

Daniel Zuim Mussi

**GRAFITE DO ARTISTA HUDINILSON JR. SOBRE UMA PORTA:
restauração e proposta para sua exibição.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Graduação de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG, como requisito para obtenção do título de bacharel em conservação-restauração de bens culturais móveis.

Orientadora: Profa. Dra. Magali Melleu Sehn

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2018



Escola de Belas Artes da UFMG

Daniel Zuim Mussi. Grafite do artista Hudinilson Jr. sobre uma porta: restauração e proposta para sua exibição

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Graduação de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG, como requisito para obtenção do título de bacharel em conservação-restauração de bens culturais móveis.

Orientadora: Professora Dra. Magali Melleu Sehn

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

Professora Dra. Magali Melleu Sehn – EBA/Universidade Federal de Minas Gerais.

Professora Dra. Brígida Campbell – EBA/Universidade Federal de Minas Gerais.

Professor Dr. Marcos César de Senna Hill – EBA/Universidade Federal de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 03 de dezembro de 2018.

AGRADECIMENTOS

À minha professora e orientadora Dra. Magali Sehn, a quem respeito e admiro muito. Agradeço pela transmissão de conhecimentos, pelo incentivo e por acreditar em mim.

Aos professores Dr. Marcos Hill e Dr. Mario Ramiro, por colaborarem imensamente com este trabalho, transmitindo informações fundamentais para a realização do mesmo e pela disponibilidade.

Aos professores Dra. Brígida Campbell e Dr. Marcos Hill, pela participação na banca e disponibilidade.

À equipe de funcionários da Escola de Belas Artes, CECOR – Moema Queiroz, LACICOR – Selma Gonçalves e Professor Dr. João Cura D’Ars, iLAB – Cláudio Nadalin, Seção de Logística Operacional – Rosângela Bissiate. Agradeço pela colaboração e disponibilidade.

A todos os professores do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, por todos os valiosos ensinamentos.

Aos amigos, colegas e alunos do curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG. Um agradecimento especial a Adriano Bueno, Andrezza Conde, Bárbara Carvalho, Laura Fiorini, Luiza Brito, Silvana Bettio e Tereza Moura pelas colaborações, sugestões e troca de ideias, tornando o caminho mais leve.

À minha irmã Priscila, pelo apoio e por ser essa pessoa maravilhosa e sábia, tão presente e amiga.

À minha mãe Emília, pelo carinho, incentivo, apoio e conselhos valiosos.

Ao meu melhor amigo e namorado Felipe, pelo carinho e por estar ao meu lado nesta fase da minha vida.

Aos amigos que conheci durante meu período de estágio no Coren-MG.

A todos que fizeram parte, direta ou indiretamente, da elaboração deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso registra o tratamento de um grafite de autoria de Hudnilson Jr., pertencente à Escola de Belas Artes. Para um maior entendimento estético e construtivo do objeto em estudo, realizou-se uma pesquisa bibliográfica sobre a técnica do estêncil, caracterizando suas principais ferramentas e materiais. Além disso, a pesquisa histórica sobre o artista e contexto de produção do grafite foi de fundamental importância para a elaboração do projeto de preservação.

A documentação científica por imagem e a análise química aplicada aos bens culturais foram empregadas, evidenciando detalhes da materialidade e do estado de conservação do grafite. O processo de restauração teve como principal objetivo a estabilização da porta em suporte de madeira e, numa segunda fase, a manutenção da legibilidade do grafite. O desenvolvimento da proposta de conservação e exibição do trabalho de Hudnilson Jr. se fundamentou em discussões conceituais e na aplicação de ferramentas de tomada de decisão, considerando sempre as particularidades da obra, os seus múltiplos aspectos e significados.

Palavras-chaves: Hudnilson Jr, Estêncil, Grafite, Arte Contemporânea, Conservação e Restauração.

ABSTRACT

The present study records the treatment of a stencil graffiti authored by Hudinilson Jr., belonging to the Escola de Belas Artes. For a greater aesthetic and constructive understanding of the work, a bibliographical research on the stencil technique was done, characterizing its main tools and materials. In addition, the historical research on the artist and the context of the graffiti's production had fundamental importance for the preservation project's elaboration.

The Scientific Documentation by image and the Chemical Analysis applied to the cultural goods were employed, evidencing the materiality's details and the studied object's conservation status. The restoration process had as main objective the stabilization of the door with wooden support and, in a second phase, the maintenance of the graffiti's legibility. The proposal of the conservation's development and exhibition of Hudinilson's work was based on conceptual discussions and the application of a decision making tools, always considering the work's particularities, its multiple aspects and meanings.

Keywords: Hudinilson Jr, Stencil Graffiti, Contemporary Art, Conservation & Restoration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 : Grafite de Hudinilson Jr. realizada sobre a porta do atelier de Escultura do curso de Artes visuais.....	4
Figura 2: Face sem grafite da porta do atelier de Escultura do curso de Artes visuais.....	4
Figura 5: Estêncil sobre metal.....	8
Figura 6: Estêncil sobre metal representando uma flor de narciso.	8
Figura 7: Estêncil branco sobre parede branca.....	8
Figura 8: Estêncil branco sobre parede branca.....	8
Figura 9: Estêncil branco sobre a porta de um armário de metal.....	9
Figura 10: Detalhe da peça publicitária da exposição“American Graffiti”.	10
Figura 11: Detalhe da peça publicitária da exposição“American Graffiti”.	10
Figura 12 : Matéria de Pablo Pires para o Jornal O Tempo, 17 de setembro de 1998 sobre a mesa-redonda realizada na ocasião da exposição “America Graffiti”.	11
Figura 13: Hudinilson Jr. Sem título, 1979. Xilogravura sobre papel. 30 x 22,5 cm.....	13
Figura 14: Hudinilson Jr. Sem título, sem data. Arte postal. Arte final (xerografia e colagem sobre papel). 28 x 21,5 cm.	14
Figura 15 : Coletivo 3NÓS3. Ensacamento. São Paulo, 29 de abril de 1979.	15
Figura 16: Mário Ramiro, Hudinilson Jr e Rafael França, membros do coletivo 3NÓS3. Porto Alegre, 1980.....	15
Figura 17: Hudinilson Jr. Sem título, sem data. Estêncil sobre papel. 47 x 32 cm.	16
Figura 18: Hudinilson Jr. Sem título, sem data. Estêncil sobre papel. 47 x 32 cm.....	16
Figura 19: Hudinilson Jr. Sem título, sem data. Estêncil sobre papel. 47 x 32 cm.....	16
Figura 20: Hudinilson Jr. Sem título, sem data. Estêncil sobre papel. 47 x 32 cm.....	16
Figura 21: Hudinilson Jr. Caderno de referência, sem data.Reproduções fotográficas, xerografia, recortes de mídia impressa sobre papel. 21 x 28 cm.....	17
Figura 23: Documentação de performance. Exercício de me ver II / Narcisse, 1982. Impressão Fotográfica. 1/15. 61 x 37 cm.	18
Figura 24: Conexão e Ilha representados no molde.....	20
Figura 25: Realização do desenho no molde	21
Figura 26: Realização dos cortes no molde.	21
Figura 27: Fixação do molde.	21
Figura 28: Pintura com spray.	21
Figura 29: Caps para tinta spray.	22
Figura 30 : Hudinilson Jr. grafitando, São Paulo, 1979.....	24
Figura 31: Alex Vallauri e “A Rainha do Frango Assado”, 1982.....	24
Figura 32: Detalhe da marca da emenda da máscara maior.....	25
Figura 33: Detalhe da marca da máscara utilizada no estêncil do nome do artista.....	25
Figura 34: Macro fotografia tinta branca sobre pintura azul da porta.....	25

Figura 35: Macro fotografia vermelho sobre branco.	25
Figura 36: Macro fotografia cores sobrepostas.	25
Figura 37: Macro fotografia detalhe do “U”.	25
Figura 38: Localização das regiões documentadas por macro fotografia.	26
Figura 39: Frente da porta, com luz visível.	27
Figura 40: Verso da porta, com luz visível.	27
Figura 41: Frente da porta, iluminada com luz ultra-violeta.	27
Figura 42: Frente da porta, iluminada com luz rasante. Detalhe da parte superior.	27
Figura 43: Frente da porta, iluminada com luz rasante. Detalhe da parte inferior.	28
Figura 44: Montagem do set para documentação com ultra-violeta.	28
Figura 45: Detalhe do grafite: presença de manchas e abrasões.	29
Figura 46: Presença de manchas de coloração marrom sobre a pintura da porta.	29
Figura 47: Detalhe da lateral da porta: presença de rachaduras.	29
Figura 48: Detalhe da lateral da porta: presença de traças.	29
Figura 49: Buraco encontrado na parte inferior da frente da porta.	29
Figura 50: Fenda na parte inferior da porta e partes enferrujadas.	29
Figura 51: Detalhe do grafite: material de origem desconhecida aderido.	30
Figura 52: Desprendimento da madeira e de camada de tinta na lateral.	30
Figura 53: Desprendimento de tinta na parte inferior da frente da porta.	30
Figura 54: Desprendimento de tinta na parte inferior do verso da porta.	31
Figura 55: Buraco na parte superior da porta do lado oposto ao grafite.	31
Figura 56: Registro da chapa frontal da porta com luz rasante.	31
Figura 57: Mapa de degradações da frente da porta.	32
Figura 58: Mapa de degradações do verso da porta.	32
Figura 58: Mapa de degradações do verso da porta.	32
Figura 59: Atelier de Escultura.	33
Figura 60: Grafite sobre a porta no atelier de escultura.	33
Figura 61: Funcionários movendo a porta do atelier de escultura.	33
Figura 62: Macro Fotografia do buraco.	34
Figura 63: Imagem obtida por sonda da parte interna da porta.	34
Figura 64: Esquema de uma porta semi-oca laminada.	35
Figura 65: Esquema do efeito da dilatação da madeira sob ação da flutuação dos valores de umidade relativa.	36
Figura 66: Limpeza úmida.	38
Figura 67: Remoção de sujidades com auxílio de espátula.	38
Figura 68: Limpeza utilizando lixa grossa.	38
Figura 69: Superfície antes da limpeza química.	39
Figura 70: Superfície após a limpeza química.	39

Figura 71: Coleta da amostra da área de intervenção	40
Figura 72: Locais da retirada das amostras	40
Figura 73: Macro fotografia antes da limpeza.	42
Figura 74: Remoção do adesivo.....	42
Figura 75: Remoção do adesivo.....	42
Figura 76: Resultado após remoção da intervenção.....	42
Figura 77: Aplicação de adesivo com seringa	43
Figura 78: Refixação do suporte com PVA	43
Figura 79: Fixação com sargento.....	43
Figura 80: Tratamento do suporte.....	43
Figura 81: Vedação do buraco.	43
Figura 82: Vedação com pasta de serragem e PVA.....	43
Figura 83: Nivelamento da parte lateral.....	44
Figura 84: Nivelamento da extremidade inferior.....	44
Figura 85: Paleta de Pigmentos em Paraloid B-72.	45
Figura 86: Reintegração da pintura.....	45
Figura 87: Frente da porta antes da restauração.....	45
Figura 88: Frente da porta após restauração.	45
Figura 89: Verso da .porta antes da restauração.	46
Figura 90: Verso da porta após restauração.	46
Figura 91: Detalhe do estêncil antes restauração.....	46
Figura 92: Detalhes do estêncil após restauração.	46
Figura 93: Projeto esquemático para a aplicação do <i>Decision Making Model</i> ao grafite de Hudinilson Jr.	49
Figura 94: Obra de Banksy protegida com <i>plexiglass</i>	52
Figura 95: Obra de Blek le rat restaurada e protegida em Leipzig.	53
Figura 96: Barreira física de proteção em um mural de Banksy e as alterações sofridas por conta de sua incorreta instalação.	53
Figura 97: Detalhe das alterações sofridas – falta de transpiração, condensação e deposição de sujidades por conta da incorreta instalação de barreira física.	54
Figura 98: Projeto gráfico de visualização considerando aspectos positivos e negativos referentes ao destino expositivo da obra.	57
Figura 99: Projeto para exposição e preservação da obra de Hudinilson Jr. No atelier de Escultura.....	58

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Imagens obtidas utilizando as diferentes tipologias de conexões.....	20
Tabela 2: Solventes de Liliane Masschelein Kleiner para limpeza superficial.	38
Tabela 3: Relação das amostras retiradas e identificação dos materiais.	41

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ATR	<i>Attenuated Total Reflection</i>
CAMEO	<i>Conservation & Art Material Encyclopedia Online</i>
DAA	Diacetona álcool
EBA	Escola de Belas Artes
ECA USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade do Estado de São Paulo
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FTIR	Espectrometria de Infravermelho com Transformada de Fourier
EBA	Escola de Belas Artes
IAD	Instituto de Arte e Decoração
LACICOR	Laboratório de Ciência da Informação
PVA	Acetato de Polivinila
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UR	Umidade Relativa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – GRAFITE E ARTISTA.....	3
1.1 Ficha de identificação.....	3
1.2 Descrição formal.....	4
1.3 Histórico.....	5
1.4. O artista Hudnilson Jr.	11
CAPÍTULO II – CARACTERIZAÇÃO MATERIAL E ESTADO DE CONSERVAÇÃO.....	19
2.1 Técnica do Estêncil.....	19
2.1.1. Estêncil sobre a porta da Escola de Belas Artes.....	24
2.2 Documentação Científica por Imagem.....	26
2.3 Estado de conservação.....	28
2.4 Causas das degradações.....	32
CAPÍTULO III - TRATAMENTO REALIZADO.....	37
3.1 Limpeza superficial.....	37
3.2 Testes com solventes.....	38
3.3 Remoção da Intervenção.....	39
3.4 Tratamento e Fixação.....	42
3.5 Nivelamento.....	43
3.6 Reintegração.....	44
3.7. Imagens antes e após restauração.....	45
CAPÍTULO IV - PROPOSTAS DE PRESERVAÇÃO PARA EXIBIÇÃO.....	47
4.1. Discussões em torno do processo de tomada de decisão.....	49
4.1.1 O grafite sobre porta volta para o atelier de escultura.....	50
4.1.2 A porta com o grafite é retirada do atelier e assume <i>status</i> de obra.....	51
4.1.3 Proposta sugerida.....	56
4.2. Proposta de conservação preventiva para proteção física.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
REFERÊNCIAS.....	60
ANEXOS.....	63

INTRODUÇÃO

O presente trabalho registra o tratamento de um grafite de autoria de Hudinilson Jr., pertencente à Escola de Belas Artes. Trata-se de um estêncil realizado sobre a superfície de uma porta que separa a passagem do atelier de Escultura para o atelier de Artes da Fibra do curso de Artes Visuais da UFMG.

Apesar de o artista o ter realizado para aquele espaço, o grafite começou a sofrer uma série de danos, principalmente, por estar situado em um local de trabalho onde muitas ações mecânicas são desenvolvidas. Como se trata de um artista de grande relevância, acredita-se que o trabalho deva ser preservado. O estudo de caso oferece discussões em torno de uma situação não convencional da preservação de um grafite sobre uma porta que não possui *status* de obra. Como restaurar e conservar um grafite sobre uma porta? Depois da restauração, a porta utilizada como suporte para o grafite volta para seu local de origem, seguindo como um bem integrado? Ou sugere-se sua retirada para assumir *status* de obra?

Assim, o principal objetivo proposto no estudo se refere à discussão acerca da preservação e exibição de um grafite de Hudinilson Jr. e a adoção de uma metodologia que considere, além da sua materialidade e valor estético, a intenção do artista e seu significado. Para isso será empregada uma ferramenta de tomada de decisão aplicada à conservação da arte contemporânea. Com base no que foi exposto, o texto conta com a divisão em quatro capítulos.

O primeiro capítulo trata do objeto em estudo, apresentando seus dados técnicos, a sua descrição e a exposição de seu histórico. Ainda neste capítulo, apresentamos uma síntese sobre o artista Hudinilson Jr, sua trajetória e produção artística, ilustrando o texto com exemplos de alguns de seus trabalhos mais representativos.

O segundo capítulo apresenta um estudo sobre a técnica construtiva do estêncil, uma descrição detalhada do seu estado de conservação e o levantamento das possíveis causas de deterioração.

O terceiro capítulo traz a descrição dos procedimentos e materiais utilizados no processo de restauração do grafite de Hudinilson Jr. Apresenta também considerações sobre as análises realizadas e seus objetivos.

O quarto capítulo inicia com algumas considerações sobre a conservação do grafite e suas particularidades. Em seguida é apresentada a metodologia para a tomada de decisão, a exposição das possíveis propostas e os prós e contras associados a cada uma delas. Posteriormente, segue a discussão dos resultados obtidos e a apresentação de uma proposta de preservação para exibição.

Espera-se com este estudo contribuir às discussões acerca da preservação do grafite, e principalmente, propor uma reflexão acerca dos limites e abrangências das intervenções de conservação-restauração, tendo em vista suas implicações nos campos estético e conceitual.

CAPÍTULO I – GRAFITE E ARTISTA

Antes que qualquer procedimento ou intervenção de restauração fosse colocado em prática, realizou-se um estudo detalhado do grafite sobre a porta, que abrangeu o preenchimento de uma ficha de identificação, a descrição formal da imagem grafitada, a coleta de informações sobre seu histórico e pesquisa sobre o artista, incluindo dados sobre sua formação, contexto histórico e produção artística.

A pesquisa histórica foi de fundamental importância para um melhor entendimento do objeto estudado. Informações a respeito do seu processo de produção e sobre o artista foram coletadas durante uma entrevista com o Professor Marcos Hill; a transcrição desta entrevista está disponível no anexo A do presente trabalho.

As principais fontes utilizadas para a pesquisa sobre o artista Hudinilson Jr. foram, em primeiro lugar, o livro de Ricardo Resende, “POSIÇÃO AMOROSA”, publicado pela editora WMF Martins Fontes, que traz dados detalhados de sua trajetória e produção; em segundo lugar, o livro de Mário Ramiro (Org.) intitulado “3NÓS3 INTERVENÇÕES URBANAS”, publicado pela editora UBU, que traz registros e informações das intervenções urbanas praticadas na cidade de São Paulo pelo grupo formado pelos então jovens artistas Mário Ramiro, Rafael França e Hudinilson Jr.

1.1 Ficha de identificação

Autor: Hudinilson Jr.

Título: Sem título.

Dimensões do suporte: Altura: 2,10 m, Largura: 83,4 cm; Espessura: 3,5 cm.

Ano: 1998

Técnica: Estêncil

Origem e Procedência: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

Entrada no CECOR: 20 de junho de 2018

Número de registro no CECOR: 18-25F

Função social atual: Bem integrado à edificação.

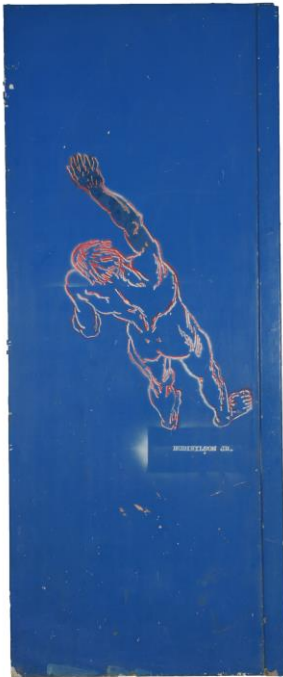


Figura 1 : Grafite de Hudinilson Jr. realizada sobre a porta do atelier de Escultura do curso de Artes visuais. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018. Tratamento da imagem por Luiza Brito.



Figura 2: Face sem grafite da porta do atelier de Escultura do curso de Artes visuais. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018. Tratamento da imagem por Luiza Brito.

1.2 Descrição formal

O grafite foi realizado sobre a superfície azul escura de um dos lados da porta que separa a passagem do atelier de Escultura para o atelier de Artes da Fibra (Fig. 1 e 2).

O grafite apresenta o contorno de um nu masculino que está de costas para o observador e aparece com um dos braços erguidos. A figura, que se encontra na posição central do suporte, é construída por linhas brancas e vermelhas sobre um fundo azul escuro. As linhas brancas aparecem parcialmente sobrepostas pelas linhas vermelhas, as linhas vermelhas aparecem deslocadas em relação às linhas brancas, ora para a esquerda, ora para a direita em relação ao observador, nunca se sobrepondo de maneira completa; estas linhas revelam detalhes de um corpo atlético, torneado e sensual.

