

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG  
ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA  
CURSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS  
MÓVEIS

Marcelino Lopes da Silva Netto

**FOTOPINTURA: restauração do retrato do Sr. Marcelino.**

Belo Horizonte  
2018

Marcelino Lopes da Silva Netto

**FOTOPINTURA: restauração do retrato do Sr. Marcelino.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao colegiado do curso de Conservação e  
Restauração de Bens Culturais Móveis da  
Escola de Belas Arte da Universidade Federal  
de Minas Gerais como requisito parcial para  
obtenção do título de bacharel em  
Conservação e Restauração de  
Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Profa. Dra. Jussara Vitória de Freitas do Espírito Santo  
Coorientadora: Profa. Dra. Bethania Reis Veloso

Belo Horizonte  
2018

Marcelino Lopes da Silva Netto

**FOTOPINTURA: restauração do retrato do Sr. Marcelino.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao colegiado do curso de Conservação e  
Restauração de Bens Culturais Móveis da  
Escola de Belas Arte da Universidade Federal  
de Minas Gerais como requisito parcial para  
obtenção do título de bacharel em  
Conservação e Restauração de  
Bens Culturais Móveis.

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Jussara Vitória de Freitas do Espírito Santo (Orientadora) – UFMG -  
Universidade Federal de Minas Gerais.

---

Profa. Dra. Bethania Reis Veloso (Coorientadora) – UFMG - Universidade  
Federal de Minas Gerais.

---

Profa. MSc. Amanda Cristina Alves Cordeiro (Banca)- Universidade Federal de  
Minas Gerais.

*Dedico este trabalho ao Sr. Marcelino Lopes da Silva que, mesmo sem conhecê-lo, sempre permeou a minha existência como indivíduo.*



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais por me apoiarem sempre e a minha família pela confiança depositada; aos professores pelos ensinamentos, em especial as minhas orientadoras Jussara Vitória de Freitas do Espírito Santo e Bethania Reis Veloso; aos meus colegas pelo convívio em especial a minha turma e aos “sobreviventes” da sala de tcc.

Agradeço ao vôlei-UFMG por me permitir representar a instituição em uma das minhas grandes paixões na vida, juntamente com as atléticas da AALEB e AAFAFAR.

Agradeço também aos amigos que fiz dentro da instituição UFMG e aqueles que sempre me acompanham e acompanharão por toda vida.

*“(...) nossa sociedade sórdida, pois induz os Narcisos à uma exultação unânime sobre suas imagens banais, gravadas sobre um pedaço de metal. ”*

*Charles Baudelaire  
(Busselle, 1979, pág 33)*

## RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso descreve o processo de conservação e de restauração do retrato “Sr. Marcelino”, de propriedade da Sra. Dagmar Lopes da Silva.

O trabalho inicia-se mediante realização de pesquisas acerca do desenvolvimento da fotografia e de suas atribuições como material artístico-cultural em vista da teoria da restauração, dando-se enfoque à técnica de fopintura apresentada na obra.

Juntamente com estudos e análises, apresenta-se farta documentação fotográfica, com desenvolvimento do processo de restauro do retrato concomitante ao elemento auxiliar – moldura.

Finaliza-se o trabalho, com a montagem e a apresentação estética da obra, acrescido de considerações finais sobre o desenvolvimento do processo.

Palavras-chaves: Restauração. Fopintura. Moldura.

## **ABSTRACT**

This undergraduate thesis describes the conservation and restoration process of "Mr. Marcelino" picture, which belongs to Mrs. Dagmar Lopes da Silva.

This work starts with researches about development of photography and its assignments as artistic-cultural material in restoration theory vision, with focus in photo painting technique presented in this work.

Along with studies and analysis, features large material of photographic documentation, with development of portrait restoration process, concurrent with auxiliary element - the frame.

Finally, the paper ends with the assembly and presentation of aesthetics of the work, added of final considerations about the development process.

Key-words: Restoration. Photo Painting. Frame.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Luz Visível. Frente e verso da obra.....	23
FIGURA 2 - Luz Visível. Detalhe do selo encontrado na moldura.....	25
FIGURA 3 - Luz Visível. Comparação do retrato com a obra de Velázquez, análise estilística.....	28
FIGURA 4 - Luz Visível. Estudo de análise formal.....	29
FIGURA 5 - Visível. Retrato do casal Sr. Marcelino e sua esposa Sra. Yolanda.....	30
FIGURA 6 - Luz Visível. Análise formal comparativa.....	31
FIGURA 7 - Luz Visível. Frente e verso retrato.....	32
FIGURA 8 - Luz Visível. Detalhe da borda do retrato com esquema de estratigrafia.....	33
FIGURA 9 – Luz Visível. Frente e verso da moldura .....	34
FIGURA 10 - Luz Visível. Frente e verso da obra.....	35
FIGURA 11 - Luz Visível. Verso da moldura com detalhe de infestações.....	36
FIGURA 12 - Luz Visível. Frente e verso do retrato.....	37
FIGURA 13 - Luz Visível tangencial dir/esq. Anverso do retrato em escala de cinza.....	38
FIGURA 14 - Fluorescência de ultravioleta. Anverso/verso escala de tons.....	39
FIGURA 15 - Luz Visível e fluorescência de ultravioleta. Escala de tons, verso da moldura.....	41
FIGURA 16 - Luz Visível e fluorescência de ultravioleta. Escala de tons, frente da moldura.....	42
FIGURA 17 - Luz Visível. Procedimento de tamponamento no retrato.....	50
FIGURA 18 - Luz Visível. Detalhe da retirada do acúmulo de umidade com swob.....	51
FIGURA 19 - Luz Visível. Marca do procedimento nos mata-borrões.....	52
FIGURA 20 - Luz Visível. Antes e depois do processo de tamponamento.....	53
FIGURA 21 - Luz Visível. Marcas do segundo processo de tamponamento nos mata-borrões.....	54
FIGURA 22 - Luz Visível. Procedimento de conservação curativa na mesa de sucção.....	55

FIGURA 23 - Luz Visível. Detalhe do tratamento de suporte no verso do retrato.....	56
FIGURA 24 - Luz Visível. Detalhes das reconstituições no suporte.....	57
FIGURA 25 - Luz Visível. Detalhes do tratamento estético com velatura e reintegração na obra.....	58
FIGURA 26 - Luz Visível. Detalhe de infestação na moldura.....	59
FIGURA 27 - Luz Visível. Detalhe do selo no verso da moldura.....	60
FIGURA 28 - Luz Visível. Limpeza do verso da moldura.....	61
FIGURA 29 - Luz Visível frente da moldura. Detalhe dos locais de teste com o solvente.....	62
FIGURA 30 - Luz Visível. Teste com solvente.....	63
FIGURA 31 - Luz Visível, frente moldura. Processo de limpeza da repintura com solvente.....	65
FIGURA 32 - Luz Visível. Identificação das retiradas das intervenções e partes faltantes.....	67
FIGURA 33 - Luz Visível moldura. Detalhe da retirada das intervenções anteriores na moldura e complementação com interface de serragem e PVA.....	68
FIGURA 34 - Luz Visível. Detalhe das complementações com modelagem em araldite madeira.....	69
FIGURA 35 - Luz Visível moldura. Detalhe do nivelamento.....	70
FIGURA 36 - Luz Visível moldura. Detalhe da reintegração como pontilhismo em aquarela.....	71
FIGURA 37 - Luz Visível. Evolução da reintegração cromática com pontilhismo.....	72
FIGURA 38 - Luz Visível. Detalhe da reintegração com iluminação natural.....	74
FIGURA 39 - Luz Visível. Reintegração com ilusionismo.....	75
FIGURA 40 - Luz Visível. Aplicação de verniz com pincel.....	76
FIGURA 41 - Luz Visível moldura. Moldura finalizada.....	77
FIGURA 42 - Luz Visível. Ajuste do vidro de proteção com dremel e detalhes do passe-partout.....	78
FIGURA 43 - Luz Visível. Adesão da obra no passe-partout com papel japonês e espátula quente.....	79
FIGURA 44 - Luz Visível. Aplicação dos grampos de proteção.....	79

FIGURA 45 - Luz Visível. Frente e verso da obra .....	81
FIGURA 46 - Documentação fotográfica – Antes e depois, luz visível .....	85
FIGURA 47 – Documentação fotográfica – Antes e depois, retrato e moldura, de fluorescência de ultravioleta .....	86
FIGURA 48 - Comprovante de entrega de peça Cecor.....	101
FIGURA 49 - Luz Visível. Dagmar Lopes da Silva.....	107
FIGURA 50 - Luz Visível. Maria Antônia da Silva Faria.....	113
FIGURA 51 - Luz Visível. Yolanda Lopes da Silva .....	115
FIGURA 52 - E-mail enviado para Casa Castro .....	116
FIGURA 52 - E-mail recebido pela Casa Castro .....	117

## **LISTA DE TABELAS**

TABELA 1- Teste de solubilidade .....	64
---------------------------------------	----

## **QUADROS**

QUADRO 1- Representação gráfica de corte estratigráfico do suporte .....	33
--	----



## **LISTA DE ABREVIÇÕES E SIGLAS**

CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais da EBA da UFMG

CMC- Carboximetilcelulose

EBA – Escola de Belas Artes

ILAB – Laboratório de Imagens do Cecor da EBA da UFMG

LAGRAFI- Laboratório Gráfico do Cecor da EBA da UFMG

PVA – Acetato de Polivinílico

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UV – Ultravioleta

## SUMÁRIO

<b>1.INTRODUÇÃO</b> .....	<b>14</b>
1.1 Popularização da fotopintura: democratização da arte .....	15
1.2 A Fotografia como documento e arte a luz da teoria da restauração .....	17
<b>2. IDENTIFICAÇÃO E HISTÓRICO DA OBRA</b> .....	<b>22</b>
2.1 Descrição e identificação da obra .....	22
2.2 Histórico .....	23
2.3 Análise formal/ Estilística .....	26
2.4 Técnica construtiva .....	32
<b>3 ESTADO DE CONSERVAÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO</b> .....	<b>35</b>
3.1 Estado de conservação da obra .....	35
3.2 Critérios para a elaboração e proposta de tratamento .....	43
<b>4 - TRATAMENTO DA OBRA SR. MARCELINO</b> .....	<b>48</b>
4.1 Tratamento estrutural da Obra .....	48
4.1.1 <i>Limpeza do anverso e verso</i> .....	48
4.1.2 <i>Teste de solubilidade</i> .....	48
4.1.3 <i>Tamponamento</i> .....	48
4.1.4 <i>Planificação a seco</i> .....	55
4.1.5 <i>Tratamento do suporte</i> .....	56
4.1.6 <i>Tratamento estético</i> .....	58
4.2 Tratamento do anexo: moldura .....	59
4.2.1 <i>Limpeza</i> .....	59
4.2.2 <i>Teste com solventes e remoção de repintura</i> .....	61
4.2.3 <i>Identificação e retirada de intervenções anteriores</i> .....	66
4.2.4 <i>Complementações e modelagem</i> .....	67
4.2.5 <i>Nivelamento</i> .....	69
4.2.6 <i>Reintegração Cromática</i> .....	71
4.2.7 <i>Aplicação de Verniz</i> .....	75
4.3 <b>Montagem</b> .....	<b>77</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>82</b>
5.1 <b>Antes e depois da restauração – obra Sr. Marcelino</b> .....	<b>85</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>87</b>
<b>ANEXO A</b> .....	<b>92</b>
<b>ANEXO B</b> .....	<b>101</b>
<b>ANEXO C</b> .....	<b>102</b>
<b>ANEXO D</b> .....	<b>116</b>
<b>ANEXO E</b> .....	<b>117</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Na história da humanidade, o homem sempre buscou representar, a si e ao seu entorno, seja de forma didática, como nas pinturas rupestres, ou mesmo ao deleite, como em retratos renascentistas.

O encantamento pela imagem e sua captura sempre esteve no horizonte da eternização do momento e sua documentação histórica. Várias técnicas foram desenvolvidas ao longo do tempo, como desenhos, croquis, pinturas, afrescos, técnicas de impressões em madeira, pedra e metal; mas nenhuma causou mais mudanças e encantamento como a técnica fotográfica.

Com o desenvolvimento tecnológico da fotografia e a sua popularização, o formato retrato ganhou o gosto popular.

No Brasil, a fotografia chegou de quase imediato, visto que se tratava, inicialmente, de uma técnica envolta em aparatos, sendo que as novidades vindas da Europa demoravam consideravelmente para desembarcar em portos nacionais.

Segundo Vasquez (2002)<sup>1</sup>, a fase inaugural da fotografia na corte brasileira, estendeu-se entre as décadas de 1840 a 1860.

O retrato tornou-se o principal gênero fotográfico, permitindo a expansão inicial da fotografia e a difusão de processos populares sobre papel, como *carte de visite* e a *carte cabine*<sup>2</sup>, possibilitando, assim, a profissionalização da fotografia.

Com a exposição dos primeiros daguerreotipos, surgiu a polêmica se a fotografia seria considerada arte e se competiria com a pintura como meio de expressão<sup>3</sup>. Laura González Flores debruça-se sobre esse tema em seu livro, *Fotografia e*

---

<sup>1</sup> VASQUEZ, 2002, p. 9-10.

<sup>2</sup> [...] o francês Disdéri teve, em 1854, a idéia de criar um processo de retratos de pequeno formato sobre papel albuminado, denominado *carte de visite*, permitindo o progressivo barateamento do custo dos retratos e pondo assim a fotografia ao alcance de um número cada vez maior de interessados. (Vasquez, 2002, pág 29)

<sup>3</sup> O poeta francês Charles Baudelaire critica em um célebre texto o que ele chama o processo daguerreotipo de “um único Narciso”, fazendo referência a história mitológica de Narciso. “(...) nossa sociedade sórdida, pois induz os Narcisos à uma exultação unânime sobre suas imagens banais, gravadas sobre um pedaço de metal”. (Busselle, 1979, pág 33)

Pintura: Dois meios diferentes?, defendendo, assim, a luz da filosofia e da história, a teoria de que “Fotografia e Pintura são, no fundo, a mesma coisa” .

A fotografia influenciou de forma direta as artes plásticas, principalmente a pintura, obrigando-a a se reinventar, abandonando os cânones acadêmicos e abrindo as portas para o que mais tarde seria conhecido como as vanguardas europeias e sua arte moderna, em principal o movimento impressionista. Esse movimento buscou o abandono da “mimésis” e do realismo exacerbado em prol do movimento e da luz da captura do momento de registro.

“Não é casual que a primeira exposição dos pintores impressionistas tenha se realizado no estúdio do famoso fotógrafo Maurice Nadar, em 1874, em Paris. Era uma época em que a fotografia mal se tornava prisioneira de uma convenção formal que a empobrecia como imagem porque em oposição à liberdade das formas e às descobertas imagéticas da pintura. A fotografia ainda vacilava ante a possibilidade de ser, também, fotoarte. Trinta anos depois, em 1904, os irmãos Lumière, com base numa técnica própria, começaram a fazer as primeiras fotografias coloridas, claramente influenciadas pela pintura impressionista, indício de quanto ainda persistia a dúvida dos fotógrafos em relação à fotografia prisioneira da ideologia do verossímil e quando titubeavam em abandonar a possibilidade de situá-la no imaginário da arte.” (MARTINS, 2008, p. 150-151)

Sobre a veracidade da fotografia como meio reprodutivo, Martins afirma que é inegável a sua aplicação metodológica:

“(...) porque desde as origens a fotografia foi sendo, aos poucos, capturada pela ilusão do similar e, portanto do documental e preciso. Tanto que, meio século depois de sua invenção, o retrato fotográfico já era utilizado como documento de identificação, nas fichas policiais e nos passaportes.” (MARTINS, 2008, p.152).

Como ainda hoje os fazem.

### **1.1 Popularização da Foto-pintura: Democratização da arte**

Com o crescente desenvolvimento da cultura cafeeira no Vale do Paraíba e na região de Campinas, no final do século XIX, as características da sociedade brasileira transformam-se, a ponto do deslocamento de recursos gerados pela monocultura de exportação acrescerem à região sudeste/sul, culminando no progresso e no desenvolvimento de novos centros urbanos.

Esses centros urbanos tornaram-se referência não só do desenvolvimento, como também popularizaram os estúdios de fotografia, estúdios esses já presentes

principalmente nas capitais como Salvador, Recife, Belém, Rio de Janeiro e na região de São Paulo. A clientela variava entre a nobreza oficial, a aristocracia agrária, comerciantes mais abastados e representantes das “classes populares”, como militares, padres, funcionários da administração, artistas, profissionais liberais, dentre outros.

Os estúdios fotográficos, com a *carte de visite*, criam, por si só, uma espécie de padronização, trazendo poses e cenários estereotipados, utilizando acessórios de acordo com a posição social e a atividade profissional do retratado. Essa padronização, de fato, não diz sobre a realidade, mas, sim, sobre uma imagem a ser apresentada à posteridade, vide as fotografias de escravos e alforriados, estes sempre bem trajados<sup>4</sup>

Começa assim, como uma forma de diferenciação artística, não só da obra, como do profissional fotógrafo, uma intervenção feita de forma direta, chamada fotopintura<sup>5</sup>.

“Esse cruzamento de pintura e fotografia apresentava uma dupla vantagem: a de dispensar as longas e repetidas sessões de pose da pintura e, ao mesmo tempo, resolver um dos problemas básicos da fotografia de então: a falta de cor.” (Vasquez, 2002, pág 31)

A bem verdade, esse artifício citado por Vasquez representou mais uma possibilidade de diferenciação social, para que uma parcela da sociedade se diferenciasse do cliente comum retratado por fotógrafos convencionais, a cada dia mais populares.

Com o passar do tempo, esse processo ganhou o gosto popular, principalmente no interior, em razão dos chamados fotógrafos itinerantes, que percorriam

---

<sup>4</sup> “Menino e a ama escrava” Recife, s.d. Fotografia do estabelecimento de João Ferreira Vilella. Carte de visite. (Coleção Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife.)

\*Ver “Documentário Babás, de Consuelo Lins”

<sup>5</sup> Processo inventado por Disdéri em torno de 1863, a photo-peinture era obtida a partir de uma base fotográfica em baixo contraste \_\_ que tanto podia ser uma tela quanto uma cópia sobre papel \_\_ sobre a qual o pintor aplicava as tintas de sua preferência, geralmente guache para o papel e óleo para as telas. Essa técnica apresentava a vantagem de dispensar a exigência de grande talento do pintor para o difícil gênero do retrato \_\_ reduzindo seu papel na maior parte dos casos ao de um mero colorista \_\_, ao mesmo tempo em que liberava o cliente das fastidiosas sessões de pose exigidas pela pintura tradicional. Já em 1866 encontramos os primeiros praticantes desse processo no Brasil, denominado nos países de língua inglesa de photography on canvas. (Vasquez, 2002, pág 57)

\*\*Ver também – Portrait-Crayon, em Le Vocabulaire Technique de la photographie, pág 146 a 149.

consideráveis extensões em busca de clientelas, já que nos centros urbanos, cada vez mais, a fotografia tornava-se parte integrante do cotidiano das pessoas<sup>6</sup>.

“(…) as incursões ao interior do país muito lentas e onerosas, obrigando o fotógrafo a alugar diversas bestas de carga para conduzir seu pesado e frágil equipamento, e a gastar uma ou duas semanas para ir de uma localidade a outra em busca de uma clientela com frequência bastante reduzida. Circunstância esta que forçava aos fotógrafos itinerantes a praticarem preços consideravelmente maiores no interior” (Vasquez, 2002, pág 43)

O consumo da técnica de fotopintura se estabelece em parte da sociedade<sup>7</sup>, ganhando ares populares dentro das casas das famílias, principalmente em regiões fora dos grandes centros urbanos do país.

“(…) como o quadro de parede também foi outro importante e imponente referencial para exposição do retrato fotográfico, está exposto de forma visível, na sala principal da casa, num lugar privilegiado da casa significa dizer que a imagem carrega consigo o respeito e a consideração de todos.” (SILVA, 2015, 13 p.)

Por sua vez, com o desenvolvimento de novas técnicas, como da fotografia em cor e o acesso cada vez mais dinâmico às novas tecnologias desenvolvidas, exemplo, câmeras portáteis, a fotografia pintada acabou por se tornar algo cada vez menos usual no decorrer do tempo. Sobre o tema, destaca o curador de Arte da pinacoteca de São Paulo:

“(…) tentou manter de todas as formas a fotopintura tradicional. Mas os tipos de papéis adequados para essa técnica foram ficando escasso, desaparecendo com eles também o interesse dos seus colaboradores, profissionais em formação pagos para aprender a seguir a diante.” (SILVA, 2015, 20p, apud. MOURA, 2012)<sup>8</sup>

## **1.2 O retrato fotográfico: documento e arte à luz da teoria da Restauração.**

O questionamento sobre a conceituação da fotografia e dos retratos, como forma de expressão artística ou documental, acompanha todo o último quartel do século XIX, até meados do XX, juntamente com o desenvolvimento da tecnologia fotográfica. Inicialmente, julgada como arte menor pelos academicismos da

<sup>6</sup> Ver “Documentário Câmera Viajante, de Joe Pimentel.”

