

**Universidade Federal de Minas Gerais**

MELISSA POLICHETTI ANCONA

**A REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA EM DOCUMENTOS GRÁFICOS E O  
DIAGRAMA DE DECISÕES:**

**Estudo de caso em um manuscrito iluminado do século XVIII**

**Belo Horizonte**

**2018**

Melissa Polichetti Ancona

**A REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA EM DOCUMENTOS GRÁFICOS E O  
DIAGRAMA DE DECISÕES:**

**Estudo de caso em um manuscrito iluminado do século XVIII**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Márcia Almada

**Belo Horizonte**

**2018**

Melissa Polichetti Ancona

# **A REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA EM DOCUMENTOS GRÁFICOS E O DIAGRAMA DE DECISÕES:**

## **Estudo de caso em um manuscrito do século XVIII**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Doutora Márcia Almada

---

Prof.<sup>a</sup> Doutora Rita Lages Rodrigues

---

Prof.<sup>a</sup> Doutora Bethania Reis Veloso

**Belo Horizonte**

**2018**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Márcia Almada, pela paciência, gentileza e confiança, e por ter aceitado me orientar mesmo na circunstância de não me conhecer;

à Ana Cristina, minha querida amiga, por ter me apoiado e me ajudado em tudo e em todos os momentos que precisei;

à Laura, pelas massagens nas mãos e conselhos maravilhosos;

ao Raphael, meu namorado, pelo carinho e presença e por me ajudar na hora de escrever as referências;

aos meus pais, por permitirem que uma jovem de 17 anos fosse morar sozinha em outro estado e que crescesse tanto nesse processo;

a todos os meus professores, que sempre estimularam o debate e o questionamento em sala de aula;

à minha família, que, mesmo distante, está sempre me incentivando;

a todos que de alguma forma tornaram essa pesquisa possível;

Muito Obrigada!

## RESUMO

A atribuição de valores é fundamental no momento de se decidir como e no que conservar. Quando um objeto apresenta valores diversos e conflitantes, é necessário que reflitamos sobre isso antes de efetuar qualquer procedimento. A reintegração cromática é uma intervenção subjetiva que pode ser muito impactada pela atribuição de valores e que precisa ser mais discutida nesse aspecto em tipologias que possuem caráter funcional variado. Nesse trabalho faremos uma análise da reintegração cromática nos documentos gráficos e dos seus dilemas e desafios, propondo a realização de diagramas de decisão para estimar a perda de valor ao intervir e tentar solucionar esse problema. Realizaremos um estudo de caso analisando a viabilidade de se reintegrar um manuscrito iluminado do século XVIII, intitulado “Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas do Sabará”.

Palavras-chave: manuscrito iluminado; documentos gráficos; reintegração cromática; atribuição de valores; diagramas de decisão.

## **ABSTRACT**

The value assignment is fundamental when it comes to decide how and what to conserve. When an object presents multiple and conflicting values, we must reflect about it before we decide to perform any procedure. The chromatic reintegration is a subjective intervention that can be greatly impacted by the value assignment and needs to be more discussed on this aspect on different types of objects that present varied functional character. In this research an analysis of the reintegration procedure on graphic documents and their dilemmas and challenges is conducted. This work will propose decision diagrams as a solution to estimate the loss of value, carrying out a case study analyzing the feasibility of reintegrating an illuminated manuscript of the XVIII century, entitled “Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas do Sabará”.

Keywords: illuminated manuscripts; graphic documents; chromatic reintegration; value assignment; decision diagrams.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Gravura "O Flagelo de Cristo" antes e depois da restauração. ....	22
Figura 2 – “A Cidade de Paris”, obra de Robert Delaunay .....	23
Figura 3 - 'As Três Graças, estudo para a "Cidade de Paris", antes e após a restauração .....	24
Figura 4 - Aquarela antes e após a reintegração que visava diminuir aspecto das manchas amarronzadas. ....	25
Figura 5 - Aquarela do artista Delfim Maya, antes e após procedimento estético. ....	26
Figura 6 - Mapa de Zahar antes e depois de procedimento de reintegração cromática. ....	27
Figura 7 - Cartaz 'Do Broni', antes e após restauração. ....	29
Figura 8 - Exemplo de árvore de decisão. ....	41
Figura 9 - Símbolos de árvores de decisão. ....	42
Figura 10 - Exemplo de árvore de decisão utilizando símbolos específicos. ....	43
Figura 11 - Símbolos de processos e operações em fluxogramas. ....	44
Figura 12 - Símbolos de ramificação e controle de fluxo em fluxogramas. ....	45
Figura 13 - Símbolos de entrada, saída e armazenameno de dados em fluxogramas. ....	46
Figura 14 - Símbolos de processamento de dados em fluxogramas. ....	47
Figura 15 - Diagrama de decisão misto proposto pelos autores. ....	50
Figura 16 - Livro de compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento, página de rosto e página com capitular e vinheta, respectivamente. ....	58
Figura 17 - Comparação de capitular do livro de compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento e modelo de manual português. ....	59
Figura 18 - Frontispício em 2006 e 2018, respectivamente .....	61
Figura 21 - Árvore de decisão estudando o impacto de cada intervenção nos valores do frontispício do manuscrito. ....	75

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Matriz de Michalski e Rossi-Doria antes e depois da atribuição de pesos aos critérios. ....	48
Tabela 2 - Matriz de análise de impacto de propostas de intervenção nos valores do frontispício. ....	72

## SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO .....	9
2 – A REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA EM DOCUMENTOS GRÁFICOS.....	11
3 – DIAGRAMAS DE DECISÃO .....	39
4 – ESTUDO DE CASO NO LIVRO DE COMPROMISSO DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR DAS CONGONHAS DO SABARÁ.....	54
5 - CONCLUSÕES .....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	79



## 1 – INTRODUÇÃO

Grande parte dos processos que envolvem a decisão do que é importante para a cultura e memória de uma sociedade ocorre naturalmente, através da mudança das gerações e da determinação do que será mantido ao longo delas. Muitas vezes, os objetos passam por diferentes contextos, e cada época atribui um motivo pelo qual eles são relevantes. Ao chegar à atualidade, essas obras acumulam uma série de valores que se perderam e se adquiriram, e cabe aos profissionais responsáveis pela preservação – entre eles o conservador-restaurador – determinar o que será mostrado através de sua materialidade e o que será relegado como segunda prioridade e que talvez nunca chegue ao conhecimento das gerações futuras.

Decidimos no que intervir e no que manter, porém não costumamos discutir os critérios e evitamos o assunto, que nos causa desconforto por ser especialmente difícil, subjetivo e conflitante, e tememos as más interpretações devido às inclinações pessoais. Contudo, a atribuição de valores é vital para a nossa profissão e deve ser registrada e documentada, de forma que saibamos os critérios para essa atribuição e tenhamos conhecimento do que se perdeu ao dar prioridade a um aspecto em detrimento de outro.

Quando falamos de um procedimento subjetivo e que depende muito dos valores em pauta, imediatamente lembramos da reintegração cromática, uma intervenção muito discutida no campo acadêmico e profissional. Consiste em um procedimento estético desenvolvido originalmente para pinturas de cavalete que tem por objetivo substituir áreas de informação perdidas, procurando restabelecê-las visualmente. O caráter mimético da prática, isto é, sua capacidade de produzir uma informação visual similar ao restante da obra, pode fazer com que seja confundida como original do artista, conferindo a ela um risco de falso estético e histórico para o objeto.

Apesar das muitas discussões a respeito da variedade de técnicas e materiais da reintegração cromática na pintura de cavalete, pouco foi pensado quanto a outros suportes e menos ainda em relação ao papel (MCAUSLAND, 2002). Esse fator se torna um problema em muitos casos, pois há variações nos objetos de diferentes tipologias que envolvem tanto a sua materialidade – que altera os produtos utilizados na obra original e nos procedimentos – quanto a sua função, que modifica os critérios aplicados à metodologia de intervenção. As técnicas de reintegração cromática desenvolvidas para a pintura de cavalete não são necessariamente adequadas para outros suportes pois estes apresentam situações mais complexas de lidar, já que podem envolver objetos com valores distintos e conflitantes, como uma cerâmica indígena antiga ou um

documento ornamentado do século XVIII, por exemplo. Isso se deve ao fato de que a reintegração cromática é considerada um procedimento de intervenção estética tendo em vista objetos *artísticos*. Isto é, todo aquele objeto que pode ser considerado uma obra de arte e que foi pensado e concebido como tal. Obras cujas características ornamentais são consideradas secundárias, isso é, cujo valor estético ou de fruição não os qualificam primariamente como obras de arte, acabam por ser raramente observadas, mesmo que parcialmente, por esse espectro da visualidade. Em consequência, ao se restaurar esse objeto, opta-se pela não intervenção estética sem a existência de uma avaliação crítica abordando esse valor secundário, porém presente. A ausência do debate, por sua vez, é uma decisão equivocada, pois os critérios aplicados não são registrados e procedimentos alternativos não são considerados.

Com o intuito de contribuir para a discussão, este trabalho apresenta no segundo capítulo uma revisão bibliográfica sobre o procedimento de reintegração cromática em documentos gráficos e uma defesa da atribuição de valores como aspecto decisivo para a escolha da intervenção estética em um objeto. Para evitar que o processo de decisão possua uma abordagem tão superficial e que não abranja todos os valores presentes no objeto, propomos a elaboração de um diagrama de decisão e fazemos uma análise do que eles consistem e em como efetua-los no terceiro capítulo. A fim de unir todas as discussões abordadas no trabalho, aplicamos a proposta do diagrama no quarto capítulo, com um estudo de caso em um manuscrito iluminado do século XVIII.

## 2 – A REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA EM DOCUMENTOS GRÁFICOS

Ao discutir a atribuição de valores no campo da restauração, é inevitável falar, por consequência, dos procedimentos mais subjetivos que são irrevogavelmente afetados com essa questão. Quando falamos de objetos com camada pictórica, imediatamente associamos os dilemas da subjetividade com a intervenção de reintegração cromática. Logo, não poderíamos deixar de discuti-la e de abordá-la. Para melhor aproveitamento iremos fazer um breve levantamento do que é a reintegração cromática, suas técnicas, seus fundamentos e tentar explicar o melhor possível quando ela ocorre e o porquê.

Objetos que apresentam camada pictórica estão sujeitos a sofrer com as lacunas, que consistem na perda de informação cromática de uma área da obra. Elas podem ocorrer por diversos motivos que variam de acordo com o suporte na qual a camada se encontra sobreposta. Na pintura de cavalete ou mural, podem ocorrer desprendimentos provenientes de deteriorações físicas ou químicas do material, como por exemplo o causado pela perda de aderência do aglutinante da tinta, ou um resultado de um impacto que provoca a perda da camada atingida. Craquelês também são responsáveis em alguns casos pelo surgimento. No caso de técnicas pictóricas sobre papel, os motivos pelos quais uma lacuna pode ser produzida são mais amplos, já que o suporte que sustenta a técnica é inevitavelmente mais frágil. O papel é mais suscetível ao ataque de insetos xilófagos que as telas e são também mais dissociáveis: um simples rasgo proveniente de má manipulação basta para se perder uma informação para sempre. Além disso documentos gráficos já possuíram como técnica pictórica primária a tinta ferrogálica e os pigmentos à base de cobre, que resultam na implacável oxidação que corrói o suporte e culmina em danos irreversíveis.

A lacuna é um problema pois constitui-se em uma interferência visual na leitura de uma obra. Cesare Brandi (2013) se utiliza da psicologia da boa forma, também chamada de Gestaltismo, para explicar o motivo da percepção da interrupção ser tão negativa para o olhar do observador. Segundo o autor, a maior questão relacionada com esse fato é o sistema chamado figura e fundo. Devido a fatores como os formatos e as cores que adquirem, além da própria intercessão que causam, a lacuna conquista um protagonismo em relação à obra, se tornando figura enquanto a imagem se torna fundo<sup>1</sup>. Isso é prejudicial visto que a fruição estética de um objeto é interrompida em função de uma distração. O objetivo inicial de uma pintura, em qualquer

---

<sup>1</sup> Mais sobre os fundamentos da psicologia Gestalt aplicada à reintegração cromática em: BAILÃO, Ana. O gestaltismo aplicado à reintegração cromática de pintura de cavalete. **Estudos de conservação e restauro**, [S.l.], n. 1, p. 1-12, jan. 2009.

contexto de produção, é a de ser observada. Logo, quando perde essa possibilidade, a de ser vista, perde também seu propósito.

Uma lacuna, naquilo que concerne à obra de arte, é uma interrupção no tecido figurativo. Mas contrariamente àquilo que se acredita, o mais grave, em relação à obra de arte, não é tanto aquilo que falta, quanto o que se insere de modo indevido. A lacuna, com efeito, terá uma forma e uma cor, não relacionadas com a figuratividade da imagem representada. Insere-se, em outras palavras, como corpo estranho. (BRANDI, 2013, p. 49)

Como possível solução dessa questão surgiram as técnicas de reintegração cromática. A reintegração cromática consiste na justaposição de cor sobre a lacuna, com o propósito de impedir o processo descrito acima. Essa aplicação pode variar de um único tom neutro à continuidade da imagem interrompida da obra, podendo também possuir diferenciação visual do restante da imagem ou não. Existem muitas maneiras de se realizar essa intervenção no campo do restauro, e a escolha da técnica empregada varia de acordo com diversos fatores, como a proporcionalidade de lacunas em relação à figura, a região onde essa lacuna se encontra localizada, a técnica empregada pelo artista, entre outros. Todavia é imperativo que se esclareça um fundamento atual do procedimento, antes de se deter a questões referentes à metodologia da intervenção.

É necessário voltar um pouco para a origem da reintegração cromática no campo do restauro. No início do século XX, práticas como as de Viollet-le-Duc<sup>2</sup> ainda se encontravam vigentes, de modo que o restauro era tido como um meio de retornar à totalidade do objeto. Reintegrações eram realizadas sem critérios específicos, de forma que a autenticidade material do artista e da obra não era respeitada. Esse assunto será abordado com mais detalhes adiante, entretanto é importante salientar a origem dos critérios que possuímos atualmente. Cesare Brandi foi um dos primeiros teóricos a reconhecer a reintegração cromática como um risco e ao mesmo tempo uma necessidade e a proporcionar alternativas metodológicas de modo que não se produzisse o “falso”.

Segundo Brandi (2013), não se pode inferir continuação formal de acordo com a unidade lógica pensada na realidade existencial, pois a arte não é sujeita a ela. Isso significaria que uma lacuna pode consistir originalmente em qualquer figura, não se submetendo a acepções lógicas de continuidade formal ou estilística. Uma mão faltante em uma área de uma pintura, por exemplo, poderia estar em qualquer posição, poderia até mesmo não ser uma mão, pois a realidade concreta não se aplica ao universo ilimitado da arte. Desse modo, a reintegração cromática

---

<sup>2</sup> VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. **Restauro**. Ateliê Editorial, 2005.

poderia facilmente consistir em um delito contra a autenticidade. Ao mesmo tempo, para Brandi as obras possuem uma unidade potencial originária que, através de seus “fragmentos”, deixam rastro de sua *potencialidade*. Ou seja, algumas vezes é possível pressupor determinadas imagens a depender de seu tamanho, sua localização e o estilo geral da unidade. Citando um caso comum: uma lacuna de 2 centímetros em um fundo escuro dificilmente apresentaria um padrão diverso do restante. A intervenção deve buscar então restabelecer essas áreas que permitem a leitura adequada dos “fragmentos” ou que possuam documentação clara de seu estado original, respeitando a perda permanente de todo o restante que escapar a isso. Brandi defende então a reintegração cromática apenas em casos onde haja referência.

Ademais, produz-se a alínea de a intervenção voltada a retrazar a unidade originária, desenvolvendo a unidade potencial dos fragmentos daquele *todo* que é a obra de arte, dever limitar-se a desenvolver as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado originário. (BRANDI, 2013, p. 47).<sup>3</sup>

Apesar de o autor considerar a técnica como legítima nesses casos, ele levanta a necessidade da diferenciação visual do restante da imagem de modo que a intervenção se torne perceptível para qualquer observador sem o uso de ferramentas ou exames específicos. Essa diferenciação não pode, entretanto, perturbar o olhar e chamar a atenção do mesmo modo que a lacuna, devendo “ser invisível à distância de que a obra de arte deve ser observada, mas reconhecível de imediato, e sem necessidade de instrumentos especiais, quando se chega a uma visão aproximada” (BRANDI, 2013, p. 47). A reintegração deverá também ser reversível, de modo que não atrapalhe intervenções futuras.

A abordagem metodológica de Brandi posteriormente originou diversas técnicas para a realização do procedimento, mas é fundamental evidenciar o fato que não necessariamente são seguidas de maneira exata na atualidade. Muitos profissionais divergem de algumas delimitações impostas pelo autor no que diz respeito a reintegrações “fantasiosas”, ou através da simples não distinção visual da técnica, como ocorre no caso da reintegração mimética. Com o advento da Ciência da Conservação, as questões relativas à reversibilidade e diferenciação da reintegração cromática se ampliaram. Atualmente se tornou um consenso no campo da pintura de cavalete de que é desejável não apenas o discernimento técnico mas também material da área reintegrada. É necessária a aplicação de um princípio de solubilidade oposta ao material original, isto é, não se deve utilizar o mesmo tipo de tinta da pintura original na lacuna. Isso provém de uma questão abordada na restauração no geral, que é a identificação de uma

---

<sup>3</sup> Grifo do autor.

intervenção, assim como sua reversibilidade. Dessa forma, uma reintegração com o uso de uma aquarela em uma pintura à óleo se mostrará de modo diverso do restante da obra em exames científicos, como o de fluorescência ultravioleta. Também envelhecerá de maneira diferente, e a remoção dessa tinta não afetará a camada pictórica original, pois o solvente polar não será capaz de dissolver o óleo, que é apolar. Consequentemente, em casos que não seja possível o uso de diferenciação visual do procedimento ainda será evidente a área de intervenção, garantindo ainda maior segurança no procedimento de remoção.

Por sua vez, a escolha de uma reintegração mimética pode depender de diversos fatores. Como tudo na restauração, é crucial a compreensão de que cada obra é única e possui necessidades singulares. Apesar do fator de interesse na diferenciação visual no que se refere a sua fácil leitura como intervenção não inerente à obra – até mesmo para o observador leigo – há casos em que a reintegração diferenciada mais incomoda do que auxilia. Isso ocorre pois há obras com características específicas, nas quais se empregaram técnicas com o objetivo de apresentar a camada com a textura mais “lisa” e aspecto mais “fotográfico” possível. Muitas vezes, por mais habilidoso que o restaurador seja, ele simplesmente não consegue fazer o procedimento passar “despercebido” à distância, de forma que a intervenção que tem por razão combater os efeitos nocivos da lacuna acaba por promovê-los. Há também os casos onde a reintegração mimética é realizada apenas pelo desejo do proprietário ou da instituição a qual pertence a obra. Pode ser que o *tratteggio* em pinturas ou esculturas que tenham função religiosa não seja bem vista pelos próprios fiéis. E é nesses momentos que o restaurador deve se submeter ao procedimento, utilizando, é claro, técnicas de diferenciação material. De acordo com Bailão (2011) a reintegração mimética pode ser obtida com o uso de veladuras de um fundo mais quente que a obra original sobre veladuras de fundo mais frio. Também pode ser realizada seguindo as mesmas camadas de tons do artista, caso se tenha conhecimento delas.

O tom neutro e o sub-tom foram ambos teorizados por Brandi como uma maneira de combater a repercussão negativa das lacunas nos casos onde a reintegração figurativa se tornaria fantasiosa. O tom neutro supostamente consistiria em uma mistura de todas as cores da obra original, originando um matiz acinzentado que não atrairia o olhar. Entretanto o próprio autor chegou à conclusão de que a técnica não era muito eficaz, pois o “neutro” era muito subjetivo e dependendo da região da obra apresentaria uma característica completamente dissonante dos tons empregados pelo artista. Dessa forma, o tom neutro é dificilmente empregado na atualidade.

Segundo Ana Bailão (2011) sub-tom consiste no uso de um matiz menos saturado que o original da obra. É muito utilizado na restauração arqueológica e no preenchimento dos espaços entre os craquelês, quando estes ganham protagonismo em relação à imagem.

Provavelmente a técnica mais famosa de Brandi, o *tratteggio* (também chamado de *rigatino*) originou diversas adaptações e foi o primeiro procedimento de diferenciação visual proposto, consolidando-se como muito importante no campo dos fundamentos da restauração de pinturas. A técnica é tradicionalmente realizada com aquarelas, e embasa-se na justaposição de pinceladas em traços retos e verticais de aproximadamente 1 cm, aplicados com um pincel fino. As cores devem ser puras, dividindo-se entre os tons terra e luminosos. (BAILÃO, 2011) O branco deve prover da transparência da tinta em sua relação com a base de preparação e não deve se utilizar o pigmento branco em si. A construção das cores se origina da seguinte forma:

Os primeiros traços, que indicam o tom básico da reintegração, são efectuados com intervalos regulares, com distâncias equivalentes a 0,5 cm. De seguida, estes intervalos são preenchidos com uma cor diferente, e depois uma terceira cor, de forma a reconstruir o tom requerido por justaposição de cores paralelas e equidistantes. (BAILÃO, 2011, p. 9)

O *tratteggio* não costuma apresentar bons resultados em lacunas muito grandes, pois seus traços curtos acabam por contribuir para uma indefinição nos planos da imagem. (BAILÃO, 2011)

A seleção cromática possui características muito similares com o *tratteggio*, tendo se originado, porém, não em Roma, mas em Florença. Também possui como meio de construir a imagem os traços curtos, entretanto estes podem variar em direção (seguem a forma da composição, sem terem de ser necessariamente verticais como o *tratteggio*) e devem ser constituídos de cores puras, não misturadas na paleta. A aplicação pode igualmente ser sobreposta, ao contrário do *tratteggio*, que emprega apenas a justaposição. Na teoria, o uso do branco não é aconselhado, mas atualmente os tons branco e preto têm sido utilizado para dar opacidade nos casos em que as cores puras se sobressaem em brilho à camada original. O material usado pode consistir em aquarela ou pigmento verniz. A seleção cromática deve ser aplicada em casos onde haja referências de cor e imagem, de outra forma a técnica mais indicada seria a abstração cromática, também da escola florentina. Esta técnica promove o uso de várias camadas de traços curtos, encurvados e espontâneos. A primeira camada tem por objetivo reduzir a intensidade do branco da base de preparação, sendo os traços efetuados de maneira predominantemente vertical; as linhas da segunda camada vêm na orientação contrária, cruzando com as primeiras, enquanto a terceira e quarta camada devem ser aplicadas com um ângulo oblíquo variável. As cores

empregadas são combinadas a fim de criar uma opção quente e outra fria, se utilizando têmpera a ovo como material pictórico. (BAILÃO, 2011)

Por fim, trataremos do pontilhismo, uma das técnicas mais versáteis para a reintegração. O pontilhismo pode variar de um procedimento ilusionista a diferenciado, podendo haver combinação de cores primárias a fim de se criar a ilusão ou apenas se utilizando os tons desejados. Pode variar em tamanho, sendo visível ou dificilmente discernível, se adequando quando necessário às texturas. Os pontos de cor são aplicados sobre um fundo mais claro que a matiz da obra. (BAILÃO, 2011)

As técnicas de reintegração cromática podem ser aplicadas a diferentes casos de acordo com a necessidade na pintura de cavalete. Apesar de cada uma possuir seus preceitos, adaptações são realizadas e novos materiais são frequentemente testados<sup>4</sup>. É crucial salientar que esses fundamentos e técnicas foram desenvolvidos para o campo da pintura de cavalete. Apesar disso, são empregados em basicamente todas as tipologias. No entanto, nem sempre é possível atender às demandas dos diversos suportes, que possuem objetos com variadas funções e necessidades. Ocorrem então as adaptações, que infelizmente na maioria das vezes não possuem estudos específicos. E esse ainda pode ser tomado como um ponto positivo, considerando as ocorrências onde se desiste do procedimento por falta de referências de como realizá-lo. Seguem considerações do que temos conhecimento a respeito da reintegração cromática nos documentos gráficos.

