001, p.80).

O interesse se tornou um estímulo para as pessoas – principalmente as que já trabalhavam com cerâmica utilitária – seguirem na confecção da arte figurativa. Igualmente, os meses de agricultura insuficiente motivavam a procura pela atividade, a qual deixou de ser somente direcionada às mulheres e passou a ser realizada pela população masculina, como uma

fonte de sustento mais assertiva (LIMA, 2001, p.81). Para Frota, a grande motivação para essa transformação no Alto do Moura está associada à cordialidade e à solidariedade de Vitalino, que não se incomodava em ser observado trabalhando, gostava de trocar informações com seus amigos ceramistas e ensinava a quem tivesse interesse (FROTA, 1988, p.11). Já no caso da concorrência com os trabalhos de seus discípulos, o pesquisador Renato Miguez elucida que,

A princípio [...] não gostava dos artistas do Alto do Moura, que o ajudaram, como aprendizes, e que depois se tornaram independentes, fazendo-lhe concorrência na feira local. Mais tarde, não se preocupou. Sentia-se, inclusive, feliz de ser o mestre que criou uma Escola. (MIGUEZ, 1973, p.16).

Dessa forma, o título de Mestre fez jus à boa vontade do artista em passar seus conhecimentos, sendo João Condé o primeiro a nomeá-lo oficialmente. O jornalista e escritor caruaruense, ainda na adolescência, conheceu Vitalino e, desse dia em diante, se tornou um dos grandes divulgadores da sua arte e um amigo presente durante toda a vida. Em seu texto para o *Jornal do Brasil*, Condé fala da sua afeição pelo ceramista:

Gostava de sua conversa original, colorida, de matuto inteligente. Apelidei-o de Mestre Vitalino e ajudei-o quanto pude. Da primeira vez que o chamei assim, ele rebateu: “Doutor Joãozinho, meu nome é só Vitalino...” Era um homem sem vaidades. Um bom homem. (CONDÉ, 1995, p.9).

A influência de Vitalino levou o Alto do Moura a ser identificado como centro de cerâmica figurativa¹⁵, no qual gerações e gerações de artistas e artesãos dão continuidade a essa manifestação artística. Conforme aponta Frota (1988), além dos filhos do Mestre, “a primeira geração de bonequeiros” foi constituída por importantes nomes, dentre eles: José Antônio Rodrigues (Zé Caboclo), Manuel Eudócio e José Rodrigues (Zé Rodrigues). Atualmente, são os filhos e netos dessa primeira geração que seguem transmitindo ensinamentos herdados dos pais.

Quando não estava dedicando o seu tempo à arte do barro, Vitalino despendia alguns momentos à sua fé. Devoto de Padre Cícero, costumava fazer romarias ao seu túmulo, em Juazeiro do Norte (CE). No que tange ao lazer, o mestre apreciava jogar cartas com os amigos

¹⁵ Em muitas fontes de referência é mencionado que a localidade recebeu da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) o título de maior "Centro das Artes Figurativas das Américas", inclusive, a informação está gravada no portal de entrada do bairro. Entretanto, Lima não encontrou nenhum registro oficial no órgão sobre esse título durante as pesquisas para a sua dissertação. (LIMA, 2001, p. 16).

e conversar bebendo cachaça – cenas que seriam também composições de algumas de suas esculturas. Entretanto, foi o pífano¹⁶ que lhe trouxe mais alegria. Ainda na infância, aprendeu a tocar o instrumento ao lado de seu irmão Joaquim, desenvolvendo o seu próprio estilo ao longo dos anos. Segundo Paulino Mello, “o pífano era uma de suas paixões. Além de tocá-lo nas novenas com a bandinha, ele não desprezava uma oportunidade para animar uma festa, uma reunião” (MELLO, 1995, p. 200). Por ser muito talentoso, Vitalino participou de várias bandas, sendo o primeiro-pífono da banda Zabumba de Caruaru e da banda Zabumba de Mestre Vicente (figura 6).

Figura 6 – Mestre Vitalino (segundo da direita para à esquerda) e a banda Zabumba de Mestre Vicente.



Fonte: WALDECK, 2009, p. 8.

Em outubro de 1960, João Condé e o jornalista Antônio Miranda organizaram uma comitiva para levar Vitalino e sua banda ao Rio de Janeiro. Foram onze dias de experiências únicas para o artista, a começar pela viagem de avião, a primeira em sua vida. Narra a jornalista Maria Luiza Cavalcanti (1960, p.55) que ao desembarcar (figura 7, p.31), ele com seu carisma deu boas-vindas erguendo os braços e falando: “Viva Nosso *Senhô*, a Mãe de Nosso *Senhô* e o povo dessa *capitá!*”.

¹⁶ Pífono, pífaro, pífe – Instrumento similar a um flautim, com seis furos, que podia ser feito de *taquara* (um tipo de bambu comum no Nordeste) ou de canudo de mamão.

Figura 7 – Mestre Vitalino (sem chapéu) chegando ao Rio de Janeiro. Foto reprodução Paul Barbosa.

Título original – A chegada triunfal de Mestre Vitalino no Rio de Janeiro.



Fonte: MELLO, 1995, p. 204.

O Mestre do Alto do Moura foi homenageado com jantares e recepções, sempre acompanhado de políticos, jornalistas, escritores e membros da alta sociedade. Participou também de um leilão de suas peças para angariar fundos destinados à construção do Museu de Arte Popular de Caruaru¹⁷, com a presença de Ary Barroso como um dos leiloeiros (figura 8).

Figura 8 – Ary Barroso sendo leiloeiro das peças de Mestre Vitalino. Foto: Djalma Badaró Braga.

Título original – Ary Barroso entrega a Leão Gondim peça adquirida na Casa das Pedras.



Fonte: CAVALCANTI, 1960, p. 55.

A viagem ao Rio de Janeiro “foi um estágio no reino de Deus”, nas palavras do Mestre (VITALINO, [1956?] *apud* CAVALCANTI, 1960, p. 55). Durante sua estadia, visitou vários pontos turísticos, participou de programa televisivo, gravou um disco com sua banda, dentre outras atividades. Contudo, o acontecimento que marcou a sua vida, tanto pessoal quanto profissional, aconteceu na festa de inauguração de uma exposição de arte popular, na Escolinha de Artes de Augusto Rodrigues. Após ver suas obras expostas e tocar com a banda Zabumba de Mestre Vicente, Vitalino recebeu, do então secretário geral da Comissão Nacional do

¹⁷ O museu foi criado em 1961 e demolido em 1965 com a troca da gestão política.

Folclore, Renato Almeida, a medalha e a comenda Sívlio Romero (figura 9) – condecorações dadas aos reconhecidos nacionalmente como divulgadores do folclore brasileiro (MELLO, 1995, p. 217).

Figura 9 –Vitalino com a medalha Sívlio Romero ao lado de Augusto Rodrigues. Foto: Kurt Klagsbrunn.
Título original – O comendador Vitalino Pereira dos Santos
exibe orgulhosamente a medalha Sívlio Romero.



Fonte: MELLO, 1995, p. 219.

Apesar da notoriedade, o ceramista se mantinha o mesmo de sempre, vivendo sua vida de modo muito simplório no Alto do Moura, ao lado da família e dos seus amigos, com a renda que conseguia angariar vendendo sua arte, sem grandes aspirações. Infelizmente, não teve uma condição de vida e de trabalho condizente com os preços cobrados por suas peças nos grandes centros urbanos. Vendia seus “bonecos” sem ter essa noção e desconhecendo os diferentes destinos para os quais eles eram levados. João Condé relata:

Certa vez, por volta de 1952, estando eu em Paris, compareci a um coquetel em homenagem a Ciccillo Matarazzo [...], oferecido por uma das ex-mulheres de Picasso. No meio da festa [...], saí andando pelos salões apinhados de valiosas obras de arte. Em dado momento, minha atenção foi atraída por um foco de luz, vindo do teto, iluminando certa escultura isolada, em cima de uma bela coluna de granito. Caminhei até lá, certo de poder contemplar uma peça original de Brancusi ou Dejardin, mas qual não foi minha surpresa ao chegar perto e verificar que a raridade exibida com tanto requinte era, na verdade, um boi de Vitalino (CONDÉ, 1995, p.9).

O outro famoso “boi” de Vitalino foi, em 1961, para os Estados Unidos nas mãos de Edward Kennedy (figura 10, p. 33). A peças de quase meio metro de altura era do prefeito de Caruaru João Lyra, que o deu de presente a Kennedy quando ele esteve visitando a cidade (MELLO, 1995, p.165-166).

Figura 10 – João Lyra entregando um boi de Vitalino para Edward Kennedy. Foto reprodução: Paul Barbosa. Título original – Edward Kennedy ganha um boi de Vitalino.



Fonte: MELLO, 1995, p.165.

Nas palavras de Frota, Vitalino foi um “sertanejo pobre, analfabeto e criador, que se aproximou da cidade opondo-lhe resistência, para fazer de Caruaru uma das mecas da arte popular brasileira” (FROTA, 1988, p.11). Infelizmente, no auge da fama, o mestre perdeu a vida para a varíola, em 20 de janeiro de 1963. Isolado de todos por conta da doença, faleceu aos 53 anos, na sua última residência de construção própria no Alto do Moura – hoje Casa-Museu Mestre Vitalino¹⁸ (figura 11) – deixando seu legado na cultura popular brasileira, sua família e seus pífanos. Sua arte continuou se espalhando pelo Brasil e pelo mundo, rendendo à memória do Mestre várias publicações e os mais variados tipos de homenagens; sendo a mais recente em 10 de agosto de 2020, quando ele se tornou oficialmente Patrono da Arte do Barro de Pernambuco.¹⁹

Figura 11 – Casa Museu Mestre Vitalino. Foto: Percival Tirapeli.



Fonte: <http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252405> Acesso em: 15 de mar. 2022.

¹⁸ A casa foi transformada em museu no ano de 1971, após a aprovação da lei de nº 2.070. A lei também ordenava a construção de uma casa, no mesmo terreno, para Dona Joaquina e sua filha Maria José.

¹⁹ Título recebido com a Lei Nº 16.998, aprovada na Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco.

2.2 A TRAJETÓRIA CRIATIVA E A FORMAÇÃO DE UM ESTILO

Conforme mencionando no tópico anterior, Vitalino começou seu percurso com o barro aos seis anos de idade, criando bichinhos para brincar com o material remanescente das cerâmicas feitas por sua mãe. Tal atividade era muito comum entre as crianças do interior nordestino que não tinham acesso aos sofisticados brinquedos comercializados nos centros urbanos. Contudo, no caso do jovem caruaruense de Ribeira Campos, o gosto pela manipulação da argila e a liberdade que essa materialidade possibilitava à sua criatividade, fizeram com que ele se empenhasse cada vez mais na produção cerâmica, alcançando um rápido sucesso nas feiras com as suas “louças de brincadeira”.

Com a criação do “caçador de maracajás²⁰” (figura 12), por volta de seus nove anos, Vitalino ficou admirado com a ótima aceitação do trabalho – considerado pelos estudiosos como representante do início da sua fase figurativa – entre seus clientes na feira. O sucesso foi tão grande que a venda das suas peças passou a dar mais lucro do que as louças utilitárias de sua mãe.

Figura 12 – Vitalino fazendo “o caçador de maracajás”. Foto: Marcel Gautherot.



Fonte: MELLO, 1995, p. 39.

Relembrando esse momento, Vitalino o descreve ao antropólogo René Ribeiro:

²⁰ Maracajá (do tupi *Marakaîá*) – Muito comum no Nordeste, espécie de felino conhecido como gato-pintado-domato. In: NAVARRO, 2013, p. 261.

Estudei um dia de *fazê* uma peça. Peguei um pedacinho de barro e fiz uma *taboleta*; do mesmo barro peguei uma talisca e botei em pé assim; botei três maracanã naquele pé de pau, o cachorrinho acuado com as maracanã e o caçador fazendo ponto nos maracanã *prá* atirar [...] foi uma admiração [...] Vendi essa peça a uma senhora do Recife por duzentos réis; ela comprou essa peça e encomendou cinco *prá* frente, *prá* o outro sábado, da mesma qualidade; eu, em *vendê* essa peça por dois-tostões era uma sucesso estrondoso; era um dinheiro que eu disse: Nunca mais fico pobre... (VITALINO, [1956?] *apud* RIBEIRO, 1972, n.p.).²¹

A inspiração para as suas obras vinha das coisas que aconteciam a sua volta, dos relatos de Dona Josefa, de conhecidos e de estranhos que apareciam na feira. E, mesmo quando desconhecia algo, fazia conforme sua imaginação, acatando também sugestões da população, tal como vemos na sua anedótica explicação sobre seu processo criativo:

Eu aprendi pela cadência, tirando do juízo [...] fazia o que via e o que nunca havia visto... fazia pela cadência... diziam que zebra era curta e com o pescoço alto; fazia um bicho *rombudo*, de pernas grossas... o povo dizia – É um elefante! – pois bem, ficava elefante... (VITALINO, [1956?] *apud* RIBEIRO, R., 1972, n.p.).

O aprendizado “pela cadência” era uma associação que o ceramista fazia ao meio musical em que estava habituado por ser tocador de pífano. Nele, a repetição e a constância são fatores essenciais para um bom resultado sonoro e o mesmo, segundo Vitalino, deveria acontecer na produção das suas peças. Assim, à medida em que construía seus bonecos, lidando com os desafios da própria manipulação da materialidade, ele ia ganhando mais experiência e desenvolvendo novos temas.

As informações sobre a cronologia das suas criações somente são conhecidas pelos relatos orais baseados na memória, tanto de Vitalino quanto de quem conviveu com ele. Todavia, para Mello (1995), a única data que pode ser fixada com mais exatidão é a de quando ele inicia a fase dos grandes grupos figurativos. Isso poque, ela está ligada à Revolta de Princesa²², ocorrida em 1930 na Paraíba. Nessa época, tendo por volta dos seus vinte e um anos, e já mais treinado no ofício, Vitalino ficou admirando com os soldados que estavam de

²¹ Segundo Mello (1995), houve um erro no livro de René Ribeiro, aparecendo a palavra “maracanã” [do tupi *Marakanã* – Nome de uma espécie de ave. (NAVARRO, 2013, p. 261)], quando o termo correto do animal representado na peça é “maracajá”.

²² Revolta de Princesa – Movimento liderado por José Pereira Lima e ocorrido no município de Princesa (atual Princesa Isabel), na Paraíba, em fevereiro de 1930. O levante era contra o governo estadual de João Pessoa Cavalcanti de Albuquerque, o qual tinha como objetivos fazer modificações política-administrativas e reerguer as finanças do estado, através de diferentes barreiras tributárias entre o comércio litorâneo e o do interior. O fato atingiu diretamente os interesses dos “coronéis” – “chefes políticos do sertão”, que comercializavam livremente com os estados vizinhos. Como resposta, José Pereira reuniu e armou – com o apoio de poderosos políticos paraibanos (estado prejudicado com as barreiras) e do governo federal (que tinha interesse na queda de João Pessoa) – dois mil homens. A luta armada chegou ao seu fim em agosto de 1930, após o assassinato de João Pessoa e a ocupação de Princesa por tropas do Exército (CALICCHIO, 2010).

passagem por Caruaru por conta do levante. Como nunca havia presenciado algo parecido, tratou de capturar as informações visualmente e transportá-las com a sua imaginação para a argila, conforme descreveu a ocasião a René Ribeiro:

O primeiro meu *fabrico* de trabalho, *adespois* que estava exercitado[...], *foi* os soldado. [...] Tinha muito soldado aqui em Caruaru e eu achei muito bonito aquela revolta da Paraíba. [...] Eu nunca tinha visto aquele exército e achei bonito. Bati a mão no barro e fiz os grupos de soldado e trouxe *prá* feira (VITALINO, [1956?] *apud* RIBEIRO, 1972, n.p.).

A perspicácia de Vitalino em retratar aquilo que estava sendo vivenciado em Caruaru rendeu-lhe uma imediata aceitação na feira, resultando, nos anos seguintes, em uma dedicação cada vez maior às temáticas do cotidiano que agradavam a sua clientela. Nomeadas, pelo próprio, “peças de novidade”, eram, em sua maioria, grandes conjuntos escultóricos que narravam a vida naquela época, “com uma interpretação pessoal livre e espontânea [...], dando também um sabor de crítica aos costumes da sociedade em que vivia” (MELLO, 1995, p. 40). Assim se iniciava a segunda fase do artista, considerada aquela de maior destaque, na qual Vitalino, em seus trabalhos,

[...] não capta somente o seu mundo e o transporta ao barro: ele veicula, pela intencionalidade das suas composições, pelo efeito de certos artifícios de atitude ou exagero de peculiaridades, ou ainda através [d]o conteúdo das suas histórias, os valores desse mundo – estético, econômicos, sociais, morais, religiosos (RIBEIRO, 1972, n.p.).

Para René Ribeiro, o elemento mais marcante do estilo do artista – o que o individualiza ante os trabalhos realizados pelos seus filho e concorrentes – é a “rusticidade” atrelada a soluções técnicas simplistas. Sua intenção desviava do objetivo de meramente copiar a realidade de forma mimética, mas visava apenas transmitir a mensagem à sua maneira. Seja enfatizando as expressões faciais e corporais das figuras e/ou se valendo de outros elementos compositivos, Vitalino, geralmente, seguia as mesmas características mencionadas pelo antropólogo:

O tratamento que dá às orelhas [...], que são sempre aplicadas e em formato de interrogação; a curvatura dos joelhos, em ângulo preferencialmente reto nas suas figuras sentadas; o corte da boca, sempre bem definido, mas não demasiadamente acentuado; os narizes com tendência a arrebitados; os ombros descaídos, mas de contorno suave; certa preocupação com detalhes insignificantes, porém de difícil execução, como cinturões com fivelas, paletós com golas e botões, camisas com colarinhos ou blusões acentuados quando por fora as calça (RIBEIRO, 1972, n.p.).

Dentre os assuntos tratados, havia aqueles voltados para nascimentos, casamentos e a morte. Neles, a visão do artista sobre os sentimentos envolvidos nesses momentos pode ser identificada nas simples expressões faciais e nos gestuais das figuras (FROTA, 1988), como na obra “*enterro na rede*” (figura 13).

O sobrenatural também estava presente nas cenas do folclore, da literatura de cordel, de superstições e na forma como Vitalino fazia as figuras dos cangaceiros (figura 14). Esses, diferentemente dos soldados, tinham feições mais “simpáticas”, por não serem totalmente considerados malfeitores para grande parte do povo nordestino e sim “instrumentos cegos da justiça divina para recompor a ordem social” (FROTA, 1988, p. 20).

Figura 13 – “Enterro na rede”, [19--?].
Foto. Paul Barbosa.



Fonte: MELLO, 1995, p. 58.

Figura 14 – “Lampião e Maria Bonita a pés”, [195-?].
Foto: Pedro Oswaldo Cruz e Celso Brandão.



Fonte: FROTA, 1988, p. 47.

Alguns ex-votos²³ e celebrações litúrgicas, como a famosa peça “*procissão a zabumba*” (figura 15, p. 38) – um dos seus primeiros grupos –, compunham os temas religiosos. Vitalino não fazia santos de cerâmica, por considerar pecado levá-los ao forno. Deixava-os para os que se dedicavam a esse assunto. Seu repertório ainda abrangia festas populares, brincadeiras infantis, atividades agropastoris, cenas de humor, a vida doméstica, relacionamentos familiares, musicalidade, dificuldades socioeconômicas, entre outros.

²³ Abreviação do latim *ex-voto suscepto* (de acordo com promessa) – Objetos simbólicos colocados em locais de veneração, como agradecimento pela graça alcançada ou como uma promessa feita a uma santidade.

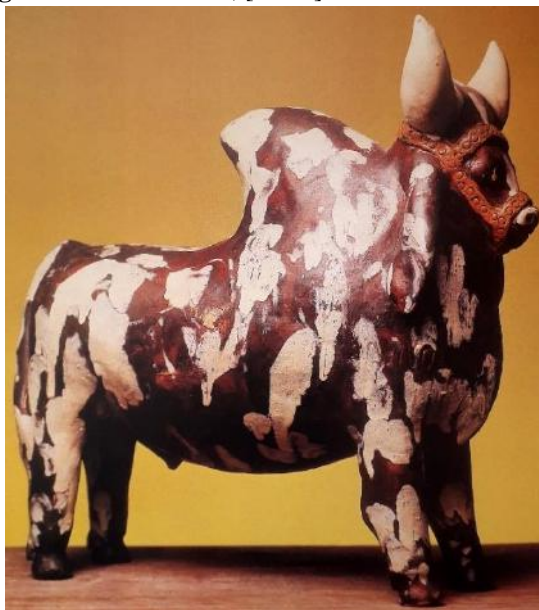
Figura 15 – “Procissão a zabumba”, [19--?] (alt. 17,5 cm). Foto. Paul Barbosa.



Fonte: MELLO, 1995, p. 42.

No cenário agropastoril nordestino, a figura do boi é um símbolo “que representa, para o homem da terra, a própria vida” (MELLO, 1995, p. 52). E, na arte de Vitalino, não é diferente. A figura estava inserida em seu repertório desde suas criações de brincadeira, seguindo em vários conjuntos, além de se apresentar como cofre ou construído em grandes dimensões (figura 16). Segundo os estudiosos, era o animal mais bem feito por Vitalino e uma de suas figuras mais icônicas.

Figura 16 – “Boi zebu”, [196-?]. Foto. Romulo Fialdini.



Fonte: MASCELANI, 2009, p. 66.

Em 1948, após a divulgação do seu trabalho para o mercado de arte nacional, quando de sua mudança para o Alto do Moura e suas implicações, Vitalino realiza relevantes transformações na sua criação, motivadas pelas preferências de seus novos clientes. Uma vez que a venda das peças significava o sustento da família, ele não podia perder as oportunidades que apareciam. Com isso, alterou aspectos plásticos e de produção – que serão mencionadas no próximo item –, além de inserir temas urbanos – mais especificamente, de cunho profissional, como: barbeiros, médicos, dentistas, advogados.

João Condé, em entrevista a Paulino Mello, mencionou que certa vez disse ao ceramista:

[Condé] – Ô Mestre Vitalino, por que você agora saiu das suas, da sua temática, tão bonita, e agora está fazendo mesa de engraxate, banca de advogado, mesa de operação...

[Vitalino] – Ah, *dotô* Joãozinho, eles só me compram isso. As outras peças, ninguém compra... um ou outro... (MELLO, 1995, p. 41).

