

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Escola de Belas Artes**

**VITÓRIA MOISÉS FARIA**

**A reintegração pictórica das vestes da escultura de madeira policromada de  
São Camilo de Lélis**

**BELO HORIZONTE**

**2022**

**Vitória Moisés Faria**

**A reintegração pictórica das vestes da escultura de madeira policromada de  
São Camilo de Lélis**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de  
Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais  
como requisito parcial para conclusão do curso de Con-  
servação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Ma. Luciana Bonadio  
Coorientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Lucienne Maria de Almeida

**BELO HORIZONTE**

**2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**VITÓRIA MOISÉS FARIA**

**A reintegração pictórica das vestes da escultura de madeira policromada de  
São Camilo de Lélis**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para conclusão do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Aprovado em:    de    de 2022.

**Banca Examinadora**

---

(Nome do orientador, sua titulação e Instituição a que pertence).

---

(nome, titulação e instituição a que pertence).

---

(nome, titulação e instituição a que pertence).

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora, professora Luciana Bonadio pela paciência e pelas oportunidades de aprendizado ao longo do desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço também à minha coorientadora, professora Lucienne Maria de Almeida, pela confiança e pelo aprendizado ao longo do semestre.

Ao professor Alexandre Leão, do Laboratório de Documentação Científica por Imagem, ao técnico Cláudio Nadalin e ao monitor Gabriel Dias de Brito Borges, que colaboraram na realização de exames e de parte da documentação fotográfica utilizadas neste trabalho.

Ao colegiado do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais e a todos os professores e técnicos, que de uma maneira ou outra foram fundamentais nesta caminhada.

A todos os funcionários da Escola de Belas Artes e da Universidade Federal de Minas Gerais.

Aos meus familiares, em especial ao meu avô Daher Moisés e à minha madrinha Marina de Faria, duas pessoas que deixaram muitas saudades.

Aos meus amigos que me incentivaram e me acompanharam ao longo dos anos, sem eles nada disso seria possível.

## RESUMO

As ações do conservador-restaurador são caracterizadas pelo aspecto interdisciplinar e intersubjetivo da profissão. Isso se dá de modo geral, mas também no caso específico da reintegração pictórica. Assim, os estudos preliminares, o diagnóstico de conservação e a documentação são ações essenciais para garantir a preservação, proporcionando o amplo acesso aos objetos culturais pelas gerações futuras. Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo o reestabelecimento da unidade estética das formas decorativas presentes nas vestes da escultura de madeira policromada de São Camilo de Lélis, que tem como procedência a Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, em Raposos, Minas Gerais, por meio de ações fundamentadas nas teorias e na ética da restauração, promovendo uma leitura mais adequada e íntegra da imagem. Para isso retomaremos premissas da restauração, como mínima intervenção, autenticidade e retratabilidade e conceitos como apresentação estética e reintegração cromática, contextualizando esses critérios com os limites dessa intervenção no caso em estudo.

**Palavras-chave:** conservação-restauração; autenticidade; reintegração pictórica; apresentação estética

## ABSTRACT

The actions of the conservator-restorer are characterized by the interdisciplinary and intersubjective aspect of this profession. This also happens in the specific case of pictorial reintegration. Thus, preliminary studies, conservation diagnosis and documentation are fundamental actions to ensure the preservation of these objects over time. This research aims to reestablish the aesthetic unity of the decorative forms in the robe of a wooden sculpture of São Camilo de Lélis, which originates from the Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, in Raposos, Minas Gerais, through actions based on the theories and ethics of restoration, promoting a more adequate reading of the image. For this, we will recapture restoration principles, such as minimal intervention, authenticity and retractability and concepts such as aesthetic presentation and chromatic reintegration, contextualizing these criteria with the limits of the intervention in the case in study.

**Keywords:** conservation-restoration; authenticity; pictorial reintegration; aesthetic presentation

## LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem da radiografia .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 2 – Imagem do exame estratigráfico	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 3 – Detalhe das vestes de São Camilo de Lélis .....	18
Figuras 4 – Visão frontal de São Camilo de Lélis.	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 5 – Visão posterior de São Camilo de Lélis. ....	20
Figura 6 – Lateral esquerda de São Camilo de Lélis .....	21
Figura 7 – Lateral direita de São Camilo de Lélis. ....	21
Figura 8 – Exames de documentação por imagem.....	23
Figura 9 – Exames de documentação por imagem.....	23
Figura 10 – Resultado dos exames de documentação por imagem. Luz visível. ....	24
Figura 11 – Resultado dos exames de documentação por imagem. Reflectografia de infravermelho .....	24
Figura 12 – Resultado dos exames de documentação por imagem. Vapor de sódio. ....	24
Figura 13 – Lacunas antes da reintegração, sob o cinto das vestes.....	26
Figura 14 – Lado direito, sob o cinto, após reintegração do fundo.....	26
Figura 15 – Lacunas antes da reintegração .....	27
Figura 16 – Joelho direito da imagem, após reintegração do fundo .....	27
Figura 17 – Ombro esquerdo, antes da reintegração .....	27

Figura 18 – Ombro esquerdo, após reintegração do fundo .....	27
Figura 19 – Lacunas na manga direita do manto .....	27
Figura 20 – Manga direita do manto, após reintegração do fundo .....	27
Figura 21 – Processo de remoção da purpurina oxidada	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 22 – Antes da remoção da purpurina oxidada .....	29
Figura 23 – Depois da remoção da purpurina oxidada .....	29
Figura 24 – Antes da remoção da purpurina oxidada .....	30
Figura 25– Depois da remoção da purpurina oxidada .....	30
Figura 26 – Verso da obra antes da remoção da purpurina oxidada .....	30
Figura 27 – Verso da obra depois da remoção da purpurina oxidada. ...	30
Figura 28 – Detalhe das formas após reintegração .....	32
Figura 29 – Detalhe das formas após reintegração .....	32
Figura 30 – Detalhe das formas após reintegração. ....	33
Figura 31 – Detalhe da forma antes das intervenções.....	34
Figura 32 – Detalhe da forma depois das intervenções .....	34
Figura 33 – Detalhe da forma antes das intervenções.....	34
Figura 34 – Detalhe da forma depois das intervenções.....	34

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
CMC	Carboximetilcelulose
CECOR	Centro de Estudos em Conservação e Restauração de Bens Culturais
DMF	Dimetilformamida
MG	Minas Gerais
PVA	Acetato de Polivinila
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais



## SUMÁRIO

Introdução .....	7
1. Premissas conceituais e teóricas .....	8
2. A obra em estudo .....	16
2.1 Identificação da obra e suas características gerais.....	16
2.2 Documentação fotográfica antes da reintegração pictórica .....	19
2.3 Intervenções anteriores, relevância e motivações.....	20
2.4 Proposta de restauração .....	21
3. A reintegração pictórica nas vestes da escultura .....	22
4. Resultados obtidos.....	33
Considerações finais .....	35
REFERÊNCIAS .....	36

## Introdução

A reintegração pictórica implica em uma intervenção direta no objeto e, por tanto, deve ser pensada criticamente, levando em consideração os limites estabelecidos pelas teorias, exames científicos e pela reflexão acerca da subjetividade no contexto da conservação-restauração. Esse estudo pretende investigar, propor e executar ações que envolvam a devolução da unidade estética das vestes da imagem de São Camilo de Lélis, que ficará exposta no museu da sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Raposos, Minas Gerais.

O trabalho será desenvolvido tendo o conceito de autenticidade posto como o estado presente de uma obra, dada a fragilidade das noções de autenticidade puramente materiais ou voltadas para as pretensões dos artistas, ou até mesmo de um único estado totalmente idealizado (VIÑAS, 2021, p. 91-92). Nesse contexto, apontando também a perspectiva finalística das atividades de restauração, Viñas afirma:

Por isso, uma compreensão cabal da atividade exige o reconhecimento de que a Restauração não é uma atividade *neutra* ou *transparente* para o objeto; ao contrário, sempre tem um impacto sobre sua evolução e implica a realização de uma série de escolhas técnicas, mas também ideológicas. Não existe a Restauração plenamente objetiva, mas, se existisse, tampouco haveria alguma razão que a fizesse indefectivelmente melhor. Restaura-se para as pessoas, não para os objetos; os objetos servem a quem os produz ou deles cuida e têm os direitos que seus donos ou usuários os concedem (VIÑAS, 2021, p. 97).