Como mencionado no início do capítulo, o papel é inevitavelmente mais frágil como suporte do que uma tela. As diferenças são claras no que diz respeito à materialidade, assim como a técnica de produção das camadas pictóricas. Os documentos gráficos contêm uma infinidade de possibilidades provenientes de diversas técnicas que não podem ser atendidas pelos fundamentos da reintegração cromática da pintura de cavalete. O lápis-de-cor, o pastel e até mesmo a impressão são apenas alguns exemplos que não possuem representatividade com essas teorias. Como reintegrar nesses casos? Infelizmente, não adentraremos essas áreas nessa discussão. É, porém, fundamental compreender como a reintegração cromática deve receber mais atenção e apresentar maior desenvolvimento, pois atualmente ela não atende à demanda dos diversos objetos com os quais um profissional da restauração deve lidar.

---

<sup>4</sup> No Brasil, destaca-se a atuação de Anamaria Ruegger Almeida Neves no estudo da reintegração cromática na pintura de cavalete e mural e na discussão sobre critérios a respeito da intervenção. Cf. NEVES, Anamaria Ruegger Almeida. **Um banquete de ideias: o juízo crítico na restauração do afresco de Andrea Mantegna**. 2010. 166 f.: Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.



Vamos, então, nos delimitar a tratar das diferenças entre questões similares: a reintegração cromática como é realizada em pinturas sobre papel em oposição a como é realizada em pinturas sobre tela. Como mencionado acima, as técnicas aplicadas nesses casos são semelhantes, ocorrendo adequações de acordo com a necessidade do suporte. Uma delas é que o princípio de reversibilidade e solubilidade não pode ser aplicado aos documentos gráficos. Isso ocorre pois as fibras do papel são absorventes, logo, nada é completamente reversível uma vez que aplicado ao suporte, mesmo que se trate de um material de solubilidade diferenciada da camada pictórica original.

Em contrapartida, esse fator não chega realmente a ser um problema, pois as lacunas no suporte de papel normalmente se originam através da perda do próprio suporte, por meio de insetos, rasgos e oxidação de pigmentos. Consequentemente, para que a reintegração cromática seja realizada, é primeiro necessária a aplicação de um enxerto na área. O enxerto é facilmente discernível do restante do suporte, já que se costuma utilizar um papel diverso do original. Esse deve ser o mais estável possível quimicamente, apresentando o pH próximo de neutro e aparência similar ao restante em textura e espessura, sendo inclusive comumente tonalizado de forma a não causar incômodo visual no observador (MCAUSLAND, 2002). Assim sendo, o enxerto facilmente removível, a questão da reversibilidade fica solucionada.

Existem, é claro, os casos onde a reintegração cromática poderia de fato ser aplicada diretamente no suporte. São eles os de esmaecimento de pigmentos, borrões provenientes de manchas d'água, a perda superficial causada por abrasão e até mesmo de forma a combater o efeito estético das manchas<sup>5</sup>. Todavia, ocorre então a dificuldade já mencionada da própria característica absorvente do papel, de modo que a reversibilidade total de qualquer aplicação de tinta sobre ele é nula. Entretanto, Jane McAusland (2002) considera tendo em vista objetos artísticos, que apesar da reversibilidade ser de fato uma prioridade, nem sempre é possível evitar por completo a reintegração diretamente no suporte, já que muitas vezes uma intervenção em uma pequena área é preferível à uma distração visual no trabalho. A autora levanta ainda um caso de desprendimento em uma pintura a guache sobre pele de animal, na qual se utilizou do pastel em água para se realizar a reintegração. Essa é apenas mais uma possibilidade que devemos levar em consideração tendo como reflexão o subjetivismo do procedimento e a unicidade de cada caso. Por conta desses fatores materiais, a reintegração cromática no suporte

---

<sup>5</sup> Mais sobre esses casos nas páginas 25 e 26.

de papel se efetua de forma diferente da pintura sobre tela. Essa não é, contudo, a única questão que determina as diferenças da intervenção entre os dois suportes.

Neste momento, devemos introduzir a problemática da função de um objeto. Esse assunto será abordado ao longo de toda a discussão, pois é um fator determinante na decisão de se intervir em uma obra. A reintegração cromática é um procedimento que foi desenvolvido para “obras de arte”, isto é, favorecendo a instância estética de um objeto com a justificativa de que o objeto depende dela para cumprir sua função. Podemos verificar esse ponto de vista muito vigente atualmente no trecho a seguir, presente em um artigo de um workshop de reintegração cromática para pinturas à óleo e escultura policromada:

Pelo significado estético intrínseco a uma obra de arte, o método da restauração – independentemente do propósito ao qual a obra está destinada – difere em diversas formas do método de restauração utilizado para objetos não-artísticos. A percepção de uma obra de arte está estritamente conectada com a percepção artística/estética do todo, logo mesmo o mínimo dano à superfície pintada – sem mencionar perdas maiores – podem ter um efeito muito perturbador. (RAMOVŠ; HIRCI, 2015, p. 1)<sup>6</sup>

Logo, concluímos que as chamadas obras de arte devem ter como consideração primária no momento de intervenção sua aparência. E quanto aos objetos “não-artísticos”? Quando essa obra não possui sua instância estética mais reconhecida que sua instância histórica, a reintegração não ocorre, defendendo-se a chamada “conservação arqueológica”, que consiste em simplesmente não intervir a fim de defender os valores documentais do objeto e as possíveis informações presentes nele. Entretanto encontra-se na restauração nos dias atuais um problema: a delimitação das categorias tradicionais dos objetos não abrange a sua totalidade. Segundo Viñas (2005) os termos “obras de arte”, “objetos históricos”, “antiguidades” e “herança cultural”, entre outros, simplesmente não são satisfatórios e nenhum é completamente coincidente com as obras com as quais um conservador de fato lida. Sob este ponto de vista, uma pintura do século XVI não é menos importante culturalmente e historicamente que um documento religioso da mesma época, pois ambos apresentam um modo de se compreender a sociedade de um determinado período. Da mesma forma, esse documento pode ser ricamente ornamentado e não possuir menor valor estético por sua categorização como “documento”. Todavia, não é isso que se observa atualmente. O “título” de obra de arte direciona a maneira

---

<sup>6</sup> Tradução nossa. Texto original: “Because of the aesthetic significance to which a work of art is tied, the method of restoration – regardless of the purpose for which the work of art is destined – differs in several important ways from the method of restoration used for non-artistic cultural heritage. The perception of a work of art is closely connected to the perception of the artistic/aesthetic whole, and therefore even minor damage to the painted surface – not to mention larger losses – can have a very distracting effect.”

que o observador interpretará o objeto diante de si. Isso afeta também o restaurador e o método com o qual ele escolherá intervir.

Irene Bruckle (2010) levanta algumas questões no que se refere a essas categorizações. De acordo com a autora, um documento é tratado diferentemente de uma obra de arte pela distinção inerente entre eles. Enquanto manchas de envelhecimento em um documento seriam “aceitáveis”, manchas em uma aquarela representando uma paisagem seriam consideradas uma perturbação, pois obras de arte melhor apresentam seu significado quando não são atrapalhadas por sintomas de envelhecimento. Ao mesmo tempo, esse assunto não é tão simples de se definir, exatamente pelo tópico tratado acima. Atualmente, sabemos que um objeto possui diversas funções e significados. Uma fotografia, por exemplo, detém através da imagem uma maneira essencial de apresentar seu caráter histórico, documental ou artístico. Um estudo botânico do século XVIII representando figuras de plantas até então desconhecidas necessita da ilustração para exprimir seu valor científico. Muitos são os casos que podemos trazer sobre esses objetos de características variadas e o modo como não se enquadram em sua “categorização”. E exatamente por não se enquadrarem direito em nenhuma categoria, podem migrar de uma área para outra, de acordo com o juízo de valor de uma época ou o local onde são armazenados. Um exemplo utilizado pela autora é o de uma carta ilustrada de um artista. Quando esse artista vier a falecer, essa carta pode facilmente passar de uma seção de arquivo para uma seção de obras de arte. Isso, por sua vez, afetará o modo como será interpretada pelo conservador-restaurador, influenciando os objetivos dos tratamentos escolhidos por ele. “Todos os tipos de artefatos possuem qualidades intrínsecas que, uma vez reconhecidas, podem alterar o curso de sua conservação” (BRUCKLE, 2010, p. 4)<sup>7</sup>. É essencial notar que esse reconhecimento provém unicamente do juízo de valor vigente em determinado período.

Esse tópico se torna mais complicado quando começamos a considerar os danos como parte da história de uma obra, em detrimento a sua aparência. Quando temos de escolher um ou outro aspecto, inevitavelmente estamos afetando a “qualidade intrínseca” do objeto. Assim, é fundamental, ao se intervir em um objeto, pensar em todos os valores que o compõe do momento de sua criação até a atualidade. Quais eram esses valores? Como eles evoluíram ou desapareceram? O que importa manter, seu significado original ou seu significado adquirido? É possível uma decisão que abranja ambos? Quem decide o que conservar e como conservar?

---

<sup>7</sup> Tradução nossa. Texto original: “All types of artefacts have intrinsic qualities that, once recognized, can alter the course of conservation”.

Segundo Castriota (2009) os valores atribuídos a um bem ou objeto são fundamentais para se decidir o que manter e transmitir para as gerações futuras. Anteriormente, a discussão de juízo de valor consistia apenas nas duas instâncias propostas por Brandi: a histórica e a estética. Entretanto, para Castriota, essas instâncias não competem para a contemporaneidade, pois ocorrem os chamados “deslocamentos no campo dos valores”. Isto é, atualmente os valores histórico e artístico compreendem vários aspectos. No caso do valor histórico, ocorre uma expansão através da interpretação multidisciplinar dos fatos nos campos da psicologia, antropologia, linguística, geografia, economia e sociologia. Acrescentamos ainda o valor documental e jurídico que alguns objetos possuem. “Nesse campo, o foco afasta-se da história política e emergem novas perspectivas, que vão desde um interesse pela cultura material (alimentação, vestimenta, habitação, entre outros), até um especial interesse pela cultura e mentalidades.” (CASTRIOTA, 2009, p.96) Ao valor estético, por sua vez, é conferido o subjetivismo do belo, isto é, o caráter historicamente circunscrito desse juízo, que provém de características complexas como o “gosto” de certa época ou a importância de determinada imagem em seu panorama social. Devemos então expandir esse conceito ao valor cultural de um objeto, acima de sua beleza ou atribuído valor artístico. Esses valores passam a sair da esfera material e visual ao obterem significados subjacentes, que falam a grupos através de diferentes identificações. Mais do que qual parte de uma obra favorecer ao restaurar, devemos nos perguntar o porquê e para quem. Quais significados subjacentes se perdem ao prevalecer determinado aspecto em detrimento de outro?

[...] é importante perceber que os valores vão ser sempre um fator decisivo nas práticas do campo do patrimônio, determinando as diversas escolhas tomadas pelas comunidades e órgãos de preservação. No entanto, se hoje percebemos essa dimensão axiológica como parte indissociável das políticas de patrimônio, se sabemos que a questão dos valores sempre esteve presente nas decisões sobre a conservação, o que se modifica neste início de século é a necessidade cada vez mais presente de se explicitar essa operação de atribuição de valores, explicitação que se torna necessária na medida em que o próprio campo do patrimônio se complexifica, tanto pela exponencial ampliação e deslocamento desse conceito, quanto pela introdução de novos atores em cena [...] (CASTRIOTA, 2009, p. 95)

Assim concluímos que um dos grandes problemas relacionados à restauração atualmente é que as delimitações de categorias dos objetos são rasas e insuficientes e que isso igualmente ocorre no que concerne os valores e significados atribuídos a essas obras. Se formos considerar francamente no que consistem essas categorias veremos que estamos na realidade tratando do mesmo assunto, que é o juízo de valores. Essa questão afeta muito os documentos gráficos que possuem grande variedade de artefatos com funções diversificadas, que nem sempre são reconhecidas do modo como deveriam ser, priorizando-se aspectos que não favorecem seus

significados intrínsecos. O infortúnio reside verdadeiramente no fato de que muitas vezes esses significados sequer são estudados.

O suporte de papel possui, então, muitas questões inerentes no tocante a reintegração cromática. Sua singularidade existe na questão material, no uso da tinta e no lugar de aplicação do procedimento. Também apresenta características únicas no que concerne as funções de seus objetos, afetando o que receberá intervenção e como, de modo a não afligir os outros valores muito proeminentes nesses objetos, como o histórico, o documental, o jurídico, científico e litúrgico. Apesar da riqueza de detalhes e situações, poucas são as pesquisas desenvolvidas sobre reintegração cromática em documentos gráficos. Pelo fato de ser conceituado como um procedimento efetuado em “obras de arte” a reintegração cromática não é considerada em muitos casos. E é assim que entramos de fato na problemática de quando a intervenção estética ocorre em detrimento a quando deveria ocorrer ou ao menos se considerar. Os estudos de casos são poucos, mas faremos uma análise de alguns encontrados.

A reintegração cromática ocorre em documentos gráficos, é claro, em objetos considerados “artísticos”. Nessa categoria se encontram gravuras, aquarelas, guaches e desenhos que possuam como característica sua função estética primária, representando paisagens, cenas religiosas, retratos, abstrações e outros. Esses casos nos quais a intervenção é realizada, sem muitas discussões, ocorrem quando o objeto é analisado como possuidor de valor *artístico*. É importante lembrar que, nessas situações, nos referimos à reintegração cromática que pretende oferecer continuidade da cor ou da figura da obra original, e não a tonalização do enxerto ou uso do sub-tom apenas para não incomodar o observador. O caso a seguir é um exemplo de considerações tomadas no que diz respeito às técnicas de diferenciação.

A Galeria de Arte Toi o Tamaki de Auckland (*Auckland Art Gallery Toi o Tamaki*) adquiriu em 2010 uma gravura de grandes dimensões intitulada de *O Flagelo de Cristo* (*The mocking of Christ*) atribuída ao artista François Langot (1641-1679). A gravura representa um estágio da vida de Jesus Cristo, e é muito rara pois poucos exemplares sobreviveram até os dias atuais. A obra se encontrava em um estado de conservação crítico, com o suporte fragilizado, diversas manchas de umidade e vincos de dobras (Fig. 1).



Figura 1 - Gravura "O Flagelo de Cristo" antes e depois da restauração. Fonte: LARSEN; BASKCOMB, 2014.

Após o tratamento do suporte e clareamento das manchas, optaram por realizar a reintegração cromática nas áreas de perda. A discussão envolvia reintegrar com a técnica de *rigatino* – ou seja, utilizando uma diferenciação visual – ou mimética, recriando a imagem. Pela possibilidade de acesso a outra impressão idêntica que se encontrava em um estado melhor de conservação, foi concebível a realização da técnica mimética, reproduzindo os traços originais com exatidão. Utilizaram aquarela Winsor & Newton e pastéis coloridos para a tonalização das obturações e enxertos e apenas a aquarela para reprodução dos traços. (LARSEN; BASKCOMB, 2014) É interessante refletir o que aconteceria em outro cenário, caso não se tratasse de uma gravura que possui outras versões, ou de uma obra que não apresentasse essa possibilidade de consulta.

Estudos preparatórios também são objetos que entram na categoria “obras de arte”, apesar de não se adequarem propriamente a ela. A pintura *A Cidade de Paris* (Fig.2), famosa obra do artista Robert Delaunay, datada de 1912, possui diversos trabalhos preparatórios. Um deles, intitulado de *As Três Graças, estudo para “A Cidade de Paris”*, se trata de uma pintura à óleo sobre um papel de polpa de madeira, muito amarelecido e manchado, pertencente à coleção Batliner do Museu Albertina. Tudo indica que o próprio artista rasgou o trabalho em seu ateliê e posteriormente alguém reuniu os fragmentos restantes, resultando em áreas nas quais foram necessárias as aplicações de enxertos. A pintura apresentava alguns enxertos antigos tonalizados que escureceram muito com o tempo e não mais se adequavam ao tom amarelecido da obra, sendo também mais finos e cobrindo parte do suporte original (Fig 3). (BRUCKLE *et al.*, 2013)



Figura 2 - A Cidade de Paris, obra de Robert Delaunay. Fonte: <<https://pt.wahooart.com/@/8XYUQC-Robert-Delaunay-a-cidade-dos-em-Paris->>>

Os restauradores encarregados decidiram então por cobrir esse enxerto envelhecido com uma camada nova que não fosse visualmente perturbadora para o observador, o que foi possível em virtude da espessura da antiga. A remoção não foi realizada para não correr o risco de prejudicar o suporte original, já que a intervenção cobria incorretamente parte dele. Após chegarem a um acordo sobre o papel mais adequado, realizaram diversos testes de envelhecimento com amostras do papel tonalizado para se verificar a melhor tinta para efetuar o procedimento de tonalização, optando enfim pela acrílica. Aplicaram então o enxerto, efetuando retoques com aquarela na borda para deixar os tons mais adequados. Porém, julgaram a reintegração cromática figurativa como “impossível” tendo em consideração o fato que a lacuna não possuía nenhuma referência. (BRUCKLE *et al.*, 2013)

Podemos refletir através dessa proposta de não intervenção que os estudos preparatórios, sejam eles desenhos ou pinturas, podem não ser considerados inerentemente artísticos como o trabalho posterior originado deles. Caso se tratasse da pintura de cavalete em si, os restauradores dificilmente decidiriam pelo uso de um sub-tom sem ao menos discutir a possibilidade da aplicação de uma técnica de diferenciação na reintegração da figura. A maior questão a ser debatida nesse caso é: seria mesmo “impossível” reintegrar a imagem? Com a possibilidade de consulta aos outros estudos preparatórios e à própria pintura, até que ponto não seria aceitável? É claro, o artista pode ter alterado a imagem de um trabalho para o outro por se tratar de *estudos*, porém isso não impediria uma mera sugestão de continuidade formal, como no pé da figura central por exemplo, área que dificilmente apresentaria variação de posição. Essa simples ação



auxiliaria muito na leitura da obra, pois mesmo a lacuna tendo sido tonalizada sua forma cortando a imagem ainda é perturbadora.



Figura 3 - 'As Três Graças, estudo para a "Cidade de Paris"', antes e após a restauração. Fonte: BRUCKLE *et. al*, 2013

Seria interessante lembrar que todos esses fatores provavelmente teriam sido levados em consideração caso se tratasse de uma pintura de cavalete. Resta saber se isso está relacionado com a questão de os estudos preparatórios serem vistos com um caráter mais documental do que artístico por não se tratar da versão final do trabalho proposto pelo artista de fato, ou se esse é um reflexo da corrente não intervencionista que acontece nos documentos gráficos, a qual abordaremos em breve. É claro que, caso se definisse que o valor estético do estudo não fosse tão relevante quanto o seu panorama histórico (pelo fato do próprio artista tê-lo rasgado, e isso favorecer seu caráter documental) seria plenamente compreensível a tomada de decisão. Porém, não é isso que notamos ao analisar o caso, devido à justificativa dada pelos restauradores. Desse modo, verificamos que investigaram sim a obra do seu ponto artístico, porém apenas decidiram por não intervir nela dessa forma.

Em algumas situações raras, a reintegração cromática pode ser aplicada para remover manchas de obras que não podem suportar os tratamentos químicos. Também pode ser empregada quando o próprio proprietário demanda a remoção das perturbações sem uso do clareamento, como podemos analisar nos dois casos subsequentes.



Uma aquarela representando uma paisagem começou a apresentar manchas marrons de origem desconhecida. Essas manchas não afetavam a estabilidade do suporte, apenas eram uma distração visual muito grande. Os responsáveis decidiram por utilizar a reintegração cromática para diminuir esse efeito. Para isso, aplicaram um enxerto do exato formato das áreas manchadas e o reintegraram com aquarela, aparentemente sem empregar técnicas de diferenciação, como podemos analisar nas fotos a seguir (Fig. 4). (HUSJAK, 2017) Infelizmente não relatam como fixaram esse enxerto sem afetar a pintura original. O resultado parece ter sido positivo, com a perturbação sendo efetivamente omitida.



Figura 4 - Aquarela antes e após a reintegração que visava diminuir aspecto das manchas amarronzadas. Fonte: HUSJAK, 2017.