Para Frota, mesmo após sua ida para a cidade, o ceramista conseguiu “fundir os valores recentes com os antigos, não permitindo a predominância do novo *ethos* citadino sobre os modos de ser, viver e relacionar-se do sertão [...]” (FROTA, 1988, p. 10-11). Já Ribeiro (1972) considera que os novos temas, decorrentes da ação das modernidades no pensamento do homem do interior naquela época, são de “valor artístico discutível”. E muitos pesquisadores acreditam que o “aburguesamento” desvalorizou a “rusticidade primitiva” e a “ingenuidade artística” de Vitalino (MELLO, 1995; MIGUEZ, 1973), levando sua arte a uma espécie de “decadência”.

De todo modo, o mestre fez com que surgissem do barro pequenos registros de grande valor documental e humano (FROTA, 1988). Ao longo da vida, compôs um repertório com mais de cem tipos de cena representadas. No que tange à quantidade de assuntos, Mello elucida que não se deve fechar uma relação precisa das peças como algo único e imutável, porque cada pequena variação feita nos trabalhos, significa a aplicação de uma nova solução formal e, conseqüentemente, de uma concepção diferente (MELLO, 1995, p. 70).

2.3 O PROCESSO CONSTRUTIVO

Seguindo os ensinamentos de sua mãe e de outros ceramistas, Mestre Vitalino empregava as técnicas mais simples na confecção das peças. A argila utilizada era a chamada *massapê*²⁴ – uma, dos cinco tipos que existiam nas vazantes do rio Ipojuca, segundo o próprio artista – por ser mais clara, com poucas impurezas e mais macia para a manipulação (RIBEIRO, 1972). A coleta era feita pelo próprio (figura 17) ou encomendada a terceiros. Já em posse da matéria-prima, em casa, ele realizava o preparo da quantidade que duraria por, mais ou menos, uma semana de trabalho. O processo, basicamente, consistia na hidratação da argila – retirada seca do local – com água, seguida da utilização do pilão para amassar o material por cerca de trinta minutos (figura 18) (MIGUEZ, 1973; MELLO, 1995). Quando finalizado, cobria o barro com um pano úmido e o deixava em local protegido do sol para “curtir” durante alguns dias antes de usá-lo.

Segundo Miguez (1973), por vezes era feita uma combinação, habitual entre os ceramistas nordestinos, com dois tipos de argila para dar à peça mais resistência na hora da queima. Uma parte de uma variedade escura – chamada localmente de “barro forte”, dado o alto índice de matéria orgânica e excessiva plasticidade – com duas partes de outra argila amarelada, o “barro fraco”, mais seca e menos maleável por conter grandes partículas de argila (LIMA, 2010, p. 82).

Figura 17 – Vitalino com Manuel coletando argila, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t]



Fonte: LODY, 2009, p. 110.

Figura 18 – Vitalino preparando o barro para trabalhar, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t]



Fonte: LODY, 2009, p. 113.

²⁴ Massapê, Massapé, s. m. (de massa e pé). Bras. – Nome que se dá a certas qualidades de terras abundantes em álcalis e muito férteis. Pozolana dos Açores. In: SÉGUIER, Jaime. **Dicionário prático ilustrado**: novo dicionário enciclopédico Luso-Brasileiro (ed. atualizada e aumentada por José Lello e Edgar Lello). Porto: Lello & Irmão, 1957, p.780.

Estando na condição ideal, o artista passava à modelagem das peças. Em posse de ferramentas rudimentares e aplicando, primordialmente, o uso das mãos, manipulava a matéria-prima preparada pelo processo supracitado. Utilizando-se de recursos simples, dava expressividade às suas figuras acentuando os traços e as expressões faciais. Nas palavras de René Ribeiro,

O instrumental, em vários jogos, fica à mão: um pau grosso de furar os bois; outro idêntico mais fino para iniciar os furos (necessário para evitar, durante o cozimento, que as figuras rachem com a dilatação); um pauzinho recurvo para ocar as cabeças; outro de furar os olhos; uma quicé²⁵pequenina (“*pra fazê o riscadinho do cabelo*”); uma faquinha para abrir a boca e raspar os bonecos; uma espécie de espátula para “*bruni as base*”; uma grande lâmina de metal (“*ferramenta maió que pessuió*”) para raspar as *taboletas* onde modela as peças; duas penas “*prá lacrá as venta*”; um coto de pena (para decorar os arreios etc.) e um pauzinho reto, de brunir as figuras antes de alisá-las com o dedo (RIBEIRO, 1972, n.p.).

Figura 19 – Elaboração construtiva de um boizinho, 1947. Fotos: Pierre Verger. [s/t]



Fonte: Fotomontagem pela autora a partir de LODY, 2009, p. 30, 31, 32, 39.

A partir do momento em que se viu um aumento de demanda de sua produtividade, dada a divulgação do seu trabalho, são incorporados a tais feitura os membros de sua família (figura 20, p. 42), alicerces desta produção ampliada e seriada, e uma nova metodologia de abordagem ao fabrico das peças. Se antes produzia peça a peça do início ao fim, passou então a adotar o

²⁵ Quicé, quicê, quecé (do tupi *kysé*) – Faca. In: NAVARRO, 2013, p. 248.

preparo simultâneo de até cinco peças. Outra mudança crucial consistia em passar a modelar toda uma figura em um só bloco, ao invés de fazê-la em três partes.

Figura 20 – Vitalino e os filhos trabalhando em casa, [19--?]. Foto: Kurt Klagsbrunn. [s/t]



Fonte: BANDEIRA; KLAGSBRUNN, 1952, p. 21.

Quando terminadas, as peças secavam à sombra por alguns dias, antes de serem queimadas. O próprio ceramista era quem construía e reparava o seu simples forno de abertura superior e de dimensões de, aproximadamente, um metro e meio de altura por um metro de diâmetro (RIBEIRO, 1972). Na hora de enforar, recebia o auxílio dos filhos (figura 21). As peças eram sobrepostas em camadas, sendo intercaladas e cobertas com cacos de cerâmica para evitar a dispersão de calor.

Figura 21 – Prenchimento do forno, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t]



Fonte: LODY, 2009, p. 57.

A queima ficava a cargo, exclusivamente, de Vitalino e D. Joaquina, por se tratar de uma etapa que precisava ser lenta e estar sob constante atenção, de modo a evitar o escurecimento da cerâmica e muitas perdas, já que, segundo Ribeiro (1972), mesmo com todo o cuidado e prática, cerca de um terço da fornada se perdia durante o cozimento. O processo – o qual dependendo da quantidade de peças, podia durar até dez horas (MELLO, 1995) – se iniciava com a colocação de lenhas mais grossas para alcançar a temperatura ideal e, depois, as mais finas para manter o tempo de cozimento. O arrefecimento e o controle da temperatura ocorriam através da retirada das brasas do forno.

Dando continuidade, seguia-se com a pintura, um “fator capital para a situação cronológica correta da obra de Vitalino” (FROTA, 1988, p. 68), demandando uma explicação pormenorizada. Isso porque o artista teve três fases diferentes ao longo da sua trajetória. No começo, as cores provinham dos barros *tauá*²⁶ e *tabatinga*²⁷ diluídos em água para formar uma tinta (engobe) vermelha e outra branca, respectivamente. Essas, quando secas, antes da queima, eram friccionadas com um caroço de *mucunã*²⁸ (olho de boi), conferindo brilho ao resultado. A segunda fase de Vitalino foi marcada pela substituição do engobe pelas tintas esmalte comerciais de cores fortes, por sugestão de “umas senhoras que *trabaiava* com outras tintas” (VITALINO, [1956?] *apud* RIBEIRO, 1972, n.p.). Tal mudança agradou muito sua clientela. Contudo, buscando diminuir os custos com o caro material na época, passou a adicionar breu²⁹ dissolvido em querosene para aumentar os volumes.

A tinta comercial acabou ficando reservada aos trabalhos destinados às pessoas com maiores poderes aquisitivos, deixando ao comércio local um preparado mais econômico feito com breu, querosene e tinta em pó.

Mello descreve o processo realizado pelo ceramista da seguinte forma:

Coloca as pedras de breu numa lata com um pouco de querosene e deixa ferver com cuidado. [...] O breu se desmancha, vira uma pasta amarelo-escuro e, depois de esfriar, o breu *desenvolvido* [sic] fica mole, quase líquido. [...] O pó branco, é comprado nas lojas de ferragem a quilo. [...] Mistura-se meio-a-meio com o breu dissolvido, e leva-se ao fogo até ferver. O mesmo ritual do alvaiade se repete-se para os outros pós coloridos, o vermelho, o azul, o amarelo, o preto. Depois pela combinação, chegavam o marrom, o verde, o rosa, o cinza (MELLO, 1995, p. 98).

²⁶ Tauá, taguá (do tupi *tagûá*) – Barro vermelho. In: NAVARRO, 2013, p. 456.

²⁷ Tabatinga, tauatinga, tobatinga (do tupi *tabatinga*) – Argila esbranquiçada usada para caiar casas. In: NAVARRO, 2013, p. 456.

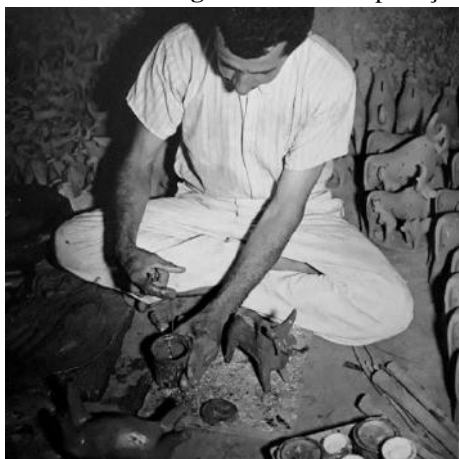
²⁸ Mucunã, mucuná, mucuna (do tupi *mukunã*) – Nome comum a plantas da família das leguminosas. *Mucuna pruriens*. In: NAVARRO, 2013, p. 318.

²⁹ Resina natural proveniente da exsudação de pinheiros e da destilação da essência de terebentina.

A última fase relacionada à policromia se inicia por volta dos primeiros anos da década de 50, quando Vitalino deixa de pintar grande parte de suas peças, sob certas justificativas, como: a “valorização do material pela sua ‘pureza’, ‘rusticidade’, mais ‘primitiva’ (FROTA, 1988, p. 70) e para conseguir aumentar o volume da sua produção (RIBEIRO, 1972).

Conforme mencionado anteriormente, a “rusticidade” é uma das características estilísticas do ceramista, estando presente tanto no modelar das formas quanto na maneira como as coloria. Vitalino pintava com os dedos, tirando diretamente da lata e passando na peça (figuras 22 e 23), não se preocupando com esbarrões e salpicos de tintas nas cores próximas. Quando necessitava de acessar algum local mais difícil, ou na adição de detalhes, utilizava um pauzinho com um pedaço de algodão na ponta (MELLO, 1995).

Figura 22 e 23 – Aplicação das tintas, 1947. Foto: Pierre Verger. [s/t]



Fonte: LODY, 2009, p. 60-61.

Cabe ressaltar que, em 1947, Vitalino assimila quatro outros bastantes relevantes novos aspectos às suas imagens. O primeiro foi o desenvolvimento de uma estética que, como chamava o próprio, era “mais afilada”, mais bem acabada, resultando em uma alteração formal volumétrica e policromática. O segundo e o terceiro consistiram nas inovações dos ceramistas e seus discípulos, Manuel Eudócio e Zé Caboclo, assimiladas pelo mestre do Alto do Moura. Foram elas: a alteração no fazer dos olhos, que passaram de furos para uma aplicação de “bolinhas” de argila a serem pintadas posteriormente, e o emprego do arame como elemento compositivo e estrutural (MELLO, 1995). Por fim, houve a iniciação à marca de sua autoria no corpo de suas obras. Se antes não havia qualquer marca de identificação e depois passara a marcar suas iniciais a lápis ou tinta preta, foi nesse ano que iniciou a utilização de carimbos com suas iniciais (V.P.S.) e, dois anos mais tarde, com seu nome de batismo, “por sugestão de um *doutô* do Recife” (VITALINO, [1956?] *apud* RIBEIRO, 1972, n.p.).

Fato é que o artista conservou por toda a sua trajetória uma preocupação de expressão das figuras esculpidas como ponto fulcral da identidade de sua produção. Por mais que não houvesse uma atitude de intencionalidade artística, mesmo porque não lhe fora acessível ou de interesse tal tipo de informação/formação, este traço se faz notar despreziosamente em sua obra. Um famoso exemplo a se considerar é a peça “Os retirantes” (figura 24), na qual a disposição dos elementos, as formas, as cores e os detalhes, enfatizam a tensão e o drama da cena retratada. Além disso, é de grande estima o conjunto das histórias narradas pelo mestre sobre cada composição, onde os personagens têm suas funções ou características bem estabelecidas.

Figura 24 – “Retirantes”, [19--?] (atl. 16 cm). Foto: Paul Barbosa. Título original – Os retirantes.



Fonte: MELLO, 1995, p. 50.

2.4 VITALINO E O MUSEU D. JOÃO VI

As obras de Vitalino são incorporadas ao acervo do Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da UFRJ, em 15 de novembro de 2012, quando as irmãs Merisa Miguez e Irene Miguez doam a coleção de arte popular de seu irmão, o escultor, colecionador, pesquisador e professor da EBA, Renato Braga de Miguez Garrido, falecido em 2002.

Grande admirador e estudioso das produções escultóricas da cultura popular e do folclore, Renato Miguez reuniu, ao longo da vida, uma coleção diversificada. Trata-se de mais de 1300 peças de arte popular do Brasil e de diversos lugares do mundo, como também de exemplares da cultura indígena. O acervo foi sendo construído pelo professor durante suas viagens de pesquisa, sendo a cerâmica a materialidade de maior interesse e a majoritária presença na coleção.

Renato Miguez, durante suas visitas de pesquisa sobre a cerâmica popular pernambucana, entre 1959 e 1961, teve a oportunidade de estar com o artista e conhecer seu trabalho, o que resultou na publicação de artigos e textos em que são esmiuçados os processos de criação e construção das peças.

Muito engajado na difusão da arte popular e do folclore nacional, em seu percurso na EBA, realizou pesquisas e exposições, além de ministrar a disciplina de Folclore – na qual utilizava suas próprias peças como material didático. Foi uma constante sua preocupação em tornar esse conhecimento uma realidade na instituição e contribuir para a valorização dos atores responsáveis por essas manifestações culturais (LIMA, 2019).

Até a chegada da coleção de Renato Miguez, não havia, no MDJVI, nenhum exemplar de arte popular, visto que a maior parte de seu acervo é proveniente do constituinte da Academia Imperial de Belas Artes – o qual fora dividido, em 1937, entre a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) (PEREIRA, 2011). Na separação, foram destinados à ENBA obras, objetos e documentos de cunho acadêmico que narram a história da Escola e do ensino da arte no Brasil desde o século XIX, enquanto ao MNBA couberam as produções de maior destaque, participantes de exposições e ganhadoras de prêmios.

O acervo da ENBA passou a pertencer ao Museu D. João VI no momento de sua criação, em 1979, pelo prof. Almir Paredes Cunha – diretor da então Escola de Belas Artes (EBA) – dotado do intuito de promover a salvaguarda desse patrimônio. Patrimônio esse susceptível às ações de degradação naturais e antrópicas, por ficar exposto pelas salas e ateliês da Escola desde 1975, momento de transferência da ENBA do Centro do Rio de Janeiro para o Edifício Jorge Moreira Machado (JMM), localizado na Ilha do Fundão.

Ao longo dos anos, o museu passou por mudanças e adaptações, tanto físicas quanto conceituais, principalmente no que tange à sua missão para com a sociedade acadêmica. Hoje, estando localizado no 7º andar do bloco A do prédio JMM, vem buscando, como museu universitário, promover conhecimento sobre a arte através do ensino, da pesquisa e da extensão.

A essa nova forma de compreensão artística, são atribuídos dois conceitos norteadores. O de Reserva Técnica disponibilizada ao público e o de critério expositivo de séries de objetos. A abertura do acervo – acautelado sob todas as diretrizes conservativas necessárias – a professores, alunos e pesquisadores, viabiliza o acesso direto às informações da instituição, desconstruindo a constante necessidade de elaboração de exposições com narrativas tradicionalistas, justamente em um ambiente incentivador do pensamento crítico. Ao mesmo tempo, a apresentação do acervo através de coleções baseadas nos parâmetros dos meios artístico e temático, e não por “cronologias”, possibilita a divulgação de peças anônimas e biografias artísticas incompletas (PEREIRA, 2011).

Tal ampliação conceitual tornou o museu um espaço mais acessível à incorporação de outras coleções e tipologias, como a Coleção Renato Miguez de Arte Popular, tornando-o “um espaço de reflexão sobre seu papel, no confronto entre a tradição e a contemporaneidade e, sobretudo, nos traços de continuidade entre elas” (PEREIRA, 2011, p. 61).

Atualmente, fazem parte do MDJVI vinte e duas obras com o carimbo de autoria de Vitalino, adquiridas por Miguez durante suas idas à Pernambuco. Elas, e todas as outras peças doadas pelas irmãs Miguez, passarão a serem expostas em um ambiente exclusivo para a coleção do ex-professor da EBA, deixando de estarem restritas à reserva técnica sob as concepções institucionais anteriores.

3 A CERÂMICA TERRACOTA E SUAS PARTICULARIDADES

Por ser este um material abundante na superfície do planeta, a utilização da argila/barro pelo homem remonta aos períodos mais primitivos da humanidade, sendo os primeiros registros cerâmicos associados ao final do período Paleolítico (c. 30 mil anos a.C.) e início do Neolítico (c. 10 mil anos a.C.), quando a relação entre homem e ambiente se tornou mais próxima (DAVIES *et al.*, 2010). Acredita-se que a olaria foi uma das atividades que teve seu princípio nesses tempos remotos, após o homem observar que a textura da argila se alterava ao ir ao fogo, deixando-a mais impermeável e mais resistente, podendo servir para o cozimento e armazenamento de alimentos, bebidas e outras finalidades. A esse material resultante deu-se o nome de cerâmica, palavra que vem do grego “*kéramos*” e significa “terra queimada” ou “argila queimada”.

Hoje, servindo para as mais variadas funções, sabe-se que a tipologia e a resistência da cerâmica – derivada, basicamente, dos quatro elementos naturais: terra, água, ar e fogo – estão muito relacionadas à composição química da argila, à temperatura e ao modo como se conduz seu aquecimento ao forno.

Dessa forma, o material de que trataremos neste capítulo, terracota ou pasta terracota – termo que provém do italiano “*terracotta*”, “terra cozida” – é popularmente chamada de “barro cozido” e se trata do suporte da arte de Mestre Vitalino. Uma cerâmica avermelhada porosa, produzida a baixas temperaturas e oriunda de uma argila que costuma ser de cor acinzentada. Levando em conta, naturalmente, suas características químicas estruturais que ditam o processo de degradação junto aos fatores de influência externa, nortearmos esta seção de nossa pesquisa.

3.1 CONSERVAÇÃO DE PEÇAS EM TERRACOTA: UM PANORAMA

Podemos dizer que a preocupação com a conservação de cerâmicas não é algo recente. Desde os tempos mais antigos, o homem já buscava formas de restaurar materiais cerâmicos, posta a importância conferida a determinadas peças, principalmente as ligadas à religiosidade. Para isso, diversos materiais foram sendo empiricamente usados ao longo dos anos, com intuito de tentar recuperar as funções atribuídas a esses objetos. Entretanto, no final do século XIX, com a Conservação tendo sua ascensão como disciplina, o estudo desta tipologia foi sendo cada vez mais desenvolvido, resultando em metodologias mais coerentes às características físico-químicas das cerâmicas e no aumento de profissionais especializados nessa área. (BUYS; OAKLEY, 2008).

Hoje em dia, sabemos que o conhecimento sobre a preservação de materiais cerâmicos de baixa cocção está muito associado ao campo da Arqueologia, visto que artefatos e fragmentos dessa materialidade figuram no rol dos principais objetos encontrados em sítios arqueológicos, principalmente em decorrência de sua resistência a certos fatores de degradação e pela sua presença nos costumes de sepultamento das antigas civilizações. Nesses itens, são encontradas diversas informações sobre as culturas que os fabricaram e utilizaram, ratificando a importância das análises científicas para a compreensão das histórias de cada objeto, bem como para o tipo de abordagem de preservação que dever ser aplicada a eles.

Entretanto, mesmo havendo mais informações relacionadas a artefatos arqueológicos do que obras de arte feitas em terracota, “o campo da conservação de cerâmica não tem requisitos especiais em relação a estes e a muitos outros pontos abordados nos documentos do código de prática” (BUYS; OAKLEY, 2008, p. 73, tradução nossa)³⁰.

Sendo a Conservação um campo de saber que visa o prolongamento da vida de um objeto cujo valor lhe foi atribuído social ou historicamente, é preciso que notemos dois aspectos essenciais ao seu campo de ação. O primeiro diz respeito ao controle do ambiente onde se abriga o objeto em questão, para que assim se possa minimizar a decadência do mesmo e de seus materiais compositivos. O segundo concerne ao seu tratamento para adiar tanto quanto possível esse processo de degradação através da sua estabilização.

Não pretendemos aqui fazer uma consideração extensiva sobre a conservação de obras em terracota, tendo em vista os fatores que podem acarretar a deterioração dessa materialidade. Entretanto, buscamos apresentar os pontos principais que podem ser associados às obras estudadas nesta pesquisa e em seu local de guarda. Antes de tudo, se faz fundamental que o conservador-restaurador detenha – ou busque – todas as informações referentes à tecnologia de feitura e à história por trás daquilo a que se dedica.

³⁰ “*The field of ceramics conservation has no special requirements concerning these and the many other points covered in the code of practice documents. Along with other branches of conservation there is a growing movement towards more professionalism in the field.*”

3.2 TERRACOTA: CARACTERÍSTICAS FÍSICO-QUÍMICAS, ELABORAÇÃO E DETERIORAÇÕES EM OBJETOS ARTÍSTICOS

Resultantes de transformações físicas e químicas ocorridas em rochas³¹ e solos³² há milhares de anos sobre a crosta terrestre, as argilas são compostas por camadas de sílica (óxido de silício – SiO_2), alumina (óxido de alumínio – Al_2O_3) e água (H_2O), os quais, dependendo da proporção de cada, são capazes de formar diferentes tipologias de materiais argilosos (STUART, 2007, p. 35). Juntas, essas substâncias também são chamadas de silicato de alumínio hidratado, um silicato que, junto a outros tipos de óxidos, constituem os minerais majoritariamente presentes nas argilas. Fabbri (2012) descreve tais minerais e suas composições químicas, conforme podemos ver na Tabela 1.