Chama a atenção o ângulo em que a figura foi representada: este homem é visto de cima pelo espectador, ele tem um dos seus braços levantados, como se estivesse realizando um grande esforço para tentar tocar algo que está localizado muito acima da possibilidade do seu alcance. Observamos o topo de sua cabeça e as muitas linhas que

surtem em diversas direções, e que sugerem a cabeleira deste homem. Sua cabeça está inclinada para a esquerda, em relação ao observador. Seus ombros são largos, fortes; suas costas são musculosas e suas nádegas salientes, sobressaltando do arredondado de suas coxas vistas por trás. Abaixo dos pés da figura masculina podemos observar uma imagem gráfica, “HUDINILSON JR.” o nome do artista em letras maiúsculas, facilmente legíveis, na cor branca.

1.3 Histórico

As principais informações sobre o histórico do grafite realizado por Hudinilson Jr. foram obtidas através de uma entrevista com o Professor Marcos César de Senna Hill¹, realizada pelo autor no dia 03 de outubro de 2018. O áudio desta entrevista foi gravado, com autorização do entrevistado, e sua transcrição completa editada se encontra no ANEXO A do presente trabalho.

O Professor Marcos Hill foi um grande amigo do artista Hudinilson Jr; se conheceram em 1976, quando ambos iniciaram as aulas no curso noturno de Artes Visuais na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo. Em 1979, o Professor Marcos volta para o Rio de Janeiro, sua cidade natal, e os dois amigos acabam por se distanciar, mas mantendo ainda algum contato.

[...] o Hudinilson Jr. foi um queridíssimo amigo meu, nós nos conhecemos na década de 70 ainda, quando em 1976 eu me mudei pra São Paulo. Em julho de 1976 eu fiz vestibular para o curso de Artes Visuais da FAAP, passei, e Hudinilson Jr então era meu colega de turma no curso noturno de artes visuais. Foi aí que eu o conheci e a partir daí que nós desenvolvemos uma amizade muito forte, eu morei três anos e meio em São Paulo e neste período nós estivemos sempre juntos, primeiro fazendo parte dos mesmos grupos pra apresentação de trabalhos, depois ele saiu antes de mim da escola, da universidade e foi aí que realmente ele começou a consolidar a carreira dele como artista e no período em que eu residi em São Paulo eu sempre o acompanhei muito de perto, tanto por exemplo, que naquela primeira formação do grupo 3NÓS3 junto com o [...]. Mário Ramiro e Rafael França, eu fui convidado para a primeira ação do grupo 3NÓS3, aquela ação noturna em que eles encapuzaram as estátuas, eu não fui, não participei, mas isso apenas para dar uma contextualização do tanto que eu era próximo dele e de como que a gente era amigo. Eu saí de São Paulo e voltei para o Rio de

¹ HILL, Marcos César de Senna. **Entrevista**. [Out. 2018]. Entrevistador: Daniel Zuim Mussi. Belo Horizonte, 2018. 1 arquivo .mp3 (20 min.) A entrevista transcrita encontra-se no Apêndice A do presente trabalho.

Janeiro, porque eu sou natural do Rio de Janeiro, em 1979, e a partir daí nós começamos a nos acompanhar a uma certa distância. (Informação verbal)²

De 11 de setembro a 10 de outubro de 1998, o Palácio das Artes expôs a mostra “*American Graffiti*”³, que reuniu obras de artistas norte-americanos dos anos 1970 e 1980; que trabalharam com a linguagem do *Graffiti* e que se tornaram grandes ícones no mercado da arte. A exposição contou com obras de Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Kenny Scharf, James Brown, Crash, Toxic, A-One, Ronnie Cutrone, Daze e Rammellzee. O Professor Marcos viu nessa exposição uma excelente oportunidade de homenagear o artista e ao mesmo tempo se aproximar novamente do amigo, que estava passando por grandes dificuldades financeiras, marginalizado pelo mercado da arte e afastado do meio artístico.

No início dos anos 2000, me parece que no ano 2000, depois tem que ser verificado, a Fundação Clóvis Salgado organizou um grande evento em torno do grafite e deu ao nome a esse evento de “*American Graffiti*”, convidou inclusive artistas renomados e abriu um espaço realmente muito importante, foi feita uma exposição na Grande Galeria com os artistas, artistas americanos, ingleses; e foi criado uma espécie de um calendário de mesas redondas. Nessa época eu estava muito próximo da pessoa que na época era coordenadora do Departamento de Artes Visuais e aí imediatamente, claro, grafite, me lembrei do Hudnilson e vi nessa uma oportunidade de me aproximar dele, de trazer ele um pouco, de legitimá-lo como artista, uma época em que isso se tornou um grande problema, ele foi absolutamente marginalizado, não só pelo mercado como pelo meio artístico, vivendo em uma situação absolutamente isolada, com pouquíssimo dinheiro, ficou completamente dependente dos pais, e o pai era uma pessoa muito pouco compreensiva, e essa questão do vício, ela era muito destruidora, porque qualquer dinheiro que ele recebia ele praticamente gastava tudo com álcool. Então eu vi nessa uma oportunidade interessante de fazer uma aproximação, de fazer uma homenagem a um amigo, porque desde a década de 70 eu sempre o reconheci como um grande, um importantíssimo artista, extremamente generoso, extremamente fiel, uma pessoa maravilhosa, muito sensível, e talvez essa hipersensibilidade é que tenha gerado essa situação tão drástica do alcoolismo. E foi assim, eu o convidei, ele veio, ele inclusive recebeu por isso, da Fundação Clóvis Salgado, participou de uma mesa redonda em que eu estava presente também [...]. (Informação verbal)⁴

² Entrevista concedida por HILL, Marcos César de Senna. **Entrevista**. [Out. 2018]. Entrevistador: Daniel Zuim Mussi. Belo Horizonte, 2018. 1 arquivo .mp3 (20 min.) A entrevista transcrita encontra-se no Apêndice A do presente trabalho.

³ As informações sobre a exposição “*American Graffiti*” foram obtidas durante uma visita do autor ao arquivo do Centro de Convivência João Etienne Filho, localizado no complexo do Palácio das Artes, que possui documentação relacionada com a Fundação Clóvis Salgado.

⁴ Entrevista concedida por HILL, Marcos César de Senna. **Entrevista**. [Out. 2018]. Entrevistador: Daniel Zuim Mussi. Belo Horizonte, 2018. 1 arquivo .mp3 (20 min.) A entrevista transcrita encontra-se no Apêndice A do presente trabalho.

O Professor Marcos consegue então, junto a Fundação Clovis Salgado, que o artista Hudinilson Jr fosse convidado a participar de um ciclo de debates que aconteceriam em ocasião da exposição. Hudinilson Jr. aceita o convite e vem à Belo Horizonte. Na mesma ocasião de sua visita, o artista expressa o desejo de fazer uma visita à Escola de Belas Artes. O Professor e o artista decidem juntos que seria interessante a realização de algumas intervenções dentro do prédio da Escola; o artista vem então munido de *sprays* e alguns moldes e realiza o estêncil sobre a superfície da porta que separa a passagem do atelier de Escultura para o atelier de Artes da Fibra.

E foi exatamente nessa estadia dele em Belo Horizonte que ele quis conhecer a Escola de Belas Artes e veio munido de *spray* e com alguns estênceis; e você sabe muito bem que uma das principais características do grafite é exatamente a atitude irreverente, quase subversiva; e nós dois achamos muito interessante que ele atuasse subversivamente nos muros da Escola. Então, esse grafite que agora está sendo objeto do seu estudo, que fica na porta que antes dividia a Escultura da Artes da Fibra, ele foi apenas um dos grafites que ele espalhou pela Escola. (Informação verbal)⁵

Outros estênceis são também produzidos na mesma ocasião de sua visita; inclusive, o artista utiliza em outros lugares da Escola os mesmos moldes que deram origem à obra tema do presente trabalho (Fig. 7 e 9). Os estênceis existentes no interior do prédio da Escola produzidos por Hudinilson Jr. foram também documentados após entrevista com o Prof. Hill (Fig. 3, 4,5, 6,7, 8 e 9).



Figura 3: Estêncil sobre a parede representando uma flor de narciso. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 4: Estêncil sobre a parede representando parte de uma coluna. Fonte: Fotos do autor, 2018.

⁵ Id., 2018.



Figura 5: Estêncil sobre metal. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 6: Estêncil sobre metal representando uma flor de narciso. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 7: Estêncil branco sobre parede branca. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 8: Estêncil branco sobre parede branca. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 9: Estêncil branco sobre a porta de um armário de metal. Fonte: Fotos do autor.

As informações sobre a exposição “*American Graffiti*” foram obtidas durante uma visita ao arquivo do Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho, localizado no complexo do Palácio das Artes, que possui parte da documentação de guarda permanente relacionada com as atividades da Fundação Clóvis Salgado. Na ocasião da visita, foi possível a consulta das peças publicitárias (Fig. 10 e 11) e recortes de jornal (Fig. 12) contendo matérias relacionadas à já mencionada mostra.

Com base nestes dados é possível uma datação do grafite, já que o mesmo foi produzido na mesma ocasião em que o artista visita Belo Horizonte para a participação da mesa redonda.



Figura 10: Detalhe da peça publicitária da exposição “American Graffiti”. Fonte: Arquivos do Centro de Convivência João Etienne Filho.



Figura 11: Detalhe da peça publicitária da exposição “American Graffiti”. Fonte: Arquivos do Centro de Convivência João Etienne Filho.



Figura 12 : Matéria de Pablo Pires para o Jornal O Tempo, 17 de setembro de 1998 sobre a mesa-redonda realizada na ocasião da exposição "America Graffiti". Fonte: Arquivos do Centro de Convivência João Etienne Filho.

1.4. O artista Hudnilson Jr.

Hudnilson Urbano Jr. nasceu em São Paulo, em 1957, proveniente de uma família paulistana de classe média. No início da adolescência, costumava frequentar o Museu Lasar Segall e participar das mostras de filmes que aconteciam no local. Em uma delas, sobre pintores Impressionistas, foi onde começou a descobrir a arte, de maneira autodidata, pesquisando sobre os pintores Impressionistas e as obras de Segall. Além das seções de cinema, o museu oferecia oficinas de arte; foi então que começou então a frequentar alguns cursos, durante a época do colegial. Ingressa posteriormente na última turma do Instituto de Arte e Decoração (IAD). No instituto, teve professores como J. Jota de Moraes (1943 – 2012) e Odair Magalhães (1949 – 1991), artistas que transitavam pelas artes visuais, música, teatro e literatura, e que incentivaram Hudnilson a ingressar no curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em 1976. Por motivos financeiros, a contragosto, acabou por abandonar o curso.

O contexto sociopolítico da época era então o de repressão das ideias e da manutenção da censura. Patrulhamentos, perseguições, prisões, torturas e morte eram impostos pela Ditadura como forma de manter a “ordem”.

Os anos de 1970 ofereceram aos artistas, rodeados pela ditadura militar e repressão física e intelectual, a possibilidade de experimentar e romper com as fronteiras da arte e da própria noção da arte e sua circulação, para burlar a censura. Para reagir a essa condição de aprisionamento da liberdade criativa, o experimentalismo era condição para o fazer artístico. Consequentemente, pensar, elaborar, desenvolver e experimentar as linguagens nos seus limites servia para fugir do enquadramento institucional e do mercado da arte. Nesse contexto, os artistas que ficaram no País passaram a transgressores da ordem e da própria arte, na busca da liberdade de expressão. (RESENDE, 2016, p. 59).

Sob o impacto do momento ditatorial, a formação dos artistas mudou, o processo artístico se concentrou a buscar novos meios para disseminação e circulação das ideias, do desenvolvimento do pensar politizado, como uma forma de subversão à ordem imposta pela repressão. As gravuras, o *offset*, a serigrafia, a xerografia, a arte postal eram meios baratos e acessíveis para a circulação e a fruição da arte dentro de um contexto de cultura de massa. As performances artísticas na rua e as intervenções urbanas, como o *Graffiti*, começaram a povoar cada vez mais a cena cultural das grandes cidades. Hudinilson Jr., assim como outros artistas da época, foi um grande experimentador destas várias modalidades de expressão artística.

Antes de experimentar a xerografia, Hudinilson desenvolveu uma linguagem gráfica com a xilogravura (Fig. 13). Suas experiências foram realizadas no período em que deixava o curso de artes da FAAP.

Observa-se o universo homoerótico nas figuras retratadas. São corpos masculinos que não possuem linhas no rosto. Alguns com musculatura marcada, outros apenas uma sugestão. Aparecem ora em duplas, ora sozinhos. No contraste do branco e do preto, entre a luz e a sombra. São corpos sensuais, nus. A temática homoerótica vai prevalecer no decorrer de toda a obra de Hudinilson Jr. (RESENDE, 2016, p. 69)

A arte postal foi outra linguagem artística bastante explorada pelo artista (Fig. 14). A arte postal, que se intensificou nos anos 1970 e 1980, vinha sendo utilizada como meio de circulação de mensagens, burlando o controle dos órgãos repressores, estabelecendo um sistema de troca de ideias, adquirindo um grande poder político. Os formatos utilizados variavam; *offset*, serigrafia, colagens, carimbos e xerografia eram amplamente empregados por muitos artistas como Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Regina Silveira, Júlio Plaza e Paulo Bruscky.

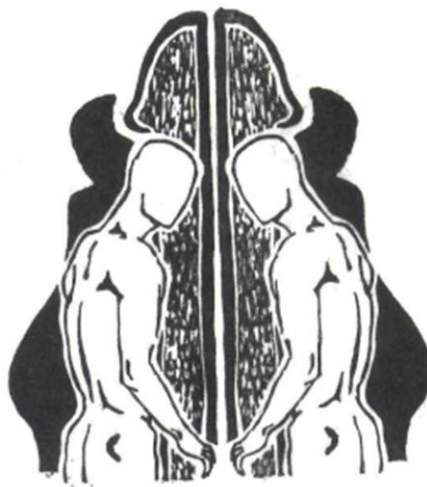


Figura 13: Hudinilson Jr. Sem título, 1979. Xilografia sobre papel. 30 x 22,5 cm. Fonte: RESENDE, Ricardo.

Posição Amorosa: Hudinilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

Hudinilson participa de diversas exposições de arte postal pelo mundo, utilizando largamente carimbos, colagens e xerografias. Nos fins da década de 1970, o artista mantém “(...) uma atuação internacional correspondendo-se com artistas do mundo inteiro, principalmente artistas do Leste Europeu e latino-americanos, bastante ativos na arte por correspondência” (RESENDE, 2016, p. 92). É nessa época também que conhece os amigos Rafael França e Mario Ramiro, então estudantes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade do Estado de São Paulo (ECA USP) e juntos formam o grupo 3NÓS3 (Fig. 16).

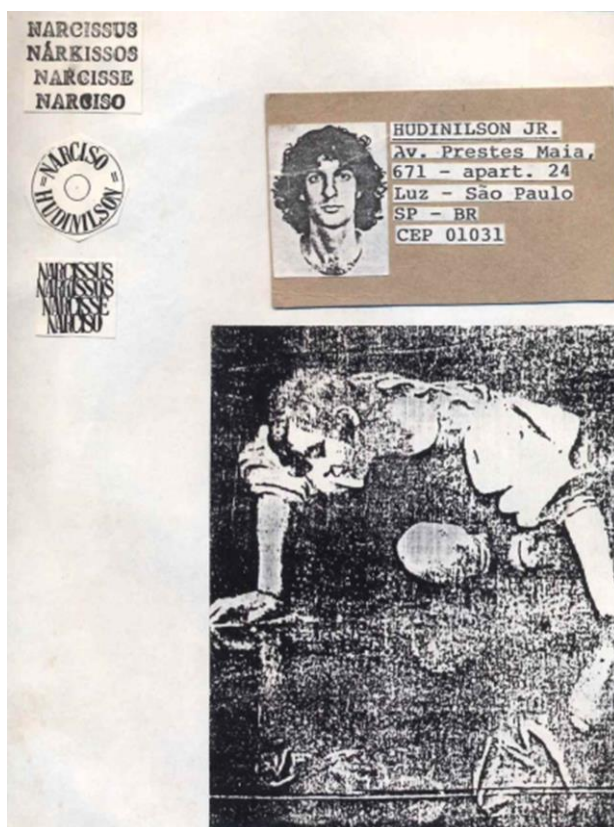


Figura 14: Hudnilson Jr. Sem título, sem data. Arte postal. Arte final (xerografia e colagem sobre papel). 28 x 21,5 cm.. Fonte: RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa:** Hudnilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

O grupo *3NÓS3* se destacou como um dos precursores dos coletivos de artistas que produziam ações e intervenções urbanas no Brasil no final dos anos 70. O coletivo então estabelecido tinha a cidade de São Paulo como ambiente de experimentação do seu fazer artístico. As *INTERVERSÕES URBANAS*⁶, como eram denominadas pelo grupo, eram marcadas por eventos surpresa nos espaços urbanos onde as pessoas eram surpreendidas em seu cotidiano, era provocação com humor e muita ousadia.

Os artistas saíam da arte conceitual do final dos anos 1970 para uma vontade real de integração com a vida em toda sua dimensão, ocupando cada canto, cada esquina, cada cruzamento da cidade, no desejo de tocar as pessoas. Os happenings eram organizados em estacionamentos, terminais de ônibus, praças ou nas ruas. Podia ser uma peça teatral, uma poesia ou intervenções plásticas e visuais interferindo na paisagem urbana. O que propunham era a arte em qualquer lugar fora dos museus e galerias, rejeitavam a comercialização. Levar a arte para o campo ou para as cidades inviabilizava a comercialização (RESENDE, 2016, p. 96)

Uma intervenção do grupo intitulada “*X-Galeria*” consistiu no fechamento de galerias comerciais com fitas adesivas formando um X, nas portas, deixavam um bilhete mimeografado: “o que está dentro fica / o que está fora se expande”. Houve grande

⁶ RAMIRO, Mario (org.) *3NÓS3: Intervenções Urbanas – 1979-1982*. São Paulo: Ubu, 2017

repercussão, gerando críticas vindas de diversos donos de galerias e empresários do ramo.

Outra ação célebre do grupo ficou conhecida como “*Ensacamento*” (Fig. 15); nesta intervenção várias esculturas e monumentos públicos foram parcialmente encobertos por sacos de lixo. O grupo operou durante a madrugada e no “decorrer do dia, vários jornais da cidade foram notificados por telefonemas anônimos sobre as esculturas ensacadas, o que resultou num grande número de reportagens sobre a ação.” (RAMIRO, 2017, p. 24)



Figura 15 : Coletivo 3NÓS3. Ensacamento. São Paulo, 29 de abril de 1979. Fonte: RAMIRO, Mario (org.) **3NÓS3: Intervenções Urbanas – 1979-1982**, São Paulo: Ubu, 2017.



Figura 16: Mário Ramiro, Hudinilson Jr e Rafael França, membros do coletivo 3NÓS3. Porto Alegre, 1980. Fonte: RAMIRO, Mario (org.) **3NÓS3: Intervenções Urbanas – 1979-1982**. São Paulo: Ubu,

Diferentemente dos outros membros do 3NÓS3, Hudinilson se interessou pela linguagem do *Graffiti*, desenvolvendo uma obra provocativa, erótica, poética e politizada. Foi trabalhando nas ruas que conheceu casualmente o artista Alex Vallauri (1949 – 1987), conhecido e respeitado no mundo dos grafiteiros, precursor desta linguagem no Brasil.

Passa a utilizar neste momento máscaras (estênceis) como ferramentas para a produção das imagens (Fig. 17, 18, 19 e 20). O artista trabalha, sobretudo, com o universo clássico greco-romano; aparecem imagens de colunas gregas pela metade, deuses mitológicos, e flores de narciso. Segundo RESENDE (2016), é a partir dessa época que o mito de Narciso irá aparecer de forma cada vez mais frequente no trabalho do artista.



Figura 17: Hudnilson Jr. Sem título, sem data. Estêncil sobre papel. 47 x 32 cm. Fonte: RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa:** Hudnilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.



Figura 18: Hudnilson Jr. Sem título, sem data. Estêncil sobre papel. 47 x 32 cm. Fonte: RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa:** Hudnilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.



Figura 19: Hudnilson Jr. Sem título, sem data. Estêncil sobre papel. 47 x 32 cm. Fonte: RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa:** Hudnilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

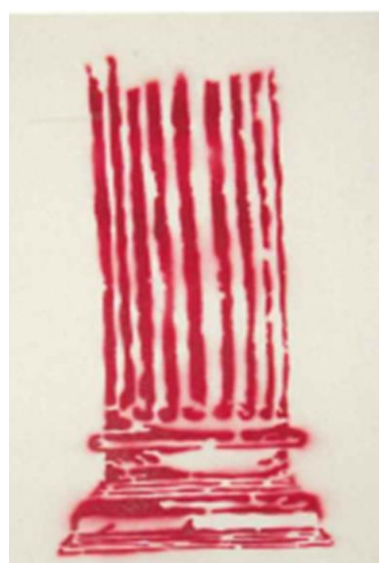


Figura 20: Hudnilson Jr. Sem título, sem data. Estêncil sobre papel. 47 x 32 cm. Fonte: RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa:** Hudnilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes,

Além dos trabalhos no campo do *Graffiti*, o artista desenvolveu diversos experimentos no campo da colagem. Utilizava especialmente imagens de natureza homoerótica, trabalhando a sexualidade e a sensualidade de maneira explícita. A coleção de recortes e colagens acabou dando origem mais tarde aos cadernos de referência do artista (Fig. 21).

