

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Alícia Louise Brito Martins

**RESTAURAÇÃO DA PINTURA ABSTRATA GEOMÉTRICA *CARTAZ* DO ARTISTA
EDUARDO DE PAULA PERTENCENTE AO ACERVO ARTÍSTICO DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Belo Horizonte

2023

Alícia Louise Brito Martins

**RESTAURAÇÃO DE UMA PINTURA ABSTRATA GEOMÉTRICA DO ARTISTA
EDUARDO DE PAULA PERTENCENTE AO ACERVO ARTÍSTICO DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Conservação e Restauração de Bens
Culturais Móveis da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial para o grau
de bacharela em Conservação e Restauração de
Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Profa. Dra. Giulia Villela Giovani

Belo Horizonte
2023

Alícia Louise Brito Martins

**RESTAURAÇÃO DE UMA PINTURA ABSTRATA GEOMÉTRICA DO ARTISTA
EDUARDO DE PAULA PERTENCENTE AO ACERVO ARTÍSTICO DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Conservação e Restauração de Bens
Culturais Móveis da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial para o grau
de bacharela em Conservação e Restauração de
Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Profa. Dra. Giulia Villela Giovani

Aprovada pela banca examinadora constituída pelas professoras:

Professora Dra. Giulia Villela Giovani – EBA/Universidade Federal de Minas Gerais

Professora Dra. Magali Melleu Sehn

Belo Horizonte, _____ de dezembro de 2023.

Aos meus pais, Rosenete Maria de Brito (*in
memorian*) e Nilo José Martins.

AGRADECIMENTOS

Ao ser transcendental que me guia;

Aos meus pais, Rosenete Maria de Brito (*in memorian*) e Nilo José Martins, por todo amor, cuidado, carinho, dedicação, suporte e força. Sem eles nada seria possível;

À minha orientadora, Professora Dra. Giulia Villela Giovani, pela transmissão de conhecimento, disponibilidade, confiança, carinho e animação;

Ao Águila, meu amado parceiro, companheiro e fiel escudeiro, por todo amor, confiança e paciência depositados a mim.

À minha irmã, Débora, por ser um exemplo de força, determinação e resiliência;

Aos meus sobrinhos, Arthur, Ana Júlia e Pupa, por me mostrarem o amor mais lindo e puro, e encher meu coração de alegria;

Aos meus familiares, avó, tios, tias, primos, primas, cunhadas, sogros, pelo carinho e apoio, e pelo entusiasmo ao perguntarem sobre este trabalho e sobre a faculdade;

Aos professores do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, pelos ensinamentos, apoio e suporte.

À equipe de funcionários da Escola de Belas Artes, CECOR, LACICOR – em especial à Selma Gonçalves – e iLab – Professor Alexandre Leão e Cláudio Nadalin -, pelo suporte, ajuda e paciência.

Às amigas que fiz ao longo do curso pelos aprendizados, risadas e por deixarem tudo mais leve e divertido, em especial à Larissa Alvarenga pela ótima parceria, paciência e ajuda, e às queridas Valerie Midori, Fabiana Ferraz e Natália Bicalho.

Aos colegas do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela parceria e ensinamentos, em especial à Letícia Mendes, pela paciência e disposição para me ajudar a formatar este trabalho.

“Debemos reconocer continuamente que los objetos y lugares no son,
por sí mismos, lo que es importante en el patrimonio cultural; son
importantes por los significados y usos que las personas atribuyen a
estos bienes materiales y a los valores que representan”
(E. Avrami, R. Mason y M. De la Torre apud. Viñas, 2003)

RESUMO

O presente estudo aborda o processo de restauração da pintura intitulada "Cartaz", de autoria do artista Eduardo de Paula, que integra o Acervo Artístico da Universidade Federal de Minas Gerais. O principal objetivo da pesquisa consistiu em restabelecer a legibilidade, empregando produtos de baixa toxidade e priorizando a retratabilidade da intervenção, a fim de torná-la apta à exposição museal. O trabalho envolveu a análise material e histórica do objeto, o diagnóstico do seu estado de conservação, a escolha criteriosa dos métodos e materiais mais adequados para o tratamento, culminando na execução da intervenção. Os resultados obtidos foram considerados satisfatórios, evidenciando o êxito na consecução dos objetivos propostos.

Palavras-chave: Restauração. Arte abstrata geométrica. Eduardo de Paula.

ABSTRACT

The present study addresses the restoration process of the painting entitled "Cartaz", by the artist Eduardo de Paula, which is part of the Artistic Collection of the Federal University of Minas Gerais. The main objective of the research was to reestablish legibility, using low-toxicity products and prioritizing the retractability of the intervention, in order to make it suitable for museum exhibition. The work involved the material and historical analysis of the object, the diagnosis of its state of conservation, the careful choice of the most appropriate methods and materials for treatment, culminating in the execution of the intervention. The results obtained were considered satisfactory, demonstrating success in achieving the proposed objectives.

Keywords: Restoration. Geometric art. Eduardo de Paula.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Frente da obra.	14
Figura 2 – Verso da obra.	14
Figura 3 - Eduardo de Paula retratado por Wilde Lacerda nos tempos da Escola de Guignard (1959).	18
Figura 4 – Tinta acrílica sobre tela. 1,20 x 1,20 m.....	19
Figura 5 - 21º Salão Municipal de Belas Artes (1966): Adquirido pela UFMG. Tinta acrílica sobre tela: 1,31 x 1,31 m.....	19
Figura 6 – Marcas para a Organização dos Aposentados e Pensionistas da UFMG, e Centro Especializado de Urologia.	20
Figura 7 – Capa de livroCartaz do 10º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais.....	20
Figura 8 - Capa da revista Suplemento Literário do Minas Gerais em homenagem a Guimarães Rosa.	20
Figura 9 – Cartaz do 10º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais.....	20
Figura 10 - Setup do registro fotográfico com a luz visível.	21
Figura 11 - Fotografia da frente da obra com luz rasante à direita. Tratamento de imagem em preto e branco.	22
Figura 12 - Fotografia da frente da obra com luz reversa. Tratamento de imagem em preto e branco.	22
Figura 13 - Fotografia da frente da obra com radiação ultravioleta.	23
Figura 14 - Fotografia da frente da obra com radiação ultravioleta.	23
Figura 15 - Identificação dos locais de retirada de amostras.....	24
Figura 16 - Retirada da amostra da tinta marrom.....	24
Figura 17 - Retirada da amostra da tinta branca.....	24
Figura 18 - Retirada da amostra da tinta preta.....	24
Figura 19 - Retirada da amostra de tinta vermelha.....	25
Figura 20 - Retirada da amostra da tinta azul.....	25
Figura 21 – Relação das amostras retiradas e materiais identificados.	26
Figura 22 – Descrição de estratigrafia de pontos específicos da obra.....	27
Figura 23 – À esquerda vista frontal dos fragmentos de tinta vermelha (Am 3726T) retirados da camada pictórica. À direita vista do verso dos fragmentos de tinta vermelha (Am 3726T)	