Inicialmente retomaremos premissas teóricas que envolvem a reintegração para que, a partir da escultura em madeira policromada em questão, possa ser desenvolvida uma metodologia que resolva o problema estético apresentado. Abordaremos aspectos da identidade da obra, como autenticidade e legibilidade, além de conceitos como intersubjetividade, apresentação estética e reintegração cromática. Os preceitos tratados nesse capítulo servirão de justificativa para as decisões tomadas ao longo das intervenções. Sobre essas decisões, Ana Maria dos Santos Bailão aponta:

Independentemente da decisão tomada, poderá haver sempre alguma polêmica, uma vez que a noção acerca do que deverá ser reconstruído ou não, varia de indivíduo para indivíduo, segundo os seus valores, contexto social e subjetividade (...). Por este motivo, qualquer deliberação sobre a realização ou não da reintegração, e sobre qual o método, técnica e materiais mais adequados, deverá ser coletiva, quer por um “grupo de especialistas” que analisam a obra, quer por um coletivo que represente os diversos fruidores do objeto, para que deste modo se possam apreciar distintos “valores” (BAILÃO, 2015, p. 250).

No caso em estudo, a legibilidade dos motivos decorativos do manto foi comprometida por uma repintura inadequada e por lacunas de diferentes tipologias em toda sua extensão. A resolução desse problema vai passar por uma breve apresentação da escultura de São Camilo de Lélis, pelas intervenções executadas previamente, além dos estudos pertinentes ao tema

anteriormente efetuados na escultura. O trabalho passará, então, pela documentação fotográfica da peça e pela proposta de intervenção, que consistirá na aplicação prática do que foi discutido ao longo do capítulo inicial, por meio da utilização de exames por documentação de imagem. Por fim, trataremos das etapas da reintegração pictórica na policromia da escultura, apresentando os resultados obtidos e os limites dessa intervenção no caso concreto. Trataremos de uma série de decisões específicas para a resolução dessas perturbações na policromia atual da obra e delimitadas pelos problemas por ela apresentados, visando aplicar o que foi aprendido ao longo do curso, de maneira ética e fundamentada.

## 1. Premissas conceituais e teóricas

Nesse primeiro capítulo abordaremos algumas premissas que norteiam o trabalho do conservador-restaurador, como a mínima intervenção, o respeito à autenticidade e a retratabilidade, principalmente aquelas que se relacionam diretamente com a reintegração pictórica de objetos tridimensionais. Conceitos como apresentação estética e reintegração cromática também serão discutidos, buscando contextualizar esses critérios com os limites da intervenção na camada pictórica aparente da policromia da escultura de madeira policromada de São Camilo de Lélis.

Primeiramente, é importante distinguir algumas ações básicas do conservador-restaurador, como a conservação preventiva, a conservação curativa e a restauração. Segundo Salvador Muñoz Viñas, a conservação é uma ação que tem como finalidade a adoção de medidas para que um determinado bem sofra o menor número de alterações possíveis ao longo do tempo (VIÑAS, 2021, p. 24). Nesse sentido, as definições estabelecidas pela resolução aprovada durante o 15º Encontro Trienal do Conselho Internacional de Museus, o ICOM – CC são as seguintes:

**Conservação preventiva** – Compreende todas as medidas e ações que tenham como objectivo evitar ou minimizar futuras degradações ou perdas de leitura e de material, partindo do contexto ou ambiente circundante de um bem cultural ou, mais frequentemente, de um conjunto de bens, independente da sua condição ou idade. Essas medidas e ações são indirectas pois não interferem com os materiais nem com a estrutura dos bens, e não modificam a sua aparência.

**Conservação curativa** – Compreende todas as ações que incidem directamente sobre um bem ou grupo de bens culturais, com o objectivo de deter processos de degradação activos ou reforçar a sua estrutura. Estas ações serão levadas a cabo apenas quando estiver em causa a existência das obras num espaço temporal relativamente curto, devido à sua extrema fragilidade ou a um processo acelerado de degradação. Estas ações podem modificar o aspecto dos bens.

**Restauro** – Compreende todas as ações exercidas de forma directa sobre um bem cultural em condição estável que tenham como objectivo melhorar o seu usufruto, compreensão e uso. Estas ações só deverão ocorrer quando o bem patrimonial tiver perdido parte do seu significado ou função, na sequência de degradações ou alterações anteriores, e têm como princípio o respeito pelo material original. Normalmente, essas ações modificam a aparência do bem.

Ainda nesse contexto, é importante destacar que a reintegração cromática consiste em uma intervenção direta no bem cultural, ou seja, trata-se de um procedimento técnico da restauração que deve ser fundamentado e deve necessariamente respeitar as premissas éticas dessa disciplina, mesmo que seja inevitável o seu aspecto subjetivo. Estamos falando, então, de uma ação que consiste em uma interpretação crítica das obras do passado e que, por isso, deve caminhar junto com os princípios fundamentais da restauração (MORA, MORA E PHILIPPOT, 1996, p. 301).

Um desses princípios é o da mínima intervenção, com respeito aos valores estéticos, históricos e culturais do objeto a ser restaurado, a mínima intervenção deve, sempre que possível, pautar as tomadas de decisão do conservador-restaurador. Esse preceito foi inicialmente proposto pelo teórico Camilo Boito e tem como algumas de suas finalidades a preservação da autenticidade do objeto e sua estabilidade, além de limitar os eventuais excessos. Boito entendia que a restauração só poderia ser praticada em último caso:

evitar acréscimos e renovações, que, se fossem necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas não poderiam destoar do conjunto; os complementos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo se seguissem a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de sua restauração (...) as obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando-se a perda dos elementos característicos ou, mesmo, pitorescos; registrar as obras, apontando-se a utilidade da fotografia para documentar a fase antes, durante e depois da intervenção, devendo o material ser acompanhado de descrições e justificativas e encaminhadas ao Ministério da Educação (BOITO, 2003, p. 21).

Outro aspecto é o da autenticidade. Por definição, a palavra autenticidade está relacionada com a noção de “verdade”, com algo legítimo. O artigo 12 da Carta de Veneza de 1964, estabelece que: “os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmoniosamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte e de história”.

Em Teoria da Restauração, Cesare Brandi estabelece alguns parâmetros que devem circundar todas as ações que envolvem o trabalho do conservador-restaurador, um deles é a percepção da restauração como um ato crítico, cultural e multidisciplinar de seu tempo. Ademais, Brandi também aponta sobre a possibilidade da criação de um falso histórico quando a restauração não é feita levando em consideração a passagem do tempo sobre a obra: “a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço

da passagem da obra de arte no tempo” (BRANDI, 2003, p. 33). Nesse sentido, as intervenções devem ter a marca do seu tempo, não podendo induzir o observador ao engano de confundir a intervenção com o que existia anteriormente (KUHL, 2005, p. 25). Esse princípio, o da distinguibilidade, se relaciona diretamente com o respeito à autenticidade do objeto restaurado e com a premissa da mínima intervenção.

Em Teoria Contemporânea da Restauração, Viñas discute as teorias clássicas, atualizando esses princípios formulados pelos teóricos já citados, trazendo a perspectiva da finalidade no ato de restaurar. Para ele, não basta descrever técnicas, intenções ou fatos para compreender a Restauração<sup>1</sup>, devemos observar do que se trata esse objeto escolhido para ser restaurado (VIÑAS, 2021. p. 29).

A teoria contemporânea enfatiza não apenas as atividades de conservação e restauração em si mesmas, como também, de forma inevitável, a natureza dos objetos e, em particular, alguns aspectos concretos desses objetos. A partir desse reconhecimento, derivam-se as consequências éticas que se expõem no terceiro capítulo, e também boa parte das debilidades das teorias clássicas (VIÑAS, 2021. p. 19).

Assim, Viñas fundamenta que a atividade da restauração está diretamente relacionada com o seu objetivo. O foco não está voltado unicamente para a materialidade do objeto cultural – compatibilidade dos materiais utilizados na restauração com os materiais pré-existentes no objeto –, mas para o valor e significado atribuídos a ele por um determinado grupo. O autor afirma que somente o estado atual da obra pode ser incontestavelmente verdadeiro:

Qualquer outra definição do estado autêntico, ou melhor, do estado historicamente autêntico de um objeto, coincidirá tão somente com aquele que uma ou mais pessoas opinem ou imaginem que deveria ser seu estado real, seu estado autêntico, seu Estado de Verdade, seu protoestado (...). Dependendo de sua formação distinta ou de seu distinto tipo e grau de relação com o objeto (profissional, sentimental, religioso etc.), cada pessoa terá seu estado autêntico preferido (VIÑAS, 2021. p. 95).