Na obra de Hudinilson, a beleza está na nudez masculina. Frequentemente escondida pela sociedade machista, acostumada a apenas enaltecer e estampar naturalmente, de todas as formas, apenas o corpo feminino. Vulgarizando-o até torna-lo mera mercadoria. (RESENDE, 2016, p. 123)

No campo da xerografia, Hudinilson Jr. desenvolve a série “Exercícios de me ver” (1981), que consistia na reprodução xerográfica do corpo nu do artista, ao simular um ato sexual com uma máquina fotocopadora (Fig. 22). O trabalho transitou pelo campo performático, e foi registrado pelo fotógrafo Afonso Roperto (Fig. 23). As xerografias foram empregadas também arte postal e na *artdoor*, reproduzidas em grandes proporções e aplicadas em painéis (*outdoors*).

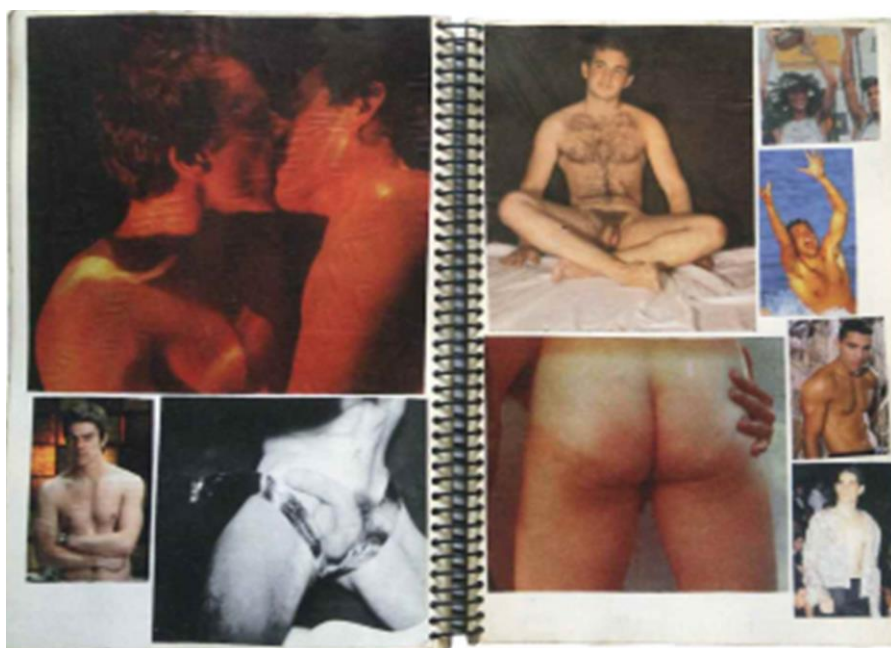


Figura 21: Hudinilson Jr. Caderno de referência, sem data. Reproduções fotográficas, xerografia, recortes de mídia impressa sobre papel. 21 x 28 cm. Fonte: RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa:** Hudinilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

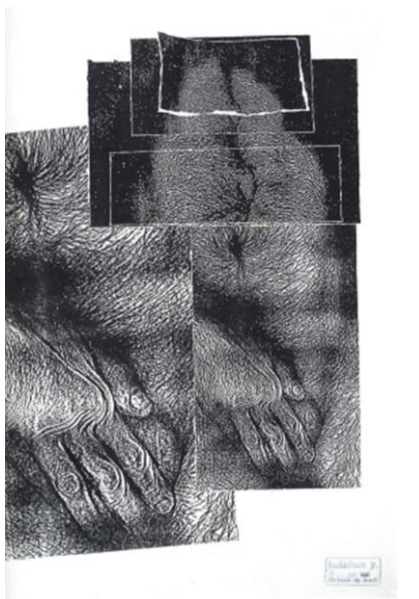


Figura 22: Hudnilson Jr. Exercício de me ver / Narcisse, 1980. Xerografia sobre papel. 40,5 x 32,5 cm. Fonte: RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa:** Hudnilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.



Figura 23: Documentação de performance. Exercício de me ver II / Narcisse, 1982. Impressão Fotográfica. 1/15. 61 x 37 cm. Fonte: RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa:** Hudnilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

CAPÍTULO II – CARACTERIZAÇÃO MATERIAL E ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A técnica empregada por Hudinilson Jr. para a realização da intervenção sobre a porta foi o estêncil. Para um maior entendimento estético e construtivo, realizou-se uma pesquisa bibliográfica sobre a técnica, caracterizando suas principais ferramentas e materiais.

Produziu-se um diagnóstico do estado de conservação material do grafite, juntamente com o levantamento das possíveis causas dos danos observados. Um diagnóstico bem detalhado permite a confecção de uma proposta de tratamento mais efetiva na preservação do bem cultural.

A documentação científica por imagem foi executada com o objetivo de documentar o estado de conservação do grafite antes e após o tratamento. Além disso, proporciona a obtenção de imagens que possibilitam evidenciar detalhes da materialidade dos objetos e do seu estado de conservação.

2.1 Técnica do Estêncil

A técnica do estêncil consiste na aplicação de pigmentos sobre uma superfície intermediária contendo perfurações ou falhas projetadas, denominada molde ou máscara, fazendo com que o pigmento passe pelas perfurações e atinja seu destino, dando origem a uma imagem ou um padrão sobre uma superfície subjacente; a imagem formada sobre a superfície onde o pigmento se deposita é também denominada estêncil. Estênceis podem possuir uma ou mais camadas de cores, várias camadas de moldes podem ser usadas sobre a mesma superfície, dando origem a imagens multicoloridas.

Essa técnica permite a reprodução uma mesma imagem por diversas vezes e de maneira rápida, utilizando-se do mesmo molde. Para a produção dos detalhes das imagens, são construídas pontes ou conexões na folha do molde; o papel destas conexões é o de manter unidas as ilhas (áreas não vazadas do molde circundadas por áreas vazadas) que darão origem aos detalhes do estêncil (Tab. 1 e Fig. 24)




	Sem conexões: a imagem não tem conexões para manter os detalhes do estêncil.
	Conexões simples: os detalhes aparecem no estêncil, é possível perceber a presença das pontes.
	A melhor conexão: o molde foi alterado para que as conexões passem a fazer parte do <i>design</i> do projeto, mantendo os detalhes da imagem.

Tabela 1: Imagens obtidas utilizando as diferentes tipologias de conexões. Fonte: CARLSSON, 2015 (imagem modificada pelo autor).



Figura 24: Conexão e Ilha representados no molde. Fonte: CARLSSON, 2015 (imagem modificada pelo autor).

O material que dará origem ao molde do estêncil deve ser resistente, mas não muito difícil de cortar, de forma que o artista possa criar os detalhes do desenho. Moldes feitos em folhas de plástico transparentes resistentes ou cartões são preferidos, pois apresentam uma durabilidade maior e podem ser utilizados por diversas vezes, se comparados aos moldes fabricados com papéis de baixa gramatura. Para desenhos de grandes formatos, costuma-se utilizar duas ou mais folhas conectadas para a confecção do molde. Os contornos da imagem são traçados à caneta sobre a superfície do material utilizado como molde e em seguida, com auxílio estilete ou uma pequena faca afiada, realiza-se os recortes no molde, da maneira mais cuidadosa possível, preservando as conexões (Fig. 25 e 26).

O molde vazado é então posicionado sobre a superfície que se deseja pintar e preso com fita adesiva, adesivo em *spray*; ou mesmo pressionado contra a superfície com uma das mãos. Em geral, utiliza-se tinta em *spray* para a pintura (Fig. 27 e 28). o *spray* é mantido com certa distância do molde e o pino (*cap*) é então acionado: “*caps* mais grossos (Fig. 29), com alta pressão, são geralmente indicados para superfícies maiores, e *caps* mais finos, mais suaves [...] para superfícies menores ou mais detalhadas”. (CARLSSON, 2015, p. 50).

Tintas em aerossol ou spray são as mais usadas entre os grafiteiros. Entre as suas características mais importantes se destacam pela secagem rápida, elevado poder de cobrimento, de transporte fácil, peso e tamanho reduzidos, grande variedade de tons e gamas, possibilidade de modulação de intensidade e saturação, dependendo da quantidade de tinta aplicada, resistência a agentes atmosféricos (chuva, radiação infravermelha e ultravioleta, vento, etc.) e grande aderência em praticamente todas as superfícies. A composição da tinta que é usada nos aerossóis varia enormemente de um fabricante para outro. Entre as substâncias mais comuns podem ser identificadas: resinas acrílicas, vinílicas, de base celulósica, pigmentos metálicos e sintéticos (entre os últimos são os mais utilizados os derivados de poliuretano), e aditivos que conferem acabamentos metálicos ou fluorescentes. Os pigmentos derivados do poliuretano são os mais populares e, ao mesmo tempo, os mais resistentes à ação dos solventes. Apesar disso, esses tipos de substâncias são sensíveis à ação de solventes polares (cetonas e álcoois) e hidrocarbonetos aromáticos. Os gases que são usados como propelentes para tinta são geralmente hidrocarbonetos, como n-butano ou propano. Os CFCs não são utilizados desde 1978 devido ao seu efeito nocivo sobre a camada de ozônio (UBIETA, 2012, p. 232, tradução nossa).

Um estêncil pode conter várias camadas de cores; neste caso, o artista pode se utilizar de várias máscaras, aplicadas de maneira a se sobreporem, adicionando profundidade e maior complexidade à pintura final.

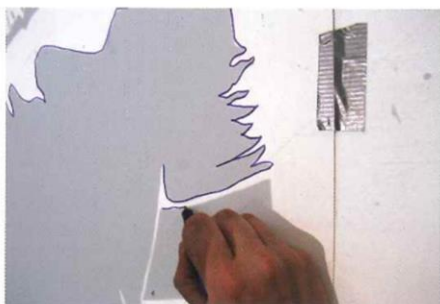


Figura 25: Realização do desenho no molde. Fonte: CARLSSON, 2015.



Figura 26: Realização dos cortes no molde. Fonte: CARLSSON, 2015.



Figura 27: Fixação do molde. Fonte: CARLSSON, 2015.



Figura 28: Pintura com spray. Fonte: CARLSSON, 2015.



Figura 29: Caps para tinta spray. *Fonte: Disponível em:* <<https://www.bombingscience.com/product-review-fat-caps-graffiti-caps-test/>>. Acesso em 11 out. 2018.

O uso da técnica do estêncil é especialmente popular entre os artistas urbanos⁷; além de ser um método fácil e barato para se produzir uma mensagem política ou ideia, pode ser replicado rapidamente em vários locais da cidade e usando diferentes superfícies como suporte.

As raízes da pintura em estêncil podem ser encontradas no Egito e na China, mas sua forma moderna foi usada principalmente para propaganda política. As revoltas de 1968 em Paris, a revolução sandinista na década de 1970 na Nicarágua e o movimento antiapartheid na África do Sul são alguns exemplos. A técnica ganhou um segundo fôlego quando Blek le Rat a usou nas ruas de Paris, no início dos anos 1980. Bandas *punk* também usaram bastante o estêncil nas décadas de 1970 e 1980. Anos mais tarde, os estênceis de Banksy se tornaram uma espécie de ícone da arte urbana. (CARLSSON, 2015, p. 41)

Alex Vallauri é considerado o principal precursor da linguagem do grafite no Brasil. De origem ítalo-etíope, o artista, que estava anteriormente na Argentina, chega em São Paulo em 1964, onde passa a morar e estudar na FAAP, na qual viria a ser professor; suas máscaras tiveram origem nas aulas de gravura da mencionada instituição. Vallauri realizou diversos estênceis no decorrer dos anos 1980; sua série mais célebre é intitulada “A Rainha do Frango Assado”. (Fig. 31).

Alguns de seus *graffitis*, como a bota de cano alto e as luvas pretas, juntam-se e transformam-se nessa mulher poderosa, estridente, brega, que é a Rainha do Frango Assado. Esse *graffiti*, inspirado na amiga de 18 anos, a atriz Cláudia Raia, e em muitas outras mulheres, saiu da parede e teve, como suportes,

⁷ Referente à Arte Urbana (*Street Art*). O conceito de Arte Urbana é um termo relativamente recente, existem diversas opiniões quanto a sua delimitação, porém, existem características que o identificam, tais como sua origem efêmera, transitória, a reivindicação do espaço público e o caráter subversivo, geralmente em espaços públicos abertos e ao alcance de todos, na maioria dos casos se produz dentro de um contexto de ilegalidade, todas as características acima juntamente com a diversidade dos materiais utilizados. Este tipo de expressão artística tem experimentado um auge importante durante os últimos anos, dado que está vivendo um momento de mercantilização, valorização e reconhecimento social que foi acentuado na atualidade. (DELGADO, 2017, p. 147, tradução nossa).

móveis e eletrodomésticos. Hoje, parte da instalação exposta na XVI Bienal de São Paulo, de 1985, a Festa na Casa da Rainha do Frango Assado – formada por geladeira, fogão, sofá e eletrodomésticos, coisas que compunham uma casa da classe média – está no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (AC – USP) (RESENDE, 2016, p. 157).

Segundo RESENDE (2016), foi trabalhando durante uma madrugada, enquanto realizava o grafite com a imagem da boca que pedia para ser beijada (Fig. 30), que Hudinilson Jr. conheceu o artista Alex Vallauri. Vallauri passa então a ser seu orientador nesta linguagem e fonte de inspiração para o artista. “Hudinilson, na condição de aprendiz, trouxe Vallauri para a sua produção de *graffiti*.” (RESENDE, 2016, p. 157). O artista grafiteiro Celso Gitahy⁸, em seu livro intitulado “O QUE É O GRAFFITI”, faz um breve relato deste primeiro encontro.

Vinte e duas horas e vinte sete minutos do dia 9 de março de 1979. Um homem magro, cabeludo, trajando sobretudo escuro, atravessa a Avenida Ipiranga empunhando nas mãos trêmulas uma lata de spray vermelho-fogo. Seu olhar atento avista um muro bem pintado de branco. Observa a sua volta e, supondo-se sozinho, tão rápido quanto o pensamento, surge naquele muro “Ah Ah BEIJE-ME” ao lado de uma enorme boca aberta, carnuda, exposta, lembrando uma puta. Ao tampar a lata para deixar o local, olhando para os lados, leva um grande susto, pois, quase do nada, um homem pequeno e extremamente rápido já havia grafitado ao lado da bocarra uma intrigante botinha preta, de cano alto e salto agulha. Quando o segundo dobrava sua máscara (molde vazado sobre a qual se aplica tinta spray) é que percebeu a presença do primeiro. Entreolharam-se e falaram quase ao mesmo tempo: “Ah, então é você?” Nesse momento, acontece o que, num futuro próximo, viria a ser uma das mais fecundas identificações de propostas artísticas, uma sólida amizade entre dois dos mais apaixonantes artistas contemporâneos que esta cidade já produziu. (GITAHY, 1999, p. 51)

Através da troca de experiências com Vallauri, Hudinilson Jr. passa a usar as pontes (conexões) em suas novas máscaras, produzindo desenhos com grande riqueza de detalhes e qualidade técnica. “Feitos nessa técnica, como a gravura ou o carimbo, poderiam ser repetidos infinitamente”. (RESENDE, 2016, p. 157).

⁸ GITAHY, Celso. “O que é o Graffiti”. São Paulo: Brasiliense, 1999. Coleção Primeiros passos; 312.



Figura 30 : Hudinilson Jr. grafitando, São Paulo, 1979. Fonte: RESENDE, 2016



Figura 31:.Alex Vallauri e “A Rainha do Frango Assado”, 1982. Fonte: acervo. estação. com.br

2.1.1. Estêncil sobre a porta da Escola de Belas Artes

Para a produção do estêncil da porta, Hudinilson utiliza duas máscaras, uma máscara de grandes dimensões, que reproduz a silhueta de um homem de costas, com um dos braços erguidos e uma máscara menor, que reproduz a imagem do nome do artista. Para a produção da imagem do homem de costas, o artista utiliza a mesma máscara por duas vezes, utilizando a cor branca na primeira camada, que é parcialmente sobreposta por outra camada, de coloração vermelha.

É possível perceber pelas marcas deixadas durante a aplicação do pigmento, que o molde utilizado era composto por duas folhas conectadas (Fig. 32). Na máscara menor, que reproduz o nome do artista, foi empregada apenas tinta branca (Fig. 33). A tinta foi aplicada por meio de *spray* e os moldes eram feitos de um tipo de papelão, como afirma o Professor Marcos Hill em entrevista, disponível no Anexo A do presente trabalho.

Ele usava uma espécie de um papelão. Eu sei disso inclusive porque ele me doou dois estêncis; eu me sinto muito honrado, esses dois estêncis existem e eles têm dedicatória [...]; tenho certeza de que não foi chapa de radiografia, foi uma espécie de papelão que ele utilizava. Pelas proporções desse grafite especificamente eu tenho dúvidas, eu não me lembro agora se esse estêncil era feito de uma única folha ou de duas folhas juntas. Agora, eu tenho certeza que no caso da imagem da porta ele usou um único estêncil pra fazer aquele efeito de cor, primeiro ele jogou um *spray* branco e depois ele usou um *spray* vermelho. Agora, um outro detalhe, o estêncil da imagem não é o estêncil da assinatura, são dois estêncis diferentes. Isso é uma coisa interessante de precisar” (informação verbal)⁹

⁹ HILL, Marcos César de Senna. **Entrevista**. [Out. 2010]. Entrevistador: Daniel Zuim Mussi. Belo Horizonte, 2010. 1 arquivo .mp3 (20 min.) A entrevista transcrita encontra-se no Apêndice A do presente trabalho.



Figura 32: Detalhe da marca da emenda da máscara maior. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 33: Detalhe da marca da máscara utilizada no estêncil do nome do artista. Fonte: Fotos do autor, 2018.

Através da análise das fotografias macro, obtidas com o auxílio de um microscópio USB portátil, fica evidente o uso do *spray* pelo artista; é possível perceber também a ordem da sobreposição de cores. (Figs. 34, 35, 36, 37 e 38)

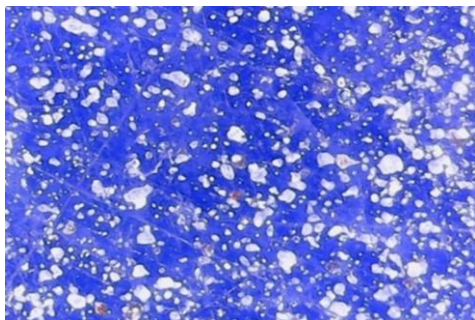


Figura 34: Macro fotografia tinta branca sobre pintura azul da porta. Fotos do autor, 2018.

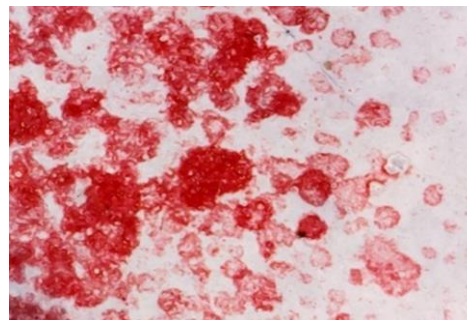


Figura 35: Macro fotografia vermelho sobre branco. Fonte: Fotos do autor, 2018.

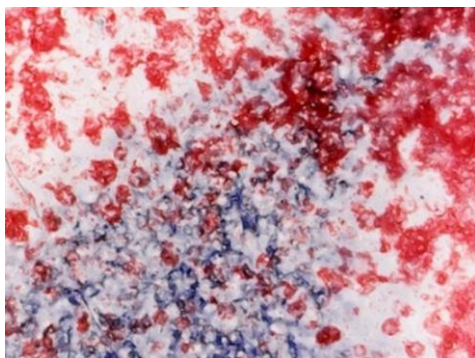


Figura 36: Macro fotografia cores sobrepostas. Fonte: Fotos do autor, 2018.