retirados da camada pictórica. Fragmentos vistos sob o microscópio estereoscópico – aumento 80x.	28
Figura 24 – Corte estratigráfico do fragmento de tinta vermelha (Am 3726T) visto sob o microscópio de luz polarizada – aumento 66x.	28
Figura 25 – Moldura e pregos após serem retirados da tela.	29
Figura 26 – Danos encontrados na obra.	30
Figura 27 – Fotografias de detalhes da obra.	31
Figura 28 – Suporte e chassi da obra.	32
Figura 29 - Desfiamento no verso.	33
Figura 30 - Textura causada na frente.	33
Figura 31 – Moldura sendo retirada.	38
Figura 32 – Moldura removida sendo limpa.	38
Figura 33 – Tela após a remoção da moldura.	38
Figura 34 – Pó de borracha.	39
Figura 35 – Aspirador sendo passado.	39
Figura 36 – Materiais usados para a limpeza após a mesma.	39
Figura 37 – Verso após a limpeza.	39
Figura 38 – Chassi após a limpeza com aguarrás.	40
Figura 39 - Buraco no chassi, massa para obturação e lixa utilizadas.	40
Figura 40 – Resultado da obturação.	40
Figura 41 – Isopor encapado com Pelon e encaixado no verso da obra.	41
Figura 42 – Resultado do primeiro teste de limpeza.	42
Figura 43 – Limpeza em processo com esponja de melamina.	42
Figura 44 – Resultado da limpeza com swab na parte colorida inferior.	42
Figura 45 – Limpeza em processo na parte branca superior.	42
Figura 46 – Detalhe da limpeza em processo na parte branca superior.	42
Figura 47 – Área da assinatura antes da limpeza.	43
Figura 48 – Área da assinatura depois da limpeza.	43
Figura 49 – Processo de retirada da fita crepe I.	43
Figura 50 – Processo de retirada da fita crepe II.	43
Figura 51 – Camada pictórica depois da retirada da fita crepe.	43
Figura 52 - Processo de limpeza do adesivo deixado pela fita crepe I.	44
Figura 53 – Processo de limpeza do adesivo deixado pela fita crepe II.	44
Figura 54 – Tentativa da retirada do adesivo (perto da fita crepe) com bisturi.	45

Figura 55 – Adesivo completamente retirado com o auxílio de swab, acetona, bisturi e pinça.	45
Figura 56 – Adesivo da parte central direita.....	45
Figura 57 – Camada pictórica após a remoção do adesivo da parte central direita.....	45
Figura 58 – Materiais utilizados para o nivelamento.	46
Figura 59 – Área central nivelada.....	46
Figura 60 - Área inferior com perda nivelada.	47
Figura 61 - Área superior azul nivelada.	47
Figura 62 – Tintas Gouache Talens® usadas para produzir as cores da obra do procedimento de reintegração cromática.	48
Figura 63 – Processo de reintegração da área vermelha.....	49
Figura 64 – Processo de reintegração das áreas vermelhas e azuis.	49
Figura 65 – Reintegração da pequena área superior esquerda marrom.	49
Figura 66 – Reintegração da área azul superior esquerda.	49
Figura 67 – Reintegrações das áreas preta e branca, e apresentação estética da área branca...49	
Figura 68 – Apresentação estética das áreas branca, azul e vermelha.	50
Figura 69 – Apresentação estética da área branca direita.....	50
Figura 70 – Reintegração cromática das áreas azul e vermelha.	50
Figura 71 – Anverso antes da restauração.	52
Figura 72 – Anverso após a restauração.	52
Figura 73 – Verso antes da restauração.	53
Figura 74 – Verso após a restauração.	53
Figura 75 – Detalhe 1 antes da restauração.	53
Figura 76 – Detalhe 1 depois da restauração.	53
Figura 77 – Detalhe 2 antes da restauração.	53
Figura 78 – Detalhe 2 depois da restauração.	53
Figura 79 – Detalhe 3 antes da restauração.	54
Figura 80 – Detalhe 3 depois da restauração.	54
Figura 81 – Detalhe 4 antes da restauração.	54
Figura 82 – Detalhe 4 depois da restauração.	54
Figura 83 – Detalhe 5 antes da restauração.	54
Figura 84 - Detalhe 5 depois da restauração.....	54

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ASTM	Sociedade Americana de Testes e Materiais
BC	Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais
CECOR	Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais
DIMAT	Divisão de material
DLO	Departamento de Logística de Suprimentos e de Serviços Operacionais
EAAUFMG	Espaço Acervo Artístico da Universidade Federal de Minas Gerais
EBA	Escola de Belas Artes
EPI	Equipamento de Proteção Individual
FISPQ	Ficha de Segurança de Produtos Químicos
iLAB	Laboratório de Documentação Científica por Imagem
LACICOR	Laboratório de Ciência da Conservação
OAP	Organização dos Aposentados e Pensionistas da Universidade Federal de Minas Gerais
PVA	Acetato de Polivinila
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A OBRA.....	13
1.1 Identificação da Obra.....	13
1.1.1 Descrição da Obra	13
1.2 Histórico da Obra	14
1.2.1 Acervo Artístico da UFMG	16
1.3 O Artista Eduardo de Paula	17
2 ESTUDO MATERIAL DA OBRA	21
2.1 Análise Científica de Materiais	21
2.1.1 Documentação Científica por Imagem	21
2.1.1.1 Fotografias Realizadas	22
2.1.2 Análise Físico-Químicas dos Materiais	23
2.2 Técnica Construtiva.....	25
2.2.1 Pintura.....	25
2.3 Estado de conservação geral.....	28
2.3.1 Moldura	29
2.3.2 Camada Pictórica	29
2.3.3 Suporte	32
2.3.4 Chassi	33
2.4 Possíveis Causas da Deterioração.....	33
3 TRATAMENTO	35
3.1 Proposta Preliminar de Tratamento	35
3.2 Tratamento Realizado.....	37
3.2.1 Remoção da Moldura	37
3.2.2 Limpeza do Verso.....	38
3.2.2.1 Limpeza e Obturação do Chassi.....	39