Para Viñas, a autenticidade não é inerente aos objetos e as ações do conservador-restaurador não são neutras ou objetivas, mas implicam em uma série de tomadas de decisões que trazem um impacto real sobre o objeto. Nesse sentido, as razões pelas quais se restaura, segundo ele, são decisões culturais e não meramente técnicas. Trata-se da subjetividade que permeia as tomadas de decisão do conservador-restaurador:

A Restauração é uma atividade baseada no gosto de cada momento ou de cada pessoa. O gosto influi sobre os critérios de Restauração empregados em cada caso de três maneiras distintas: 1. Contribuindo à priorização da Restauração de uns objetos sobre os outros; 2. Fazendo prevalecer um estado de verdade sobre outros; 3. Recriando esse estado de uma forma ou de outra (VIÑAS, 2021. p. 103).

---

<sup>1</sup> No capítulo inicial de seu livro, Viñas estabelece uma diferença entre a palavra “Restauração”, com inicial maiúscula e “restauração”, com a letra inicial minúscula. No primeiro caso, trata-se de um conceito mais amplo, utilizado como sinônimo de conservação-restauração (VIÑAS, 2021, p. 22). No segundo, trata-se de uma operação especializada que intervém diretamente na obra com a finalidade de preservação de seu valor estético, ou seja, é um conceito mais estreito e que se diferencia da conservação e outras ações afins.

Ainda sobre os parâmetros que devem ser observados pelo conservador-restaurador, temos o critério da retratabilidade. Considerando que não existem materiais totalmente reversíveis ou irreversíveis, visto que as intervenções diretas sempre causam uma modificação no objeto, Viñas coloca a reversibilidade como não sendo absoluta. Para ele, a reversibilidade pode melhor ser aplicada quando expressa por meio de graus, ou seja, o conservador-restaurador deveria se perguntar: qual é o grau de reversibilidade do material utilizado? A retratabilidade foi um termo cunhado por Bárbara Appelbaum, em 1987, discutindo e ampliando o conceito de reversibilidade que se mostrava muito limitador (VIÑAS, 2021, p. 120).

Todos os critérios abordados são aplicáveis à reintegração cromática, que tem como a intervenção mínima um aspecto fundamental, bem como os conceitos de distinguibilidade e removibilidade, ou seja, o tratamento é realizado com materiais distintos do original, cientificamente testados e inócuos (BAILÃO, 2015, p. 292). A reflexão acerca da intervenção que constitui a reintegração cromática deve ser feita pensando na legibilidade final da imagem, assim como em seu local de procedência (QUITES, 2019, p. 120). Além disso, se tratando da reintegração cromática, é fundamental destacar que as ações de restauração devem ser feitas respeitando os limites das lacunas, priorizando a autenticidade do objeto artístico.

Em sua tese de doutorado, Ana Maria dos Santos Bailão trata das premissas para a reintegração cromática de objetos bidimensionais. No entanto, segundo o teórico Paul Philippot, citado no livro *Esculturas Devocionais: reflexões e critérios de conservação-restauração*, de Maria Regina Emery Quites, esses parâmetros também podem servir de referencial teórico para as intervenções na policromia de objetos tridimensionais, observadas algumas limitações:

As lacunas de uma policromia não são identificadas, do ponto de vista estético, como as lacunas de uma pintura. Em efeito, na medida em que se conservou a forma esculpida, somente se trata de uma lacuna relativa e não de uma lacuna total, como no caso de uma pintura. Algumas justificativas para a reintegração válidas para o caso de uma pintura podem prejudicar uma policromia. O risco pode, em particular, apresentar-se sob a forma de uma reintegração perfeitamente válida, do ponto de vista puramente pictórico, podem deturpar a presença plástica da forma esculpida, sendo, no final, menos favorável que a própria lacuna (QUITES, 2019, p. 111).

Segundo Bailão (2015, p. 427), a reintegração cromática deve ser pensada também sob a perspectiva das tipologias das lacunas, principalmente quando elas são extensas e complexas. A autora estabelece algumas etapas a serem seguidas nesses casos, como o levantamento de informações técnicas, históricas e iconográficas, um estudo dos elementos da forma, a tipologia e o protagonismo das lacunas no conjunto total da obra, além de um estudo cromático da

policromia. Todas essas etapas servirão de fundamentação para a decisão final do conservador-restaurador sobre a necessidade ou não de intervir nessas perdas (BAILÃO, 2015, p. 197).

Ademais, a autora apresenta algumas questões fundamentais que devem permear a tomada de decisão do restaurador antes da intervenção de reintegração: Qual o motivo para reintegrar? Há referências formais e cromáticas suficientes para a reconstrução da composição pictórica? A existência de algumas referências pode ser insuficiente para avançar para a reintegração, uma vez que a intervenção do conservador-restaurador pode deturpar a essência da forma e do desenho. Qual a função atribuída ao bem cultural? É possível reintegrar a obra de forma a facilitar a sua leitura, mas sem reconstrução? Qual a função da obra após intervenção? Onde será exposto o objeto e se a intervenção proposta resistirá adequadamente às condições de exposição? (BAILÃO, 2015, p. 236-238).

A apresentação estética de uma obra de arte está diretamente relacionada com a sua aparência e, por consequência, com o efeito que as lacunas tem sobre a legibilidade do objeto artístico, que não pode ser visto puramente como um objeto arqueológico, o que implicaria em toda uma argumentação sobre a não intervenção. A não intervenção também interfere na legibilidade da obra e também consiste em uma tomada de decisão pelo conservador-restaurador (MORA, MORA E PHILIPPOT, 1996, p. 302).

Guillermo Joiko Henriquez, em *Teoría de la Reintegración* (1979, p. 4) afirma que as questões tratadas pela teoria da reintegração não são exatamente as mesmas que dizem respeito à apresentação estética. Apresentação estética é um conceito bem mais amplo que a reintegração, que se limita ao tratamento específico das lacunas. O autor aponta que a apresentação estética se preocupa também com as lacunas, mas não somente com elas, abrangendo também problemas como sujidades e alterações de tonalidades e cores e desequilíbrio na pátina, por exemplo. Abarca também aquelas obras que não são passíveis de reintegração e aquelas que são perfeitamente apresentáveis sem intervenções nas lacunas. Ainda nesse contexto, a apresentação estética atua antes mesmo de se iniciar qualquer intervenção, na seleção das melhores técnicas e materiais para cada caso concreto e tudo que tenha impacto sobre uma leitura mais adequada possível do objeto.

Segundo Paolo Mora, Laura Mora e Paul Philippot, em *Conservation of Wall Paintings* (1996, p. 302) existem dois níveis de ruídos<sup>2</sup> causados por perdas em uma pintura: um deles acontece quando a perda torna difícil a percepção da imagem, tendendo a se tornar um padrão, enquanto a pintura acaba se tornando o fundo; o outro consiste na interrupção da continuidade

---

<sup>2</sup>O ruído tem o significado de interferência, é o efeito das perdas na integridade da obra, implicando em uma dificuldade de legibilidade.

da forma. A diminuição desses ruídos para maximizar a presença da imagem, respeitando a autenticidade da obra como documento histórico e criação única é uma problemática constante no que se refere a reintegração pictórica de lacunas. Para os autores, a finalidade da reintegração cromática não é o rejuvenescimento da obra, mas a manutenção de sua unidade.

Nesse contexto, a ação de reintegração cromática é percebida como um ato crítico fundamentado e com limitações. Essa reflexão crítica sobre a intervenção deve buscar uma melhor legibilidade da unidade potencial formal da obra. Philippot afirma a importância dos parâmetros já mencionados nas ações de reintegração, que deve ser coerente com o sistema, resgatando o máximo de presença e de unidade da imagem. A legibilidade da imagem restaurada vai depender do sistema utilizado pelo conservador-restaurador, da coerência e do pensamento crítico, além da qualidade da execução do trabalho (MORA, MORA E PHILIPPOT, 1996, p. 307). Sobre esses parâmetros, afirma Ana Bailão:

Entre os diversos parâmetros que o conservador-restaurador deve considerar, destacam-se o valor atribuído à obra e as características das lacunas. O primeiro porque desencadeia, normalmente, a necessidade de intervir e elucidar, por vezes, o modo como essa intervenção poderá ser feita; o segundo caso porque a extensão e a localização das lacunas podem influenciar significativamente a tomada de decisão e auxiliar na determinação do risco que uma reintegração cromática pode significar para o bem cultural. Todavia, enquanto ao valor atribuído a uma obra estão associados os valores culturais de grupos e comunidades culturais, que são mutáveis, à tipologia de lacuna estão associados alguns dados concretos que podem ajudar o conservador a optar por uma intervenção ou não e a delimitar a sua ação (BAILÃO, 2015, p. 240).