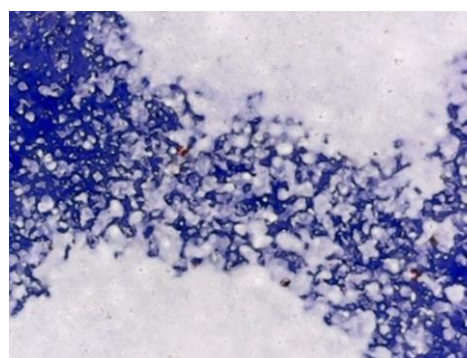


Figura 37: Macro fotografia detalhe do "U". Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 38: Localização das regiões documentadas por macro fotografia. Fonte: Imagem produzida pelo autor, 2018.

2.2 Documentação Científica por Imagem

A documentação científica por imagem foi executada no estúdio do iLab pelo técnico Cláudio Nadalin, acompanhado pelo autor (Fig. 44). Foram realizados registros fotográficos do conjunto porta-grafite feitos a partir de diversas fontes de luz, a saber: luz visível (Fig. 39 e 40), fluorescência de ultravioleta (Fig. 41) e luz rasante (Fig. 42 e 43). Após a realização da documentação por imagens, elaborou-se uma proposta de intervenção visando recuperar da legibilidade do grafite, com especial atenção para com a adoção de medidas preventivas objetivando a contenção do avanço das formas de degradação que o conjunto vinha sofrendo.

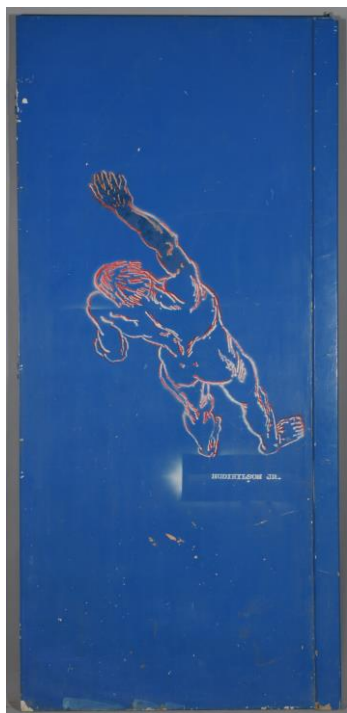


Figura 39: Frente da porta, com luz visível. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018.



Figura 40: Verso da porta, com luz visível. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018.



Figura 41: Frente da porta, iluminada com luz ultravioleta. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018.



Figura 42: Frente da porta, iluminada com luz rasante. Detalhe da parte superior. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018.



Figura 43: Frente da porta, iluminada com luz rasante. Detalhe da parte inferior. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018.



Figura 44: Montagem do set para documentação com ultra-violeta. Fonte: fotos do autor, 2018.

2.3 Estado de conservação

O conjunto porta-grafite apresentava sujidade generalizada, com presença de poeira e materiais aderidos por toda extensão. Havia, por toda superfície, manchas, riscos e abrasões na tinta azul da porta (Fig. 45 e 46). Rachaduras foram encontradas ao longo de toda a borda lateral direita com relação ao observador (Fig. 47). Nas partes laterais da porta foram encontradas algumas traças e teias de aranha (Fig. 48). Além disso, foram encontrados dois pequenos buracos (cerca de 1 mm) na parte inferior da frente da porta (Fig. 49). A área correspondente ao braço esticado da figura masculina estava completamente coberta por uma espécie de material translúcido, de natureza desconhecida, além de apresentar grande quantidade de sujidade aderida nesta área (Fig. 51).

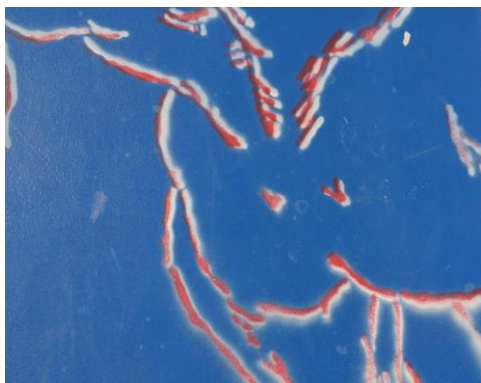


Figura 45: Detalhe do grafite: presença de manchas e abrasões. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 46: Presença de manchas de coloração marrom sobre a pintura da porta. Fonte: Fotos do autor, 2018.

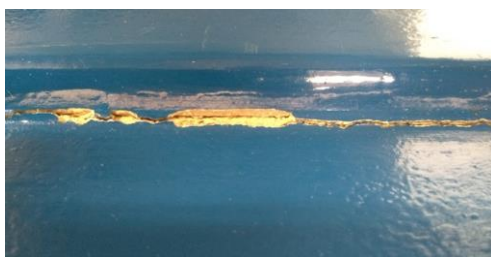


Figura 47: Detalhe da lateral da porta: presença de rachaduras. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 48: Detalhe da lateral da porta: presença de traças. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 49: Buraco encontrado na parte inferior da frente da porta. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 50: Fenda na parte inferior da porta e partes enferrujadas. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 51: Detalhe do grafite: material de origem desconhecida aderido. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 52: Desprendimento da madeira e de camada de tinta na lateral. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 53: Desprendimento de tinta na parte inferior da frente da porta. Fonte: Fotos do autor, 2018.

Áreas de desprendimento de tinta e degradação da madeira foram encontradas na parte lateral da frente da porta, próximo da dobradiça da parte superior (Fig. 52). Havia desprendimento de tinta e desprendimento da madeira nas partes inferiores da porta, tanto na frente (Fig. 53), como no verso (Fig. 54), além da presença de fenda na lateral inferior (Fig. 50).

No verso da porta foram encontradas tiras de fita adesiva, algumas manchas de tinta de coloração marrom, perdas de tinta e levantamento do suporte na parte inferior. Foi observada a presença de um buraco com cerca de 2 cm na parte superior do verso da porta (Fig. 55), que parece ter sido causado por uma ferramenta ou objeto pontiagudo. Com exceção do material aplicado no braço da figura e de algumas outras sujidades aderidas, não é possível saber ao certo se os demais danos já estavam presentes na porta no momento em que a mesma foi apropriada pelo artista.



Figura 54: Desprendimento de tinta na parte inferior do verso da porta. Fonte: Fotos do autor, 2018.

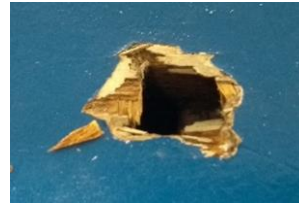


Figura 55: Buraco na parte superior da porta do lado oposto ao grafite. Fonte: Fotos do autor, 2018.

Foi observado na superfície da porta certa ondulação da madeira. Esta ondulação fica bastante evidente com a utilização da técnica fotográfica da luz rasante (Fig. 56)

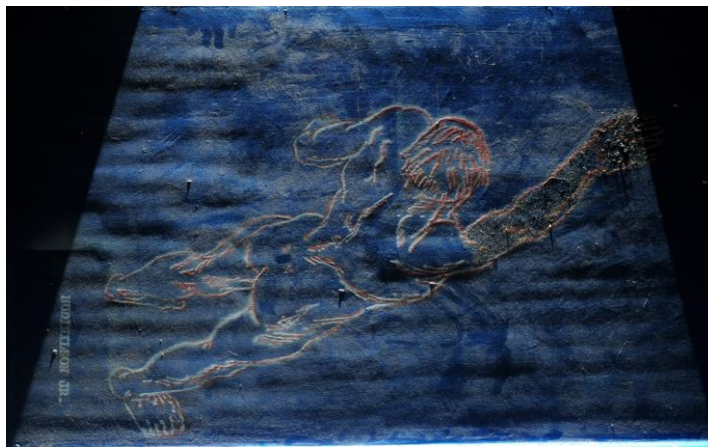


Figura 56: Registro da chapa frontal da porta com luz rasante. Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2018.

Para a melhor caracterização da localização dos danos descritos, foi realizado o mapeamento das degradações observadas (Figs. 57 e 58)



Figura 57: Mapa de degradações da frente da porta.
Fonte: Elaborado por Luiza Brito, 2018.



Figura 58: Mapa de degradações do verso da porta.
Fonte: Elaborado por Luiza Brito, 2018.

Legenda:	
	Sujidades e manchas aderidas
	Desprendimento do suporte
	Desprendimento de camada de tinta
	Riscos profundos
	Rachaduras
	Buraco

2.4 Causas das degradações

O estêncil de Hudinilson Jr. se localiza originalmente no atelier de Escultura da EBA, mais especificamente na porta que separa a passagem do atelier de Escultura para o atelier de Artes da Fibra do curso de Artes Visuais. Foi realizada a documentação do grafite ainda no seu local de origem (Fig. 59 e 60). Na ocasião da visita para a documentação fotográfica, o estêncil de Hudinilson Jr. se encontrava parcialmente

encoberto por móveis e outros objetos do atelier. É provável que muitas das degradações encontradas, como riscos e abrasões, são resultado do contato permanente da superfície da porta com estes objetos. Para a realização do tratamento do conjunto porta-grafite, o mesmo foi retirado provisoriamente do atelier, com a ajuda de funcionários da Escola. (Figura 61)



Figura 59: Atelier de Escultura. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 60: Grafite sobre a porta no atelier de escultura. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 61: Funcionários movendo a porta do atelier de escultura. Fonte: Fotos do autor, 2018.

Foram encontrados dois pequenos buracos na parte inferior da frente da porta, com cerca de 1mm de diâmetro e tipologia arredondada, semelhante ao ataque de brocas

de madeira ou cupins de madeira seca. (Fig. 62) Não foram detectadas fezes nem a presença destes insetos vivos ou mortos.¹⁰

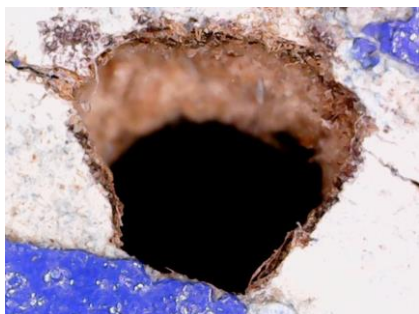


Figura 62: Macro Fotografia do buraco. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 63: Imagem obtida por sonda da parte interna da porta. Fonte: Fotos do autor, 2018.

Como discutido anteriormente, foi observado na superfície da porta certa ondulação da madeira. Através do buraco presente na parte de trás da porta, com o auxílio de uma pequena sonda, foi possível identificar a porta do atelier de escultura como sendo uma porta semi oca. (Fig. 63) Este tipo de porta, ao contrário de uma porta maciça, possui espaços entre um enchimento interno e outro. A existência dos espaços vazios em seu interior faz com que este tipo de porta seja mais leve, sendo indicada para o interior de um imóvel. Além de semi oca, a porta foi identificada como sendo uma porta laminada; este tipo de porta, por sua vez, possui uma capa externa de madeira, de aproximadamente 3 mm, recoberta por uma lâmina de madeira mais fina (capa interna), de aproximadamente 0,8 mm, que dá o acabamento final. (Fig. 64)

¹⁰ Como o ataque se apresentava inativo, não foi necessário a utilização de agentes químicos inseticidas.

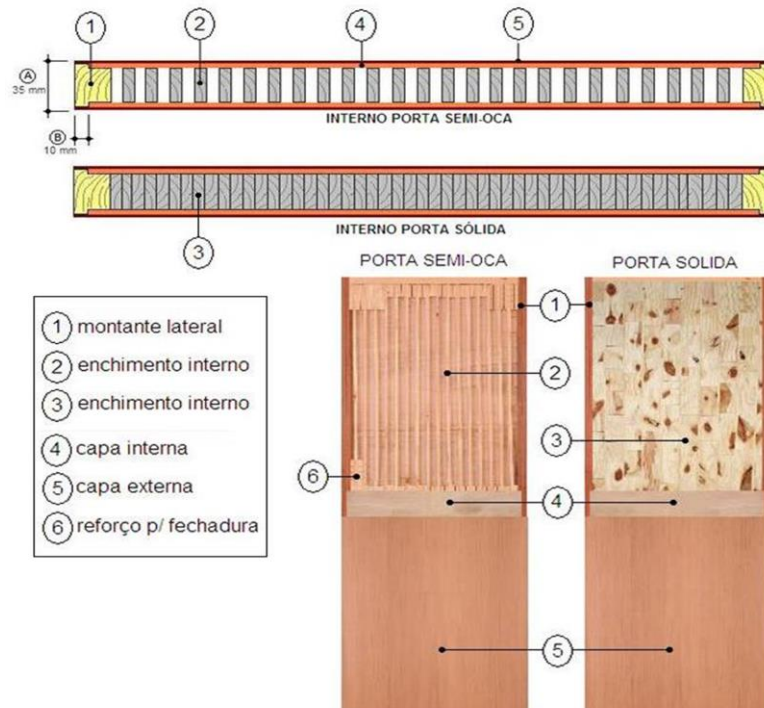


Figura 64: Esquema de uma porta semi-oca laminada. Fonte: Disponível em:

<http://www.shoppingdasesquadrias.com.br/produtos_detalhes.php?produto=454> Acesso: 11 out. 2018

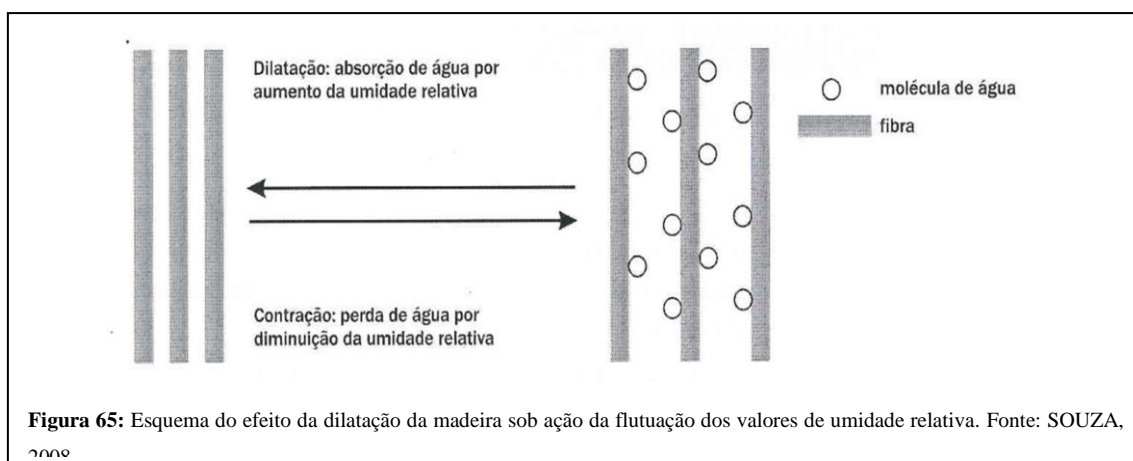
A madeira é um material orgânico, formado por fibras de celulose orientadas paralelamente entre si. Além disso, se constitui de um material higroscópico, ou seja, sua composição a faz especialmente sensível a umidade, seja em forma líquida ou vapor, causando contração e expansão das suas dimensões. (Fig. 65)

As moléculas de água no estado gasoso podem interagir com a superfície das moléculas desses materiais [higroscópicos], provocando, na maioria dos casos, sua dilatação e contração, dependendo do aumento ou diminuição da umidade do ar, respectivamente. [...] A alteração dimensional provocada pelas interações aquosas é uma das principais causas de degradação de objetos museais. (SOUZA, 2008, p. 6)

A superfície mais externa da porta é formada por uma fina lâmina de madeira. A manutenção de um ambiente com alto valor de umidade relativa (UR) associado a grandes flutuações deste valor pode resultar em deformações irreversíveis do material, dando origem às ondulações observadas na lâmina de madeira.

A umidade relativa é um parâmetro muito importante, juntamente com a temperatura, em termos de stress do material e, portanto, deve ser mantida tão constante quanto possível em um ambiente em que as obras de arte são armazenadas. [...] os materiais, em particular se sensíveis às variações de UR como os orgânicos, sofrem alterações dimensionais, portanto, stress, rachaduras, etc. (BERNARDI, 2014, p. 80, tradução nossa)

Como a superfície mais externa da porta é constituída por duas finas lâminas de madeira de diferentes espessuras coladas, uma capa mais externa e outra mais interna, e se considerarmos a presença de um microclima formado na parte interna da porta, estas duas lâminas estarão submetidas a diferentes flutuações de valores de umidade relativa, o que resultará em diferentes graus de dilatação e contração; ocasionando em uma tensão. Esta tensão resultante da dilatação e contração diferenciada dos materiais constituintes, favorecida pela manutenção de um ambiente que apresenta valor de umidade relativa inadequada, acarretará em desprendimento destas duas placas.



As áreas de desprendimento das lâminas e de degradação da madeira observadas nas áreas inferiores da porta foram possivelmente aceleradas pelo contato direto e contínuo com água, que pode acontecer, por exemplo, durante o processo de limpeza do chão do atelier, com pano úmido ou água.

No caso mais simples, que ainda é o mais difundido, os pisos são lavados diretamente com a água causando um aumento na umidade específica e conseqüentemente também na umidade relativa, com todos os problemas envolvidos, incluindo a maior probabilidade de condensação nas paredes ou na porosidade no interior dos materiais. (BERNARDI, 2014, p. 47, tradução nossa)

CAPÍTULO III - TRATAMENTO REALIZADO

O tratamento do conjunto porta-grafite não implicou em conflitos quanto aos procedimentos estruturais e estéticos. As questões mais complexas são referentes à sua conservação e exibição, que serão discutidas no Capítulo IV.

O desenvolvimento da proposta de tratamento teve como objetivo inicial a estabilização do suporte de madeira e numa segunda fase, a manutenção da legibilidade do grafite. Foram realizados procedimentos de limpeza com remoção de materiais estranhos aderidos, fixação do suporte, nivelamentos pontuais da superfície da porta e reintegração da pintura da porta nas áreas que interferiam na leitura estética do grafite. Desta forma, a proposta de tratamento conta com os seguintes procedimentos:

- limpeza superficial;
- fixação de áreas do suporte de madeira;
- nivelamentos;
- reintegração da pintura da porta.

As atividades de restauração tiveram início somente após a documentação científica por imagem e da realização de um mapeamento de todas as degradações observadas. As atividades executadas estão cronologicamente descritas a seguir.

3.1 Limpeza superficial

A limpeza mecânica da superfície da porta foi realizada com auxílio de trincha. Nas áreas laterais da porta, devido ao grande acúmulo de sujidades (poeira, teias, traças), a limpeza foi realizada com aspirador de pó, evitando que estes resíduos se espalhassem pelo ar. Em seguida, foi realizada uma limpeza úmida utilizando *Swab* levemente umedecido com água, removendo algumas manchas e materiais estranhos aderidos à superfície. (Fig. 66). Em alguns locais foi necessário a utilização de espátula a fim de remover alguns materiais que ainda restavam (Fig. 67). Nas áreas não pintadas, nas faces das extremidades superior e inferior da porta, foi realizada uma limpeza utilizando lixa grossa para a retirada de resíduos aderidos (Fig. 68).

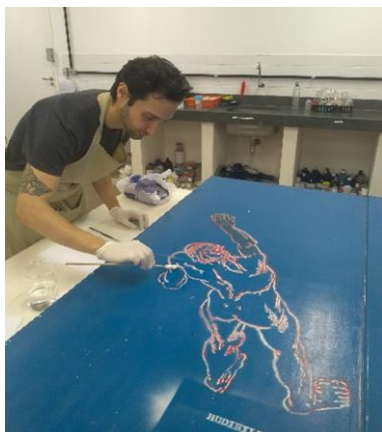


Figura 66: Limpeza úmida. Fonte: Fotos de Adriano Bueno, 2018.

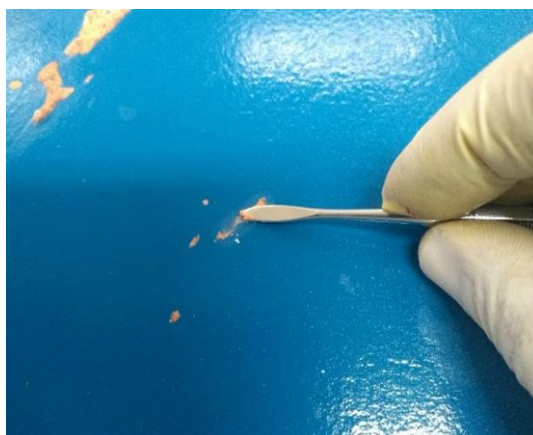


Figura 67: Remoção de sujidades com auxílio de espátula. Fonte: Fotos do autor, 2018.