3.2.2.2 Encaixe do Isopor	40
3.2.3 Limpeza do Anverso.....	41
3.2.3.1 Remoção da Fita Adesiva (Fita Crepe).....	43
3.2.3.2 Remoção das Manchas de Adesivo.	44
3.2.4 Nivelamento	45
3.2.5 Reintegração Cromática e Apresentação Estética	47
3.2.6 Recolocação da Moldura	51
3.2.7 Substituição dos Pregos e do Arame de Fixação na Parede	51
3.2.8 Verniz	51
3.2.9 Foto Antes e Depois	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS	59
APÊNDICE.....	61
ANEXOS	64

INTRODUÇÃO

O presente trabalho foi desenvolvido objetivando o registro do processo de restauração de uma tela, intitulada Cartaz, do artista Eduardo de Paula, pertencente ao Acervo Artístico da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), reestabelecendo a legibilidade da mesma sem comprometimentos, utilizando produtos de baixa toxicidade e prezando pela retratabilidade da intervenção, e, por fim, devolvendo à obra aptidão à exposição museal. Como qualquer ciência, a conservação-restauração está em constante mudança e avanço, novos métodos e materiais surgem com o passar do tempo, e, por isso, foram prezadas a retratabilidade da intervenção e a utilização de produtos de baixa toxicidade, buscando, assim, não comprometer a integridade do objeto de estudo.

Como aluna e futura profissional da Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, poder restaurar um objeto pertencente à universidade em que me formei e criei um forte vínculo é uma forma de agradecimento e contribuição. Além disso, a restauração do objeto tornará possível a aplicação dos conhecimentos obtidos ao longo dos anos em sala de aula, mostrando as habilidades adquiridas e a capacidade para a obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, além de agregar mais experiência e vivência na área.

Como parte do trabalho de Conservador-Restaurador temos a função de assegurar que os objetos tenham um futuro, e, além disso, que os mesmos passem por constantes manutenções, presando por alterações mínimas. Mas não podemos nos esquecer de que, como disse Barbara Appelbaum em *Metodologia do Tratamento de Conservação* (2017, p.259-260)

O fato de os conservadores se sentirem responsáveis por preservar objetos para sempre é nobre, mas irrealista na prática. É impossível controlar completamente a vida pós-tratamento dos objetos. A preservação é um imperativo da nossa profissão, mas essa postura filosófica não produz diretrizes úteis para a ação. Estabelecer um objetivo de tratamento realista envolve decidir o nível de proteção que o objeto precisa para retardar a sua deterioração e prevenir certos tipos de danos.

Para auxiliar a restauração e enriquecer o trabalho entrei em contato com Eduardo de Paula que concedeu a mim uma entrevista, esclarecendo algumas dúvidas e contando um pouco de seu processo de produção. Nosso primeiro contato foi através de uma ligação telefônica - consegui o celular de sua esposa Irene, através da professora Giulia Giovani, e ao entrar em contato ela, gentilmente, me passou o número do celular de seu marido. Conversei com Eduardo por pouco mais de 40 minutos, e as altas expectativas que eu já havia criado quando li sua trajetória acadêmica e profissional em seu *blog* foram correspondidas. Eduardo

foi extremamente atencioso, educado, divertido, amigável e solícito. Nossa conversa até se estendeu para além de suas obras, falamos sobre viagens, museus, outros artistas e experiências vividas. Ao contar que eu estava restaurando sua obra, o artista demonstrou estar contente e feliz com o fato. Após desligarmos a chamada, mantivemos contato via *WhatsApp* e por *e-mail* onde enviei a ele algumas perguntas que prontamente foram respondidas.¹

“A consulta aos artistas por ocasião de problemas específicos referentes à preservação vem tornando-se uma prática habitual entre os profissionais que trabalham com obras modernas e contemporâneas” (SEHN, 2014, p.101). As entrevistas com artistas estão cada vez mais comuns, a possibilidade de conversar, de entender o contexto, as motivações, intensões, técnicas e materiais usados pelos mesmos, devem ser aproveitadas, pois auxiliam o Conservador-Restaurador a decidir sobre os tratamentos que serão realizados nas obras.

Os tratamentos foram realizados no segundo semestre de 2023, parte no Centro de Conservação e Restauração (CECOR) na Escola de Belas Artes (EBA), e parte no Espaço Acervo Artístico da UFMG na Biblioteca Central (BC).

O texto foi dividido em três capítulos: A OBRA, ESTUDO MATERIAL DA OBRA e TRATAMENTOS. Todas as informações levantadas, descobertas e processos estão descritos ao longo do texto.

A metodologia utilizada foi a seguida pela conservadora Barbara Appelbaum (2017, p.16-17)

Não existem linhas claras que definam absoluta e categoricamente os limites entre o tratamento de conservação adequado e o inadequado. Cada objeto e seu contexto devem ser avaliados individualmente, e toda decisão envolve julgamentos de valor. [...]

A metodologia consiste em oito passos. São eles:

1. Caracterizar o objeto;
2. Reconstruir a história do objeto;
3. Determinar o estado ideal do objeto;
4. Definir um objetivo realista para o tratamento;
5. Escolher os métodos e materiais de tratamento;
6. Preparar a documentação de pré-tratamento;
7. Realizar o tratamento;
8. Preparar a documentação de tratamento final.

O trabalho foi desenvolvido com base em pesquisas realizadas no levantamento de referências, tendo autores que realizaram trabalhos voltados para a conservação, para teorias da restauração, para a reintegração cromática (suas técnicas e materiais), para a limpeza de superfícies pictóricas, para a arte moderna e contemporânea, para as análises científicas das obras de arte e para a química aplicada à conservação-restauração.

¹ A entrevista encontra-se no Apêndice A.

1 A OBRA

Neste capítulo será apresentada a obra, sua identificação e descrição, e breve histórico do artista e do acervo ao qual ela faz parte.

1.1 Identificação da Obra

Autor: Eduardo de Paula.

Título: Cartaz.

Estilo: Abstrato geométrico.

Dimensões com moldura: Altura: 61,60 cm; Largura: 50,70 cm; Espessura: 1,90 cm.

Ano: Produção aproximada entre 1965 e 1967.