<sup>7</sup> Para maior aprofundamento sobre o processo de individualização e cultura de massa, “A invenção do cotidiano” de Michel Certeau. E a crítica “a reprodutividade” da arte feita por Walter Benjamin em: “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”.

<sup>8</sup> Júlio Santos: Mestre da fotopintura, 2010.

belas artes, os primeiros adeptos das técnicas fotográficas desenvolveram métodos de manipulação e de interpretação fotográfica, adequando-se ao cânone pictorialista<sup>9</sup>. Acerca dessas questões, surgiram dois grupos com maiores destaques, The Linked Ring, liderado por Robinson e George Davison, em 1892 na Inglaterra e o Photo-Scession, que surgiu dez anos mais tarde nos Estados Unidos. Essas duas organizações buscavam trazer o reconhecimento para a fotografia pictorialista, como figura da Belas Artes.

“A fotografia é a minha paixão e minha obsessão, a busca da verdade, escreveu Alfred Stieglitz, mais do que qualquer outro, o responsável por “legitimar” aquele novo veículo de comunicação. Em 1902, organizou o movimento fotossecessionista, cujo objetivo era conferir dignidade a uma profissão, na época considerada cada vez mais uma ocupação pouco respeitável.” (BUSSELLE, 1977, pg 35. grifos dele)

Como já citado, a fotografia é comumente utilizada na história como forma de documentação, seja pelo estado ou pela sociedade civil. Em tempos atuais, a fotografia ou a imagem fotográfica estão presentes no cotidiano das pessoas, como em documentos de identificação, exames médicos ou até mesmo em registros pessoais feitos em câmeras fotográficas de aparelhos celulares, dentre outros recursos tecnológicos.

Continuando, a fotografia torna-se cada vez mais presente na sociedade, ao ponto de se tornar alvo de estudos, como fonte e meio de pesquisas, muito devido ao campo da semiótica<sup>10</sup>. Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad na coletânea de textos Domínios da História, discorrem sobre a forma de se utilizar da fotografia como fonte de pesquisa histórica à luz dessa teoria.

“De lá para cá, tanto a noção de documento quanto a de texto continuaram a ampliar-se. Agora, todos os vestígios do passado são considerados matéria para o historiador. Desta forma, novos textos, tais como a pintura, o cinema,

---

<sup>9</sup> “Em 1860, a fotografia já era utilizada para diversos fins e dividia-se essencialmente em cinco categorias: a fotografia de arquitetura, de paisagem, de documentação, de retrato e a fotografia pictórica. Esta última é considerada como a primeira tentativa de elevar a fotografia à categoria de arte. Os fotógrafos pictorialistas tentavam através das suas imagens fazer uma aproximação à pintura, manipulando muitas vezes as fotografias à mão, alterando a granulação, os tons, modificando ou suprimindo elementos de forma a assemelhar as fotografias a pinturas ou aquarelas. Se, por um lado, a fotografia perdia sua relação com o real, por outro, o fotógrafo começava a ser visto como criador de uma realidade. A fotografia era, deste modo, a realidade segundo o ponto de vista do fotógrafo.” Pictorialismo in Artigos de apoio Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$pictorialismo](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$pictorialismo)>. Acesso em 23 de março de 2018.

<sup>10</sup> Se trata do campo de estudo do sistema de significação de Signos. Para maior aprofundamento buscar as obras de Charles Sanders Peirce.

a fotografia etc., foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador. ” (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 402)<sup>11</sup>

Abarcando mais um sentido, a fotografia ganha status (não seria em itálico) de fonte primária, sendo atribuídos valores de signo e de significados muitas vezes imperceptíveis a olho nu<sup>12</sup>. A partir dessas características e atribuições, a sua preservação e, conseqüentemente, os estudos de técnicas de acondicionamento e restauro fazem-se necessários.

Munido da teoria clássica da restauração, tem-se Alois Riegl<sup>13</sup> com seu “culto aos monumentos modernos”, às características ou valores atribuídos a uma obra, tais como: rememoração, histórico, artístico, de uso, novidade, dentre outros.

Partindo-se agora do pressuposto de que uma fotografia pode comportar-se como um documento, uma obra de arte ou até mesmo como uma fonte histórica primária, valores serão atribuídos a tais elementos e, com isso, características físicas e estéticas deverão ser preservadas, quando dessa valoração.

Ora, uma fotopintura, objeto fonte deste estudo, apresenta tais valores e características, pois trata-se de um documento histórico, por seu valor de rememoração. Portanto, também pode ser considerada uma fonte primária de pesquisa, vez que apresenta em sua constituição a técnica, o uso de materiais e o valor estético de uma época, podendo, dessa forma, serem atribuídos a ela valores artísticos e de uso.

“Em conseqüência, a definição do conceito de ‘valor de arte’ deverá variar segundo o ponto de vista que cada um adote. Segundo a concepção antiga, uma obra de arte possuía um valor artístico na medida em que ele respondesse às exigências de uma estética supostamente objetiva, mas não

---

<sup>11</sup> CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. Histórias e Imagem: Os Exemplos da Fotografia e do Cinema. In: CARDOSO, C.F.; VAINFAS, R. (Org.). Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 401-417.

<sup>12</sup> Maria Teresa Ferreira Bastos (2007), em sua tese de doutorado se debruça sobre relação presente nos chamados Portrait dando destaque as produções de Félix Nadar (1820-1910) e Eugène Disdéri (1819-1889) em fins do século XIX. Bastos, Maria Teresa Ferreira; Cardoso, Marília Rothier (Orientadora). Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico. Rio de Janeiro, 2007. 244p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

<sup>13</sup> Historiador da Arte Austríaco do século XIX. Foi um dos fundadores da historiografia da arte moderna e da História da Arte como disciplina. Teórico do campo do Patrimônio, estudos referentes aos Monumentos.



sucedeu nesses dias dar lugar a alguma formulação incontestável. Segundo a concepção moderna, o valor de arte de um monumento se mede pela maneira com que ele satisfaça às exigências da vontade artística moderna” (RIEGL, p. 41, 2013)

No processo de restauração e de conservação de uma fotografia, princípios básicos devem ser observados à luz da teoria da restauração e da ciência da conservação, como os métodos de análises e os processos de intervenções.

“(...) O mesmo desejo vivido pelo homem em fixar sua imagem, acarretando na descoberta da fotografia, levou-o à prática da restauração, cuja finalidade era de eternizar aquelas imagens já degradadas pelo tempo. Procurou-se, inicialmente, uma recuperação estética, sem o conhecimento prévio de que essa intervenção poderia tornar-se prejudicial, acelerando o processo de deterioração da imagem. Hoje em dia o conceito de restauro vem se modificando, optando-se pela proteção do objeto, e adotando-se um tratamento que privilegie a preservação em longo prazo. Esse tratamento implica na adoção de procedimentos que sejam reversíveis.” ( CUNHA; FREITAS; GONÇALVES; SOUZA, p.180, 2015)<sup>14</sup>

O desenvolvimento técnico-científico da ciência da conservação abrange não só obras em formatos tradicionais, como também os materiais fotográficos, esses muitas vezes de difícil análise, em virtude da variedade de suporte e técnicas e os seus variados problemas de conservação, apresentando-se como um grande desafio ao conservador-restaurador.

Não diferentemente da metodologia da análise científica da obra de arte – essa consolidada a partir do avanço técnico-científico do século XX – pressupõe-se três etapas: 1) Levantamento dos problemas da obra; 2) Realização de ensaios para compreender o estado de conservação material da obra; 3) Preparação de estratégias para a intervenção<sup>15</sup>. Os estudos da conservação e restauração de materiais fotográficos apresentam comumente metodologias próximas, podendo

---

<sup>14</sup> DEGRADAÇÃO DE MATERIAIS CONSTITUTIVOS DA FOTOGRAFIA SOBRE VIDRO - COMPLEXIDADE DE MATERIAIS E CRITÉRIOS DE INTERVENÇÕES - CASO CHICHICO ALKIMIM. Jussara Vitória de Freitas; Yacy Ara Froner Gonçalves; Evandro lemos da Cunha; Luiz Antônio Cruz Souza. In: CIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO: HORIZONTES TRANSDISCIPLINARES. 1ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro. 2015.v. 1, p. 177-188. Disponível em: <[http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/uploads/arquivos/ciencias\\_do\\_patrimonio\\_10062016.pdf](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/uploads/arquivos/ciencias_do_patrimonio_10062016.pdf)> Acesso em: 23 de abril de 2018.

<sup>15</sup> Metodologia de análise científica de um bem cultural. In: Química aplicada à conservação e Restauração de Bens Culturais – Uma Introdução, p. 165, 2012.

destacar o estudo da técnica e seu histórico<sup>16</sup>, sem esquecer da apreciação da estética, sendo esta figura tão relevante para a integralidade de uma obra.

Assim, mais uma vez, a teoria clássica da restauração encontra ecos nesse processo. Camillo Boito<sup>17</sup>, com sua mínima intervenção, e Cesari Brandi<sup>18</sup>, com o conceito e métodos para intervenções em obras de arte, demonstram a missão interdisciplinar presente na restauração, colocando, assim, a ciência da conservação no mesmo patamar do técnico restaurador e do historiador da arte para fins de compreensão da obra em toda sua magnitude e nuances, tornando-a coprotagonista do processo.

---

<sup>16</sup> Ver: L' Analyse des matériaux photographiques, p.435-465 In: Le Vocabulaire Technique de la photographie, 2008.

Stulik, Dusan, and Art Kaplan. 2013. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. < [http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/atlas\\_analytical](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/atlas_analytical)>

<sup>17</sup> BOITO, Camillo. Os restauradores. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002. BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Cotia, SP: Ateliê, 2004

<sup>18</sup>.KUHL, Beatriz Mugayar. Cesare brandi e a teoria da restauração. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/posfau/article/viewFile/43516/47138>>. Acesso em: 22 de abril de 2018.

## 2. IDENTIFICAÇÃO E HISTÓRICO DA OBRA

### 2.1 Descrição e identificação da obra

A obra estudada trata-se de um retrato apresentado com a técnica conhecida como fotopintura. A obra de estilo retrato expõe o tronco frontal de uma figura masculina adulta, apresentada no plano médio<sup>19</sup>. O rosto e o olhar estão inclinados para a esquerda do retratado, demonstrando uma expressão séria. Os olhos são escuros e os cabelos pretos, ondulados e curtos. Possui um bigode e sobrancelhas fartas. Está vestindo paletó azul, gravata azul em tom mais claro, com detalhes em branco e camisa mais clara por baixo.

Possui uma moldura de madeira, de cor dourada e detalhes em preto, ornada com elementos fitomorfos e geométricos e uma figura antropomórfica na parte superior centralizada. Apresenta, também, contorno externo retangular com detalhes florais na parte superior e contorno interno em formato ovalado, deixando à mostra a parte central da obra (Figura 1).

Pertencente a uma proprietária particular, Sra. Dagmar Lopes da Silva, essa obra foi apresentada ao Trabalho de Conclusão de Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Sua entrada no CECOR data de 22 de março de 2017, recebendo o número de registro 17-20-P. (Ver anexo B)

A obra não apresenta assinatura, não sendo possível, assim, atribuí-la autoria ou datá-la de forma exata. A única informação adicional, trata-se de um selo com inscrições<sup>20</sup> identificado no verso, junto ao centro do canto inferior, no entanto, ele está coberto e parcialmente danificado, o que inviabiliza uma melhor identificação.

---

<sup>19</sup> “Geralmente utilizado para fotografar pessoas, este enquadramento engloba desde os pés até a cabeça do sujeito, podendo variar até o enquadramento cuja linha inferior da fotografia faz um corte na cintura do sujeito. Neste caso, o sujeito ou assunto ocupa a maior parte da área enquadrada, e os demais elementos são informações adicionais que ajudam no equilíbrio do enquadramento.” ARAÚJO, Ana Paula de. Planos fotográficos. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/fotografia/planos-fotograficos/>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2018.

<sup>20</sup> FABRICA PAULISTA MOLDURAS: Noel Salgado de Castro - Tobias Barreto, 906 –S. Paulo. INDUSTRIA BRASILEIRA.

Figura 1- Foto luz visível, frente e verso da obra.



Foto: Cláudio Nadalin (2017)

## 2.2 Histórico

A obra é pertencente a Sra. Dagmar Lopes da Silva, sendo retratado o seu pai, já falecido, Sr. Marcelino Lopes da Silva. O retratado é natural de Lavras-MG, nascido em janeiro de 1925, mestiço, casado, pai de doze filhos, foi vereador da cidade em que sempre viveu e constituiu família. Trabalhou como prático dentista até o seu falecimento em Belo Horizonte em setembro de 1970, devido a complicações da diabetes. Em entrevistas realizadas com as filhas do retratado foi possível verificar algumas informações sobre datas e o processo de feitura e histórico da obra. (Anexo C)

Segundo a Sra. Dagmar, a obra possivelmente foi feita no final da década de 1950 e início de 1960.

“Meu pai morreu com quarenta e dois anos. Tem quase uns trinta anos, se não for mais... acho que foi feita por volta de mil novecentos e sessenta, sessenta e dois, por aí, eu não tenho certeza, tem muitos anos.”

Dado esse corroborado por sua primeira irmã, Sra. Maria Antônia.

“A obra é o quadro do meu pai, quando ele era mais jovem, na década de cinquenta, final da década de cinquenta, começo de sessenta, por aí... eu me lembro desde pequena que tinha aquele quadro lá em casa, tem uns sessenta anos mais ou menos.”

Não sendo possível a confirmação exata da datação da obra por meio documental, destacamos o processo de feitura da mesma. Acredita-se que a obra tenha sido feita a partir da ampliação de uma fotografia<sup>21</sup>, realizada via encomenda por profissionais viajantes, muito comuns naquela época, como já citado na introdução. Segundo a sua filha, Maria Antônia:

“Eu sei que antigamente eles usavam reproduzir, pegar retratos pequenos, 4 por 5 mais ou menos e reproduzia em quadros maiores. O meu pai tinha o retrato<sup>22</sup> lá em casa e eu acredito que ele tinha muita vontade de reproduzir, mas só que não era aqui que fazia. Eles vinham de fora, pegavam os retratos, levavam. Só sei que levava um tempinho para poder chegar.”

Questionadas sobre a origem da obra a Sra. Dagmar afirma que possivelmente foi feita na cidade de Belo Horizonte, encomendada a um possível amigo de seu pai. “[...] Agora eu não sei quem fez, só sei que foi feita em Belo Horizonte por um amigo do meu pai.” Indagada sobre a afirmação, a sua irmã Maria Antônia diz:

“Pode ter sido em Belo Horizonte, eu não lembro, mas eu acredito que tenha sido em Belo Horizonte. Era muito comum esse comércio com Belo Horizonte que se tem hoje, agora é São Paulo, mas nessa época era Belo Horizonte.”

---

<sup>21</sup> Sobre o processo da foto pintura, Silva destaca: “Havia duas formas para realizar a restauração dos retratos: a primeira passava pelo processo de ampliação do retrato 3x4 para um papel especial em tamanho maior e logo depois iniciava-se a parte de colorir e modificar a imagem do cliente se esse fosse o desejo dele, como por exemplo acrescentar detalhes como paletós, gravatas coloridas, vestidos, brincos e colares, mudar a cor do cabelo e também o fundo da foto; o segundo modo seria apenas a restauração, onde o retrato seria raspado cuidadosamente para retirada das sujeiras, manchas amarelas e envelhecidas, logo depois era feito o processo de pintura para dar vida a imagem antes preta e branca que remetia ao passado gasto e sem vida.” (SILVA, 2015, 19p.)

<sup>22</sup> No período de 02 de dezembro de 2013 a 08 de janeiro de 2014, foi realizada uma exposição no Palácio do Planalto com o tema: “Assis Horta: A Democratização do Retrato Fotográfico através da CLT” em seu catálogo, Angelo Oswald de Araújo Santos, Presidente do Instituto Brasileiro de Museus destaca: “Fotografados para a Carteira do Trabalho, de acordo com as normas legais, eles e suas famílias descobriram, com fascínio especial, o estúdio fotográfico. E o atelier, antes frequentado pelas classes abastadas, foi invadido por populares que queriam mostrar sua cara, para além da foto datada para o documento. Democratizou-se o acesso ao ‘portrait’. O privilégio que se refletira nos incontáveis registros da família imperial e da aristocracia da República Velha, tornou-se espelho do povo. (...)A partir da Carteira de Trabalho, seguro de si e da família, cabeça erguida no quadro social, ele faz pose para aparecer na História do Brasil.” (HORTA, 2014.)

Em um fragmento encontrado na obra é possível verificar as informações pertencente a um selo<sup>23</sup> localizado na parte inferior do verso da moldura, que se encontrava sobreposto pela proteção em papelão. (Figura 2)

Figura 2- Detalhe do selo na moldura



Foto: Marcelino Netto (2017)

Em pesquisa realizada, chegamos a Casa Castro, uma tradicional loja de molduras e marcenaria de São Paulo.

“A Casa Castro é uma empresa Nacional, fundada em 1936 por um imigrante espanhol. A primeira alteração no comando da empresa ocorreu em Janeiro de 1955, quando foi adquirida por dois funcionários, que passam a ser sócio proprietários. Eles mantiveram o nome fantasia de Casa Castro e hoje incorporou-se ao grupo as empresas GF Serrano e JW Nanes.” (Texto informativo do site)

Entrando em contato com o setor de atendimento da empresa recebemos a seguinte informação sobre (Anexos D e E):

“Essa empresa citada era uma fábrica de molduras que já fechou, na época nós comprávamos as molduras e produzíamos os quadros aqui. Existe sim a

<sup>23</sup> FABRICA PAULISTA MOLDURAS: Noel Salgado de Castro - Tobias Barreto, 906 –S. Paulo. INDUSTRIA BRASILEIRA.

possibilidade do quadro ter sido feito aqui mas não tem como saber realmente se foi feita.”

Sendo assim não é possível afirmar com exatidão a origem da obra<sup>24</sup>. Maria Antônia ressalta sobre a possível falência dos empreendimentos:

“Naquele tempo o dinheiro não circulava muito, não era muito fácil. Eles vinham, pegavam um tanto, levavam e depois, as vezes não voltavam mais, só vinham entregar, não pegavam mais encomenda. A firma, eu não sei se falia, o que acontecia. Então as vezes se as pessoas quisessem fazer, não achavam mais. ”

No decorrer das entrevistas fica evidente a importância da obra para o contexto familiar, Dagmar afirma que: “Acho a obra muito bonita, sendo ela muito bem-feita e eu sinto falta dela na parede. Me lembro desde os dez, onze anos de idade, essa obra lá em casa. ” Segundo Silva:

Em nossa pesquisa, (NOTA DE RODAPÉ: Em visita a casas de conhecidos em minha cidade, próxima a Campina Grande, notei a presença de fotopinturas penduradas nas paredes da sala, sempre em destaque propositalmente para que possam ser vistas por todos que entrarem na casa, de forma significativa essas fotopinturas são tomadas como um símbolo familiar emotivo ou até mesmo como uma joia de grande valor e estima.) notei como o quadro de parede também foi outro importante e imponente referencial para exposição do retrato fotográfico, está exposto de forma visível, na sala principal da casa, num lugar privilegiado da casa significa dizer que a imagem carrega consigo o respeito e a consideração de todos. ( SILVA, 2015, 13 p.)

Yolanda lembra que o quadro sempre esteve na sala, desde a mudança para essa casa.

“Era um quadro que sempre esteve na parede da sala ai de casa, com o retrato do meu pai. Depois que a gente mudou para essa casa eu tinha de uns sete anos, seis anos de idade. ”

Maria Antônia corrobora com esse fato: “Você entrava e dava de cara com quadro em frente a porta, na parede da sala, no mesmo local. ”

### **2.3 Análise formal / Análise Estilística**

Na história da arte, o retrato destaca-se ao ponto de ser classificado como um gênero. Ele consiste na *mimese* do ser humano, representado em grupo ou de

---

<sup>24</sup> “Para dar maior credibilidade ao trabalho Seu Giovanni ainda afirma que os vendedores (atravessadores) – que faziam o intermédio entre o retoquista e o dono do retrato \_ afirmava que o serviço seria feito em São Paulo, dessa forma omitindo a real origem do serviço. ( SILVA, 2015, 19p.)”

forma individual. Realizado na antiguidade em momentos comemorativos, com funções religiosas, políticas e didática, representando os grandes nomes e os grandes feitos. Passou a ser explorado de forma recorrente a partir dos séculos XIII devido à quebra do paradigma filosófico medieval com a individualização do ser e o antropocentrismo renascentista florescente.

Podendo ser realizado de inúmeras técnicas e formas, o gênero retrato ganha grande impacto na pintura de cavalete, em especial as obras do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660)<sup>25</sup>. A sua obra “Autoretrato com a Família de Felipe IV ( As Meninas)” antecipa de forma surpreendente o que poderia ser o impacto da fotografia na história do retrato<sup>26</sup>, trazendo consigo teses e análises que despertou a atenção do filósofo Michel Foucault (1926-1984) que em seu livro, “As palavras e as coisas”, apresenta um ensaio sobre a obra no primeiro capítulo do livro.