É a reintegração pictórica que vai reestabelecer a imagem final da obra, devolvendo sua unidade e possibilitando sua leitura e apreciação. Para Bailão, assim como propõe Viñas, a intervenção na obra deve ser uma negociação de consensos, liderada pelo conservador-restaurador, em resposta às necessidades do proprietário e das comunidades para quem determinado objeto cultural tem valor (BAILÃO, 2015, p. 233).

A intervenção de reintegração está diretamente relacionada com a legibilidade da obra, ou seja, com a compreensão, apreciação e interpretação de um objeto – a legibilidade, portanto, é um conceito bastante aberto. Viñas afirma que a legibilidade ou não legibilidade não dependem somente do objeto, daquilo que está sendo observado, mas também da capacidade de leitura do espectador. Além disso, destacando novamente o aspecto subjetivo da restauração, o teórico fundamenta que a imagem deteriorada também transmite legibilidade e, por consequência, uma mensagem. Nesse sentido, quando se restaura uma imagem para restituir sua legibilidade perdida, o restaurador está tomando a decisão de eliminar todas as outras legibilidades possíveis: se restitui uma legibilidade em detrimento de outras (VIÑAS, 2021, p. 117).



É possível afirmar, então, que as proposições da teoria contemporânea de Viñas buscam mudar o foco de uma deontologia do restauro ligada principalmente à técnica e a materialidade dos objetos, para uma perspectiva de função e significado desses objetos para seus usuários. No II Congresso da Antecipa, ocorrido em 2020, o teórico fez uma palestra intitulada “*Objetos, sujetos, fetiches y principios*”, na qual resgatou algumas ideias, como a noção de fetiche como a atribuição de valores espirituais especiais a um objeto. Para isso, deu um exemplo de uma escultura devocional que foi carbonizada em um incêndio, ficando completamente destruída. A adoração dos devotos se voltou para os fragmentos recolhidos, o que deu início ao processo de fabricação da *Sagrada Imagen de Nuestra Señora de Aguas Vivas* por dois artesãos com as partes da escultura de sobreviveram ao incêndio. Assim, atribuiu-se à imagem virtudes especiais, pois nela estavam presentes os restos da escultura original, ou seja, foram concedidos valores especiais à materialidade do objeto.

Segundo Viñas, esse fetichismo, que coloca o aspecto material como portador de valores por si só, faz parte das atitudes que ainda norteiam a restauração contemporânea. Para ilustrar essa problemática, o autor apresenta algumas controvérsias em relação aos excessos das limpezas executadas em duas pinturas nos anos de 1940 e 1950 e as discussões geradas por essas intervenções. A defesa da limpeza foi fundamentada levando em conta critérios estritamente materiais, argumentando que as intervenções haviam sido feitas com alto controle químico e com base em critérios científicos. Já as críticas foram baseadas em critérios humanísticos, fundamentadas no sentido de que o resultado havia sido esteticamente inaceitável.

Ainda nessa palestra, Viñas cita o teórico italiano Umberto Baldini (1978), que afirma que a ação do homem não deve ser de modo algum modificante e sim exaltadora e esclarecedora daquilo que existe; a intervenção deve ser crítica no sentido de que o gosto não deve ser pessoal e sim extraído, como regra, da própria realidade do objeto. Com isso, Viñas fundamenta que as teorias humanísticas da conservação e restauração, como a de Baldini e de Brandi, buscavam também a objetividade.

A partir do que foi exposto, é apresentada a ideia de uma nova subjetividade voltada para a finalidade da restauração, frente esse contraste entre critérios duros, puramente científicos e critérios humanísticos, menos objetivos, ambos com foco voltado para o objeto. Através de conceitos como utilidade tangível e intangível, Viñas busca responder à pergunta fundamental sobre a finalidade da restauração, que pode ter diversas respostas, como a transmissão de uma mensagem específica ou a preservação de uma memória ou ideia, por exemplo. Com isso, conclui que a restauração não é feita para o objeto, mas sim para a

transmissão de mensagens e significados para sujeitos, ou seja, os conservadores-restauradores restauram para as pessoas e restauram porque a esses objetos são atribuídas utilidades tangíveis ou intangíveis. Por fim, é apresentado o princípio da intersubjetividade, que trata das tomadas de decisão que envolvem a restauração como acordos entre os sujeitos afetados. Esse princípio também tem limitações, um deles é o princípio da sustentabilidade. Trata-se de um princípio voltado para o futuro e que complementa o princípio da intersubjetividade, estabelecendo que conservadores-restauradores devem trabalhar de modo a preservar todas as possibilidades semânticas comunicativas do objeto quanto forem possíveis, incluindo também os sujeitos do futuro nessa intersubjetividade.

Assim, é importante destacar que a ação específica de reintegração, assim como qualquer ação de um conservador-restaurador sobre um objeto cultural, está voltada para as gerações futuras e, nesse sentido, podem ser percebidas também como políticas de memória, na medida em que essas ações implicam em uma escolha em relação ao que vale a pena ser Restaurado ou não, escolhendo a permanência de certas mensagens - ou possibilidades semânticas - em detrimento de outras. Segundo Viñas, o patrimônio cultural é aquilo que as pessoas convencionam como tal, seus valores não são inerentes ou objetivos, mas algo que as pessoas projetam nele. A patrimonialidade não vem dos objetos, mas dos sujeitos: pode definir-se como uma energia que o sujeito irradia sobre um objeto e que este reflete (VIÑAS, 2021, p. 160).

Nesse sentido, compreender e refletir sobre como esses processos de tomadas de decisão é indispensável para a sobrevivência da memória e da identidade cultural dos povos. O Documento de Nara, de 1994, estabelece essa relação entre o patrimônio cultural e a preservação da identidade cultural dos povos:

6. A diversidade de culturas e patrimônios no nosso mundo é uma insubstituível fonte de informações a respeito da riqueza espiritual e intelectual da humanidade. A proteção e valorização da diversidade cultural e patrimonial no nosso mundo deveria ser ativamente promovida como um aspecto essencial do desenvolvimento humano.
7. A diversidade das tradições culturais é uma realidade no tempo e no espaço, e exige o respeito, por parte de outras culturas e de todos os aspectos inerentes a seus sistemas de pensamento. Nos casos em que os valores pareçam estar em conflito, o respeito à diversidade cultural impõe o reconhecimento da legitimidade dos valores culturais de cada uma das partes.
8. Todas as culturas e sociedades estão arraigadas em formas e significados particulares de expressões tangíveis e intangíveis, as quais constituem seu patrimônio e que devem ser respeitadas (CONFERÊNCIA DE NARA, 1994).

Levando em conta as reflexões acerca das premissas da reintegração e suas limitações, o próximo capítulo vai tratar da apresentação da obra em estudo, além de um resumo dos trabalhos que já foram executados nela e a proposta de intervenção inicial para a reintegração pictórica do manto da escultura. O terceiro e último capítulo irá abordar a aplicação

desses critérios nas tomadas de decisão que envolveram a reintegração pictórica das vestes da escultura de São Camilo de Lélis.

## 2. A obra em estudo

### 2.1 Identificação da obra e suas características gerais

Trata-se de uma escultura em madeira policromada que representa São Camilo de Lélis, de dimensões 72 x 28,5 x 24 cm, pesando 9,50 kg. A escultura apresenta douramento de reserva, no qual não é possível identificar a separação entre as folhas. Não tem origem nem autor identificados, porém tem como datação provável a primeira metade do século XVIII. A imagem pertence a Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, localizada no município de Raposos, considerado um dos primeiros povoados de Minas Gerais.

Essa escultura foi estudada e parcialmente restaurada em disciplinas do curso de graduação em Conservação-restauração de Bens Culturais Móveis e segundo o relatório de conservação-restauração <sup>3</sup>a imagem foi encontrada em um quarto da casa paroquial da igreja, coberta por panos, juntamente com outras imagens, sobre uma prateleira de madeira. Alguns danos presentes na obra puderam ser explicados pelos vestígios de insetos xilófagos encontrados no local, além da falta de controle da umidade e temperatura.



**Figura 1. Imagem da radiografia. Fonte: relatório de conservação-restauração, 2018.  
Foto: Claudio Nadalin.**

---

<sup>3</sup>Relatório de conservação-restauração de São Camilo de Lélis elaborado pelas alunas Mariana Barros e Rayssa Sudré nas disciplinas práticas do curso de Conservação e Restauração da UFMG.