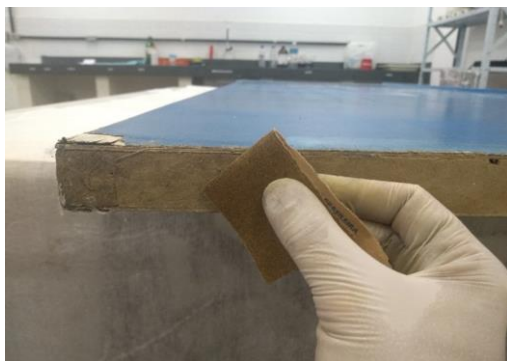


Figura 68: Limpeza utilizando lixa grossa. Fonte: Fotos do autor, 2018.

3.2 Testes com solventes

Para a limpeza das manchas de tinta encontradas em algumas áreas da superfície da porta, foi realizado teste com solventes, obedecendo a sequência apresentada na Tabela de Solventes de *Masschelein-Kleiner*. (Tab. 2)

FINALIDADE	Nº	SOLVENTES	PROPORÇÃO	CATEGORIA
Limpeza superficial	1	isooctano	100%	IV
	2	diisopropiléter	100%	IV
	3	white spirit (aguarrás + xileno)	84:16	IV + III
	4	xileno	100%	III
	5	xileno + tricloroetano	50:50	IV + III

Tabela 2: Solventes de Liliane Masschelein Kleiner para limpeza superficial. Fonte: Tabela modificada pelo autor. Disponível em: <<http://ptdocz.com/doc/1913879/tabela-de-solventes-liliane-masschelein-kleiner>>. Acesso em: 15 out. 2018.

Como não se tinha certeza de como estes solventes reagiriam na camada de tinta azul da porta, foram realizados testes na área lateral inferior da porta, onde existiam algumas manchas de tinta marrom. Esta área foi selecionada por se constituir em uma área de baixo interesse, não colocando em risco áreas próximas ao estêncil, caso algum resultado indesejado ocorresse. O teste e a limpeza foram realizados com auxílio de *Swab* e utilização de exaustor filtrante de mesa, para proteção contra os vapores tóxicos dos solventes utilizados.

Testaram-se os solventes de número 1 e 2, porém não se obteve resultados para remoção. Em seguida, utilizou-se o solvente de número 3; este conseguiu remover às manchas de tinta marrom, sensibilizando muito pouco a camada de tinta azul da porta. (Fig. 69 e 70).



Figura 69: Superfície antes da limpeza química.
Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 70: Superfície após a limpeza química. Fonte:
Fotos do autor, 2018.

3.3 Remoção da Intervenção

Foi observada uma deposição de um material translúcido, de natureza desconhecida, sobre parte da superfície do grafite, caracterizada como uma intervenção. O material interferia na leitura e na integridade do grafite, visto que, além deste material, muita sujeira estava aderida sobre a superfície. Para a remoção deste material foi necessário a retirada de uma amostra deste material e a realização de análises físico-químicas. O objetivo era de identificá-lo para que fosse selecionado um solvente eficaz para sua remoção, sem que causasse danos ao grafite.

As análises e a retirada das amostras foram executadas pela equipe do Laboratório de Ciência e Conservação (LACICOR). Definiu-se, juntamente com a equipe a necessidade da coleta de uma amostra da área de intervenção, que foi realizada através de uma leve raspagem superficial com bisturi (Fig. 71 e 72) e uma amostra da

pintura original da porta, proveniente de uma região onde já havia perdas de parte da pintura.



Figura 71: Coleta da amostra da área de intervenção. Fonte: Fotos do autor, 2018.

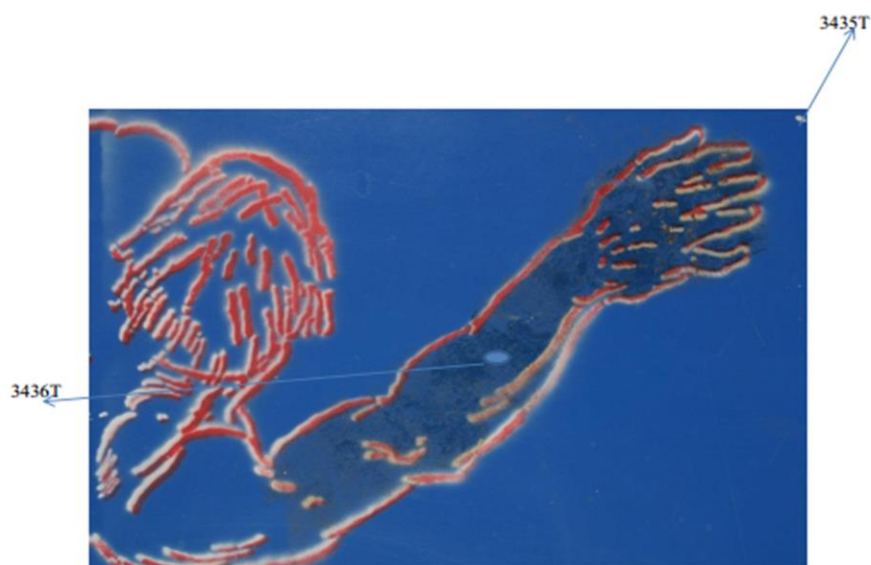


Figura 72: Locais da retirada das amostras. Fonte: Anexo C.

O método analítico utilizado para a identificação dos materiais presentes nas amostras foi a Espectrometria de Infravermelho com Transformada de Fourier (FTIR). Os espectros foram obtidos por meio de um espectrômetro ALFA da BRUCKER, pelo método da Reflexão Total Atenuada (ATR).

Amostra	Local de amostragem	Resultado
Am3435T	Amostra da tinta azul retirada da porta-lateral esquerda da obra-área superior	Trata-se de uma tinta alquídica
Am 3436T	Amostra do suposto verniz(raspado)do braço estendido,próximo ao cotovelo	Acetato de polivinila

Tabela 3: Relação das amostras retiradas e identificação dos materiais. Fonte: Anexo C.

De acordo com os resultados obtidos (Tab. 3), apresentados no Anexo C do presente trabalho, o adesivo tratava-se de acetato de polivinila (PVA)¹¹ e a tinta da porta foi identificada como sendo uma tinta alquídica.¹² Um acúmulo de poeira e outras sujidades estavam aderidas ao material utilizado na intervenção, como é possível observar na imagem obtida com microscópio USB. (Fig. 73)

Para a remoção do PVA, foi proposto a utilização de acetona ou algum composto aromático, como o xilol. Como a tinta azul da porta foi identificada como sendo uma tinta alquídica, a mesma poderia ser sensibilizada por estes mesmos solventes utilizados para a remoção do PVA. Não foi realizada amostragem da tinta *spray* utilizada pelo artista, preservando íntegro o grafite, mas sabe-se que esta pode ser sensibilizada por solventes aromáticos e acetona. Realizou-se um teste com *Swab* levemente embebido pela mistura de água e acetona na proporção de 1:1 em uma pequena área da intervenção sobre a tinta azul da porta. Observou-se que a mistura água e acetona foi eficaz na remoção da intervenção e das demais sujidades aderidas, sem que houvesse danos ao grafite. (Fig. 74, 75 e 76)

¹¹ Resina termoplástica incolor, não tóxica, preparada pela polimerização do acetato de vinila, designado pelo acrônimo PVA, do inglês *polyvinyl acetate*. Fonte: CAMEO. Disponível em: <<http://cameo.mfa.org/>> Acesso 19 out. 2018.

¹² Tintas alquídicas possuem triglicerídeos em sua composição, sua cura (processo de polimerização) se dá por via radicalar em reações em cadeia, na presença de oxigênio. Fonte: CAMEO *Online*. Disponível em: <<http://cameo.mfa.org/>> Acesso: 19 out. 2018.

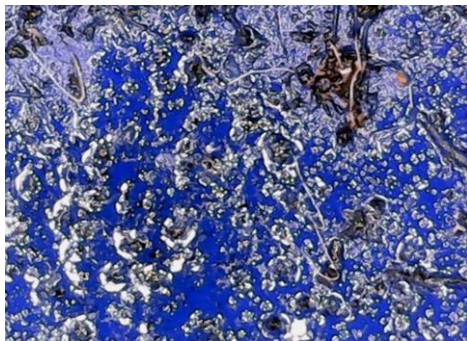


Figura 73: Macro fotografia antes da limpeza. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 74: Remoção do adesivo. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 75: Remoção do adesivo. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 76: Resultado após remoção da intervenção. Fonte: Fotos do autor, 2018.

3.4 Tratamento e Fixação

Para a fixação das lâminas de madeira externa e interna da porta e da camada de tinta, utilizou-se cola branca a base de PVA como adesivo. O adesivo escolhido é largamente utilizado no reparo e consolidação de peças de madeira por apresentar boa adesão, resistindo às variações dimensionais da madeira. A aplicação do adesivo se deu com o auxílio de seringa (Fig. 77 e 78). O excesso de adesivo aplicado foi removido com auxílio de um *Swab* levemente umedecido com água. A fixação das lâminas e secagem das mesmas ocorreu com o auxílio de um sargento. (Fig. 79). A área de pressão do sargento foi protegida com papelão Paraná; na interface entre o cartão e a porta foi usada uma folha de filme de poliéster, evitando que o cartão fosse aderido à madeira.

Para o tratamento do buraco no verso da porta, foi necessária a vedação da parte interna; como a porta apresenta espaços internos (porta semi oca), foi confeccionado uma pequena peça de madeira com altura e área da base compatíveis com a profundidade e dimensões do buraco, respectivamente (Figura 80). A peça foi fixada

pela base inferior, com auxílio de cola PVA. Para completar a vedação, foram adicionadas taliscas finas de madeira (Fig. 81) e pasta de consolidação, obtida pela mistura de serragem fina e cola PVA na proporção 1:1. (Fig. 82)



Figura 77: Aplicação de adesivo com seringa. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 78: Refixação do suporte com PVA. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 79: Fixação com sargento. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 80: Tratamento do suporte. Fonte: Fotos do autor, 2018



Figura 81: Vedação do buraco. Fonte: Fotos do autor, 2018.

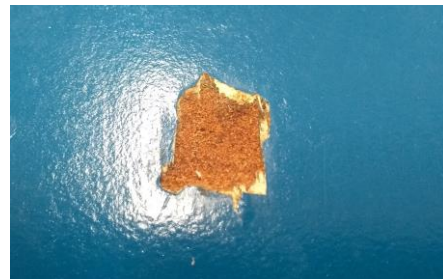


Figura 82: Vedação com pasta de serragem e PVA. Fonte: Fotos do autor, 2018.

3.5 Nivelamento

O nivelamento (Fig. 83 e 84) foi realizado com massa acrílica para madeira *F12* da marca *Viapol*®, na cor branca. O material foi escolhido por ser largamente empregado no tratamento e preparo de superfícies de madeira, e devido aos excelentes resultados que a massa apresentou em experiências realizadas pelo autor em atividades práticas durante o curso. A massa foi aplicada com auxílio de espátula.

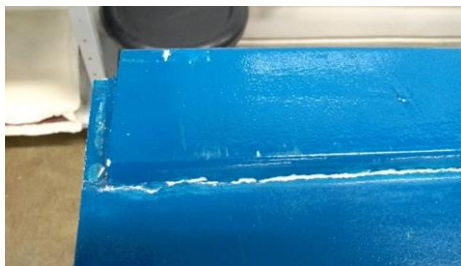


Figura 83: Nivelamento da parte lateral. Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 84: Nivelamento da extremidade inferior. Fonte: Fotos do autor, 2018.

3.6 Reintegração

O estêncil não apresentava perdas significativas, as poucas lacunas não interferiam em sua leitura. Nas áreas de nivelamento foi realizado um teste de reintegração utilizando pigmento em *Paraloid B-72*, empregando como solvente uma mistura de diacetona álcool (DAA) e etanol na proporção 1:1 (Fig. 85). O resultado do teste não foi satisfatório; por se tratar de uma superfície lisa e monocromática, provocou uma vibração de cor que tornou as áreas de intervenção muito evidentes.

Optou-se então pela reintegração das áreas de nivelamento com esmalte sintético da marca *Coral*®, linha *Coralit*, na cor azul França. Esta tinta foi usada originalmente na pintura das portas da escola, segundo informações obtidas junto à Seção de Logística Operacional da EBA. A tinta foi aplicada nas áreas niveladas com auxílio de pincel fino (Fig. 86). Nas áreas riscadas e abrasadas da superfície, a tinta foi aplicada de forma diluída, 1:1 em aguarrás, com auxílio de pincel macio.



Figura 85: Paleta de Pigmentos em Paraloid B-72.
Fonte: Fotos do autor, 2018.



Figura 86: Reintegração da pintura. Fonte: Fotos do autor, 2018.

3.7. Imagens antes e após restauração

Com a finalidade de se obter uma visão mais ampla do trabalho realizado, seguem-se imagens do conjunto porta-grafite antes e após o processo de intervenção (Fig. 87, 88, 89, 90, 91 e 92).



Figura 87: Frente da porta antes da restauração. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018. Tratamento da imagem por Luiza Brito.

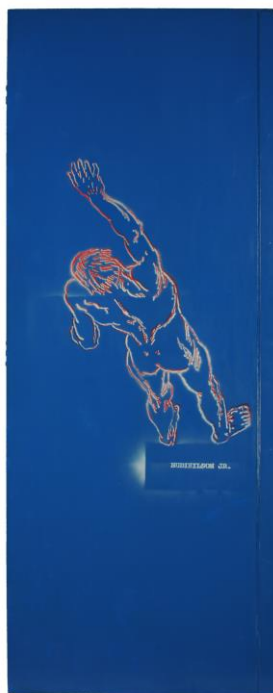


Figura 88: Frente da porta após restauração. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018. Tratamento da imagem por Luiza Brito.



Figura 89: Verso da porta antes da restauração. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018. Tratamento da imagem por Luiza Brito.



Figura 90: Verso da porta após restauração. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018. Tratamento da imagem por Luiza Brito.



Figura 91: Detalhe do estêncil antes restauração. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018.

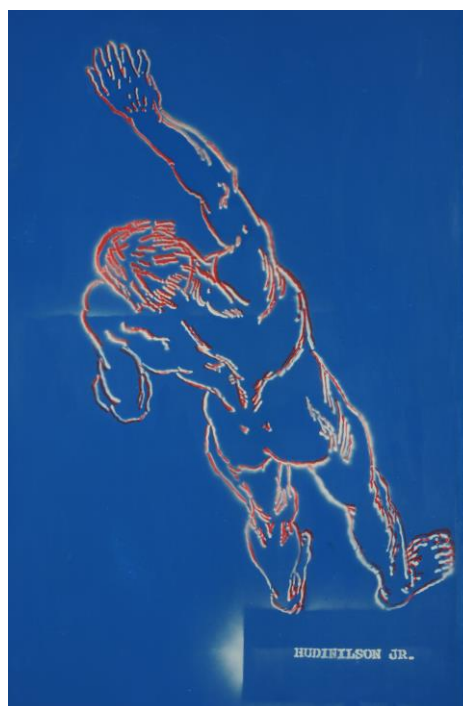


Figura 92: Detalhes do estêncil após restauração. Fonte: Fotos de Cláudio Nadalin, 2018.

CAPÍTULO IV - PROPOSTAS DE PRESERVAÇÃO PARA EXIBIÇÃO

Para uma tomada de decisão consciente, o profissional encarregado da salvaguarda de um bem deve fazer o levantamento de todos os valores (aspectos) de um objeto a ser conservado.

Objetos são preservados porque possuem valores. A verdade fundamental desta afirmação sublinha toda a prática da conservação. A maioria dos objetos do mundo tem algum grau de valor monetário e, claro, muitos objetos que os conservadores tratam possuem muito deste valor [...]. Precisamos ter conhecimento claro e explícito sobre os valores que um objeto possui e avaliar tratamentos com esses valores em mente. [...] os valores que podem afetar a interpretação de um objeto e, portanto, influenciarem os objetivos do tratamento são: valor artístico, valor estético, valor histórico, valor de uso, valor de pesquisa, valor de idade, valor de novidade, valor sentimental, valor monetário, valor associativo, valor comemorativo, valor educativo e raridade. (APPELBAUM, 2010, p. 87-88, tradução nossa).

Para a organização dos diversos argumentos, seus prós e contras, e das possíveis consequências de um determinado tratamento de conservação, utilizaremos uma metodologia desenvolvida pela Fundação pela Conservação de Arte Moderna / Instituto Holandês do Patrimônio Cultural, intitulado “*Decision Making Model*”.¹³

Na busca por uma diretriz, várias perguntas são formuladas, estas podem ser agrupadas a partir dos valores do objeto. Além disso, as perguntas podem ser respondidas de várias perspectivas: do artista (ou dos seus colaboradores, familiares, assistentes vivos); de um fórum de críticos de arte, historiadores da arte, dos responsáveis por tomar uma decisão (curadores e conservadores).

Antes de propor métodos e planos para a preservação do trabalho do artista Hudinilson Jr., tem que se considerar um aspecto importante, característico do grafite e da arte urbana em geral, que é o seu aspecto efêmero. Sua efemeridade ou transitoriedade, não se dá pela escolha dos materiais que o artista fez, mas pela escolha

¹³ Metodologia de tomada de decisão aplicada à arte moderna e contemporânea desenvolvida pela *Foundation for the conservation of Modern Art / Netherlands Institute for Cultural Heritage*. Elaboradas por um grupo de profissionais provenientes de várias instituições Wilma van Asseldonk (curador do Pont Foundation, Tilburg), Marja Bosma, (curadora do Centraal Museum, Utrecht); Marianne Brouwer (curadora do Museu Kröller-Müller, Otterlo); IJsbrand Hummelen (coordenador do Instituto Holandês para o Patrimônio Cultural, Amsterdam Dionne Sillé, (gerente de projetos da Fundação para a Conservação da Arte Moderna); Renée van de Vall (filósofo e conferencista da Faculdade de Arte e Cultura, Universidade de Maastricht); Rik van Wegen (curador do Bonnefantenmuseum, Maastricht).

do suporte, uma porta que separa dois ateliers. O artista não utiliza materiais efêmeros para sua produção, mas coloca seu trabalho em situação de provável desaparecimento, a superfície de uma porta que sofre repinturas periódicas.

Embora os estênceis sejam essencialmente efêmeros e se desgastem com o tempo, eles tendem a ter uma vida útil mais longa do que outras formas de grafite. Como eles são comumente encontrados em bairros mais antigos ou edifícios condenados, frequentemente sobrevivem à limpeza pública de fachadas, deixados sozinhos, não vistos como grafite, mas talvez como anotações públicas ou murais. Isso não quer dizer que estênceis são mais permissíveis do que qualquer outro grafite, mas aponta para sua localização no contexto da Arte Urbana. Esta localização é crucial para o artista seja capaz de se comunicar simbolicamente, politicamente e artisticamente com seu público. (MANCO, 2002, p.11, tradução nossa)

O artista possui completa consciência da possibilidade do desaparecimento do seu trabalho; isto cria no conservador-restaurador um sentimento de inquietação; pois se verifica um antagonismo entre preservação/transmissão e a obra em si.

As metodologias de conservação de arte contemporânea têm evoluído bastante nos últimos anos, chamando a atenção para a necessidade de proceder a uma «antropologia visual» e a estudos que foquem a intenção do artista, determinem o sentido da obra de arte, e, sobretudo produzam documentação e registros visuais e escritos que garantam o prolongamento do tempo de vida de obras variáveis, efêmeras ou baseadas no tempo. Reforçamos que a documentação precisa e uma micro história da arte, que se centre na determinação do sentido da obra, são indispensáveis para a conservação de qualquer obra cuja efemeridade, e dependência de uma ação conservativa que implique estratégias de reinterpretação, são evidentes. (MACEDO, p.79 - 80)

Nos casos de obras que possuem características efêmeras quanto ao suporte é importe a documentação e a inventariação correta para a formação de uma memória dos objetos e, dessa forma, oferecer um primeiro passo para a sua preservação. Sua conservação pode acontecer por meio direto, pela proteção da obra e do suporte; ou de forma indireta, por meio do registro fotográfico. A fotografia digital, os vídeos e a internet se tornam ferramentas fundamentais na documentação e difusão das obras dessa natureza.