Tabela 1 – Principais minerais presentes nas argilas.

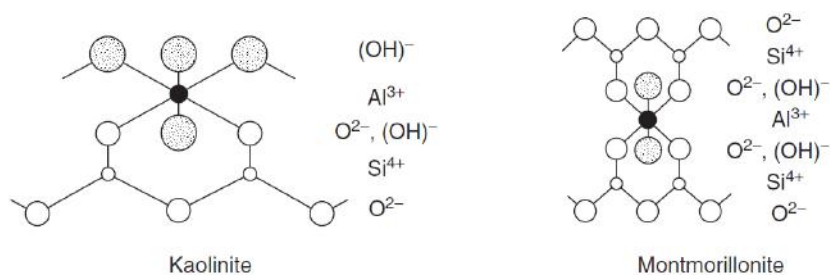
MINERAIS ARGILOSOS		ÓXIDOS/HIDRÓXIDOS	
Ilita	$\text{K}_{2-x}\text{Al}_4(\text{Si}_{6+x}\text{Al}_{2-x}\text{O}_{20}) (\text{OH})_4$	Quartzo	SiO_2
Clorita	$(\text{Mg}_{1-y}\text{Fe}_y)_{6-x}\text{Al}_2\text{Si}_{4-x}\text{O}_{10}(\text{OH})_8$	Hematita	Fe_2O_3
Esmectita (montmorillonita)	$4\text{SiO}_2 \cdot 0.85\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 0.33\text{MgO} \cdot 0.15\text{Na}_2\text{O} \cdot 0.5\text{H}_2\text{O}$	Goethita	FeOOH
Caulinita	$\text{Al}_4(\text{Si}_4\text{O}_{10}) (\text{OH})_8$	Limonita	$\sim 2\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot 3\text{H}_2\text{O}$
FELDSPATOS		CARBONATOS	
Albita	$\text{NaAlSi}_3\text{O}_8$	Calcita	CaCO_3
Ortoclásio	KAlSi_3O_8	Dolomita	$\text{CaMg} (\text{CO}_3)_2$

Fonte: Elaborada pela autora a partir de tabela em FABBRI, 2012, p. 153.

A estrutura química dos silicatos SiO_4^{4-} (tetraedro de silício) e dos aluminatos AlO_6^{3-} (octaedro de alumínio), com cargas elétricas negativas, é o que possibilita a formação de diferentes tipos de arranjos moleculares para alcançar sua estabilidade energética, gerando, conseqüentemente, uma grande diversidade de minerais. Já no que tange à facilidade de se misturarem com a água, essa está relacionada à organização de cada um desses grupos em lâminas (característica dos filossilicatos) unidas entre si por hidroxilas (OH), através de ligações de hidrogênio que não apresentam força suficiente para tornar o material rígido, sendo responsáveis pela incorporação da água na estrutura (FIGUEREDO JUNIOR, 2012, p. 137), como podemos ver nas estruturas da caulinita e da montmorillonita (figura 25, p. 51).

³¹ Rocha ígneas – formadas através do resfriamento e solidificação do magma; rochas metamórficas – produzidas por transformações na sua constituição mineral, provenientes por altas temperaturas e pressões; rocha sedimentares – formadas pelas pelo fenômeno geológico do intemperismo (no qual ocorre em conjunto a ação da água, da temperatura, dos ventos, de organismos vivos) (SILVA, 2007, p. 54-58).

³² Material construído basicamente de matéria orgânica, minerais, óxidos e microrganismos (SILVA, 2007 p. 61).

Figura 25 – Estruturas moleculares da caulinita e da montmorillonita.

Fonte: STUART, 2007, p. 35.

A força das ligações químicas entre essas lâminas e a quantidade de camadas de SiO_4 são os aspectos que permitem uma maior ou menor incorporação de água. Além disso, substituições dos elementos alumínio e silício por elementos que tenham formas semelhantes (isomorfos) – como o ferro (Fe), no caso do alumínio (Al), e o magnésio (Mg), o potássio (K) e o sódio (Na), no caso do silício (Si) – possibilitam outros tipos de arranjos e com outras características.

Do ponto de vista geológico, as argilas que permanecem no seu local de origem, não sofrendo grandes alterações, recebem o nome de “primárias” ou “residuais”. Já aquelas que são transportadas a outras localidades pelos ventos, pela água ou pelas geleiras são chamadas de “secundárias” ou “sedimentares”. Essas são encontradas com mais facilidade sobre a superfície terrestre, sendo mais plásticas do que as primárias e, frequentemente, contendo muitas impurezas e matéria orgânica. A presença dessas substâncias está associada à exposição das argilas sedimentares aos agentes do intemperismo, os quais tornam suas partículas constituintes inferiores a $2\ \mu\text{m}$ (ou $0,0002\text{cm}$) e agregam uma vasta gama de materiais durante seu transporte pelo ambiente (GIARDULLO, 1987; SILVA, 2007; BUYS; OAKLEY, 2008). Um exemplo disso são os tipos de argilas que dão origem a terracota. Elas, geralmente, provêm de depósitos sedimentares geologicamente recentes, apresentando consistência bastante plástica e uma elevada taxa de impurezas, como o óxido de ferro (Fe_2O_3).

A plasticidade refere-se, segundo Buys e Oakley (2008), à capacidade de absorção química da água pelas argilas. Tal característica está atrelada à granulometria dos seus elementos constituintes, ou seja, ao tamanho dos grânulos de cada partícula, e às suas respectivas estruturas moleculares serem laminares. Esse fator que permite a aderência entre as partículas pela umidade, no mesmo momento em que elas se movem umas sobre as outras sob pressão. Daí a qualidade das argilas de sustentarem e permanecerem em formas elaboradas após a secagem.

Conforme visto na produção de Mestre Vitalino, o preparo da argila é essencial para deixar a massa coesa e com uma hidratação homogênea. A sova é o método mais utilizado, podendo ser com o uso de ferramentas ou não. Através dela, o material fica mais compacto e grande parte das bolhas de ar, contidas no interior da pasta, são removidas. Essa eliminação é fundamental para que se diminuam as chances do objeto esculpido estourar dentro do forno. Situação essa que pode ocorrer em razão da contração da matéria durante queima.

A propriedade plástica da argila pode ser controlada com a adição de materiais, ao longo do trabalho da massa. Os plastificantes favorecem a mobilidade das lâminas estruturais ao mesmo tempo que reduzem a incorporação da água pela superfície das partículas – influenciando na velocidade e no grau de endurecimento do resultado. Restos de cerâmicas e/ou rochas moídos finamente, areia, conchas, são alguns tipos de exemplos de plastificantes. Outra tipologia de plastificante consiste em diferentes tipos de matéria orgânica, pois, mesmo sendo desintegrada durante a queima, seu caráter ácido é o que concede a plasticidade. Essa característica é observada porque, quando em uma solução ácida, as cargas negativas das partículas de argila (OH-) se ligam com os íons de hidrogênio (H+) da solução – como uma espécie de colóide – favorecendo com que a água fique na superfície das partículas a atuar como um lubrificante entre as camadas.

No que concerne a criação de formas com a argila, o processo por modelagem – empregado desde os primórdios – é o que permite ao ceramista ter liberdade para a sua expressividade, podendo controlar à forma a sua maneira. Além disso, a modelagem permite que, em caso de necessidade ou desejo, enquanto houver umidade na matéria, se desmanche e recomece o trabalho (MIDGLEY, 1982). Essa simples técnica consiste, basicamente, na manipulação com as mãos da massa plástica, com ou sem o uso de ferramentas auxiliares.

A modelagem é um procedimento complementar do entalhe. No lugar de remover pedra ou madeira de um bloco para chegar à superfície da escultura, o modelador trabalha em direção à superfície a partir do centro dela (MIDGLEY, 1982, p. 25, tradução nossa³³).

Dentre as formas produzidas com a técnica, há as sólidas e as ocas. As sólidas são feitas a partir da massa maciça, sem espaços vazios. Tendem a ser mais pesadas, levarem mais tempo para secarem e estarem susceptíveis a danos durante queima, como a quebra total por estouro – principalmente quando não são removidas todas as bolsas de ar no preparo da argila, isto é, na

³³ “*El modelado es un procedimiento complementario de la talla. En lugar de quitar piedra o madera de un bloque para llegar a la superficie de la escultura, el que modela trabaja en dirección a la superficie a partir del centro de la misma.*”

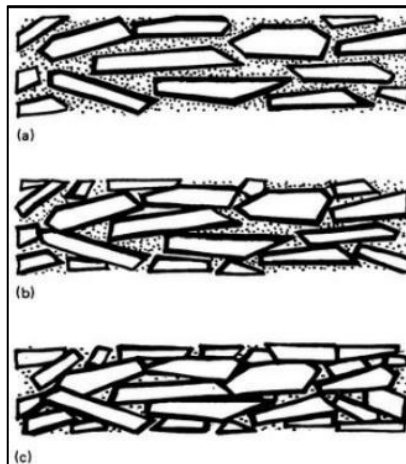
sova da massa. Segundo Míguez (1970, p. 233), os bois de Vitalino, usados como paliteiros, são exemplos de como o artista, no começo da sua carreira, atribuía uma função a um recurso aplicado para evitar que as peças estourassem ao serem queimadas. Ao invés de ocar o interior das peças, ele fazia furos por toda a superfície. Esses eram decorados com a pintura de flores para disfarçá-los.

No caso das formas ocas, elas podem ser feitas de diversas maneiras, como por exemplo: por superposição, por rolos, por placas, por moldes, utilizando ou não estruturas estáveis e resistentes. A ocagem também é um outro método, no qual se retira, de um bloco antes “maciço”, mais ou menos uns 70% da argila de seu interior. Todas essas maneiras conferem mais leveza à peça e evitam o seu rompimento durante o cozimento.

Após a conclusão da modelagem, a secagem natural – método usual na arte popular – é uma etapa importante que deve ser feita lentamente. Isso porque, dada a possibilidade da rápida contração entre partículas com a evaporação acelerada da água – seja pela temperatura, umidade relativa ou pela incidência de ar – a ocorrência de fissuras na massa pode ser inevitável e, ao irem ao forno, resultar na quebra total do objeto. Sobre este tipo de secagem, o geólogo Giardullo (1987) faz uma sucinta explicação.

O primeiro estágio da secagem é a remoção da água (de plasticidade); no segundo estágio existe ainda alguma água nos poros entre os cristais, e a peça ainda pode ser trabalhada sem se romper – isto é o ponto de couro. As partículas já têm um contato físico umas com as outras e estão separadas apenas pela camada de água presa ao cristal pelas estruturas cristalinas. No estágio final de uma secagem natural, apenas os poros mais finos continuam preenchidos com água. A camada de água entre cada cristal está totalmente reduzida ao mínimo. É o chamado ponto de osso. O corpo cerâmico é agora sólido e não pode mais ser trabalhado sem se romper (1987, p. 66).

Figura 26 – Processo de incorporação da água à argila (a), aproximação das partículas com início da evaporação da água (b), imobilidade das partículas após a evaporação total (c).



Fonte: BUYS; OAKLEY, 2008, p. 5.

A queima é a última etapa da constituição de um objeto em cerâmica, podendo ser feita mais de uma vez, de acordo com a vontade do artista e do tipo de argila. Consiste em um tratamento térmico onde a argila, em contato com o calor, é transformada de maneira irreversível. Nessa fase, ocorrem processos físico-químicos complexos, nos quais a diversidade das partículas constituintes, a forma como a matéria foi trabalhada, a temperatura e a atmosfera do forno, irão propiciar ao resultado cores, texturas e resistências específicas. É um processo que deve ser lento e controlado – do aquecimento ao resfriamento – para que não ocorram danos ou perdas.

Referente à atmosfera da queima, é importante frisar sua ligação à coloração final das pastas cerâmicas, visto que, mediante uma maior presença de oxigênio (atmosfera oxidante) ou uma atmosfera com seu baixo suprimento (atmosfera redutora), ocorrerão alterações na composição química dos minerais durante a cocção para além das que ocorrem normalmente. No caso da terracota, o ferro constituinte da argila – como o mineral magnetita (Fe_3O_4 – óxido de ferro de cor preta), por exemplo – sob uma atmosfera oxidante, irá se transformar em hematita (Fe_2O_3), um óxido de ferro de cor vermelha. Isso conferirá cor avermelhada à pasta cerâmica. Em caso de presença do mineral goetita $\text{FeO}(\text{OH})$, um óxido de ferro de cor amarelada, a cerâmica ficará com uma coloração mais alaranjada (SOUTO, 2009, p. 63).

De modo sintetizado, basicamente inicia-se o processo de cozimento, elevando a temperatura lentamente para a secagem do restante da água de hidratação contida no interior da peça. Quando a temperatura chega aos 200°C , ocorre o início da contração da argila, dada a perda total da água de hidratação presente nos seus poros e a quebra molecular da matéria orgânica vegetal. A 350°C , há o começo da eliminação da água estrutural das moléculas constituintes da argila e a decomposição da matéria orgânica. É o momento em que as mudanças cerâmicas se iniciam. Na faixa de 400°C a 600°C , toda a água estrutural da argila é eliminada e o risco de estouro é grande pela pressão do vapor no interior. Durante esta fase, aos 573°C , acontece a inversão da sílica. Isto é, o rearranjo da estrutura cristalina dos aluminossilicatos, ocasionado pela eliminação da água estrutural. O volume da peça tem um ligeiro aumento no aquecimento e encolhimento durante a etapa de resfriamento nessa temperatura.

A vitrificação corresponde à fusão da sílica com a alumina e a formação de vidro nas estruturas dos aluminossilicatos. Essa reação tem seu início por volta de 800°C – dependendo da composição da argila – e continuará acontecendo, conforme a temperatura for sendo elevada, até ocorrer em todas as partículas da argila (vidrado). É uma etapa responsável pela solidez e pelas resistências físicas e químicas das cerâmicas.

Entre 700° e 900°C, há a liberação de gases por conta da combustão do carbono e do enxofre renascentes. Se a temperatura necessária para queimar esses elementos foi maior, haverá a formação de bolhas que ficarão presas na pasta cerâmica pela queima tardia, misturada à formação do estado vítreo. No caso de queimas irregulares, como as realizadas com oscilações no suprimento de oxigênio e sem controle preciso da temperatura, resíduos de carbono oriundos da matéria orgânica podem não ser desintegrados completamente. Tal fato levará à concentração dessas substâncias na parte interna da pasta cerâmica, produzindo uma coloração acinzentada escura, chamada de “coração negro” (BUYS; OAKLEY, 2008).

Conforme mencionado anteriormente, a terracota é produzida a partir de uma argila com muitas impurezas e a baixas temperaturas, geralmente entre 800°C e 1000°C. Essas duas características resultam na textura áspera e não muito densa, além da grande opacidade da pasta cerâmica, que, quando não decorada, é denominada “biscoitada” (PASCUAL; PATIÑO, 2005, p. 13).

Um ponto que pode ser considerado vantajoso a respeito de sua porosidade é a capacidade que essa cerâmica tem de resistir mais às oscilações térmicas (sem serem abruptas) do que as vidradas, devido aos “espaços vazios” existentes na sua estrutura serem capazes de suportar as pressões decorrentes de um aquecimento ou resfriamento (BUYS; OAKLEY, 2008, p.19).

Sobre o quesito de coloração, essa pode ser associada às impurezas, visto que a terracota, segundo Mayer (2015),

Geralmente (mas nem sempre) contém óxido de ferro, o que lhe confere uma cor avermelhada característica. Também existem variedades claras e esbranquiçada, assim como outras cores intermediárias obtidas pela mistura de argilas e pela adição de pequenas quantidades de óxido de ferro ou outros ingredientes corantes; mas a terracota tradicional é de um vermelho-telha-claro, semelhante ao que se obteria misturando siena queimada, branco e um pouco de óxido vermelho [...] (2015, p. 670).

3.2.1 Deteriorações em objetos artísticos com e sem policromia

A estrutura química das cerâmicas é um dos principais aspectos que as tornam resistentes a determinadas circunstâncias. No entanto, mesmo tendo essa característica, a degradação dos elementos constituintes das pastas cerâmicas é algo natural, tal qual ocorre em todos os materiais presentes na natureza. A diferença está nos tipos de aspectos que levam a ela e nas suas respectivas velocidades, como colocam Buys e Oakley. “No caso da cerâmica a degradação se deve quase exclusivamente a fatores ambientais e, embora a degradação

mecânica possa ser rápida, a degradação química geralmente é extremamente lenta (2008, p. 18, tradução nossa)³⁴.

Sobre a procedência, sua natureza constituinte e as condições de conservação em que se encontram, Pascual e Patiño também afirmam que a cerâmica,

[...] mesmo do ponto de vista da conservação profissional, é considerada um material muito resistente à degradação. Uma cerâmica de origem não arqueológica, em perfeito estado e que não tenha sido restaurada não se degrada com a umidade, temperatura, contaminação, pó ou excesso de luz, se for mantida num ambiente adequado e estável (PASCUAL; PATIÑO, 2005, p.24).

No caso da terracota, sua sujeição a alguns fatores de deterioração é muito mais facilitada, dada suas características físicas e químicas. O fato da vitrificação não ocorrer entre todas as partículas da argila – que seria a formação do vidro, como nas cerâmicas de altas temperaturas de queima – corrobora a sua porosidade e esse aspecto, junto à sua baixa resistência mecânica, já a torna mais propensa à absorção de umidade e de outras substâncias. Tais propriedades, por si só, podem desencadear vários danos, tanto no suporte cerâmico quanto nos outros elementos integrantes de uma composição.

Dessa forma, nos itens abaixo, iremos destacar as deteriorações mais recorrentes nas obras em terracota biscuitada e com policromia, no intuito de compreender melhor os processos que estão presentes nas obras de Mestre Vitalino e quais podem vir a ocorrer nessas peças, caso não haja uma conservação preventiva.

Fissuras e rachaduras

São aberturas que ocorrem na pasta cerâmica, podendo ser de menor tamanho e profundidade (fissuras) ou de maior tamanho (rachaduras), na forma de riscos. Nelas, há um comprometimento estrutural, mas, se permanecerem estáveis, não causarão a separação de fragmentos (fraturas). Podem ser oriundas de diversos fatores, como: incompatibilidades e alterações entre materiais constituintes, problemas decorrentes nas etapas construtivas, fatores ambientais, ações antrópicas, entre outros. São passíveis de somente acontecer no suporte cerâmico ou migrar para as camadas ascendentes, como: policromias, esmaltes e/ou verniz. Uma vez rompida a superfície, há a elevação e a perda definitivas de grânulos da pasta cerâmica (figura 27, p.57).

³⁴ *“In the case of ceramics, degradation is due almost exclusively to environmental factors, and although mechanical degradation can be rapid, chemical degradation is generally extremely slow.”*

Figura 27 – Detalhe de rachadura com perdas de grânulos nas bordas.



Foto: Lidia Maneiras, 2022.

Fraturas e perdas

Esses dois danos causam eliminações irreversíveis da coesão estrutural cerâmica. As fraturas são as deteriorações que mais acometem todos os tipos de materiais cerâmicos. Podendo ser recentes ou antigas, têm dentre alguns dos seus fatores desencadeadores: transporte e manuseio inadequados; degradações originadas por questões de natureza física, química e/ou ambientais nas partículas constituintes do suporte; vibrações; vandalismos.

Resultando dos mesmos motivos supramencionados, as perdas podem ser definitivas – quando não há os fragmentos originais para serem consolidados – ou temporárias, quando as partes destacadas do objeto são armazenadas junto com as demais peças.

Abrasões

A superfície porosa das terracotas, geralmente sem policromia ou esmaltados, propicia a perda dos constituintes do seu corpo cerâmico superficial por fatores físicos, como: pela fricção de outros materiais com graus de dureza iguais ou superiores; pela esfoliação eólica; por constantes tensões e pressões, pelo deslocamento incorreto do objeto, dentre outras formas (figura 28, p.58).

Figura 28 – Detalhe de abrasão na base de uma peça, causada por deslocamento inadequado.



Foto: Lidia Maneiras, 2022.

Deteriorações decorrentes de sais solúveis

Sais solúveis são um grande problema para as terracotas, principalmente as não pintadas ou com pinturas irregulares. Quando depositados sobre um bem cultural cerâmico – sejam provindos de substâncias ácidas ou alcalinas usadas em procedimentos interventivos, seja por poluição atmosférica – esses sais são solubilizados pela umidade, penetrando pelos poros da superfície e se recristalizando ao estarem secos. Essa cristalização gera uma pressão interna no poro e com isso, fissuras e rachaduras ocorrem. Caso seja muito rápido, o processo pode levar à quebra. Cada sal cristaliza em uma determinada temperatura e faixa de UV. Conforme colocam Buys e Oakley (2008), os sais solúveis mais comuns são, os cloretos, os nitratos e os fosfatos.

A água do mar é uma importante fonte de cloretos, mas eles também podem estar presentes na urina e nos tecidos animais em decomposição. Nitratos e fosfatos geralmente se originam de matéria orgânica em decomposição e os fosfatos são encontrados em concentrações consideráveis nos fornos devido à presença de cinzas. Carbonatos e sulfatos são muitas vezes referidos como insolúveis, embora sejam de fato lentamente solúveis e possam estar associados a esse tipo de dano (BUYS; OAKLEY, 2008, p. 23, tradução nossa)³⁵.

No entanto, ao invés de serem depositados, os sais solúveis podem estar intrinsicamente presentes na terracota e ascenderem pelos poros por capilaridade – mediante índices de umidade relativa e temperatura elevados – ficando depositados na superfície após a evaporação da água.

³⁵ “Seawater is a major source of chlorides but they may also be present in urine and decaying animal tissues. Nitrates and phosphates generally originate from decaying organic matter, and phosphates are found in considerable concentrations in kiln sites owing to the presence of ash. Carbonates and sulphates are often referred to as insoluble although they are in fact slowly soluble and may be associated with this type of damage.”

São as chamadas eflorescências salinas. Elas acometem praticamente, todos os tipos de cerâmicas, desde que sob condições físico-químicas e ambientais propícias para tal.