A partir de uma leitura do repertório das obras de Velázquez<sup>27</sup> é possível perceber a existência de uma tipologia de composição recorrente aos retratos. Essa tipologia se caracteriza pelo recorte, a inclinação da cabeça e do tronco e o fundo, que traz a imagem ao primeiro plano. Analisando a obra em estudo, percebe-se tais características.

Em comparação com a fotografia do retratado, podemos notar as diferenças nítidas entre as duas imagens. (Figura 3)

---

<sup>25</sup> Diego Rodríguez de Silva y Velázquez foi um importante pintor espanhol na corte do rei Filipe IV de Espanha, no século XVII. Retratista, pintou inúmeros retratos da família real espanhola, outras figuras europeias notáveis e plebeus. Sendo destacado na história da arte como um gênio em tal gênero.

<sup>26</sup> Velázquez, 2011, pág 138.

<sup>27</sup> Dentre as obras analisadas, se encontra uma série intitulada de Retratos Masculinos de diferentes datas e localização. Como o Retrato Masculino 1622, 40 x 36 cm Museu do Prado. – Retrato Masculino 1622 - 1623, 51.4 x 40 cm, Institute of Art - Detroit. – Retrato Masculino 1630, 67 x 50 cm, Pinacoteca Capitolina, Roma. – Retrato Masculino 1632 - 1634, 89.2 x 69.5 cm, Altere Pinakothek, Múnico. – Retrato Masculino 1635, 76 x 64.8 cm, Wellinton Museum, Londres.



Figura 3- Comparação do retrato com a obra de Velázquez



Fonte: O Barbeiro do Papa, 1650. Museu do Prado.

A obra analisada no estilo retrato, expõe o tronco de frente, em plano médio, de uma figura masculina adulta. O rosto está inclinado levemente para a esquerda e o olhar para frente, demonstrando uma expressão séria. Os olhos são escuros e os cabelos pretos, ondulados e curtos. Possui um bigode e sobrancelhas fartas. Está vestindo paletó azul, gravata azul em tom mais claro com detalhes em branco e camisa mais clara por baixo. Em comparação utilizou-se uma fotografia de documento, carteira de motorista, no qual a perspectiva deve-se o enquadramento da foto de forma a demonstrar a simetria do rosto e todas as suas informações. (Figura 4)

Figura 4- Análise formal com comparação.



Esquema: Marcelino Netto (2018)

Na primeira imagem, vemos os traços em amarelo demonstrando a inclinação do rosto para esquerda e o olhar centralizado. Na segunda imagem em comparação, se destaca o traço em verde da orelha esquerda, subtraída da obra original devido o ângulo apresentado e o traçado em cruz em amarelo, demonstrando assim o ângulo do rosto. Os traços em purpura demonstra na obra a rotação do dorso para a direção da esquerda em delimitação da lapela. E por fim o traço em vermelho demonstrando uma maior angulação do ombro direito em detrimento do esquerdo e o maior comprimento da linha de ombro do direito corroborando o efeito da rotação do tronco. Em comparação com a segunda imagem, percebemos que a inclinação demonstrada com o traço vermelho é contrária e em menor proporção, não sendo perceptivo o efeito devido o enquadramento da região da face.

A partir dessa estruturação e revisitando os arquivos pessoais fotográficos da família, foi possível encontrar o que se acredita ser a fotografia original. Na fotografia original, provavelmente da década de 1950, o retratado encontra-se acompanhado de sua esposa a Sra. Iolanda Maria da Silva (Figura 5). Segundo Silva:

“Havia duas formas para realizar a restauração dos retratos: a primeira passava pelo processo de ampliação do retrato 3x4 para um papel especial em tamanho maior e logo depois iniciava-se a parte de colorir e modificar a imagem do cliente se esse fosse o desejo dele, como por exemplo

acrescentar detalhes como paletós, gravatas coloridas, vestidos, brincos e colares, mudar a cor do cabelo e também o fundo da foto; o segundo modo seria apenas a restauração, onde o retrato seria raspado cuidadosamente para retirada das sujeiras, manchas amarelas e envelhecidas, logo depois era feito o processo de pintura para dar vida a imagem antes preta e branca que remetia ao passado gasto e sem vida. ( SILVA, 2015, 19p.)”

**Figura 5- Retrato do casal Sr. Marcelino e sua esposa Sra. Iolanda.**



Fonte: Arquivo pessoal



Na foto percebemos o tronco inclinado para a esquerda, assim como o rosto e o olhar direcionado para frente. A imagem jovial dos retratados nos leva a crer que a fotografia foi feita ainda no início do relacionamento, corroborando assim com as datas informadas nas entrevistas. A postura, as vestimentas e a época demonstra que provavelmente essa fotografia foi tirada em estúdio por profissionais, sendo essas informações não confirmadas por meio das entrevistas, já que a fotografia foi analisada posteriormente. (Figura 6)

**Figura 6- Análise formal comparativa.**



Esquema: Marcelino Netto (2018)

Realizando o mesmo traçado, fica evidente que a obra se fez pela ampliação dessa fotografia, as linhas do terno, a inclinação da cabeça, a expressão facial deixa isso evidente. Com isso percebe-se também os locais que foram realizados acréscimos e modificações como na gravata, no lenço e na lapela, corroborado pela supressão da figura da esposa, e com isso o alongamento da região do ombro esquerdo.

## 2.4 Técnica construtiva

A obra apresenta 39.5 cm de altura por 25.0 cm de largura. Consiste em uma revelação de baixo contraste<sup>28</sup>, produzida em um papel espesso e texturizado, de formato ovalado na parte superior, mediante aplicação de uma camada de tinta, possivelmente um guache. (Figura 7)

Figura 7- Foto luz visível, frente e verso do retrato.



Foto: Cláudio Nadalin (2017)

Uma das possibilidades para a identificação da técnica utilizada na feitura da obra, além do calçamento em literaturas específicas, pode ser realizada mediante análise dos materiais empregados. Engana-se quem considera que essa análise tem que ser algo altamente tecnológico.

Uma das formas mais utilizadas para essa identificação é realizada por meio de análise das camadas existentes na obra, conhecida como estratigrafia<sup>29</sup> (Figura

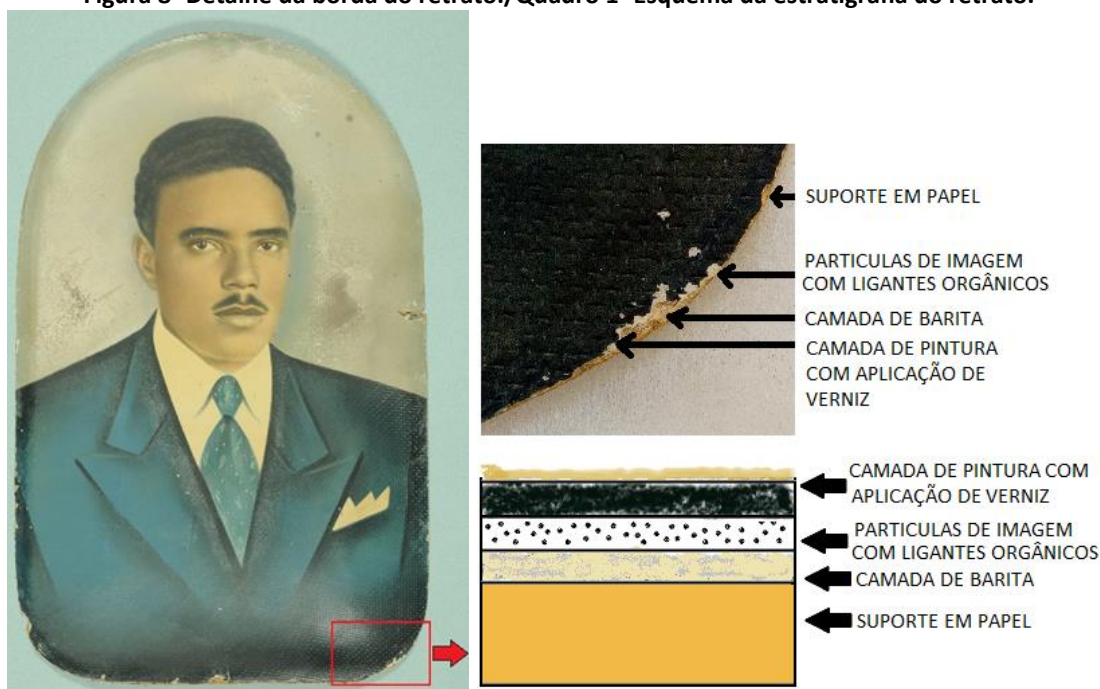
<sup>28</sup> Entendesse por revelação de baixo contraste a técnica empregada da fotografia em preto e branco que prioriza os tons claros em detrimento aos tons escuros contrastantes.

<sup>29</sup> “Os estudos estratigráficos constituem uma das partes mais importantes no estudo científico de obras de arte. A palavra estratigrafia se origina dos termos estratos (camada) e grafia (desenho). Os estudos estratigráficos são, então, os estudos das formas (desenhos) das camadas. (Figueiredo Junior, 2012, 173p.)”

8 / Quadro 1). No caso específico da obra, o processo para estratigrafia foi realizado mediante utilização de uma área que já apresentava o material original à mostra, uma área de perda, não sendo necessários, assim, os procedimentos de coleta e intervenção.<sup>30</sup>

Durante esse processo, foram utilizadas literatura específica<sup>31</sup>, lupa de cabeça, conta fio e documentação fotográfica, além do desenho e identificação das camadas, processo este minuciosamente demonstrado na imagem a seguir.

Figura 8- Detalhe da borda do retrato./Quadro 1- Esquema da estratigrafia do retrato.



Montagem: Marcelino Netto (2018)

Com o processo da estratigrafia, constatou-se registro de um suporte em papel e, superficialmente, a esse suporte, uma possível camada de Barita, não sendo realizados, no entanto, exames para tais constatações técnicas, sendo essa camada sobreposta por partículas de ligantes orgânicos formadores da imagem e finalizada por uma camada de tinta com aplicação de verniz.

A camada do suporte em papel apresenta uma coloração pastel e representa a maior parte da estrutura do corte e está sobreposta por uma fina camada de

<sup>30</sup> CARTIER-BRESSON, 2008, p. 89

<sup>31</sup> STULIK, Dusan, and Art Kaplan. 2013. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. <[http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/atlas\\_analytical](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/atlas_analytical)>



coloração branca, a qual se presume ser composta de Barita e ligantes orgânicos para formação da imagem. Por derradeiro, tem-se uma camada de coloração azul esverdeado, a qual apresenta camada pictórica com leve cobertura brilhante de verniz.

Com uma moldura de 51.6 cm de altura por 33.9 cm de largura e 2.2 cm de profundidade, sendo protegida por um vidro, que cobre toda abertura da moldura e toda extensão da obra. O seu verso é vedado por um “papelão” fixado por pregos, com a moldura feita de madeira, possivelmente pinus, constituída por quatro peças, apresentando intercessões em diagonal no verso. (Figura 9)

Figura 9 - Frente e verso moldura



Foto: Marcelino Netto (2017)

Após realizados a desmontagem e os exames organolépticos necessários, identificou-se na moldura uma camada de betume sobre as alegorias e as complementações de parte delas, e, no canto superior direito, um material não identificado.

Apresenta assim o esquema de camada com madeira, base branca, material similar à resina, tinta dourada (purpurina) e betume.

### 3. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO

#### 3.1 Estado de conservação da obra

O primeiro passo para o estudo, deu-se mediante levantamento da documentação fotográfica da obra, com apoio de Cláudio Nadalin, e do iLab. Para tanto, foram realizados três tipos de exames, o primeiro com luz visível, o segundo com luz rasante e o terceiro com fluorescência de ultravioleta. Esse procedimento faz-se necessário para o conhecimento do estado real em que se encontra o objeto e como forma de documentar as possíveis intervenções realizadas antes e depois do processo de restauro.

Figura 10- Luz visível, frente e verso da obra.



Foto: Cláudio Nadalin (2017)

Após a fotografia com luz visível, da frente e do verso (Figura 10), foi feita a desmontagem para a realização dos outros exames com a obra e com a moldura, em separado. Durante esse processo, foi retirado o papelão que cobria o fundo,



que estava fixado com adesivo e pregos, sendo descartado o vidro de proteção que se encontrava trincado em diagonal.

Foram encontrados ovos de insetos na parte superior direita do verso da moldura e excrementos acumulados na região inferior (Figura 11). A coloração desses elementos era escura, não sendo, assim, constatados ataques ativos, sendo realizado exame de percussão para descoberta de possíveis galerias, no entanto, não foram constatadas.

Figura 11- Verso da moldura com detalhes de infestações



Foto: Marcelino Netto (2017)

O suporte em papel do verso apresenta uma tonalidade amarelada, possivelmente em fruto do processo de deterioração do material decorrente da acidez. Apresenta, também, manchas de umidade e adesivos, muito bem limitadas, lembrando fita adesiva, utilizada, provavelmente, para fixação e montagem da obra na parede, além de manchas de umidade em todo o verso (Figura 12). O suporte não apresenta delaminação em sua estrutura, mas

rasgos, furos e perda da camada superficial, provenientes dos pregos do sistema de fixação do vidro à moldura.

Figura 12- Luz visível, frente e verso do retrato.



Foto: Cláudio Nadalin (2017)

A fotografia apresenta abaulamento no seu interior, presumivelmente por presença de umidade, o que é corroborado pela mancha em seu verso e pela proteção de vidro quebrada. Esse abaulamento pode ser identificado na imagem a seguir (Figura 13), quando da utilização da técnica de fotografia com luz tangencial, sendo realidade tanto no espectro da esquerda, quanto no da direita. Analisando a imagem, constata-se que a área de sombra identifica a diferença de volume causada pelo processo de abaulamento, lembrando que se trata de uma obra de duas dimensões. Tão logo, fazendo a comparação entre as fotos, com a utilização da luz, é possível a identificação de todos esses desníveis.

Figura 13- Luz tangencial a dir/esq anverso com detalhe em escala de cinza



Foto: Cláudio Nadalin (2017)

Com o exame de fluorescência de ultravioleta (Figura 14), ficou ainda mais perceptível as manchas no verso, fruto de adesivos e da umidade, assim como perda da camada de proteção com o verniz na região esquerda da imagem. Esse exame é importante para que seja verificada a ocorrência de alguma intervenção, além do comportamento dos materiais na obra. Durante esse exame, utilizou-se, também, ferramentas de edição de fotografia, como a escala de cor, para sua



melhor visualização e conclusão, visto que nem todas as informações são sensíveis à primeira vista.

**Figura 14- Fluorescência UV verso e anverso com escala de cinza**



Foto: Cláudio Nadalin (2017)

Esse exame é importante pois demonstra a diversificação de materiais presentes, já que as matérias fluorescem de formas diferentes. Nesse compaço, denota-se que a tonalidade, o brilho e a cor, enfim, todos esses fatores trazem informações adicionais, muitas vezes não perceptíveis a olho nú.

Continuando, com os exames organolépticos e de imagens a que fora submetida, verifica-se que não há registro de intervenções anteriores na fotografia.

Esmacimento da cor, pulverização da camada pictórica (gizamento)<sup>32</sup> e sujidades generalizadas foram identificadas durante o procedimento de desmonte e de posterior realização dos exames organolépticos e de imagens.

No processo de desmontagem, também ficou evidente a fragilidade em que a obra encontrava-se, em razão da inconsistência de sua montagem, feita com material inadequado, resultando, possivelmente, em danos físicos à obra. Além disso, seu sistema de fixação na parede, que sustenta a moldura, encontrava-se completamente oxidado, sendo indicado a sua substituição, juntamente com o vidro protetor, para a maior conservação da obra.

Nas imagens a seguir (Figura 15), pode-se notar uma gama de tons demonstrando a quantidade de material e sua diversificação, sendo possível, inclusive, a identificação desses materiais. Fica evidenciado, também, o grau de cobertura do sistema de vedação da obra.

---

<sup>32</sup> “O gizamento é um fenômeno ocasionado pela perda das camadas de tinta que leva à alterações das propriedades ópticas. As reações de deterioração (hidrólise, oxidação etc.) levam à quebra das moléculas do aglutinante em moléculas menores que facilmente escapam da obra (pois as camadas de tinta se tornam quebradiças) o que gera irregularidades na superfície.” (Figueiredo Júnior, 2012, pág.99)

Figura 15- Luz visível e fluorescência de UV com escala de tons, verso da moldura.

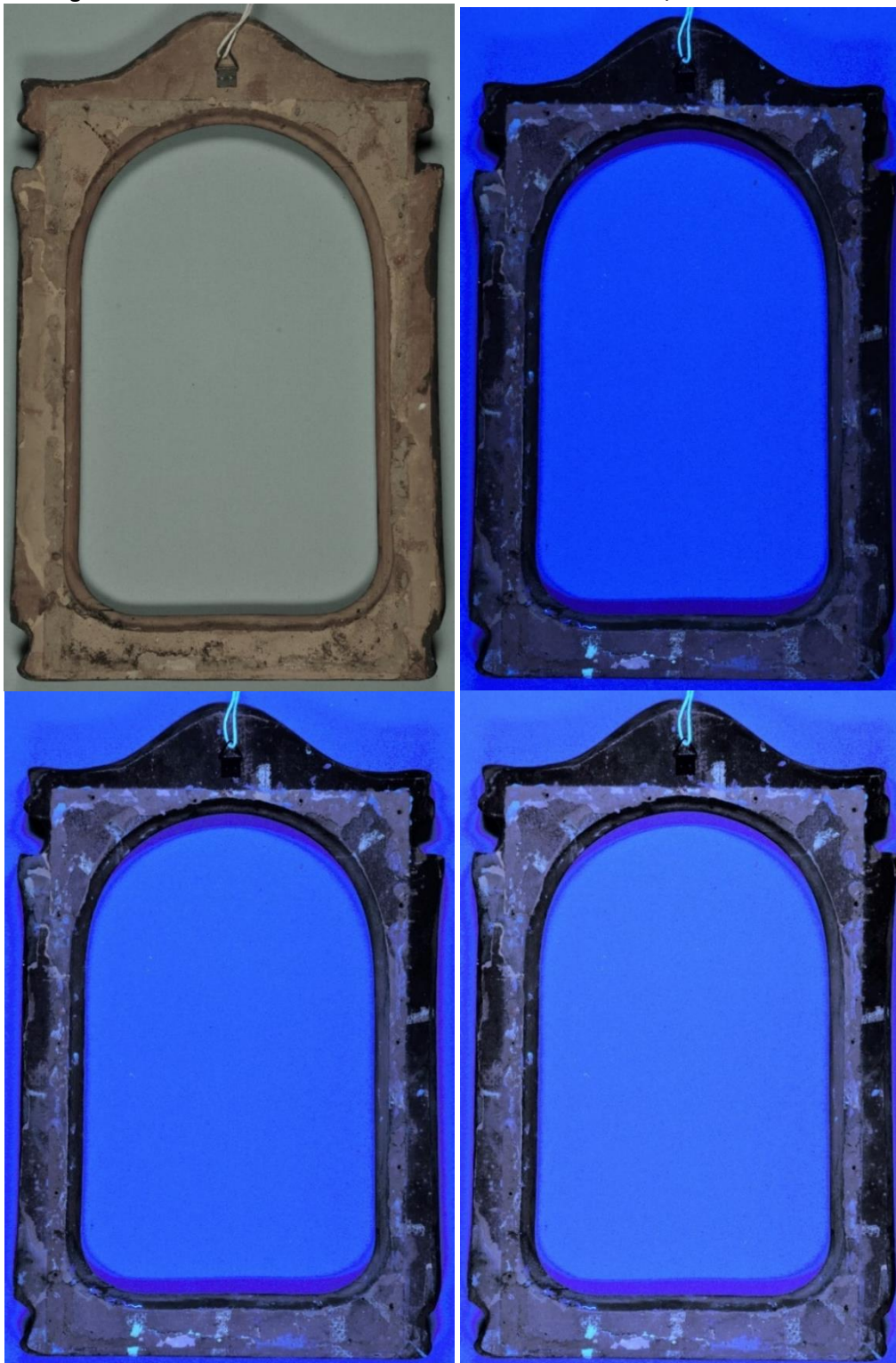


Foto: Cláudio Nadalin (2017)

Na imagem feita da frente da moldura (Figura 16), fluoresce as partes faltantes da ornamentação, o desgaste e as abrasões da camada de betume que cobre



parte da obra, corroborando assim, com a conclusão dos exames organolépticos realizados<sup>33</sup>.