O Laboratório de Conservação de Papel do Instituto Politécnico Tomar (IPT) recebeu várias obras do artista Delfim Maya. A coleção era variada, consistindo em desenhos, aquarelas e até mesmo um abajur. As obras apresentavam no geral diversas manchas e amarelecimentos indesejáveis. O proprietário tinha por requerimento a remoção dessas manchas sem a efetuação de qualquer procedimento químico. Os restauradores e o proprietário chegaram então ao acordo de diminuir o efeito empregando tintas aquarelas e acrílicas diretamente no suporte (Fig. 5). Não entraremos nos pormenores dos materiais e pigmentos aplicados no caso, que variaram de acordo com o objeto tratado<sup>8</sup>. (LOUREIRO, 2017) É claro que a questão da reversibilidade do

<sup>8</sup> Pormenores dos pigmentos utilizados em cada obra em: LOUREIRO, Leonor. Approaches to the conservation treatment and chromatic reintegration on watercolours, charcoal drawings, and a lampshade handpainting. In:

procedimento não foi levada em consideração tendo em vista o desejo do proprietário, entretanto os procedimentos químicos também não possuiriam reversibilidade, sendo talvez ainda mais agressivos. É interessante ter como registro essa possibilidade, para casos específicos como esse.



Figura 5 - Aquarela do artista Delfim Maya, antes e após procedimento estético. Fonte: LOUREIRO, 2017.

A reintegração cromática pode ocorrer também em alguns objetos não considerados “obras de arte” mas que, por serem expostos, agregam algum valor estético para quem os observa. São alguns destes os mapas e as fotografias de caráter histórico/documental, assim como ilustrações científicas da fauna e flora.

Normalmente, mapas históricos são reintegrados apenas em áreas que não tenham perdido informações de importância, pois eles representam um modo que a sociedade e a natureza eram observadas, assim como possíveis locais que não mais existem e que, portanto, não possuem referência no presente. O mapa de Zadar do século XIX é pertencente aos Arquivos de Estado de Zadar e se trata de um exemplo interessante dessa decisão de reintegração seletiva. As imagens são feitas de uma mistura de tinta para escrita e aquarela. O objeto apresentava muitas perdas e fragilidade do suporte, que consistia em uma tela de algodão sobre papel. O papel teve de ser removido e foi substituído por um novo, cuidadosamente tonalizado. Optaram então por

reintegrar algumas partes que não afetariam o valor documental do objeto – como as linhas interrompidas – com a técnica de *tratteggio* e o uso de aquarela (Fig. 6). As áreas que faltavam informações históricas ou arquiteturas não puderam ser reintegradas, logo a tonalização do papel realizou o trabalho de diminuir o incômodo visual (HUZJAK, 2017).



Figura 6 - Mapa de Zadar antes e depois de procedimento de reintegração cromática. Fonte: HUZJAK, 2017.

Visando a reintegração cromática de fotografias, Guerrero (2017) menciona que deve ser sempre precedida por um restaurador experiente, que leve em consideração: o tipo do processo fotográfico (como as emulsões utilizadas), o nível de sensibilidade do material, as características estéticas como o brilho e a opacidade, o estado de conservação, os materiais adequados que apresentem compatibilidade, os parâmetros de solubilidade, e o propósito e armazenamento do objeto. Ao testar diferentes meios de reintegrar fotografias de albumina, o autor chega à conclusão de que é desejável o uso de uma camada de um éter de celulose associado a um solvente volátil para o isolamento do procedimento, auxiliando na futura reversibilidade. Guerrero também realizou testes com materiais secos e úmidos, como os

pastéis, lápis de cores, e aquarelas. De acordo com os resultados, os pastéis não são recomendados devido à sua dificuldade de controle de intensidade, pouca aderência na camada e esfarelamento, atrapalhando a questão de isolamento. Os lápis de cores apresentaram uma boa alternativa aos pastéis, pois são de fácil controle e exibem um certo brilho com técnicas de polimento, o que é desejável pela questão estética da fotografia. A marca de lápis utilizada também poderia ser solúvel em água, possibilitando o uso úmido ou seco. A aquarela apresentou bons resultados com a camada de isolamento, porém em algumas áreas ficou mais opaca que os tons originais, sendo empregada então menos diluída para promover o efeito esperado. O autor conclui que é sempre preferível o uso de um método seco em fotografias de albumina pois são muito sensíveis e suscetíveis à umidade, entretanto as aquarelas permitem o alcance de tons que os lápis nem sempre oferecem. A técnica de reintegração aplicada dependerá dos fatores envolvidos.

É claro que o procedimento deve ser sempre realizado com cautela, analisando a história do objeto e tendo em consideração todos os fatores e valores aos quais ele se submete. Por vezes é possível verificar obras nas quais o procedimento foi escolhido de forma equivocada, não estudando o valor histórico de determinados danos, como ocorreu no caso descrito a seguir.

A Revolta de Varsóvia foi um movimento que ocorreu na Polônia, procurando libertar a cidade de Varsóvia do controle da Alemanha nazista. Na época do início do movimento, as forças de resistência espalharam diversos cartazes de propaganda. Os cartazes “Do Broni” chamavam o povo para se armar e se juntar à luta. Quando o exército da revolta eventualmente recuou da cidade, Jadwiga Komatowska, uma mulher que havia postado um cartaz, o retirou e o escondeu em uma trincheira próxima. Em janeiro de 1945, ela desenterrou o objeto e o guardou, até ele ser finalmente doado ao Museu da Revolta de Varsóvia. O objeto recebeu um tratamento de restauração não condizente com a sua história, pois foi completamente reintegrado, sem o uso de técnicas de diferenciação, em 1994. Em 2012 os restauradores decidiram por remover as adições reintegradas e manter o cartaz do modo original, respeitando seu panorama documental da época e sua história única como objeto. Um enxerto tonalizado foi aplicado e pequenas áreas de perda foram reintegradas usando pigmentos secos, aquarelas e pastéis (Fig. 7). O interesse estava em manter a imagem coesiva, respeitando as áreas de perdas na escrita. (PAUL; GRZECHNIK, 2013)





Figura 7 - Cartaz 'Do Broni', antes e após restauração. Fonte: PAUL; GRZECHNIK, 2013.

Podemos concluir então que existem diversos objetos nos documentos gráficos que podem receber a reintegração cromática. São tantos, na realidade, que não conseguiríamos citar todas as possibilidades mesmo se assim o desejássemos. Grande parte delas seria reservada apenas para obras que não possuem somente uma função artística, pois o suporte de papel permite muitas produções com propósitos variados. Desde aquarelas, desenhos com carvão, estudos preparatórios, gravuras, colagens e impressões até plantas arquitetônicas, ilustrações científicas, manuscritos antigos, mapas, fotografias e luminárias. É difícil dizer que existe uma receita, pois dificilmente existirá alguma que abarque todas as possibilidades. Do mesmo modo que a propaganda de Do Broni não deveria ser reintegrada devido à sua história; caso não fosse de conhecimento do restaurador essa informação, ou caso ela sequer existisse, a obra poderia ser reintegrada. Tudo depende de um acurado senso do profissional e pesquisa sobre o objeto antes de tratá-lo, e, mesmo assim, quem pode definir o que é certo e errado em um procedimento tão subjetivo? O melhor que podemos fazer é nos mantermos informados e abertos, sempre. Obviamente, um restaurador pode e deve ter seu ponto de vista envolvendo a intervenção, porém não devemos permitir que essa opinião nos impeça de analisar todas as possibilidades que o atual exercício da profissão nos oferece. É nosso dever ético fazê-lo. Infelizmente, o que mais analisamos nos casos de reintegração cromática é o desconforto com o subjetivismo do procedimento, o que faz com que as pessoas simplesmente não o discutam. A seguir faremos um levantamento de todos os motivos pelos quais a reintegração cromática alcançou a reputação “desconfortável” que possui hoje, principalmente no que concerne os documentos gráficos.

Conceição Casanova (2011), faz uma revisão das intervenções anteriormente realizadas na restauração de papel e do estabelecimento da profissão como é hoje. A partir desta pesquisa podemos compreender os procedimentos de reintegração cromática e o diálogo realizado sobre o assunto no século XIX. Naquele período, a reintegração cromática era uma técnica comumente realizada na restauração, tanto em obras sobre papel quanto em outros suportes. Nessa época não existia ainda a preocupação com a autenticidade, pois o principal objetivo do restauro não era exatamente a preservação do material original e sim a aproximação do objeto o máximo possível de sua aparência original. Dessa forma, não apenas reintegrações, mas reconstruções e tratamentos químicos agressivos eram frequentemente realizados no papel. A reintegração cromática por sua vez era realizada por diversos motivos, como esmaecimento, falhas ou lacunas na camada pictórica. Porém já existia uma diferenciação no tratamento de pinturas de cavalete e obras sobre papel, como melhor explicado a seguir:

Restauração de arte sobre papel, era, em geral, considerada mais fácil de se realizar e desse modo não requeria treinamento específico [...] Nesse contexto, vários autores sugeriam procedimentos para serem realizados no papel que não eram aprovados para pinturas; hoje tais procedimentos podem ser vistos como um ataque contra a autenticidade das obras de arte [...] No caso de obras de arte sobre papel, preocupações éticas eram secundárias já que a restauração consistia na reconstrução mimética. A compreensão do processo de intervenção como meio de restaurar um objeto para seu estado original era aplicado tanto para as pinturas, obras de arte sobre papel e documentos, de acordo com o padrão estético atual no período. Mesmo assim, no caso do papel os conceitos subjacentes dessas práticas levaram à aplicação de métodos invasivos [...] (CASANOVA, 2011, p.2)<sup>9</sup>.

A tendência do restaurador como profissional de fato e o fim da restauração mimética iniciou-se no meio do século XX, quando surge a ideia da especialização. “A importância crescente dada à aplicação do conhecimento científico na área de conservação de papel contribuiu para a alteração do status do operador” (CASANOVA, 2011, p.4)<sup>10</sup>. Esse não foi o fim dos procedimentos agressivos, no entanto alguns profissionais de outras áreas relacionadas aos objetos em questão, como bibliotecários e arquivistas, começaram a produzir as conferências pioneiras de restauração de documentos, implementando os primeiros princípios éticos no

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. Texto original: “Restoration of art on paper was, in general, considered easier to perform and therefore it did not require specific training [...] In this context, various textbooks’ authors suggested procedures to be applied to paper which were not approved for painting: today these procedures can be seen as an attack against the authenticity of art works [...] In the case of the works of art on paper, ethical concerns were secondary as restoration consisted of mimetic reconstruction. The understanding of the intervention process as a means of restoring a piece to its original state was applied to both painting, works of art on paper and documents, in accordance with aesthetic standarts current in this period. Nevertheless, in the case of paper the concepts underlying these practices led to the application of invasive methods [...]”

<sup>10</sup> Tradução nossa. Texto original: “The growing importance given to the application of scientific knowledge to the area of paper conservation contributed to the alteration of the status of the operator”

ramo<sup>11</sup>. Em 1960 uma enchente desastrosa ocorreu em Florença e danificou muitas obras importantes e raras da Biblioteca Nacional Central. Devido à dimensão do dano, a restauração mimética simplesmente não era mais possível de ser realizada. Nessa mesma época, começaram a ser desenvolvidos os tratamentos em massa de livros e documentos, como a desinfestação e desacidificação, de forma que diversas novas discussões foram sendo estabelecidas e “a área dos documentos gráficos [...] foi trazida ao mesmo nível de dignidade que o conferido a pintura. Em adição, a distinção entre conservação e restauração foi finalmente esclarecida, com prioridade sendo dada à primeira” (CASANOVA, 2011, p.6, tradução nossa)<sup>12</sup>. Por sua vez, segundo A. Jean E. Brown e Anne Bacon (2002) as técnicas de reintegração cromática eram amplamente praticadas no Reino Unido antes de 1970. Isso corresponde com a informação dada por CASANOVA: “Em direção ao início dos anos 1970, a tradição de restauração imitativa foi completamente descartada, e substituída por uma nova abordagem, que reconhecia a importância da conservação preventiva baseada na gestão de coleções”. (2011, p.6, tradução nossa)<sup>13</sup>. Apesar de ser claro o motivo da substituição da restauração imitativa como meio de proteção da autenticidade do objeto e sua preservação material, não é clara por sua vez a razão da completa ausência de discussões interdisciplinares no que concerne a reintegração cromática no papel após esse período. De fato, a reintegração cromática era um procedimento estético aplicado de forma agressiva, no qual estaria diretamente ligado ao conceito de restauração mimética que após a década de 1970 os profissionais procuraram evitar. A prioridade dada a conservação preservativa em detrimento da restauração interventiva poderia ter sido um dos motivos para esse distanciamento. Entretanto outros procedimentos, como o clareamento do papel, também considerado um método agressivo frequente antes do estabelecimento de critérios éticos de intervenção, continuou a ser discutido e pesquisado, enquanto a reintegração cromática foi anulada e relegada à aplicação dos conhecimentos desenvolvidos na área da pintura de cavalete, de modo que métodos, critérios e técnicas específicos para a tipologia não foram desenvolvidos. Atualmente a reintegração cromática em pintura de cavalete é um procedimento considerado relativamente seguro, reversível, e com técnicas de diferenciação

---

<sup>11</sup> Essa ideia foi tratada inicialmente por Fliedner e retratada por Casanova em *A Century of Paper Conservation*

<sup>12</sup> Tradução nossa. Texto original: “[...] The area of graphic documents was brought to the same level of dignity as conferred to painting. In addition, the distinction between conservation and restoration was finally clarified, with priority being given to the former”.

<sup>13</sup> Tradução nossa. Texto original: “Towards the beginning of the 1970s, the tradition of imitative restoration was totally discarded, and replaced by a new approach. Which recognized the importance of preservative conservation based on the management of collections.”

visual e material; entretanto em muitos casos ainda não é considerado nas intervenções de obras sobre papel.

Brown e Bacon, em *Perspectives on Image Reintegration* (2002), realizam um estudo procurando esclarecer a seguinte dúvida: por que não se discute reintegração cromática no papel?

Desde que muito pouco diálogo na questão foi realizado em publicações da época, não é completamente claro porque essas mudanças ocorreram [...] Como resultado, a mudança de opinião entre alguns conservadores de papel continua amplamente não explicada, enquanto a natureza subjetiva das técnicas garante que continuem altamente controversas. (BROWN; BACON, 2002, p.2)<sup>14</sup>

As autoras levantam a possibilidade, discutida anteriormente, de que a prática de separar a conservação e a restauração na metade do século XX acabou por priorizar a primeira em detrimento da segunda, conseqüentemente afetando o procedimento de reintegração cromática, como melhor esclarecido na citação a seguir:

Em termos amplos, a demarcação era apresentada como a distinção entre uma prática boa e uma prática ruim. A conservação era apresentada com um forte foco na estabilidade a longo prazo dos materiais e assim sendo, na longevidade do objeto. Considerava-se que a restauração tinha uma preocupação mais superficial com a imagem e era associada com más práticas como o excesso de repintura, quando grandes áreas da imagem são retrabalhadas de forma a esconder danos relativamente superficiais. Conseqüentemente, reintegração cromática, que era vista como o coração da prática de restauração, começou a cair no desgosto. Hoje, os benefícios da prática de conservação têm sido claramente estabelecidos e tal demarcação é geralmente rejeitada. Entretanto, a rejeição das técnicas de reintegração ainda deve ser reconsiderada, o que sugeriria que mudanças adicionais também contribuíram para seu contínuo desuso. (BROWN; BACON, 2002, p.2)<sup>15</sup>

Quais seriam, então, essas mudanças? As autoras levantam algumas possibilidades que explicam o motivo pelo qual a prática caiu no desuso.

A primeira delas seria o tipo de formação profissional. A importância do processo formativo do profissional para com as decisões tomadas pelo mesmo não deve ser ignorada. Atualmente nos deparamos com dois tipos de formação do profissional conservador-restaurador. Um é o

---

<sup>14</sup> Tradução nossa. Texto original: “Since very little dialogue on the issue was reflected in publications from the period, it is not altogether clear why these changes came about [...] As a result the shift in opinion amongst some paper conservators remains largely unexplained, whilst the subjective nature of the techniques ensures that it remains highly controversial”.

<sup>15</sup> Tradução nossa. Texto original: “In broad terms, the demarcation was presented with a strong focus on the long-term stability of the materials and therefore the longevity of the object. Restoration, on the other hand, was considered to have a more superficial preoccupation with the image and was associated with bad practice such as over-painting, where large areas of the image were re-worked in order to hide relatively superficial damage. Consequently, image reintegration, which was seen to be at the heart of restoration practice, began to fall from favour. Today the benefits of conservation practice have been clearly established and such a clear demarcation is generally rejected. However, the rejection of image reintegration techniques has yet to be considered, which would suggest that additional changes have also contributed to its continued fall from grace”.



sistema mestre e aprendiz e o outro a formação universitária<sup>16</sup>. Embora ambos os processos procurem desenvolver o profissional da área, cada uma possui rotas diferentes que acabam por abranger diferentes capacidades. Essas qualidades que se tornam primordiais na tomada de decisão no momento do contato com a obra ou objeto.

O método mestre e aprendiz e o curso técnico oferecem uma grande carga prática de trabalho, o que por sua vez deixa o estudante mais familiarizado com todas as técnicas e materiais utilizados. Esse profissional possui, dessa forma, habilidades manuais mais proeminentes se comparado com o profissional formado no campo acadêmico. As autoras detectam uma tendência maior destes profissionais a desenvolver um senso de apreciação estética do objeto, devido à abordagem prática das técnicas dos artistas e da reintegração cromática. Entretanto, as capacidades relacionadas à conservação preventiva e à ciência dos materiais seria pouco desenvolvida nesse sistema.

Por sua vez, o profissional de origem acadêmica possui aprendizado dos materiais e técnicas através de uma visão científica baseada em critérios previamente estabelecidos, porém com menos prática do que o profissional técnico. Dessa forma, discussões sobre consequências materiais de um processo ou produções de critérios de intervenção são muito mais fomentadas que o domínio da técnica de fato. Os alunos são preparados tanto para a conservação preventiva quanto para a interventiva, porém muitas vezes durante sua formação não exercem as técnicas em objetos reais, o que faz com que tenham uma carga prática muito baixa e dessa forma menos habilidade manual e consciência estética crítica, resultando em talvez menor competência para a tomada de decisão subjetiva que a reintegração cromática exige, no entender das autoras.

Consequentemente, o técnico poderia se sentir mais confortável e mais propenso a olhar um trabalho primariamente do ponto de vista estético – selecionando algum procedimento padrão para o reparo dos danos físicos do objeto e destinando seus esforços principalmente na questão da aparência do que a cuidadosa análise criteriosa de todos os procedimentos e processos – enquanto o profissional proveniente da formação acadêmica faria sistematicamente o contrário, ao analisar detalhadamente os processos de deterioração que o objeto passou e as possíveis consequências de cada tratamento, procurando escolher sempre o mais estável possível. Nesse cenário, a reintegração seria um processo de menor prioridade. (BROWN; BACON, 2002).

---

<sup>16</sup> No Brasil possuímos como principais expoentes os cursos de graduação da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade Federal de Pelotas. Os cursos técnicos mais conhecidos são representados pela Fundação de Arte de Ouro Preto e pelo Instituto Federal de Minas Gerais, entre outros.

É possível, através dessa análise do processo formativo do profissional, concluir que o modo como o conservador recebe seu treinamento influencia ao menos em sua familiaridade com o procedimento técnico de reintegração cromática. A familiaridade, por sua vez, influi na segurança que o profissional sente para realizá-lo. Considerando que o procedimento de reintegração cromática é tido como “desnecessário” para a estabilidade material do objeto, pode-se supor então que esse profissional de origem acadêmica tenha preferência a não realizá-la, tendo em vista sua prática científica e sua insegurança técnica com relação ao procedimento. Como é esse profissional em questão que produz as discussões no meio acadêmico, logo não seria surpresa que ele não se propusesse a pesquisar com relação à intervenção estética de reintegração em tipologias nas quais o procedimento não é requerido como fundamental na maioria dos casos, devido ao valor estético sendo tido como “secundário” aos outros valores envolvidos. Levando ainda em conta que o profissional técnico tem em sua gama de procedimentos as descobertas e discussões teóricas e materiais recentes, é esperado que a prática de fato caia em desuso ao longo dos anos em ambas as áreas de atuação. Somando-se à crescente importância da formação acadêmica de um indivíduo, ou seja, o aumento de cursos de especialização nas universidades, temos também certo decaimento dos profissionais técnicos que apresentam o senso de julgamento subjetivo desejado para tais práticas.

Mas talvez seja simplista demais assumir que apenas o processo formativo do profissional influencie na ausência de discussões a respeito. Brown e Bacon levantam então outras possíveis influências responsáveis por esse decaimento da prática e sugerem que a diversificação do objeto de trabalho desfavorecem o estabelecimento de um padrão.

Antigamente, um conservador-restaurador que trabalhasse em uma instituição esperaria lidar com poucas coleções em sua vida profissional. Isso indicaria não apenas a especialização em uma tipologia específica, mas também a especialização em determinados períodos e escolas. Essa situação favoreceria o desenvolvimento de técnicas altamente precisas para cada material e período, assim como a criação de critérios que abordassem situações distintas dentro de uma mesma categoria de objetos. Atualmente, porém, a situação do mercado de trabalho mudou muito, acarretando contratos de curto tempo e grande variação de coleções e objetos dos quais um único conservador será responsável. Há também o fato que em muitos países, como o Brasil, espera-se que o profissional consiga trabalhar não apenas com períodos diversos, mas também com tipologias diversas. Isso, porém, não contribui para o desenvolvimento de um olhar especialista no que concerne à materialidade e, ao invés de fomentar discussões interdisciplinares sobre as técnicas de reintegração, tem precisamente o efeito contrário, ao

menos na área de documentos gráficos. Em algumas tipologias, como a pintura de cavalete, realizaram-se discussões extensivas sobre a reintegração cromática e tais considerações podem de fato auxiliar outras áreas. “Entretanto, deve ser tomado cuidado ao se adaptar a abordagem para adequar tanto a questão estética quanto a escala de um objeto em papel” (BROWN; BACON, 2002, p.4)<sup>17</sup>.

Um terceiro aspecto que dever ser levado em consideração é a atuação dos curadores das instituições museais<sup>18</sup>. Os curadores, idealmente, possuem o potencial de conhecer profundamente as questões estéticas referentes a técnicas de determinadas escolas e artistas, auxiliando dessa forma o conservador nas tomadas de decisão de julgamento subjetivo como a reintegração cromática. Entretanto, a profissão de curadoria atualmente tende a ter uma função muito maior de gerenciamento de coleções no que se refere a leilões e exposições. Desse modo, muito pouco do conhecimento sobre os valores estéticos de uma coleção é de fato aplicado e disseminado, e como consequência, dificilmente o profissional conservador-restaurador se alia ao curador nas tomadas de decisões estéticas subjetivas. (BROWN; BACON, 2002).