Referente às terracotas, tal fenômeno, além de prejudicar o caráter estético das obras, pode levar à perda de coesão estrutural da pasta cerâmica, ocasionando delaminações e pulverulências (figura 29).

Figura 29 – Detalhe de delaminação e pulverulência do suporte cerâmico sobre eflorescência salina.



Foto: Lidia Maneiras, 2022.

Sujidades

As terracotas, em exposição a um ambiente sem proteção contra poluição e outros produtos danosos, estão sujeitas à deposição de materiais particulados dos mais diversos tipos. Mediante o aumento da umidade, partes microscópicas dessas substâncias podem penetrar nos poros da peça, provocando incrustações e manchas que poderão ser impossíveis de serem removidas, prejudicando a leitura estética da obra. As incrustações mais comuns nas terracotas são aquelas que contêm substâncias insolúveis, como carbonato de cálcio, sulfato de cálcio hidratado ou sílica.

Danos decorrentes do processo construtivo

As diversas formas e materiais que podem ser aplicados na confecção das cerâmicas, também são possíveis fontes de deteriorações imediatas ou futuras nos objetos. Uma massa de argila aplicada irregularmente irá, provavelmente, propiciar a formação de pontos de fragilidade na peça queimada, como podemos observar na Figura 30 (p.60). Outra questão é a utilização de elementos compositivos inadequados, como itens metálicos susceptíveis à corrosão. Esses, no caso da terracota, poderão reagir com a umidade absorvida e oxidar, levando a deteriorações

físicas e estéticas das peças (figura 31). Também aos metais podem ser associadas outras fragilidades e danos no suporte, como microfissuras e fissuras oriundas da diferença de momento entre a dilatação e contração metálica e da pasta cerâmica, durante o processo de queima e de resfriamento.

Figura 30 – Detalhe de local de fragilidade da cerâmica originado pela disposição irregular da argila antes da queima.



Foto: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 31 – Detalhe de perda da pasta cerâmica decorrente da corrosão de elemento compositivo metálico.



Foto: Lidia Maneiras, 2020.

Perda da camada pictórica

No caso das terracotas policromadas após a queima, o desprendimento da camada pictórica (figura 32) pode ocorrer: pela absorção e evaporação da umidade; por deteriorações dos aglutinantes; qualidade e incompatibilidade dos materiais da tinta; técnica de aplicação pictórica; eflorescências, dentre outras formas.

Figura 32 – Detalhe de áreas com perdas de policromia.



Foto: Lidia Maneiras, 2020.

Alterações causadas pela luz

Como substâncias inorgânicas, praticamente nenhuma das tipologias cerâmicas é afetada pela luz visível e pela radiação UV. Entretanto, no caso das policromadas sem vitrificação, a radiação pode causar alterações cromáticas nas camadas pictóricas, como esmaecimento das cores e o enfraquecimento dos aglutinantes e dos vernizes aplicados sobre as peças.

Biodeterioração

Outro problema ligado à porosidade da terracota é a deposição de esporos de microrganismos e organismos presentes na atmosfera. Esses elementos, em condições ambientais e fontes de energia propícias, irão se multiplicar sobre a superfície cerâmica, comprometendo a fruição da peça (figura 33).

Em alguns casos, quando a proliferação dessas substâncias ocorre intensamente dentro dos interstícios, fissuras e delaminações poderão acometer o suporte, devido à pressão desse crescimento somado à absorção da umidade.

Intervenções inadequadas

Apesar do objetivo ser a preservação, as intervenções podem ser danosas estrutural e esteticamente a um bem cultural cerâmico quando realizadas com materiais inapropriados (figura 34) e por pessoas sem conhecimento dos processos interventivos corretos.

Figura 33 – Detalhe de microrganismos na superfície da terracota.



Foto: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 34 – Detalhe de utilização de fita adesiva na consolidação do suporte e extravasamento de adesivo em rachadura.



Foto: Lidia Maneiras, 2020.

4 ESTUDO DE CASO: AS OBRAS SELECIONADAS E SEU FUTURO LOCAL DE GUARDA

4.1 PROCESSO SELETIVO DAS PEÇAS SEGUNDO OBSERVAÇÃO ORGANOLÉPTICA

De acordo com as informações apresentadas no item 2.3, a Coleção Renato Míguez de Arte Popular, atualmente no Museu D. João VI, possui vinte e duas obras atribuídas a Vitalino. Entretanto, devido ao escopo pertinente a um trabalho de conclusão de curso, somado aos desafios impostos pela pandemia de COVID-19, somente cinco peças poderiam ser selecionadas para compor o estudo de caso da presente pesquisa.

Dessa forma, houve a necessidade do estabelecimento de um método para a escolha das obras, de modo que as eleitas pudessem abranger o máximo de informações do total constituinte do acervo. Assim, foram definidos os seguintes critérios para serem analisados em um primeiro contato: o de similaridades de características e problemas e o de diferenças estéticas. No primeiro, procuramos identificar semelhanças entre danos, processos de deterioração visíveis e aspetos construtivos; enquanto no segundo parâmetro, examinamos as obras observando as diferenças nas composições estéticas. Nesta etapa, buscamos privilegiar o fornecimento de dados essenciais sobre a produção do artista e pertinentes às futuras ações conservativas a serem aplicadas.

Conforme o Quadro 1, as obras escolhidas foram as com os seguintes temas: dentista (MDJ 11310), cangaceiros armados abordando homem a cavalo (MDJ 11174), vaquejada (MDJ 11087), mãe com filhos (MDJ 10711) e casal na motocicleta (MDJ 10929). Convém apontar que, até o momento, as peças não possuem títulos atribuídos pelo museu, somente seus números de tombamento.

Quadro 1 – Obras de Mestre Vitalino escolhidas para o estudo de caso.



Fonte: Elaborado pela autora.

Constituindo-se em importante fonte de informações, a observação organoléptica pauta-se por uma abordagem com a utilização dos nossos sentidos – no caso em questão, a visão a olho nu ante luz visível e o tato. Desse modo, obtém-se as primeiras percepções acerca dos objetos, bem como sua análise atenta e detalhada. Foi a partir desta metodologia que partiram, afinal, os critérios para a seleção da amostragem utilizada na pesquisa, conforme mencionado anteriormente.

Começamos a falar das peças MDJ 11174 (figura 35) e MDJ 10711 (figura 36), por serem as únicas de Vitalino policromadas no museu. Característica essa muito importante por estar, possivelmente, relacionada à fase em que ele pintava seus trabalhos ou por serem exemplos de peças feitas sob encomenda. Além dessa questão, outros detalhes relevantes para a escolha da obra MDJ 10711, foram: o desprendimento da camada pictórica e os olhos das figuras serem de pequenos buracos, corroborando a provável classificação da peça como a mais antiga do artista na coleção, visto que Vitalino substituiu esta técnica pela dos olhos pintados por volta de 1947 (RIBEIRO, 1972).

Figura 35 – Obra MDJ 11174.



Foto: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 36 – Obra MDJ 10711.



Foto: Lidia Maneiras, 2020.

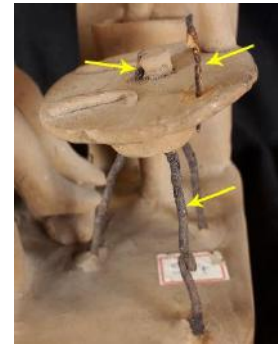
A provável existência de elementos metálicos oxidados, em mais de uma obra, foi levada em consideração para a seleção da MDJ 11310 (figura 37, p. 64), a qual contém metais exercendo funções compositivas e/ou estruturais (figura 38 a e b, p.64).

Figura 37 – Obra MDJ 11310.

Foto: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 38 – Elementos metálicos na obra MDJ 11310 exercendo função compositiva (a) e compositiva/estruturais de outros elementos (b).

(a)



(b)

Foto: Lidia Maneiras, 2020.

A escultura MDJ 10929 (figura 39) é um exemplo – dos dois presentes na coleção – detentor de uma característica incomum na arte de Vitalino, não mencionada em nenhuma das principais referências bibliográficas consultadas para este trabalho. Na obra, os olhos das duas figuras não aparecem pintados sobre uma “bolinha” de argila colocada dentro de um pequeno orifício, conforme descrito no item 2.3, mas coloridos diretamente sobre o relevo que distingue as formas de olhos (figura 40).

Figura 39 – Obra MDJ 10929.

Foto: Lidia Maneiras, 2020.

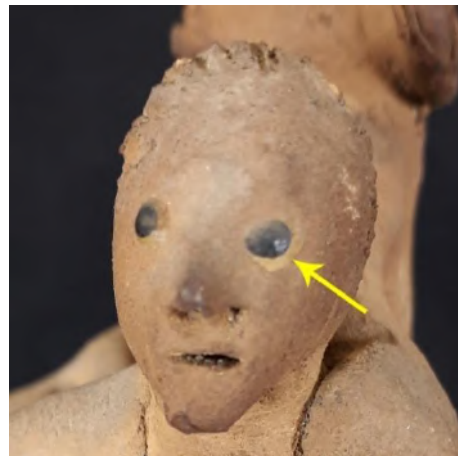
Figura 40 – Detalhe da policromia nos olhos da figura na obra MDJ 10929.

Foto: Lidia Maneiras, 2020.

A possibilidade da presença de microrganismos (figura 41, p. 65) se mostrou determinante na seleção da MDJ 11087 (figura 42, p. 65), que também possui uma camada esbranquiçada – de uma provável eflorescência salina – em praticamente toda a superfície

(figura 43), além de vários locais com o chamado “coração negro” no interior pasta cerâmica (figura 44).

Figura 41 – Detalhe de suposta presença de microrganismos - obra MDJ 11087.



Foto: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 42 – Obra MDJ 11087.



Foto: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 43 – Detalhe de mancha esbranquiçada - obra MDJ 11087.

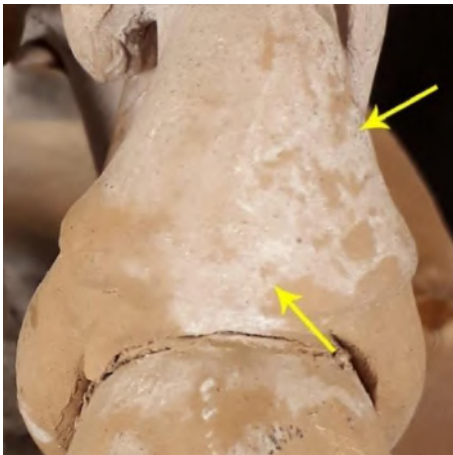


Foto: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 44 – Detalhe do “coração negro” da cerâmica - obra MDJ 11087.

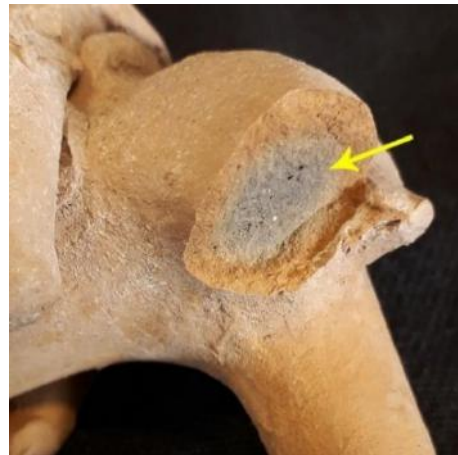


Foto: Lidia Maneiras, 2020.

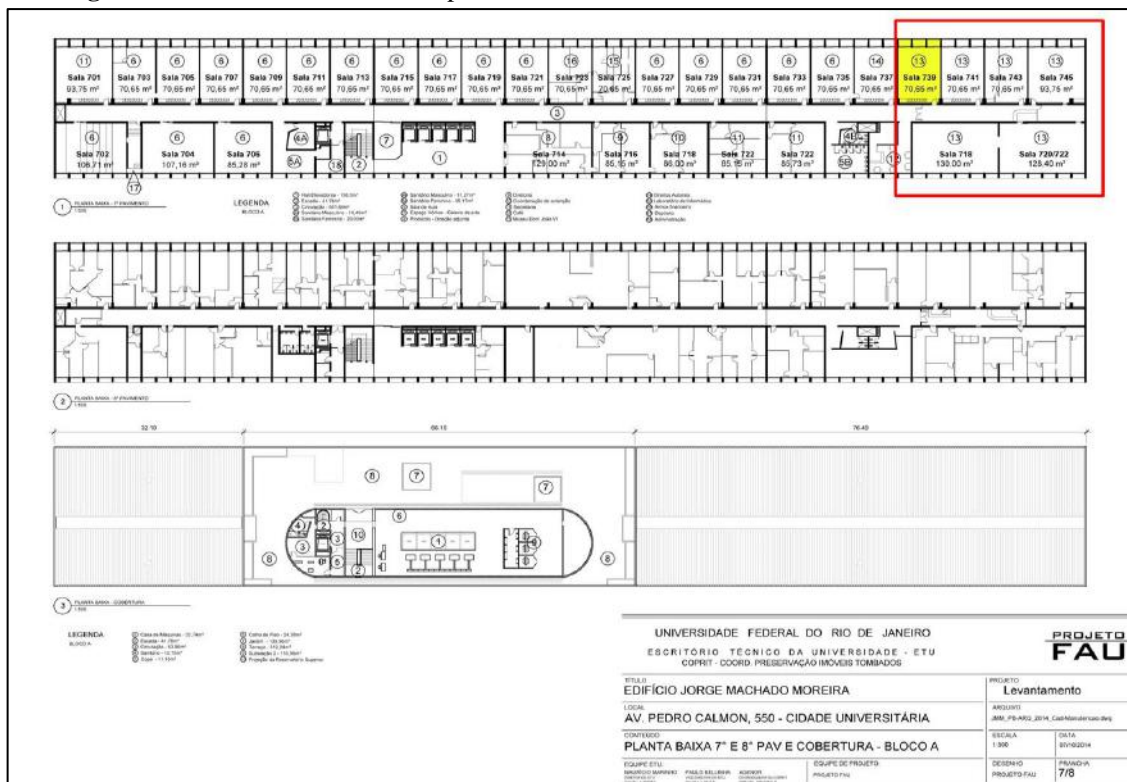
Além desses aspectos observados para a seleção das obras que integram o objeto de estudo, importantes informações – como fissuras, rachaduras, elementos desprendidos e faltantes, intervenções inadequadas, dentre outras – serão descritas detalhadamente no item 4.4.1.

4.2 INFORMAÇÕES DA SALA-DESTINO DAS OBRAS

O novo ambiente destinado ao abrigo e exposição da Coleção Renato Miguez de Arte Popular está em processo de adaptação a sua nova funcionalidade. O recinto costumava ser uma sala da área administrativa do museu.

A área de 70,65 m² se configura de modo conforme indicado na planta abaixo (figura 45) – gentilmente cedida pelo Escritório Técnico da Universidade (ETU-UFRJ). Nesse espaço, serão readaptados os usos e posicionamentos dos móveis, já pertencentes ao museu, que servirão de guarda e vitrine para as obras que abordamos. Tratar-se-á de uma reserva técnica em exposição.

Figura 45 – Planta baixa do 7º e 8º pavimentos, mais a cobertura do bloco A do edifício JMM.



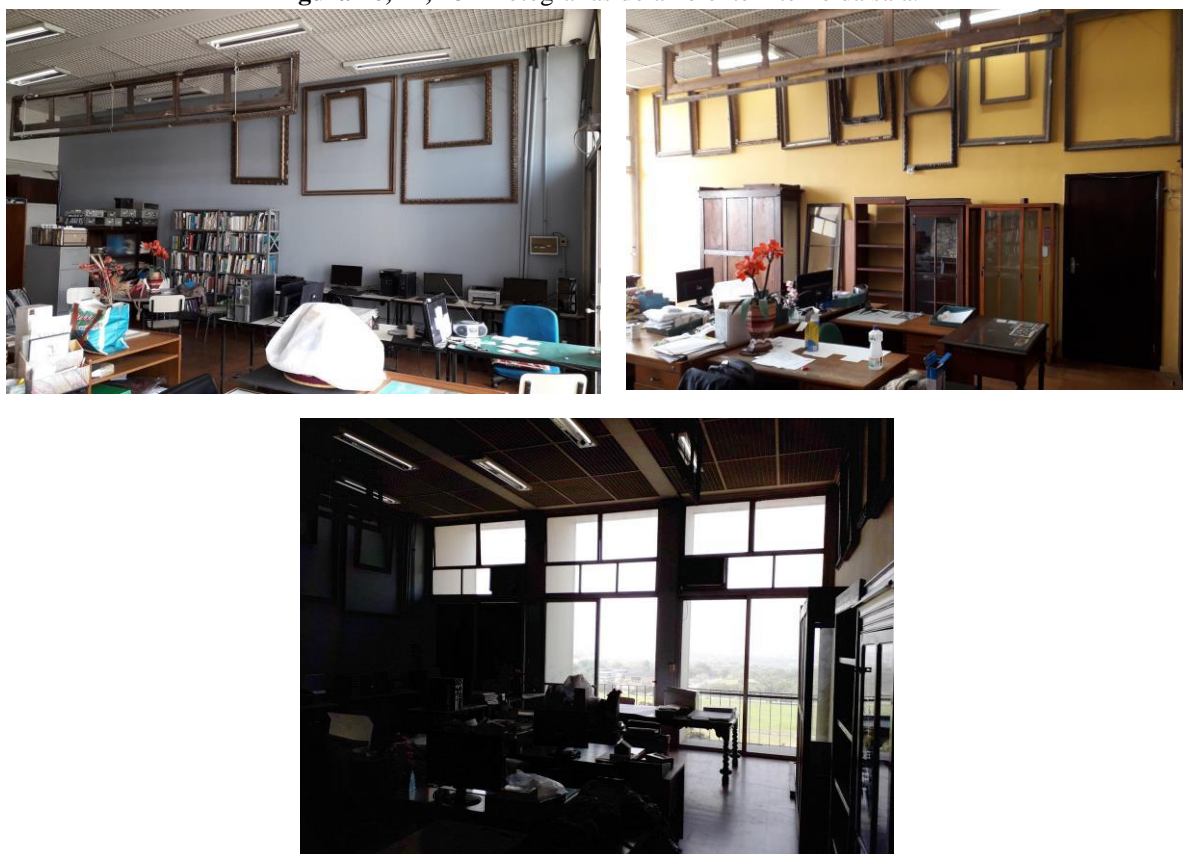
Fonte: Mauricio Marinho – ETU-UFRJ, 2014.

Como todas as salas do andar, o espaço conta com pé direito alto. Isso facilita a circulação do ar e permite, dada a presença de portas e janelas de vidro tomando toda uma parede, que se tenha uma sala arejada mesmo sem climatização artificial operante. Vale mencionar que esse ar nem sempre circula de forma amena, formando correntes, visto que temos duas portas em outras das duas paredes – uma que dá acesso ao corredor e outra que faz

ligação a uma sala contígua. Pela mesma questão referente aos vidros, há ainda uma alta incidência de luz natural.

Primeiramente, cabe ressaltar que o acesso ao MDJVI já vinha sendo restringido por causa de obras no 7º andar do Ed. JMM – decorrentes do incêndio sofrido no 8º andar do prédio em outubro de 2016 – e que, com o agravamento da pandemia no final 2020 e o início de 2021, houve a suspensão total das atividades de pesquisa na instituição. Suspensão essa que se mantém até a entrega deste trabalho. Por essa razão, a maior parte dos estudos tiveram de ser realizados virtualmente. Entretanto, mesmo com tais impedimentos, conseguimos, nos meses de setembro e outubro de 2020, ter alguns dias de acesso ao acervo – graças à permissão concedida pela direção do museu frente à redução da taxa de contaminação que o estado do Rio de Janeiro vivenciava naquele momento.

Figura 46, 47, 48 – Fotografias do ambiente interno da sala.



Fotos: Lidia Maneiras, 2020.

4.3 ANÁLISE DE CONDIÇÕES FÍSICAS E AMBIENTAIS ATUANTES

‘Os bens culturais [...] fazem parte do que podemos chamar de ecossistema’ (Herráez e Rodríguez, 1989), onde os fatores do ambiente físico, dos edifícios, dos organismos vivos e da ação do homem estão intimamente relacionados (HERRÁEZ *et al.* 2014, p. 17, tradução nossa).³⁶

Desde o século XIX, as aceleradas e drásticas mudanças ambientais, levaram os profissionais responsáveis pela preservação do patrimônio cultural a buscarem metodologias que pudessem evitar e/ou desacelerar – pelo máximo de tempo possível – os processos de deterioração dos bens culturais. Posto isso, antecipar-se às circunstâncias, para salvaguardar um patrimônio em constante transformação, fez-se extremamente necessário ao trabalho deste profissional, o que resultou em um impulsionamento do ramo da conservação preventiva (DE GUICHEN, 1999).

Contudo, o conhecimento das condições físicas e ambientais sobre o entorno de um acervo mostra-se, da mesma forma, imprescindível antes de qualquer direcionamento nas pesquisas sobre a preservação de acervos, conforme aponta Garry Thomson (1986), e não somente quando se almeja prever futuros problemas. Isso porque muitos dos aspectos contribuintes para os males que afetam o patrimônio são oriundos de fontes externas, constantemente atuantes, como: temperatura, umidade relativa, radiação solar, fluxos de corrente de ar, vegetação, poluentes, agentes biológicos, fluxos de veículos, ações antrópicas, dentre outras.

Somado a isso, no caso das esculturas – musealizadas em ambientes internos ou não –, a influência de tais fatores no estado de conservação em que se encontram é bastante intensificada pelas suas configurações formais e tipológicas, assim como pelas condições arquitetônicas sob as quais estão tuteladas. Mediante as configurações espaciais do ambiente, diferentes tipos de deteriorações poderão ocorrer em um mesmo bem escultórico, demandando soluções específicas para cada caso (RIBEIRO, 2019).

Seguindo nesta linha de pensamento, iniciamos nossos estudos nos utilizando da metodologia proposta por Michalski (2004), em *Conservação e Restauração do Acervo*, na qual a observação do meio ambiente deve partir do exterior do espaço museológico, ou seja, da

³⁶ “Los bienes culturales, por lo tanto, forman parte de lo que podemos denominar un ecosistema (Herráez y Rodríguez, 1989), donde los factores del medio físico, los edificios, los organismos vivos y la acción del hombre están íntimamente relacionados.”