**Figura 16- Luz visível e fluorescência de UV com escala de tons, frente da moldura.**

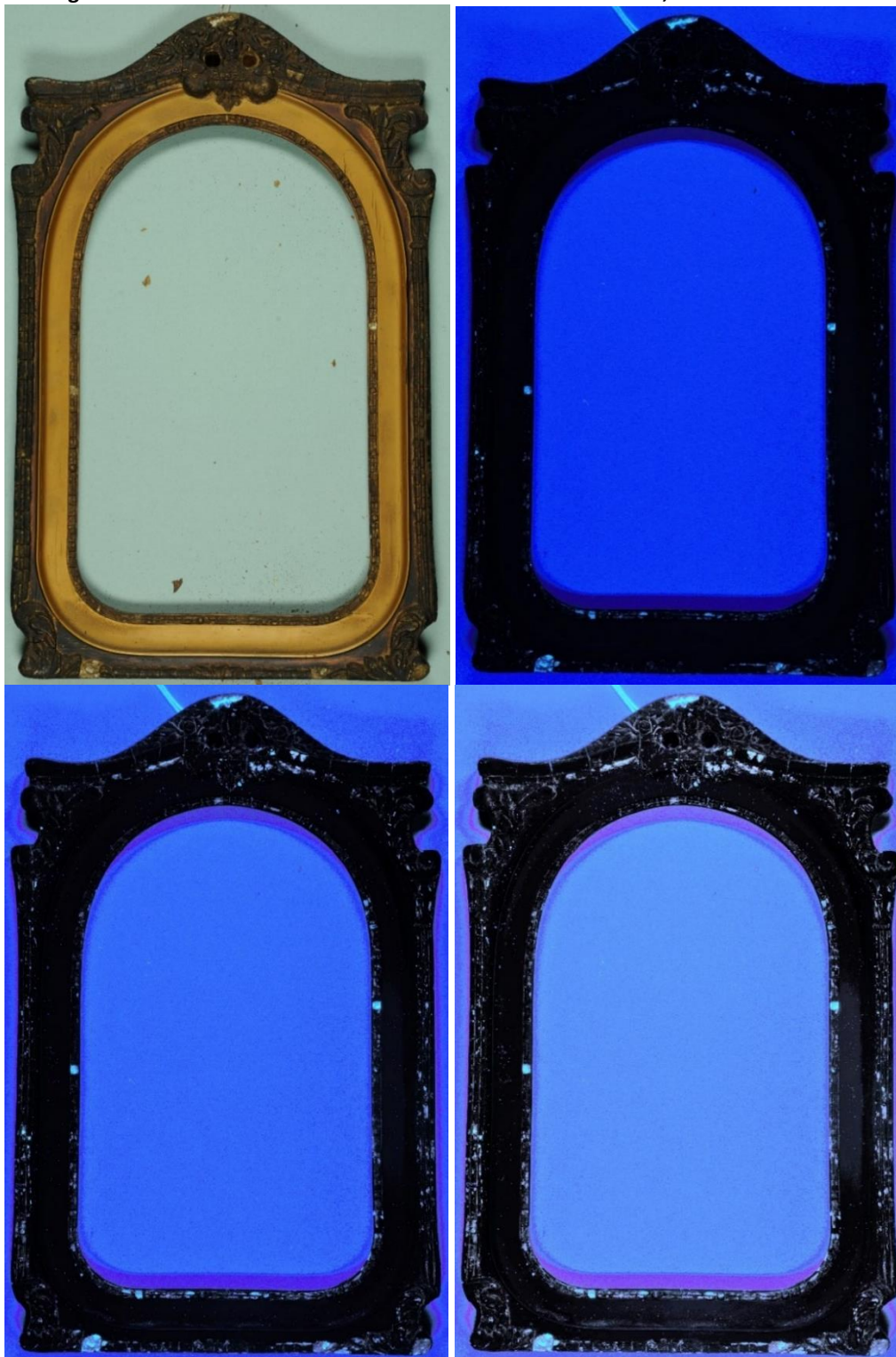


Foto: Cláudio Nadalin (2017)

<sup>33</sup> Diante desse estudo é importante que seja destacado o como as ferramentas de edição fotográfica são imprescindíveis para a realização e aprimoramento desse tipo de análise técnica.

Como pode ser constatado nas figuras anteriores, a moldura já havia sofrido intervenções, seja no seu sistema de montagem, seja na sua policromia e ornamentação, o que foi corroborado pelos exames de imagem realizados. Ora, pelos exames organolépticos realizados, foi constatada a presença de complementações na obra, com presença de material distinto e não identificado, assim como a existência de aplicação de camada de betume na região da ornamentação em baixo relevo. Observa-se, também, pequenas fissuras generalizadas, rachaduras e perdas em alguns dos elementos fitomorfos, abrasões, furos de pregos, perdas e desprendimentos, além de oxidação da tinta dourada, elementos estes identificados tanto nos exames organolépticos quanto nos exames de imagem outrora realizados.

### **3.2 Critérios de intervenção e proposta de tratamento.**

Um dos primeiros pontos para a realização de uma intervenção em uma obra, são os critérios norteadores e a metodologia aplicada. Para a realização desse projeto voltamos a grandes teóricos do campo como, Cesare Brandi, com o conceito e métodos para intervenções em obras de arte; Camillo Boito com o uso da documentação e mínima intervenção<sup>34</sup>, entre outros.

Para Cesare Brandi ao que se realize uma intervenção em uma obra de arte é necessário observar alguns fundamentos. Dentre eles destaca-se a investigação sobre a matéria da obra de arte:

“O primeiro axioma relativo à matéria da obra de arte, como único objeto da investigação de restauro, exige um aprofundamento do conceito da matéria em relação à obra de arte. (...) Será só em um segundo momento, quando se chegar à intervenção prática de restauro, que se fará necessário um

---

<sup>34</sup>“ [...] ênfase no valor documental dos monumentos, que deveriam ser preferencialmente consolidados a reparados e reparados a restaurados; evitar acréscimos e renovações, que, se fossem necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas não poderiam destoar do conjunto; os complementos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo se seguissem a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de sua restauração ou, ainda, no caso das restaurações arqueológicas, ter formas simplificadas; as obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando-se a perda dos elementos característicos ou, mesmo, pitorescos; respeitar as várias fases do monumento, sendo a remoção de elementos somente admitida se tivessem qualidade artística manifestamente inferior à do edifício; registrar as obras, apontando-se a utilidade da fotografia para documentar a fase antes, durante e depois da intervenção, devendo o material ser acompanhado de descrições e justificativas e encaminhadas ao Ministério da Educação; colocar lápide com inscrições para apontar a data e as obras de restauro realizadas.” (BOITO, 2002, p. 21).



conhecimento científico da matéria na sua constituição física. ” (BRANDI, 2004 p.35 e p.36).

Resumindo, se faz necessário uma pesquisa previa do objeto de estudo antes de sua intervenção. Afim de lhe conferir uma maior estabilidade e segurança no momento da ação de restauro, lembrando outro princípio como o da reversibilidade, princípios norteadores desse projeto.

Outro aspecto bem importante se faz pela demanda da própria obra e seu histórico. Ao situar o objeto no tempo e espaço, creditando valores como uma obra de arte, aspectos de culto, valor histórico, relevâncias de particularidades pode caracterizar-se a obra, o seu proprietário e o espaço pertencente a esses aspectos<sup>35</sup>.

Após a análise do estado de conservação da obra, se optou para procedimentos que respeitasse os critérios da mínima intervenção<sup>36</sup>, visto que a obra se encontra íntegra e somente com alguns problemas devido ao seu processo de conservação e montagem.

Abarcando a teoria da restauração de Brandi<sup>37</sup>, percebe-se os questionamentos referentes a materialidade da obra de arte, sendo essa meio e não fim. Adequando a teoria com a práxis, propõe-se respeitar a matéria original da obra, buscando uma compatibilidade dos materiais inseridos no processo de restauro, fugindo assim de possíveis falseamento. Na prática, o trabalho desenvolvido assegurou um equilíbrio entre os aspectos estéticos e históricos.

“Mas, de fato, a essa coma, que se liga ao próprio início do ato de restauração, apresentam-se as duas instâncias, a instância histórica e a instância estética, que deverão, na recíproca contemporização, nortear aquilo

---

<sup>35</sup> RIEGL, 2013

<sup>36</sup> “No final do século XIX, reformulou as práticas de restauração criando uma vertente classificada como “restauro filológico”. Podemos dizer que Boito contribuiu de forma direta para a formulação dos princípios modernos de restauração, na medida em que defendia o respeito à matéria original da pré-existência, a reversibilidade e distinção das intervenções, o interesse por aspectos conservativos e de mínima intervenção, a manutenção dos acréscimos de épocas passadas entendendo-as como parte da história da edificação, assim como, buscou harmonizar as arquiteturas do passado e do presente a partir da distinção de sua materialidade.” O Equilíbrio em Camillo Boito – Rogerio Pinto Dias de Oliveira. In: Resenhas online 086.01, ano 08, fev.2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.086/3049>>. Acesso em: 12 de novembro de 2018.

<sup>37</sup> BRANDI, 2004

que pode ser o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem que se venha a constituir um falso histórico ou a perpetrar uma ofensa estética. ” (BRANDI, 2004, 47p.)

Na Carta de restauro de 1972 (BRANDI, 2004), afirma que qualquer intervenção de restauro procura manter “em eficiência, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente ao futuro as obras e os objetos”. Sendo o conceito de legibilidade variável de acordo com aspectos objetivos e subjetivos de um restauro.

A partir dessas premissas criou-se as propostas de intervenções a seguir:

#### Fotografia

- a) limpeza superficial;
- b) limpeza com pó de borracha (avaliar se será possível, tendo em vista a camada pictórica);
- c) testes de solubilidade e acidificação
- d) tamponamento;
- e) planificação;
- f) obturação;
- g) reforço de borda;
- h) reintegração cromática;
- i) aplicação da camada de proteção;
- j) apresentação estética.

Elenca-se tais procedimentos a serem realizados, sempre se tratando da materialidade da obra, pois é nela que se persiste. Brandi afirma que a “matéria como epifania da imagem dá, portanto, a chave do desdobramento, apenas esboçando e agora definindo como *estrutura* e *aspecto*. ” Sendo que a estrutura alterada por meio da intervenção não repercute no aspecto e que a mesma guarde em si valor, assim como o contraste entre as instancias estéticas e históricas da materialidade da obra de arte. Ao fim ao cabo, o que se propõem é que ao analisar a obra como a junção de *estrutura* e *aspecto*, “Chegava-se, em conclusão, a considerar o aspecto que a matéria assume na obra de arte como função da estrutura. ”

Na fotografia, essa dualidade entre *estrutura* e *aspecto* se dá com o suporte e a formação da imagem-pintura, sendo a junção das partes a obra em si. Quando se trata do histórico verso estético, percebe-se que a materialidade da estrutura demanda da compatibilidade de materiais respeitando os aspectos originais às estruturas exógenas, excluindo possíveis falseamentos. Nesse quesito, o princípio da reversibilidade se aplica de forma a pleitear como norteador de qualquer intervenção que venha a ser realizada.

Já no que tange os critérios abarcados no restauro da moldura, entende-se que por se tratar de um anexo, nem sempre recebe tais preocupações deixando assim de forma maleável a utilização de técnicas e critérios variáveis. No primeiro caso, a busca pela originalidade e a retirada das antigas intervenções visa inicialmente a retomada de sua função estética<sup>38</sup>, não por preciosismo e sim por acreditar que mesmo como anexo, a moldura configura parte importante para a fluidez da obra.

“A função da moldura define-se então, acima de tudo, como ligação espacial: o seu ofício revela-se muito mais secreto e substancial do que aquele cumprido manifestamente pelo contorno ou pela douração. Ou seja, trata-se de resolver uma dupla passagem: a primeira entre o espaço físico do ambiente em que está imerso o espectador e a espacialidade da pintura; a segunda, entre essa espacialidade e a espacialidade própria da parede sobre a qual a pintura é colocada.” (BRANDI, 2004, 211p)

Ao segundo passo, que sua função como proteção não se adequava, pelo contrário causava danos a obra, aplicamos critérios para uma maior estabilidade e durabilidade, removendo assim o que causava danos, os substituindo.

“Como restauração preventiva entenda-se predispor as condições mais adequadas para a conservação, a visibilidade, a transmissão da obra para o futuro; mas também como salvaguarda das exigências figurativas que a espacialidade da obra produz no que concerne à sua ambientação.” (BRANDI, 2004, 218p.)

De tal modo propõem-se os procedimentos elencados a seguir:

---

<sup>38</sup> “[...] o restauro é um ato crítico, dirigido ao reconhecimento da obra de arte (sem o que a restauração não é o que deve ser); voltando à reconstituição do texto autêntico da obra; atento ao “juízo de valor” necessário para superar, frente ao problema específico das adições, a dialética das duas instâncias, a história e a estética. (BRANDI, 2004, pg. 11-12)”

## Moldura

- a) desmontagem;
- b) limpeza superficial;
- c) remoção do sistema de fixação na parede e posteriormente a colocação de novo;
- d) remoção de repintura;
- e) remoção das intervenções anteriores;
- f) complementações;
- g) nivelamento;
- h) reintegração cromática;
- i) aplicação de camada de proteção;
- j) montagem.

Idealizando obra e moldura com diferentes critérios e teorias, muitas vezes discordantes, mas em geral complementares, busca-se a melhor forma para a interação entre as partes e que a legibilidade, a estabilidade e a fluidez da obra ocorram de forma a respeitar a integridade no todo.

“Não se trata de colocar vinho novo em odres velhos, como advertia o Evangelho, nem da operação contrária. Trata-se, antes de pegar uma garrafa empoeirada por ser antiga e de colocá-la de modo que o seu pó não pareça sujeira, mas apenas uma preciosa atestação de antiguidade e de autenticidade.

Nem a garrafa deve ser limpa, nem a parede deve ser suja.” (BRANDI, 2004, 220p.)

Além dos motivos elencados, percebe-se a partir da constituição da moldura uma atribuição de valor histórico, haja vista que a mesma se situa no tempo e espaço.

“Nesse ponto, podemos esclarecer uma ressalva e reconduzir naturalmente o problema da ligação, *id est*, das molduras, ao âmbito da restauração, assim como o temos definido nos nossos escritos teóricos. Deixar ou retirar uma moldura não é operação diversa daquela que consiste no respeito total ou parcial das adições de uma obra de arte. Também a colocação de uma moldura faz parte da história, da transmissão da pintura no gosto de uma época.” (BRANDI, 2004, 215p.)

## **4. TRATAMENTO DA OBRA: SR. MARCELINO**

O processo de restauro da obra iniciou-se assim que a documentação fotográfica foi concluída e a proposta de intervenção elaborada. Para apresentação didática do texto, os tratamentos foram dispostos em tópicos e divididos entre os temas Obra e Moldura, lembrando que os procedimentos foram realizados de forma concomitantes.

### **4.1 Tratamento estrutural da Obra**

#### *4.1.1 Limpeza do anverso e verso*

A limpeza superficial da obra foi realizada com uma trincha macia, passada por toda sua extensão, em variadas direções, tanto na frente como no verso.

Continuando, em seu verso, a limpeza foi realizada utilizando-se pó de borracha Mercur® Record Zero, sendo que o resultado foi pouco satisfatório. Registra-se que não se utilizou o mesmo expediente no anverso, por se considerar que poderia causar danos à imagem, em decorrência da pulverulência e gizamento da camada pictórica, como já relatado no capítulo referente ao estado de conservação.

#### *4.1.2 Teste de solubilidade*

Não se fez necessário a aplicação desse teste na obra, visto que a técnica da fotopintura indica que a camada de tinta utilizada seja solúvel em água, sendo, portanto, uma aquarela ou guache, possivelmente.

#### *4.1.3 Tamponamento*

A técnica de tamponamento consiste em criar um ambiente com umidade controlada o suficiente para solubilizar o resquício de adesivo e de sujidades presentes no verso da obra, sem que esta seja completamente submersa em água, evitando-se, assim, danos a mesma<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> VITA, Larissa Silveira. Tratamento da gravura “ abstração” de Fayga Ostrower. 72 pg. (monografia) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

A escolha da técnica se fez pela conhecida eficiência e, principalmente, por evitar que a camada pictórica da obra seja demasiadamente afetada com a umidificação indireta do seu verso.

Para realização dessa técnica, foram recortadas várias folhas de mata-borrão (em torno de 30), com dimensões para cobrir o fundo da banheira. Continuando, essas folhas foram umidificadas com água deionizada, uma a uma, após, passou-se o rolo no entrefolhamento para retirada do excesso de água e das ondulações causadas pelo acúmulo de ar, para posterior utilização.

Continuando, umidificou-se a obra pelo verso, por aspersão, sobre um perlon. Depois de realizado esse procedimento, foi constatada uma umidificação irregular entre as áreas em estudo. Tão logo, de forma cuidadosa, a obra foi colocada sobre os mata-borrões dentro da banheira, sendo esta vedada mediante colocação de uma placa de vidro sobre toda a extensão do seu orifício, além da colocação de fita adesiva na junção, de forma a impedir que a umidade interna saísse, criando-se, assim, um “microclima” úmido, hábil a facilitar a remoção dos resíduos por meio de migração via verso.

Nesse processo, a alta umidade interna interagiu com a obra via verso, solubilizando, assim, sujidades e materiais aderentes, como os adesivos, sendo estes migrados, via contato, para os mata-borrões abaixo. Frisa-se que é importante a manutenção periódica dos mata-borrões, a fim de se verificar as interações da obra e os resultados adquiridos, assim como o estado e a fragilidade em que se encontra a obra, evitando-se danificar as camadas sobressalentes.

Durante esse processo, a temperatura e a umidade relativa foram aferidas por meio de termo higrômetro, com a colocação de um sensor dentro da banheira. Apurado no percentual de 40% UR, manteve-se o controle dos valores relativos do “microclima” (Figura 17).

Figura 17- Procedimento de tamponamento.



Foto: Marcelino Netto (2017)

A obra permaneceu dentro do “microclima” por cerca de 40 minutos até sua retirada para verificação do seu estado, juntamente com o primeiro mata-borrão. Por segurança, a obra foi coberta por um perlon, para que, assim, fosse evitada

a ocorrência de contato quando do seu manuseio, já que a mesma apresentava-se úmida e frágil.

Analisando-se o resultado final dessa técnica, denota-se que o mata-borrão mostrou-se bastante amarelado, comprovando-se, assim, que a mesma surtiu o efeito desejado.

Continuando, a obra foi posicionada novamente sobre os mata-borrões, assim permanecendo por mais 20 minutos. Antes, porém, como a obra não poderia apresentar acúmulo de umidade, foi utilizado um swob para sua retirada sobre a superfície da obra (Figura 18).

**Figura 18- Retirada do acúmulo de umidade com swob.**



Foto: Marcelino Netto (2017)

Depois de transcorrido o tempo acima, a obra foi removida e, junto com ela, um outro mata-borrão. Tão logo, notou-se que, apesar da coloração amarelada que



saia no mata-borrão ter sido amenizada, ainda havia resíduos a serem removidos. Por esse motivo, o procedimento foi repetido mais duas vezes, por 40 minutos cada (Figura 19).

**Figura 19- Marca do processo nos mata-borrões**



Foto: Marcelino Netto (2017)

Acreditando que o aparelho de medição, higrômetro, estava descalibrado, os valores do mesmo foram descartados.

Depois de repetidos os 02 (dois) procedimentos acima, a obra começou a apresentar sinais de grande fragilidade, motivo pelo qual se decidiu interromper o processo, priorizando-se, assim, pela segurança da obra.

Depois da secagem da obra, foi identificada uma diferença de tonalidade, principalmente na região mais clara da camisa e do lenço, circunstância esta que se acredita ser fruto de alguma interação na camada pictórica, quando da realização dos procedimentos acima (Figura 20).

Figura 20- Antes e depois do procedimento de tamponamento



Foto: Marcelino Netto (2017)

Em razão dessa suspeita de interação na camada pictórica, o que se soma ao fato da não planificação da obra (a obra ainda encontrava-se abaulada), o procedimento somente foi repetido meses depois, a fim de se evitar que a obra fosse danificada.

Quando de seu reinício, repetiu-se o processo da mesma forma anterior, oportunidade em que os mata-borrões não saíram tão escuros como constatado anteriormente (Figura 21).

**Figura 21- Marca do segundo procedimento com tamponamento.**



Foto: Marcelino Netto (2017)

Durante a repetição do procedimento, foi constatado o aparecimento de bolhas na camada pictórica da obra, circunstância esta que culminou em sua finalização do procedimento, a fim de se evitar possíveis danos.

Diante do presente estudo, denota-se que essas bolhas surgiram em decorrência da sua própria constituição, já que, como constatado no corte estratigráfico, a obra divide-se em três camadas: a primeira, constitui-se do suporte em papel, onde acontece a solubilização do adesivo e da sujidade; a segunda, encontram-se dispostos os ligantes orgânicos e a camada de barita, camada esta, possivelmente, onde as bolhas formaram-se, já que a umidade represada encontrou uma barreira física, e, por último, a camada pictórica.

Logo em seguida, foram realizados procedimentos curativos<sup>40</sup>, na tentativa de reverter os danos causados. Para tanto, foi preparada uma mesa de sucção<sup>41</sup> com mata-borrões e um umidificador com água deionizada. Dessa forma, a obra

<sup>40</sup> - Remedial conservation - all actions directly applied to an item or a group of items aimed at arresting current damaging processes or reinforcing their structure. These actions are only carried out when the items are in such a fragile condition or deteriorating at such a rate, that they could be lost in a relatively short time. These actions sometimes modify the appearance of the items." In: Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage. Disponível:< <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.W6p6aGhKjIU>>. Acesso em: 25 de setembro de 2018.