Pode-se dizer que a conservação começa quando um grupo de pessoas decide que uma obra deve sobreviver; por isso os profissionais da conservação-restauração devem estar envolvidos, para compreender suas particularidades e fazê-las prevalecer [...]. É o restaurador, dentro de um coletivo social, que deve perseguir sua proteção e buscar os apoios necessários. Não existem fórmulas para leva-lo a cabo e cada caso será diferente, embora já existam referências como esta e esperamos que em breve se reúnam mais. (GAYO, 2017, p. 174, tradução nossa)

Para o desenvolvimento da proposta de conservação do conjunto porta-grafite, foram levantadas diferentes situações relacionadas com sua destinação final após o processo de restauração. Uma primeira opção seria voltar com a porta para o lugar de origem, onde o artista escolheu para realizar a intervenção. Uma segunda opção seria retirar a porta do atelier de escultura para que seja exibida em outro espaço na Escola de Belas Artes. Outro caminho seria retirar a porta do seu lugar de origem e integrá-la ao Acervo Artístico da UFMG; neste caso, o objeto não ficaria sob a custódia da EBA. Foi realizado um balanço entre benefícios e danos associados a cada uma das opções.

O dano pode ser definido como qualquer alteração física que não seja o resultado pretendido do tratamento. Especificamente, as decisões de tratamento devem envolver um equilíbrio entre os benefícios previstos dos tratamentos propostos e sua desvantagem potencial. Não existe uma maneira mágica de nos ajudar a decidir sobre o equilíbrio correto entre dano potencial e benefício potencial. O conhecimento advindo da leitura e das discussões com os colegas ajuda. Mas, no final, precisamos resolver nossas preocupações e seguir em frente. (APPELBAUM, 2010, p. 364-365, tradução nossa)

4.1. Discussões em torno do processo de tomada de decisão

Um diagrama com base na metodologia proposta pelo *Decision Making Model*, já mencionada, foi o guia para a tomada de decisão baseada na análise dos prós e contras associados a cada uma das opções de destinação do grafite. (Fig. 93)

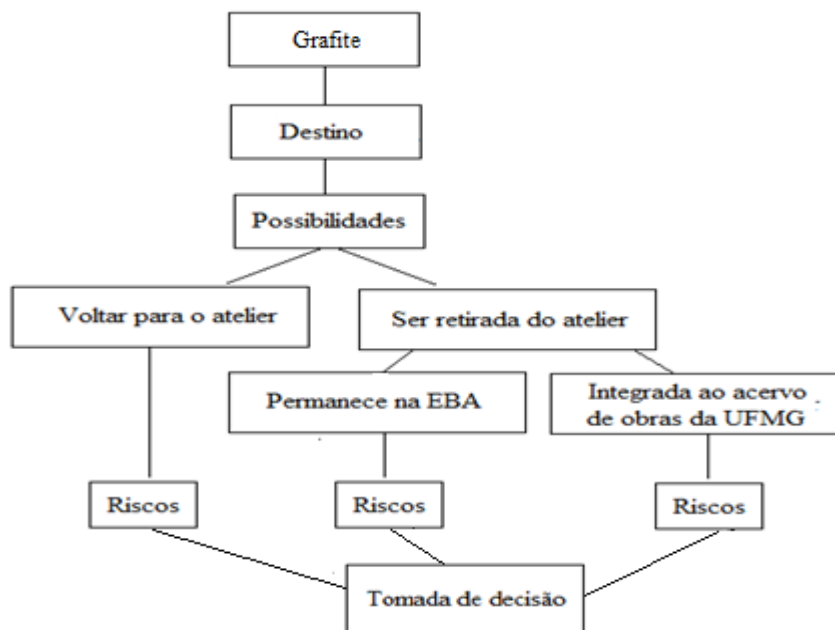


Figura 93: Projeto esquemático para a aplicação do *Decision Making Model* ao grafite de Hudnilson Jr. Fonte:

Formulado pelo autor.

4.1.1 O grafite sobre porta volta para o atelier de escultura

Segundo Vinãs “a conservação é a atividade que consiste em adotar medidas para que um bem determinado experimente o menor número de alterações durante o maior tempo possível.” (VIÑAS, 2011, p. 19, tradução nossa) As degradações da madeira nas áreas inferiores da porta foram possivelmente aceleradas pelo contato direto e contínuo com água. Uma das formas para o controle destes agentes de deterioração (temperatura / umidade relativa incorreta e água) seria a manutenção de um ambiente idôneo de conservação para o conjunto porta-grafite, com valores de temperatura e umidade relativa controlados, com menor variação de amplitude dos seus valores.

Poderiam ser colocadas barreiras contra a umidade, controlar a temperatura, a umidade relativa ou a luz, é possível e viável, mas não é real. Os espaços em que a maioria se encontra não comportariam tais instalações porque interfeririam em sua atividade cotidiana. Também não é possível realizar tratamentos de transposição, como se fosse uma pintura mural, porque o trabalho seria completamente descontextualizado. Naturalmente, haverá casos muito particulares em que será necessário tomar essas medidas, mas em nenhum momento o grupo formado pelo grafite e seu entorno deveria ser quebrado. (UBIETA, 2012, p. 234, tradução nossa)

Além disso, observamos algumas degradações provenientes do seu uso como porta, verificamos a presença de sujidades, riscos, abrasões e furos na sua superfície. O grafite ainda passou por um processo de intervenção, sendo parcialmente encoberto por adesivo PVA. Sabemos que voltando para o ambiente do atelier, o conjunto porta-grafite voltará a sofrer novas deteriorações. Assim, seria necessária a criação de uma proteção física, que funcionasse como uma barreira contra os possíveis danos físicos, mas que fosse concebido de maneira a influir da menor maneira possível no seu aspecto estético e, ainda, não comprometer o funcionamento de abertura e fechamento da porta. Uma sinalização de caráter informativo, contendo dados sobre o artista e sua obra, poderia ser afixada em suas proximidades, transmitindo aos usuários do atelier a importância de sua preservação.

Ao executar o estêncil no atelier, o artista transforma o local, dialogando com o espaço e com as pessoas que o frequentam. Há neste momento uma aproximação da

ideia de trabalhos *site specific*¹⁴, remetendo também à noção de arte pública, ou seja, arte realizada fora dos espaços tradicionais, galerias e museus. Ainda considerando a natureza conceitual, sua manutenção no atelier pode proporcionar ao espectador um encontro fortuito com o grafite, produzindo uma reação de surpresa, como a que acontece com o transeunte ao se deparar com uma intervenção ou peça de arte urbana na rua. A existência de uma placa de proteção e a presença de sinalização farão com que o grafite passe a se destacar de alguma forma no ambiente do atelier, além de conferir ao objeto um aspecto museal, que vem contrapor à ideia de uma arte fisicamente acessível, democrática; a presença de uma barreira modificaria consideravelmente a maneira como o grafite se relaciona com o espaço e com os observadores. Além disso, na medida em que se adota uma barreira contra danos físicos e novas intervenções, provoca-se uma ruptura do diálogo do trabalho de Hudinilson com outros artistas urbanos. Uma das características de obras que utilizam essa linguagem é a de sofrer constantes transformações e ressignificações a partir da intervenção de outros artistas.

4.1.2 A porta com o grafite é retirada do atelier e assume *status* de obra

A motivação para remoção da porta do atelier de escultura se justifica pelo seu atual estado de conservação e sua exposição aos diversos agentes de deterioração, já que não é um ambiente idôneo para a preservação do grafite. Além disso, o acesso ao ateliê é restrito aos professores e alunos das disciplinas ministradas no local; sendo que sua exposição em outro ambiente constituiria um reconhecimento da importância do artista, facilitando o acesso para um número maior de pessoas. Porém, como já mencionado, sua remoção do atelier implicaria em descontextualização, tanto física quanto conceitual. O arranque de obras muitas vezes é motivado pelo seu valor atribuído dentro do contexto do mercado da arte.

[...] encontramos situações completamente diferentes, nas quais o arranque de peças de arte urbana está se convertendo em uma prática habitual, com violação dos direitos morais dos artistas. Alguns dos casos mais conhecidos são as apropriações das obras do inglês Banksy, arrancadas dos muros de lugares da Alemanha e Inglaterra e leiloadas por cifras que superam os quinhentos mil dólares [...] (CORDERO, 2017, p.159, tradução nossa).

¹⁴ Obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado, modificando, transformando e dialogando com a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário.

Existem diversos exemplos de obras de Arte urbana onde foram realizadas medidas de conservação, sem proceder ao seu arranque e musealização, evitando assim sua total descontextualização e perda de valores conceituais. Algumas obras de Banksy foram protegidas *in situ*, mediante a aplicação de vernizes protetores e placas transparentes, evitando novos danos e repinturas. (Fig. 94).



Figura 94: Obra de Banksy protegida com *plexiglass*. Fonte: LOPEZ, 2013, p. 56.

Na obra intitulada “*Madonna mit kind*” do artista francês Blek le rat, é um outro exemplo de conservação de arte urbana *in situ* (Fig. 95). A imagem ficou oculta por décadas por detrás de cartazes publicitários. A proprietária do muro e descobridora da obra foi quem iniciou seu processo de salvaguarda, contando com a ajuda da cidade de Leipzig, Alemanha. “Depois da restauração a obra foi coberta por um cristal protetor que conta com uma breve explicação do grafite, dedicado à esposa do artista”. (LOPÉZ, 2013, p.57, tradução nossa).



Figura 95: Obra de Blek le rat restaurada e protegida em Leipzig. Fonte: LOPEZ, 2013, p. 57.

A instalação de barreiras físicas e a aplicação de vernizes de proteção podem ser muitas vezes efetivas na proteção de obras de Arte urbana, desde que preencham requisitos de retratabilidade, compatibilidade e estabilidade química, e que sejam instalados de forma a não provocar novos danos às obras. (Fig. 96 e 97)



Figura 96: Barreira física de proteção em um mural de Banksy e as alterações sofridas por conta de sua incorreta instalação. Fonte: GARCIA, 2016, p. 92.



Figura 97: Detalhe das alterações sofridas – falta de transpiração, condensação e deposição de sujidades por conta da incorreta instalação de barreira física. Fonte: GARCIA, 2016, p. 93.

A transposição não deve ser descartada como medida de salvaguarda de obras de Arte urbana, porém, sua aplicação deverá ser sempre realizada de forma criteriosa, com o envolvimento de profissionais de diversas áreas, principalmente dos profissionais conservadores-restauradores.

Um aspecto importante a ser considerado sobre a linguagem do grafite e da arte urbana em geral está ligado ao seu caráter transgressor. “Um dos aspectos conceituais mais interessantes e nevrálgicos encontrado nessa linguagem é, sem dúvida, a questão da proibição, sempre presente, qual sombra, sobre aqueles que ousam fazer *graffiti*.” (GITAHY, 1999, p.32). O grafite possui conotações políticas e éticas, e este contexto pode ser parcialmente encoberto, na medida em que passa a ser exibido em um espaço mais formal de exposição.

A experiência de visualização do museu é voltada para a fetichização do objeto, a fim de obter uma compreensão mais profunda. Os museus são estabelecidos como templos para a história; arquitetonicamente, sua estrutura é projetada para intimidar o público com noções de riqueza e cultura, e para criar um sistema hierárquico de valores para as obras que eles exibem. Esta sempre foi uma função de museus onde cultura e riqueza andam de mãos dadas com uma lenta apreciação de objetos e conceitos. Como os museus são frequentemente financiados pelo governo, temos que considerá-los como vozes do Estado. (LEWISOHN, 2008, p.149, tradução nossa)

A obra foi produzida em um contexto de intervenção do artista. Este aspecto tende a se perder na medida em que esta obra é traspassada para um ambiente expositivo mais formal.

Graffiti e Arte Urbana são essencialmente atos de rebeldia, e sua verdadeira história é oral. Existem os fatos, os porquês e os motivos, mas o mais

importante são as histórias de perigo, inovação e aventura. De fato, pode-se dizer que a história do mundo foi escrita em seus muros e, mesmo antes de existirem muros, as pessoas encontraram superfícies para contar sua história¹⁵(LEWISOHN, 2008, p. 153, tradução nossa)

Outra característica a ser considerada é a leitura rápida de uma obra na rua ou em um ambiente mais informal, que ora aparece, ora desaparece, que contrasta com a experiência visual mais lenta condicionada em uma galeria ou museu, como forma de valoração do objeto artístico.

O conjunto porta-grafite mantido no atelier conserva a funcionalidade de porta e segue como um bem integrado à edificação. Caso a obra seja retirada do atelier, o conjunto não será mais um bem integrado à edificação e poderia ser inscrito como bem patrimonializado, possuindo número de tombamento integrado ao acervo artístico da Escola.

Com relação às possibilidades estruturais da Instituição, a EBA não possui espaço idôneo que funcione como uma galeria para a exibição permanente de suas obras de arte. Com a remoção da obra do atelier de escultura, existiria um sério problema de limitação espacial para a exibição da obra na Escola.

Como não existem registros de entrevistas ou depoimentos do artista sobre a intenção da realização da obra no atelier de escultura, foram consideradas as opiniões de amigos próximos ao artista. Na entrevista com o Professor Marcos Hill, um dos temas abordados foi com relação à preservação da obra. O Professor Hill manifestou seu posicionamento para que a porta volte para o lugar de origem.

Em princípio, reconhecendo que existe uma certa contradição, não haveria mal nenhum se se preocupasse em preservar essa e todas as obras dele dentro da Escola. Já que essa obra motivou muito mais mobilização que as outras, talvez realmente fosse interessante pensar com cuidado de que maneira essa obra poderia ser preservada. Acho que a ideia da barreira transparente é interessante, dependendo de como ele seja pensada, porque aí entra inclusive uma questão de *design* porque ela está sobre um suporte móvel, com uma funcionalidade muito específica, existe uma situação de fluxo arquitetônico, que é exatamente a passagem de um ambiente de trabalho pro outro. Então acho que ao se pensar num possível projeto de preservação, tudo isso tem que ser levado em consideração. Seria absurdo ou extrair a porta ou mobilizar a porta simplesmente para preservar a obra. Então, a transparência eu acharia interessante, agora como a transparência seria executada é que muda completamente a qualidade do que vai ser. Isso teria que ser pensado com

muito cuidado, de preferência com a opinião de várias pessoas. (Informação verbal)¹⁶

Outro amigo próximo ao artista, o Professor Mario Ramiro, falou a respeito das propostas de conservação da obra. A entrevista foi feita através de trocas de mensagem entre o autor e o Professor Ramiro e suas considerações encontram-se disponíveis no anexo B do presente trabalho. Ao ser perguntado sobre a destinação da porta, o Professor Ramiro se mostra contrário à manutenção da porta no atelier de Escultura.

[...] a obra, no seu local original, escolhido pelo artista, hoje parece quase relegada ao esquecimento. Também sou professor da área de escultura e sei que esse lugar de trabalho é um dos que mais sofrem com a movimentação de materiais e trabalhos concluídos. Contrariamente à opinião do meu amigo Marcos Hill, não creio que mantê-la em seu local de origem possa contribuir para o prestígio do trabalho. Talvez preservada em algum outro lugar da escola ela possa chamar mais a atenção para as suas qualidades gráficas e para a própria figura do artista e sua temática sempre controversa. [Informação por escrito]¹⁷

Ainda, segundo o Prof. Ramiro, seria mais coerente a exibição da obra em um local mais seguro na EBA, visto que a porta pode ser facilmente relegada ao esquecimento, e ser novamente vítima de novas degradações. O Professor também se mostra contrário a retirada da porta do prédio da EBA, “uma vez que a obra foi realizada no contexto dos vínculos de amizade entre o Hudinilson e o Marcos Hill, professor da EBA.” (RAMIRO, 2018)

No fundo de uma sala, ao lado de um extintor de incêndio, com mesas e materiais à frente, o que me parece é que manter o trabalho no seu contexto original não contribui para a sua valorização. A não ser que seja feita uma reestruturação deste fundo de sala, reposicionando o extintor e dando um destaque ao lugar onde o trabalho se encontra, retirando mesas e materiais do seu entorno e valorizando o ambiente como espaço de uma obra do acervo da escola. Como aparentemente a porta já não é mais utilizada como passagem, poderia mesmo ser pensada uma iluminação ao longo dos batentes, dando um destaque para o *graffiti* onde originalmente ele foi produzido. Do contrário, sou mais favorável ao seu deslocamento para um ponto de melhor visibilidade dentro da escola. [Informação por escrito]¹⁸

4.1.3 Proposta sugerida

¹⁶ HILL, Marcos César de Senna. **Entrevista**. [Out. 2018]. Entrevistador: Daniel Zuim Mussi. Belo Horizonte, 2018. 1 arquivo .mp3 (20 min.) A entrevista transcrita encontra-se no Apêndice A do presente trabalho.

¹⁷ RAMIRO, Mário. **Entrevista**. [Out. 2018]. Entrevista por escrito concedida a Daniel Zuim Mussi. A entrevista completa encontra-se disponível no Apêndice B do presente trabalho.

¹⁸ RAMIRO, Mário. **Entrevista**. [Out. 2018]. Entrevista por escrito concedida a Daniel Zuim Mussi. A entrevista completa encontra-se disponível no Apêndice B do presente trabalho.

Um novo diagrama foi construído, após a reflexão dos aspectos positivos e negativos relacionados ao destino da obra. (Fig. 98)

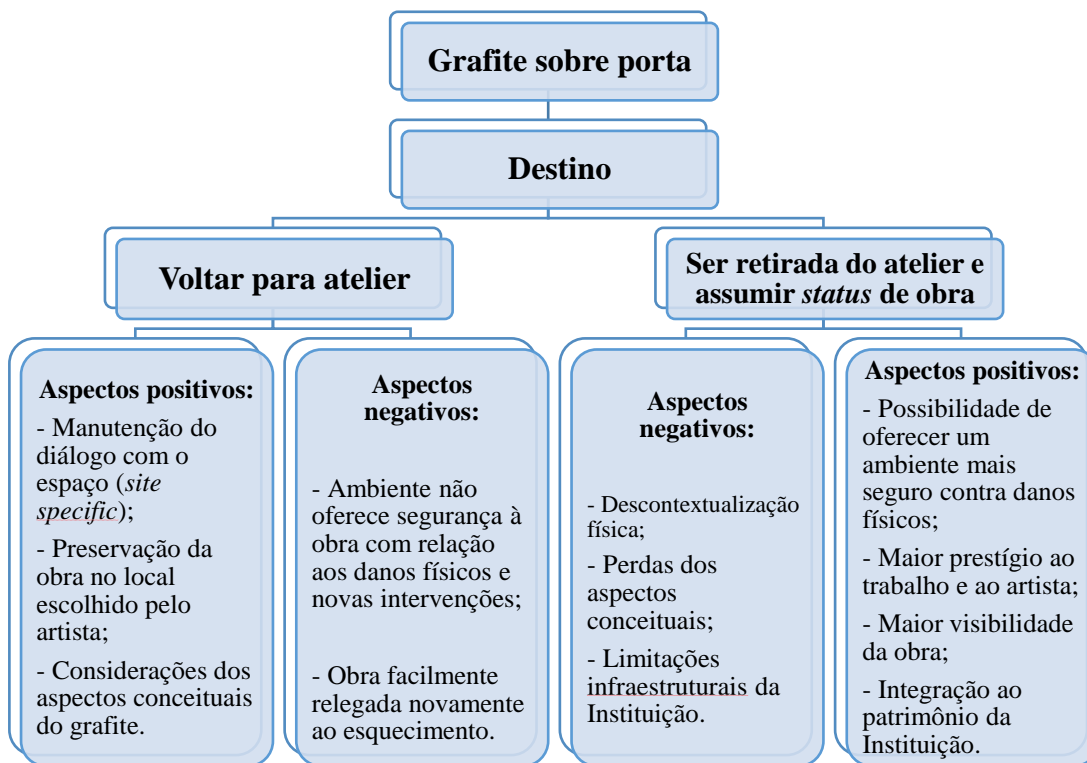


Figura 98: Projeto gráfico de visualização considerando aspectos positivos e negativos referentes ao destino expositivo da obra. Fonte: Formulado pelo autor.

Tendo em vista a preservação da materialidade do objeto em estudo, considera-se sua retirada do atelier de escultura, justificado pela possibilidade do conjunto porta-grafite se tornar um bem patrimonializado, assumindo assim, o *status* de obra. Sugere-se a seguinte identificação para a obra:

- Autor: Hudinilson Jr.
- Data: 1998
- Título: S/ título
- Técnica: Grafite (estêncil s/ madeira)
- Proprietário: Escola de Belas Artes
- Número de patrimônio: _____

4.2. Proposta de conservação preventiva para proteção física

Mesmo que assuma *status* de obra ao ser exposta em um lugar que ofereça segurança e visibilidade, considera-se a adoção de medidas de proteção física a fim de evitar novas degradações provocadas por danos físicos, contaminação por materiais adversos e novas repinturas da porta.