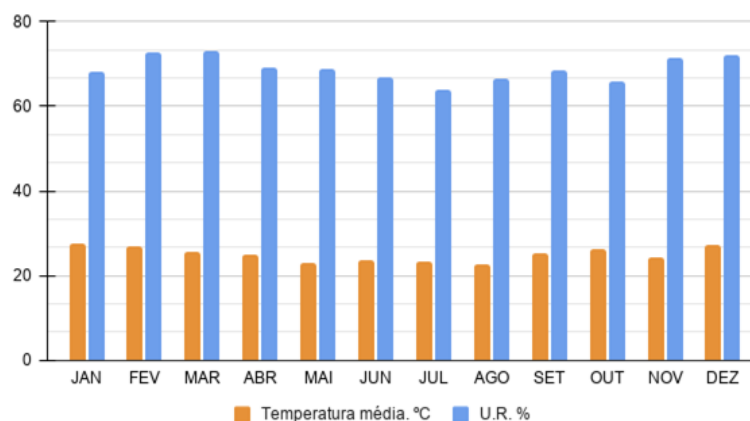
região onde o edifício está situado e ir adentrando o prédio, as salas, as instalações, as embalagens até chegar aos objetos.

4.3.1 Entorno da construção

Localizado na Ilha do Fundão, circunscrita na Baía de Guanabara, na região Metropolitana do Rio de Janeiro, o Museu D. João VI está propenso às incidências climáticas de uma cidade tropical. As temperaturas locais são elevadas por quase todo o ano, fato que significa a ocorrência de uma alta energia cinética e, por conseguinte, mais colisões entre as moléculas. Isso ocasiona ainda mais liberação de energia cinética e energia de ativação para reações que formarão mais produtos. E assim esse ciclo se retroativa. O resultado é uma das facetas de deterioração dos bens culturais.

Um fator intimamente ligado à dinâmica da temperatura é a umidade relativa do ar. É fulcral lembrar o fato de que o Edifício JMM, pertencente à Cidade Universitária, se localiza em uma ilha. Ou seja, não apenas o Rio de Janeiro apresenta níveis de umidade altos – como destacado no gráfico a seguir (figura 49), elaborado com base em informações obtidas da estação meteorológica de São Cristóvão, a mais próxima da localização em questão –, mas o prédio também está à beira mar. As complicações derivadas desses altos índices estão essencialmente associadas à aceleração das reações hidrolíticas e à propiciação de outros processos de deterioração, tais como o desenvolvimento de fungos, a possibilidade de condensação dessa água na superfície do objeto, a migração de substâncias solúveis em água e a degradação de materiais orgânicos.

Figura 49 – Dados meteorológicos - Estação de São Cristóvão / ano 2020.



Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados do Sistema Alerta Rio da Prefeitura do Rio de Janeiro, 2021.

Outro fator de alta relevância que envolve o entorno é o alto índice de poluição proveniente da intensa urbanização e industrialização nas imediações da ilha. Em adição, é preciso que se considere ainda outras fontes próximas que contribuem largamente para este fator: as vias expressas Linha Vermelha, Linha Amarela e Avenida Brasil; o Aeroporto Internacional Tom Jobim (Galeão); estação de tratamento de esgoto; a zona portuária do Rio de Janeiro e a própria Baía de Guanabara, cujos índices de insalubridade são altíssimos (figura 50).

Os reflexos desses núcleos de contaminantes, são vistos no Relatório de qualidade do ar do estado do Rio de Janeiro de 2018, disponibilizado virtualmente pelo Instituto Estadual do Ambiente (INEA), no qual é dito que “77% das emissões atmosféricas são oriundas de fontes veiculares e 23% provêm de fontes fixas, onde, a maioria delas associadas aos setores petroquímico, naval, químico, alimentício e de transformação de energia” (INEA, 2018, p.8)

Figura 50 – Localização do Edifício JMM na Ilha do Fundão – RJ.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagem via satélite do Google Earth Pro.

Este ar que chega ao museu leva outras possíveis ameaças à intenção de preservação de nossas obras. Deste rol é preciso que grifemos os contaminantes gasosos, que, na expressiva maioria, são muito danosos para os bens culturais, pois dependendo da temperatura e da umidade relativa, facilmente se convertem nas suas formas ácidas (GRZYWACZ, 2006). Um exemplo que pode danificar as peças em terracota é o dióxido de enxofre, oriundo da queima de combustíveis fósseis. Esse gás, além de ser prejudicial à saúde, ao se combinar com o oxigênio e com as moléculas de água presentes na atmosfera, se transforma em ácido sulfúrico. Uma substância altamente forte e corrosiva (THOMPSON, 1986, p. 136) que também pode reagir com carbonato de cálcio das cerâmicas, produzindo um pó branco de sulfato de cálcio (CaSO_4).

Outros tipos de contaminantes em suspensão são as partículas sólidas PM_{10} (menores que $10\ \mu\text{m}$) e $\text{PM}_{2,5}$ (menores que $2,5\ \mu\text{m}$). Segundo Fernández (2013), essas partículas são de

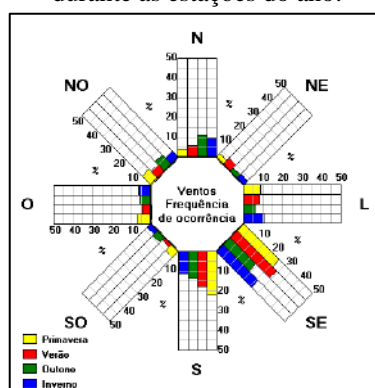
diversas proveniências, podendo ser geradas tanto no exterior – como pós e fuligens – quanto no interior dos museus, por meio das pessoas e dos equipamentos. No caso das $PM_{2,5}$,

[...] Também conhecidas como 'partículas respiráveis' são especialmente nocivas, pois podem produzir descoloração e manchas nas superfícies, o que interfere na aparência dos objetos; devemos ter em mente que quanto mais frágil, porosa e degradada a superfície, mais difícil é limpá-la (FERNÁNDEZ, 2013, p. 218, tradução nossa³⁷).

Como a entrada de substâncias naturais e poluentes externos nos edifícios ocorre pela circulação natural de ar, entender como atua a incidência eólica na região, pode auxiliar na compreensão da existência e atuação de deteriorações nos bens culturais. Isto posto, através da latitude onde está localizado o Edifício JMM, obtivemos os dados médios da frequência e da ocorrência dos ventos – durante todas as estações do ano – pelo programa gráfico SOL-AR 6.2 do Laboratório de Eficiência Energética em Edificações (LabEEE), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

A rosa dos ventos gerada pelo programa (figura 51) mostrou que o local onde o edifício se encontra, mais especificamente onde a sala destinada às obras está direcionada, recebe ventos fracos a moderados durante o ano todo, com predominância de ventos Sudeste (SE) e Sul (S). Dentre os fatores para tais ventos, estão: “uma maior influência conjugada da circulação de brisa marítima acoplada ao regime de circulação de ventos na Baía de Guanabara, juntamente com a entrada de sistemas frontais e sua interação a Serra dos Órgãos” (OLIVEIRA-JUNIOR; TERASSI, 2017, p. 76).

Figura 51 – Rosa dos ventos da latitude correspondente ao prédio durante as estações do ano.

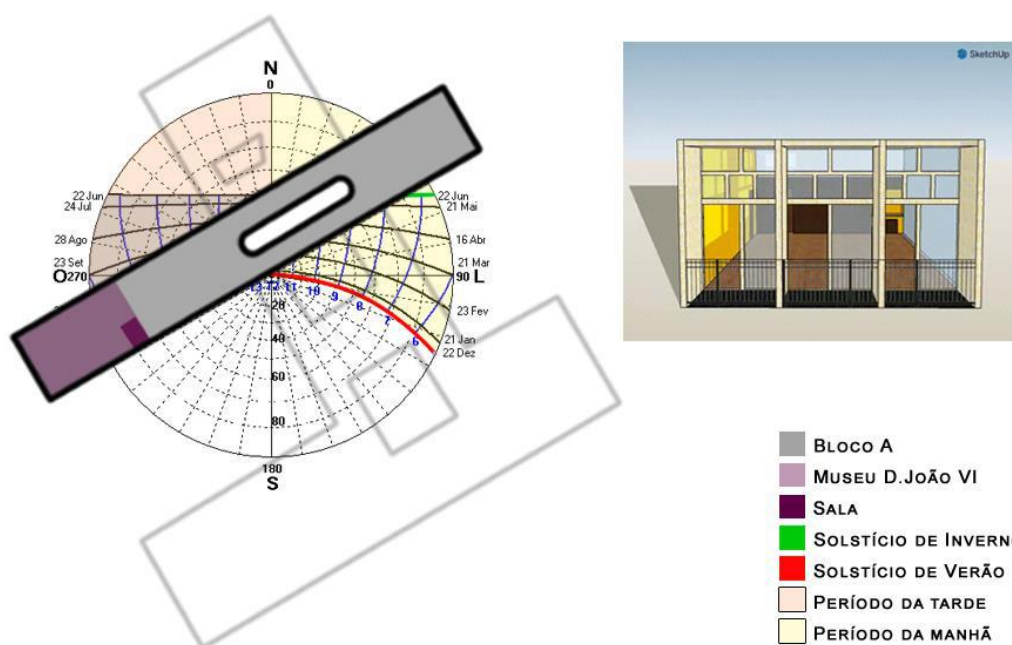


Fonte: Programa SOL-AR 6.2, 2020.

³⁷ “[...] también conocidas como ‘partículas respirables’ son especialmente dañinas, ya que pueden producir decoloración y manchan las superficies, lo que interfiere en la apariencia de los objetos; hay que tener en cuenta que cuanto más frágil, porosa y degradada este la superficie, más difícil es limpiarla.”

Esse mesmo sistema foi empregado para analisar a incidência solar. Outra importante informação para o controle de temperatura e das radiações no local. O programa gerou, de acordo com as coordenadas geográficas, uma representação geométrica da trajetória do sol sobre o plano terrestre, a Carta Solar. Através desse instrumento, ao posicionarmos uma vista aérea do prédio no centro da carta, pudemos interpretar que a incidência de sol na sala-destino das obras é só na parte da manhã e que sua maior duração é durante o verão – aproximadamente 7h –, enquanto no inverno é de apenas 1h. Com os dados obtidos nessa análise, desenvolvemos uma simulação no programa SketchUp®, na qual conseguimos ver como a luz solar incide no ambiente (figura 52).

Figura 52 – Representação da vista aérea do edifício sobre a carta solar e, em detalhe, captura do ápice da incidência solar dentro do ambiente que abrigará as obras, na simulação criada.

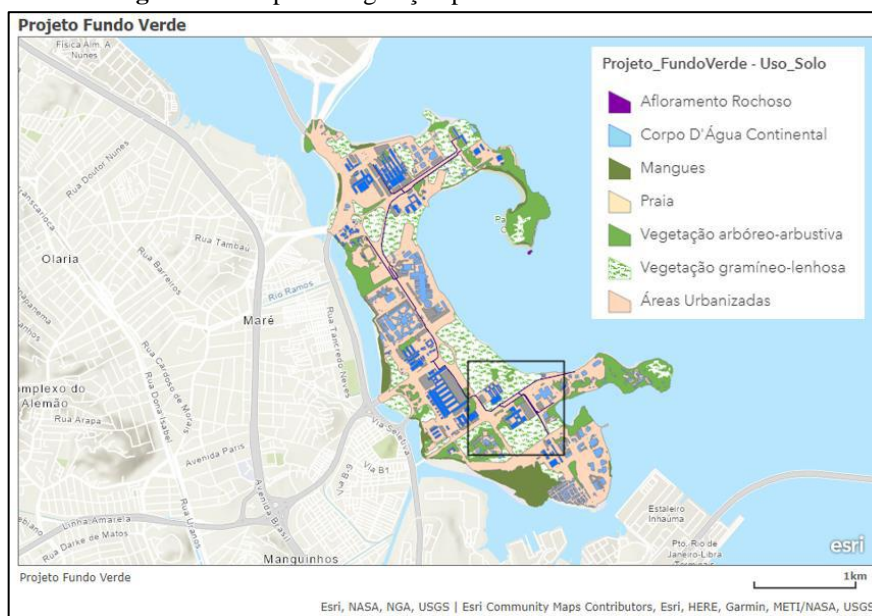


Fonte: Elaborado pela autora a partir de carta solar, obtida pelo programa SOL-AR 6.2, e simulação feita no programa SketchUp®.

Apesar do MDJVI estar situado no 7º andar, pólen e microrganismos provenientes das vegetações circundantes podem adentrar o ambiente pela ação dos ventos e depositar-se sobre as superfícies dos bens culturais. Somado a isso, elevados índices de umidade relativa e temperatura podem desencadear a proliferação fungos, bactérias etc.

Assim sendo, procuramos identificar as tipologias de vegetais existentes no entorno do edifício e, com base no mapa do Projeto Fundo Verde (figura 53, p. 73), constatamos que a vegetação em seus arredores é composta por árvores de grande porte, arbustos e gramíneas, contando ainda com a proximidade de manguezais.

Figura 53 – Tipo de vegetação presente no entorno do MDJVI.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de dados obtidos do Sistema de Informação e Monitoramento do Fundo Verde - COPPE/UFRJ, 2020.

4.4 ANÁLISES TÉCNICO-CIENTÍFICAS DAS PEÇAS

Em conjunto com o entendimento dos fatores físicos e ambientais que envolvem os bens culturais, assim como a compreensão dos seus aspectos intangíveis, faz-se necessária a procura pela identificação das materialidades que os compõem. Tal amplo conhecimento, denominado por Appelbaum de “caracterização do objeto” (2021, p. 29) é uma etapa essencial para o estabelecimento de uma metodologia preservacionista válida e deve integrar todos os trabalhos de conservação e restauração. Por conseguinte, o entrosamento que permita um diálogo fluido e ético com outras áreas de conhecimento que possam vir a somar na busca por respostas acerca dos objetos estudados, se faz primordial no processo de tomada de decisões que assegurem sua permanência. Um exemplo de suma importância se mostra no caso das análises técnico-científicas a serviço do diagnóstico dos bens culturais. Em razão delas, ocorre uma zona de contato entre a tecnologia e o conhecimento histórico/teórico que respaldam a Conservação. Isso permite que se obtenha uma abordagem consolidada por múltiplas perspectivas.

Segundo Rizzuto (2015), as técnicas analíticas vêm de encontro às necessidades dos conservadores-restauradores, justamente por fornecerem diversas informações, como: a composição química e física das materialidades; as modificações estéticas e estruturais decorrentes das condições físico-ambientais; quais as metodologias que devem ser aplicadas

durante e após as ações conservativas e/ou restaurativas; e a identificação de partes originais, bem como de acréscimos.

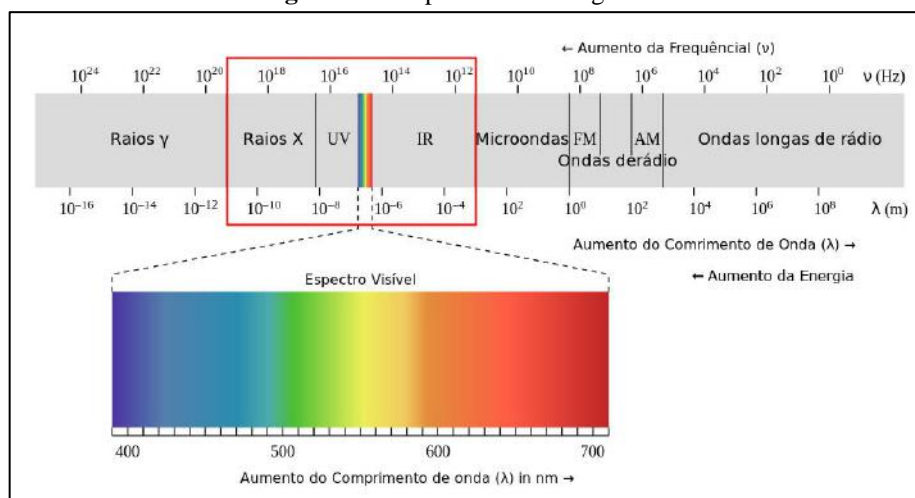
No que tange ao recolhimento de amostras para a execução dos procedimentos, a escolha por análises não invasivas, ou não destrutivas (sem retirada de amostras) é sempre preferencial. “Entretanto, [...] muitas vezes é necessário recorrer a técnicas complementares, as quais podem requerer a retirada de pequenas quantidades de amostras. Neste caso, deve-se optar pela técnica que poderá fornecer a informação mais completa, com o mínimo possível de intervenção no artefato [...]” (FREITAS, 2014, p.1).

Apesar de ainda não ser viável a todas as instituições de guarda as condições de possuírem laboratórios próprios para a aplicação de grande parte dessas investigações, uma colaboração direta com outras entidades e organizações vêm se tornando algo cada vez mais recorrente no dia a dia do profissional e extremamente enriquecedor para todas as partes envolvidas.

Neste enquadramento, além de desenvolvermos nosso trabalho pelo Laboratório de Pesquisa e Estudos para Conservação e Restauração de Esculturas (LaPECRE) da EBA/UFRJ – onde efetuamos toda a documentação de conservação das obras, abrangendo a documentação por imagem com fotografias com luzes especiais e imagens de microscopia portátil USB –; contamos com a colaboração do Laboratório de Instrumentação e Simulação Computacional Científicas Aplicadas (LISComp), do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) – Campus Paracambi, para a realização das análises por fluorescência de raios-X (FRX) e por espectroscopia de infravermelho por transformada de Fourier (FTIR); e do Laboratório de Instrumentação Nuclear (LIN), do Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (COPPE/UFRJ) para a execução das radiografias das obras.

Todas essas análises, esmiuçadas a seguir, se pautam pela abrangência da faixa de captação de radiação sobre o espectro eletromagnético, cada uma obedecendo às especificidades decorrente de equipamentos próprios, tal qual consta na figura abaixo (figura 54, p. 75) e nos tópicos a seguir.

Figura 54 – Espectro eletromagnético.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagem disponível em:
https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:EM_spectrum_pt.svg Acesso em 2 fev. 2022.

4.4.1 Fotografias com luzes especiais: amostragens de fotografias em luz visível e luz ultravioleta

Dentre as mais variadas funções da fotografia na área da Conservação-Restauração, o seu caráter documental é um aspecto crucial, ou seja, a correspondência da imagem capturada ser a mais fidedigna possível com a realidade de um objeto. Daí a necessidade de alta resolução de definição, justamente por se tratar de um registro de dados específico para sua salvaguarda e não de uma reprodução meramente visual. Quanto mais fiel for a imagem e quanto maior for a qualidade, melhor será para o conservador-restaurador analisar e interpretar todos os detalhes e todas as modificações ocorridas ou que venham a ocorrer.

Assim sendo, após a execução do exame organoléptico, realizamos o registro fotográfico – dentro da região do visível (entre ~ 400nm a 700nm) – dos aspectos constituintes e das possíveis deteriorações das obras estudadas. Para isso, com o intuito de captar as informações visíveis a olho nu, utilizamos uma câmera de treze megapixels, com controle da sensibilidade de iluminação (ISO) ajustado a 100 e temperatura de cor de 5500 kelvin (5500 K); juntamente com um kit de iluminação luz contínua duplo Greika® com difusor 60 x 60cm, tripés de dois metros e oito lâmpadas de diodo emissor de luz (Light Emitting Diode – LED), 17 Watts (W) e 6500 K.

Alguns dos dados documentados foram as alterações físicas e estéticas resultantes dos materiais e dos processos construtivos empregados pelo artista; de ações antrópicas posteriores à criação das obras e de fatores físicos e ambientais, como vemos nas Figuras 55 e 56 (p.76). A primeira mostrando a quebra e a perda dos elementos compositivos da obra MDJ 11310,

possivelmente ocasionados pelo processo de corrosão dos metais; e a segunda destacando uma quebra oriunda de provável impacto ou queda em uma das figuras da obra MDJ 11087.

Figura 55 – Detalhe da perda de elementos compositivos na obra MDJ 11310.



Fonte: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 56 – Detalhe de quebra em uma das figuras da obra MDJ 11087.



Fonte: Lidia Maneiras, 2020.

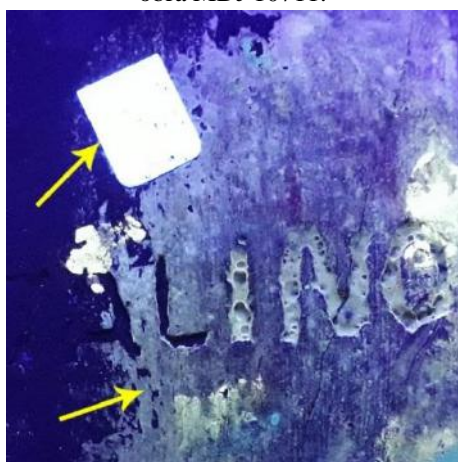
No que diz respeito às características imperceptíveis ao olho humano, utilizamo-nos de outros recursos, como a fotografia sob luz ultravioleta (UV), que consiste no registro imagético da fluorescência emitida por determinados materiais presentes na superfície da obra após absorverem parte da radiação ultravioleta, mais especificamente na região próxima do visível (entre ~ 300 a 400nm /UVA) (STUART, 2007). Tal investigação é realizada por intermédio de uma lâmpada de Wood que emite radiação UV, a qual faz com que vernizes, intervenções, repinturas e outras partículas produzam fluorescências com tonalidades diferentes.

Sendo uma análise da ordem do indetectável na faixa de radiação visível, esta técnica fotográfica demanda um ambiente escuro para que as alterações possam fluorescer diante da iluminação por UV aplicada. Entretanto, a interpretação das fluorescências visualizadas deve ser feita com cautela, pois impurezas e outras substâncias podem emitir cores que sobressaiam a outras – porém todas continuam visíveis –, e tem impurezas que apagam totalmente a cor do material que está abaixo (STUART, 2007). Em adição, frisamos que o tempo de duração de exposição a essa radiação, tanto por parte obra quanto do conservador-restaurador – devidamente equipado com óculos de proteção –, deve ser o menor possível, visto que sua natureza é ainda mais energética do que a luz visível. Tal fato se deve à capacidade da luz ultravioleta desencadear e/ou acelerar processos físicos e fotoquímicos, principalmente nos materiais orgânicos.

Além da montagem do ambiente adequado, empregamos uma câmera de celular de treze megapixels e a luz UV Spectroline®, modelo EA-160 115 volts, 60Hz, portátil com lâmpada de tubo de mercúrio de 6 Watts. Durante a irradiação, foi possível observar que a cerâmica não fluoresce sob UV – ficando sempre escura. Também vimos quais são as áreas de consolidação do suporte e a abrangência dos adesivos, inclusive sobre parte da marca do carimbo com o nome do artista (figura 57). As colorações brancas muito brilhantes são as etiquetas de papel, possivelmente feitas de papel moderno com substâncias óticas branqueadoras (SIMPSON-GRANT, 2000b).