<sup>41</sup> Equipamento no qual a sucção ocorre devido a superfície furada e acoplada em um aspirador de pó e água. Se veda, com fita toda a extensão em volta da obra para que ocorra de forma controlada a aspiração somente na região localizada a obra, causando assim a sua rápida secagem.

foi unificada de forma direta, dando-se ênfase às regiões da camisa e do lenço branco, até a conclusão do procedimento (Figura 22).

**Figura 22- Procedimento de conservação curativa com mesa de sucção.**



Foto: Marcelino Netto (2017)

#### *4.1.4 Planificação a seco*

Depois de finalizado o procedimento curativo, foi realizada uma planificação a seco, mediante utilização do “sanduíche” de perlon e mata-borrão sob pressão. Nesse procedimento, a obra é envolvida no perlon, como forma de proteção, e depois é colocada entre mata-borrões, sendo estes dispostos sobre um tampão de madeira plano, maior do que a obra. Esse volume é coberto por outro tampão de madeira, também plano, pressionado por pesos. O mata-borrão, próximo à



obra, era trocado, em média, a cada 5 minutos, até a obtenção da secagem por completo da obra.

#### 4.1.5 Tratamento do suporte

O primeiro passo, consistiu em identificar a localização e os tipos de danos estruturais que o suporte sofreu. No esquema abaixo (Figura 23), os danos estruturais foram classificados em quatro tipologias e tratamentos realizados, todos indicados por cor e formas geométricas.

**Figura 23- Detalhe do processo de tratamento do suporte pelo verso da obra.**



Foto: Jussara Freitas (2018)

Todo o tratamento foi realizado utilizando-se papel artesanal produzido pelo Lagrafi do Cecor, no primeiro semestre de 2011. Esse papel é do tipo Hahnemühle® branco 300, 100% algodão, 50%; papel reciclado branco doado pelo arquivo público mineiro 10%; Mi-teints®, 345, 29%; Ingres® 470 11%; adicionado Carbonato de Cálcio ( $\text{CaCO}_3$ ) 0,5%. Foram utilizados, também, papel japonês Hinging® 20G sem cola para reforço e CMC, como adesivo.

A escolha desse papel deu-se pelas propriedades semelhantes às do suporte, sendo aquela de alta gramatura, fibras longas, que auxiliam no processo de fixação do enxerto e superfície irregular, que lembra bastante a textura da obra.

Na imagem acima, em destaque na cor amarela, identifica-se a região em que foi realizado preenchimento com papel artesanal, CMC e papel japonês para

reforço. Logo abaixo, em destaque na cor azul, identificam-se dois pequenos furos, que foram obturados com fibras do papel artesanal e selados com CMC e papel japonês. Em destaque na cor vermelha, identificam-se as regiões em que foram realizados enxertos, ocasião em que foram debastadas as fibras do papel artesanal para uma maior aderência ao suporte, sendo estes fixados com CMC e papel japonês. Em destaque na cor preta, identifica-se um rasgo, sendo as fibras fixadas com CMC e realizado enxerto do papel artesanal na região da perda do suporte, depois desse procedimento, foi colocada uma tira de papel japonês para melhor aderência.

Foram colocadas tiras de perlon sobre as reconstituições juntamente com mata-borrões sob peso, para auxílio na secagem e na aderência. Para finalizar, foi passado uma fina camada de CMC em toda a extensão da borda do anverso, como mecanismo de reforço, a fim de se evitar futuras perdas (Figura 24).

**Figura 24- Detalhes da reconstituição do suporte.**

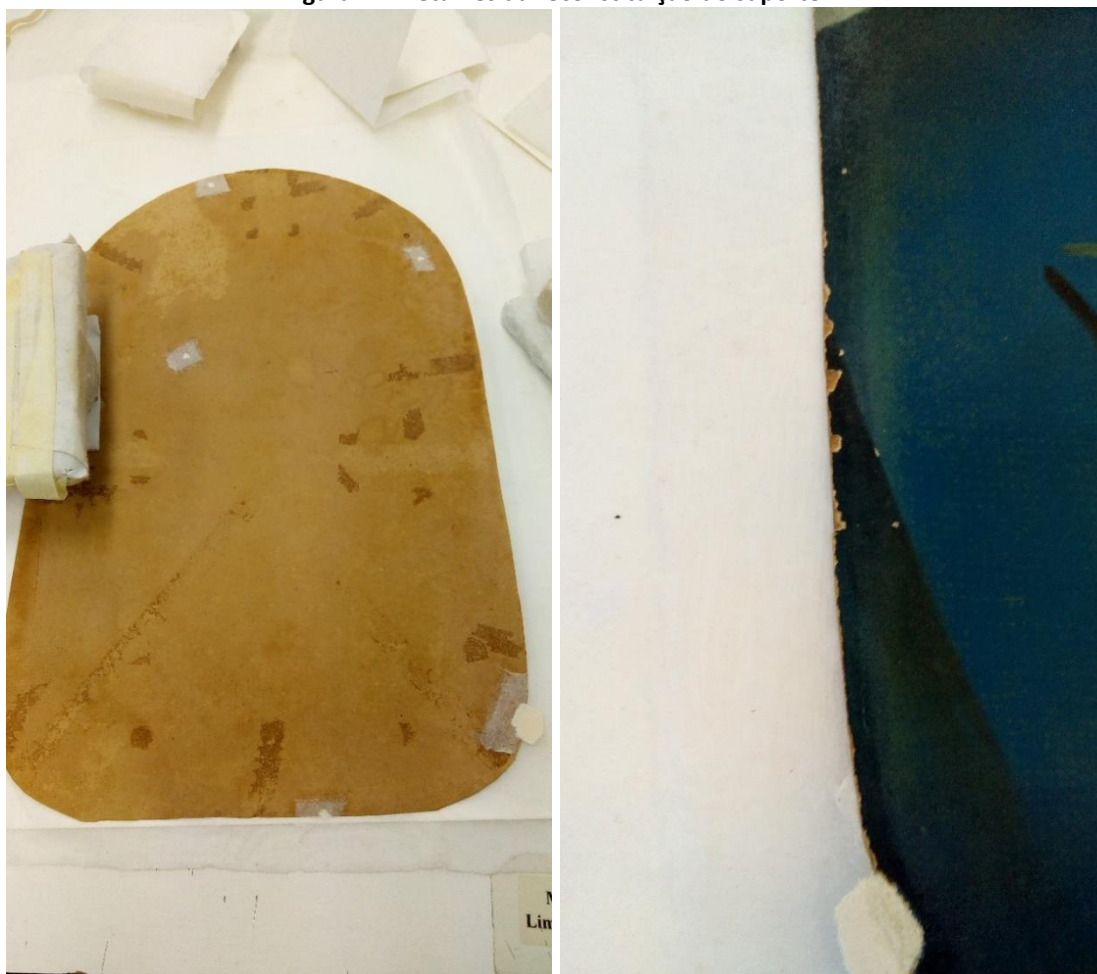
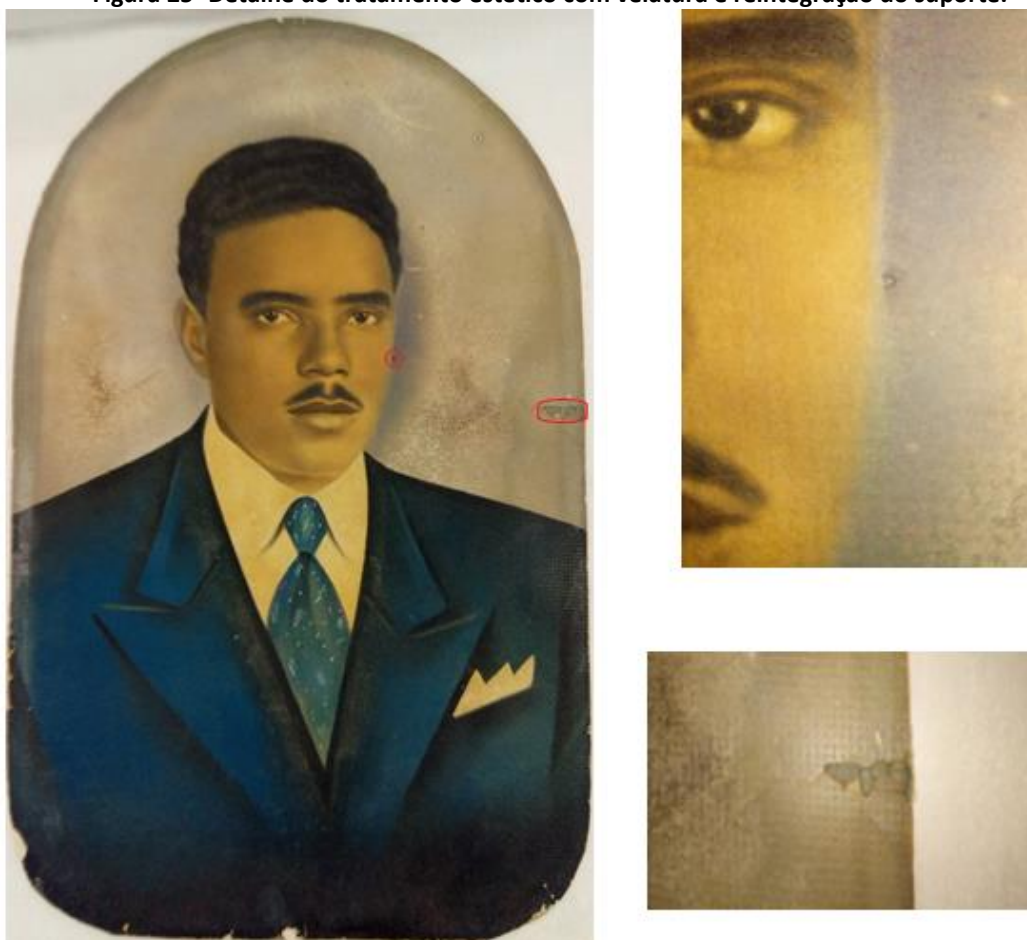


Foto: Marcelino Netto (2018)

#### 4.1.6 Tratamento estético

Após a secagem do preenchimento do suporte e aplicação da metil celulose nas bordas da obra, foi realizado arremate dos enxertos em todo o contorno, sendo esse procedimento realizado mediante utilização de uma tesoura sem ponta. Decidiu-se, também, realizar uma velatura<sup>42</sup> pontual nos enxertos com utilização de aquarela, conforme amostras no anverso nas imagens abaixo (Figura 25), com o intuito de melhorar a apresentação estética da obra, visto que a coloração do papel artesanal poderia interferir em sua leitura.<sup>43</sup>

Figura 25- Detalhe do tratamento estético com velatura e reintegração do suporte.



Montagem: Marcelino Netto (2018)

Foi constatada, em vários momentos durante o processo de intervenção na obra, a percepção de pulverulência da camada pictórica, gizamento. Como forma de

<sup>42</sup> É um estrato de cor ligeira que se aplica em especial na pintura para velar a tinta que está em baixo.

<sup>43</sup> Ver Ana Bailão - O gestaltismo aplicado à reintegração cromática de pintura de cavalete.

amenizar esse processo, foi aplicada, em parte da camada pictórica da obra, com a utilização de um *swob*, solução de 1:1 de metil celulose diluído em álcool P.A. Essa intervenção mostrou-se arriscada, visto que parte da camada pulverulenta aderiu ao *swob* e ao passo que a camada pictórica esmaeceu. Por essas razões, a fim de se evitar danos que poderiam ser irreversíveis, o processo de intervenção foi abortado, visando a manutenção da integridade da obra.

## 4.2 Tratamento do anexo: moldura

### 4.2.1 Limpeza

A limpeza da moldura ocorreu após sua desmontagem e sua documentação. Em sua parte posterior, foram encontrados vestígios de excremento de insetos xilófagos e ovos, provavelmente de aranhas (Figura 26).

Figura 26- Desmontagem da obra com detalhe na infestação.



Foto: Marcelino Netto (2017)



Continuando, foram removidos os pregos que fixavam o “papelão” e, com o auxílio do swob e de água deionizada, foram retirados os resquícios de adesivo e de papel, estes varridos com auxílio de trincha macia e escova.

Registra-se que, durante o processo de limpeza, foi encontrado um selo, fixado na moldura, sendo o mesmo um possível identificador do lugar de compra (Figura 27).

Figura 27- Detalhe do selo no verso da moldura



Foto: Marcelino Netto (2017)

No processo de tratamento da moldura, o selo foi retirado cuidadosamente com auxílio de um bisturi, para que não se perdesse nem uma informação relevante para sua identificação, sendo o mesmo identificado e devidamente armazenado, a fim de se evitar perdas ou dissociação. (Figura 28).

Figura 28- Detalhe da limpeza do verso da moldura.



Foto: Marcelino Netto (2017)

#### 4.2.2 Teste com solventes e remoção de repintura

O proceder com o início do teste com solventes para a remoção da repintura, *a priori*, necessita-se que seja clareado acerca da natureza daquilo que se quer solubilizar, assim como a composição da estruturada das camadas inferiores da moldura.

Na imagem a seguir (Figura 29), é apresentada a estrutura das camadas presentes na moldura. O exame para identificação dessas camadas foi realizado com auxílio de lupa e de bisturi. Registra-se que, para fazer o corte estratigráfico, não foi necessária à coleta de material de análise, visto que as camadas estavam bem definidas.

1. Madeira, base branca, resina, tinta dourada (purpurina), betume.



2. Madeira, base branca, tinta dourada (purpurina).
3. Madeira, base branca, tinta dourada (purpurina), betume.
4. Madeira, base branca, resina, tinta dourada (purpurina), betume.

Figura 29- Detalhes dos locais de teste com solvente.



Esquema: Marcelino Lopes (2018)

Continuando, os testes foram realizados com utilização de dois tipos de solventes, quais sejam: aguarrás e álcool, ambos mediante auxílio de uma haste com algodão (Figura 30). Na figura anterior (Figura 29), visualizam-se os locais em que foram realizados os testes, sendo o da letra **A**, correspondente ao solvente Aguarrás e o da letra **B**, ao Álcool.

Figura 30- Teste com solventes



Foto: Marcelino Netto (2018)

Importante salientar que os solventes foram selecionados pela natureza da camada da repintura,<sup>44</sup> utilizando-se como base, para tanto, o estudo de literatura específica<sup>45</sup> sobre o tema, assim como os testes propostos. Não é por

<sup>44</sup> O betume é uma resina natural, formada por hidrocarbonetos provenientes do petróleo. Diluída em solvente e óleo, serve basicamente para tingir e proteger madeiras sem acabamento, gesso, cerâmica, cobre, couro e metais, sendo muito utilizado em artesanato para escurecer e "envelhecer" a peça.

<sup>45</sup> Figueiredo Júnior, 2012, pág 100-120.

demais salientar que esses testes foram realizados à luz do grau de toxicidade dos materiais a serem utilizados.

### AGUARRÁS

Definição: também conhecido como álcool de Terebentina, é um líquido aquoso sem coloração, com odor desagradável e penetrante. Em contato com água, flutua, produzindo um vapor irritante.

Fórmula molecular: C<sub>10</sub>H<sub>16</sub>

Família química: Hidrocarboneto Não reage com água, nem polimeriza, sendo altamente inflamável, e incompatível com ácidos fortes e cloro.

O uso de equipamentos de proteção individual (EPI) faz-se necessário.

### ÁLCOOL

Definição: O álcool é um líquido inflamável, incolor e inodoro. É produzido a partir de fontes vegetais e possui diversos tipos de usos.

Fórmula molecular: C<sub>2</sub>H<sub>6</sub>O

Família química: Hidrocarboneto do grupo – OH. É solúvel em água, não polimeriza, sendo altamente inflamável.

Tabela 1- Solventes

SOLVENTES	PENETRAÇÃO	EVAPORAÇÃO	SOLUBILIDADE	RESULTADOS
Aguarrás	Média Penetração	Evaporação média	Satisfatória Média	Satisfatório, sensibiliza a camada inferior
Álcool	Alta Penetração	Evaporação rápida	Alta solubilidade	Processo rápido, sensibiliza a camada inferior

Listagem: Marcelino Netto

Devido à solubilização mais lenta, a aguarrás foi escolhido como solvente para a realização dos testes, já que o álcool, por sua vez, sensibilizou-se demaziadamente rápido à camada de purpurina (Tabela 1).



Selecionado o solvente, passou-se para a etapa de remoção. Para tanto, foram utilizados swobs, devidamente descartados, após finalização do procedimento. Registra-se que essa etapa foi extremamente lenta, em razão da solubilização da camada inferior de purpurina, sendo necessário, por conseguinte, bastante destreza e paciência, durante esse processo. (Figura 31)

Figura 31- Processo de limpeza de repintura com solventes.



Foto: Marcelino Netto (2018)

Depois da retirada da camada superficial, com auxílio do swob, iniciou-se outra etapa, com o auxílio de um bisturi. Nesta etapa, tendo em vista o risco de

solubilização da camada inferior, optou-se por utilizar, de forma pontual, de outra estratégia para a remoção da repintura, a fim de que não houvesse riscos à policromia original. Dessa forma, foi utilizado o bisturi número 4, com lâmina 15, sendo esta já utilizada e sem corte, circunstância esta que facilitou o controle e manuseio desse instrumento.

#### *4.2.3 Identificação e retirada de intervenções anteriores*

Com a retirada da camada de Betume, ficaram evidenciadas as intervenções anteriormente havidas na moldura, visto que, o material utilizado e sua modelagem, em nada correspondem com o grau de ornamentação presente. Tão logo, como já definido, resolveu-se retirá-las, como apresentado no esquema abaixo (Figura 32), sendo as marcações em branco, correspondentes às partes faltantes e, as em vermelho, as intervenções.

As intervenções foram retiradas com espátulas de metais, por meio de força mecânica. Dessa forma, como não havia nem uma interface ou camada inferior, sua remoção foi facilitada, não sendo necessárias, portanto, maiores preocupações durante esse processo. Assim que as intervenções foram retiradas, as lacunas existentes foram lixadas, com auxílio de lixas de madeira, número 220 para, finalmente, serem trabalhadas.



Figura 32- Identificação e retiradas das intervenções e partes faltantes.



Esquema: Marcelino Netto (2018)

Registra-se que não foi identificada a composição da massa presente nas intervenções, mas, julga-se ser uma massa epóxi bicomponente, conhecida comercialmente como Durepoxi®, por suas características e sua coloração.

#### 4.2.4 Complementações e modelagem

Para complementação das lacunas, resolveu-se criar uma interface entre a madeira e o molde, sendo a mesma feita com uma mistura à base de serragem

de madeira e de PVA. Essa mistura foi aplicada com o auxílio de espátulas e, após sua secagem, a superfície foi lixada com auxílio de lixas de madeira, número 220, para melhor nivelamento (Figura 33).

**Figura 33- Preparação para complementação com interface de serragem e de PVA**



Foto: Marcelino Netto (2017)

Para a complementação das lacunas, foi aplicada uma massa epóxi, conhecida comercialmente como Araldite®<sup>46</sup>. Essa mesma massa foi aplicada, também, para obturação dos furos de pregos presentes no verso da moldura, sendo este último procedimento realizado com o intuito de minimizar o registro de possíveis áreas de acesso de insetos (Figura 34).

A escolha do material deveu-se, precipuamente, pela facilidade em sua modelagem e sua fácil adesão à moldura, sem que fosse necessária a utilização de adesivos para sua fixação, lembrando que se trata de uma ornamentação possivelmente em resina.

---

<sup>46</sup> Tecnicamente são adesivos que sofrem uma reação química quando aplicados aos substratos que unem. (FIGUEIREDO Junior, 2012, 122pg.)



Figura 34- Detalhes de complementações com modelagem em araldite madeira.



Foto: Marcelino Netto (2017)

#### 4.2.5 Nivelamento

Para a realização do nivelamento é necessário que a modelagem fique em um nível abaixo, evitando-se, assim, que a mesma se sobressaia na moldura. Inclusive, se necessário, recomenda-se a utilização de bisturi ou lixa para desbastar os excessos. Para execução desse procedimento, optou-se pela massa de nivelamento 4% de CMC com PVA 1:1 em água, com carbonato de cálcio, peneirado e macerado. Para maior controle durante a execução do procedimento, sua aplicação foi feita com auxílio de um pincel (Figura 35).

Figura 35- Detalhes do nivelamento.



Foto: Marcelino Netto (2018)

Depois de sua secagem, é necessário lixar a superfície, a fim de que a mesma fique lisa e homogênea ao toque e sem o registro de grumos ou de desníveis. O processo de lixamento foi feito com auxílio de uma lima de aço, a fim de que frestas e curvaturas dos ornamentos fossem alcançadas, dando-se, assim, maior estabilidade para sua execução.