Peso: -

Técnica: Mista, acrílica e óleo sobre tela.

Procedência: Doação do artista à UFMG.

Proprietário: Espaço Acervo Artístico UFMG.

Número de Tombo: UFMGAA.0016.

Número de Patrimônio UFMG: A80 006344 4.

Entrada no CECOR: 17/08/2023

Número de registro no CECOR: 23-3F

Função social atual: Objeto museal.

1.1.1 Descrição da Obra

Pintura sobre tela, estirada em chassi de madeira, com representação abstrata geométrica retangular de fundo branco. Em sua metade inferior observamos um triângulo isósceles formado por duas listras vermelhas e três azuis. Na parte central superior observamos um quadrado preto, e dentro dele um losango branco com um círculo azul em seu interior. Nas partes laterais superiores têm-se duas listras vermelhas e duas listras laranja amarronzadas intercaladas, formando dois trapézios localizados à direita e à esquerda do quadrado preto (FIGURA 1).

A obra possui moldura de alumínio presa por parafusos nas laterais. Seu sistema de fixação na parede é composto de dois pregos nas laterais superiores do chassi e um fio de arame preso em ambos os pregos.

O chassi, em madeira não identificada, é fixo e não possui chanfro, cunhas e travas (FIGURA 2).

Figura 1 – Frente da obra.



Fonte: Foto de Alexandre Leão, 2023.

Figura 2 - Verso da obra.



Fonte: Foto de Alexandre Leão, 2023.

1.2 Histórico da Obra

A obra, objeto do presente trabalho, foi doada por seu autor, o artista Eduardo de Paula, à Universidade Federal de Minas Gerais. A mesma costumava ser chamada pelo autor de “Cartaz” e foi produzida aproximadamente entre 1965 e 1967.

Sua produção se deu em meio às manifestações das neovanguardas e a formação da arte contemporânea.

[...] as neovanguardas emergiram a partir da segunda metade do século, acompanhando o esgotamento do projeto moderno. Questionando o contexto artístico, social, político e comportamental por meio de ações coletivas pautadas em manifestos utópicos, as neovanguardas ficaram no limite entre o moderno e o pós-moderno. O questionamento dessas ações incidiu sobre a destruição causada pelas guerras, o uso indevido dos avanços tecnológicos, as ideologias totalitárias, como o facismo e o comunismo ortodoxo, as normas estabelecidas pela sociedade burguesa, a cultura oficial elitista representada pelo alto modernismo e o circuito artístico capitalista. As neovanguardas defendiam a ampliação das linguagens artísticas, voltadas para as propostas de desmaterialização, como os *happenings*, as *performances*, as propostas conceituais, ambientais, ecológicas etc., visando discutir o *status quo* e vislumbrar um novo mundo e uma contracultura pautadas pelo ideário da nova esquerda (RIBEIRO, 1997, p.245).

O foco da arte contemporânea é o aqui e o agora, ela não pretende criar um mundo utópico como os vanguardistas modernos.

O artista contemporâneo não visa questionar radicalmente o sistema através de atitudes audaciosas, mas desempenha sua *performance* de maneira exemplar dentro do circuito, tem o seu valor específico, seja a função social do próprio artista, do crítico, galerista, produtor cultural, público consumidor ou das instituições patrocinadoras de sua arte. O artista contemporâneo não é mais aquele rebelde questionador do *status quo*, mas o jogador que joga bem dentro do sistema estabelecido, sem descuidar da qualidade de sua obra (RIBEIRO, 1997, p.249).

“As manifestações das neovanguardas articularam-se em Belo Horizonte a partir do debate que se estabeleceu entre os intelectuais, críticos e artistas na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada na reitoria da UFMG em meados de 1963” (RIBEIRO, 1997, p.249). Em 1964, o golpe militar gerou várias manifestações dos artistas plásticos, começou-se um processo de questionamento da arte estabelecida e foram propostas novas alternativas artísticas voltadas para o experimentalismo e para a nova figuração. Os salões de arte, como o Salão Municipal de Belas Artes - realizado no Museu de Arte da Pampulha, o Salão Universitário e o Salão da Cultura Francesa – realizados na Reitoria da UFMG, foram importantes para esses debates, segundo Marília Andrés Ribeiro (1997, p.250).

Um importante programa de extensão universitária da UFMG, o qual visava dinamizar a cultura artística em outras cidades de Minas, foi o Festival de Inverno, fundado em 1967 e realizado inicialmente em Ouro Preto.

O Festival de Inverno [...] nasceu do sonho de um grupo de artistas e intelectuais que queriam criar um espaço voltado para a produção e a reflexão artística. A princípio foi concebido como um curso de férias em Ouro Preto, como canal de afirmação para os artistas e intelectuais perseguidos. Depois estruturou-se em torno de propostas de cursos de extensão interdisciplinares nas áreas de artes plásticas, música, cinema, e teoria da arte. Proporcionou intercâmbio cultural entre professores e alunos, brasileiros e estrangeiros, e incrementou o turismo cultural (RIBEIRO, 1997, p.255).

Juntamente com os salões e festivais artísticos, havia as galerias de arte que além de realizar um trabalho comercial e cultural, incentivavam mostras de artistas jovens. A arte popular também ganhou espaço em exposições e seus artistas foram integrados ao circuito mercadológico.

Em meio a esses vários acontecimentos estava o artista Eduardo de Paula.

No plano construtivista, é inegável a importância de Eduardo de Paula, muito atuante nos anos 60. Ele exercita a prática construtivista, em busca da dinâmica das vibrações ópticas, resultado do emprego de elementos formais e cromáticos sobre superfícies bidimensionais. Sua participação é também fundamental nas artes gráficas, matéria que lecionou durante muitos anos na Escola de Belas Artes da UFMG (ÁVILA, 1997, p.219).

1.2.1 Acervo Artístico da UFMG

Segundo Marília Andrés Ribeiro em *Acervo Artístico da UFMG*, o mesmo refere-se à cerca de 1500 obras diversas espalhadas pelas unidades, jardins, departamentos e outras dependências da universidade, e envolve sua catalogação, guarda e divulgação. O mesmo foi adquirido através de aquisições, doações, premiações em salões e projetos. Nesse Acervo, encontramos variadas coleções específicas que formaram-se ao longo dos 96 anos de existência da UFMG.