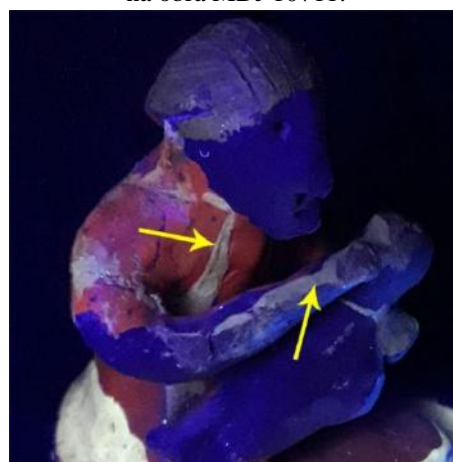
Os locais consolidados, na obra MDJ 11087, MDJ 11310 e no verso da base da MDJ 10711, mostraram um azul claro leitoso, sugerindo a possibilidade do adesivo ser o acetato de polivinila (PVA) (SIMPSON-GRANT, 2000b). Já nas figuras da mãe e da criança no colo (figura 58), na MDJ 10711, ocorreu uma cor amarronzada clara, podendo ser uma possível pigmentação no adesivo ou um outro tipo de consolidante.

Figura 57 – Detalhes de etiqueta e de área com excesso de adesivo na marca do carimbo do artista, na obra MDJ 10711.



Fonte: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 58 – Detalhes de locais consolidados com adesivo que emitiu coloração amarronzada sob UV, na obra MDJ 10711.



Fonte: Lidia Maneiras, 2020.

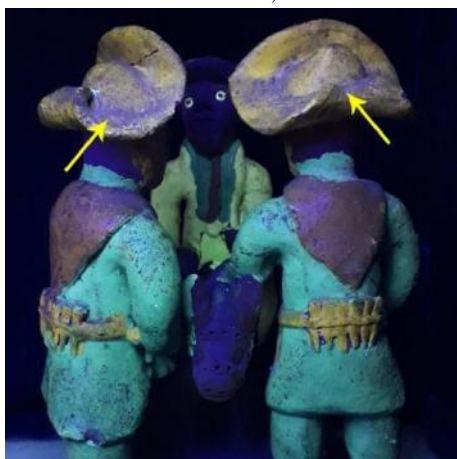
As colorações turquesa e marrom, nas partes pintadas de azul e preto respectivamente, apontaram a provável presença de uma resina natural, que costuma emitir cores verdes, amareladas ou cinzas leitosos (SIMPSON-GRANT, 2000b). As partes pintadas de branco mostraram uma cor branca amarelada. Já o vermelho da obra MDJ 10711, fluoresceu com uma cor vermelha, um pouco mais forte do que a vista na luz visível, enquanto o da MDJ 11174 mostrou um tom de vermelho escuro, mais amarronzado.

Referente à pintura amarela da obra MDJ 11174, essa apresentou uma cor amarela mais clara que a vista na luz visível. Também foram constatados, sobre a camada pictórica, pequenos

pontos e manchas escuras, sugerindo a deposição de materiais particulados e contaminantes superficiais (figura 59).

Nas cinco peças, houve a fluorescência de várias áreas com a coloração lilás (figura 60) e tal fato pode estar associado à presença de sulfato de cálcio (CaSO_4) (STUART, 2007), o que corroboraria a existência de eflorescências salinas. Além dessas informações, pudemos observar aspectos referentes ao processo de pintura de Mestre Vitalino, como a aplicação irregular da camada pictórica – relacionada à pintura feita com os dedos, conforme mencionado no tópico 2.3 do trabalho – da qual originou diversas manchas e respingos de tintas nas obras policromadas.

Figura 59 – Detalhes das manchas e respingos escuros sobre a tinta amarela, na obra MDJ 11174.



Fonte: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 60 – Detalhe da mancha lilás no verso da base da obra MDJ 11087.



Fonte: Lidia Maneiras, 2020.

4.4.2 Imagens de microscopia portátil USB

A microscopia portátil por Porta Serial Universal (USB) também é considerada uma análise por captação da radiação eletromagnética na região do visível. Nesse sistema, há uma melhor visualização da superfície das obras, através de lentes de aumento, as quais – sem recolhimento de amostras – mostram e realçam alterações e detalhes que possam ser investigados com técnicas analíticas complementares.

Para a execução do procedimento, empregamos o Microscópio digital USB, Dontop®, modelo M8704-1000, com zoom digital de cinco vezes, aumento de 0-1000X, distância focal de 10mm-40mm e 2.0 megapixels; capturando por um computador as imagens obtidas.

A análise consistiu na direta aplicação do microscópio sobre os pontos com detalhes mais evidentes. Dentre as informações levantadas, estão: a textura do suporte cerâmico (figura 61, p. 79); marcas de impressões digitais na policromia (figura 62, p.79) e no suporte; sujidades

aderidas em locais de difícil visualização; irregularidades e fissuras nas camadas pictóricas (figura 63); além de rachaduras sendo causadas possíveis processos corrosivos (figura 64).

Figura 61 – Textura da cerâmica e rachadura - MDJ 10929.



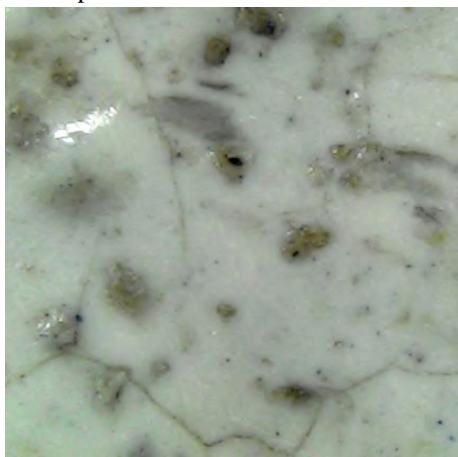
Fonte: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 62 – Marca de impressão digital na pintura azul - MDJ 11174.



Fonte: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 63 – Craquelês e incrustações na pintura branca - MDJ 11174.



Fonte: Lidia Maneiras, 2020.

Figura 64 – Possível dano no suporte causado por corrosão - MDJ 11310.



Fonte: Lidia Maneiras, 2020.

4.4.3 Radiografia

Para investigar internamente a estrutura e a existência de deteriorações, submetemos as esculturas à radiografia. Essa técnica – juntamente com a fluorescência de raios X (FRX) que será abordada no próximo tópico – utiliza a radiação mais energética de todas as abordadas neste trabalho, os raios X. Contudo, apesar de serem penetrantes nas materialidades que são

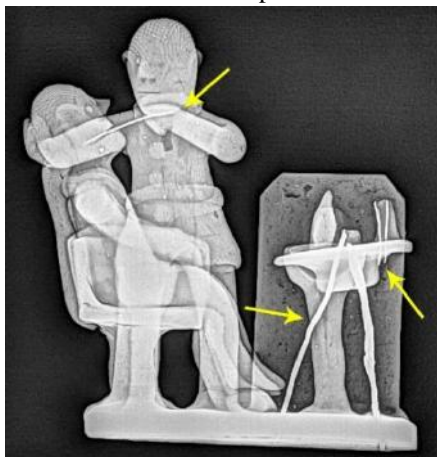
opacas à essa energia, dado seus curtos comprimentos de onda (entre 0,01nm e 10nm) no espectro eletromagnético, os raios X não oferecem riscos aos bens culturais.

A radiografia é um exame de imagem, no qual os raios X são emitidos por uma fonte direcionada ao objeto. Durante a incidência, fótons de raios X irão interagir com os materiais constituintes, sendo uma parte da radiação absorvida e outra transpassada. A energia não assimilada é então captada por um filme – ou detector – posicionado atrás do objeto e, dependendo da composição do material, bem como da radiação aplicada, haverá uma atenuação desse feixe, produzindo a imagem (STUART, 2007).

Nas análises realizadas, foi empregado o tubo de raios X, modelo Y. TU 160-D05, Yxlon®, configurado na tensão de 60 quilovolts (kV), corrente de 0,5 miliampere (mA) e distância fonte-detector de 1000mm. Um detector Flat Panel, modelo DXR250U, GE®, com tamanho de pixel da imagem de 0,2 mm/tempo de aquisição de 1s/frame e integração de 10 frames. Em auxílio, contamos com um computador para conversão e edição da imagem digital produzida pelo detector.

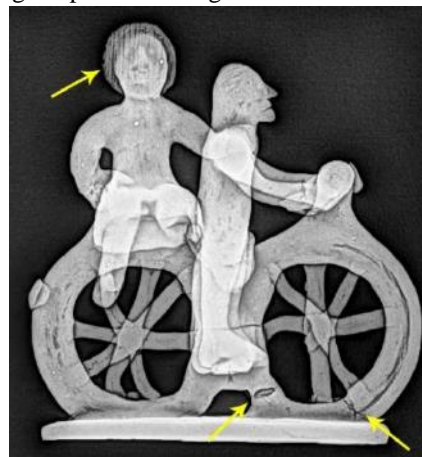
Com base nas imagens obtidas conseguimos identificar: a localização e a extensão dos pedaços de metal inseridos na estrutura (figura 65); detalhes da elaboração das peças, como as marcas dos cabelos das figuras e dos olhos feitos por pequenos furos (figuras 66); locais com fragilidades, como fissuras e rachaduras; textura da pasta cerâmica, com predominância de grãos pequenos e algumas inclusões maiores (figura 67, p. 81); e espaços vazios provocados por bolhas de ar durante a queima e pela modelagem do artista (figura 68, p. 81).

Figura 65 – Detalhes referentes à inserção dos elementos metálicos no suporte - MDJ 11310.



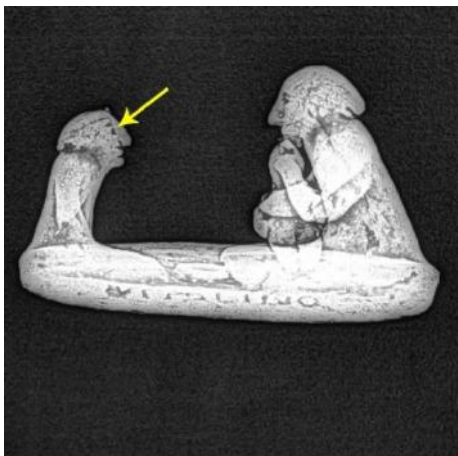
Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagem cedida pelo LIN – COPPE/UF RJ, 2022.

Figura 66 – Detalhes das marcas dos cabelos e de alguns pontos de fragilidade - MDJ 10929.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagem cedida pelo LIN – COPPE/UF RJ, 2022.

Figura 67 – Detalhe da criação dos olhos por buracos - MDJ 10711.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagem cedida pelo LIN – COPPE/UFRJ, 2022.

Figura 68 – Detalhes da textura da pasta cerâmica e de inclusões maiores - MDJ 11174.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagem cedida pelo LIN – COPPE/UFRJ, 2022.

4.4.4 Fluorescência de raios-X (FRX)

Ao entendermos mais sobre os aspectos físicos das obras, passamos a buscar identificar a constituição química das cerâmicas e das policromias. Dessa forma, submetemos as peças à fluorescência de raios X (FRX), uma técnica de análise elementar sem a retirada de amostras, onde ocorre, através de um tubo de raios X, a emissão de fótons diretamente sobre a superfície do objeto. Esses, ao atingirem os átomos constituintes dos materiais, provocam o deslocamento de elétrons do nível eletrônico mais interno, ocasionando “espaços vagos” chamados vacâncias, que necessitam serem estabilizados. Para tanto, os elétrons dos níveis mais externos dão um salto quântico para completar esses espaços, liberando fótons de fluorescência que irão caracterizar os elementos químicos. Tal identificação somente é possível devido aos níveis de energia serem característicos de cada elemento e, conseqüentemente, a radiação emitida nas transições eletrônicas também apresentarem os mesmos aspectos (FREITAS, 2014).

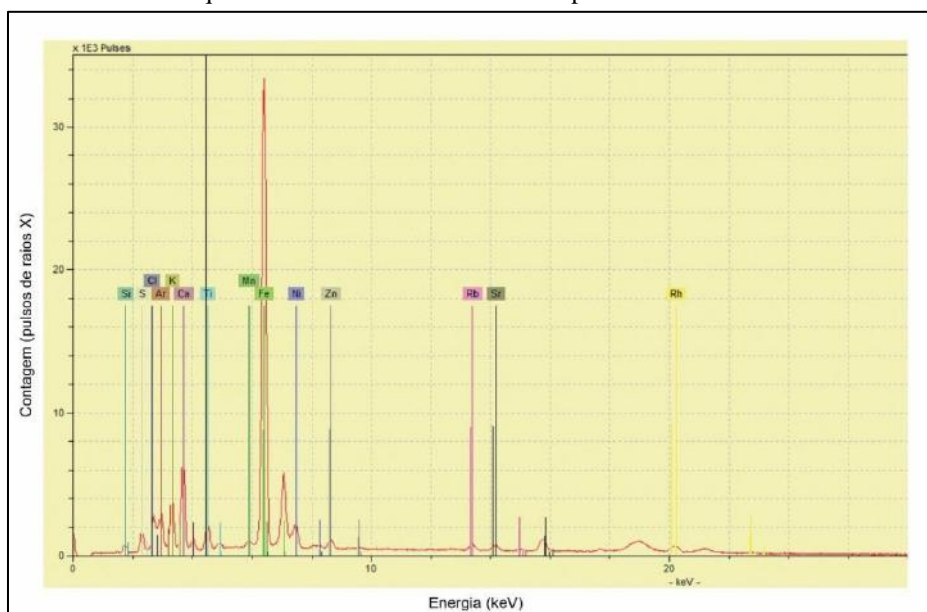
Para efetuar o procedimento foi utilizado o sistema de FRX portátil, modelo TRACER IV da Bruker®, com corrente de 10 μ A e 40 kV de voltagem. O tempo de aquisição dos espectros foi de 60 segundos nos pontos selecionados das cerâmicas e 30 segundos nos pontos das policromias e dos elementos metálicos.

Nas análises houve a identificação de três elementos não pertencentes às materialidades estudadas. O níquel (Ni) e o ródio (Rh), relacionados ao tubo de raios X, e o argônio (Ar), referente à interferência do ar atmosférico.

Praticamente nos vinte e três pontos dos corpos cerâmicos, estudados nas cinco obras, foram identificados: silício (Si), enxofre (S), cloro (Cl), potássio (K), cálcio (Ca), titânio (Ti),

manganês (Mn), ferro (Fe), zinco (Zn), rubídio (Rb) e estrôncio (Sr), como podemos ver em um dos espectros da cerâmica da obra MDJ 10929 (figura 69).

Figura 69 – Elementos químicos identificados em um dos pontos da cerâmica da obra MDJ 10929.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de espectro cedido por LISComp – IFRJ, 2020.

Mesmo os elementos tendo variações de intensidades, os espectros de todas as cerâmicas apresentaram semelhanças, sinalizando que a argila utilizada nas obras aparenta ser proveniente do mesmo local.

O ferro foi o elemento majoritário, fato que está diretamente relacionado à presença do óxido de ferro na composição química das argilas e, provavelmente, na forma de hematita (α - Fe_2O_3), que é responsável pela cor avermelhada da cerâmica. Outro elemento detectado que também pode intensificar essa coloração, quando em concentrações menores, é o titânio (FREITAS, 2014).

As análises das partes metálicas também registraram altas intensidades de ferro nos seus respectivos espectros, o que corrobora para o alto grau de oxidação que elas apresentam.

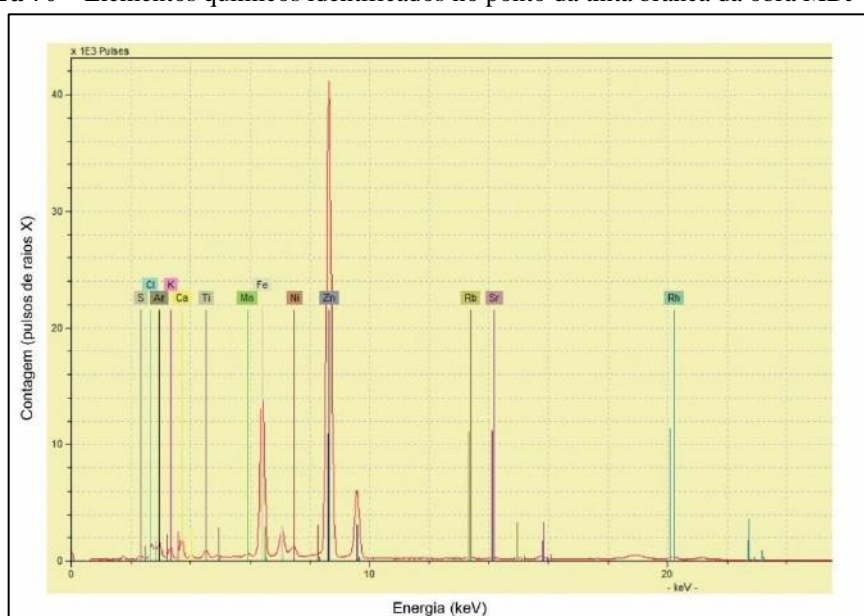
No que diz respeito ao silício, apesar da dificuldade de captação na FRX pelo seu baixo número atômico, ele foi caracterizado em dezessete espectros como elemento minoritário ou como elemento-traço.

Sobre a investigação da possibilidade da camada esbranquiçada ser proveniente da fluorescência de sais, os resultados por FRX não forneceram dados conclusivos. Isso porque, os elementos característicos desse processo podem também serem associados à composição da

pastas cerâmicas, como o cloro (Cl), o enxofre (S), o potássio (K) e o cálcio (Ca). Entretanto, de todos os mencionados, o cálcio foi identificado em maiores intensidades nos espectros.

Referente às análises das camadas pictóricas, a majoritária presença do zinco (Zn) em todas as policromias indicou a possível adição de uma carga de óxido de zinco aos pigmentos, além de ter enfatizado que as pinturas foram feitas ou com tintas comerciais ou com pigmentos em pó dissolvidos no breu e querosene, de acordo com as informações da técnica de Vitalino. Esse elemento também foi apontado como provável integrante das tintas brancas das obras MDJ 10711 (figura 70) e MDJ 11174, na formulação branco de zinco (ZnO), pela sua alta intensidade.

Figura 70 – Elementos químicos identificados no ponto da tinta branca da obra MDJ 10711.

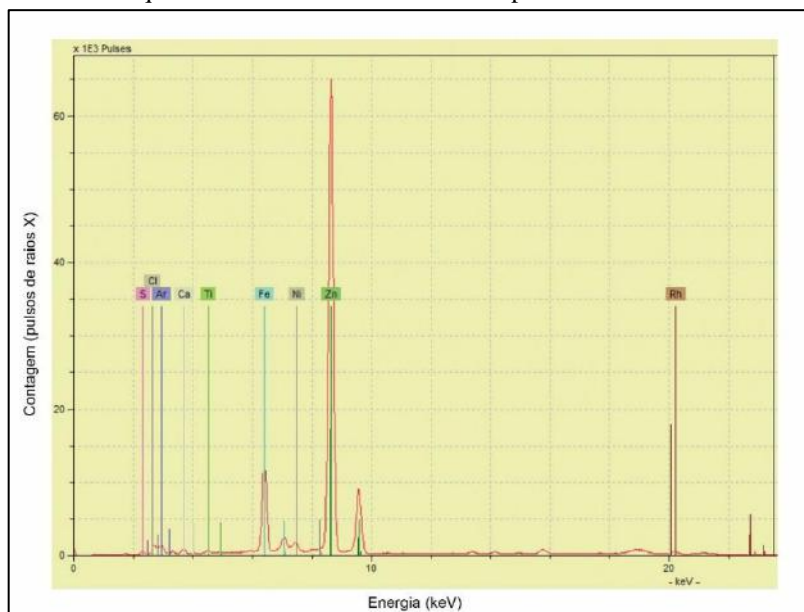


Fonte: Elaborado pela autora a partir de espectro cedido por LISComp – IFRJ, 2020.

A pintura vermelha apresentou diferenças entre as esculturas policromadas. Na obra MDJ 11174 constatou-se a identificação de chumbo (Pb) e cromo (Cr), podendo esses serem referentes à uma mistura de vermelho de chumbo (Pb_3O_4) com vermelho de cromo ($PbCrO_4.Pb(OH)_2$). Já na obra 10711, um dos elementos majoritários foi o ferro, assinalando o provável uso do vermelho ocre ($Fe_2O_3.H_2O$ + argila + sílica).

As intensidades de ferro nas tintas azuis foram bem menores do que as de zinco (figura 71, p. 84). Contudo, elas podem estar relacionadas ao emprego do azul da Prússia ($Fe_4[Fe(CN)_6]_3.14-16H_2O$) ou de algum óxido de ferro com diferente hidratação. Já alta presença do ferro no preto, sugere o uso do óxido de ferro preto (Fe_3O_4).

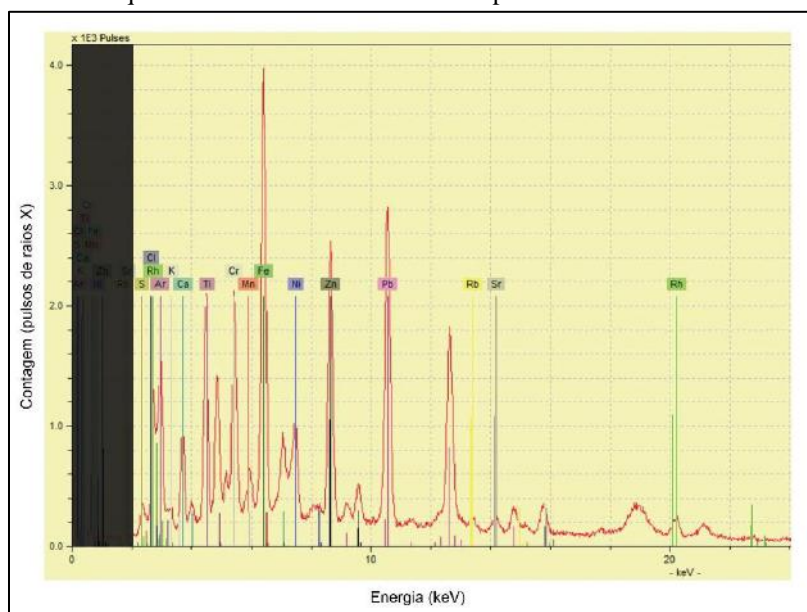
Figura 71 – Elementos químicos identificados em um dos pontos da tinta azul da obra MDJ 11174.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de espectro cedido por LISComp – IFRJ, 2020.