#### 4.2.6 Reintegração Cromática

A reintegração foi feita mediante utilização de aquarela em pastilha Winsor & Newton® e água deionizada, sendo utilizadas as seguintes cores: Yellow Ochre, Ocre Jaune-1746; Raw Umber, Ter D'ombri-4516; Burht Umber, T d'omb BRA-1726; Ivory Blach, Noir d'Ivoire-1735; Burnd Siena, T de Sian BRA-1716, dentre outras. (Figura 36)

Figura 36- Reintegração com pontilhismo

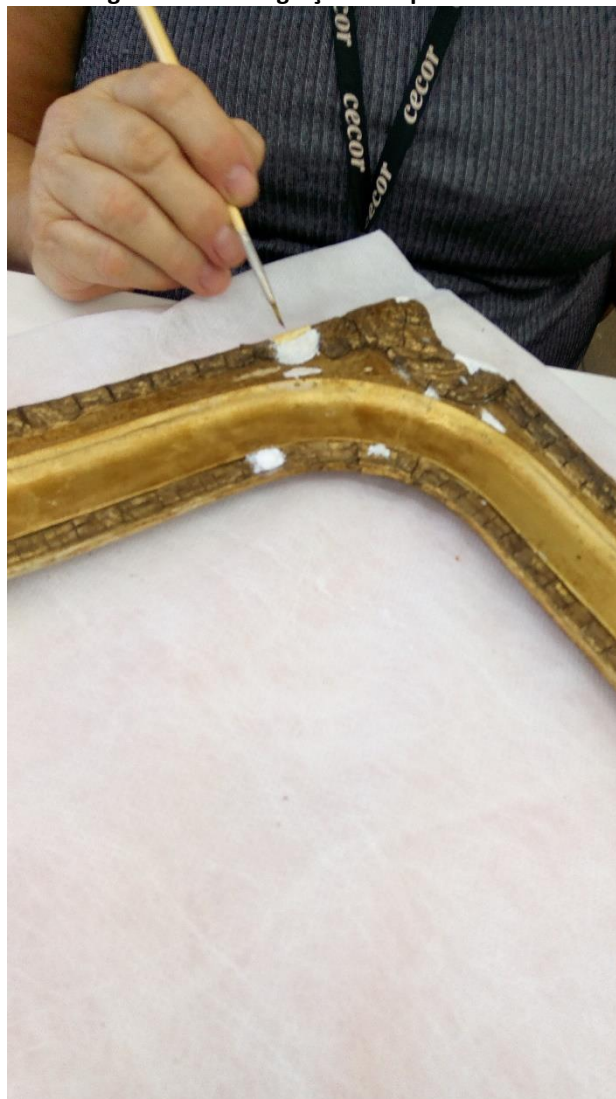


Foto: Marcelino Netto (2018)

A escolha da reintegração visível (BAILÃO, 2011) se deu por além de restabelecer o potencial artístico da obra, apresenta as alterações que a mesma sofreu durante a passagem do tempo até o processo de restauro,



cumprindo assim a dupla exigência estética e histórica afastando possíveis processo de falseamento. A técnica de reintegração escolhida foi a do pontilhismo<sup>47</sup> (Figura 37), visto que a gama de tons presentes, principalmente na parte da ornamentação, possibilitou a reconstrução das lacunas, sem que essa técnica interferisse na volumetria da obra.

**Figura 37- Evolução da reintegração com pontilhismo**



Foto: Marcelino Netto (2018)

<sup>47</sup> “Este procedimento de reintegração é mais flexível que o *tratteggio*. Trata-se de um conjunto de pontos de cores puras justapostas, adaptando-se a pinturas antigas e a pinturas recentes. Consoante a superfície pictórica original ou a própria textura do suporte, o tamanho e a distância dos pontos, o pontilhismo pode resultar numa reintegração diferenciada ou ilusionista. Neste último caso, os pontos realizados são tão pequenos que o olho humano não consegue apreciá-los a não ser com a ajuda de um instrumento óptico de aumento.” (BAILÃO, 2011 p.59)



Visando beneficiar-se da iluminação natural, essa técnica foi realizada sobre um cavalete, posicionado na lateral da janela (Figura 38), principalmente, no período da tarde, entre às 14 e 17 horas, visto que os tons metálicos refletem a luz e sua incidência acarreta informações equivocadas, como tonalidades distintas.

Para reintegração da parte interna, foi necessária a utilização da técnica da seleção efeito de ouro, vibração do ouro<sup>48</sup> (Figura 38). Essa técnica consiste por meio da sobreposição de pigmentos - amarelo, vermelho e verde - e o efeito da vibração, com eles conquistados, chegar no tom adequado sem a utilização de materiais como folha de ouro ou argila de douradura, respeitando os princípios da reintegração visível. Variante da seleção cromática, a técnica utiliza cores puras, sendo o amarelo a base, seguida pelo vermelho e verde de forma a serem dosados para obter a vibração do ouro original. Sobrepondo a base em amarelo, o vermelho não poderá ter poder de cobertura, apresentará a função assim como a do bolo armênio, de vibrar a primeira camada. Finalizando com o verde que terá a função de controlar o brilho e a temperatura da cor desejada.

Ana Bailão afirma que “se a intervenção for numa espécie escultórica será a plasticidade do original a sugerir o modelado. ” (BAILÃO, 2011, pg.57) Utilizando-se dessa técnica, registra-se que foi extremamente difícil chegar-se em uma tonalidade satisfatória, tendo em vista a reflexão multifacetária da cor dourada, diante das diferentes iluminações. Portanto, para auxiliar no resultado final, foi utilizada uma camada de pigmento verniz, com apoio da restauradora Moema Nascimento Queiroz.

---

<sup>48</sup> “Trata-se de uma variante da selezione cromatica desenvolvida para resolver os problemas de reintegração de lacunas em obra de arte douradas a folha metálica, e que permite obter os mesmos efeitos de luz, cor e vibração do ouro. Envolve o uso de três cores (Casazza 1981: 12-28; Baldini 2002: 25-27, 164):

1- Amarelo: que reflecte o amarelo dourado do douramento;

2- Vermelho: que tem o efeito da argila de douradura que pode estar visível no original;

3- Verde: que dá um aspecto metálico; a cor fria observada à transparência.” (BAILÃO, 2011 p.56)

Figura 38- Detalhe da reintegração utilizando luz natural.



Foto: Marcelino Netto (2018)

Para arrematar o processo de reintegração, utilizou-se de aquarela, nas cores Yvoru Black e Yellow Ochre diluídas em CMC e água deionizada, finalizando, assim, toda a lateral da moldura, que se encontrava em base branca (Figura 39). Ademais, durante esse processo, registra-se que foi necessária a utilização do CMC, como espessante, já que a aquarela não se fixava de forma satisfatória.

Figura 39- Reintegração com ilusionismo.



Foto: Marcelino Netto (2018)

#### 4.2.7 Aplicação de Verniz

Assim que a reintegração foi finalizada, passou-se à etapa de aplicação da camada de proteção, mediante utilização de verniz.

Essa fase é importante para fins de questionamento acerca de questões estéticas, pois é inconteste que o verniz tem como principal característica dar brilho ou deixar o elemento fosco, e, não somente, fornecer proteção. Tão logo, por questões estéticas, optou-se pela aplicação de Paraloid B72 em 10% em Xilol<sup>49</sup>, por apresentar um brilho discreto, visto que a moldura era toda dourada,

---

<sup>49</sup> Conjunto de composto dimetil benzeno, também é conhecido como xileno. Sua fórmula molecular é C<sub>8</sub>H<sub>10</sub>, com massa molar de 106,16 g/mol. São usados como solventes e precursores de outros produtos químicos, sendo encontrados no alcatrão e no petróleo. (Texto informativo do autor)



ao passo que a obra exibe um tom fosco, de forma que, se a moldura apresentasse um tom muito brilhante, fatalmente a obra ficaria ofuscada

**Figura 40- Aplicação de verniz em pincel.**



Foto: Jussara Freitas (2018)

Essa aplicação foi feita na frente, no verso e nas laterais da moldura, exceto na parte interna, a fim de se evitar eventual interação com a obra. Essa aplicação foi realizada a pincel para se ter maior controle da aplicação. Inclusive, os acúmulos de substâncias eram continuamente verificados, na tentativa de se alcançar a maior homogeneidade possível durante esse processo (Figura 40).

Figura 41- Moldura finalizada.



Foto: Marcelino Netto (2018)

### 4.3 Montagem

A montagem consiste na derradeira etapa da restauração. Para tanto, foram separados os materiais adequados para essa etapa, de forma a não causar danos à obra ou minimizá-los, como ocorrido nas etapas anteriores. Tão logo, foi adquirida uma nova proteção de vidro para a moldura, sendo esta da mesma espessura e formato da anterior, que foi descartada. Para sua instalação, foi necessária a utilização de uma microrretífica dremel®, para auxiliar no seu ajuste junto à moldura (Figura 42). Antes da aplicação, o vidro foi lavado com água corrente e detergente e, posteriormente, higienizado com Álcool P.A Absoluto.

**Figura 42- Ajuste do vidro de proteção com dremel® e detalhe da aquarela no passe-partout**



Foto: Marcelino Netto (2018)

Seguindo as linhas da moldura, entre a proteção do vidro e a obra, foi colocado um molde de passe-partout<sup>50</sup> de formato ovalado. Na sua lateral interna e no seu verso-anverso, foi feita uma veladura com aquarela nas cores do retrato, para que o branco do papel não interferisse na leitura da obra (Figura 42).

Depois da inserção da obra, utilizou-se metil e papel japonês Hinging® 20G, para sua fixação junto ao passe-partout, uma vez que a obra era menor que a cavidade da moldura e poderia se movimentar durante o processo de montagem. Para melhorar a fixação do papel e para aceleração do processo de secagem, foi utilizada espátula quente (Figura 43). Para o fundo do quadro, foi utilizado papel neutro do mesmo material do passe-partout.

<sup>50</sup>“ O Paspatur ou Passe-partout exerce um papel de grande importância na montagem do quadro. Ele tem a função técnica de não permitir o contato físico do vidro com a imagem impressa. Esse afastamento de cerca de 1,5 mm permite uma camada de ar protetora fundamental para a conservação da peça a longo prazo.” O QUE é Paspatur ou Passe-partout?. Disponível em:< <https://onlinequadros.com.br/faq/o-que-e-paspatur-ou-passe-partout>>. Acesso em: 19 de junho de 2018.



**Figura 43- Adesão da obra no passe-partout com papel japonês e espátula quente.**



Foto: Marcelino Netto(2018)

Para finalizar a etapa de montagem, cortou-se uma chapa de policarbonato, na mesma medida do passe-partout, finalizando-se, assim, todo o invólucro.

Para a fixação dessa chapa, foram grampeados, junto à lateral da moldura, pequenos grampos de metal inoxidável, revestidos posteriormente por tiras de papel filifold®, fixadas com CMC e PVA 1:1 (Figura 44).

**Figura 44- Adesão dos grampos de fixação.**



Foto: Marcelino Netto (2018)

Depois da fixação dos grampos e da proteção com papel filifold®, notou-se que não havia sido adicionado o sistema de fixação, sendo necessária, portanto, a utilização do dremel® para aparafusa-lo.

Concluído o processo de montagem, constatou-se a ocorrência de um desnível entre o vidro e a moldura, sendo necessária, assim, uma intervenção. Durante o processo de desmontagem, o vidro de proteção anteriormente utilizado foi substituído por um côncavo, chamado bombê, típico desse tipo de obra.

Continuando, para solução do desnível, foi cortada uma tira de polyethylene foam<sup>51</sup>, sendo a mesma inserida em toda a extensão da moldura, criando-se, assim, uma interface entre a tira aplicada e o vidro. Lado outro, em razão do seu material ser da cor branca, foi realizada uma velatura em sua lateral, com aquarela, mesmo procedimento realizado no passe-partout.

Registra-se que a solução acima criou um volume maior no invólucro, sendo necessária uma adequação no local, mediante acréscimo de um recorte de passe-partout e chapa de policarbonato maiores, sendo assim fixados acima do nível da moldura. A vedação foi finalizada com utilização de tiras de papel filifold® aderidas com PVA (Figura 45).

---

<sup>51</sup> Espuma de polietileno de baixo custo e absorção de choque, geralmente usados para proteger itens delicados para transporte e armazenamento.

Figura 45- Frente e Verso obra.



Foto: Marcelino Netto (2018)

A utilização de tais materiais para montagem, funda-se no fato da estabilidade química proporcionada pelos mesmos, o que evitará maiores danos à obra.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois da conclusão do presente trabalho, foi possível avaliar a complexidade, muitas vezes despercebida no decorrer dos dias.

Ora, trata-se de uma obra híbrida, por apresentar características ímpares, fruto da junção de técnicas entre a fotografia e a pintura.

Continuando, denota-se que a obra mostrou-se extremamente complexa, ao apresentar uma técnica, nem sempre, valorizada, sendo necessário, portanto, resgatar as funcionalidades da fotografia, em conjunto com a pintura, uma vez que o comportamento de materiais distintos causa efeitos e tomadas de decisões distintas. Em sendo assim, inevitável que decisões, previamente tomadas, sejam postergadas ou até mesmo recuadas.

Nesse contexto, importante destacar que, previamente a qualquer intervenção em uma obra, é necessário que o profissional busque conhecê-la, de sobremaneira a se evitar intervenções equivocadas que possam lhe causar danos.

Diante desse cenário citado no parágrafo anterior, denota-se que a atuação de um restaurador, muita embora deva estar pautada em princípios morais e éticos, a fim de que suas intervenções e pontos de vistas tenham argumentos plausíveis e concatenados, o fator preponderante a ser observado pelo profissional, durante sua atuação interventiva, é a garantia da integridade da obra.

Tão logo, ter a perspicácia para saber o momento correto para cessar uma intervenção, é um fator indispensável ao restaurador, a fim de se evitar seja ultrapassado qualquer limite interventivo, de forma a garantir-se, por conseguinte, a integridade da obra.

Nesse sentido, curial destacar que todo o processo interventivo em estudo foi realizado de forma a garantir integridade da obra. Portanto, quando necessário, intervenções foram abortadas, ante a possibilidade de ocorrência de danos à obra.

Importante destacar, também, que o restaurador deve atentar-se em sistematizar seu trabalho baseado no aumento da longevidade da obra, de forma que sua atuação interventiva deve ser pautada no mínimo de agressividade possível, a fim de se evitar que a obra perca sua identidade e sua conexão com o contexto em que está inserida.

Dessa forma, a atuação de um restaurador transcende à mera intervenção na obra em si, devendo ser observado, inclusive, durante esse processo interventivo, o contexto histórico, social, familiar, dentre outros, em que a mesma se encontra incorporada.

Nesse contexto, quanto à complexidade dos materiais, a obra apresenta, de forma geral, três níveis a serem considerados. O primeiro deles, deve-se ao suporte em papel, que, muitas vezes, apresenta-se quimicamente instável, podendo, assim, apresentar nível de acidez capaz de comprometer a preservação do material. O segundo, deve-se à constituição e à técnica fotográfica, apresentando, portanto, especificidades para as quais o conservador-restaurador deve ficar atento. Por último, a camada pictórica, levando em conta a sua solubilidade em meio aquoso, o que pode comprometer as possibilidades de intervenções.

Destaca-se que as pesquisas realizadas foram fundamentais para a correta avaliação e tomada de decisões no decorrer dos trabalhos, sempre à luz das possibilidades presentes nas técnicas calçadas nas teorias do restauro.

Nesse contexto, em decorrência da unidade visual da obra, o que se soma ao fato deste elemento acessório ter sido tratado como parte integrante, a moldura, de forma geral, foi o elemento que demandou maior esforço prático.

Assim como Cesare Brandi se debruça em entender a unidade da obra de arte, oferecendo um capítulo inteiro da sua obra a ou não subtração de molduras, não foi possível desassociar tão elemento da constituição da obra.

Utilizando tal autor como escopo teórico, o problema referente a unidade da obra, juntamente com a moldura se fez apresentada. A obra como já afirmada possuía uma identidade híbrida em sua constituição, sendo um desafio ao conservador-restaurados, fato esse já elucidado.

Agora como unidade relativa, foi possível averiguar aspectos como abordados nos critérios de intervenção sobre a unidade material da obra de arte, as características apresentadas para tais conclusões, a dicotomia entre a esfera estética e histórica e pôr fim a questão sobre a estrutura e o aspecto. Discussões essas, agregadoras no ofício do restaurador-conservador no presente trabalho de conclusão de curso.



### 5.1 Antes e depois da restauração – obra Sr. Marcelino

Figura 46- Documentação fotográfica antes e depois, luz visível.



Foto: Cláudio Nadalin (2017/2018)



Figura 47 - Documentação fotográfica antes e depois, retrato e moldura, de fluorescência de UV.



Foto: Cláudio Nadalin (2017/2018)

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Ana Paula de. Planos fotográficos. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/fotografia/planos-fotograficos/>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2018.

BAILÃO, Ana. As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica. Ge-conservación, [S.l.], p. 45-65, dez. 2011. Disponível em: <<https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/41>>. Acesso em: 14 set. 2018

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BIBLIOTECA NACIONAL (BRASIL); RIBEIRO, Marcus Venício Toledo CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (RIO DE JANEIRO, RJ). A coleção do imperador: fotografia brasileira e estrangeira no século XIX. [Rio de Janeiro]: Centro Cultural Banco do Brasil: Fundação Biblioteca Nacional, 1997.

BOITO, Camillo. Os restauradores. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

BORGES, Déborah Rodrigues- Representação como tensão na fotografia: Pensando a Fotopintura. Estudos, Goiânia, v.38, n.4, p 771-791, out./dez.2011. Disponível:<<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/estudos/article/view/2340/1435>>. Acesso em 04 out.2017.

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Cotia,SP: Ateliê, 2004. (Artes & ofícios)

BRUNO, Fabiana. Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia. 2009. 351 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000470077>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

BURGI, Sergio. Introdução a preservação e conservação de acervos fotográficos: técnicas, métodos e materiais. Rio de Janeiro: 1986

BUSSELLE, Michael. Tudo sobre fotografia. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997

CARTIER-BRESSON, Anne (org). Le vocabulaire technique de la photographie. Paris: Marval Paris Musées, 2008.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce. A invenção do cotidiano, 1 : artes de fazer. 12. ed., nova ed. Petrópolis, RJ: Vozes, [2006?]. 351p.

COLÓQUIO INTERNACIONAL COLEÇÕES E ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS: 1. 2005, Rio de Janeiro, RJ; GURAN, Milton. [Atas do] Colóquio Internacional Coleções e Arquivos Fotográficos: constituição, função social e conservação. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

COSTA, Helouise.; RODRIGUES, Renato. A fotografia moderna no Brasil. Rio de Janeiro: IPHAN, FUNARTE, 1995.

FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FIGUEIREDO JÚNIOR, João Cura D'Ars de. Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de.; BORGES, Stella Maris.; MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade. Manual para normalização de publicações técnico-científicas. 7. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2002.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. Fotografia e pintura: dois meios diferentes? São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas. 6. ed. Madrid: Cátedra, 2008.

HEDGECOE, John. El arte de la fotografia en color. Madrid: H. Blume, 1978.

HORTA, Assis; HORTA, Guilherme. Assis Horta: a democratização do retrato fotográfico através da CLT = Assis Horta: the democratization of photographic portrait through the Brazilian Labor Law. Brasília: FUNARTE, 2014.

KOSSOY, Boris. A fotografia como fonte histórica: introdução a pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia, 1980.

KOSSOY, Boris. Fotografia e história. 2. ed. revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX.. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

KUHL, Beatriz Mugayarl. Cesare brandi e a teoria da restauração. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/posfau/article/viewFile/43516/47138>>. Acesso em: 22 de abril de 2018.

KUSMA, Vinícius Silveira. "A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re)significação dos sonhos": Uma etnobiografia de Mestre Julio Santos. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia, área de concentração em Antropologia Social e Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016. Disponível em: <<http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/3188>>. Acesso em 19 mar.2018.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. Fotografia no Brasil um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.



MARTINS, Jose de Souza. Sociologia da fotografia e da imagem. São Paulo: Contexto, 2008.

MENDES, Ricardo. Antologia Brasil, 1890-1930: pensamento crítico em fotografia. São Paulo: FUNARTE, 2013.

OLIVEIRA, Rogerio Pinto Dias. "O Equilíbrio em Camillo Boito". In: Resenhas online 086.01, ano 08, fev.2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.086/3049>>.

Acesso em: 12 de novembro de 2018.

PAPER Conservation Catalog. Washington D.C. American Institute for Conservation Book and Paper Group, 1984-1994. Disponível em: <<http://cool.conservationus.org/coolaic/sg/bpg/pcc/>>; Capítulos: Visual Examination (6); Washing (16); Humidification (22); Backing Removal (24); Adhesives (46)

PETRELLA, Yara Lígia Mello Moreira; COURY, Nazareth; SPIGOLON, Sônia Maria; RICARDO, Beatriz Carvalho. Restauração da fotopintura "Retrato em tamanho natural de Santos Dumont", do fotógrafo Giovanni Sarracino. An. mus. paul. vol.6-7 no.1 São Paulo 1999, pp.161-180. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v6-7n1/08.pdf>>. Acesso em: 04 out.2017

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATOLICA DE MINAS GERAIS. Pró-Reitoria de Graduação. Sistema Integrado de Bibliotecas. Orientações para elaboração de trabalhos científicos: projeto de pesquisa, teses, dissertações, monografias, relatório entre outros trabalhos acadêmicos, conforme a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). 2. Ed. Belo Horizonte: PUC Minas, 2016. Disponível em: <[www.pucminas.br/biblioteca](http://www.pucminas.br/biblioteca)>. Acesso em: 19 de junho de 2018.

RIEGL, Alois; PROENÇA, João Tiago. O Culto moderno dos monumentos: e outros ensaios estéticos. Lisboa: Edições 70, 2013.