Destaca-se também a atuação dos cientistas. O conhecimento científico aplicado à conservação é de importância central para a profissão atualmente. O entendimento dos materiais, das técnicas e de suas consequências se tornou um dos principais pontos para a decisão de execução de qualquer procedimento na área, de forma que um procedimento não pode ser realizado sem a compreensão de seus problemas e consequências a curto e longo prazo. Entretanto, deve-se tomar cuidado para que o papel do cientista da conservação não se confunda com o do conservador como cientista, pois o último, com seu extenso *expertise*, coordena as várias facetas que envolvem a prática da conservação. (BROWN; BACON, 2002).

A compreensão científica dos materiais e técnicas utilizados pelos artistas desenvolveu-se muito ao longo dos últimos anos. Essa importância crescente da materialidade impactou o modo como o profissional vê e conhece o objeto. Enquanto muito se conhece sobre a paleta e a técnica de um artista, pouco se compreende e se procura sobre como o artista desejou produzir determinada impressão estética no observador, como melhor explicado no trecho de Brown e Bacon.

A conservação não pode ser considerada como simplesmente a estabilização do material original, especialmente quando a função primária de um objeto é estética. A

---

<sup>17</sup> Tradução nossa. Texto original: “However, care must be taken to adapt the approach to suit both the aesthetic and the scale of the paper-based object”.

<sup>18</sup> Por curadores tomamos os profissionais especializados em história da arte relacionada a determinados artistas ou períodos.

fraqueza de tal abordagem se torna muito clara quando técnicas de reintegração devem ser consideradas. Uma pintura apresenta uma ilusão de como o artista percebe determinado assunto. Uma área de perda representa uma interrupção na ilusão assim como uma perda de informação e de suporte material. De modo a restaurar tal perturbação é essencial que o conservador se comprometa com a ilusão criada, assim como com os materiais utilizados no processo. É, portanto, necessário considerar a reintegração cromática como uma técnica para restaurar uma perda de percepção e não simplesmente um método de substituição de perda de materiais. (BROWN; BACON, 2002, p.5)<sup>19</sup>

Tal abordagem não é necessariamente nova se consideramos as discussões realizadas por Brandi e, posteriormente, a análise mais detalhada de Ana Bailão<sup>20</sup> na área da pintura de cavalete. A psicologia Gestalt aplicada na pintura acusa a lacuna de não apenas perturbar a “ilusão” criada pelo artista, mas também de protagonizar a imagem, isto é, através de fatores como sua forma e cor a lacuna atrai o olhar do observador e se torna figura, enquanto a obra de fato se torna fundo.<sup>21</sup>

As autoras continuam a criticar a abordagem predominantemente científica quando ela não possui conhecimento profundo da função estética do objeto; portanto, ela não seria útil para subsidiar a decisão adequada sobre a reintegração cromática. E, embora de fato sempre ocorra o risco da produção de um “falso”, pode-se discutir que esse ponto de vista é muito mais simples de se defender e muito menos trabalhoso no processo de lidar com o objeto do que a decisão de intervenção estética em si, podendo ser esse um dos principais fatores do desuso crescente da técnica nas últimas décadas. (BROWN; BACON, 2002).

Sobre este assunto, Brajer (2009) explica que existem duas correntes paralelas na conservação sobre o principal foco e objetivo da profissão. A primeira estaria voltada para a autenticidade como uma questão material, enfatizando o tratamento preventivo e o manutenção da substância física dos objetos, enquanto a segunda, por sua vez, relacionaria a autenticidade não apenas com o material, mas com o significado que o objeto possui para as pessoas, focando em mantê-lo ou até mesmo melhorá-lo, se utilizando de técnicas de intervenção estética para manter suas funções visuais ou simbólicas. Apesar de a decisão de uma intervenção estética parecer

---

<sup>19</sup> Tradução nossa. Texto original: “Conservation cannot be considered as simply the stabilization of original material especially when the primary function of an object is aesthetic. The weakness of such an approach becomes very clear when image reintegration techniques have to be considered. A painting presents an illusion of how the artist has perceived a particular object. An area of loss represents a disruption in the illusion as much as a loss of media and support material. In order to restore such a disruption it is essential that the conservator engage with the illusion created, as much as with the materials used in the process. It is therefore necessary to consider reintegration as a technique with which to restore a loss of perception as opposed to simply a method for the replacement of lost materials”.

<sup>20</sup> BAILÃO, Ana. O gestaltismo aplicado à reintegração cromática de pintura de cavalete. Estudos de conservação e restauro, [S.l.], n. 1, p. 1-12, jan. 2009.

<sup>21</sup> Mais sobre a psicologia Gestalt no início do capítulo.

arriscada para a autenticidade material do objeto, não se pode negar por sua vez o risco da perda permanente de suas funções e valores estéticos, caso a mesma não seja realizada. Por sua vez, valores estéticos e simbólicos são muitas vezes subjetivos e mutáveis, portanto, dificulta-se muito o estabelecimento de critérios de intervenção, o que nos leva ao próximo item do texto.

Um fator determinante para evitar a reintegração cromática é a responsabilidade civil do profissional quanto à sua atuação. Como em qualquer outra profissão é necessário que o conservador assuma responsabilidade por seus atos no mercado de trabalho. A ameaça de litigação por intervenções malsucedidas ou negligência é grande e, para evitar tais situações, o profissional procura embasar suas ações em critérios de intervenção, de forma que seja possível provar a legitimidade de suas ações perante a lei através desses critérios estabelecidos na profissão. Entretanto, a reintegração cromática, por se tratar de uma intervenção de julgamento subjetivo, se torna muito menos utilizada já que nesses casos existe a ausência de critérios sólidos para todos os casos, principalmente na área de documentos gráficos, onde não existem critérios de reintegração cromática.

O uso de critérios subjetivos, que se apoiam em uma combinação de conhecimento, experiência e julgamento, não é mais considerada uma abordagem racional apropriada na qual basear a maioria das decisões. Como consequência, tem se tornado cada vez mais difícil argumentar o caso da reintegração cromática. (BROWN; BACON, 2002, p.6)<sup>22</sup>.

Um fator inusitado é o interesse do público leigo nos processos de conservação e restauro, que nos últimos anos tem crescido muito, acarretando na produção de séries e vídeos sobre o assunto e em museus documentando e deixando acessíveis processos de intervenção. Embora isso seja bom em muitos aspectos para a profissão, resulta em alguns riscos no que concerne a reintegração cromática. A primeira seria a consciência no leigo, ao interpretar o objeto, de que existem outras funções além da estética. Embora isso novamente seja positivo, pode crescer rumo ao desentendimento ao tirar a função estética de seu posto primário nos casos que isso de fato ocorre. A segunda se relaciona com o caso da responsabilidade, já que é muito difícil explicar em critérios um processo subjetivo como a reintegração cromática, ainda mais para leigos no assunto. Dessa forma, caso o público geral desaprove determinado processo, isso pode se tornar um problema para o profissional encarregado. “Como técnicas de reintegração são altamente subjetivas em sua natureza, elas são particularmente vulneráveis a esse tipo de atenção da mídia” (BROWN; BACON, 2002, p.7, tradução nossa).

---

<sup>22</sup> Tradução nossa. Texto original: “The use of subjective criteria, which rely on a combination of knowledge, experience and judgment, is no longer considered the most appropriate rationale on which to base the majority of decisions. As a consequence, it has become increasingly difficult to argue the case for image reintegration”.

Isso se dá porque a educação voltada para aspectos menos humanísticos e mais vocacionais culminou em um público geral menos preparado para lidar com aspectos subjetivos relacionados à estética. Desse modo, esse público é mais receptivo para informações referentes à técnica e à vida do artista do que à compreensão estética de fato.

Pelo exposto acima, pode-se notar que existem diversos fatores que contribuíram para a ausência de discussões sobre a reintegração no papel. Muitos desses fatores estão interligados, e é possível perceber que alguns deles contribuem para o desenvolvimento de outros, ou que vários resultam no mesmo tipo de consequência. É importante analisar que um dos principais aspectos abordados para o desuso da técnica é a ausência de desenvolvimento de critérios de intervenção relacionados à reintegração cromática em obras sobre papel. Como já mencionado, por se tratar de um processo subjetivo, se torna complicado produzir os tradicionais guias de decisão. Ao mesmo tempo, o profissional que não possui esse treinamento voltado para o subjetivismo da percepção estética, não estaria apto para tomar decisões sem o desenvolvimento de critérios. É ideal, inclusive para a defesa de tais profissionais, em casos legais, que estariam suportados por definição e aplicação de critérios claros. A própria influência dos cientistas da conservação para a não intervenção estética se trata disso, pois se não há pesquisas analisando as consequências e possíveis situações de uso, se torna muito difícil estabelecer parâmetros de segurança para a prática em determinadas tipologias. Como, então, resolver esse dilema? Considerando que na conservação cada caso é diferente de outro, ainda mais se levando em conta o subjetivismo da estética, seria interessante pensar em como estabelecer um guia que possa abordar todas as possíveis situações envolvidas na restauração de documentos gráficos, já que se trata de uma tipologia que possui valores e funções versáteis, tema que vamos discutir no capítulo seguinte.

### 3 – DIAGRAMAS DE DECISÃO

Já que cada objeto é único em todos os seus aspectos estéticos, históricos, simbólicos e culturais, estabelecer um guia universal para todos os casos é impossível. Porém, podemos considerar extensamente cada situação, de forma que um estudo de caso possa de fato auxiliar outros restauradores com objetos de características e valores similares. A maior questão relacionada à ausência de discussão na reintegração cromática é que não temos acesso ao motivo pelo qual ela foi utilizada ou não, pois o mesmo estudo é realizado como um relatório técnico. A solução talvez possa residir nos diagramas de decisão, no qual o leitor possuirá acesso a todos os processos de tomada de decisão.

Os diagramas de decisão são também chamados de árvores de decisão e consistem em um método utilizado em diversas áreas profissionais. São muito comumente empregados nos negócios, com o intuito de prever as consequências de determinadas escolhas para decidir pelo melhor caminho possível. Isso ocorre pois as árvores de decisão promovem uma espécie de mapeamento visual até os resultados finais, deixando claras todas as possibilidades tidas em consideração. Dessa forma, sua utilidade não consiste apenas no momento de sua concepção e em seu caminho determinado como mais correto baseado nas condições envolvidas, pois também pode ser útil em futuros estudos nos quais por algum motivo se deseja ter acesso a todos os fatores ponderados no momento da decisão. Tendo em vista essas questões, os diagramas podem ser muito vantajosos para a problemática levantada dos estudos de casos do campo da conservação e restauração.

Michalski e Matteo-Rossi afirmam que existem três obsessões de “plenitude” relacionadas à profissão do restaurador. A primeira seria a compreensão futura do que *foi* realizado. Nesse ponto a profissão estaria bem servida, através dos relatórios técnicos. A segunda seria a compreensão do *porquê* foi feito o que foi feito; nisso reside a necessidade de mudança de prática acima mencionada. E a terceira consiste na esperança de que toda a informação possível tenha sido considerada no processo de tomada de decisão, esperança essa, ilusória. (MICHALSKI; ROSSI-DORIA, 2011) Obviamente, não é possível conhecer todos os métodos existentes para tratar determinado dano, do mesmo modo que não é plausível que todo o restaurador tenha as condições e recursos necessários para efetua-los. Devemos nos adaptar e deixar visível o que foi ou não avaliado exatamente por esse motivo. Isso significa que o profissional atualmente deve pensar no futuro e em como a sua escolha será vista perante outros

especialistas que possuem referências diversas das suas, de modo que as suas considerações a respeito de uma intervenção, ou ausência delas, sejam claras.

A fim de deixar aparentes todos os processos da tomada de decisão, isso é, esclarecer *o que foi realizado, o porquê* foi realizado, e divulgando todas as *possibilidades* consideradas na época, Michalski e Matteo-Rossi sugerem a concepção de diagramas de tomada de decisão aplicados à restauração. Segundo os autores, “diagramas de decisão ilustram não somente o caminho para a escolha final, mas eles tornam explícitos todos os meios que foram considerados porém rejeitados, e eles fazem explícitas as razões, ou ausência de razões, para essas rejeições.” (MICHALSKI; ROSSI-DORIA, 2011, p.7)<sup>23</sup>

Enquanto de fato há uma impossibilidade técnica no cotidiano do profissional de realizar estudos detalhados sobre todas as opções de intervenção avaliadas e o motivo pelo qual não foram escolhidas, existe sim uma necessidade de se realizar discussões frequentes no campo acadêmico a esse respeito, de forma que se promova o estabelecimento de critérios seguros de intervenção, e não apenas relatórios técnicos sem considerações a outros possíveis procedimentos. É necessário lembrar que cada objeto é único, e o procedimento que pode não ter sido o melhor em determinado caso pode ser a solução para outros. Também é importante considerar que uma decisão que foi tomada baseada em anos de experiência não é necessariamente clara para um profissional recém-formado, e deve haver um modo de acesso a esse conteúdo.

Para poder aplicar os diagramas a um estudo de caso da restauração, é necessário antes conhecer melhor as bases de seu funcionamento. Segundo Michalski e Rossi-Doria (2011), existem dois tipos de diagramas de decisão, o simples e o sequencial. Trataremos a seguir do mais conhecido, que é o método sequencial. Por sua vez, este é o único que recebe o nome de “árvore”, de acordo com a sua forma, que se assemelha a uma. Abordaremos posteriormente o método simples pois, apesar do autor tratá-lo por diagrama de decisão, ele recebe diferentes títulos e não é comumente encontrado por esse nome.

As árvores de decisão se iniciam através de um ponto inicial chamado de *raiz*, que não possui nenhuma ligação anterior e do qual se originam todas as outras conexões. Essa *raiz* pode consistir em uma escolha, ou, simplesmente, em um fator derivado de um conceito que inicia

---

<sup>23</sup> Tradução nossa. Texto original: “Decision diagrams illustrate not only the path to the final decision, but they make explicit all the paths that were considered but rejected, and they make explicit the reasons, or lack of reasons, for those rejections.”



todas as possibilidades. Por exemplo, uma árvore de decisão que analise os resultados plausíveis para se ir viajar nas férias, poderá ter como ponto inicial o critério “tempo”. Do mesmo modo, a *raiz* poderá consistir na ação “viajar” de modo a começar a árvore com uma escolha de “sim” ou “não”. As possibilidades que surgirem de cada cenário serão chamadas de *nós*. No caso de se seguir a conexão “viajar: sim” se encontrará uma outra decisão, o *nó*, como “quando?”, “com quem?”, ou “para onde?”. Podemos prolongar a árvore ao atribuir critérios como valores das estadias, datas, e número de pessoas, ou podemos torná-la o mais simples possível ao selecionar menos atributos necessários para a tomada de decisão final.

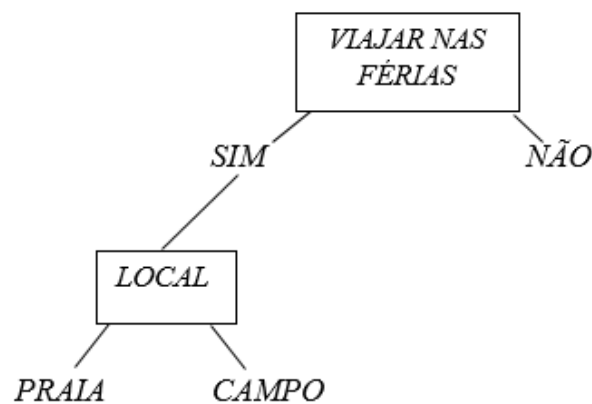


Figura 8 - Exemplo de árvore de decisão. Fonte: a autora, 2018.

Os últimos elementos gerados na árvore são chamados de *folhas* e consistem na consequência final que se deseja prever. No geral, nas ligações da *raiz* até uma *folha* é possível se estabelecer uma “regra”. (ROKACH; MAIMON, 2009) No caso do diagrama acima (Fig. 8) podemos estabelecer como um exemplo de uma regra: “Se eu viajar nas férias, posso ir para a praia ou para o campo”.

Os diagramas de decisão também podem utilizar símbolos para facilitar sua leitura. Seguem alguns exemplos na imagem a seguir (Fig. 9). Os quadrados podem ser empregados com o intuito de ilustrar decisões, enquanto os círculos demonstram resultados incertos. As ramificações indicam possíveis consequências ou ações. Os triângulos são os últimos elementos da árvore, os resultados finais, ou seja, as *folhas*. Entretanto, não há necessariamente uma regra no que diz respeito ao princípio da árvore. Como mencionado anteriormente, a árvore se inicia partindo da *raiz*, porém a mesma pode consistir tanto em uma decisão (quadrado) como em uma probabilidade incerta (círculo).






Forma	Nome	Significado
	Nó de decisão	Indica uma decisão a ser tomada
	Nó de probabilidade	Mostra vários resultados incertos
	Ramificações alternativas	Cada ramificação indica um possível resultado ou ação
	Alternativa rejeitada	Mostra uma escolha que não foi selecionada
	Nó de desfecho	Indica um resultado final

Figura 9 - Símbolos de árvores de decisão. Fonte: <https://www.lucidchart.com/pages/pt/o-que-e-arvore-de-decisao>

Aplicaremos o exemplo acima a uma árvore que tem por objetivo chegar à conclusão para a ação de “viajar” através do estabelecimento de um critério. Abaixo temos uma visualização de uma árvore que se inicia com uma probabilidade (Fig. 10). Analisando o diagrama podemos determinar uma “regra”: “Se o tempo estiver ensolarado e não estiver úmido, viajarei”. A regra é útil para os diagramas de decisão pois simplifica toda a informação contida nele de forma a facilitar o acesso à questão principal. É particularmente interessante de se empregar nos casos de árvores complexas, quando as ramificações, possibilidades e critérios são extensos e variados.

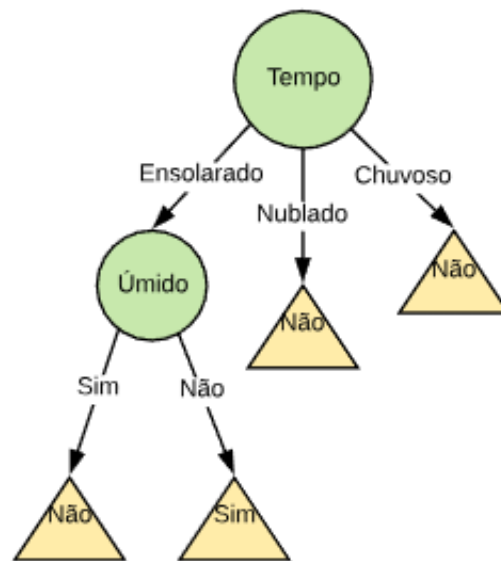


Figura 10 - Exemplo de árvore de decisão utilizando símbolos específicos. Fonte: a autora, 2018.

Muitas vezes são utilizados os símbolos dos fluxogramas nos diagramas de decisão por serem mais conhecidos e apresentarem maiores possibilidades, como, por exemplo, possuir uma imagem apenas para o processo de geração de um documento ou um ícone que simboliza um processo repetitivo. Essas formas são padronizadas internacionalmente através do UML (*Unified Modeling Language*, ou Linguagem de Modelagem Unificada). Exemplificarei com símbolos que podem ser úteis para o campo da conservação.

Abaixo podemos observar os símbolos de processos e operações (Fig. 11). Essas imagens representam diferentes etapas de uma ação ou formas de realizá-la. Podemos destacar os ícones de “loop manual” e “limite de loop”, para maior compreensão. Um exemplo na restauração de “loop manual” seria o de envernizar uma tela e o “limite de loop”, nesse caso, se enquadraria como o efeito de cobertura desejado. Desse modo, o profissional deve repetir a operação até alcançar determinado resultado.








Símbolo	Nome	Descrição
	Processo	A forma de fluxograma mais usada mostra uma ação, tarefa ou operação que precisa ser feita.
	Sub-rotina	Mostra uma série de ações relacionadas a uma tarefa, que por sua vez faz parte de um processo maior. Também pode significar que já existe um fluxograma para o processo maior que pode ser usado como uma referência.
	Processo alternativo	Uma alternativa à etapa normal do processo. As linhas que se conectam ao símbolo de processo alternativo geralmente são tracejadas.
	Atraso	Representa um período de espera ou atraso no processo.
	Preparação	Uma etapa preparatória que representa mais um passo no processo.
	Loop manual	Uma sequência de comandos que se repete continuamente até que seja interrompida manualmente.
	Limite de loop	O ponto em que um loop é interrompido.

Figura 11 - Símbolos de processos e operações em fluxogramas. Fonte: <<https://www.lucidchart.com/pages/pt/simbolos-mapeamento-de-processos>>

A imagem abaixo representa os símbolos de ramificação e controle de fluxo (Fig. 12). O losango provavelmente é a forma mais empregada nas aplicações das árvores, por se tratar, é claro, da decisão. Geralmente, se divide em duas alternativas, “sim” ou “não”, ou “verdadeiro” e “falso”. Possuímos a possibilidade de mesclar processos através de uma imagem, assim como separá-los. Isso pode constituir possibilidades muito interessantes para a restauração, considerando a diversidade de operações existentes que eventualmente culminam em uma só tarefa e vice-versa.














Símbolo	Nome	Descrição
	Flecha	As flechas indicam a direção na qual o fluxograma deve ser lido (geralmente de cima para baixo e/ou da esquerda para a direita).
	Exterminador	Representa os pontos de entrada e saída do fluxograma. Normalmente, um fluxograma tem apenas um ponto de início, mas pode ter vários pontos finais.
	Decisão	O ponto em que uma decisão precisa ser tomada. As flechas que fluem da forma da decisão são rotuladas geralmente com sim, não, verdadeiro ou falso.
	Conector	Para se conectar a uma página ou seção diferente do gráfico, e quando você não puder desenhar uma linha, é possível usar um círculo rotulado com uma letra. Coloque outro círculo com a mesma letra onde o fluxo continua.
	Conector fora da página	Indica que o processo continua fora da página. Uma letra ou número de página na forma indica aonde você deve ir.
	Mesclar	Uma etapa onde dois ou mais subprocessos se mesclam e se tornam um.
	Extrair	Mostra quando um processo se divide em direções diferentes, mas paralelas.
	Ou	Representa quando um processo se separa, normalmente em mais de duas ramificações.
	Invocação ou junção	Quando vários subprocessos se mesclam em um único processo.