No caso do amarelo da obra MDJ 11174, a incidência majoritária de ferro (Fe), zinco (Zn), chumbo (Pb) e cromo (Cr) sugere o possível uso dos pigmentos: amarelo ocre ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$ + argila + sílica), amarelo de zinco (ZnCrO_4) e/ou amarelo de cromo (PbCrO_4) (figura 72). O espectro mostrou um certo ruído de repetição dos elementos - o que foi desconsiderado.

Figura 72 – Elementos químicos identificados em um dos pontos da tinta amarela da obra MDJ 11174.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de espectro cedido por LISComp – IFRJ, 2020.

4.4.5 Espectroscopia de infravermelho por transformada de Fourier (FTIR)

As análises por FRX forneceram dados importantes sobre as obras e diminuíram o escopo de pesquisa referente aos pigmentos. Entretanto, indagações alusivas aos minerais que compõe as cerâmicas e o aglutinante utilizado nas policromias não puderam ser avaliadas. Dessa forma, recorreremos à espectroscopia no infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR), de modo a obter essas informações.

A FTIR é uma técnica poderosa de caracterização molecular muito aplicada no campo da Conservação e Restauração, devido à vasta gama de materiais orgânicos e inorgânicos que podem ser identificados com ela e à obtenção de resultados de qualidade com somente 2 miligramas (mg) de amostra – fato que a torna menos invasiva do que outros métodos analíticos (BARILARO *et al.*, 2008).

A análise consiste na medida da transição entre os níveis de energia vibracional molecular dos materiais presentes nas amostras, mediante a incidência de radiação infravermelha. Tal interação ocorre em uma determinada frequência da região do infravermelho no espectro eletromagnético, produzindo vibrações nas ligações entre os átomos das moléculas. Assim, dependendo da energia absorvida, as ligações podem vibrar simétrica ou assimetricamente, realizando deformações axiais (alongamentos) – alterando o comprimento da ligação – ou deformações angulares (dobramentos) – alterando o ângulo da ligação. Esses movimentos são específicos de cada grupo funcional e, portanto, auxiliam na caracterização do material (STUART, 2007).

Basicamente, o processo de FTIR segue as seguintes etapas em um espectrômetro:

➔ Fonte de energia (radiação infravermelha) ➔ Interferômetro ➔ Amostra ➔ Detector
➔ interferograma ➔ programa de leitura ➔ espectro

No interferômetro, a radiação se divide em dois feixes, passando por um jogo de espelhos (um móvel e outro fixo), os quais se recombina novamente para atingir a amostra e o detector. O resultado é a relação entre a luz absorvida, ou transmitida, com o deslocamento do espelho móvel, gerando sinal chamado interferograma. A construção do espectro ocorre quando o interferograma é calculado por um programa de computador, através da aplicação da equação matemática transformada de Fourier.

O sistema de FTIR possibilita a captação de espectros de amostras líquidas ou sólidas pelos métodos de reflectância total atenuada (ATR) ou de transmitância (TR), desde que sejam acoplados ao espectrômetro acessórios específicos para cada metodologia.

As amostras líquidas ou sólidas são depositadas, no processo de ATR, sobre o acessório que contém um cristal de diamante de 500 μm (micrômetros) de diâmetro, sem um preparo prévio. Ao ser pressionado pelo acessório, o material recebe a reflexão de um feixe de luz infravermelha que atravessa o cristal. Parte da luz é absorvida e parte transmitida novamente pelo cristal, agora com informações moleculares da amostra, sendo captada pelo detector.

No método de TR, as amostras líquidas podem ser colocadas diretamente no respectivo acessório, mas as sólidas requerem o preparo de um meio para a análise – uma pastilha formada com a prensagem da amostra macerada com brometo de potássio (KBr). A confecção das pastilhas é uma grande vantagem do método por TR com relação a coleta de material de uma obra, visto que são necessários somente 2 mg de amostra e 100 de KBr, ao passo que no por ATR precisa-se de, aproximadamente, 100mg de amostra. Além disso, o método por transmitância consegue captar melhor a intensidade do sinal infravermelho do que o por reflectância total atenuada (FREITAS, 2008).

Utilizamos no presente trabalho o Espectrômetro Vertex 70v da Bruker, ajustado para registrar a região do infravermelho médio (MIR) (entre 400 e 4000 cm^{-1} ou 2500nm e 5000nm) e gerar espectros com 16 varreduras (scans), de resolução entre 0,5 e 4,0 cm^{-1} . Também foram empregados os acessórios para os métodos de ATR e de TR.

Para a pesquisa, coletamos treze amostras (apêndice A). Uma da terracota de cada obra e nove das camadas pictóricas das peças MDJ 10711 e MDJ 11174. De todas, só quatro amostras de terracota não precisaram da confecção de pastilhas de KBr (MDJ 10929, MDJ 11087, MDJ 11174, MDJ 11310). As outras (1 de terracota, “MDJ 10711” e 8 das policromias) tiveram que ter o auxílio desse veículo para a análise, devido à impossibilidade de ser retirada mais do que a quantidade necessária de material. Assim, misturou-se 2mg de cada amostra com 200 mg de KBr, prensando a mistura, em seguida, a 10 toneladas em uma prensa hidráulica e produzindo uma pastilha com 13 milímetros (mm) de diâmetro.

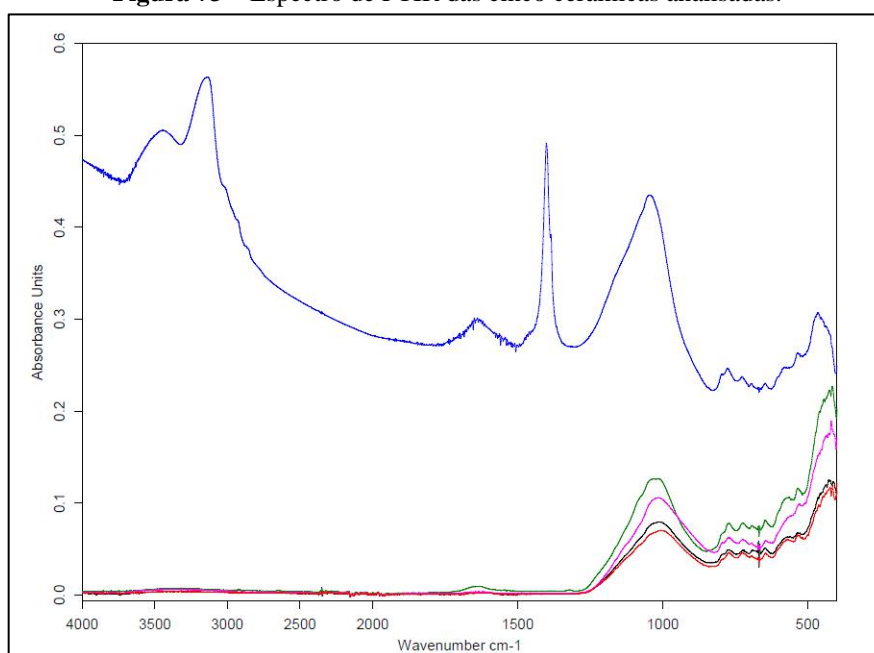
Com a análise de quatro amostras pelo método por ATR e o restante por TR, os espectros apresentaram algumas diferenças. As mais evidentes foram as identificações das bandas na região de 1400 cm^{-1} e de 3100 cm^{-1} . A banda 1401 cm^{-1} levantou vários questionamentos por ser muito intensa na amostra da cerâmica da obra MDJ 10711 e em todas as amostras dos pigmentos analisadas por TR, não sendo captada nas outras quatro amostras das cerâmicas. A mesma situação aconteceu com a banda 3139 cm^{-1} . Acredita-se que, provavelmente, as bandas de absorção na região 1400 cm^{-1} sejam do carbonato de cálcio (CaCO_3), pela identificação de picos entre 700 e 800 cm^{-1} e entre 800 e 900 cm^{-1} (DE SÁ, M. D. *et al.*, 2016). A alta incidência dessa substância nos espectros pode estar relacionada à efluorescência salina, dada as manchas e

os pós brancos que estão presentes em quase toda a superfície das cinco obras, inclusive sobre as camadas pictóricas.

Na figura 73, observamos uma larga banda entre 850 e 1250 cm^{-1} , que é uma característica bem comum nas análises de materiais cerâmicos (BARILARO *et al.*, 2008). Contudo, como a maioria dos minerais absorve energia dentro da região espectral entre 440 e 1200 cm^{-1} – e em bandas muito próximas – a diferenciação entre eles acaba sendo um processo complexo que requer um estudo mais pormenorizado. No entanto, conseguimos delimitar quais minerais devem ser analisados futuramente para se chegar a uma conclusão mais clara. Foram eles: quartzo, moscovita, microclina, ortoclásio, plagioclásio-albita, piroxênio-diópsido, piroxênio-wollastonita, magnetita, hematita, ilita, clorita, anidrita e óxido de manganês.

O piroxênio-diópsido e o piroxênio-wollastonita são minerais formados durante a reação dos carbonatos com o quartzo, na temperatura em torno de 750°C - 800°C (DE BENEDETTO, 2002; FREITAS, 2018). A presença da ilita também indica uma queima entorno dessas temperaturas, pois sua estabilidade cristalina se mantém até 850 °C (STUART, 2007).

Figura 73 – Espectro de FTIR das cinco cerâmicas analisadas.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de dados fornecidos pelo LISCOMP – IFRJ, 2021.

Tabela 2 – Bandas de absorção de radiação infravermelha identificadas nas cerâmicas.

Obra	Bandas identificadas (cm^{-1})
—10711	465, 535, 579, 647, 671, 727, 777, 1048, 1401, 1638, 3139, 3449
—10929	415, 424, 536, 567, 645, 666, 670, 723, 772, 1008, 1985, 2050, 2166, 2323

—11087	419, 529, 646, 694, 725, 770, 818, 1016, 1980, 2050, 2162, 2324
—11174	417, 536, 564, 647, 692, 725, 771, 1014, 1643, 1979, 2050, 2161, 2349
—11310	429, 528, 561, 647, 670, 691, 722, 771, 817, 1013, 1617, 1979, 2050, 2165, 2348

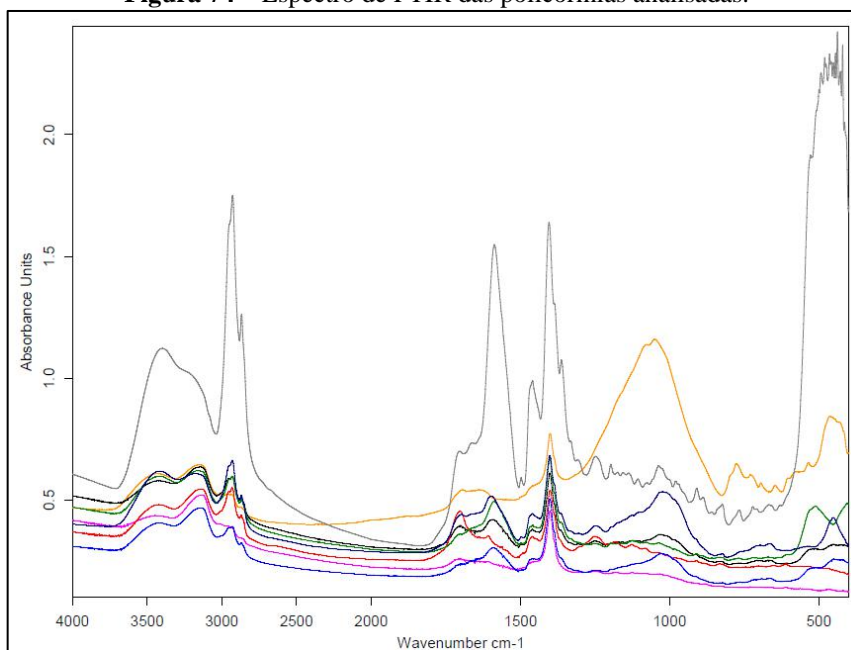
Fonte: Elaborada pela autora a partir de dados fornecidos pelo LISCOMP – IFRJ, 2021.

A absorção da umidade atmosférica, nas bandas em torno de 3440 e 1640 cm^{-1} (associadas às ligações $-\text{OH}$), pelas pastilhas de brometo de potássio (KBr) pode ter influenciado na leitura de alguns compostos que vibram nas mesmas regiões. Logo, não consideramos essas informações para a caracterização dos materiais nesse primeiro momento, tendo em vista que não fizemos uma amostra padrão da pastilha de KBr pura.

No que diz respeito às bandas entre 1900 e 2350 cm^{-1} com baixas intensidades, elas podem ter sido captadas em decorrência da influência do ar atmosférico e a presença de dióxido de carbono CO_2 (DERRIC *et al.*, 1999, p.94). Poucas bandas de absorção ocorrem nessa região, sendo os grupos funcionais mais característicos os das nitrilas (alongamento da ligação $-\text{C}\equiv\text{N}$) e o das ligações triplas entre carbonos ($-\text{C}\equiv\text{C}-$).

A figura 74 apresenta os espectros de todas as camadas pictóricas presentes nas duas obras policromadas.

Figura 74 – Espectro de FTIR das policromias analisadas.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de dados fornecidos pelo LISCOMP – IFRJ, 2021.

Tabela 3 – Bandas de absorção de radiação infravermelha identificadas nas policromias.

Pigmento	Obra	Bandas identificadas (cm^{-1})
AZUL	—11174	452, 536, 666, 697, 760, 824, 1023, 1248, 1402, 1459, 1497, 1598, 1698, 2869, 2930, 2952, 3172, 3413

VERMELHO	—10711	421, 451, 515, 666, 823, 1024, 1248, 1401, 1455, 1592, 1703, 2869, 2930, 3139, 3449
	—11174	475, 613, 882, 1034, 1127, 1182, 1255, 1401, 1462, 1626, 1708, 2873, 2966, 3025, 3134, 3445
BRANCO	—10711	479, 611, 832, 911, 983, 1038, 1083, 1127, 1181, 1253, 1401, 1459, 1608, 1702, 2870, 2931, 3135, 3423
	—11174	481, 668, 721, 767, 823, 909, 1037, 1197, 1248, 1362, 1404, 1459, 1498, 1663, 1702, 2868, 2928, 3227, 3404
PRETO	—10711	440, 528, 665, 671, 834, 1034, 1251, 1401, 1460, 1592, 1703, 2869, 2930, 3141, 3423
AMARELO	—11174	463, 536, 578, 647, 694, 729, 777, 1051, 1400, 1638, 1692, 2871, 2933, 3152, 3432

Fonte: Elaborada pela autora a partir de dados fornecidos pelo LISCOMP – IFRJ, 2021.

Assim, com base nas comparações entre os espectros das policromias, os resultados de FRX e a bibliografia consultada, acredita-se que o artista tenha produzido suas tintas usando a resina natural breu³⁸ como aglutinante. Constatamos tal informação com a identificação das intensas bandas entre 2800 e 3200 cm^{-1} (alongamentos das ligações –CH); 1700 e 1600 cm^{-1} (associadas às ligações C=O e C–C) e entre 1240 e 1255 cm^{-1} – características dessa resina (DERRICK *et al.*,1999).

Referente aos pigmentos, a existência de uma carga de óxido de zinco foi mencionada nas análises por FRX. No entanto, na análise por FTIR, esse composto absorve energia entre 400 e 550 cm^{-1} – que é uma região comum a muitas substâncias –, logo, ele só pôde ser identificado na policromia branca, pelo intenso pico registrado, enfatizando a possibilidade do uso do branco de zinco.

O óxido de ferro, com diferentes hidratações, mostrou-se o principal constituinte nas outras policromias; em virtude de terem sido captadas bandas de absorção mais intensas na região entre 400 e 540 cm^{-1} , bem como da caracterização do ferro como elemento majoritário na FRX. O espectro do vermelho da MDJ 10711 mostrou a banda 479 cm^{-1} – associada à hematita (Fe_2O_3) (DE BENEDETTO, 2002) e bandas de absorção similares a essa apareceram no espectro da amostra do vermelho da obra MDJ 11174, somente se diferenciando nos valores de intensidade. O cromo e o chumbo tiveram picos fracos na FRX e a banda 882 cm^{-1} poderia indicar a provável mistura de um cromato (PbCrO_4) à hematita, mas, como identificou-se a

³⁸ Resina proveniente de uma espécie de conífera. É composta por vários ácidos diterpênicos monocarboxílicos, sendo o ácido abiético ($\text{C}_{20}\text{H}_{30}\text{O}_2$) o principal. Sua textura é viscosa no estado líquido, possuindo uma coloração amarela translúcida.

banda 832 cm^{-1} na obra MDJ 10711 – onde esses elementos não apareceram na FRX – acreditamos que possam estar relacionadas a outro composto.

Na policromia amarela da obra MDJ 11174, acredita-se que foi usado o amarelo de cromo, dada a predominância do chumbo e do cromo. Na análise por FRX desse pigmento, houve a detecção do silício – em nível de traço – e na FTIR as bandas $463, 536\text{ cm}^{-1}$ (associadas à ligação Si–O). Tal fato pode significar a presença de quartzo e, conseqüentemente, uma mistura do amarelo de cromo com o amarelo ocre. Como o zinco também aparece em grandes quantidades, ele pode ser associado ao óxido de zinco e/ou ao amarelo de zinco (ZnCrO_4).

As altas concentrações de ferro na FRX indicaram o provável emprego do azul da Prússia ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3 \cdot 14\text{-}16\text{H}_2\text{O}$). Porém, a ausência de bandas características desse pigmento – próximas à região 2100 cm^{-1} (dos alongamentos $\text{C}\equiv\text{N}$) (DERRICK *et al.*, 1999) – e a identificação dos picos entre 420 e 540 cm^{-1} mostraram que, possivelmente, se trata de outro composto com o óxido de ferro em outro grau de hidratação. No que tange ao preto, as posições do espectro foram similares às do azul – da mesma forma que nas análises por FRX – sinalizando para um possível uso do pigmento com magnetita, ou seja, óxido de ferro preto (Fe_3O_4).


Uma outra informação aferida foi a possibilidade da gipsita estar presente nos pigmentos, como uma carga ou como eflorescência do suporte cerâmico. Isso se pode afirmar porque houve a identificação das largas bandas entre 1050 e 1200 cm^{-1} e entre 600 e 680 cm^{-1} , bem como a captação do cálcio e do enxofre nas policromias.


Isto posto, embora as análises por FTIR tenham apontado os grupos funcionais característicos de algumas materialidades, outros questionamentos foram estabelecidos. Várias substâncias, como as sílicas, silicatos e sulfatos, apresentam bandas de absorção energéticas semelhantes – quando não, iguais –, tornando necessária a feitura de estudos dos compostos secundários não identificados nos espectros – quiçá o emprego de outras técnicas analíticas – para o estabelecimento de uma correta distinção.

4.5 FICHAS DE DIAGNÓSTICO



É essencial que nos atentemos ao rigor documental que deve acompanhar cada objeto e suas respectivas transformações.