RUSKIN, John. A lâmpada da memória. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

SANTOS, Júlio. Júlio Santos: mestre da fotopintura. Fortaleza: Tempo D'imagem, 2010.

SILVA, J. F. da. Fotopintura: retrato e restauração de vidas em Campina Grande (1950-1970). 2015. 23f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015. Disponível em: < <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/7947>>. Acesso em 04 out.2017.

STULIK, Dusan, and Art Kaplan. 2013. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. <[http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/atlas\\_analytical](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/atlas_analytical)>.

Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage. Disponível:<<http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.W6p6aGhKjIU>>. Acesso em: 25 de setembro de 2018

VASQUEZ, Pedro Karp. A fotografia no império. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VELAZQUEZ / Abril Coleções; tradução de Mônica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2011. ( Coleção Grandes Mestres; v.12)

VITA, Larissa Silveira. Tratamento da gravura “ abstração” de Fayga Ostrower. 72 pág. (monografia) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

## ANEXO A

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES



## Cadastro e Identificação

Registro	17-20P		
Tipo de Obra	Fotografia		
Título/Tema	Sr. Marcelino		
Autor	Desconhecido		
Nascimento	_____	Morte	_____
Documentação Fotográfica	Realizada por Cláudio Nadalin no iLab. Fotografia com luz visível (frontal e verso), fluorescência de ultravioleta (frontal e verso) moldura e fotografia. Luz rasante direita e esquerda da fotografia. Fotos de detalhes com luz visível feitas pelo autor.		
Radiografia	Não realizada.		
Entrada	22/03/2017	Saída	20/12/2018
Início do Trabalho	27/03/2017	Fim do Trabalho	21/08/2018
Assunto	Retrato.		
Dimensões	<p><b>Dimensões com moldura:</b> Altura: 51,6 cm; Largura: 33,9 cm; Profundidade: 2,2 cm.</p> <p><b>Dimensões sem moldura:</b> Altura: 39,5 cm; Largura: 25 cm.</p>		
Data/Época/Estilo	Século XX.		

Técnica	Fotopintura.
Descrição	<p>A obra de estilo retrato, expõe o tronco de frente de uma figura masculina adulta, em plano médio. O rosto e olhar estão inclinados para a esquerda do retratado demonstrando uma expressão séria. Os olhos são escuros e os cabelos pretos, ondulados e curtos. Possui um bigode e sobrancelhas fartas. Está vestindo paletó azul, gravata azul em tom mais claro com detalhes em branco e camisa mais clara por baixo. Possui uma moldura de madeira, de cor dourada e detalhes em preto, ornada com elementos fitomorfos e geométricos. A moldura apresenta o contorno externo retangular com um detalhe de florais na parte superior e o contorno interno em formato ovalado, deixando à mostra a parte central da obra.</p>
Histórico	<p>Não há dados a respeito do seu histórico, muito menos sobre intervenções ocorridas anteriormente.</p> <p>Quanto à origem da imagem exibida na obra, concluiu-se que provavelmente a obra tenha sido feita a partir da ampliação de uma fotografia do retratado, Sr. Marcelino Lopes da Silva.</p> <p>Por meio de entrevistas realizadas com as filhas do retratado, acredita-se que a obra foi feita no final da década de 1950 e início de 1960, sem comprovação documental. Também é desconhecido a autoria da obra, só sendo possível a verificação por meio de um selo encontrado no verso a possível procedência da moldura. não confirmada.</p>
Bibliografia	<p>BIBLIOTECA NACIONAL (BRASIL); RIBEIRO, Marcus Venício Toledo CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (RIO DE JANEIRO, RJ).</p> <p>A coleção do imperador: fotografia brasileira e estrangeira no século XIX. [Rio de Janeiro]: Centro Cultural Banco do Brasil: Fundação Biblioteca Nacional, 1997.</p> <p>BOITO, Camillo. Os restauradores. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.</p> <p>BORGES, Déborah Rodrigues- Representação como tensão na fotografia: Pensando a Fotopintura. Estudos, Goiânia, v.38, n.4, p 771-791, out./dez.2011. Disponível:&lt;<a href="http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/estudos/article/view/2340/1435">http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/estudos/article/view/2340/1435</a>&gt;. Acesso em 04 out.2017.</p> <p>BRUNO, Fabiana. Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia. 2009. 351 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: &lt;<a href="http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000470077">http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000470077</a>&gt;. Acesso em: 19 mar. 2018.</p> <p>BURGI, Sergio. Introdução a preservação e conservação de acervos fotográficos: técnicas, métodos e materiais. Rio de Janeiro: 1986</p> <p>BUSSELLE, Michael. Tudo sobre fotografia. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].</p> <p>CARTIER-BRESSON, Anne (org). Le vocabulaire technique de la photographie. Paris: Marval Paris Musées.</p> <p>COLÓQUIO INTERNACIONAL COLEÇÕES E ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS: 1. 2005, Rio de Janeiro, RJ; GURAN, Milton. [Atas do] Colóquio Internacional Coleções e Arquivos Fotográficos: constituição, função social e conservação. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.</p> <p>COSTA, Helouise.; RODRIGUES, Renato. A fotografia moderna no Brasil. Rio de Janeiro: IPHAN, FUNARTE, 1995.</p> <p>FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo</p>

- FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2002.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. Fotografia e pintura: dois meios diferentes? São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas. 6. ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- HEDGECOE, John. El arte de la fotografía en color. Madrid: H. Blume, 1978.
- HORTA, Assis; HORTA, Guilherme. Assis Horta: a democratização do retrato fotográfico através da CLT = Assis Horta: the democratization of photographic portrait through the Brazilian Labor Law. Brasília: FUNARTE, 2014.
- KOSSOY, Boris. A fotografia como fonte histórica: introdução a pesquisa e interpretação das imagens do passado.. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia, 1980.
- KOSSOY, Boris. Fotografia e história. 2. ed. revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX.. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- KUSMA, Vinícius Silveira. "A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re)significação dos sonhos": Uma etnobiografia de Mestre Julio Santos. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia, área de concentração em Antropologia Social e Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016. Disponível em: < <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/3188>>. Acesso em 19 mar.2018.
- MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. Fotografia no Brasil um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- MARTINS, Jose de Souza. Sociologia da fotografia e da imagem. São Paulo: Contexto, 2008.
- MENDES, Ricardo. Antologia Brasil, 1890-1930: pensamento crítico em fotografia. São Paulo: FUNARTE, 2013.
- PAPER Conservation Catalog. Washington D.C. American Institute for Conservation Book and Paper Group, 1984-1994. Disponível em: <http://cool.conservationus.org/coolaic/sg/bpg/pcc/>. Capítulos: Visual Examination (6); Washing (16); Humidification (22); Backing Removal (24); Adhesives (46)
- PETRELLA, Yara Lígia Mello Moreira; COURY, Nazareth; SPIGOLON, Sônia Maria; RICARDO, Beatriz Carvalho. Restauração da fotopintura "Retrato em tamanho natural de Santos Dumont", do fotógrafo Giovanni Sarracino. An. mus. paul. vol.6-7 no.1 São Paulo 1999, pp.161-180. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v6-7n1/08.pdf>>. Acesso em 04 out.2017
- RIEGL, Alois; PROENÇA, João Tiago. O Culto moderno dos monumentos: e outros ensaios estéticos. Lisboa: Edições 70, 2013.
- RUSKIN, John. A lâmpada da memória. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- SANTOS, Júlio. Júlio Santos: mestre da fotopintura. Fortaleza: Tempo D´imagem, 2010.
- SILVA, J. F. da. Fotopintura: retrato e restauração de vidas em Campina Grande (1950-1970). 2015. 23f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015. Disponível em: < <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/7947>>. Acesso em 04 out.2017.
- VASQUEZ, Pedro Karp. A fotografia no império. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.



Origem	Não possui registro.
Procedência	Lavras, Minas Gerais.
Função social	Obra familiar.
Proprietário	Dagmar Lopes da Silva.
Endereço/Telefone	Rua Barbosa Lima, 680, Centro, Lavras-MG cep: 37200-000 Tel.: (35) 3821-4452

## Equipe Técnica

Orientador

Professoras: Jussara Vitória de Freitas do Espírito Santo / Bethania Reis Veloso

Restaurador

Marcelino Lopes da Silva Netto

## Tecnologia

Suporte

**Fotografia:** Papel texturizado e de alta gramatura, não identificada, com revelação em baixo contraste de uma ampliação.

**Moldura:** Madeira não identificada, possivelmente *pinus*, dividida em quatro blocos com intersecções em diagonais pelo verso. Aplicada ornamentação em material “plástico” também não identificado com a presença de um vidro como proteção.

Camada Pictórica/Inscrição/Impressão

**Fotografia:** Através dos exames organolépticos foi possível perceber que a camada pictórica provavelmente uma aquarela com aplicação de uma camada fina e gasta de verniz. Fica mais evidente quando analisamos as bordas da fotografia que se mantiveram em contato com a moldura.

**Moldura:** Ela é composta de diversos materiais. Sua estrutura principal é de madeira e presa a esta, existe em toda a sua extensão uma ornamentação em baixo relevo, com material não identificado, provavelmente gesso e material “plástico”. Apresenta uma pintura dourada em toda obra e encoberta por uma camada de betume em grande parte da ornamentação. Ela é ornada com elementos fitomorfos em toda sua extensão frontal. Na borda interna, em formato ovalado, possui um acabamento também provavelmente em gesso com uma camada de tinta dourada. Por toda lateral externa existe um trabalho em baixo relevo com a aplicação da mesma camada pictórica dos ornamentos.

Anexos/Outros

--

## Estado de Conservação

### Suporte

**Fotografia:** Presença de rasgos, furos e perda na camada superficial possivelmente provenientes dos pregos do sistema de fixação do vidro à moldura. A fotografia apresenta abaulamento no seu interior, provavelmente por presença de umidade, corroborado pela mancha em seu verso e pela proteção do vidro quebrado. Apresenta também manchas de adesivo, muito bem limitados lembrando fita adesiva, utilizada para a sua fixação e montagem

**Moldura:** Apresenta sujidades generalizadas e certamente em contato com insetos. Observa-se também pequenas fissuras generalizadas, rachaduras e perdas em alguns dos elementos fitomorfos, abrasões, furos de pregos, perdas e desprendimentos.

O sistema de fixação da obra à parede se sustenta na moldura. Ele encontra-se completamente oxidado.

### Camada Pictórica/Inscrição/Impressão

**Fotografia:** Abaulamento do suporte, manchas no verso de adesivo e umidade, perda da camada de verniz, esmaecimento da cor, pulverização da camada pictórica (gizamento), sujidades generalizadas, manchas na parte superior lateral.

**Moldura:** Perda de policromia nas laterais, desgaste da pintura nos ornamentos, abrasões, perda e craquelado de partes da ornamentação na parte frontal, oxidação da tinta dourada localizada na parte frontal interna, camada de betume, intervenções anteriores.

### Anexos/Outros

## Intervenções Anteriores

### Suporte

**Fotografia:** Não constatado.

**Moldura:** Complementações com material não identificado, sistema de montagem com material inconsistente.

### Camada Pictórica/Inscrição/Impressão

**Fotografia:** Não há registros de intervenções anteriores e não foi constatado com os exames organolépticos e de imagens.

**Moldura:** Aplicação de uma camada de betume na região da ornamentação em baixo relevo.

### Anexos/Outros

# Proposta de Tratamento

## Proposta de Tratamento

### **Fotografia**

- a) limpeza superficial;
- b) limpeza com pó de borracha (avaliar se será possível, tendo em vista a camada pictórica);
- c) testes de solubilidade e acidificação
- d) tamponamento;
- e) planificação;
- f) obturação;
- g) reforço de borda;
- h) reintegração cromática;
- i) aplicação da camada de proteção;
- j) apresentação estética.

### **Moldura**

- a) desmontagem;
- b) limpeza superficial;
- c) remoção do sistema de fixação na parede e posteriormente a colocação de novo;
- d) remoção de repintura;
- e) remoção das intervenções anteriores;
- f) complementações;
- g) nivelamento;
- h) reintegração cromática;
- i) aplicação de camada de proteção;
- j) montagem.





## Exames Técnicos e Científicos

### Exame Global

Documentação Científica por Imagem - utilizando-se as diferentes técnicas fotográficas, feitas a partir das fontes de luz visível (direta e tangente) e fluorescência de ultravioleta. Após o registro fotográfico inicial, todas as imagens foram devidamente tratadas valendo-se das ferramentas e dos recursos de edição de imagem.

### Exame Pontual

## ANEXO B

Figura 48- Comprovante de recebimento de peça Cecor.

**CECOR**

CENTRO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO  
DE BENS CULTURAIS MÓVEIS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

COMPROVANTE DE RECEBIMENTO DE PEÇAS

Nº 13-17 Ano: 2017 17-20-P

Título: Sr. Marcelino

Autor: não identificado

Técnicas: Fotografia

Dimensões: -

Proprietário: Dagmar Lopes Ac. Marcelino Lopes

Endereço: Rua Lorena 825 apto 302 Padre Curtáquin

Cidade: BH Telefone: 996080175

Recebido por: Patricia

Observ.: Trabalho de TCC, acompanhado med dura e vidro que brilha

Orçamento: -

Prazo de Entrega: -

Belo Horizonte: 22/03/2017

CECOR - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis  
Av. Antônio Carlos, 6627 (Campus da Pampulha) - Fone: (031) ~~3409-5375~~ - CEP 31270-901 /Belo Horizonte (MG)

3409-5375

Assinatura

Novo Telefone  
(31) 3409-5375

Fonte: Marcelino Netto (2018)

## ANEXO C

Roteiro de Entrevista projeto de TCC.

Aluno: Marcelino Lopes

Obra: Foto pintura Sr. Marcelino

O objetivo desse roteiro é estabelecer premissas para o desenvolvimento da entrevista referente ao histórico e intervenções da obra em questão apresentado como projeto de TCC do curso de Conservação e Restauração de Bens Móveis da UFMG.

Referências.

GUIDE TO GOOD PRACTICE: ARTISTS' INTERVIEWS The project is funded by the European Commission, Raphael Programme, 1999, International Network for the Conservation of Contemporary Art - INCCA , Amsterdam.

ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA: ANÁLISE DE OBJETIVOS E DE ROTEIROS. Eduardo José Manzini - Unesp, Marília. Disponível em: <[https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini\\_2004\\_entrevista\\_semi-estruturada.pdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini_2004_entrevista_semi-estruturada.pdf)>. Acesso em: 29 de maio de 2017.

SEBE, José Carlos; HOLANDA, Fabíola. História oral: como fazer, como pensar. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013

SEBE, José Carlos; RIBEIRO, Suzana Lopes Salgado. Guia prático de história oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

1. Roteiro:

- 1) Qual a relação do entrevistado com a obra, seu grau de conhecimento e pertencimento
- 2) Quando ela foi feita e como foi?
- 3) A obra já passou por algum tipo de intervenção?
- 4) Sobre o estado de conservação da obra, quais os cuidados empregados.
- 5) Sobre a exposição do retrato, qual o lugar que ficava localizado.

## 2. Transcrição:

Entrevista 1. (Arquivos: Áudio 1 e 2)

### ÁUDIO 1

(M)É(...) Lavras é dia sete de novembro de dois mil e dezessete às quatorze e treze horário de Brasília. Entrevista realizada com a senhorita Dagmar Lopes da Silva, referente ao projeto de tcc (...) da intervenção da obra Sr. Marcelino. É, por favor seu nome e sua idade:

(D)Dagmar Lopes da Silva, setenta e um anos.

### ÁUDIO 2

(M)Qual a sua relação com a obra intervinda?

(D)Como assim?

(M) Qual a sua relação com a obra!

(D) Acho ela linda.

(M) Mas qual o seu grau de conhecimento, o que ela é sua, qual o seu grau de pertencimento ã obra?

(D) Eu acho a obra muito bonita, foi muito bem feita e eu sinto falta dela na parede.

(M) Sim, é (...) o que o retratado representa pra você?

(D) É a minha vida, era o meu pai.

(M) É (...) sobre o histórico da obra, qual a lembrança que você tem dela?

(D) É deus, desde os dez anos, onze anos, eu conheço essa obra na parede lá de casa. Agora eu não sei quem fez, foi feita em Belo Horizonte pelo um amigo do meu pai, agora eu não sei quem é eu não sei.

(M) Sim, é (...) é sobre a questão da obra, é (...) como ela está hoje, como ela es... a sua lembrança dela, houve algum tipo de modificação?

(D) Não ...

(M) Nenhum tipo de

(D) Só que ela ficando, e é gasta, é que já tem muitos anos, modificação não teve nenhuma.

(M) Nenhum tipo de intervenção?

(D) Hum hum...

(M) Ela foi mandada pra algum restauro, alguma intervenção anterior, ou ela sempre foi daquela forma?

(D) Ela sempre foi daquela forma.

(M) É (...) mai... qual é a data, datação dela? Você, você recorda? Quando ela foi feita, como ela foi feita.

(D) Acho que foi mil novecentos e sessenta, sessenta e dois, por ai. Não cinq, cinquenta? Sessenta e nove por ai, eu não tenho certeza, tem muitos anos.

(M) Certo. É, foi um amigo do seu pai.

(D) Em Belo Horizonte.

(M) Em Belo Horizonte, você tem conhecimento sobre esse amigo?

(D) Bom, eu fiquei sabendo em poucos anos que ele já tinha falecido, agora o nome dele eu não sei, que é muitos anos. Como que ele se chamava, gente? Ai, esqueci.

(M) É (...) sobre questão do custo, como o seu pai, como ela foi feita, questão da feitura dela.

(D) Como assim?

(M) Como que ela foi feita?

(D) Bom, ela foi feita em Belo Horizonte, com um restaurador que eu não sei o nome. Hum, deve ter o que? Meu pai morreu com quarenta e dois anos, quantos anos tem? Tem quase uns trinta anos, se não for mais.

(M) Sim ... é [PAUSA] 03:10 Áudio 3 07/11/2017

(M) Sob, sobre a questão da obra, da questão de conservação da obra, ela apresenta um vidro quebrado.

(D) Apresenta

(M) É, como que ocorreu, a quanto tempo, tá? Hum...

[INTERRUPÇÃO] 03:27 Áudio 3 07/11/2017: Sinal de campainha.

(M) É, sobre a questão da conservação da obra, ela apresenta um rachado no vidro.

(D) É que deu uma ventania, ela caiu e trincou.



(M) É...

(D) É e aqui em Lavras não tá achando o vidro “baloadado” igual ele tem.

(M) E... ela , vocês, isso foi quando?

(D) Que ela caiu?

(M) É.

(D) Há, já tem uns dez anos.

(M) Tem uns dez anos que ela caiu e tem esse vidro quebrado.

(M) É...

(D) E aqui a gente não tá achando o vidro igual aquele.

(M) Então por isso que não houve nenhum de intervenção.

(D) Não trocou, é.

(M) Houve alguma tentativa de intervenção, alguma ideia, algum (...) alguma iniciativa de alguém pra mandar fazer a reforma, o restauro.

(D) Teve, mas a gente ficou com medo que a pessoa sumi com ele. Por que é o único retrato que a gente tem do pai é aquele. Então a gente ficou com medo.

(M) Hum rum...

(D) Mas tem um moço aqui que faz (...) a restauração dele. Até a [inaudível] conhece ele, mas eu não sei quem é não.

(M) Quem conhece ele?

(D) A Cida.

(M) Sim, Cida é?

(D) Minha irmã, ué.

(M) Sua irmã, ok.

## Textualização

### Entrevista 1.

Dagmar Lopes da Silva, setenta e um anos...Como assim?...Acho ela linda...Eu acho a obra muito bonita, foi muito bem feita e eu sinto falta dela na parede... É a minha vida, era o meu pai...Desde os dez anos, onze anos, eu conheço essa obra na parede lá de casa. Agora eu não sei quem fez, foi feita em Belo Horizonte por um amigo do meu pai, agora quem é, eu não sei...Só que ela ficando, e é

gasta, é que já tem muitos anos, modificação não teve nenhuma...Ela sempre foi daquela forma...Acho que foi mil novecentos e sessenta, sessenta e dois, por aí. Não, cinquenta? Sessenta e nove por aí, eu não tenho certeza, tem muitos anos...Em Belo Horizonte...Bom, eu fiquei sabendo em poucos anos que ele já tinha falecido, agora o nome dele eu não sei, que é muitos anos. Como que ele se chamava, gente? Ai, esqueci...Como assim?...Bom, ela foi feita em Belo Horizonte, com um restaurador que eu não sei o nome. Hum, deve ter o que? Meu pai morreu com quarenta e dois anos, quantos anos tem? Tem quase uns trinta anos, se não for mais...Apresenta...É que deu uma ventania, ela caiu e trincou...É e aqui em Lavras não tá achando o vidro “baload” igual ele tem...Que ela caiu?...Há, já tem uns dez anos...E aqui a gente não tá achando o vidro igual aquele...Não trocou, é...Teve, mas a gente ficou com medo que a pessoa sumi com ele. Por que é o único retrato que a gente tem do pai é aquele. Então a gente ficou com medo...Mas tem um moço aqui que faz (...) a restauração dele. Até a [inaudível] conhece ele, mas eu não sei quem é não...A Cida...Minha irmã.