Figura 12 - Símbolos de ramificação e controle de fluxo em fluxogramas.  
 Fonte: <<https://www.lucidchart.com/pages/pt/simbolos-mapeamento-de-processos>>

Símbolo	Nome	Descrição
	Símbolo de dados armazenados	Representa uma etapa no processo onde os dados são armazenados.
	Símbolo de banco de dados	Uma lista de informações com estrutura padrão que permite pesquisar e classificar.
	Símbolo de armazenamento de acesso direto	Representa um disco rígido.
	Símbolo de armazenamento interno	Usado na programação para representar informações armazenadas na memória, em vez de em um arquivo.






Símbolo	Nome	Descrição
	Entrada/saída ou dados	Representa material ou informações que entram ou saem do processo. Receber um relatório é uma entrada. Gerar um relatório é uma saída.
	Documento	Indica uma etapa do processo que gera um documento ou relatório.
	Vários Documentos	Uma etapa do processo que produz vários documentos ou relatórios.
	Display	Uma etapa que exibe informações a uma pessoa.
	Entrada Manual	Representa uma etapa onde um usuário deve inserir informações manualmente.

Figura 13 - Símbolos de entrada, saída e armazenamento de dados em fluxogramas. Fonte: <<https://www.lucidchart.com/pages/pt/simbolos-mapeamento-de-processos>>



Símbolo	Nome	Descrição
	Símbolo de agrupar	Representa um processo que organiza dados ou materiais em um formato padrão.
	Símbolo de classificar	Indica a classificação de dados, informações e materiais em uma ordem predeterminada.

Figura 14 - Símbolos de processamento de dados em fluxogramas.  
 Fonte: <<https://www.lucidchart.com/pages/pt/simbolos-mapeamento-de-processos>>

Podemos analisar então os símbolos que representam a entrada e saída de dados (Fig. 13) e o armazenamento e processamento de informações (Fig. 14). Como podemos notar, nem todos as formas dos fluxogramas são convenientes a um diagrama de decisão aplicado ao restauro. Muitos envolvem fases não muito comuns no campo, como a geração de dados eletrônicos. É claro que efetuamos relatórios dos procedimentos utilizados, porém tais documentos dificilmente entrariam no contexto dos diagramas de decisões. Deixamos aqui todos os símbolos empregados a fim de demonstrar a diversidade de situações que os fluxogramas, e eventualmente as árvores de decisão, abrangem, de forma a incentivar a sua produção em todas as circunstâncias. Obviamente, os simples retângulos e setas não deixam de existir e são ainda muito utilizados. Entretanto, muitas vezes é desejável o uso de uma forma que por si só represente uma informação sem a necessidade de escrevê-la dentro da imagem, fator que economiza espaço no diagrama e otimiza a leitura de árvores complexas.

Voltando à questão dos tipos de diagramas de decisão, Michalski e Rossi-Doria sugerem que o método mais simples consiste em uma matriz, podendo também ser chamada de tabela, onde um eixo possui uma lista de opções e o outro eixo uma lista de critérios. Esse mecanismo também é chamado por DMA (*Decision Matrix Analysis*), MCDA (*Multi Criteria Decision Analysis*) ou MAUT (*Multiple Attribute Theory*). Os autores procuram estabelecer um meio de utilizar os diagramas nos estudos de casos do restauro, aplicando os sistemas de decisão simples e sequencial a uma obra do pintor Mario Sironi, de 1930. A pintura à guache sofria com graves desprendimentos e testes preliminares indicavam que os consolidantes tradicionais escureciam ou mudavam o brilho da região onde eram aplicados (MICHALSKI; ROSSI-DORIA, 2011).

Ao empregar a matriz no caso (ver Tabela 1), Michalski e Rossi-Doria definem como critérios os seguintes fatores: aparência (*appearance*), no caso o aspecto estético do procedimento logo após a sua realização; estabilidade (*stability*), que consiste na estabilidade da intervenção pelos próximos 100 anos caso mais nada seja feito na região durante este tempo; e velocidade (*speed*),

ou seja, o tempo de efetuação do processo, que visa indicar o quão trabalhoso o procedimento é. Cada critério foi pontuado em uma escala até 5, 1 sendo baixo e 5 alto. A soma de todos os pontos de cada opção consistiria na nota final da decisão, sendo a maior nota teoricamente a melhor escolha. A opção A seria a de utilizar algum polímero estável e de rápida aplicação na consolidação, que porém, escureceria a área imediatamente. A opção B concerniria em empregar um consolidante fixando cada parte desprendida da pintura individualmente com um pincel, pontuando então boa estabilidade e boa aparência, sendo entretanto um procedimento extremamente trabalhoso, podendo amarelar um pouco com o tempo. A opção C consistiria em não fazer nada e deixar a pintura do modo que se encontrava, o que não alteraria a estética original da obra e também não gastaria tempo nenhum, porém envolveria aceitar que a pintura eventualmente cederia completamente por possuir pouca estabilidade. Nesse cenário, a opção C venceria como melhor alternativa, por somar a maior nota. Contudo, não parece estranho o fato de que não fazer nada esteja listada como possibilidade e que, ainda por cima, acabe por ser considerada a primeira escolha?

	Appearance	Stability	Speed	Total score	Decision
<b>Option A</b>	1	5	4	10	
<b>Option B</b>	4	4	2	10	
<b>Option C</b>	5	1	5	11	ok

	Appearance	Stability	Speed	Total score	Decision
<b>weight</b>	2	2	1		
<b>Option A</b>	1x2	5x2	4	16	
<b>Option B</b>	4x2	4x2	2	18	ok
<b>Option C</b>	5	1 fail	5	16	

Tabela 1 - Matriz de Michalski e Rossi-Doria antes e depois da atribuição de pesos aos critérios. Fonte: MICKALSKI; ROSSI-DORIA, 2011

A opção C deve existir pois em muitos casos não intervir pode ser a melhor decisão. O que devemos abordar nessa questão é a análise de quando esse é o caso. Atualmente, deixar um objeto se tornar ruína sem realizar nenhum procedimento estrutural plausível, não é, definitivamente, bem-visto. É preciso bom senso, respeitando-se alguns pilares tradicionais do exercício da profissão, como a reversibilidade e a estabilidade. Contudo, nem sempre atender a todos igualmente é possível, e para tanto, é necessário que escolhamos um ponto de maior importância na nossa visão. Obviamente, afetar um pouco a aparência ou ter mais trabalho no procedimento são preferíveis a correr o risco de deixar um processo de deterioração arruinar permanentemente a obra. Para que não ocorram casos como o da figura 15, onde o objeto pode se perder completamente pela opção C somar a maior nota em aparência e velocidade,



afunilamos os critérios. Os autores Michalski e Rossi-Doria limitam então estabilidade a uma pontuação mínima de 3. Qualquer alternativa que pontue menos que esse valor será considerada fracassada e automaticamente rejeitada. Não fazer nada não é mais uma opção, e portanto nos restam as escolhas A e B, porém, ambas somam a mesma nota. Desse modo, devemos dar prioridade aos respectivos critérios, estabelecendo “pesos” para cada um. Como é possível verificar, os autores decidiram por dar duas vezes o peso para estabilidade e aparência. Por possuírem valores diferentes em cada um desses critérios, a soma dos pontos foi finalmente diversa, alcançando o resultado que indica a opção B como a escolha vencedora. Podemos refletir que em um caso onde o custo da restauração tivesse de ser mínimo por questões de orçamento particular ou institucional o desfecho dessa questão seria diferente, priorizando-se o procedimento menos trabalhoso.

Seguindo o raciocínio, os autores decidem por criar um misto de um diagrama simples e um sequencial ao efetuar uma árvore de decisão que apresenta nota para seus resultados (Fig. 15). Analisando o diagrama a primeira coisa que notamos é que os símbolos utilizados são os dos fluxogramas, já abordados nesse capítulo. O modo de pontuar cada decisão também é diferente, utilizando – e +. De acordo com Michalski e Rossi-Doria, a lógica seria a mesma de uma pontuação até 5, porém com os símbolos de – e +, a consequência da decisão seria rapidamente lida como positiva ou negativa. Podemos verificar que o número de opções existentes é na realidade mais amplo do que as matrizes levam a crer e a árvore de decisão apresenta essas escolhas de forma intuitiva.

A princípio, a possibilidade de não consolidar não foi então analisada como positiva, obtendo -, devido ao grande risco de perda pictórica no futuro. Consolidar por sua vez se desdobrou em uma série de opções, começando pela “frente ou verso?”. Ao se escolher frente, o diagrama direciona automaticamente para a escolha do consolidante e do método de aplicação, que possui como critérios de pontuação a estabilidade, invisibilidade, resistência (no diagrama os autores mencionam que a resistência pode ser considerada como o critério de “sem perda da camada pictórica durante o tratamento”) e rapidez. Enquanto isso, a opção referente a consolidar pelo verso envolve remover o reentelamento, pois sem a remoção deste, o procedimento não pode ser efetuado. Ao mesmo tempo, por se tratar de uma intervenção muito arriscada para uma pintura que sofre com desprendimentos, qualquer uma das escolhas relacionadas a remover o reentelamento foi vetada, mesmo a que propõe a criação de uma barreira de ciclodecano para proteção da camada. Nesse último caso, não haveria controle da penetração do produto, e algumas áreas poderiam nem receber o consolidante. A única alternativa possível seria a de

consolidar pela frente, utilizando o melhor método possível. Por fim, o resultado que somou mais pontos foi o de aplicar Akeogard com um pincel.

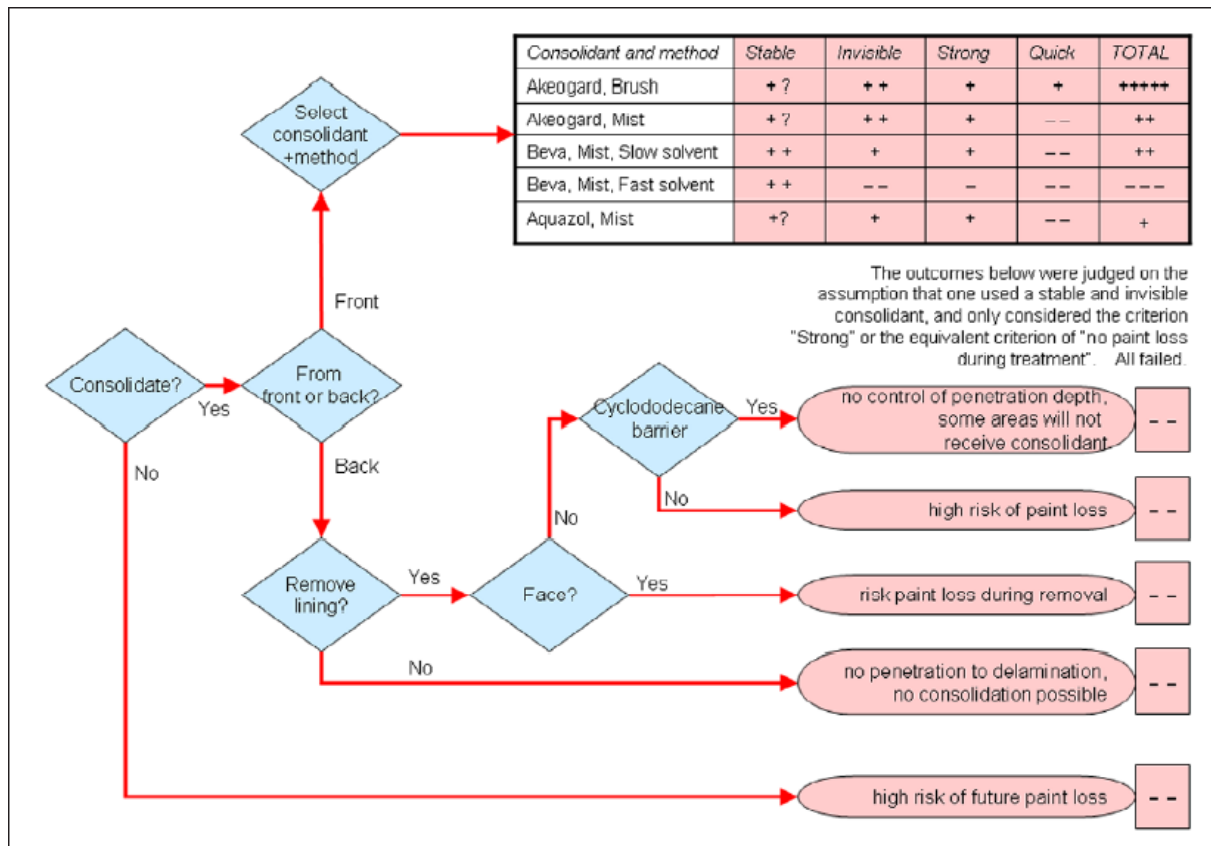


Figura 15 - Diagrama de decisão misto proposto pelos autores. Fonte: MICHALSKI; ROSSI-DORIA, 2011.

Como já discutido anteriormente, não podemos negar a influência da atribuição de valores no momento da decisão do que restaurar e como. Do mesmo modo, os critérios utilizados são voláteis, podendo variar de acordo com quem os emprega. Um restaurador pode dar um peso maior ou menor para o critério de estabilidade, enquanto outro pode valorizar a aparência. Por mais objetivos que tentemos ser, certas inclinações são inevitáveis. Apesar de parecerem um processo de decisão mais confiável, os diagramas *são* subjetivos, pois procuram estabelecer respostas para questões não óbvias. O grande argumento a seu favor se encontra em como eles compelem o profissional a pensar no peso de cada possibilidade de forma mais consciente e em como essas escolhas ficam documentadas para serem consideradas no futuro.

Ponderando a respeito dos casos tratados no capítulo 2 onde a autenticidade material não compõe toda a importância da obra, podemos concluir que esses critérios estabelecidos são básicos porém não únicos, pois por si só não abrangem as necessárias discussões sobre a atribuição de valores e as consequências de cada intervenção nesse aspecto. Até mesmo nessa situação, o critério "aparência" nada mais é do que o valor estético da obra retratado em seu

aspecto material. Desse modo podemos concluir que uma decisão no campo do restauro está completamente conectada com os valores atribuídos aos objetos, porém que nem sempre isso abarca todos os valores presentes, pois o restaurador pode não estar consciente a respeito deles. Devemos então refletir sobre uma maneira de empregar os diagramas de decisão em casos que envolvem questões complexas, através da ampliação dos critérios propostos por Michalski e Rossi-Doria. Antes, porém, é necessário realizar algumas reflexões no que concerne a perda de valor e como ela é normalmente determinada.

Uma pesquisa de gerenciamento de riscos visando determinar a perda de valor esperada (exLV – *expected loss in value*) para coleções em certas situações chegou à conclusão de que a melhor forma de alcançar um resultado com o mínimo de inclinações seria o de analisar as possibilidades em um grupo multidisciplinar e chegar a um consenso. Para isso, se utilizaram de profissionais de diversas áreas e estabeleceram uma nota de exLV para cada circunstância apresentada. Os valores deveriam variar entre 0, onde não haveria perda nenhuma de valor, e 1, onde todo o valor seria perdido. É interessante notar que os participantes não tiveram dificuldade nenhuma de pontuar casos onde haveria total perda de valor do objeto ou casos onde não haveria perda significativa, porém tiveram muitos problemas ao tentar determinar notas para situações que se encontrariam no meio desse espectro, com a maioria desses casos pontuando uma média de 0,5. Além disso, aparentemente foi mais fácil estabelecer notas para valor de exposição e valor científico do que para valor histórico e cultural, pois os últimos dependem muito de informações contextuais que os participantes não necessariamente tinham acesso ou confiança de possuir. Por fim, os danos facilmente pontuados como ruins foram então os que impactavam diretamente a utilidade física de um objeto. É importante salientar que nem mesmo em grupo as influências externas deixaram de atuar, pois, dependendo do modo que as perguntas eram formuladas, as respostas se tornavam diferentes. (CANNON *et al.*, 2017) Como sempre, a contextualização adequada é vital e para isso necessitamos de profissionais dispostos a analisar profundamente seu objeto de pesquisa e de trabalho.

Portanto, propomos um modo de avaliar um objeto através de alguns valores básicos. São eles: valor científico/tecnológico, valor estético/de exposição/artístico, valor histórico/arqueológico/documental, valor simbólico/religioso, e valor cultural. O adequado seria que sempre que um restaurador entrasse em contato com uma obra se perguntasse quais valores poderia atribuir a ela, começando pelos básicos citados. Isso após, é claro, ter tido acesso a todas as informações possíveis concernentes ao objeto, e de preferência nunca sozinho. Lembrando que cada um desses valores pode ser dividido e ampliado a questões maiores, como,

por exemplo, o valor estético divergir do valor de exposição, além do fato do valor estético não ser igual a valor artístico, apesar de ser tratado da mesma maneira. Do mesmo modo, o valor simbólico não é obrigatoriamente religioso e o religioso não é obrigatoriamente simbólico e ambos podem estar amplamente conectados com o valor cultural, que pode indicar diferentes meios de lidar com o objeto a depender da cultura em questão. O valor documental é derivado do valor histórico, assim como o arqueológico, porém ambos podem alterar o rumo de um procedimento de conservação. Não pretendemos discutir amplamente os valores existentes na atualidade, pois eles são tão amplos que merecem muitos trabalhos dedicados exclusivamente a eles e em como se assemelham, se diferem e se conectam sutilmente. Decidimos por deixar o valor de exposição e artístico na mesma categoria do estético pois no geral, a tendência de intervenção nesses casos é a mesma, e do mesmo modo os valores arqueológico e documental se encontram no mesmo espectro do histórico por esse motivo. Nos casos, entretanto, que essas diferenças possam indicar modos diversos de lidar com o objeto, recomendamos que os restauradores separem os valores e os tratem da maneira adequada.

Após definir todos os valores que envolvem a obra em questão, sugerimos que se estabeleça a importância e o peso de cada um para o objeto, tendo em vista seu contexto histórico e atual. Geralmente, a maior questão com a qual nos deparamos é inevitavelmente a intervenção estética em contraponto à conservação arqueológica. Temos então que levar em consideração se a obra será exposta, os desejos do proprietário, se ela será estudada por cientistas/arqueólogos/historiadores ou interpretada como objeto artístico. Caso alguns valores entrem em conflito, e inevitavelmente irão, esses fatores podem ser úteis para a decisão final. Também é importante lembrar que quando o valor estético for igual ao valor histórico devemos buscar um procedimento que interfira o mínimo possível na autenticidade material da obra e isso pode significar simplesmente não intervir. Infelizmente, vestígios históricos dos quais não temos necessariamente conhecimento podem ser apagados com qualquer intervenção, e isso não se aplica somente à estética. A grande questão é que, se no momento não existem procedimentos razoavelmente reversíveis que visam o restabelecimento da aparência, talvez seja melhor esperar que eles existam para realizá-los (mencionamos isso tendo em vista que nada é *completamente* reversível). Uma intervenção malsucedida pode deixar suas marcas em uma obra para sempre, ou até mesmo apagar seu valor. Entretanto, sempre é possível criar fac-símiles para ilustrar seu aspecto “ideal” até a melhor opção estar disponível para uso. Em muitos casos, isso é possível e desejável. Novamente, não podemos estabelecer uma regra, há exceções para cada exemplificação no restauro.

Após definir o peso para cada valor, seria interessante fazer um diagrama de decisão misto como o proposto por Michalski e Rossi-Doria, tendo em vista as consequências para os valores atribuídos ao objeto. Para tanto, realizaremos um estudo de um caso complexo que possui muitas possibilidades e importância em diversos aspectos. Analisaremos a seguir a viabilidade de se reintegrar um manuscrito iluminado do século XVIII, o Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas do Sabará, Comarca do Rio das Velhas, Capitania de Minas Gerais, feito em 1725.

#### **4 – ESTUDO DE CASO NO LIVRO DE COMPROMISSO DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR DAS CONGONHAS DO SABARÁ**

Os Livros de Compromisso de irmandades religiosas do período colonial são objetos de estudo e reverência por seu caráter histórico e sua estética deslumbrante. Para discutir seus valores intrínsecos é necessário antes de tudo conhecer seu contexto de produção, através das irmandades leigas. As irmandades mineiras de leigos eram reflexo da importância primária da religião na vida cotidiana do século XVIII, que permeava todos os ritos e comportamentos dos indivíduos nessa sociedade, desde o nascimento até a morte. Como não poderia ser diferente, estava presente também nas relações humanas e no exercício do poder.

O processo da criação das irmandades leigas mineiras surgiu com a proibição pela Coroa da existência de ordens primeiras e segundas<sup>24</sup> nas Capitâneas de Minas. Desse modo, apenas ordens terceiras poderiam ser instauradas na região, pois assim o domínio das riquezas seria mantido pela Coroa, sem ter de disputá-las com a Igreja.