Através de um projeto desenvolvido pela universidade entre 2009 e 2011 chamado “Memória, Acervo e Arte”, foram levantados e catalogados todo o acervo de obras de arte da UFMG e da Fundação Rodrigo Melo Franco de Andrade, nos campos da pintura, escultura, gravura e desenho. Inventariar um acervo, e criar um órgão gestor para o mesmo, é uma alternativa para a preservação daquele conjunto de bens que integram um patrimônio. Sendo assim, o acervo representa um importante papel na preservação da memória e na salvaguarda do patrimônio artístico da universidade.

Hoje há na Biblioteca Central da UFMG o Espaço Acervo Artístico, onde algumas das várias obras pertencentes ao acervo da universidade se encontram e estão devidamente armazenadas e cuidadas.

O Acervo Artístico da UFMG foi mapeado, atentando-se às suas coleções e apontando as obras que englobam as diversas expressões artísticas, com foco nas artes plásticas, segundo Marília Andrés Ribeiro (2011).

O Acervo é extremamente heterogêneo, formado por objetos, pinturas e esculturas religiosas do século XVI ao XVIII; pinturas e aquarelas de paisagens do século XIX; pinturas retratistas dos professores da UFMG; pinturas murais; estudos para painéis; esculturas; gravuras; fotografias; objetos; e livros de artistas produzidos nos séculos XX e XXI (RIBEIRO, 2011, p.26).

As coleções pertencentes ao Acervo são: Coleção “Brasileira”; Coleção “Amigas da Cultura” - a qual obras de Eduardo de Paula fazem parte; O acervo artístico da Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade; Coleções da Biblioteca Universitária da UFMG, que englobam: Acervo Curt Lange; Acervo do Centro de Estudos Literários e Culturais; Coleção “Henrique Lisboa”; Coleção “Murilo Rubião”; Coleção “Lucia Machado de Almeida”; Coleção “Abgar Renault”; e a Coleção Especial de livros de artista; Coleção de Cerâmicas do Jequitinhonha; Presépio do Pipiripau; Oratório da Casa da Glória; Acervos de painéis em prédios da UFMG; Coleção de estudos para painéis das Escolas Municipais de Belo Horizonte – onde há estudos de Eduardo de Paula; Acervo de esculturas ao ar livre; Acervo de

retratos de professores e Reitores da UFMG; e Acervos de pinturas, desenhos, gravuras e fotografias.

1.3 O Artista Eduardo de Paula

Eduardo Vianna de Paula Filho nasceu em Belo Horizonte em 19 de julho de 1937. Ocupou ao longo de sua vida diferentes funções, atuando entre elas como pintor, artista gráfico, professor, desenhista, jornalista, chargista, diagramador e ilustrador. Trabalhou em alguns órgãos de imprensa, como a Revista Alterosa, o Diário de Minas e o Suplemento Literário do “Minas Gerais”. Trabalhou ainda na Universidade Federal de Minas Gerais e na Universidade Mineira de Arte, lecionando por mais de vinte e cinco anos.

Foi aluno da Escola Guignard – Escola de Belas Artes de Belo Horizonte – onde entrou com cerca de 20 anos. Lá assistiu à sua primeira aula de História da Arte, aprendendo ali a importância da sabedoria do passado na formação do artista. Recebeu influência de ex-alunos, que já lecionavam na época, como Maria Helena Andrés, Jefferson Lodi, Yara Tupinambá, Wilde Lacerda, Gavino Mudado Filho e Vicente de Abreu. Entre os colegas, estavam Wilma Martins, Jarbas Juarez, Álvaro Apocalypse e Chanina Szejnbejn.

Na UFMG, atuou como professor de desenho, pintura, *graphic design* e cor na Escola de Belas Artes, tanto na graduação quanto na extensão, entre os anos de 1967 e 1992. Exerceu funções administrativas, participou de conselhos superiores, de bancas examinadoras e júris.² Foi um dos fundadores do Festival de Inverno da UFMG. Além disso, ainda criou diversas identidades gráficas para a Universidade, como as logomarcas da OAP (Organização dos Aposentados e Pensionistas), da Fundep (Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa) e a do BOLETIM da UFMG. Ao ser perguntado sobre sua experiência como artista e professor na Escola de Belas Artes, Eduardo responde:

Foi uma experiência muito feliz. Um novo marco na minha vida. Descobri o gosto pela “arte” de ensinar. Ao mesmo tempo, tive que estudar, permanentemente, para me manter atualizado. Nas minhas aulas, fazia explicações no quadro negro, mostrava cartazes demonstrativos e usava projetores com pouca frequência. Neste último caso, entendi que as salas escuras convidam ao sono. Cheguei a ter 40 alunos numa sala de aula e sempre me programava para atender cada um individualmente. / Fui um dos fundadores do Festival de Inverno de Ouro Preto, onde atuei por 10 anos. Do mesmo modo, orientei e dirigi o processo de impressão das provas do

² Todas as funções administrativas e cargos exercidos por Eduardo de Paula estão presentes em seu currículo, anexo A.

Vestibular Único, creio que também por uns 10 anos. Participei de várias atividades administrativas na UFMG (Eduardo de Paula, 2023).³

Atualmente Eduardo possui o *Sumidoiro's Blog*, site onde faz postagens de diferentes assuntos, entre eles, sua trajetória profissional.

Figura 3 - Eduardo de Paula retratado por Wilde Lacerda nos tempos da Escola de Guignard (1959).



Fonte: <<https://caixadamemoria.wordpress.com/2013/08/10/eduardo-paula/>>. Acesso em: 25 out. 2023.

Como artista plástico, Eduardo de Paula, participou de várias exposições individuais e coletivas, de concursos, salões e no Festival de Inverno de Ouro Preto. Além de ter ganhado diversos prêmios.⁴

Eduardo começou a pintar em uma época que ainda eram muito usadas as tintas a óleo, porém gostava de fazer experimentações buscando algo novo com que se identificava mais. Foi aí que encontrou-se com as tintas acrílicas recém chegadas ao Brasil (década de 1960), mas que tinham uma manipulação diferente da tinta a óleo. Ao investigar o material, o artista obteve resultados muito satisfatórios, considerando a tinta acrílica tão boa quanto à tinta a óleo.

Em relação ao suporte utilizado, quando começou a pintar, o artista comprava telas prontas, como é o caso do objeto de estudo do presente trabalho. E em determinado momento

³ Trecho retirado da entrevista que o artista concedeu à autora, apêndice A.