Por meio de investigações prévias sobre o suporte e de duas radiografias da peça, foi observado se tratar de uma escultura de talha inteira, maciça e composta por seis blocos, sendo eles: o bloco principal, da cabeça à base; os dois blocos das mãos, fixados com cravos; as duas barras inferiores das mangas, fixadas com adesivo e, por fim, a parte da mão direita, que se encontra fraturada. Além disso, foi observado que a peça possui a face seccionada para que os olhos de vidro fossem colocados, sua fixação foi feita com três cravos.

Em relação à policromia, puderam ser visualizadas diversas lacunas de diferentes tipologias. Em algumas dessas lacunas a base de preparação pôde ser observada: camada fina e homogênea, aparentemente de cor branca.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	11	12	12	13	14	15	16
Rosa	x	x	x	X	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Base de Preparação	x	x	x	X	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Camada de proteção												x		x				
Preto	x		x	X		x	x	x	x	x					x	x	x	x
Marrom	x	x	x	X	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x		x
Ocre	x	x	x	X	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Vermelho	x	x	x	X	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	
Branco		x			x	x				x	x	x	x	x	x	x	x	x
Rosa Escuro		x							x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Folha de Ouro	x	x	x	X	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				x
Bolo Armênio	x	x	x	X	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				x
Gesso Grosso	x	x	x	X	x	x	x	x	x	x		x		x			x	x
Base de Preparação												x		x				
Suporte																		

Legenda:

1	Tonsura	5	Sobrancelha	9	Dedos da mão esquerda	13	Douramento da capa
2	Cabelo	6	Boca	10	Caveira	14	Douramento das vestes
3	Orelha	7	Mão Direita	11	Capa	15	Pés
4	Face	8	Mão Esquerda	12	Vestes	16	Base

**Figura 2. Imagem do exame estratigráfico com destaque.**  
**Fonte: relatório de conservação-restauração. Gráfico: Rayssa Sudré.**

O douramento de reserva com folhas de ouro na túnica e na capa apresentam técnicas decorativas, como punções e esgrafito, que se limitam aos motivos decorativos fitomorfos e à barra do panejamento. O esgrafito consiste em uma técnica decorativa onde os desenhos são elaborados a partir da remoção da camada de tinta sobreposta à folha de ouro:

(...) é a remoção de partes da camada pictórica com um instrumento pontiagudo, antes de sua secagem completa, que deixa visível a superfície metálica - douramento e/ou prateamento subjacentes. O esgrafito provoca um ligeiro relevo e um contraste que permite uma variedade de efeitos desenvolvidos em forma de desenhos inspirados nas estamparias e tecidos, muito frequentes no século XVIII, ou acentuados com ornamentações próprias a determinados locais (MOREIRA, 2014, p.6).

A punção, também presente na policromia das vestes da escultura, consiste em incisões pontiagudas, com tamanhos e formatos variados sobre as folhas metálicas, permitindo aspectos de renda e brocados, percepção intensificada pelo efeito da luz sobre os relevos. As punções

podem circundar folhas e pétalas de flores, ou ainda formar ziguezagues em barras de túnicas e manto (MOREIRA, 2014, p. 7).

Na imagem abaixo podem ser observadas lacunas de diferentes tipologias – uma dessas lacunas já foi nivelada pelas alunas que fizeram o relatório prévio da imagem - e punções muito bem definidas, além da diferença entre a policromia original e a intervenção inadequada posterior, que consiste principalmente na purpurina dourada que encobre as folhas de ouro. De acordo com a ficha de inventário completa da obra, anexada ao relatório de conservação-restauração já mencionado, a imagem passou por uma repintura total anterior à restauração indicada na ficha, que ocorreu no ano de 1987, na qual constam apenas sua higienização e repintura, sem maiores detalhes.



**Figura 3. Detalhe das vestes de São Camilo de Lélis. Foto: Cláudio Nadalin, CECOR/UFMG, abril/2022.**

## 2.2 Documentação fotográfica antes da reintegração pictórica



**Figuras 4 e 5. São Camilo de Lélis – Frente e parte posterior.  
Fotografias: Cláudio Nadalin, CECOR/UFMG, abril/2022.**





**Figuras 6 e 7. São Camilo de Lélis – Laterais esquerda e direita.  
Fotografia: Cláudio Nadalin, CECOR/UFMG, abril/2022.**

### 2.3 Intervenções anteriores, relevância e motivações

As intervenções que dizem respeito ao suporte e o nivelamento das lacunas de grande profundidade foram executados previamente, conforme o relatório da obra, sendo elas:

- Fixação da camada pictórica em desprendimento feita com álcool polivinílico diluído em água e álcool etílico, na proporção (2:25:50).
- Remoção dos pregos que não tinham função com auxílio de álcool etílico PA e martelo.
- Remoção do gesso presente na junção das mãos com o bloco principal e de adesivo na mão direita, que estava quebrada e possuía adesivo proveniente de fixação anterior.
- Consolidação de orifícios com microesferas de vidro K1, da marca 3M® com resina acrílica Paraloid B72®, por meio de seringa.
- Fixação de parte da gola com PVA puro.
- Consolidação do suporte da mão direita com PVA puro e serragem
- Nova fixação de policromia nas áreas de desprendimento com álcool polivinílico, água e álcool etílico, na proporção (3:25:50).
- Limpeza mecânica, com o auxílio de trincha.

- Limpeza química com sabão de resina. Formulação: 100mL de água destilada; 4g de breu triturado (ácido abiético); 5mL de trietanolamina; 2g de metilcelulose.
- Remoção da repintura da mão direita.
- Remoção mecânica da purpurina oxidada em alguns pontos de douramento, utilizando bisturi.
- Fixação dos blocos dissociados com PVA puro.
- Nivelamento das lacunas. Formulação da massa de nivelamento: carboximetilcelulose a 2% em água, PVA (3:1) e carbonato de cálcio.
- Reintegração cromática com aquarela.

A importância da policromia na escultura consiste em uma relação muito particular entre superfície policromada e forma (BALLESTREM, 1970, p. 70). Assim, por meio da observação da peça e dos estudos levantados no relatório de conservação-restauração, assim como a complexidade dos problemas estéticos apresentados pela imagem em sua camada pictórica, a necessidade de estratégias para a continuidade da reintegração pictórica das vestes da escultura se fez prioridade, a fim de que sua legibilidade começasse a ser resgatada, visto que os ruídos causados pela intervenção inadequada prejudicavam a unidade da imagem, incidindo diretamente sobre a percepção das formas decorativas.

É sabido que a reintegração não deve chamar mais atenção do que a policromia original da obra e que a restauração é uma atividade crítica, ou seja, não consiste em uma aplicação de receitas prontas. A reflexão sobre uma metodologia de reintegração para essa escultura em específico seria desafiador, o que é uma constante no trabalho do conservador-restaurador. Apesar das decisões serem pautadas pelas particularidades da obra, a documentação dessas etapas pode servir como um caminho para discussões e intervenções futuras.

## 2.4 Proposta de restauração

Considerando as questões teóricas abordadas no primeiro capítulo e princípios como a mínima intervenção e respeito à autenticidade, além dos limites da reintegração pictórica colocados pela própria obra em estudo e pela deontologia no contexto contemporâneo das teorias de conservação e restauro, a proposta de intervenção inicial consiste na utilização de documentação científica por imagem para que, por meio desses exames não invasivos, possamos visualizar as formas dos motivos decorativos presentes nas vestes da imagem a fim de que, a partir desses resultados, possamos estabelecer ações para melhorar sua leitura, reestabelecendo sua unidade estética.



- Realização de fotografias com fluorescência de luz ultravioleta, reflectografia de infravermelho, luz em canais RGB e luz de vapor de sódio, a fim de que as formas dos motivos ornamentais originais das vestes da escultura possam ser visualizadas mais claramente, utilizando o *Adobe Photoshop Cs4* e o programa *D Strecht* para o tratamento das imagens, visto que a peça passou por uma intervenção inadequada, anterior às intervenções de conservação-restauração realizadas pelo referido curso, que produziu muitas interferências visuais.

- Acabamento do nivelamento feito previamente nas lacunas da obra, com o auxílio de lixa de 320mm.

- Remoção da reintegração feita anteriormente, pois a técnica empregada, o *tratteggio*, não resultou em uma apresentação estética satisfatória.

- Nivelamento das lacunas que ainda estão presentes na obra. A massa de nivelamento utilizada terá a mesma formulação das intervenções de nivelamento previamente executadas, a fim de manter a coesão e compatibilidade dos materiais utilizados na restauração da imagem.