Através da proibição da entrada de ordens religiosas na região, a fim de controlar o contrabando e reservar para si todos os benefícios advindos da extração do ouro e dos diamantes, a Coroa procurou manter afastado de Minas o clero regular. Todas essas medidas ajudaram a compor uma situação particular, cujo traço mais incisivo foi a liderança dos irmãos das confrarias nas práticas católicas. (Gomes, 2009, p.2)

De acordo com Daniela Gonçalves Gomes (2009), no Brasil as ordens terceiras originalmente acoplavam-se nos conventos das ordens primeiras e segundas, porém já que o clero monástico fora proibido na região, a Capitania de Minas era exceção. Desse modo, elas instauraram-se dentro das capelas e da igreja paroquial, aumentando o poder dos leigos na doutrina religiosa. Salles (2007) salienta que associar-se a uma irmandade era o único modo legal para a população ter direito a relativo poder. Logo se caracterizavam não apenas como um instrumento de devoção, mas também de posição na sociedade. Na irmandade, os irmãos possuíam benefícios e obrigações, devendo pagar anuidade e comparecer em ações fúnebres e beneficentes, assistindo os necessitados do grupo e sendo assistidos em casos de desgraça pessoal. Essa associação não estaria isenta da carga social: a separação para negros, brancos, ricos e pobres se faria necessária nesse contexto histórico. A escolha do santo devotado também estaria ligada ao grupo que comporia a ordem. “Cada irmandade englobava, em sua organização, determinado agrupamento social, camada ou estamento. Os fieis, seguindo espontaneamente as suas

---

<sup>24</sup> As ordens primeiras e segundas consistiam nas jesuítas e carmelitas, que possuíam jurisdição própria.

devoções, organizavam-se nas agremiações das suas invocações prediletas.” (BOSCHI, 1986 *apud* GONÇALVES, 2015, p.22)

Segundo Campos (2006), as irmandades podiam surgir a partir da iniciativa de qualquer cristão. (*apud* GONÇALVES, 2015, p. 22) Era necessário, porém, o desenvolvimento de um estatuto de regimento que manifestasse todas as obrigações e informações dos membros e da instituição, como melhor retratado por Márcia Almada no trecho abaixo:

O estatuto era dividido em capítulos, que descreviam as obrigações dos membros da Mesa Administrativa – em geral provedor, procurador, tesoureiro, escrivão e andador (realizava serviços gerais) –, o culto, a organização das festividades, as funções administrativas e as taxas a serem pagas pelos irmãos. Os compromissos mais longos registravam também outros aspectos da organização, como a ética no manejo dos bens comuns, obrigações e remuneração dos capelães, eleição dos oficiais da Mesa, número de missas para os irmãos defuntos, regras para o acompanhamento de solenidades fúnebres de não-irmãos, relação dos principais objetos de culto da irmandade, entre outros. (ALMADA, 2006, p.30)

Esse estatuto consistia então no Livro de Compromisso, que deveria ser previamente aprovado para dar início às atividades irmandade. Segundo Gomes (2009) os compromissos eram mistos, devendo ser aprovados pelas autoridades civil e religiosa.

Devido à sua importância dentro da instituição, quando possível ao menos um exemplar dos livros de compromisso eram ricamente adornados, decorados com iluminuras coloridas, caligrafia requintada, capitulares e vinhetas decorativas, além do cuidado com a escolha de materiais de boa qualidade. Alguns possuíam também um frontispício, uma página completa com uma ilustração que geralmente apresentava o santo homenageado ou cenas de devoção. É interessante salientar como o caráter variado das irmandades no século XVIII se refletia também em seus estatutos: em meio a um texto de natureza jurídica e social, surgem ilustrações devocionais e ricas ornamentações. (ALMADA, 2006). Assim se esclarecem suas funções na sociedade: a adoração religiosa, de onde provém sua característica beneficente; seu prestígio social, por apresentar benefícios e hierarquia aos seus membros; e seus recursos financeiros, de forma que pudessem de fato pagar a produção de altares, templos e compromissos adornados e custosos. Mesmo entre as irmandades mais pobres existia uma preocupação com a estética do compromisso:

O primor técnico aplicado na sua confecção indica que os livros de compromisso incorporavam valor honorífico. O significado simbólico refere-se justamente ao ato de fundação – mesmo que as reformas de compromisso façam parte deste grupo – de uma entidade comunitária que permeava em muitos aspectos a regulação da vida urbana, do convívio social e das práticas religiosas, e esse significado manifesta-se por meio da construção visual do documento. (ALMADA, 2006, p.33)

Podemos analisar, a partir dessas informações, que os livros de compromisso detinham valores e significados diferentes, que equivaliam à posição das irmandades leigas na época. Almada levanta a hipótese, no trecho acima, de que tais documentos compreendiam também valor honorífico, de modo que a devoção relacionada ao estatuto não seja apenas pelo cargo divino da instituição e sim pela própria ordem, sua fundação, e sua relevância social para os participantes. Esse pode ser um dos motivos pelos quais foram guardados cuidadosamente ao longo dos anos de forma de que muitos puderam alcançar a atualidade.

O Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas do Sabará se encontra atualmente sob guarda do Arquivo Público Mineiro (APM), em Belo Horizonte. Não se sabe ao certo o modo como chegou em posse do Arquivo. A última entrada no livro possui datação incompleta, se referindo ao ano de 1869. Entretanto, estima-se que tenha sido doado por volta de 1901, já que existe uma carta assinada por Deniz Antonio Barbosa mencionando que seu tio Antonio iria enviar ao diretor do Arquivo, Antonio Augusto de Lima, o Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento das Congonhas das Minas de Ouro. O APM possui alguns compromissos, porém aparentemente nenhum outro desse antigo arraial. Posteriormente o próprio “tio Antonio” envia uma carta ao diretor, dizendo que irá lhe remeter um livro “carcomido de traças”. (GONÇALVES, 2015)

De 1997 a 2006 se sabe que os livros de compromisso do APM eram acondicionados em um armário de metal. Posteriormente, foram guardados em caixas de papel de baixa gramatura que eram mantidas verticalmente em uma estante. Em 2013, a funcionária Márcia Alkimin reuniu os manuscritos iluminados em duas caixas de papel neutro branco de alta gramatura. Até a data da dissertação de Gonçalves, o livro ainda era “acondicionado em folder de papel de fibra de madeira branco neutro, com entrefolhamento de papel de fibra de madeira branco alcalino, dentro da caixa, com mais outros três livros de compromisso”. (GONÇALVES, 2015, p. 50) Em 2018, o Compromisso foi enviado para o Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais para receber tratamento devido ao seu frágil estado de conservação.

O manuscrito foi originalmente confeccionado com papel de trapo, sem a presença de marcas d'água. O documento é ricamente ornamentado, se destacando entre muitos compromissos. Calcula-se que tenha sido produzido por um pintor/calígrafo de Vila Rica, que foi responsável pela criação de outros manuscritos iluminados. Um, em particular, é muito similar ao livro pertencente ao APM, chegando a ser chamado e estudado como “irmão gêmeo” deste. Trata-se



do Livro de Compromisso da Irmandade de São Gonçalo da igreja de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, que, apesar das semelhanças formais e estéticas, se encontra em um estado de conservação muito superior ao do das Congonhas de Sabará. (GONÇALVES, 2015)

O compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento encontra-se estruturalmente muito frágil devido ao ataque de insetos xilófagos (que aparentemente ocorre há muito tempo, se levarmos em consideração a carta para o diretor do APM). Aos fundos do caderno os ataques são mais extensos, havendo também manchas de umidade por todo o livro, esmaecendo muitas pinturas, principalmente nas regiões das margens e bordaduras. Há migração de tinta e de douramento para o verso da folha. Existem sujidades generalizadas e muitas marcas de manuseio nas bordas, especialmente nos cantos laterais inferiores das folhas. Em relação à camada pictórica, de acordo com Gonçalves, não se observou nenhum dos aspectos característicos da degradação da tinta ferrogálica. Ainda segundo a autora, as aplicações metálicas empregadas no manuscrito consistem em três: aglutinante ouro e a prata, usados em forma de folha metálicas, e uma liga de zinco e cobre (latão), o qual foi usado em vinhetas, bordaduras e no frontispício. Enquanto o ouro mantém seu brilho, a prata e o latão são pouco visíveis devido à sua acentuada oxidação, que inclusive ameaça a estrutura do suporte.

Almada (2006) faz uma análise formal detalhada do manuscrito. De maneira geral, todo o documento apresenta motivos fitomorfos e zoomorfos, com alguns geométricos nas bordaduras. A página de rosto exhibe o título do compromisso em letras romanas maiúsculas, de forma centralizada, envolvido por uma moldura oval (Fig. 16). Essa moldura é adornada por ornamentos florais nas tonalidades rosa, vermelho, amarelo, azul, verde e branco. No seu lado externo, podemos verificar áreas onde foram aplicadas folhas de prata com asteriscos, que representam formas estelares na superfície. Originalmente, o aspecto dessas áreas era provavelmente reluzente e chamativo, porém atualmente é com dificuldade que analisamos as figuras sobrepostas devido à oxidação do metal. Na realidade, pode-se notar até mesmo sinais de abrasão onde a prata foi completamente perdida.



Figura 16 - Livro de compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento, página de rosto e página com capitular e vinheta, respectivamente. Fonte: ALMADA, 2006.

As páginas dos capítulos são compostas por bordaduras decoradas internamente, à pena, com motivos florais e geométricos. Cada capítulo é iniciado com uma letra capitular ornamentada com tonalidades verde, vermelho, ocre claro e escuro, cinza e marrom, empregando também pigmentos metálicos em áreas reduzidas para a pintura.

O artista utiliza motivos fitomorfos e zoomorfos. Compõe a estrutura da letra geralmente com caules flexíveis de plantas, cujos cortes nas extremidades possibilitam uma pequena vista de sua parte interna. Tal caule se estende por filetes ramificados, os quais se tornam folhagens em forma de plumas. O peso visual da letra se fixa nas formas de cálice ou botão de flor, unidas pelas extremidades inferiores por um conjunto circular. (ALMADA, 2006, p.86)

Os elementos zoomorfos das capitulares são apresentados através de pássaros no meio das folhagens. Apesar da beleza das formas, Almada defende que o domínio técnico do artista ainda não era perfeito. “O artista seguia um modelo construtivo e em geral sabia exatamente qual elemento inserir primeiro, mas deixa ainda aparente uma certa inexperiência no manejo dos elementos decorativos” (ALMADA, 2006, p.86). Isso se deve ao fato que o calígrafo/pintor repetia estruturas de letras capitulares pré-definidas a partir dos modelos encontrados no livro *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, de Manoel de Andrade de Figueiredo (Fig. 17). Apesar da existência de um modelo, os artistas poderiam simplificar algumas formas dos detalhes ornamentais, alterando-os ao mesmo tempo que mantinham a estrutura.

Algumas formas são simplificadas, como os detalhes dos ramos, o jogo de sombreamentos e a inserção de elementos esféricos em locais diferentes dos apresentados no modelo. Outra diferença estilística são as formas mais arredondadas para os ornamentos zoomorfos. O traço fino de Manoel de Figueiredo é transformado em traços mais grossos e descontínuos. O motivo para tal fato pode ser tanto a inexperiência do artista, quanto a própria diferença dos instrumentos utilizados no desenho: em um, o buril; em outro, o pincel. (ALMADA, 2006, p.88)

A apresentação dos capítulos é realizada em letras maiúsculas romanas em grandes dimensões. As primeiras linhas, que contém as letras capitulares, distinguem-se por serem escritas com tinta vermelha, com letras romanas minúsculas, menores que as das apresentações dos capítulos e maiores que as letras cursivas do corpo do texto. Algumas páginas apresentam vinhetas, formas produzidas a partir de linhas e movimentos circulares, representando elementos geométricos ou zoomorfos que se adaptam ao tamanho do espaço disponível (ver Fig. 17).



Figura 17 - Comparação de capitular do livro de compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento e modelo do manual português. Fonte: ALMADA, 2006.

O códice também apresenta um frontispício (Fig. 18), que será foco de nossa abordagem e proposta por se tratar de um caso complexo com muitas variáveis e por seu estado de conservação ser pior do que o restante do manuscrito. Segundo Almada, (2006) os frontispícios aliavam a arte às demandas religiosas e necessidades espirituais da população através de sua iconografia. As representações presentes na pintura do frontispício do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento possuem rico valor simbólico em seus elementos formais e decorativos. Como mencionado anteriormente, o frontispício geralmente representa o santo ou invocação homenageado pela irmandade. Nesse caso, não é diferente. A pintura representa o Santíssimo Sacramento resplandecente e dourado ao centro, e todas as figuras da imagem direcionam o olhar do espectador para essa área. Segue a descrição formal do frontispício por Almada.

A composição pictórica encontra-se construída como um retábulo sustentado por duas colunas torsas, terminando em frontão interrompido e decorado ao fundo como policromia marmorizada. No camarim terminando em arco, aparece o Santíssimo

Sacramento, raionado e reluzentemente dourado. Apóia-se sobre nuvens azuis, as quais abrigam em sua base um querubim. Sobre o ostensório, encontra-se um sol encimado por uma coroa, suportada por dois anjos. Nas partes laterais, duas personagens, com trajes vermelhos e coroa de louros, direcionam-se para o Santíssimo Sacramento. Na parte inferior frontal, encontra-se uma tarja de inscrição ladeada por elementos decorativos em C, surgindo do conjunto dois ramos de trigo. À esquerda, na base do nicho, aparece de um lado a imagem de uma árvore (no lado oposto há perda de suporte e da imagem). A policromia indica a predominância do vermelho, do azul e dos tons dourados (constituídos aqui pelo uso do ouro, ocre e verde). Também no restante do livro predomina o matiz vermelho, cor utilizada pela irmandade do Santíssimo Sacramento. (ALMADA, 2006, p.150)

A análise iconográfica dessa imagem envolve inevitavelmente o simbolismo da Eucaristia e da sua importância para o cristão do século XVIII. Como já foi discutido no início do capítulo, os ritos religiosos permeavam a vida dos cidadãos e ditavam um modo de viver que se direcionava a uma única coisa: alcançar a salvação e a vida eterna. Através da Eucaristia o cristão tem a possibilidade de unir-se à divindade obtendo a comunhão com Jesus Cristo, alimento espiritual necessário para a jornada até os céus. Consiste em dois elementos, o visível e o invisível, o mundo temporal e o espiritual, que são enfim vinculados através do culto ao Santíssimo Sacramento, e representa três dimensões temporais: o passado rememorando a vida de Cristo; o presente, como alimento espiritual; o futuro, com a vida eterna. (HERNANDEZ, 1956 *apud*. ALMADA, 2006) A iconografia desse momento tão valioso para a religião cristã é então muito rica. Almada analisa alguns símbolos presentes no frontispício que correspondem perfeitamente à simbologia do Santíssimo Sacramento.

A coroa, inscrita na parte superior da composição, sugere a ideia de elevação, poder e iluminação; para o cristão, consiste em uma recompensa por uma vida regrada pelo Evangelho, levando ao caminho da salvação eterna. A coroa de louros que adorna a cabeça das figuras humanas também sugere a permanência da vida. O trigo remete à invocação de Cristo morto e ressuscitado; configura uma das matérias da Eucaristia: o pão é o corpo e a vida de Cristo. Por fim, a árvore encontrada na base do retábulo pode simbolizar as relações entre a terra e o céu, a perpétua regeneração; sua verticalidade remete ao caminho ascensional ao longo do visível ao invisível. Segundo a crença cristã, a Árvore da Vida está no paraíso e é vigiada por querubins – somente pelo caminho da salvação o homem pode chegar no paraíso e comer os frutos da árvore da vida, tornando-se novamente imortal. (ALMADA, 2006, p. 150)

É importante notar que os símbolos formais como a árvore e o trigo não correspondem por si só para o significado intrínseco do objeto. O uso de materiais específicos indica a preocupação com determinado aspecto estético que perpassa a importância de certos elementos constitutivos na visão do pintor. O ouro é empregado para representar o Santíssimo, e isso não é só pela sua aparência brilhante, pois a coroa acima do Santíssimo também recebe um material metálico, que é, porém, menos valioso, assim como as estrelas nas nuvens abaixo. Acima de tudo, é interessante refletirmos sobre o aspecto visual da pintura quando foi composta em detrimento a como está hoje. Atualmente, tanto a folha de prata (detalhes das estrelas e ornamentação da



página de rosto) quanto o latão macerado em um aglutinante (coroa) se encontram em um péssimo estado de conservação. A oxidação da prata escureceu toda a aparência das áreas originais, enquanto o brilho do latão se perdeu por completo. Mais do que isso, as áreas de oxidação do latão estão com a estrutura muito frágil e com perdas causadas pela corrosão. O ostensório também apresenta lacunas apesar de empregar a folha de ouro, que é o metal mais estável. De acordo com Gonçalves (2015), há presença de zinco no ostensório por uma provável migração desse elemento na região, já que o latão foi aplicado ao redor dele. Esse provavelmente é o motivo pelo qual a área se encontra tão fragilizada. O caso é grave pois, de 2006 para 2018, um período tão curto tendo em vista o tempo de existência do objeto, ocorreram grandes perdas, como podemos analisar nas fotos do frontispício a seguir.



Figura 18 - Frontispício em 2006 e 2018, respectivamente. Fonte: ALMADA, 2006. Fonte: <http://iluminuras.art.br>  
As lacunas se concentram na coroa e no ostensório, as áreas mais sensíveis no momento. Outros danos na camada pictórica que podemos notar de imediato são o esmaecimento do pigmento das vestes de uma das figuras, na bordadura da parte inferior e na ornamentação floral da parte superior, provavelmente causados por umidade. A região inferior direita constitui uma perda antiga, da qual não existem referências documentadas. Considerando todos esses fatores e os estudos anteriores realizados, a obra foi selecionada como objeto de pesquisa da Professora

Márcia Almada<sup>25</sup> para receber tratamento de conservação curativa tendo em vista a manutenção dos vestígios históricos. Essa intervenção visa limpeza de determinadas sujidades e a aplicação de enxertos nas áreas de perda causadas pela manipulação ou por insetos.

Visando a complexa discussão sobre a reintegração cromática no suporte de papel e como ela raramente é realizada em obras tidas como documentos, decidimos por empregar um estudo de caso dessa área e analisar as possibilidades da intervenção. O frontispício do Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento se mostrou então uma excelente oportunidade para aplicarmos a teoria das discussões de valores e dos diagramas de decisão. Para tanto, devemos seguir com o raciocínio proposto no capítulo 3 e executar a atribuição de valores ao manuscrito.

De acordo com o contexto de produção do objeto, não podemos negar, é claro, o seu valor histórico. Esse conceito pode se ampliar para o valor sociológico e cultural, considerando que ele é um exemplar de um período e sociedade únicos que existiram nas Minas Gerais do século XVIII, e que não pode ter sua importância dissociada disso. O valor documental do manuscrito é muito importante, e apesar de não ser exatamente conflitante com o histórico nos quesitos de metodologia de intervenção, deve ser listado à parte por não se tratar apenas de um códice de determinada época ou que passou por determinados proprietários. Se trata de um documento do qual novas informações podem ser adquiridas através de diferentes contextualizações e que teve um caráter jurídico em sua época. No seu corpo de texto, o aspecto textual apresenta-se, provavelmente, com sua maior contribuição para a compreensão dos processos existentes nas irmandades leigas e portanto, deve-se ter especial cuidado ao lidar com o mesmo, sem nunca existir a possibilidade de se reintegrar sequer uma palavra perdida, com o risco de se produzir um falso histórico do qual as consequências podem ser drásticas.

Não podemos, entretanto, ter a mesma visão no que concerne às letras capitulares. Mesmo fazendo parte do corpo do texto, elas se inserem de modo diverso, como ornamentação. Além de sua função de informação ser menor do que a de contribuir para a bela aparência da página, as letras capitulares costumam ser muito grandes se comparadas ao restante do texto. Isso resulta no fato de que dificilmente uma perda na letra envolva perda de conteúdo informacional textual e que, quando for esse o caso, a lacuna será tão grande que não seria adequado reintegrá-la, a menos que se exista referência. Atribuímos então o valor estético/artístico/de exposição

---

<sup>25</sup> Projeto “A materialidade dos documentos pintados – entre a História e a Preservação” - Capes AUXPE 585/2015.

para toda a ornamentação existente no manuscrito, pois ela possui uma função clara desde a sua realização no século XVIII: apresentar através de sua fruição estética toda a importância das irmandades leigas<sup>26</sup>. Podemos fazer um paralelo com os manuscritos iluminados medievais abordados por Correia (2011), quando a autora menciona que em exposições tradicionais esses livros são apresentados em um formato aberto, com a sua relevância sugerida por uma única página que certamente contém elementos ornamentais de algum valor artístico. Dessa forma, não podemos dissociar a beleza desses documentos de sua importância geral, o que só reforça a ideia de que eles devem ser vistos e analisados parcialmente como obras de arte. O próprio fato de existirem análises formais e estilísticas de suas pinturas os comprova como tais.

Quando a irmandade do Santíssimo Sacramento produziu o livro de compromisso, esse documento certamente possuía valor simbólico e honorífico para os integrantes. Podemos verificar o valor simbólico apenas analisando a iconografia do frontispício e a contextualizando pelo cenário religioso da época. Como já descrito por Almada e citado anteriormente nesse capítulo, o valor honorífico do manuscrito por sua vez estava relacionado com a fundação da própria irmandade e de sua importância para os membros. Enquanto pouquíssimas irmandades ainda se mantêm até os dias atuais, a maioria se desfez em meados do século XIX, como provavelmente foi o caso da irmandade do Santíssimo Sacramento em questão. Nessa circunstância, os valores simbólicos e honoríficos se perderam com os integrantes que não mais existem. A única reverência que um cidadão leigo no assunto sentiria atualmente ao analisar um compromisso estaria provavelmente relacionada apenas com o primor técnico e o lapso temporal de existência dele. Apesar de não devermos esquecer que esses valores existiram e de sua importância para o objeto no momento de sua concepção, devemos nos voltar para a relevância que ele possui hoje. Se levássemos em consideração esses valores com o mesmo peso de outros atualmente presentes, provavelmente entrariam em conflito com o caráter documental do livro. Podemos usar como exemplo fiéis que desejam que sua escultura religiosa seja restaurada: talvez métodos de diferenciação visual da reintegração não os agradem, ou talvez exijam a reposição de um membro perdido. Os valores mudam, se perdem e se ampliam com o tempo. Este códice atualmente é um objeto de estudo, antes de reverência ou devoção.

Por sua vez, os valores honoríficos e simbólicos evoluíram para um novo valor: o cultural. O valor cultural do modo como é presente nesse objeto provavelmente o caracteriza como o mais versátil de todos, falando a cada um dos públicos de diferentes formas. Podemos analisar as

---

<sup>26</sup> Para este assunto cf. BOSCHI, Caio Cesar. **Os leigos e o poder**: (irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986. Viii, 254 p.

técnicas de produção das iluminuras como um processo único existente no Brasil ou Minas Gerais ou podemos considerar o próprio compromisso em si um produto único com o qual o público se identifica. Sociólogos podem estudá-lo para melhor compreensão de costumes e ritos; historiadores podem analisar suas informações contidas tanto nas palavras quanto nas sujidades provenientes de manuseio; historiadores de arte conseguem fazer uma leitura formal, material e iconográfica de suas ornamentações; cientistas realizam exames em sua superfície a fim de conhecer mais sobre seus métodos construtivos e processos de degradação e conservadores procuram manter o objeto estável o maior tempo possível para atender a todos, pois a relevância do manuscrito é plural e diversificada. Por esse motivo, decidimos listar o valor cultural em uma posição de intervenção neutra nesse caso, um equilíbrio entre as instâncias estéticas/artísticas e históricas/documentais.