⁴ Todas as exposições e prêmios de Eduardo de Paula estão presentes em seu currículo, anexo A.

ele mesmo começou a prepara-las utilizando tecido americano cru. Ele também pintou em tecido colado em Duratex®.

Para executar suas pinturas, famosas pelo estilo abstrato geométrico, Eduardo fazia um esboço com o auxílio de régua e compasso. Depois aplicava as tintas à mão livre, utilizando pincéis redondos de pelo de marta, “[...] Trabalho com camada sobre camada. No mínimo três. Vou girando o pincel, para conseguir homogeneidade em toda cobertura” (Eduardo de Paula, 2023).⁵ O artista diz dispensar pincéis chatos e trinchas, e aerógrafos.

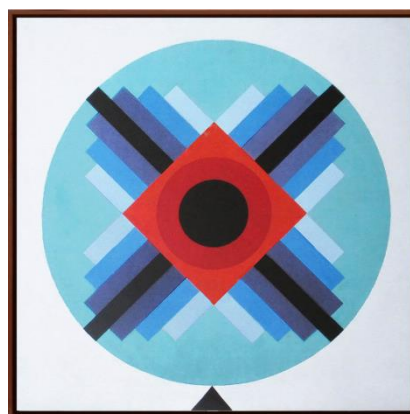
Como artista gráfico, Eduardo criou diversas artes, entre elas marcas e logotipos (para diversas finalidades), capas e cartazes.

*Figura 4 - Tinta acrílica sobre tela.
1,20 x 1,20 m.*



Fonte: <<https://caixadamemoria.wordpress.com/2013/08/10/eduardo-paula/>>. Acesso em: 25 out. 2023.

*Figura 5 – 21º Salão Municipal de
Belas Artes (1966): Adquirido pela
UFMG. Tinta acrílica sobre tela:
1,31 x 1,31 m.*



Fonte: <<https://caixadamemoria.wordpress.com/2013/08/10/eduardo-paula/>>. Acesso em: 25 out. 2023.

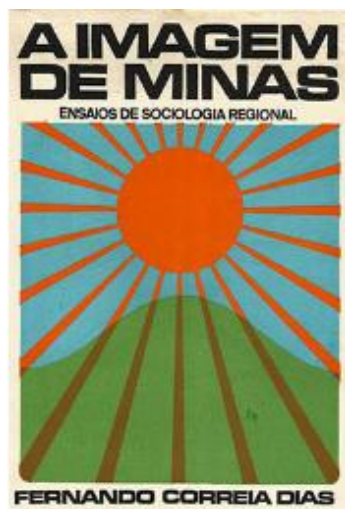
⁵Trecho retirado da entrevista que o artista concedeu à autora, apêndice A.

Figura 6 – Marcas para a Organização dos Aposentados e Pensionistas da UFMG, e Centro Especializado de Urologia.



Fonte: <<https://caixadamemoria.wordpress.com/2013/08/10/eduardo-paula/>>. Acesso em: 25 out. 2023.

Figura 7 – Capa de livro.



Fonte: <<https://caixadamemoria.wordpress.com/2013/08/10/eduardo-paula/>>. Acesso em: 25 out. 2023.

Figura 8 - Capa da revista Suplemento Literário do Minas Gerais em homenagem a Guimarães Rosa.



Fonte: <<https://caixadamemoria.wordpress.com/2013/08/10/eduardo-paula/>>. Acesso em: 25 out. 2023.

Figura 9 - Cartaz do 10º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais.



Fonte: <<https://caixadamemoria.wordpress.com/2013/08/10/eduardo-paula/>>. Acesso em: 25 out. 2023.

2 ESTUDO MATERIAL DA OBRA

Neste capítulo serão apresentadas as análises fotográficas e físico-químicas dos materiais presentes na obra.

2.1 Análise Científica de Materiais

A análise científica de materiais tem como objetivo estudar as técnicas e materiais presentes na construção da obra, auxiliando nas escolhas dos tratamentos e métodos que serão adotados ao longo do trabalho de restauração da obra.

2.1.1 Documentação Científica por Imagem

A documentação científica por imagem foi realizada no estúdio do iLab, pelo professor Alexandre Leão e pelo técnico Cláudio Nadalin. Em seguida, com o auxílio do professor Alexandre Leão as imagens foram tratadas utilizando os programas RawTherapee® e GIMP® para melhor percepção do estado de conservação da obra e sua respectiva análise.

A documentação científica por imagem utiliza-se de técnicas de análises baseadas na física e possui uma especial relevância no estudo das pinturas. É caracterizada por não necessitar da retirada de amostras e por resultar em imagens visíveis que evidenciam detalhes técnicos e estruturais da obra, que permitem efetuar um diagnóstico da mesma (ROSADO, 2014, p.1376).

Figura 10 - Setup do registro fotográfico com a luz visível.

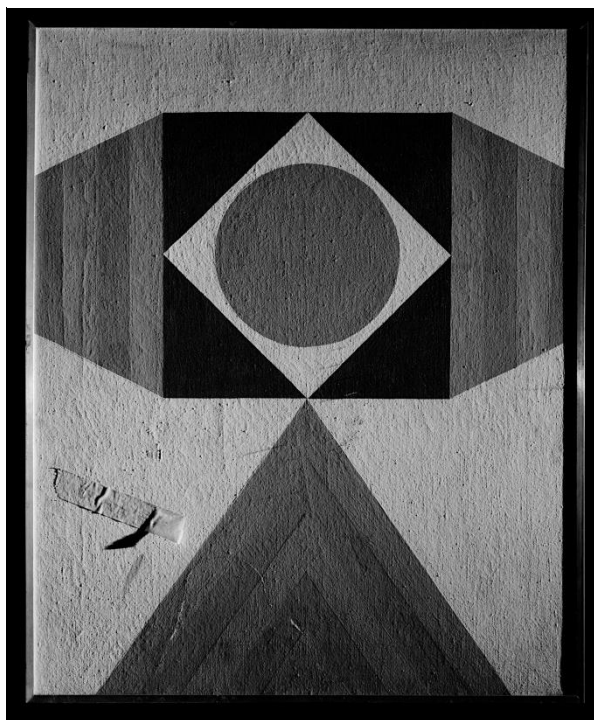


Fonte: Foto da autora, 2023.