O projeto para sua exibição e preservação contaria com a instalação de uma barreira de proteção sobre toda a superfície da porta, concebida de maneira a não afetar sua funcionalidade. A barreira de proteção seria confeccionada de material transparente e resistente, como o policarbonato, e afixada à porta por meio de parafusos, causando o mínimo de alteração com relação à visualidade da obra. (Fig. 99)

A fim de prevenir o contato direto da placa de proteção com a superfície do grafite, uma tira de feltro de coloração azul seria adicionada entre a placa e a obra. O feltro funcionaria também como uma barreira à entrada de poeira e outras sujidades no espaço existente entre a placa e a superfície da pintura.

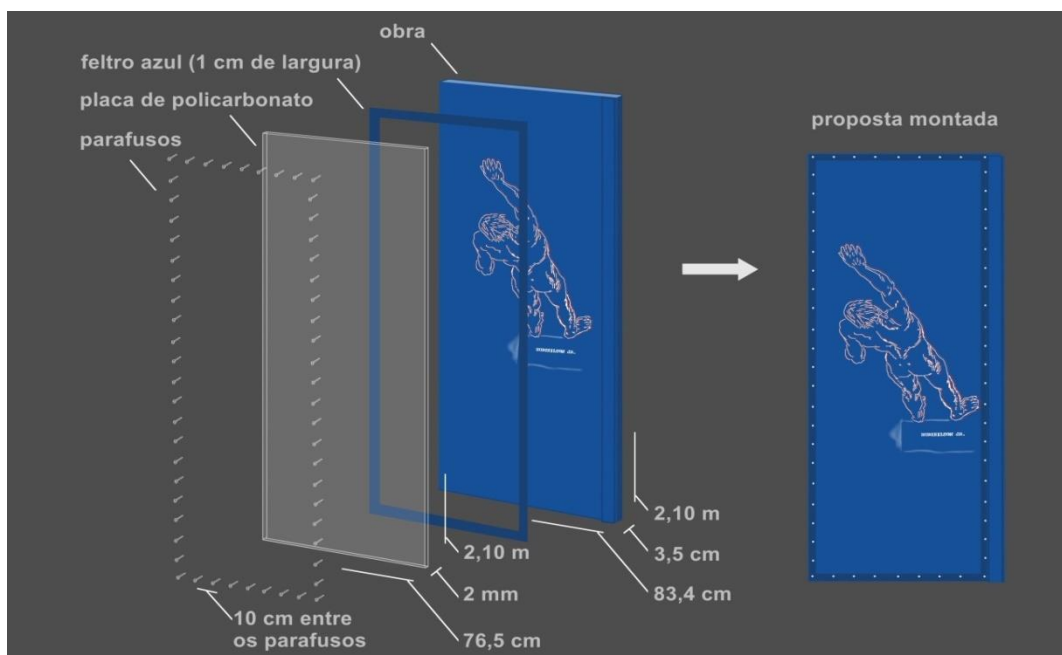


Figura 99: Projeto para exposição e preservação da obra de Hudinilson Jr. no atelier de Escultura. Fonte: Projeto gráfico realizado por Adriano Souza Bueno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho abordou o tratamento de um grafite de autoria de Hudnilson Jr, realizado sobre a superfície de uma porta localizada no atelier de Escultura do curso de Artes Visuais da EBA. O processo de restauração teve como principal objetivo a estabilização do suporte de madeira e a manutenção da legibilidade da obra. Além da sua integridade física e estética, chamamos atenção para o reconhecimento dos seus aspectos conceituais e simbólicos.

O desenvolvimento da proposta de conservação e exibição do trabalho de Hudnilson Jr. se fundamentou na aplicação de um método de tomada de decisão, que considerasse as particularidades do grafite, os seus múltiplos aspectos e significados. O método empregado consistiu de uma visualização esquemática de uma discussão que objetivava a delimitação de um caminho para uma tomada de decisão de forma a minimizar ao máximo as alterações dos aspectos da obra e que assegurassem sua salvaguarda.

Para garantir sua preservação, propomos a retirada da obra do seu local de origem, sua integração como bem patrimonializado, e sua exibição em local mais seguro e de maior visibilidade na Escola de Belas Artes. Sugerimos ainda, como medida protetiva, a utilização de uma placa transparente sobre toda a face da porta que contém o grafite, evitando novas degradações causadas por danos físicos e a contaminação por materiais adversos.

Ressaltamos que a decisão sobre o seu destino ainda deverá ser discutida com a comunidade da Escola de Belas Artes.

Esperamos que este estudo possa contribuir de alguma forma às discussões acerca da preservação de obras importantes, que fazem parte da história do *Graffiti* e da Arte Urbana brasileira, que muitas vezes se encontram relegadas ao esquecimento e destinadas ao desaparecimento.

REFERÊNCIAS

APPELBAUM, Barbara. **Conservation Treatment Methodology**. New York: Routledge, 2010.

BERNARDI, Adriana. **Conservare opere d'arte: Il microclima negli ambienti museali**. Saonara: Il Prato, 2014.

CAMEO Conservation & Art Material Encyclopedia Online. Disponível em: <<http://http://cameo.mfa.org>>. Acesso em: 02 out. 2018.

CARLSSON, Benke; LOUIE, Hop. **Street art: técnicas e materiais para arte urbana, grafite, pôsteres, adbusting, estêncil, jardinagem de guerrilha, mosaicos, adesivos, instalações, serigrafia, perler beads**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CORDERO, Ester Giner; MORERA, Carlota Santabárbara. **La musealización del arte urbano: límites y controversia**. In: *Conservación de Arte Contemporáneo – 18ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017. P. 157 – 166. Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-18a-jornada>>. Acesso em: 10 out. 2018.

DELGADO, Ana Lizeth Mata. **Proyecto de registro, diagnóstico y conservación de arte urbano: una perspectiva desde la restauración**. In: *Conservación de Arte Contemporáneo – 18ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017. P. 147 – 155. Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-18a-jornada>>. Acesso em: 10 out. 2018.

GARCIA, Rita Lucía Amor. **Estudio del arranque sobre pintura con aerosol vinculada al grafiti y arte urbano: posibilidades, incompatibilidades y alternativas**. In: *Monográfico Arte Urbano. Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas*. Grupo Español de Conservación. Ge-conservación nº 10/ 2016. Madrid: GEIC, 2016. P. 87-96. Disponível em : <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5764329.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2018.

GAYO, Elena García. **Restauración del Muelle de Montera**: gestión, innovación y riesgos. In: *Conservación de Arte Contemporáneo – 18ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017. P. 167 - 177. Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-18a-jornada>>. Acesso em: 10 out. 2018.

GITAHY, Celso. **O que é o Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999. Coleção Primeiros passos; 312.

HILL, Marcos César de Senna. **Entrevista**. [Out. 2010]. Entrevistador: Daniel Zuim Mussi. Belo Horizonte, 2018. 1 arquivo .mp3 (20 min.) A entrevista transcrita encontra-se no Apêndice A do presente trabalho.

LEWISOHN, Cedar. **Street art: the graffiti revolution**. London: Tate Publishing, 2008.

LOPEZ, Elena de la Rubia. **Arte urbano: graffiti y postgraffiti**. Acercamiento a la problemática legal y patrimonial en torno a su conservación. Dissertação de mestrado em Conservação e Restauração de Bens Culturais. Universitat Politècnica de València, Valencia, 2013.

MACEDO, Rita. **Da Estética à Ética do Efêmero**: Lourdes Castro e a Montanha de Flores. In: *A Arte Efêmera e a Conservação - O Paradigma dos Bens Etnográficos e da Arte Contemporânea*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2010. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/16429/1/Livro_Actas_Completo.pdf > Acesso: 05 nov. 2018.

MANCO, Tristan. **Stencil Graffiti**. London: Thames & Hudson, 2002.

RAMIRO, Mario (org.) **3NÓS3**: Intervenções Urbanas – 1979-1982. São Paulo: Ubu, 2017.

RAMIRO, Mário. **Entrevista**. [Out. 2018]. Entrevista por escrito concedida a Daniel Zuim Mussi. A entrevista completa encontra-se disponível no Apêndice B do presente trabalho.

RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa**: Hudnilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **Conservação preventiva:** controle ambiental Belo Horizonte: LACICOR – EBA - UFMG, 2008. 23p.: il.; 30 cm. – (Tópicos em conservação preventiva; 5)

UBIETA, Mikel Rotaeché González de. **Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías.** Madrid: Editorial Síntesis, 2012

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de la Restauración.** Madrid: Editorial Síntesis, 2011.

ANEXOS

Anexo A – Transcrição da entrevista com o Professor Marcos Hill

Anexo B – Mensagens trocadas com o Professor Mário Ramiro

Anexo C – Relatório de análises do LACICOR

ANEXO A

Transcrição de Entrevista

Entrevistado: Professor Marcos Hill (MH)

Data: 03 out. 2018

D: Entrevista com o Professor Marcos Hill no dia 03 de outubro de 2018 sobre a obra do artista Hudinilson Jr. Ela foi realizada sobre a porta do atelier de escultura da Escola de Belas Artes da UFMG. Primeiramente, gostaria de saber qual foi o contexto da visita do artista na Escola de Belas Artes. Quando aconteceu? Como e por quem foi feito o convite e quem acompanhou o artista na ocasião da visita?

MH: Então, o Hudinilson Jr. foi um queridíssimo amigo meu, nós nos conhecemos na década de 70 ainda, quando em 1976 eu me mudei pra São Paulo. Em julho de 1976 eu fiz vestibular para o curso de Artes Visuais da FAAP, passei, e Hudinilson Jr então era meu colega de turma no curso noturno de artes visuais. Foi aí que eu o conheci e a partir daí que nós desenvolvemos uma amizade muito forte, eu morei três anos e meio em São Paulo e neste período nós estivemos sempre juntos, primeiro fazendo parte dos mesmos grupos pra apresentação de trabalhos, depois ele saiu antes de mim da escola, da universidade e foi aí que realmente ele começou a consolidar a carreira dele como artista e no período em que eu residi em São Paulo eu sempre o acompanhei muito de perto, tanto por exemplo, que naquela primeira formação do grupo *3NÓS3* junto com o [..]

D: [..] Mário Ramiro e Rafael França

MH: Mário Ramiro e Rafael França, eu fui convidado para a primeira ação do grupo *3NÓS3*, aquela ação noturna em que eles encapuzaram as estátuas, eu não fui, não participei, mas isso apenas para dar uma contextualização do tanto que eu era próximo dele e de como que a gente era amigo. Eu saí de São Paulo e voltei para o Rio de Janeiro, porque eu sou natural do Rio de Janeiro, em 1979, e a partir daí nós começamos a nos acompanhar a uma certa distância. No início, mesmo morando em estados diferentes nós nos visitávamos, sempre que eu ia a São Paulo eu encontrava com ele, inclusive a participação que ele teve em uma das Bienais de São Paulo, em que ele ajudou muito o Alex Valauri, que era um artista argentino, considerado pelos próprios grafiteiros de São Paulo como o pioneiro do grafite em São Paulo; o Hudinilson Jr., por

exemplo fez parte de toda a montagem da instalação que o Alex Valauri apresentou na Bienal de São Paulo. Depois seria interessante ver o ano da Bienal, foi no início dos anos 80 e ver também exatamente a obra do Alex Valauri que vai estar na Bienal. A maior parte da execução de toda aquela obra foi feita pelo Hudnilson Jr., ele que foi o principal executante dessa instalação do Alex Valauri na Bienal de São Paulo. E aos poucos, como a própria vida vai exigindo, a gente vai se afastando, se afastando, até que eu recebi notícias um tanto quanto preocupantes de que ele tinha se tornado um alcoólatra inveterado, de que ele tinha afastado do meio artístico, ele passou inclusive a ser *persona non grata*, e passou a viver com muita solidão. No início dos anos 2000, me parece que no ano 2000, depois tem que ser verificado, a Fundação Clóvis Salgado organizou um grande evento em torno do grafite e deu ao nome a esse evento de “*American Graffiti*”, convidou inclusive artistas renomados e abriu um espaço realmente muito importante, foi feita uma exposição na grande galeria com os artistas, artistas americanos, ingleses; e foi criado uma espécie de um calendário de mesas redondas. Nessa época eu estava muito próximo da pessoa que na época era coordenadora do Departamento de Artes Visuais e aí imediatamente, claro, grafite, me lembrei do Hudnilson e vi nessa uma oportunidade de me aproximar dele, de trazer ele um pouco, de legitimá-lo como artista, uma época em que isso se tornou um grande problema, ele foi absolutamente marginalizado, não só pelo mercado como pelo meio artístico, vivendo em uma situação absolutamente isolada, com pouquíssimo dinheiro, ficou completamente dependente dos pais, e o pai era uma pessoa muito pouco compreensiva, e essa questão do vício, ela era muito destruidora, porque qualquer dinheiro que ele recebia ele praticamente gastava tudo com álcool. Então eu vi nessa uma oportunidade interessante de fazer uma aproximação, de fazer uma homenagem a um amigo, porque desde a década de 1970 eu sempre o reconheci como um grande, um importantíssimo artista, extremamente generoso, extremamente fiel, uma pessoa maravilhosa, muito sensível, e talvez essa hipersensibilidade é que tenha gerado essa situação tão drástica do alcoolismo. E foi assim, eu o convidei, ele veio, ele inclusive recebeu por isso, da Fundação Clóvis Salgado, participou de uma mesa redonda em que eu estava presente também, nós conversamos, discutimos, e passamos um final de semana muito interessante, onde eu levei ele lá para aquele quilombo que fica perto de Ouro Preto [...] como é que se chama? Fica lá em cima das montanhas [...] enfim, levei ele pra tomar um banho de cachoeira, e tentei conversar muito com ele, mas essa situação do alcoolismo já era irreversível. E foi exatamente nessa estadia dele em Belo

Horizonte que ele quis conhecer a Escola de Belas Artes e veio munido de *spray* e com alguns estêncis; e você sabe muito bem que uma das principais características do grafite é exatamente a atitude irreverente, quase subversiva; e nós dois achamos muito interessante que ele atuasse subversivamente nos muros da Escola. Então, esse grafite que agora está sendo objeto do seu estudo, que fica na porta que antes dividia a Escultura da Artes da Fibra, ele foi apenas um dos grafites que ele espalhou pela Escola. Não sei se você conhece a localização dos outros, e depois dessa entrevista eu poderia mostrar pra você e você poderia documentar; mas foram feitas várias intervenções, com vários estêncis que ele tinha em mãos no momento em que ele visitou a Escola.

D: Então ele já havia utilizado esse molde, específico da porta, em outros lugares?

MH: Todos os moldes que ele utilizou na Escola ele já havia utilizado em outros lugares.

D: Entendi. Tem alguma razão especial para ele ter feito aquela figura especialmente na porta?

MH: Não, o interesse foi aquela superfície lisa e azul que despertou nele. Basicamente isso, nada muito além disso.

D: Teria um registro fotográfico do artista trabalhando?

MH: Infelizmente não; porque jamais a gente poderia imaginar que isso tomaria essas proporções, que teria esse valor, que hoje é um valor inventado pelo próprio mercado.

D: Sim [...] agora, a pergunta final, o Departamento já informou sobre o desejo do retorno da porta ao seu local de origem após o processo de restauração. Com relação a preservação da obra, foi pensado a colocação de uma barreira de proteção que fosse transparente, funcionando como uma barreira aos possíveis danos, arranhões, abrasões, esse tipo de dano. Qual sua opinião a respeito de uma intervenção desta natureza? E se você acredita que o artista concordaria com esta intervenção?

MH: Eu acho que aí a gente entra numa dessas grandes e importantes problemáticas da Conservação-restauração, na instância estética e na instância histórica. O grafite, na sua natureza original, é uma arte efêmera, ele usa como suporte a cidade, e a cidade constantemente está sendo afetada por uma série de fluxos, e esses fluxos são fluxos entrópicos, fluxos que desgastam muito, deterioram, ou seja, essa medida, se a gente considerar por esse ponto de vista, a própria natureza do grafite é uma natureza efêmera.

E aí entra o questionamento, entra a problemática. Porque tratar uma arte efêmera da mesma maneira que uma arte que é feita para permanecer? Quais seriam as razões? Qual a natureza dessas razões? Quais as naturezas? Existiria uma natureza de ordem histórica, na medida em que essa obra fosse considerada como importante dentro do entendimento da própria História da Arte Brasileira. Mas eu vejo aí uma forte influência mercadológica, na medida que nos dias de hoje, uma obra do Hudinilson, ganha uma valorização bastante importante numa situação de mercado. Então, eu acho que ao se pensar essa questão que você coloca, imediatamente essa complexidade teria que ser considerada. Em se tratando da importância que o mercado acabou dando ao trabalho do Hudinilson, e considerando que essas obras estão manifestadas em uma dimensão estrutural, infra estrutural institucional, numa escola de arte, eu acho que é possível que se faça um certo deslocamento desse foco do grafite como arte efêmera, e a partir daí, dessa contextualização muito específica, que são as paredes e as portas de uma escola de arte; acho que a partir daí a gente pode redirecionar um pouco esse questionamento. Em princípio, reconhecendo que existe uma certa contradição, não haveria mal nenhum se se preocupasse em preservar essa e todas as obras dele dentro da Escola. Já que essa obra motivou muito mais mobilização que as outras, talvez realmente fosse interessante pensar com cuidado de que maneira essa obra poderia ser preservada. Acho que a ideia da barreira transparente é interessante, dependendo de como ele seja pensada, porque aí entra inclusive uma questão de *design* porque ela está sobre um suporte móvel, com uma funcionalidade muito específica, existe uma situação de fluxo arquitetônico, que é exatamente a passagem de um ambiente de trabalho pro outro. Então acho que ao se pensar num possível projeto de preservação, tudo isso tem que ser levado em consideração. Seria absurdo ou extrair a porta ou mobilizar a porta simplesmente para preservar a obra. Então, a transparência eu acharia interessante, agora como a transparência seria executada é que muda completamente a qualidade do que vai ser. Isso teria que ser pensado com muito cuidado, de preferência com a opinião de várias pessoas. Eu por exemplo, se me convidassem para opinar, eu faria isso com o maior prazer, teria inclusive ideias a propor. E além dessa ideia de como resolver o problema específico do dispositivo que vai preservar a obra, eu sugeriria usar, que já que vocês do CECOR estão preocupados com isso, na medida em que você está se dedicando a essa pesquisa, então que isso virasse uma boa oportunidade para ampliar o espectro informativo desse fato, fazendo com que constasse ao lado ou nas proximidades dessa obra uma espécie de texto [...]

D: Um texto Informativo.

MH: Um texto informativo sobre o que seria aquela imagem [...]

D: Por que ela está sendo preservada

MH: Por que ela está sendo preservada, por que ela está ali, de quem que ela é; porque nada melhor do que a informação para ativar a consciência das pessoas, então acho que seria muito desejável, seria um ato bastante generoso que se providenciasse então uma placa onde estaria ali identificada a obra, a origem dela, a autoria dela, por que que ela está ali, garantindo então uma consciência sobre a importância que aquela obra tem naquele local, naquele espaço.

D: Como você teve um contato muito íntimo com artista, o Hudinilson, você acredita que ele aprovaria um tipo de intervenção dessa/

MH: Muito provavelmente não; ele era muito convicto da efemeridade desse trabalho de grafite. Ele era uma artista completo, teve trabalhos em vários âmbitos do visual, a xilografia, a colagem, o desenho, foi um exímio fotógrafo, artista gráfico de primeira qualidade; então ele desenvolvia muitas pesquisas em vários campos das Artes Visuais. Fazia performances, fazia xerox, instalações; e o grafite tinha um lugar muito caro a ele, o Hudinilson Jr. era um boêmio, um [...], então o grafite acabou caracterizando e catalisando toda a vida noturna que ele amava profundamente. Já na época o grafite era proibido, o grafite já era considerado arte subversiva e essa subversão, naquele momento, em que inclusive se lutava pelas Diretas, que houve uma mobilização política do país muito importante, fazer grafite na noite paulistana para ele tinha todo um sentido de subversão, de inconformismo, de confronto, de crítica social; e eu acho que por causa de todas essas razões, se ele estivesse vivo e se chegasse aos ouvidos dele que esse cuidado estaria sendo tomado com relação a essa obra, eu acho que a primeira coisa que ele ia fazer era dar uma gargalhada.

D: E sobre a técnica que ele utilizou, você se lembra de algum detalhe, por exemplo, se ele usou mais de uma chapa pra fazer o desenho ou se ele usou uma chapa inteira, que tipo de material que ele usou, se foi uma chapa de radiografia, se foi algum outro tipo de outro material.