Deixamos claro que nossa visão a respeito da atribuição de valores a esse objeto em questão não está livre de inclinações pessoais, já que isso é impossível. Dispomos nosso trabalho a críticas nesse aspecto pois um procedimento tão subjetivo deve estar aberto a diferentes interpretações. Desde que a contextualização e o diálogo adequados estejam presentes, as discussões poderão sempre contribuir para a melhoria dos critérios de intervenção e atribuição de valores existentes.

Ao discutir os critérios de intervenção em um documento, é inevitável mencionar o conceito de manutenção dos vestígios históricos. Atualmente, historiadores tendem a analisar e estudar um documento através de sua informação textual, enquanto antropólogos, arqueólogos e historiadores de arte o estudam por seus aspectos físicos e estéticos. Existe uma hierarquização dentro do campo da história que envolve a ideia de que as fontes textuais são mais conclusivas, enquanto as materiais são indicativas, necessitando, desse modo, da confirmação da informação, sendo empregadas como fontes apenas em último recurso. (ALMADA, 2014) Contudo, isso é muito equivocado em diversos aspectos, pois as fontes materiais apresentam mais vantagens, o que as tornam mais conclusivas do que indicativas. As marcas de uso e de armazenamento, por exemplo, não são influenciadas por uma visão específica de um indivíduo como o texto o é, pois são produzidas através dos anos por conjuntos de pessoas e desse modo caracterizam uma excelente forma de se compreender aspectos de uma sociedade de maneira geral. Se um objeto se encontra em um estado ruim de conservação isso pode indicar o modo como foi armazenado ao longo do tempo e, conseqüentemente a sua relevância para seus proprietários. Da mesma forma, se um livro apresenta muitas manchas na parte inferior direita de suas páginas, pode-se concluir que ele foi frequentemente manuseado e que seu conteúdo



era muito valorizado. Todos esses fatores contribuem para a compreensão de uma época e devem ser avaliados igualmente às fontes textuais. Na realidade, as próprias fontes textuais possuem caráter material e podem ser a origem de diversas informações sobre um período. (ALMADA, 2018)

Se tomarmos o documento como mais um dos artefatos históricos, perceberemos que ele é derivado de convenções, habilidades, conhecimentos e possibilidades específicas de cada época ou sociedade. E que as marcas deixadas nos suportes são informações preciosas sobre as formas de uso, apropriação, circulação e também pelas práticas de sua preservação. A documentação escrita deve também integrar o escopo dos estudos sobre a cultura material, fazendo uso de metodologias próprias, que unam também os métodos e interesses da história da cultura escrita. (ALMADA, 2014, p.141)

Os vestígios históricos materiais que envolvem um documento são então parte de seu valor como fonte de estudo. Podemos compreender mais sobre a relevância que um objeto perdeu e ganhou ao longo do tempo através de suas marcas e isso é especialmente frutífero para a discussão de atribuição de valores. No trecho abaixo, Almada estabelece uma relação da preservação dos livros de compromisso até os dias atuais com a sua importância na irmandade. Assim, o próprio fato do documento existir materialmente nos tempos atuais, relaciona-se com a valoração que recebeu no seu momento originário e nos anos posteriores, sendo o conceito de manutenção dos vestígios históricos então indissociável da prática de conservação e restauro.

Nas irmandades leigas setecentistas, por exemplo, o cargo de Escrivão era dos mais importantes para a Mesa Administrativa; seus ocupantes eram tanto responsáveis pela produção de documentos quanto pela sua guarda. Se hoje encontramos os exemplares adornados de seus Compromissos mais bem conservados (exceto pelo ataque de insetos!) do que aqueles produzidos para uso corrente, é porque o esforço para sua preservação correspondia, de certa forma, aos investimentos feitos para sua produção. Esta correspondência justificava a sua eleição para preservação, dentro do escopo de outros papéis produzidos pela instituição, que foram excluídos/destruídos em diversos tempos. (ALMADA, 2014, p.142)

De que forma podemos então associar a manutenção desses vestígios às intervenções praticadas em nossa área? Esse conceito não difere em nada da abordagem de conservação arqueológica, porém deve-se pensá-lo não apenas para artefatos arqueológicos, mas também para outros objetos e tipologias. Almada considera que existe uma dialética que se impõe, entretanto, no que se refere a quando considerá-la, já que as marcas presentes nos objetos muitas vezes podem ser danosas à sua conservação, ou entrar em conflito com seus outros valores intrínsecos. Algumas práticas, como o branqueamento por exemplo, visam atuar na estética de um documento gráfico, entretanto por se tratar de um procedimento químico os riscos de perda das marcas de manuseio é grande, e uma vez escolhido esse caminho não há volta. Quando, então, considerar a abordagem da manutenção dos vestígios históricos? Novamente, não há uma resposta que se adeque a todos os casos. Contudo, podemos estabelecer algumas diretrizes

baseadas nas discussões aqui realizadas sobre os valores atribuídos a um objeto. Quando a intervenção estética ou estrutural for considerada necessária devido à função de um objeto ou o seu risco de continuidade material, sugerimos a documentação extensa através de exames químicos, físicos e organolépticos de toda marca identificável.

Correia (2011) sugere alguns vestígios históricos a se notar em manuscritos litúrgicos medievais e seus indícios informacionais. Acreditamos que eles se apliquem adequadamente aos casos existentes nos livros de compromisso. Analisemos alguns deles. Os traços de produção podem ser notados por meio dos materiais empregados e características construtivas, incisões causadas por ferramentas, esboços, entre outros. Podem indicar data e local de produção, assim como circulação do manuscrito por diferentes regiões, além de contribuir para o conhecimento técnico artístico de determinado período. Marcas de dedos são úteis para o conhecimento do contexto de uso, se um manuscrito tinha caráter de manuseio regular ou secular e também apresenta informações sociológicas e forenses. Depósitos de cera apontam a prática e o ambiente de leitura, enquanto comentários de margem sugerem uma cronologia de recepção do manuscrito por determinados proprietários assim como rotina de leitura e informações subjetivas. Correções do texto após sua produção também indicam cronologia de recepção, assim como descontinuidade material e antigos reparos. Todos esses fatores podem ser analisados do ponto de vista sociológico que o objeto apresenta. Existem muitos outros possíveis vestígios históricos em documentos, porém esses consistem nos mais comuns encontrados. Devemos sempre estar atentos para estes sinais no momento de estudar ou atuar em um documento.

Considerando o procedimento de reintegração cromática no suporte de papel, podemos analisar que ele, da maneira como é tradicionalmente efetuado nos documentos gráficos, não afeta a manutenção dos vestígios históricos de uma obra. Como já discutido anteriormente, o fato da reintegração normalmente ser realizada sobre um enxerto livra o suporte original de interações materiais com o procedimento. Entretanto, isso não é necessariamente verdade com relação ao enxerto em si, pois, mesmo que em uma pequena área, utiliza-se um adesivo para adesão dos fragmentos. No caso do documento em questão, um enxerto se faz necessário devido à fragilização da estrutura e à demanda de manuseio, ou seja, se trata de um procedimento inevitável e vital para a continuidade da obra. Levando em consideração o frontispício, a área mais delicada encontra-se na região do ostensório e da coroa. Devido a seu estado, é desejável que a intervenção seja o mais permanente e estável possível, pois pode ser que o documento não resista a uma segunda tentativa. Até agora, a reintegração cromática realizada sobre o

enxerto não caracterizou nenhuma ameaça ao documento e a seu valor histórico e documental, porém é esse ponto que devemos considerar nesse momento. O papel empregado em enxertos garante uma longa durabilidade e estabilidade química, mas o que dizer das tintas utilizadas na reintegração? Podemos afirmar com certeza que não irão escurecer ou desbotar, acabando por mais prejudicar do que auxiliar na fruição estética da obra?

Iniciaremos então a analisar todos os dilemas de se considerar reintegrar o frontispício do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento, a começar pelo já discutido aspecto material. Caso se decida por uma reintegração cromática, as tintas empregadas devem ser de alta qualidade e previamente testadas em câmaras de envelhecimento para análise de seu comportamento sob situações de extensa exposição à luz e ao calor. Provavelmente tinta alguma resistirá totalmente sem o mínimo de alteração, porém levando em consideração o contexto de armazenamento do objeto (ambiente climatizado, ausência de exposição frequente à luz) podemos considerar a tinta que apresentar melhores resultados relativamente segura, lembrando que é interessante testar diferentes materiais, como aquarelas, guaches, acrílicas e pigmentos adicionados a adesivos considerados estáveis. A reintegração, entretanto, pode não ser completamente benéfica para a estética da obra. Alguns papéis – como o comumente empregado em enxertos, papel japonês – são demasiadamente absorventes por não conterem quase nenhuma cola, o que faz com que as tintas aplicadas sobre eles migrem para o verso e fiquem aparentes, causando um péssimo aspecto visual e fazendo com que a camada pictórica seja absorvida pela estrutura das fibras. Huzjak (2017) sugere o uso de uma camada de adesivo sobre o papel ou a mistura de um pouco de adesivo nas tintas empregadas para diminuir esse efeito.

Em consequência do fato de que para incluir essas questões em nosso diagrama teríamos de realizar esses testes materiais previamente, não consideraremos os possíveis efeitos das tintas na materialidade do objeto e apenas discutiremos o que reintegrar, com que técnica e porquê, o que já consiste em uma longa discussão. Como podemos analisar, o frontispício apresenta áreas de perdas que possuem referência fotográfica e outras não. Nesse caso como poderíamos reintegrá-las? Bom, isso pode depender do que consideramos como referência. A documentação fotográfica é provavelmente a fonte mais confiável de todas, enquanto a documentação escrita pode ser útil a depender do tamanho da lacuna. Um exemplo disso seria uma perda completa de uma personagem em uma pintura. Mesmo com a existência de um registro textual analisando a posição da figura, sua expressão e as cores empregadas em suas vestes, provavelmente não seria possível reintegrá-la sendo fiel ao que a imagem original representava. Do mesmo modo,

se a lacuna consistisse apenas no pé da figura e houvesse referências escritas da posição desse membro, provavelmente reintegrar a região não causaria basicamente discussão alguma.

Outro possível tipo de referência para uma reintegração seria o que Brandi (2013) chama de “fragmentos”<sup>27</sup>. É nesse caso que possuímos maior dificuldade de estabelecer até que ponto o caráter estilístico, iconográfico e formal de uma obra pode ser considerado uma referência. Analisando o próprio frontispício como exemplo, na parte inferior do retábulo podemos visualizar o nicho que ilustra em seu interior uma árvore, descrita por Almada como uma possível representação da Árvore da Vida. Do outro lado há uma lacuna grande. Analisando a construção formal da imagem podemos constatar que todos os elementos são simétricos: existem duas personagens e dois anjos e a parte superior apresenta motivos florais que se repetem dos dois lados. Do mesmo modo toda a estrutura arquitetônica e ornamentação do retábulo é igual, independente da lateral estudada. Os únicos componentes da imagem que não são duais se localizam ao centro dela, o que indica que se dividirmos a pintura ao meio teremos figuras aproximadamente iguais em tamanho e aspecto em ambos os flancos. A exceção ocorre nas vestimentas das personagens: a da direita apresenta vestes lisas na cor vermelha e a da esquerda possui vestes com uma leve texturização que se dá através da execução de pequenos pontos sobre a camada. Refletindo sobre isso, poderíamos considerar a simetria uma referência para o suposto nicho presente no lado direito, ao menos em sua estrutura geométrica. Mas o que dizer a respeito do elemento que se inseriria dentro dele e da bordadura que se encontraria abaixo? A bordadura do lado oposto apresenta esmaecimento de sua ornamentação e podemos apenas notar levemente a sua tonalidade original. A árvore pode não ter sido representada dos dois lados, podendo-se ocorrer alteração da figura tal como nas vestes das personagens. A utilização de um símbolo inadequado poderia alterar a leitura iconográfica da obra, que é ligada a seu contexto simbólico, histórico, sociológico e documental.

Temos como uma das opções tomar uma posição arqueológica levando em consideração o valor documental de todo o manuscrito. Apesar do frontispício ser a parte da obra que possivelmente mais possamos inferir um valor artístico em todo o documento por sua ausência de conteúdo textual e completa intenção estética visual, não podemos excluir o fato de que ele é indissociável do restante do livro, que por sua vez reflete por completo a sua contextualização simbólica. Talvez seja interessante que as áreas de perdas sejam realmente visíveis e acessíveis para todos os pesquisadores que entrarem em contato com o manuscrito, o que pode ser frutífero para a

---

<sup>27</sup> Mais a respeito da teoria de Cesare Brandi no capítulo 2.

análise do frontispício como parte documental inerente ao livro. Não podemos garantir que, mesmo ao utilizar técnicas de diferenciação visual, todos os estudiosos do objeto compreenderão que uma intervenção foi realizada. A ausência ou emprego de um símbolo no outro nicho pode ser entendida por alguns como intencional e original do artista. Não sabemos também ao certo que informações perdemos com a lacuna, e não estaria em nossa posição nenhum tipo de recriação. Podemos ponderar que a área da dobradura também não consiste em uma boa referência, e nesse caso como poderíamos reintegrar a parte oposta? Acabariamos não preenchendo o espaço interior. Outra questão que podemos abordar em defesa desse ponto de vista é que a fruição estética do frontispício já se perdeu em muitos aspectos e se a intenção do procedimento é recobrá-la ou auxiliar na compreensão do que fora um dia, não será completamente possível. Brandi (2013) defende a reintegração das lacunas para combater seus efeitos nocivos, mas já que, nesse caso, estaríamos aplicando um enxerto provavelmente tonalizado, a característica prejudicial da lacuna se perde e o procedimento acaba por visar apenas a reestruturação do propósito estético da obra. Contudo, o significado simbólico e a característica resplandecente que podemos atribuir ao uso das folhas metálicas só pode ser acessado através de nossas suposições e fac-símiles, já que a oxidação e corrosão não são processos reversíveis atualmente. Logo, a intervenção teria em vista a reestruturação visual do manuscrito nesse contexto histórico em que se encontra – que não se trata do propósito original – caracterizando então esse procedimento como sem sentido, pois levamos em consideração que não se trata de um manuscrito iluminado que é exposto ao público, e sim mantido armazenado com acesso exclusivo de pesquisadores.

Ou, podemos tomar uma posição mais flexível e reconhecer que, apesar do fato de o documento não ser exposto atualmente, isso não exclui a possibilidade de que o seja um dia, e a característica preferencialmente definitiva dessa intervenção sugere que devemos considerar todas as opções nesse momento. Não devemos desprover o valor artístico do objeto com o argumento de que este não alcança os objetivos originais do seu contexto de produção pois isso não é possível em qualquer obra de qualquer tipologia. Todo material se deteriora, e o que vemos hoje nos museus nada mais é do que um aspecto entre muitos que alguém escolheu manter, como podemos analisar através das discussões sobre a remoção dos vernizes nas pinturas de cavalete. Nem por isso esse aspecto é desprovido de beleza e certa autenticidade. Consideremos também a característica construtiva geométrica do frontispício (por assim dizer a respeito do conjunto fechado e simétrico) que faz com que, mesmo com os enxertos tonalizados, a obra não apareça de fato ao olhar. Devemos fazer um certo esforço para observar

seus detalhes pois o esmaecimento, a oxidação e as muitas lacunas que não “fecham” as formas direito atrapalham sua despreocupada fruição estética. Não podemos, porém, mudar todos esses fatores, já que teríamos de intervir no suporte original e isso não é reversível. Contudo, o que está ao nosso alcance e que não prejudica sua materialidade é uma reintegração cromática compatível com as referências que possuímos. Isso indicaria preencher a lacuna do nicho delicadamente, mantendo as linhas arquitetônicas e deixando-o vazio, sem elemento nenhum em seu interior. A bordadura seria insinuada com leves pontos de cores, enquanto o ostensório e a coroa receberiam uma reintegração ilusionista e diferenciada imitando o efeito do ouro e da cor da coroa. Os pequenos pontos de perda ao longo de toda a folha seriam reintegrados nas áreas pictóricas. Toda a documentação necessária relacionada ao registro do manuscrito antes da intervenção e de seus vestígios históricos seria providenciada, sendo disponível a todo o pesquisador que entrar em contato com o documento.

Uma terceira e última postura seria a de analisar o frontispício como uma obra de arte completa que deve fazer jus a seu contexto simbólico original. Atualmente, quando um artista está vivo e uma intervenção em uma de suas obras é muito subjetiva, os restauradores podem tentar procurá-lo a fim de perguntar a sua posição, que provavelmente afetará diretamente a efetuação do procedimento (a menos, é claro, que o proprietário do objeto se oponha por uma questão relacionada a direito de propriedade em contraponto ao de criação). Isso ocorre muito em arte contemporânea, onde o mantimento do conceito original é mais importante do que a autenticidade material. Fazendo um paralelo com o frontispício do Compromisso, poderíamos refletir que a questão conceitual existia no século XVIII e estaria representada através da iconografia presente, pois a imagem foi criada com uma *mensagem* que falava à sociedade da época. Hipoteticamente, se pudéssemos perguntar para a irmandade do Santíssimo Sacramento em questão a sua posição a respeito, imaginamos que seria a de manter o significado da obra em detrimento a sua materialidade, e isso incluiria escolher a beleza que impõe toda a grandiosidade da irmandade ao invés de vestígios históricos. Dessa forma, a proposta seria a de reintegrar as áreas de esmaecimento diretamente no suporte, assim como toda a região perdida inferior. Nos casos como a bordadura, onde não possuiríamos referências de sua ornamentação, procuraríamos no restante do compromisso bordaduras com cores similares e decoração intacta e a reproduziríamos. Pelo fato de o artista ter seguido um modelo para as capitulares, deve ser possível estabelecer um padrão também para as bordaduras ao longo de todo o livro. O ostensório e a coroa seriam reintegrados normalmente, considerando-se o uso de folha de ouro no ostensório. O interior do nicho seria preenchido com outra árvore – o que provavelmente só

reforçaria o significado ao qual temos acesso atualmente – ou com um elemento presente em outros frontispícios que seguiria a mesma iconografia. Novamente, é bem possível que exista um padrão e com uma pesquisa adequada teremos condições de assegurar a correspondência com certa segurança.

Temos consciência de que as três propostas talvez possam parecer um pouco extremas a princípio, contudo no momento estamos apenas contextualizando as problemáticas encontradas na decisão de reintegrar o frontispício. Analisando as três alternativas podemos notar que cada uma delas “favorece” um valor presente no documento. A primeira opção possui uma abordagem conservativa que defende o valor histórico e documental do objeto e o conceito de manutenção dos vestígios históricos; a segunda, é flexível e relativamente neutra, lembrando ambos os propósitos do manuscrito e sugerindo uma intervenção estética de peso relativamente razoável para a instância histórica do frontispício – podendo caracterizar então o seu valor cultural; a terceira, uma posição que visa unicamente o mantimento do valor simbólico/honorífico e por consequência estético da obra. É claro que existem infinitas possibilidades e nuances entre essas três opções e que provavelmente são mais condizentes com as discussões atuais na reintegração cromática de maneira geral. Infelizmente temos de ser relativamente sucintos e propor apenas algumas delas, de modo contrário, a discussão seria demasiadamente extensa e o diagrama se faria muito complexo.

A primeira delas seria a opção A, já discutida, da conservação total arqueológica. A segunda se trataria da opção B, consistindo na proposta de intervenção estética total no próprio suporte. As outras opções seriam nuances da alternativa flexível, baseando-se na questão do que considerar referência de fato. A opção C indicaria uma reintegração de todas as áreas, incluindo o elemento do interior do nicho e da bordadura, empregando os mesmos critérios da intervenção estética total, porém sem realizar procedimento algum nas áreas esmaecidas, manchadas e perdas superficiais do suporte, respeitando a ideia da reversibilidade do restauro. A opção D consistiria na consideração do padrão simétrico como referência, permitindo assim a reintegração da lacuna do canto inferior direito da obra, sem, entretanto, preencher o nicho ou a ornamentação da bordadura, realizando apenas “insinuações de cores” – essa seria a única opção que obrigatoriamente empregaria técnica de diferenciação visual em pelo menos parte do frontispício. Por fim, a opção E seria a alternativa de reintegração mais aproximada da conservação histórica, se utilizando apenas de documentação fotográfica como referência. As áreas da coroa e do ostensório seriam reintegradas de acordo com a fotografia de 2006, porém não a região inferior direita. Pequenas lacunas de até aproximadamente 0,5 cm em um fundo

(como os pontos de perda nas vestes da personagem) também serão reintegradas, cautelosamente. Para fazermos uma análise prévia de cada possível resultado, realizaremos um diagrama simples utilizando como critério os valores atribuídos ao manuscrito. Tanto nessa matriz quanto na árvore de decisão final não empregaremos critérios materiais como estabilidade e reversibilidade, considerando que testes devem ser feitos antes de chegarmos a essa conclusão. Como o escopo da discussão é a perda de valor, não entraremos nessa área com a decisão de se reintegrar ou não (porém discutiremos superficialmente a questão material na tonalização do enxerto, posteriormente).

De acordo com a proposta do capítulo 2, atribuiremos pesos para os valores baseado na relevância deles na atualidade para a compreensão do objeto. Os valores estético/artístico e histórico/documental receberam peso 2, considerando-se apenas o frontispício e não o manuscrito como um todo. Ao valor simbólico/honorífico e cultural atribuiu-se peso 1, simplesmente por não terem todo o espectro de importância dos anteriores no critério levantado. A matriz aplicada (Tabela 2) será diversa da proposta por Michalski e Rossi-Doria, pois tentará quantificar a perda de valor, logo, quanto menor a nota final de uma opção, menos valores ela afeta. Como mencionado anteriormente no último capítulo, verificou-se que determinar a perda de valor alta ou zero é muito simples, porém pontuar tudo que está dentro disso é extremamente difícil e deve ser feito em um grupo multidisciplinar para evitar o efeito de inclinações pessoais. Na ausência dessa possibilidade, decidimos por diminuir a escala para apenas 3 pontos, com 0 = nenhuma perda de valor, 1 = alguma perda de valor e 2 = perda de valor média ou alta. Isso facilitou o processo e evitou inclinações pessoais que poderiam alterar muito os resultados.