- Reintegração cromática das lacunas presentes no fundo das vestes com aquarela, afim de evidenciar as formas, trabalhando primeiramente o fundo em contraposição à forma dos motivos decorativos da policromia, considerando também a retratabilidade e não toxicidade da tinta.

- Reintegração pictórica das lacunas presentes nos motivos decorativos das vestes da escultura com base nos resultados dos exames de documentação fotográfica e no estudo estratigráfico previamente executado, respeitando seu valor histórico, arqueológico, priorizando a restituição de sua unidade estética.

- Aplicação de camada de proteção nas vestes da imagem com Paraloid B72® diluído em xilol, considerando a estabilidade e reversibilidade dessa resina acrílica.

### **3. A reintegração pictórica nas vestes da escultura**

A ação de reintegração cromática é um ato crítico fundamentado e com limitações e as decisões envolvendo a reintegração pictórica da escultura de São Camilo de Lélis foram embasadas em estudos preliminares que podem ser encontrados no relatório da obra, em discussões teóricas, levantamento bibliográfico e nos resultados dos exames de documentação fotográfica, além de questões que foram surgindo durante a execução de cada uma das etapas.

Inicialmente foram realizadas fotografias de luz visível, imagem com fluorescência de luz ultravioleta, reflectografia de infravermelho, luz em canais RGB e luz de vapor de sódio de

um mesmo local definido, a fim de que as formas dos motivos originais da escultura pudessem ser visualizadas. A aplicação da fotografia no contexto da investigação na conservação-restauração é uma estratégia fundamental, principalmente pelo caráter não invasivo e não destrutivo desses exames, que devem ser utilizados juntamente com outras análises, em caráter complementar. Outra vantagem é a variedade de técnicas e tratamentos que implicam em diferentes possibilidades de resultados.

No entanto, apesar de terem aparecido novas informações, como uma visualização mais nítida do bolo armênio vermelho sob as possíveis localizações das folhas de ouro (figura 10) e do preto original em volta de algumas formas decorativas (figura 11), além de punções e poucas formas mais definidas (figura 12), os exames de documentação por imagem não foram suficientes para o estabelecimento de uma metodologia de reintegração pictórica para as vestes da imagem.

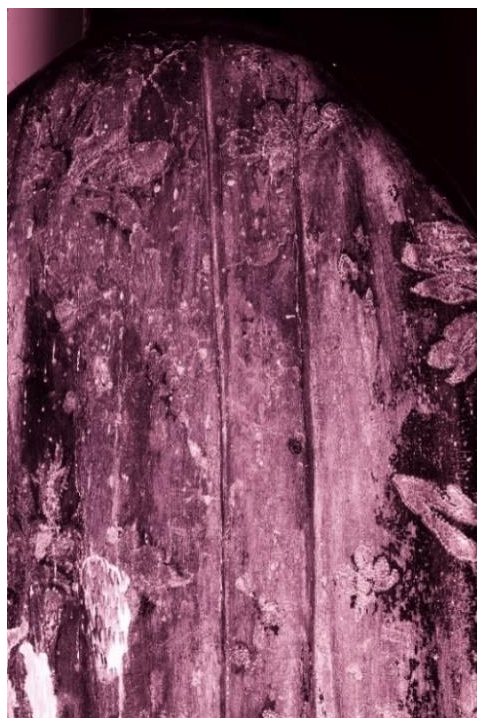


**Figura 8 e 9. Exames de documentação fotográfica. Luz de vapor de sódio e em canais RGB.**  
**Fotos: Vitória Moisés, CECOR/UFMG, abril/a2022.**

Os resultados podem ser observados nas figuras abaixo. Todas elas passaram por um processo de ampliação da nitidez, para realçar os contrastes das bordas das figuras decorativas. Nas figuras 11 e 12, o tratamento consistiu principalmente em mudanças nos tons de amarelo e laranja das imagens, no brilho e na saturação.



**Figura 10. Luz visível. Imagem com contraste e alterações nas cores laranja e amarelo. Foto: Alexandre Leão. Tratamento: Vitória Moisés, CECOR/UFMG, abril/2022**



**Figura 11. Reflectografia de infravermelho. Imagem com contraste. Foto: Alexandre Leão. Tratamento: Vitória Moisés, CECOR/UFMG, abril/2022**



**Figura 12. Vapor de sódio. Imagem com contraste e alterações nas cores laranja e amarelo. Foto: Alexandre Leão. Tratamento: Vitória Moisés, CECOR/UFMG, abril/2022**

A reintegração pictórica da policromia de São Camilo é motivada principalmente pela necessidade de se reestabelecer uma leitura estética adequada desse bem cultural. As formas dos motivos decorativos estavam cobertas por uma repintura oleosa que produzia muitas

distorções em sua legibilidade e de dificuldade remoção. Além disso, as técnicas empregadas nessa intervenção inadequada são de qualidade inferior e descaracterizaram a peça.

A investigação que busca uma metodologia que resolva os problemas específicos da obra, com fins a devolver sua integridade estética é essencial para que a imagem cumpra sua função de obra de arte, com respeito aos seus aspectos histórico e devocional. A partir das referências presentes na frente da imagem, local onde as formas dos motivos decorativos estão mais íntegras, podemos pensar nas possibilidades das formas fitomorfas interrompidas no seu verso. A escolha de uma alternativa que solucionasse o problema dos ruídos presentes no manto da obra foi pensada no sentido de destacar as formas dos motivos decorativos para o primeiro plano e, para isso, foi iniciado o processo de reintegração das lacunas do fundo das vestes com pontos pretos. No contexto das tomadas de decisão que envolvem o processo de reintegração, Bailão afirma:

Durante o planejamento, o conservador-restaurador deverá estar consciente de que a execução da reintegração cromática é a melhor opção, para que possa depois determinar as prioridades da reintegração, o tipo de tratamento, quais os resultados esperados e definir uma calendarização para o registo da evolução do tratamento. Importa anotar que os resultados esperados devem ser pensados de acordo com as necessidades e a individualidade específica de cada objeto (BAILÃO, 2015, p. 159).

Para a reintegração foi utilizada aquarela *Cotman* de cor preta, cor de referência número 377, da marca *Winsor & Newton*, pincel macio número 00 e luminária com lupa, considerando a reversibilidade, distinguibilidade, estabilidade e qualidade da tinta, além de sua compatibilidade com os materiais constitutivos da obra, a fim de facilitar a sua remoção sem que a policromia original seja afetada, caso seja necessário. Também é importante destacar que a reintegração tem como limitação as bordas das lacunas, como afirma Ségolène Bergeon:

O propósito do retoque é diminuir o aparecimento da lacuna, constituída por nível e cor diferentes do original: uma lacuna profunda é colocada no nível da camada pictórica por uma massa, que recebe em seguida uma camada de cor para obtenção de uma identificação cromática com o original mais próximo. Um desgaste superficial é reintegrado por uma simples camada de cor sem nivelamento. Podem ser deixados visíveis alguns desgastes quando não perturbam a leitura, o que permite deixar sensível a passagem do tempo e fazer um mínimo de retoque, isto é, optar por “um grau leve de reintegração” (BERGEON, 1980, p. 1).

A aplicação das etapas de reintegração buscou ser crítica e coerente e, para isso, as ações foram executadas progressivamente, começando pelas lacunas mais facilmente reintegráveis, afim de esclarecer a imagem (MORA, MORA E PHILIPPOT, 1996, p. 306), tornando as lacunas maiores mais visíveis e as formas decorativas do manto mais aparentes:

Na medida em que as alterações causadas pelos danos desaparecem, as formas recuperam sua continuidade e, com uma maior precisão de imagem, permitem o trabalho do restaurador de julgar as perdas remanescentes adequadamente, assim como até que ponto é possível reconstruí-las (MORA, MORA E PHILIPPOT, 1996, p. 307).

As lacunas, segundo Joiko (1979, p. 3), não são meramente interrupções, mas também implicam em uma alteração, trata-se de um elemento alheio à obra, que compromete e distorce



sua leitura. As figuras abaixo ilustram a intervenção e seus resultados, assim como o limite dessa reintegração do fundo das vestes, apenas uma das etapas que, ao final, tiveram como objetivo uma apresentação estética mais adequada da imagem como um todo. A repintura de purpurina, além de ser de difícil remoção, dificultou o trabalho durante essa etapa pois, a uma certa distância, ela se parecia muito com as lacunas superficiais, principalmente por conta do aspecto abrasionado da policroma da escultura.