2.1.1.1 Fotografias realizadas

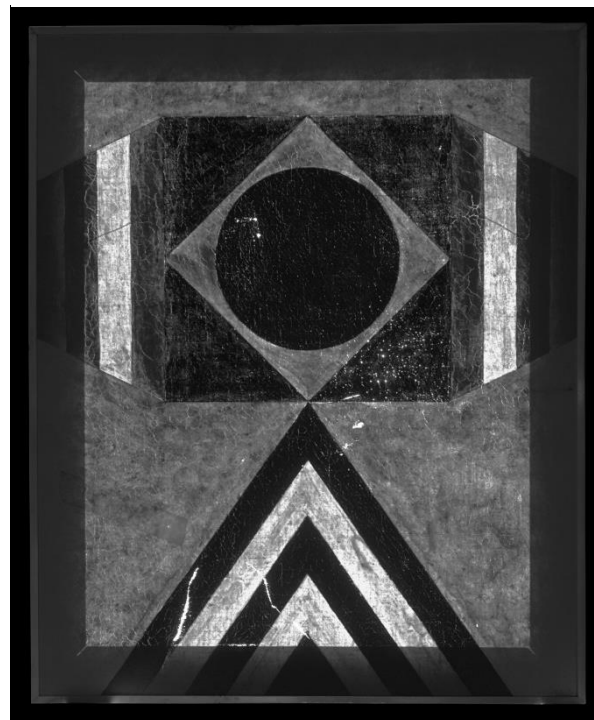
Foram realizadas as seguintes técnicas fotográficas: luz visível, luz rasante, luz reversa, radiação ultravioleta e radiação infravermelho. Cada uma dessas técnicas nos auxiliam a detectar deteriorações e danos presentes na obra. Com as luzes visível⁶, rasante e reversa, podemos, por exemplo, ver e mapear as perdas de camada pictórica, os craquelês, e as áreas de abrasão; com a luz ultravioleta podemos observar áreas que fluorescem, seja devido ao uso de uma camada de verniz ou pelo uso de algum pigmento específico que reage à luz, por exemplo; já o infravermelho, possibilita vermos camadas subjacentes à pintura visível, podendo ser outra figura ou até um esboço.

Figura 11 - Fotografia da frente da obra com luz rasante à direita. Tratamento de imagem em preto e branco.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

Figura 12 - Fotografia da frente da obra com luz reversa. Tratamento de imagem em preto e branco.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

Acima temos à esquerda uma fotografia feita com luz rasante – com a fonte de luz à direita - a qual nos permite ver a textura da obra, o que a olho nu ou em uma fotografia com luz visível, não é tão perceptível (FIGURA 11). Conseguimos ver o sentido das pinceladas, os fios do tecido do suporte, e notamos que a obra não é tão uniforme. À direita temos a fotografia com luz reversa – a fonte de luz é colocada atrás da obra -, com ela conseguimos notar com mais facilidade os craquelês e as perdas da camada pictórica (FIGURA 12).

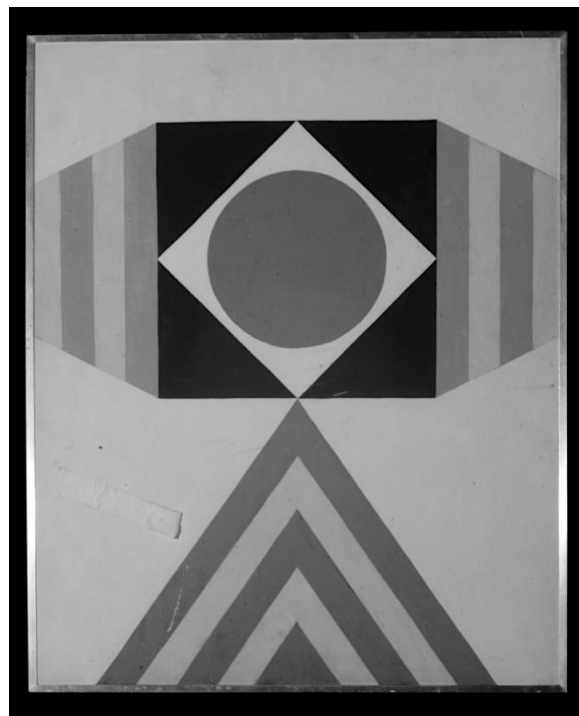
⁶As fotografias de luz visível estão presentes no item 2.1.1 Descrição da Obra.

Figura 13 - Fotografia da frente da obra com radiação ultravioleta.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin.

Figura 14 - Fotografia da frente da obra com radiação infravermelho.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin.

Acima à esquerda a fotografia de radiação ultravioleta, a qual dá destaque às perdas da camada pictórica, às abrasões, à fita adesiva e à mancha de adesivo (FIGURA 13). A foto revela uma fluorescência distinta (mais visível) na parte esquerda da obra, e um possível motivo para isso seria uma pulverulência maior da camada pictórica, porém ao analisar a obra durante o processo de restauração, essa teoria não se confirmou. À direita temos a fotografia de radiação infravermelho, nela não conseguimos observar o esboço feito pelo artista antes de pintar, fato que pode ser justificado pelo encontro das camadas de cores diferentes, e que mostra que o artista seguiu fielmente o esboço feito (FIGURA 14).

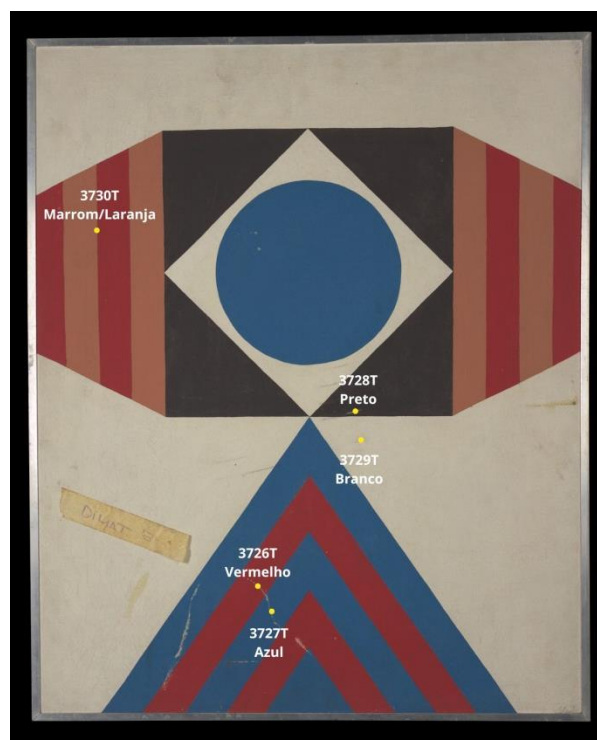
2.1.2 Análise Físico-Químicas dos Materiais

As análises físico-químicas dos materiais foram realizadas com o objetivo de identificar os materiais constituintes da obra, entre eles as cargas e pigmentos, para isso foram coletadas amostras de pontos específicos. Os métodos analíticos utilizados foram: Espectroscopia por Infravermelho por transformada de Fourier (FTIR); Estudo por Microscopia de Luz polarizada (PLM); Testes de solubilidade; Testes microquímicos; Cortes

Estratigráficos; e Espectrometria Raman.⁷ Todas as análises aqui realizadas foram feitas pelo LACICOR (Laboratório de Ciência da Conservação).