	<b>Valor Histórico e Documental (*2)</b>	<b>Valor Estético e Artístico (*2)</b>	<b>Valor Simbólico (*1)</b>	<b>Valor Cultural (*1)</b>	<b>Total</b>
<b>Opção A</b>	0	2	2	1	7
<b>Opção B</b>	2	0	0	2	6
<b>Opção C</b>	2	0	1	1	6
<b>Opção D</b>	1	0	1	0	3
<b>Opção E</b>	1	1	1	1	4

Tabela 2 - Matriz de análise de impacto de propostas de intervenção nos valores do frontispício. Fonte: a autora, 2018.



Analisando a tabela, podemos concluir que a opção que acumulou menos pontos foi a D. O critério utilizado para pontuar o valor simbólico foi se a alternativa aplacava a reintegração da lacuna inferior direita e as áreas de esmaecimento direto no suporte. Tudo que teria uma referência com mais risco de ferir a autenticidade (elemento no interior do nicho e ornamentação de bordadura) do objeto recebeu 2 de perda no valor histórico. Ao mesmo tempo, o critério para pontuar perda de valor estético e artístico não foi tão rígido e só abordou se todas as lacunas seriam reintegradas. O motivo disso é que não se tratava só do valor estético, mas também do artístico, que possui uma questão com a autenticidade do produto produzido pelo artista. Tivemos dúvidas se incluiríamos o valor cultural no diagrama pelo fato de ele ser tão “neutro”, porém consideramos que ele teria um papel importante relacionado com a autenticidade do documento aliado ao mesmo tempo à sua função. Logo, a única opção em que o valor cultural atingiu 0 seria a opção D, por ela representar um equilíbrio entre os propósitos. Isso, entretanto, não significa que ela é necessariamente a melhor solução. Não sabemos até que ponto podemos confiar na abordagem quantitativa, porém foi o melhor modo que encontramos para tentar chegar a uma conclusão sobre o risco de perda de valor ao intervir, ou deixar de fazê-lo.

A técnica a se empregar para a reintegração cromática depende por sua vez das características estéticas da obra e de outros fatores, como melhor abordado no capítulo 2. Analisando o frontispício podemos observar que ele apresenta uma característica mais lisa e pouco profunda, assim como linhas consistentes e aspecto geométrico, o que indicaria uma preferência à reintegração mimética. Entretanto, pela quantidade de elementos presentes e cores vibrantes, dependendo da área as técnicas diferenciadas não saltariam muito ao olhar. Ao se efetuar a reintegração cromática da lacuna inferior direita, é recomendável que se empregue o método menos chamativo, o pontilhismo. Isso porque a região do nicho é muito clara e mais “limpa” de elementos visuais. A intervenção que busca reproduzir a bordadura com uma “insinuação” das cores sem realizar o preenchimento da ornamentação interna também se beneficiaria do pontilhismo pois, ao empregar o *tratteggio* ou a seleção cromática, a região apresentaria um aspecto mais denso, como se estivesse ornamentado, enquanto o outro lado continuaria esmaecido. Os raios que saem do ostensório e as linhas arquitetônicas e margens vermelhas seriam melhor reintegradas com um traço único do pincel, de forma que “fechassem” o conjunto visual geométrico. A técnica de diferenciação é desejável para todo o restante, considerando que a obra será estudada por profissionais de diversas áreas que podem acabar não

reconhecendo os enxertos (e é preferível que não reconheçam, pois isso indicaria que a tonalização foi bem realizada). Por fim, o pontilhismo é a técnica que mais recomendamos nesse caso por sua característica leve que se adapta a diversas formas, composições e texturas.

Outra questão interessante de se tratar que é paralela às técnicas de reintegração no que diz respeito à aparência e leitura é a tonalização do enxerto. Normalmente, isso é realizado visando um tom médio das cores das páginas, o que faz com que nas áreas mais escurecidas o enxerto aparente ser muito claro e nas áreas mais claras ele aparente ser muito escuro. Considerando o fato de que isso também contribui para a fruição estética, decidimos realizar algumas sugestões de alternativas para o método. Uma delas seria a de reintegrar individualmente os enxertos após a aplicação, assim como ocorre na reintegração mimética. A outra consistiria na possibilidade de estabelecer três tons médios para o manuscrito, um mais claro, um meio-termo e um mais escuro; esse último se adequaria para as áreas de manchas de manuseio nos cantos das páginas por exemplo. A região a receber a intervenção seria comparada com um dos papéis tonalizados a fim de encontrar o que apresenta maior correspondência. A grande questão relacionada ao caso é que muitas vezes um lado da página apresenta uma tonalidade específica e do outro lado da página essa tonalidade muda, ou seja, o enxerto que se adapta bem às duas faces da folha. Nesse caso, reintegrar individualmente cada um seria interessante, porém extremamente trabalhoso. Além disso as tintas aplicadas para tonalização não são as mesmas empregadas em reintegração cromática. Concluindo esse raciocínio, testes são necessários, porém é uma proposta a se considerar mesmo quando a reintegração cromática não for feita. O trabalho é basicamente o mesmo, porém pode garantir algum impacto positivo na fruição estética.

Após abordar todos esses aspectos, podemos seguir então para o desenvolvimento do raciocínio sequencial. As formas presentes na árvore de decisão (Fig. 19) seguem as normas dos fluxogramas para termos acesso ao símbolo do sub-processo, que representa discussões já realizadas no corpo do texto. Seguimos a teoria de Michalski e Rossi-Doria ao empregar os elementos + e – a fim de passar o resultado de determinada intervenção de modo intuitivo.

Podemos concluir através de todas as discussões já realizadas sobre os aspectos materiais do suporte de papel que o procedimento de reintegração cromática adequado nesse caso não deve ser irreversível, de modo que a alternativa que envolve a reintegração sobre o suporte original é automaticamente rejeitada tendo em vista a segurança e autenticidade material do objeto. Por sua vez, se formos considerar o risco de se cometer um falso iconográfico ao preencher o elemento que supostamente se inseriria dentro do nicho do retábulo, veremos que ele não é pequeno. Talvez seja interessante exercer uma pesquisa aprofundada nesse aspecto

iconográfico e em quais outros livros de compromisso ele se repetiria para se ter uma ideia das chances desse ícone ser o mesmo que existira originalmente no manuscrito, porém no momento não é uma possibilidade com a qual possamos contar, portanto a alternativa também foi rejeitada.

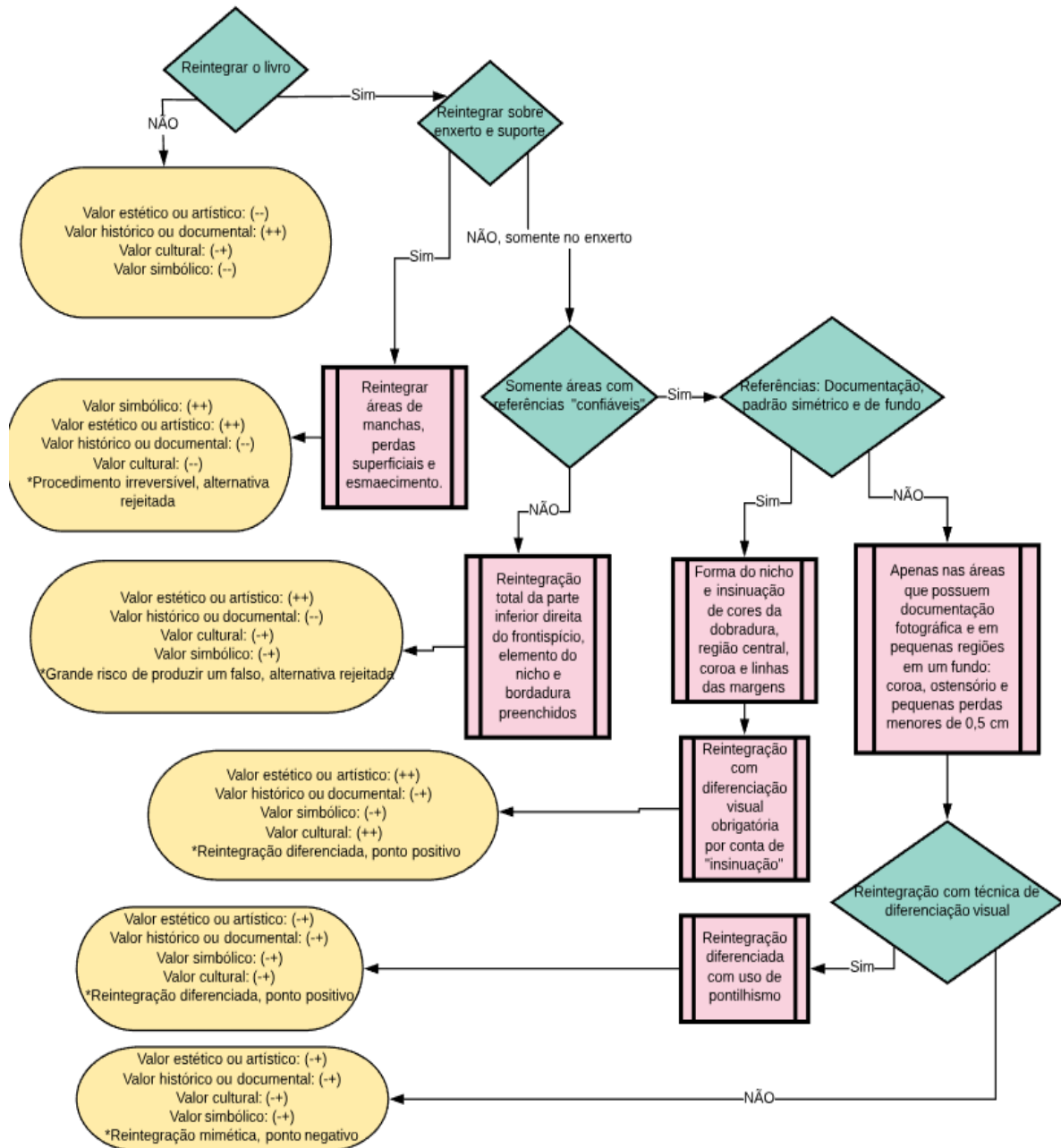


Figura 19 - Árvore de decisão estudando o impacto de cada intervenção nos valores do frontispício do manuscrito. Fonte: a autora, 2018.

A reintegração mimética não é desejada nesse caso pois devemos sempre deixar as intervenções visíveis em uma obra com valor documental, já que não queremos que ela seja confundida como um elemento original. Nos resta apenas o emprego das técnicas de diferenciação visual e, dentre

elas, o pontilhismo é a mais versátil de todas, e que possui mais chances de se adaptar a características estilísticas lisas e “chapadas”. Logo, é uma ótima opção para o estilo formal do frontispício.

As propostas de reintegração que se mantiveram foram então as que consideram e desconsideram, respectivamente, a simetria da obra como uma referência, um possível “fragmento” que pode ser lido e interpretado. Outra alternativa seria a conservação histórica, a não intervenção estética, procedimento tradicionalmente efetuado em documentos. Deixamos a análise de possíveis consequências aos valores presentes em um manuscrito iluminado ao se escolher intervir, ou não intervir esteticamente, porém não entramos no escopo material e em critérios como estabilidade das tintas, que podem sim ser decisivos.

Não pretendemos aqui prover respostas sobre a melhor opção, provavelmente porque não há. Como tudo que envolve a restauração, não existe uma resposta certa, mas caminhos a se seguir e as suas consequências.

## 5 - CONCLUSÕES

Com este trabalho pudemos refletir que a atribuição de valores é decisiva para a escolha do que intervir e que, ao optar por um procedimento em detrimento de outro, estamos na realidade escolhendo quais valores são mais importantes em um objeto e nos sujeitando a apagar vestígios históricos ou a embotar significados simbólicos e culturais de uma obra. Infelizmente, não há uma maneira de evitar isso por completo, pois os valores são distintos e conflitantes e mudam, se desenvolvem e se perdem ao longo do tempo, fazendo com que a pergunta sobre “o que conservar?” seja mais adequadamente “para quem conservar?”.

Consideramos, entretanto, que há coisas que podemos realizar a fim de que os valores que consideremos secundários não sejam completamente apagados com o tempo, assim como sua materialidade eventualmente o foi. Podemos registrar.

Esse registro pode se dar de diversas formas. Quando considerarmos que o valor histórico de um objeto seja muito maior que seu valor estético, podemos criar fac-símiles deste reproduzindo toda a sua beleza e fruição, e deixando disponíveis para acesso e estudo em conjunto com a obra. Podemos também realizar documentação extensa de vestígios históricos antes de se decidir por uma intervenção estrutural e estética. Acima de tudo, devemos registrar esses valores que não foram abordados com nossa proposta, tentar ao máximo fazê-los acessíveis de outra forma e sermos o mais neutros possíveis ao decidir, se possível nos utilizando de grupos multidisciplinares e métodos intuitivos para a leitura futura. Sabemos que não estamos imunes ao erro, mas é melhor que este se dê com uma proposta adequadamente estudada do que pelo medo de discutir.

Aplicamos as árvores de decisão com a intenção de tornar o processo de escolha, que é tão subjetivo, mais intuitivo e de fácil acesso para todos através da representação visual. Acreditamos que se trate de um método interessante que nos faz refletir e pensar em mais alternativas e considerar melhor as consequências.

No que diz respeito à reintegração cromática, levantamos o fato de como ela é muito pouco desenvolvida para outras tipologias que possuem necessidades diversas da pintura de cavalete, com infinitas possibilidades materiais e funcionais. Ao abordar documentos gráficos, tivemos de escolher apenas um estudo de caso pictórico, mas sabemos que o suporte de papel apresenta muitas outras questões a serem discutidas, como técnicas de reintegração próprias para obras que empregam *crayons* e métodos de diferenciação dos materiais.

Com relação ao frontispício do Livro de Compromisso, gostaríamos ainda de propor a efetuação de uma reprodução da imagem representando como ele provavelmente era logo após sua produção, com as folhas metálicas resplandecentes e as cores vívidas, de modo que este fique disponível para acesso de pesquisadores junto ao documento original, abarcando visualmente o valor simbólico e honorífico que o objeto teve no passado para um grupo de pessoas.

A proposta do trabalho surgiu tendo em consideração o fato que muito se discute sobre procedimentos e materialidade e pouco sobre a subjetividade dos valores e seu papel ativo, mesmo que oculto, nas tomadas de decisões sobre o que manter e para quem. Esperamos ter mudado mesmo que um pouco esse cenário e que esse estudo tenha sido útil para as próximas discussões sobre valores e procedimentos subjetivos. Aguardaremos ansiosamente por elas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, Márcia. Cultura material da escrita ou o texto como artefato. In: CONCEIÇÃO, A.A; MEIRELLES, J.G. Cultura escrita em debate. Reflexões sobre o império português na América – séculos XVI a XIX. Jundiaí: Paco Editorial, 2018, p.17-40.

ALMADA, Márcia. Cultura escrita e materialidade: possibilidades interdisciplinares de pesquisa. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 134 - 147, nov. 2014.

ALMADA, Márcia. **Livros manuscritos iluminados na era moderna**: Compromissos de irmandades mineiras, século XVIII. 2006. 171 p. Dissertação (Mestre em História)- Faculdade de filosofia e ciências humanas da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

BAILÃO, Ana. As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica. **Geconservación**, [S.1], n. 2, p. 45-63, dez. 2011. Disponível em: <<https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/41>>

BAILÃO, Ana. O gestaltismo aplicado à reintegração cromática de pintura de cavalete. **Estudos de conservação e restauro**, [S.1], n. 1, p. 1-12, jan. 2009. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/ecr/article/view/3171>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

BOSCHI, Caio Cesar. **Os leigos e o poder**: (irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986. Viii, 254 p.

BRAJER, Isabelle. The Concept of Authenticity Expressed in the Treatment of Wall Paintings in Denmark. In: RICHMOND, Alison; BRACKER, Alison (Org.). **Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths**. [S.1.]: Elsevier, 2009. cap. 8, p. 84-99.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2013. 264 p.

BRÜCKLE, Irene et al. Removable Loss Integration in the Re - Treatment of Robert Delaunay's Three Graces, Study for "The City of Paris" at the Albertina, Vienna. In: ICOM-CC GRAPHIC DOCUMENT WORKING GROUP – INTERIM MEETING, 2., 2013, Austria. **Paper Conservation: Decisions & Compromises...** Austria: [s.n.], 2013. p. 69-72.

BRÜCKLE, Irene. Perspectives on image reintegration. **The Paper Conservator**, [S.l.], n. 25, p. 113-123, set. 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/03094227.2001.9638688>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

CANNON, Alice et al. Towards the ‘collectively subjective’: The challenges of estimating loss in value during collection risk assessments. In: TRIENNIAL CONFERENCE IN COPENHAGEN, 18., 2017, Copenhagen. **Towards the ‘collectively subjective’: The challenges of estimating loss in value during collection risk assessments...** [S.l.: s.n.], 2017. p. 1-8. Disponível em: <<https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=d22c5ee1-687e-4601-88da-9b6ca90a7c5b>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

CASANOVA, Maria da Conceição Lopes. A century of history of paper conservation and of the professional status of the conservators/restorer. In: TRIENNIAL CONFERENCE IN LISBON, 16., 2011, Lisboa. **A century of history of paper conservation and of the professional status of the conservators/restorer...** [S.l.: s.n.], 2011. p. 1-8. Disponível em: <<https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=462d093c-150a-49ec-b32f-8ba9dc0d7b>>. Acesso em: 01 dez. 2018

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio cultural: Conceitos, políticas, instrumentos**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2009. 379 p.

CORREIA, Inês. Between material conservation and identity preservation: the (sacred) life of medieval liturgical books. In: TRIENNIAL CONFERENCE IN LISBON, 16., 2011, Lisboa. **Between material conservation and identity preservation – the (sacred) life of medieval liturgical books...** Lisboa: [s.n.], 2011. p. 1-9. Disponível em: <<https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=70f66632-12b2-4584-9dc9-b997fa85eca8>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

GOMES, Daniela Gonçalves. As ordens terceiras em Minas Gerais: Suas interações e solidariedades no período Ultramontano (1844-1875). **Revista Brasileira de História das Religiões**, Maringá, v. 1, n. 3, 2009

GONÇALVES, Marina Furtado. **Separados no nascimento: Estudo de técnicas, materiais e estado de conservação de dois manuscritos iluminados do século XVIII**. 2015. 165 p. Dissertação (Mestre em Artes)- Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.



GUERRERO, Alba. Chromatic Reintegration in Late 19<sup>th</sup> Century Albumen Prints: Analyzing and Testing Different Methodologies in Calouste Gulbenkian's Albums. In: International Meeting on Retouching of Cultural Heritage 4., 2017, Croatia. **Postprints Rech 4...** Croatia: [s.n.], 2017. p. 166-174.

HUZJAK, Sanela. Retouching Approaches to Artwork on Paper in the Laboratory for Conservation and Restoration at the Croatian State Archives. In: International Meeting on Retouching of Cultural Heritage 4., 2017, Croatia. **Postprints Rech 4...** Croatia: [s.n.], 2017. p. 160-165.

JEAN, A.; BROWN, E.; BACON, Anne. Perspectives on image reintegration. **The Paper Conservator**, [S.l.], n. 26, p. 5-12, set. 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/03094227.2002.9638617>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

LARSEN, Ute Claudia; BASKCOMB, Camilla. Working on a grand scale: The conservation of the Mocking of Christ by François Langot. In: TRIENNIAL CONFERENCE IN MELBOURNE, 17., 2014, Melbourne. **Working on a grand scale: The conservation of the Mocking of Christ by François Langot...** Melbourne: [s.n.], 2014. p. 1-8. Disponível em: <<https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=01ed3f02-8afe-48b0-a377-65078e4898b0>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. **Restauração**. Ateliê Editorial, 2005.

LOUREIRO, Leonor. Approaches to the conservation treatment and chromatic reintegration on watercolours, charcoal drawings, and a lampshade handpainting. In: INTERNATIONAL MEETING ON RETOUCHING OF CULTURAL HERITAGE, 4., 2017, Croatia. **Postprints Rech 4...** Croatia: [s.n.], 2017. p. 166-174.

MAIMON, Oded; ROKACH, Lior. **Data Mining and Knowledge Discovery Handbook**. 2. ed. [S.l.]: Springer, 2010. 1306 p.

MCAUSLAND, Jane. The practicalities and aesthetics of retouching: Rationality versus intuition. **The Paper Conservator**, [S.l.], n. 26, p. 13-19, set. 2010. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03094227.2002.9638618>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

MICHALSKI, Stefan; ROSSI-DORIA, Matteo. Using decision diagrams to explore, document, and teach treatment decisions, and an example of their application to a difficult painting consolidation treatment. In: TRIENNIAL CONFERENCE IN LISBON, 16., 2011, Lisboa. **Using decision diagrams to explore, document, and teach treatment decisions, and an**

**example of their application to a difficult painting consolidation treatment...** [S.l.: s.n.], 2011. p. 1-8. Disponível em: <<https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=01ed3f02-8afe-48b0-a377-65078e4898b0>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

NEVES, Anamaria Ruegger Almeida. **Um banquete de ideias: o juízo crítico na restauração do afresco de Andrea Mantegna.** 2010. 166 f.: Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

PAUL, Ewa; GRZECHNIK, Anna. Deconstructing the Reconstruction. In: ICOM-CC GRAPHIC DOCUMENT WORKING GROUP – INTERIM MEETING, 2., 2013, Austria. **Paper Conservation: Decisions & Compromises...** Austria: [s.n.], 2013. p. 113-116.

RAMOVŠ, Lucija Močnik; HIRCI, Barbka Gosar. Retouching: How and with What?: International Workshop on Retouching Oil Paintings and Wooden Polychrome Sculpture. **Varstvo spomenikov**, Ljubljana, n. 44, p. 222-227, jan. 2008. Disponível em: <[http://www.zvkds.si/sites/www.zvkds.si/files/uploads/files/publication/varstvo\\_spomenikov\\_44\\_net\\_.pdf](http://www.zvkds.si/sites/www.zvkds.si/files/uploads/files/publication/varstvo_spomenikov_44_net_.pdf)>. Acesso em: 01 dez. 2018.

SALLES, Fritz Teixeira de. **Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das irmandades de Minas Gerais no século XVIII.** São Paulo: Perspectiva, 2007. 203p.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Contemporary Theory of Conservation.** 1 ed. Oxford: Elsevier, 2005. 255 p.