**Figura 13. Lacunas presentes do lado direito, sob o cinto das vestes da escultura.**  
Foto: Vitória Moisés, CECOR/UFMG, abril/2022



**Figura 14. O mesmo local após a reintegração do fundo. Foto: Vitória Moisés, CECOR/UFMG, abril/2022**



**Figuras 15 e 16. Antes e depois da reintegração das lacunas presentes no fundo. Foto: Vitória Moisés, CECOR/UFMG, abril/2022**



**Figuras 17 e 18. Antes e depois da reintegração das lacunas presentes no fundo, ao redor de um dos motivos decorativos do manto. Foto: Vitória Moisés, CECOR/UFMG, abril/2022**



**Figuras 19 e 20. Antes e depois da reintegração das lacunas presentes na manga direita do manto. Foto: Vitória Moisés, CECOR/UFMG, abril/2022**

Tendo em vista as pontuações de Viñas sobre o caráter subjetivo da legibilidade no contexto da restauração, o desafio seria reestabelecer uma unidade estética das vestes da escultura que fosse satisfatória para todas as pessoas afetadas por ela, considerando a sua apresentação atual:

A ideia de que a Restauração devolve a obra a seu estado autentico é uma ingenuidade que se baseia em outra anterior e mais importante: a ideia de que esse estado autêntico é diferente do atual e existe fora da imaginação do sujeito (VIÑAS, 2021, p. 186).

A retratabilidade, uma das premissas da restauração não é absoluta (VIÑAS, 2021, p. 118). As limitações colocadas por essa premissa e pelos critérios de mínima intervenção e respeito à autenticidade são importantes, na medida em que promovem uma reflexão sobre até que ponto as intervenções são realmente necessárias. Tudo isso considerando se tratar de uma escolha de legibilidade mais adequada, em detrimento das outras.

Diante das limitações das ações tomadas anteriormente e com base nos resultados dos testes de solubilidade realizados previamente na obra, optou-se pela remoção da purpurina oxidada nos motivos decorativos que estavam cobertos pela intervenção oleosa inadequada com solvente. O solvente que obteve sucesso na remoção da camada de purpurina foi o de número 13, toluol e dimetilformamida, na proporção (75:25), da lista de solventes proposta por Liliane Masschelein Kleiner. Sobre a toxicidade dos solventes, Masschelein Kleiner discorre:

O perigo que apresenta um solvente para os restauradores não depende somente da sua toxicidade intrínseca, mas também da forma como é utilizado. Todos os solventes são perigosos se utilizados em grande quantidade e/ou durante um tempo prolongado (KLEINER, 1981, p. 25-26).

Assim, por se tratar de um solvente extremamente tóxico, para sua aplicação todos os equipamentos de proteção individual foram necessários. A máscara de proteção com filtro para solventes orgânicos, luvas, óculos de proteção, touca protetora e jaleco foram utilizados durante toda a remoção. O procedimento foi feito sob o exaustor do laboratório, com o auxílio de *swab*, pinça, luminária com lupa e, quando necessário, lanterna.



**Figura 21. Processo de remoção de purpurina oxidada.**  
**Foto: Luciana Bonadio. CECOR/UFG, junho/2022**



O resultado foi satisfatório, porém constatou-se que esse solvente deveria ser utilizado com cuidado e somente onde a purpurina cobrisse o douramento, já que havia o risco de remover também a camada pictórica original de cor preta. As folhas de ouro que estavam parcialmente ou totalmente cobertas começaram a aparecer e, com o aparecimento de novas formas e de um maior contraste delas em relação ao fundo, novos nivelamentos pontuais foram necessários. Além disso, a remoção da repintura revelou punções que não eram visíveis anteriormente e, considerando que essa técnica foi empregada no contorno dos motivos fitomorfos, servirão como base para a reintegração das formas, a fim de proporcionar uma unidade estética, principalmente no verso da escultura.

No entanto, o fato de a remoção da repintura ser uma intervenção absolutamente irreversível foi considerado. A repintura removida era de qualidade inferior comparativamente com a policromia original. Mais do que isso, essa repintura não se limitou ao preenchimento das perdas de policromia. Muitas informações relacionadas à forma dos motivos fitomorfos estavam presentes sob a camada de purpurina oxidada, o que justificou sua remoção.



**Figuras 22 e 23. Detalhe de fotos de antes e depois da remoção de purpurina oxidada, destaque para as formas das flores, que ficaram mais evidentes. Foto: Vitória Moisés. CECOR/UFMG, junho/2022**





**Figura 24. Detalhe das formas de flores antes da remoção de purpurina oxidada.**  
Foto: Vitória Moisés. CECOR/UFMG, junho/2022



**Figura 25. Detalhe das formas de flores depois da remoção de purpurina oxidada.**  
Foto: Vitória Moisés. CECOR/UFMG, junho/2022



**Figuras 26 e 27. Fotos de antes e depois da remoção de purpurina oxidada no verso da obra.**  
Foto: Vitória Moisés. CECOR/UFMG, junho/2022

A etapa seguinte consistiu na reintegração cromática das lacunas do fundo das vestes que tinham sido niveladas, assim como das lacunas superficiais que foram se tornando mais evidentes ao longo da execução das etapas anteriores. Para isso, usamos a mesma aquarela de

cor preta utilizada na primeira etapa. Nesse contexto, é importante enfatizar que a qualidade da reintegração se relaciona diretamente com a qualidade do nivelamento prévio executado, já que declives na superfície de nivelamento causam alterações cromáticas, impossibilitando a reintegração da lacuna. Segundo Bailão, “uma massa de preenchimento bem selecionada e aplicada, contribui em 50% para que todo o processo de reconstituição da lacuna seja finalizado com sucesso” (BAILÃO, 2015, p. 308).

Por conta da extensão e complexidade das lacunas e do tempo disponível para a execução do trabalho, optou-se pela técnica de reintegração mimética, que:

consiste na reintegração da cor, da forma e da textura das zonas em falta, com o objetivo de ser invisível para o observador comum. Este método pretende igualar as cores das áreas reintegradas às cores originais circundantes e quando realizada com respeito pelo original, isto é, circunscrita à lacuna, e com a utilização de materiais distintos e reversíveis, é uma solução versátil, por se adaptar a qualquer estilo de pintura (BAILÃO, 2015, p. 258).

Considerando que a reintegração cromática com aquarela feita sobre o nivelamento causou alterações na leitura da obra, na medida em que as áreas ficaram esbranquiçadas, a decisão tomada foi de trabalhar com uma cor de fundo, seguida de uma camada de cor que aproximasse as intervenções das cores ao redor das lacunas. Para isso, o exame de estratigrafia foi utilizado (Figura 2), no sentido de entender as cores de fundo que seriam mais apropriadas para cada local. Em relação à metodologia deste tipo de reintegração, Ana Baião (2015, P. 261) fundamenta que, tradicionalmente, o efeito é obtido por meio da sobreposição de velaturas de tonalidade mais escura e quente, sobre um tom mais claro e frio que o original, a fim de que a reintegração se mescle opticamente com a cor adjacente, tornando perceptíveis as informações da camada subjacente. A reconstrução estratigráfica da obra também é uma maneira de agir neste caso, seguindo a mesma sucessão de estratos presentes no objeto a ser reintegrado. Bailão afirma que:

O método mimético, quando selecionado, deve fundamentar-se, sempre que possível: 1. Nas referências formais e cromáticas existentes da pintura original; 2. Em documentação fotográfica ou gráfica; 3. Em estudos técnicos dos estratos e materiais constituintes (BAILÃO, 2015, p. 261).

No fundo das vestes, a fim de que fossem evitadas alterações de tonalidades nas lacunas niveladas que seriam reintegradas com a cor preta, foi estabelecida uma cor de fundo compatível com a cor do suporte, mas um pouco mais clara, seguida de pontos pretos, até que o efeito pictórico fosse atingido. Para isso foi utilizada aquarela *Cotman*, da marca *Winsor & Newton*, nas cores preta (código de referência da cor número 377), amarelo ocre (código de referência da cor número 744) e siena queimado (código de referência da cor número 034). Essa ação compreende o conceito de apresentação estética apresentado por Guillermo Joiko, que

estabelece que a apresentação estética cuida não só do tratamento das lacunas, mas também com problemas de alterações nas cores que influenciam diretamente sobre a leitura do objeto (1970, p. 4). O mesmo foi feito com o fundo que interrompia a forma dos motivos em douramento das vestes, no entanto, neste caso, foram utilizadas mesmas cores, mais a aquarela de cor vermelha (*indian red*, código de referência da cor 317), levando em consideração o tom vermelho do bolo armênio subjacente às folhas de ouro.