Transcrição

Entrevista 1.

Eu acho ela linda!

Me chamo Dagmar Lopes da Silva, tenho setenta e um anos.

Acho a obra muito bonita, sendo ela muito bem feita e eu sinto falta dela na parede. Me recordo desde os dez, onze anos de idade, essa obra lá de casa. Agora eu não sei quem fez, só sei que foi feita em Belo Horizonte por um amigo do meu pai.

Bom, eu fiquei sabendo a poucos anos que ele já havia falecido, agora o nome dele, eu não sei como que ele se chamava, me esqueci. Ela foi feita em Belo Horizonte, com um restaurador que eu não conheço.

Meu pai morreu com quarenta e dois anos. Tem quase uns trinta anos, se não for mais... acho que foi feita por volta de mil novecentos e sessenta, sessenta e dois, por aí, eu não tenho certeza, tem muitos anos.

Ela estava ficando gasta, já tem muitos anos, mas modificação ela não teve nenhuma. Ela sempre foi daquela forma. A obra tem um vidro quebrado devido a uma ventania, ela caiu e trincou. Isso já tem uns dez anos.

Aqui em Lavras não está achando o vidro “baloadado” igual ela tinha, então não trocou. A gente ficou com medo que a pessoa sumisse com ele, por que aquele é o único retrato que nós temos do pai. Mas tem um moço aqui que faz a restauração dele. Até a Cida, minha irmã conhece ele, mas eu não sei quem é.

**Figura 49- Sra. Dagmar Lopes**



Foto: Marcelino Netto (2017)

Entrevista 2 (Arquivos: Áudio 3, 4, 5 e 6)

### ÁUDIO 3

Lavras, dia 7 de novembro de 2017 às 19:46 horário de Brasília. Entrevista concedida pela Sra. Maria Antônia da Silva Faria é referente ao trabalho de Tcc da restauração do quadro Sr. Marcelino.

### ÁUDIO 4

(M) Seu nome e sua idade por favor.

(M.A) Maria Antônia da Silva Faria, setenta anos.

(M) Sra. Maria Antônia, qual a sua relação com a obra?

(M.A) A obra é o quadro do meu pai, quando ele era mais jovem, né?!

(M) Sim, éeeee... qual que é a sua memória sobre o quadro? Qual que é, aaaaa... a quanto tempo a Sra. conhece, sabe, ou visualizou o quadro a primeira vez?

(M.A) Há, tem muito tempo, tem muitos anos. É que eu me lembro desde pequena que tinha aquele quadro lá em casa, [inaudível] uns 60 anos mais ou menos.

(M) Sessenta anos mais ou menos, então a Sra. acredita que mais ou menos na década de sessenta?

(M.A) Na década de cinquenta, final da década de cinquenta, começo de sessenta, por ai.

(M) Hum... Éeee... me fale mais sobre a história do quadro, o que você conhece sobre a obra?

(M.A) Olha, o que eu sei é que antigamente eles usavam reproduzir, pegar retratos, né?! Pequenos, que não tinham maiores, 4 por 5 mais ou menos e reproduzia em quadros maiores. E o meu pai tinha o retrato, lá em casa e eu acho que ele tinha muita vontade de reproduzir, entendeu, o quadro, mas só que não era aqui que fazia. Eles vinham de fora, pegavam os retratos, levavam, não lembro nem onde que era, pra reproduzir fora, só sei que levava um tempinho pra poder chegar. E eles foram lá em casa, estavam aqui, foram lá em casa e o meu pai aproveitou e mandou né, o retrato dele pra reproduzir.

(M) Sim, mas você sabe a localidade, você tem alguma noção sobre localidade, em que estado foi, foi em Minas Gerais ou outro.

(M.A) Nãoooo, não sei.

(M) Sim...

(M.A) Nessa época eu devia ter uns oito anos, nove anos por ai.

(M) Você lembra de alguma intervenção na obra? Algum processo de restauro, reforma?

(M.A) Há, eu acho que teve uma.

(M) Você consegue identificar mais ou menos a data, ou, a proximidade da data?

(M.A) Deve ter o que! Se lá quanto tempo tem, tem muito tempo também [inaudível]

(M) Sobre a moldura, é a Sra. sabe falar alguma coisa? Ela é original da obra?

(M.A) Eu acho que foi trocada.

(M) Você acredita que a moldura foi trocada.

(M.A) É, quando restaurou a segunda vez, eu acho que foi trocada. Quem vai te informar isso melhor acho que a Landa.

(M) Landa quem é?

(M.A) A Landa, minha irmã.

(M) a sua irmã, Yolanda, ok.

É, foi constatado que a obra ela, ela tinha um vidro quebrado, o vidro de proteção é quebrado. Você sabe datar mais ou menos quando foi quebrado, por quanto tempo ficou com ele quebrado daquela forma?

(M.A) Há, não sei, não sei. Não sei como é que quebrou, não lembro não.

(M) Você lembra de alguma modificação efetiva da obra, alguma modificação como alguma mancha, ou mesmo uma repintura na parte do, na parte da moldura ou coisa dessa forma?

(M.A) Não.

(M) Você lembra do quadro como exatamente...

(M.A) Como ele é.

(M) Huhum...

(M.A) Como ele é agora, né?!

(M) Então tá, muito obrigado.

## ÁUDIO 5

(M) Sobre a exposição do quadro, aonde que ele ficava localizado?

(M.A) Na sala, na sala, na parede da sala.

(M) Você entrava e dava de cara...

(M.A) Você entrada e dava de cara com quadro. [Riso]

(M) Sim.

(M.A) Em frente a sala, há em frente a porta.

(M) Isso sempre na mesma casa, no mesmo local?

(M.A) É! Não tiravam não, no mesmo local.

## ÁUDIO 6

(M.A) Incomum, entendeu?

(M) Então aquele tipo de quadro não era comum?

(M.A) Não era comum, entende?

(M) É, você acredita que a questão financeira pesava, nesse quesito?

(M.A) Há, eu não sei que, podia até que sim. Porque aquele tempo o dinheiro não circulava muito também né, não era muito fácil. Acho que até que sim, e também eles vinham, pegavam um tanto, levavam e depois, as vezes não voltavam mais, só vinham entregar, não pegavam mais encomenda, entendeu? A firma, eu não sei se falia, o que acontecia. Então as vezes se as pessoas quisessem fazer, as vezes não achavam pessoas para fazer, entendeu?

(M) Sim, sua irmã falou que foi feito em Belo Horizonte, você acredita nisso, nessa possibilidade?

(M.A) Eu acredito que sim.

(M) Em Belo Horizonte.

(M.A) É... pode ter sido em Belo Horizonte mesmo, eu não lembro [inaudível] mas eu acredito que tenha sido em Belo Horizonte.

(M) Hum...

(M.A) Era muito comum, né?! Essa, esse comércio de Belo Horizonte [inaudível] que tem hoje.

(M) Mas mesmo aqui na região de Lavras?

(M.A) Mesmo aqui.

(M) Aqui não tinha, aqui não tem uma influência muito mais paulista?

(M.A) Atualmente sim, mas antigamente não.

(M) Era Belo Horizonte!

(M.A) Era Belo Horizonte!

(M) Era o centro!

(M.A) Era Belo Horizonte, agora é São Paulo [inaudível] mas nessa época era Belo Horizonte.

(M) Entendi.



## Textualização

### Entrevista 2

Maria Antônia da Silva Faria, setenta anos...A obra é o quadro do meu pai, quando ele era mais jovem, né?!...Há, tem muito tempo, tem muitos anos. É que eu me lembro desde pequena que tinha aquele quadro lá em casa, uns 60 anos mais ou menos...Na década de cinquenta, final da década de cinquenta, começo de sessenta, por aí...Olha, o que eu sei é que antigamente eles usavam reproduzir, pegar retratos, né?! Pequenos, que não tinham maiores, 4 por 5 mais ou menos e reproduzia em quadros maiores. E o meu pai tinha o retrato, lá em casa e eu acho que ele tinha muita vontade de reproduzir, entendeu, o quadro, mas só que não era aqui que fazia. Eles vinham de fora, pegavam os retratos, levavam, não lembro nem onde que era, para reproduzir fora, só sei que levava um tempinho para poder chegar. E eles foram lá em casa, estavam aqui, foram lá em casa e o meu pai aproveitou e mandou né, o retrato dele para reproduzir...Nãooo, não sei...Nessa época eu devia ter uns oito anos, nove anos por aí...Há, eu acho que teve uma...Deve ter o que! Se lá quanto tempo tem, tem muito tempo também...Eu acho que foi trocada...É, quando restaurou a segunda vez, eu acho que foi trocada. Quem vai te informar isso melhor acho que a Landa...A Landa, minha irmã...Há, não sei, não sei. Não sei como é que quebrou, não lembro não...Não...Como ele é...Como ele é agora, né?!...Na sala, na sala, na parede da sala...Você entrada e dava de cara com quadro...Em frente a sala, há em frente a porta...É! Não tiravam não, no mesmo local...Incomum, entendeu?...Não era comum, entende?...Há, eu não sei que, podia até que sim. Porque aquele tempo o dinheiro não circulava muito também né, não era muito fácil. Acho que até que sim, e também eles vinham, pegavam um tanto, levavam e depois, as vezes não voltavam mais, só vinham entregar, não pegavam mais encomenda, entendeu? A firma, eu não sei se falia, o que acontecia. Então as vezes se as pessoas quisessem fazer, as vezes não achavam pessoas para fazer, entendeu?...Eu acredito que sim...É... pode ter sido em Belo Horizonte mesmo, eu não lembro, mas eu acredito que tenha sido em Belo Horizonte...Era

muito comum, né?! Essa, esse comércio de Belo Horizonte que tem hoje...Mesmo aqui...Atualmente sim, mas antigamente não...Era Belo Horizonte!... Era Belo Horizonte, agora é São Paulo, mas nessa época era Belo Horizonte.

### Transcrição

Me chamo Maria Antônia da Silva Faria, tenho setenta anos.

A obra é o quadro do meu pai, quando ele era mais jovem, na década de cinquenta, final da década de cinquenta, começo de sessenta, por aí... eu me lembro desde pequena que tinha aquele quadro lá em casa, tem uns sessenta anos mais ou menos. Você entrava e dava de cara com quadro em frente a porta, na parede da sala, no mesmo local.

Eu sei que antigamente eles usavam reproduzir, pegar retratos pequenos, 4 por 5 mais ou menos e reproduzia em quadros maiores. O meu pai tinha o retrato lá em casa e eu acredito que ele tinha muita vontade de reproduzir, mas só que não era aqui que fazia. Eles vinham de fora, pegavam os retratos, levavam. Só sei que levava um tempinho para poder chegar.

Eles foram lá em casa e o meu pai aproveitou e mandou o retrato dele. Nessa época eu devia ter uns oito anos, nove anos por aí.

Naquele tempo o dinheiro não circulava muito, não era muito fácil. Eles vinham, pegavam um tanto, levavam e depois, as vezes não voltavam mais, só vinham entregar, não pegavam mais encomenda. A firma, eu não sei se falia, o que acontecia. Então as vezes se as pessoas quisessem fazer, não achavam mais. Pode ter sido em Belo Horizonte, eu não lembro, mas eu acredito que tenha sido em Belo Horizonte. Era muito comum esse comércio com Belo Horizonte que se tem hoje, agora é São Paulo, mas nessa época era Belo Horizonte.

Eu acho que teve uma, acho que foi trocada quando restaurou a segunda vez. Não sei como que quebrou, eu não me lembro não. Quem vai te informar isso melhor isso é a Landa, minha irmã.

Figura 50- Sra. Maria Antônia da Silva Faria



Foto: Marcelino Netto (2017)

Entrevista 3 (Arquivo: Áudio 7)

#### ÁUDIO 7

(M) Entrevista realizada via telefone celular, com Yolanda Lopes da Silva, no dia oito de novembro de 2017 às vinte e trinta e nove, horário de Brasília.

Seu nome por favor e idade.

(Y) Yolanda Lopes da Silva, cinquenta e oito anos.

(M) Fala de onde?

(Y) De Marechal Candido Rondon, Paraná.

(M) Ok, obrigado.

É , aaaah, qual é... Qual é ah, o seu conhecimento sobre a obra em questão?

(Y) Uai, era um quadro que sempre esteve na parede da sala ai de casa, com o retrato do meu pai.

(M) Sim, você lembra dele a partir de quanto, que idade?

(Y) Há de uns sete anos, seis anos.

(M) Sim... Você tem, você sabe quando foi feito?

(Y) Não.

(M) Você tem noção de onde foi feito?

(Y) Também não.

(M) Você tem noção de quando foi feito?

(Y) Não

(M) Tá... É, sobre o processo de restauro do quadro, ele já passou por algum processo, algum tipo de intervenção?

(Y) Não, não sei.

(M) Já houve alguma tentativa de intervenção, de mandar restaurar alguma?

(Y) Não

(M) Não? É, sobre a localidade do quadro, ele sempre esteve no local que, se encontrava?

(Y) Depois que a gente mudou pra essa casa, sim.

(M) Ok. É, sobre o quadro, ele sempre esteve...Sobre a moldura, ela sempre esteve nesse tipo de moldura, foi trocado a moldura, é original a moldura. Você sabe responder?

(Y) Pela minha lembrança sempre foi essa moldura.

(M) Sempre foi essa moldura, dessa forma?

(Y) Huhum... sim

(M) Sob... sobre a questão da conservação do quadro. Ele apresenta é o vidro quebrado, você sabe quando foi ... o que aconteceu a esse vidro, esse acidente?

(Y) Não me lembro.

(M) Você não se lembra quando aconteceu, mas tem muito tempo, ou você não tem?

(Y) Há, não tenho nem ideia porque eu morei muito tempo fora, né! Então eu não sei te dizer não.

(M) Hum...Então, então tá, muito obrigado.

(Y) De nada, as ordens. Mais alguma... [gravação interrompida]

Textualização

Entrevista 3

Yolanda Lopes da Silva, cinquenta e oito anos...De Marechal Candido Rondon, Paraná...Uai, era um quadro que sempre esteve na parede da sala ai de casa, com o retrato do meu pai...Há de uns sete anos, seis anos...Não...Também não...Não...Não, não sei...Não...Depois que a gente mudou pra essa casa, sim...Pela minha lembrança sempre foi essa moldura...Huhum... sim...Não me lembro...Há, não tenho nem ideia porque eu morei muito tempo fora, né! Então eu não sei te dizer não...De nada, as ordens. Mais alguma...

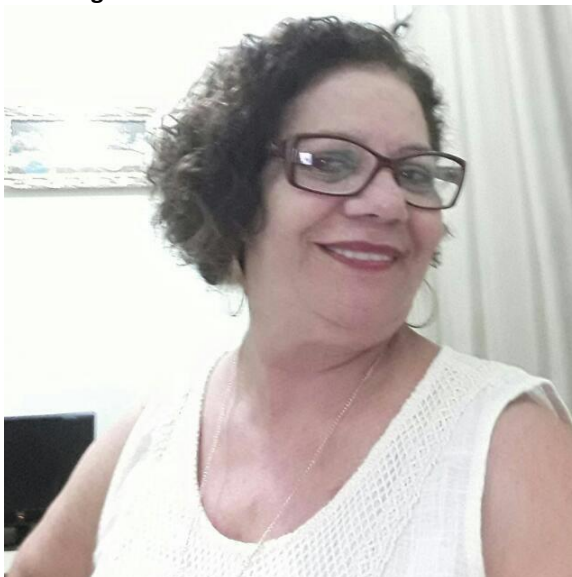
#### Transcrição

Yolanda Lopes da Silva, cinquenta e oito anos, falo de Marechal Candido Rondon, Paraná.

Era um quadro que sempre esteve na parede da sala ai de casa, com o retrato do meu pai. Depois que a gente mudou para essa casa eu tinha de uns sete anos, seis anos de idade.

Pela minha lembrança sempre foi essa moldura. Eu não tenho nem ideia, porque eu morei muito tempo fora, então eu não sei te dizer não.

**Figura 51- Sra. Yolanda da Silva**



Fonte: Whatsapp

## ANEXO D

Figura 52- E-mail enviado para Casa Castro

ATENDIMENTO AO CLIENTE - FALE CONOSCO

**ENVIAR UMA MENSAGEM**

**ASSUNTO**  
Outros

Qualquer assunto

**E-MAIL**  
jasondmariana@yahoo.com.br ✓

**REFERÊNCIA DO PEDIDO**

**ANEXAR ARQUIVO**  
DSC\_0141.JPG Escolha um

**MENSAGEM**

Boa Noite.  
Me chamo Marcelino, sou estudante do curso de Conservação e Restauração da UFMG.  
Estou realizando o trabalho de conclusão de curso, uma restauração de uma fotopintura do meu avô.  
Intervindo na moldura, achei um selo com alguma inscrição referente a "Fabrica Paulista de Molduras, Salgado de Castro, Tobias Barretos São Paulo". Gostaria de saber se existiria a possibilidade da moldura tenha sido feita na Casa Castro.  
Att. Marcelino Lopes  
P.S Aguardo resposta.]

**ENVIAR**

Offline

Digite aqui para pesquisar

**MENSAGEM**

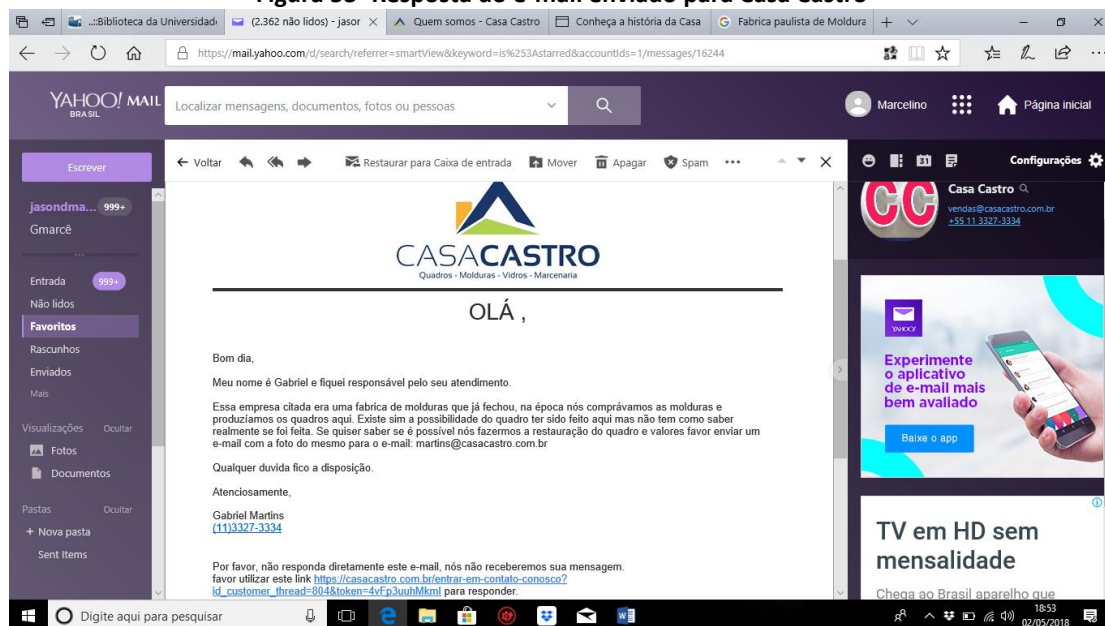
Boa Noite.  
Me chamo Marcelino, sou estudante do curso de Conservação e Restauração da UFMG.  
Estou realizando o trabalho de conclusão de curso, uma restauração de uma fotopintura do meu avô.  
Intervindo na moldura, achei um selo com alguma inscrição referente a "Fabrica Paulista de Molduras, Salgado de Castro, Tobias Barretos São Paulo". Gostaria de saber se existiria a possibilidade da moldura tenha sido feita na Casa Castro.  
Att. Marcelino Lopes  
P.S Aguardo resposta.]

Edição: Marcelino Netto (2018)



## ANEXO E

Figura 53- Resposta do e-mail enviado para Casa Castro




---

OLÁ ,

Bom dia,

Meu nome é Gabriel e fiquei responsável pelo seu atendimento.

Essa empresa citada era uma fábrica de molduras que já fechou, na época nós comprávamos as molduras e produzíamos os quadros aqui. Existe sim a possibilidade do quadro ter sido feito aqui mas não tem como saber realmente se foi feita. Se quiser saber se é possível nós fazermos a restauração do quadro e valores favor enviar um e-mail com a foto do mesmo para o e-mail: [martins@casacastro.com.br](mailto:martins@casacastro.com.br)

Qualquer duvida fico a disposição.

Atenciosamente,

Gabriel Martins  
[\(11\)3327-3334](tel:(11)3327-3334)

Por favor, não responda diretamente este e-mail, nós não receberemos sua mensagem. favor utilizar este link [https://casacastro.com.br/entrar-em-contato-conosco?id\\_customer\\_thread=804&token=4vFp3uuhMkml](https://casacastro.com.br/entrar-em-contato-conosco?id_customer_thread=804&token=4vFp3uuhMkml) para responder.

Edição: Marcelino Netto (2018)