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO E ESTADO DE CONSERVAÇÃO	
Número de Tombo: 11174.	
Obra/Título: Sem título.	
Proprietário: Museu D. João VI – UFRJ.	
Coleção: Renato Miguez de Arte Popular.	
Autor: Mestre Vitalino.	
Técnica: Escultura policromada / Modelagem em argila.	
Materiais: Cerâmica terracota e tintas.	
Assinatura/Marca de autoria: Carimbo no verso da base com o nome do artista.	
Dimensões: 18 x 15,5 x 12,5 cm.	
<p>Descrição: Conjunto escultórico em terracota policromada contendo três figuras masculinas sobre uma base. Duas figuras, aparentemente de cangaceiros, estão de pé e vestem roupas azuis com lenços vermelhos, como também cintos e chapéus amarelos. Ambas apontam armas para a terceira figura que está montada em um equino, vestida com roupas brancas, camisa azul e com uma gravata vermelha. Os três personagens possuem os olhos pintados de branco com o centro preto e as sobrancelhas pretas.</p>	
<p>Marcas e inscrições: No verso da base, há uma inscrição, aparentemente em caneta permanente azul, com o número de tomo da peça. Próxima a ela há a marca de um “X”, feita posteriormente à queima. O carimbo com o nome do artista está ao centro e acima dele existe a inscrição “R.M” em vermelho, provavelmente de giz de cera.</p>	
<p>Estado de conservação (2020): Apresenta abrasões, material particulado, contaminantes superficiais aderidos e manchas esbranquiçadas (possível eflorescência salina). Camada pictórica com pequenas perdas e despigmentações. Há uma intervenção na aba do chapéu amarelo de um dos personagens em pé. A base da obra contém pequenas perdas volumétricas, como também riscos, furos e outras marcas provenientes do processo construtivo. Manchas e salpicos de tintas são encontrados por toda a obra, ocasionadas pelo modo de pintura do artista.</p>	

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO E ESTADO DE CONSERVAÇÃO	
Número de Tombo: 11310.	
Obra/Título: Sem título.	
Proprietário: Museu D. João VI – UFRJ.	
Coleção: Renato Miguez de Arte Popular.	
Autor: Mestre Vitalino.	
Técnica: Escultura com detalhes policromados (olhos) / Modelagem em argila.	
Materiais: Cerâmica terracota, tintas e metal.	
Assinatura/Marca de autoria: Carimbo no verso da base com o nome do artista.	
Dimensões: 16 x 14 x 11,5 cm.	
<p>Descrição: Conjunto escultórico em terracota contendo duas figuras masculinas sobre uma base: uma de pé, representando um dentista, com um pequeno pedaço de metal na mão; a outra, está sentada em uma cadeira, como paciente. Há uma pia ao lado da cadeira e outra à frente com uma torneira fixada em uma placa fina e retangular. Perto do dentista se encontra uma mesa, com pés feitos com metal. Sobre ela, há objetos, sendo alguns fixados com pedaços de metal fino.</p>	
<p>Marcas e inscrições: Inscrição no verso da base, supostamente em caneta azul permanente, como o número de tombo da peça. Próxima a ela se encontra a marca do carimbo com o nome do artista com algumas falhas originais, principalmente nas letras “A” e “L”. Embaixo da mesa, há uma etiqueta com a numeração “527”, aparentemente escrita com caneta esferográfica.</p>	
<p>Estado de conservação (2020): Apresenta material particulado, manchas esbranquiçadas (possível eflorescência salina) por toda a peça e abrasões. Todos os segmentos de metal presentes estão em um estado avançado de corrosão, provocando rachaduras, perdas e manchas na pasta cerâmica. A pia, ao lado da cadeira do paciente, sofreu intervenção na sua base e contém excesso de adesivo. A base da obra apresenta pequenas perdas volumétricas e uma perda maior no verso, resultante de uma falha na elaboração da peça. Na mesma área, há pequenas fissuras e irregularidades, provavelmente provocadas pela heterogeneidade da pasta cerâmica antes de ser queimada. A esse processo também estão relacionadas as manchas alaranjadas visíveis.</p>	

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO E ESTADO DE CONSERVAÇÃO	
Número de Tombo: 10711.	
Obra/Título: Sem título.	
Proprietário: Museu D. João VI – UFRJ.	
Coleção: Renato Miguez de Arte Popular.	
Autor: Mestre Vitalino.	
Técnica: Escultura policromada / Modelagem em argila.	
Materiais: Cerâmica terracota e tintas.	
Assinatura/ Marca de autoria: Carimbo no verso base com o nome do artista.	
Dimensões: 7,3 x 12 x 6 cm	
<p>Descrição: Peça em terracota policromada contendo três figuras sobre uma base elíptica pintada na parte superior com uma cor branca amarelada e a borda pintada de azul. A figura maior representa uma mulher sentada, com roupa vermelha e segurando uma criança no colo. Já a figura menor, aparentemente, representa um menino sentado com uma roupa azul. Os cabelos das duas figuras maiores estão pintados de preto e os olhos de todas são feitos de pequenos buracos.</p>	
<p>Marcas e inscrições: O verso da base apresenta uma inscrição, possivelmente em caneta azul permanente, com o número de tomo da peça e a marca do carimbo com o nome do artista. Há duas etiquetas na obra com inscrições, provavelmente em caneta esferográfica. Uma entre as figuras, com a numeração “557”, e outra no verso da base, com a inscrição “R.M”.</p>	
<p>Estado de conservação (2020): Apresenta material particulado, abrasões, manchas esbranquiçadas (possível eflorescência salina) e grande perda de policromia. Foram realizadas intervenções inadequadas em diversos pontos, deixando excessos de adesivo, inclusive dentro da marca do carimbo com o nome do artista. Há perda de volumetria no pé da criança que está no colo da mulher e em outros pontos.</p>	

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO E ESTADO DE CONSERVAÇÃO	
Número de Tombo: 10929.	
Obra/Título: Sem título.	
Proprietário: Museu D. João VI – UFRJ.	
Coleção: Renato Miguez de Arte Popular.	
Autor: Mestre Vitalino.	
Técnica: Escultura com detalhes policromados (olhos) / Modelagem em argila.	
Materiais: Cerâmica terracota e tintas.	
Assinatura/ Marca de autoria: Carimbo no verso da base com o nome do artista.	
Dimensões: 14 x 13 x 6 cm.	
<p>Descrição: Peça em terracota contendo duas figuras sobre uma motocicleta presa em uma base. As figuras possuem somente os olhos com policromia branca e preta. A figura feminina, sentada na garupa da motocicleta, está se apoiando na figura masculina que guia.</p>	
<p>Marcas e inscrições: O verso da base apresenta uma inscrição, aparentemente em caneta azul permanente, como o número de tombo da peça e o carimbo, muito desgastado, com o nome do artista. Há uma etiqueta, próxima à roda dianteira da bicicleta, com a numeração "551", provavelmente escrita com caneta esferográfica.</p>	
<p>Estado de conservação (2020): Apresenta sujidades, abrasões e manchas esbranquiçadas (possível eflorescência salina). Algumas manchas escurecidas, aparentemente oriundas do processo de queima da peça. A figura feminina está com a perna esquerda quebrada. A obra contém várias rachaduras nas partes do veículo e as mais graves estão na junção com a base. Essa, além de fina, apresenta perdas volumétricas que podem prejudicar a sustentação da composição.</p> <p>A perna quebrada da figura está acondicionada junto à obra.</p>	

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO E ESTADO DE CONSERVAÇÃO	
Número de Tombo: 11087.	
Obra/Título: Sem título.	
Proprietário: Museu D. João VI – UFRJ.	
Coleção: Renato Miguez de Arte Popular.	
Autor: Mestre Vitalino.	
Técnica: Escultura com detalhes policromados (olhos) / Modelagem em argila.	
Materiais: Cerâmica e tintas.	
Assinatura/ Marca de autoria: Carimbo no verso da base com o nome do artista.	
Dimensões: 10,4 x 17,5 x 9,7 cm.	
Descrição: Conjunto escultórico em terracota contendo três figuras masculinas, cada uma sobre um equino, laçando um boi. As únicas partes policromadas são os olhos das figuras e dos animais. Todos pintados de branco e preto.	
Marcas e inscrições: Existe uma etiqueta com a numeração “546” próxima às patas do boi. No verso da base, há a inscrição do número de tombo, aparentemente em caneta permanente azul, uma inscrição “R.M” em vermelho, provavelmente de giz de cera, e a marca do carimbo do artista.	
Estado de conservação (2020): Apresenta sujidades, abrasões, provável presença de microrganismos e manchas esbranquiçadas (possível eflorescência salina) por toda a obra. A escultura contém várias peças quebradas, além de perdas volumétricas. Há intervenções inadequadas e excessos de adesivos. Algumas rachaduras podem ser observadas na junção das patas dos animais com a base. A figura solta da composição monta um equino sem cabeça. Ela está, igualmente, sem cabeça e sem uma das pernas. Todas as partes estão acondicionadas, com as respectivas partes quebradas, junto à obra. Juntamente com esses elementos está a cabeça quebrada, e parte do chapéu, da outra figura presa à peça.	

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou documentar um pouco da arte de Mestre Vitalino – dada todas as singularidades integrantes da sua história e aos propósitos de uma monografia – por intermédio das pesquisas concernentes à conservação das suas obras integrantes do acervo do Museu D. João VI (EBA/UFRJ). Nos propusemos, com o estruturamento textual apresentado, enfatizar que, para o estabelecimento de qualquer tipo de proposta para a preservação de um acervo, é primordial um estudo que incorpore o máximo de aspectos presentes e atuantes nos bens em questão.

O entendimento a respeito da biografia do artista nos munuiu de informações fundamentais sobre o seu importante papel na construção de uma arte sobre cerâmica, a qual transformou, além da vida de toda uma comunidade, a arte popular figurativa brasileira. Referente aos dados apurados da produção artística, aprendemos a identificar as características de suas fases criativas e do seu processo construtivo. Um dos exemplos mais relevantes foi o conhecimento da forma de elaboração das tintas e seu modo de aplicá-las. Tal fato tornou o olhar para as manchas e respingos de tinta em várias partes das obras policromadas, assim como para as irregularidades nas camadas pictóricas, mais consciente da sua importância documental estilística. São detalhes de relevância que costumam ser considerados por muitos profissionais como algo que precisa ser esteticamente removido e, portanto, precisam ser mencionados.

No que tange à cerâmica terracota, a compreensão das características físico-químicas e das deteriorações mais recorrentes, possibilitou constatar os quanto os fatores ambientais e antropológicos podem ser prejudiciais para a conservação de bens culturais feitos com esse material, dada sua susceptibilidade a tais agentes ser mais elevada.

Isto posto, ampliamos nossa pesquisa para a esfera das condições ambientais, tanto externas quanto internas, do espaço museológico. E, mesmo não sendo possível chegarmos a um diagnóstico dos parâmetros ambientais da sala na qual as obras serão armazenadas e expostas, vislumbramos quanto o ambiente externo possui condições danosas para a conservação do acervo e como elas podem adentrar o espaço, caso não sejam tomadas medidas impeditivas.

Sobre todas as análises técnico-científicas realizadas para o entendimento da composição físico-químicas das peças e seus respectivos estados de conservação, pudemos constatar as particularidades da criação de Mestre Vitalino, as alterações realizadas por terceiros e quais são as principais demandas conservativas/interventivas necessárias.

Outra conclusão a que chegamos com a pesquisa foi a importância da interdisciplinaridade para a preservação dos bens culturais. O contato com outras áreas de conhecimento e a troca de informações propiciam benefícios e enriquecem culturalmente todas as partes envolvidas.

É preciso que se realce o valor da resultante deste trabalho aplicado à tangível conservação das peças em questão. Orientamo-nos no sentido de um pensamento contemporâneo de conservação preventiva a ser aplicado mais objetivamente nos futuros investimentos desta pesquisa. Isso quer dizer que nos pautaremos por uma atitude, a princípio, não interventiva, que vise conjugar os dados obtidos ao interesse de prolongação da permanência destas obras tanto quanto possível. Ou seja, faz-se desejável – e recomendável – que se empreguem medidas preventivas sobre parâmetros físico-químicos à abordagem conservativa a ser aplicada em tais peças, visando estender a vida íntegra – de fisicalidade e contextualidade de significação – destes objetos de relevância artístico-cultural para a sociedade brasileira e sua seleção da memória identitária.

Tal aprofundamento de abordagem, somado às análises que não puderam ser concretizadas durante o desenvolvimento deste trabalho e junto à proposta de abordagem preventiva, serão sugeridos a partir da continuidade da pesquisa em próxima etapa, ao que se almeja desenvolver um trabalho de mestrado que disto trate.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Manuel de. O artista e o artesão. *In: O baile das quatro artes*. São Paulo: Poeteiro Editor Digital – Projeto Livro Livre, 2016.
- APPELBAUM, B. **Metodologia do tratamento de conservação / Barbara Appelbaum; Mariana Gaelzer Wertheimer (coord.); tradução Karina Saraiva Schöder**. Rio Grande do Sul: Editora Porto Alegre, 2021.
- BANDEIRA, Manuel; KLAGSBRUNN, Kurt. Vitalino. **Manchete**, Rio de Janeiro, n.13, p. 21-24, 19 jul. 1952.
- BARILADO D.; BARONE, G.; CRUPI, V.; MAJOLINO, D. *et al.* FT-IR absorbance spectroscopy to study Sicilian “proto-majolica” pottery. **Vibrational Spectroscopy**, v. 48, p. 269 – 275, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.vibspec.2008.01.005> Acesso em: 15 fev. 2022.
- BUYS, Susan; OAKLEY, Victoria. **Conservation and Restoration of Ceramics**. London: Routledge, Taylor and Francis Group. ed. Kindle, 2008.
- CALICCHIO, Vera. Revolta de Princesa. *In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930 (DHBB)*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/princesa-revolta-de> Acesso em: 06 de mar. 2022.
- CAVALCANTI, Maria Luiza. Vitalino: terra de Caruaru no Rio. **O Cruzeiro** (revista), Rio de Janeiro, n. 8, p. 55-57, 3 dez. 1960.
- CONDÉ, João. Mestre Vitalino. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 dez. 1995.
- DAVIES, Penelope Jane Ellis *et al.* **A Nova História da Arte de Janson**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DE BENEDETTO, Giuseppe Egidio *et al.* Infrared spectroscopy in the mineralogical characterization of ancient pottery. *In: Journal of Cultural Heritage*, v. 3, p. 177-186, 2002. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207402011780#!> Acesso em: 08 de abr. 2022.
- DE GUICHEN, Gael. Preventive conservation: a mere fad or far-reaching change?. **Museum international**, v. 51, n. 1, p. 4-6, 1999. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114934> Acesso em: 14 dez. 2021.
- DE SÁ, M. D.; DOS SANTOS F. S. F.; FERREIRA, V. P.; FOOK, M. V. L. Análise química, térmica e morfológica de compostos obtidos com PEEK/CaCO₃. **Revista Eletrônica de Materiais e Processos**, v. 11, n. 1, p. 49–53, 2016. Disponível em: <http://www2.ufcg.edu.br/revista-remap/index.php/REMAP/article/viewFile/550/371> Acesso em: 20 de mar. 2022.

DERRICK, Michelle; STULIK, Dusan; LANDRY, James M. **Infrared Spectroscopy in Conservation Science / Scientific Tools for conservation**. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

DOSSIÊ IPHAN 9, **Feira de Caruaru**. Brasília: Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI)/IPHAN, 2009. Disponível em:
http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie9_feiradecaruaru.pdf
 Acesso em: 20 de set. 2021.

FERNÁNDEZ, Isabel García. **La conservación preventiva de bienes culturales**. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

FREITAS, Renato Pereira; COELHO, Filipe A.; SOUSA, Valter F.; PEREIRA, Marcelo O. *et al.* Analysis of 19th century ceramic fragments excavated from Pirenópolis (Goiás, Brazil) using FT-IR, Raman, XRF and SEM. **Spectrochimica Acta Part A**, v.193, p. 432-439, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.saa.2017.12.047> Acesso em: 15 fev. 2022.

FREITAS, Renato Pereira; RIBEIRO, Iohanna M.; CALZA, Cristiane; OLIVEIRA, Ana L. *et al.* Analysis of clay smoking pipes from archeological sites in the region of the Guanabara Bay (Rio de Janeiro, Brazil) by FT-IR. **Spectrochimica Acta Part A**, v.163, p. 140-144, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.saa.2016.03.036> Acesso em: 15 fev. 2022.

FREITAS, Renato Pereira. **Aplicações de técnicas nucleares e espectroscopia molecular em Arqueometria**. 2014. Tese (Doutorado em Engenharia Nuclear) - COPPE, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FREITAS, Renato Pereira. **Análise de fragmentos de tangas de cerâmica Marajoara utilizando sistema portátil de Fluorescência de Raios X e estatística multivariada**. 2009. Dissertação (Mestrado em Engenharia Nuclear) - COPPE, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro - Século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FROTA, Lélia Coelho. **Mestre Vitalino**. São Paulo: Editora Publicações e Comunicações, 1988.

GIARDULLO, Paschoal. Matérias-primas brasileiras. *In: Cerâmica: arte da terra*. GABBAI Miriam B. Birmann (ed.). São Paulo: Callis, 1987.

GRZYWACZ, Cecily M. **Monitoring for Gaseous Pollutants in Museum Environments. Tools for conservation**. Los Angeles: Getty Publications, 2006. Disponível em:
https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/monitoring.pdf
 Acesso em: 15 fev. 2022.

HERRÁEZ, Juan A.; GONZÁLES, Guillermo E. de S; ARENAS, Maria J. P; MUÑOZ Teresa G. **Manual de seguimiento y análisis de condiciones ambientales: Plan Nacional de Conservación Preventiva**. Secretaría General Técnica Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2014. Disponível em:

<https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:3312b805-4c20-46b6-a897-71cead432bf7/manual-condiciones-amb-2018.pdf> Acesso em: 19 jun. 2022.

HORIE, Velson. **Materials for Conservation**. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2010.

INEA – INSTITUTO ESTADUAL DO AMBIENTE. **Relatório de qualidade do ar do estado do Rio de Janeiro**, 2019 ano base 2018. Disponível em: http://www.inea.rj.gov.br/publicacoes/publicacoes-inea/relatorios-e-inventarios/?ic_title=qualidade+do+ar Acesso em: 10 fev. 2021.

FABBRI, Bruno (ed.). **Science and conservation for museum collections**. Florence: Nardini Editore, 2012.

FIGUEREDO JUNIOR, João Cura D’Ars de. **Química Aplicada à Conservação e Restauração de Bens Culturais**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural. *In: Ideias em destaque*. Rio de Janeiro, n. 36, p. 86-110, mai./dez. 2011. Disponível em: https://www2.fab.mil.br/incaer/images/eventgallery/instituto/Ideias/Textos/ideias_36.pdf Acesso em: 05 jan. 2022.

LIMA, Carolina Rodrigues de. **A Coleção Renato Miguez de Arte Popular: investigando a trajetória**. 2019. Monografia (Bacharelado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

LIMA, Sandra Ferreira de. **Invenção e tradição: um olhar plural sobre a arte figurativa do Alto do Moura**. 2001. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

LODY, Raul. **Arte do barro e o olhar da arte / Vitalino e Verger**. Comemorativo ao centenário de nascimento de Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino. Texto de Raul Lody. Fotos de Pierre Verger. Catálogo de exposição, realizada de 05 de junho a 30 de agosto de 2009. Recife: Instituto Cultural Banco Real, 2009.

MACHADO, Clotilde de Carvalho. **O barro na arte popular brasileira**. Rio de Janeiro: Lídio Ferreira Júnior Artes Gráficas, 1977.

MASCELANI, Angela. **O mundo da arte popular brasileira**. 3. ed., Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

MAYER, Ralph. **Manual do artista / Ralph Mayer**; tradução Christine Martins Nazareth. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2015.

MELLO, Paulino Cabral de. **Vitalino, sem barro: o homem, 80 anos de arte popular**. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand; Ministério da Cultura, 1995.

MIDGLEY, Barry. **Guia completa de escultura, modelado y ceramica – técnicas y materiales**. 1. ed. Madrid: Tursen S.A. - H. Blume, 1982.

MIGUEZ, Renato. Vitalino: ele foi o criador da cerâmica popular do Nordeste. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 2 mai. 1973. Por quê? – Suplemento do Centro de Pesquisas Experimentais (CEPE) e Tribuna da Imprensa, p. 16.

MIGUEZ, Renato. Ceramistas populares de Pernambuco. *In: Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 28: 228-258, set./dez., 1970.

MICHALSKI, Stefhan. Conservação e Preservação do Acervo. *In: BOYLAN, Patrick, J. (ed.). Como gerir um museu: manual prático*. Paris: International Council of Museums, p. 51-90, 2004.

Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001410/141067e.pdf> Acesso em: 01 mar. 2021.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Global, 2013.

OLIVEIRA-JUNIOR, José Francisco; TERASSI, Paulo Miguel de Bodas; GOIS, Givanildo. Estudo da Circulação dos Ventos na Baía de Guanabara/RJ, entre 2003 e 2013. **Revista Brasileira de Climatologia**. Universidade Federal do Paraná, PR, v. 21, ano 13, p. 59-80, set. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistaabclima/article/view/51492>. Acesso em: 10/02/2022

PASCUAL, Eva; PATIÑO, Mireia (coord.). **Conservar e Restaurar: cerâmica e porcelana**. Lisboa: Editorial Estampa, 2005.

PEREIRA, Sonia Gomes. O novo Museu D. João VI: A reinterpretação do acervo e a nova curadoria do museu. *In: Revista de História da Arte e da Cultura*. Campinas, SP, n. 15, p. 111-131, 2011. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15353> Acesso em: 20 maio. 2022.

RIBEIRO, Benvinda de Jesus Ferreira. **A preservação de acervos museológicos: o caso das esculturas no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil**. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura (PROARQ), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

RIBEIRO, René. **Vitalino: um ceramista popular do Nordeste**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Sociais; Ministério da Educação e Cultura, 1972. Não paginado.

RIZZUTTO, Marcia Almeida. Métodos físicos e químicos para estudo de bens culturais. **Cadernos do CEOM Arqueometria para Bens Culturais**, v. 28, n. 43, p. 67-76, 2015. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2650> Acesso em: 11 out. 2021. Acesso em: 20 jan. 2022.

SÉGUIER, Jaime de. **Dicionário prático ilustrado: novo dicionário enciclopédico Luso-Brasileiro** (ed. atualizada e aumentada por José Lello e Edgar Lello). Porto: Lello & Irmão, 1957.

SILVA, Beatriz Maria Fonseca. **Análise ambiental como ferramenta para conservação de acervos: estudo de caso do Museu Arqueológico da Região de Lagoa Santa**. Dissertação

(Mestrado em Arquitetura) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SILVA, Laudenor Pereira da. **A disputa da argila pelos artesãos do Alto do Moura – Caruaru – PE**. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

SIQUEIRA, Luis Manoel Paes. **Considerações sobre as argilas e materiais argilosos do município de Caruaru e sua importância socioeconômica**. Estudos Geológicos, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, v. 16, p. 16-29, 2006.

SIMPSON-GRANT, M. The Use of Ultraviolet Induced Visible-Fluorescence in the Examination of Museum Objects, Part I. **Conserve-O-Gram** n. 1/09, 2000a. Disponível em: <https://www.nps.gov/museum/publications/conservoogram/01-09.pdf> Acesso em: 15 jan. 2021.

SIMPSON-GRANT, M. The Use of Ultraviolet Induced Visible-Fluorescence in the Examination of Museum Objects, Part II. **Conserve-O-Gram** n. 1/10, 2000b. Disponível em: <https://www.nps.gov/museum/publications/conservoogram/01-10.pdf> Acesso em: 15 jan. 2021.

SOUTO, Flávio Augusto. **Avaliação das características físicas, químicas e mineralógicas da matéria-prima utilizada na indústria de cerâmica vermelha nos municípios de Macapá e Santana-AP**. Dissertação (Mestrado em Geoquímica e Petrologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

STUART, Barbara H. **Analytical Techniques in Materials Conservation**. 1. ed. Chichester: John Wiley & Sons, 2007.

THOMSON, Garry. **The Museum Environment**. 2. ed. London: Butterworth, 1986.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoria contemporânea da Restauração / Salvador Muñoz Viñas**; tradução Flávio Carsalade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

WALDECK, Guacira (org.). **Mestre Vitalino e artistas pernambucanos**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009.

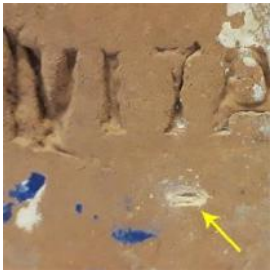




Vídeos

Documentário Vitalino. Ficha Técnica: Gênero: Documentário Duração: 52 min Série: Tela Brasil Ano: 2009 Produção: TV Senado
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NcNh5FN16uI> Acesso em: 16 mai. 2020.









Vitalino – Lampião Geraldo sarno. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Sy9QQbASIjc> Acesso em: 16 mai. 2020.

APÊNDICE A

Quadro A.1 – Pontos de coletas das amostras das pastas cerâmicas.

		
MDJ 10711	MDJ 10929	MDJ 11087
		
MDJ 11174	MDJ 11310	

Quadro A.2 – Pontos de coleta das amostras das camadas pictóricas.

OBRA MDJ 10711			
			
Azul	Branco	Vermelho	Preto
OBRA MDJ 11174			
			
Azul	Branco	Vermelho	Amarelo