A etapa seguinte consistiu na reintegração ao redor das formas dos motivos decorativos das vestes no verso imagem. Neste procedimento foi utilizada a mesma aquarela de cor amarelo ocre, que foi aplicada em pontos, com pincel de número 3/0, marcando os contornos dos motivos fitomorfos, possibilitando uma maior e mais adequada legibilidade da imagem como um todo. Nesse sentido, essas intervenções possibilitaram a formulação de uma diretriz para o reestabelecimento da unidade estética das vestes da escultura de São Camilo de Lélis, segundo os critérios já discutidos no primeiro capítulo.



**Figura 28.** Detalhe do verso da escultura antes da reintegração cromática de alguns pontos das formas fitomorfas.

Foto: Vitória Moisés. CECOR/UFMG, junho/2022



**Figura 29.** Detalhe do verso da escultura após reintegração cromática de alguns pontos das formas fitomorfas. Foto: Vitória Moisés.

CECOR/UFMG, junho/2022





**Figura 30. Detalhe da flor no verso da escultura após reintegração cromática de alguns pontos ao redor da forma.**

**Foto: Vitória Moisés. CECOR/UFMG, junho/2022**

#### **4. Resultados obtidos**

Levando em consideração as pontuações de Viñas acerca do caráter subjetivo da legibilidade no contexto da restauração, as etapas para manutenção da unidade estética das vestes da escultura apresentaram um resultado satisfatório nos locais em que foram empregadas. Isso se deu com respeito aos critérios de mínima intervenção, autenticidade e distinguibilidade, visto que a técnica escolhida pode ser facilmente diferenciada da policromia original quando vista mais de perto, ou através de métodos científicos - com o auxílio de lâmpadas de luz ultravioleta, por exemplo.

Outro ponto que se refere à legibilidade, é a consciência de que as decisões que estabelecem uma legibilidade, o fazem em detrimento de outras. As escolhas foram feitas buscando resgatar valores que já estavam presentes na obra, e não em um estado de autenticidade fictício. Nesse contexto:

A Restauração correta é aquela que harmoniza, até onde isso é possível, um maior número de teorias – inclusive aquelas que nem chegaram a ser formuladas: as de outros usuários, a do restaurador iletrado, a do proprietário etc. Uma boa Restauração é aquela que fere menos a um menor número de sensibilidades – ou a que satisfaz mais pessoas (VIÑAS, 2021, p. 187).

Os resultados obtidos, no sentido de destacar as formas decorativas que estavam apagadas e devolver uma unidade visual estética das vestes, se mostraram satisfatórios. A metodologia pode ser aplicada em toda a extensão, precedida por uma análise detalhada de cada uma das formas antes da intervenção, observando suas especificidades. É o que fundamenta Ana Bailão (2015, p. 266), quando aponta que cada dano e/ou alteração deve ser tratado como

um caso individual, a fim de que a similaridade da reintegração alcance um grau mais apropriado, garantindo a uniformidade dos retoques, um fundo discreto para as partes preservadas da obra.



**Figuras 31 e 32. Detalhe das flores no verso da escultura após reintegração cromática de alguns pontos ao redor da forma.**

**Foto: Vitória Moisés. CECOR/UFMG, junho/2022**



**Figuras 33 e 34. Detalhe das flores no verso da escultura após reintegração cromática de alguns pontos ao redor da forma.**

**Foto: Vitória Moisés. CECOR/UFMG, junho/2022**

### **Considerações finais**

O conhecimento dos materiais e técnicas de reintegração pelo conservador-restaurador é essencial para uma tomada de decisão informada, a fim de solucionar os problemas estéticos particulares de cada obra. O levantamento de informações técnicas e teóricas e o conhecimento amplo do objeto são parte fundamental desse procedimento.

Esse entendimento aprofundado do objeto demanda tempo, atenção e reflexões críticas acerca da finalidade da intervenção e de cada uma de suas etapas. Essas perguntas fundamentais que dizem respeito à finalidade da restauração e suas motivações são essenciais para resultados adequados e satisfatórios possam ser atingidos.

A metodologia de reintegração pictórica executada nesta obra evidenciou o caráter interdisciplinar dos processos de conservação-restauração e, mais especificamente, o aspecto subjetivo que permeia a ação da reintegração pictórica. O reconhecimento dessa subjetividade e da impossibilidade de uma intervenção totalmente objetiva, até porque isso não é desejável de modo absoluto, torna o desenvolvimento dessa atividade mais conscientes e ético.

Inicialmente, a obra apresentava alterações em sua legibilidade, causadas por lacunas de diferentes tipologias e por uma repintura tecnicamente inferior, com materiais inadequados que distorceram as formas dos motivos decorativos presentes nas vestes da imagem. A partir da noção subjetiva da legibilidade e da fragilidade da noção de autenticidade atualizadas pelas teorias contemporâneas da restauração, foram formuladas etapas, cada uma com suas limitações, a fim de reestabeecer sua unidade, valorizando a escultura.

A partir da contraposição entre o fundo e as formas, seguida da remoção da repintura de purpurina oxidada e da reintegração cromática de alguns pontos ao redor dos motivos decorativos presentes na obra, assim como do fundo, uma possibilidade de apresentação estética mais adequada para a obra surgiu, seguindo os critérios fundamentais e a ética no contexto na conservação-restauração.

Por fim, é importante destacar que a documentação dos procedimentos, assim como das decisões tomadas pelo conservador-restaurador e suas motivações, além das limitações que vão surgindo ao longo de cada etapa, são essenciais para o futuro das intervenções éticas e sustentáveis.

## REFERÊNCIAS

- BAILÃO, Ana M. dos Santos. **As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica**. Ge-Conservación, n.º 2, 2011. Disponível em: <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/41>.
- BAILÃO, Ana M. dos Santos. **Critérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura**. Tese (Doutorado em Conservação de Bens Culturais) – Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015.
- BALLESTREM, Agnes. *Limpieza de las esculturas policromadas. Conservation of Wood Objects*. Preprints de la Conferencia del ICC realizado em el año 1970 em Nueva York sobre la Conservación de Objetos de Piedra y Madera, vol. 2, p. 69-73.
- BARROS, Mariana, SUDRÉ, Rayssa. **Relatório de conservação-restauração: São Camilo de Lélis**, CECOR/UFMG, 2019.
- BERGEON, Ségolène. *Restauration des peintures*. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1980.
- BOITO, Camillo. **Os restauradores**; trad. Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia, SP: Ateliê, 2004.
- Carta de Veneza**, 1964. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=236>.
- Conferência de Nara**, 1994. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conferencia%20de%20Nara%201994.pdf>.
- JUNIOR, João Cura D’Ars F. **Química Aplicada à Conservação e Restauração de Bens Culturais**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.
- HENRÍQUEZ, Guillermo Joiko. *Teoria de la reintegración*. Belo Horizonte: CECOR/Escola de Belas Artes/UFMG, 1979 (Apostila inédita do I Curso de Restauração de Bens Móveis).
- HILL, Marcos. **Forma, erudição e contraposto na imaginária luso-brasileira**. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/boletimceib/index.php/boletimdoceib/issue/view/54>.
- KUHL, Beatriz Mugayar. **História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos**. Revista CPC, 2005, v. 1, n. 1.
- MORA, Paolo, MORA, Laura, PHILIPPOT, Paul. *Problems of presentation. In: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.
- PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em:

<https://www.feevale.br/institucional/editora-feevale/metodologia-do-trabalho-cientifico---2-edicao>.

PROYECTO COREMANS/COREMANS PROJECT. *Criterios de intervención em retablos y escultura policromada/ Intervention criteria for altarpieces and polychrome sculpture*. Secretaría General Técnica, Centro de publicaciones. Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2017.

QUITES, Maria R. E. **Esculturas devocionais, reflexões sobre critérios de conservação-restauração**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

RAMOS, Aline C. CORDEIRO, Amanda C. A. BASTOS, Carolina D. **Possibilidades dicotômicas nos critérios de apresentação estética e reintegração cromática: estudo de caso de uma restauração, de-restauração e re-restauração**. Revista Tecer, vol. 12, nº 22. Belo Horizonte, 2019.

**Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material**. Resolução aprovada pelos membros do ICOM-CC durante o 15.º Encontro Trienal, Nova Dehli, 2008. Conservar Património, Lisboa, v. 6, p. 55-56, 2007. Disponível em: [https://doi.org/10.14568/cp6\\_7](https://doi.org/10.14568/cp6_7).

VIÑAS, Salvador M. **Teoria Contemporânea da Restauração**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.