MH: Eu não me lembro se foi uma chapa inteira, mas certamente não foi de radiografia. Ele usava uma espécie de um papelão. Eu sei disso inclusive porque ele me doou dois

estêncis; eu me sinto muito honrado, esses dois estêncis existem e eles têm dedicatória; aliás eu tenho cinco obras dele e todas com dedicatória, eu tenho uma colagem, eu tenho um recorte em chapa de um estêncil, eu tenho uma xilogravura e tenho esses dois estêncis, e olha que não é brincadeira um grafiteiro doar seus estêncis com dedicatória, sendo que um dos estêncis é exatamente essa imagem em que está na capa do livro, o auto retrato dele, então eu me sinto muito honrado com isso, mas por isso que eu tenho certeza de que não foi chapa de radiografia, foi uma espécie de papelão que ele utilizava. Pelas proporções desse grafite especificamente eu tenho dúvidas, eu não me lembro agora se esse estêncil era feito de uma única folha ou de duas folhas juntas. Agora, eu tenho certeza que no caso da imagem da porta ele usou um único estêncil pra fazer aquele efeito de cor, primeiro ele jogou um *spray* branco e depois ele usou um *spray* vermelho. Agora, um outro detalhe, o estêncil da imagem não é o estêncil da assinatura, são dois estêncis diferentes. Isso é uma coisa interessante de precisar.

ANEXO B

Troca de mensagens com o Professor Mário Ramiro em outubro de 2018.

Prezado Prof. Dr. Mário Ramiro, boa tarde!

Sou aluno do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Universidade Federal de Minas Gerais. Estou fazendo o trabalho final de conclusão de curso a respeito da restauração e proposta de conservação de um estêncil do artista Hudinilson Jr. O trabalho tem orientação da Profa Dra. Magali Melleu Sehn, que foi quem me passou o seu contato de e-mail.

A obra em questão utiliza como suporte a parte interna da superfície de uma porta que separa a passagem do atelier de Escultura para o atelier de Artes da Fibra do curso de Artes Visuais (Fotografia 1). Como a passagem foi desativada a algum tempo, alguns móveis foram colocados em contato com a porta, este contato provocou riscos e abrasões em sua superfície (Fotografia 2). A obra sofreu algumas intervenções de alunos, em uma delas foi usado cola de PVA na área correspondente ao braço erguido da figura. A diretoria da Escola autorizou a remoção da porta para a realização dos procedimentos de restauração, expressando o desejo do retorno da mesma após a conclusão dos procedimentos. A restauração consistiu apenas de procedimentos de limpeza da e algumas intervenções de caráter estrutural, estabilizando a madeira da porta.



Fotografia 1 – Obra no atelier de escultura



Fotografia 2 –Atelier de Escultura

O professor Marcos Hill que convidou o artista para realizar intervenções na Escola de Belas Artes já manifestou seu posicionamento para que a porta volte para o lugar de origem. No entanto, sabemos que a obra voltará a sofrer novas deteriorações. Assim, estamos pensando em realizar uma proteção física com uma chapa de policarbonato para que funcione como uma barreira de proteção contra os possíveis danos, arranhões e demais sujidades, considerando que a porta está alocada no atelier de escultura. Devido a sua grande proximidade com o artista e seu profundo conhecimento e experiência no campo das Artes Visuais, gostaríamos de saber se gostaria de acrescentar alguma sugestão, comentário sobre a nossa de preservação. Alguns professores acham que a porta deveria ser retirada para sempre deste local. Assim, temos somente duas opções:

(1) voltar com a porta para o lugar de origem que o artista escolheu para realizar a intervenção, acrescido de um sistema de proteção com policarbonato para prolongar sua vida e identificação.

Comentários do Prof. Ramiro: As imagens acima dão a entender que a obra, no seu local original, escolhido pelo artista, hoje parece quase relegada ao esquecimento. Também sou professor da área de escultura e sei que esse lugar de trabalho é um dos que mais sofrem com a movimentação de materiais e trabalhos concluídos. Contrariamente à opinião do meu amigo Marcos Hill, não creio que mantê-la em seu local de origem possa contribuir para o prestígio do trabalho. Talvez preservada em algum outro lugar da escola ela possa chamar mais a atenção para as suas qualidades gráficas e para a própria figura do artista e sua temática sempre controversa.

(2) Retirar a porta do seu lugar de origem para que seja exibida em outro espaço mais seguro na Escola de Belas Artes

Comentários do Prof. Ramiro: É o que acho mais coerente agora. As imagens acima dão a entender que neste contexto original o trabalho pode facilmente ser relegado ao esquecimento, mesmo com uma proteção sobre ele. No fundo de uma sala, ao lado de um extintor de incêndio, com mesas e materiais à frente, o que me parece é que manter o trabalho no seu contexto original não contribui para a sua valorização. A não ser que seja feita uma reestruturação deste fundo de sala, reposicionando o extintor e dando um destaque ao lugar onde o trabalho se encontra, retirando mesas e materiais do seu entorno e valorizando o ambiente como espaço de uma obra do acervo da escola. Como

aparentemente a porta já não é mais utilizada como passagem, poderia mesmo ser pensada uma iluminação ao longo dos batentes, dando um destaque para o *graffiti* onde originalmente ele foi produzido. Do contrário, sou mais favorável ao seu deslocamento para um ponto de melhor visibilidade dentro da escola.

3) Retirar a porta do seu lugar de origem e doar para o acervo artístico da UFMG. Isto significa que a obra não ficará sob a custódia da Escola de Belas Artes.

Comentários do Prof. Ramiro: Não creio que seja a opção mais interessante, uma vez que a obra foi realizada no contexto dos vínculos de amizade entre o Hudinilson e o Marcos Hill, professor da EBA.

Obrigado pela lembrança e consideração,

Mario Ramiro

LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: Estêncil de Hudinilson Jr

Autor: Hudinilson Jr

Técnica: Estêncil

Dimensões: 83,5 cm x 2,10 m

Data/Época: 2000

Procedência: Atelier de Escultura

Proprietário: Escola de Belas Artes-UFMG

Local e data da coleta de amostras: Sala de TCC-CECOR/setembro/2018

Responsável pela amostragem:

Prof. Dr. João Cura D'Ars de Figueiredo Júnior

Responsabilidade Técnica:

Prof. Dr. João Cura D'Ars de Figueiredo Júnior

Selma Otília Gonçalves da Rocha

José Raimundo de Castro Filho

Aluno: Daniel Zuim Mussi- Aluno do Curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Escola de Belas Artes- UFMG

Matrícula: 2013015164

Orientadora: Professora Dra Magali Melleu Sehn

OBJETIVOS:

IDENTIFICAR O MATERIAL TRANSLÚCIDO QUE SE ENCONTRA ADERIDO AO BRAÇO ESTENDIDO DA OBRA EM ESTUDO

METODOLOGIA

- Coleta de amostras de pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma;
- Análise de materiais constituintes dos pontos específicos da obra referida.

MÉTODO ANALÍTICO

O método analítico utilizado foi: - Espectrometria de infravermelho

A Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR) consiste em se capturar um espectro vibracional da amostra através da incidência sobre a mesma de um feixe de ondas de infravermelho. A análise do espectro de infravermelho permite, na maioria das vezes, identificar o material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção e pela comparação com espectros padrões. Os espectros foram obtidos através do espectrômetro marca ALFA da BRUCKER, pelo módulo ATR.

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultado
Am3435T	Amostra da tinta azul retirada da porta-lateral esquerda da obra-área superior	Trata-se de uma tinta alquídica
Am 3436T	Amostra do suposto verniz(raspado)do braço estendido,próximo ao cotovelo	Acetato de polivinila

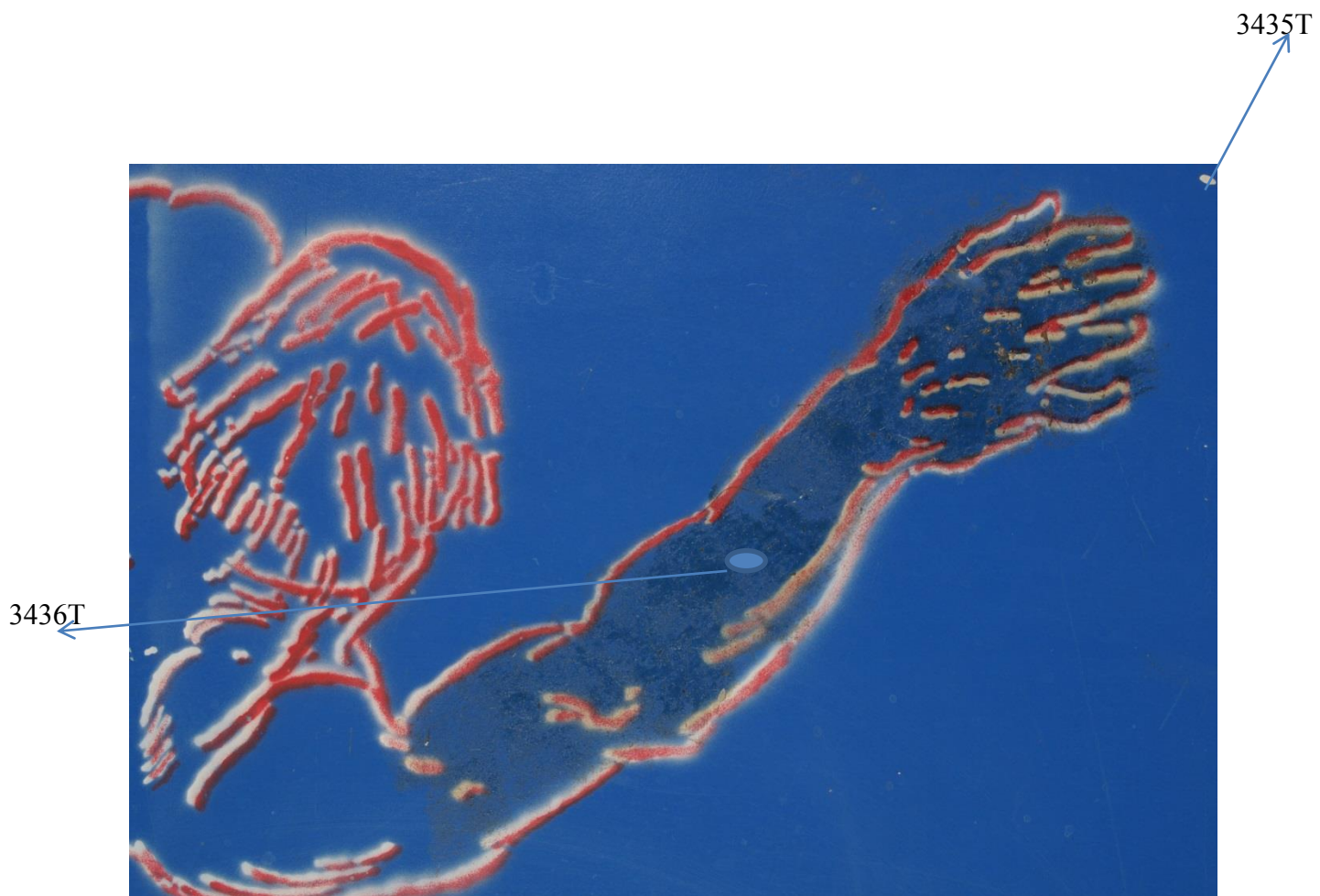


Figura1-Locais de retirada das amostras

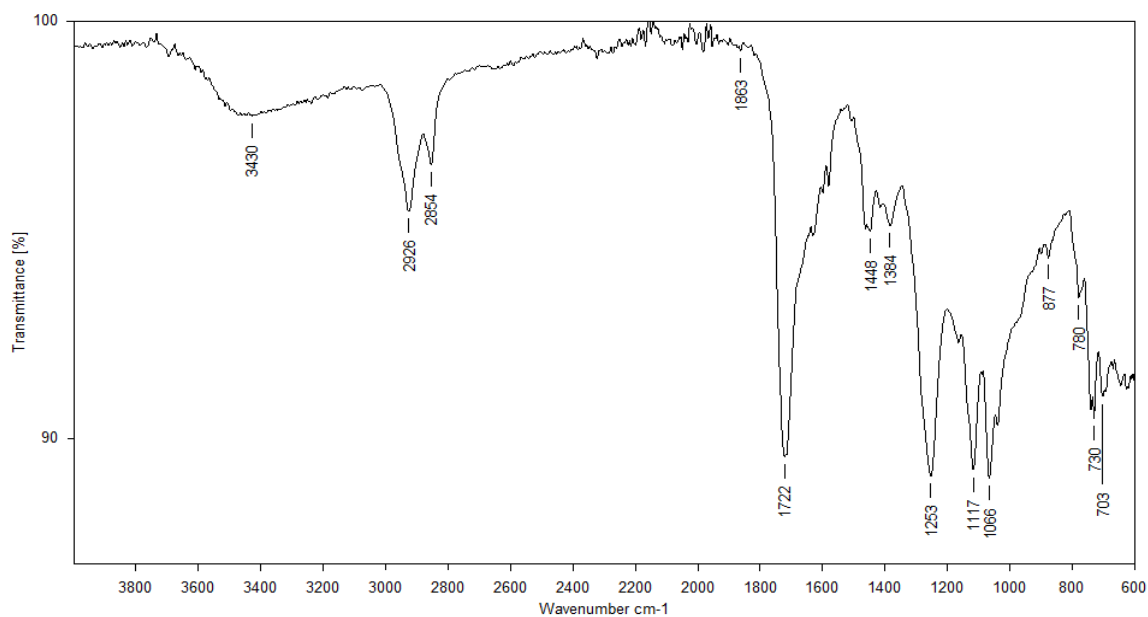


Figura 2-Obra fotografada em luz ultravioleta evidenciando alguns detalhes do braço estendido

Anexos

10/09/2018 11:11:57

09061802_Amostra 3435T_CAMADAAZUL_TCC_DANIEL_REFERENTE A PORTA_REAM



Experiment ATR_DI.XPM

Operator Name Administrator

Instrument Type Alpha

Resolution 4

Path of File C:\Users\Administrator\Documents\Bruker\OPUS_7.5.18\Data\MEA

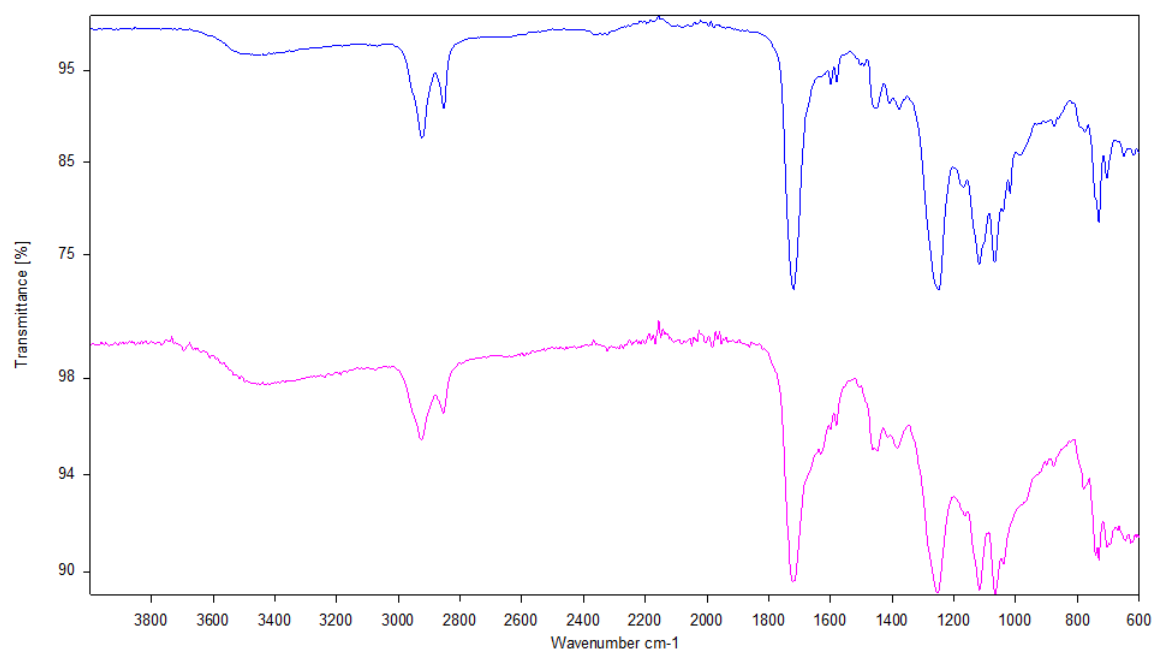
Date of Measurement 06/09/2018

Sample Form Instrument type and / or accessory

Sample Scans 24

Figura3-Espectro de infravermelho da amostra 3435T, referente a tinta azul retirada da porta-lateral esquerda da obra.

06211702_Amostra REFERENCIA ALQUIDICA YELLOW



Experiment ATR_DI.XPM

Operator Name Administrator

Instrument Type Alpha

Resolution 4

Path of File C:\Users\Administrator\Documents\Bruker\OPUS_7.5.18\Data\MEA

Date of Measurement 21/06/2017

Sample Form Instrument type and / or accessory

Sample Scans 24

Figura4- Espectro de infravermelho da amostra 3435T, referente a tinta azul retirada da porta-lateral esquerda da obra. Esta amostra em sobreposição com a referência alquídica,

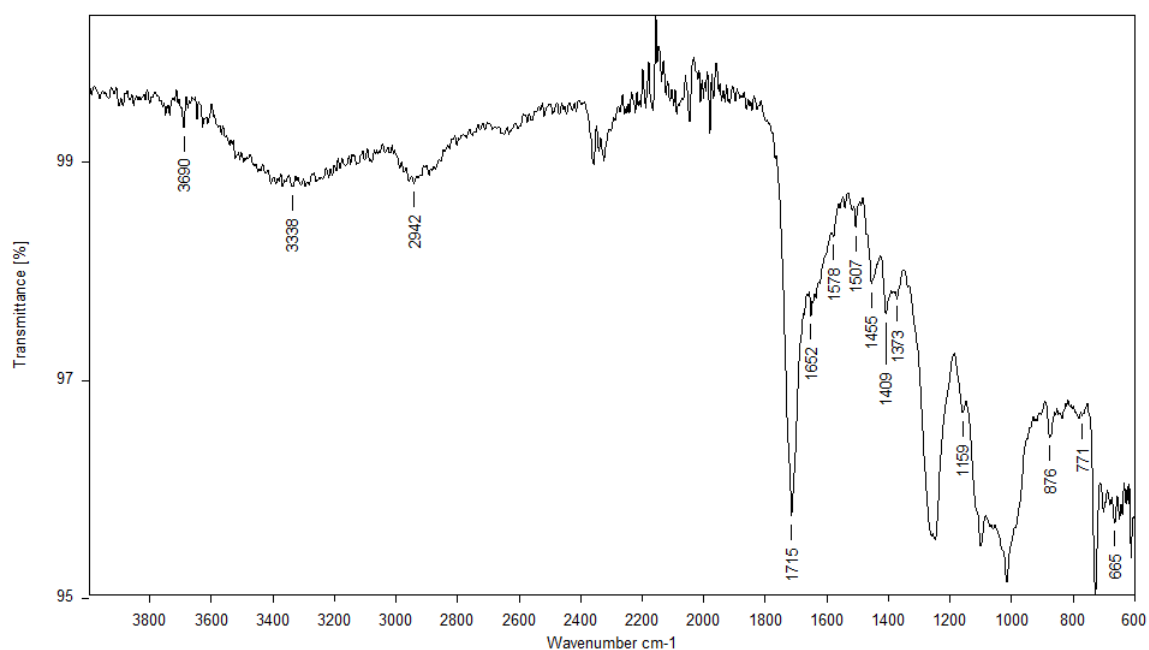


Referência da tinta alquídica



Am3435T-Tinta azul da obra

09061804_Amostra 3436T_CAMADATRASPARANTE_TCC_DANIEL_SOBRE_A_MAO



Experiment ATR_DI.XPM

Operator Name Administrator

Instrument Type Alpha

Resolution 4

Path of File C:\Users\Administrator\Documents\Bruker\OPUS_7.5.18\Data\MEA

Date of Measurement 06/09/2018

Sample Form Instrument type and / or accessory

Sample Scans 24

Figura5-Espectro de infravermelho da amostra 3436T, referente a camada transparente. Amostra do suposto verniz (raspado) do braço estendido, próximo ao cotovelo.

Observações:

Por se tratar de um PVA a amostra correspondente ao verniz raspado, (3436T), o mesmo é usado na cola branca. Provavelmente, devem ter passado na pintura e colado algo em cima. Como sugestões de solventes inicia-se alguns testes com acetona ou um aromático como xilol para o PVA. Lembrando-se que estes podem sensibilizar ou remover bem a tinta azul da porta, dependendo do estado em que se encontra.


Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior


Selma Otilia Gonçalves da Rocha


José Raimundo de Castro Filho