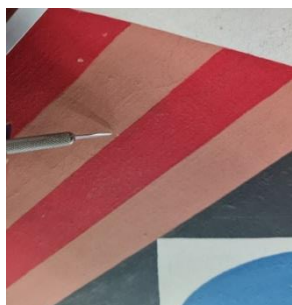
Os locais de retirada de amostras estão indicados na figura 15. É importante frisar que os mesmos foram escolhidos com cuidado, as coletas foram realizadas em pontos da obra onde haviam perdas da camada pictórica.

Figura 15 - Identificação dos locais de retirada de amostras.



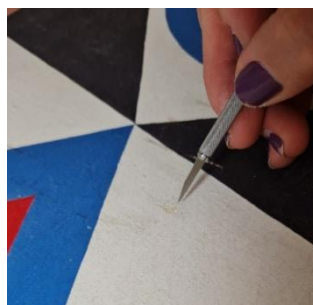
Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 16 - Retirada da amostra da tinta marrom.



Fonte: Foto da autora.

Figura 17 - Retirada da amostra da tinta branca.



Fonte: Foto da autora.

Figura 18 - Retirada da amostra da tinta preta.



Fonte: Foto da autora.

⁷ Os métodos e resultados estão presentes no Relatório de Análises do LACICOR, anexo B.

Figura 19 - Retirada da amostra da tinta azul.



Fonte: Foto da autora.

Figura 20 - Retirada da amostra de tinta vermelha.



Fonte: Foto da autora.

2.2 Técnica Construtiva

Com base nas análises citadas no item anterior (2.1.2 Análise Físico-Químicas dos Materiais) obtiveram-se os resultados para a identificação da técnica construtiva e materiais utilizados na obra.

2.2.1 Pintura

Os resultados nos mostraram que a tela apresenta uma técnica mista, as tintas vermelha, branca e preta e a base de preparação foram identificadas como a óleo, já as tintas azul e marrom foram identificadas como acetato de polivinila (FIGURA 21). Esse fato contradiz em parte com o que o artista diz ter usado, visto que o mesmo afirma ter pintado suas obras com tintas acrílicas. As marcas Liquitex® e Acrilex® foram usadas nas obras desse período.

Quando comecei a usar tinta acrílica, comprava aquelas que existiam no mercado, nacionais, que não seriam tão boas quanto as que surgiram depois. Há muito tempo, procuro usar tintas mais caras e de melhor qualidade. / No preparo das tonalidades, sempre rebaixo os matizes usando branco, preto ou cinza. Os pigmentos acrílicos são muito saturados, mais do que aqueles do óleo. / A tinta acrílica tem tendência a escurecer depois que seca (Eduardo de Paula, 2023).⁸

⁸ Trecho retirado da entrevista que o artista concedeu à autora, apêndice A.

Figura 21 – Relação das amostras retiradas e materiais identificados.

LOCAL DE AMOSTRAGEM	Amostra	CAMADA	AGLUTINANTE (S)	PIGMENTO (S)
Amostra retirada da área vermelha, lado inferior esquerdo do rasgo da obra	3726T	Vermelha	Óleo	Alizarina Confirmado por Raman
Amostra retirada da área vermelha, lado inferior esquerdo do rasgo da obra	3726T	Branco (BPB)	Óleo	Carbonato de cálcio Confirmado por raman e FTIR
Amostra retirada da área azul inferior esquerda ao lado do rasgo	3727T	Azul	Acetato de polivinila	Phthalocyanina green e azul ultra mar Confirmados por Raman
Amostra retirada da área escura ,região central, próximo ao rasgo	3728T	Base preparação	Óleo Por solubilidade Em NaOH	Carbonato de Cálcio Confirmado por Raman
Amostra retirada da área escura ,região central, próximo ao rasgo	3728T	Camada escura Pictórica	provavelmente uma mistura de óleo e proteína	-
Amostra retirada da área branca. Região central no rasgo	3729T	Branca (camada pictórica)	Óleo	Sulfato de cálcio Confirmado por Raman Carbonato de cálcio por FTIR
Amostra retirada da área marrom superior esquerda	3730T	Marrom	Acetato de polivinila	Amarelo ocre-carbonato de cálcio. Confirmado por microquímica. Presença de pigmento derivado de cromo - Confirmado por raman

Fonte: Anexo B.

Diante das informações adquiridas podem-se fazer algumas suposições do motivo pelo qual nos exames laboratoriais dos materiais apareceram tintas a óleo. As tintas acrílicas e as tintas de acetato de polivinila chegaram ao Brasil na década de 1940 e não sabemos ao certo a composição das mesmas. Apesar de, a partir de 1955, elas começarem a serem preparadas em forma de dispersão aquosa, talvez as tintas mais baratas usadas pelo artista possuíam em sua composição misturas de materiais incluindo o óleo, já que as primeiras tintas acrílicas eram

produzidas utilizando solvente mineral - aguarrás, como é o caso da tinta que levava o nome de Magna, vendida a partir do final de 1940.⁹

A pluralidade de nomenclaturas para os materiais pictóricos foi e continua sendo um desafio para químicos, historiadores, artistas e restauradores. A confusão atual sobre a definição de termos genéricos como “resinas sintéticas”, “esmalte”, “laca”, “tinta plástica” e “látex”, recorrentes na descrição de obras de artistas concretos e neoconcretos, mas também em outros movimentos, já existia nos meios profissionais das décadas de 1940, 1950 e 1960 (BARBOSA, 2017, p.80).

Em relação à base de preparação, como a tela foi comprada pronta e o tecido já veio preparado, a mesma deve ter sido feita à base de óleo, justificando o resultado obtido. Outro motivo levantado é a mistura de fosqueante nas tintas; segundo o artista ele costumava usar modificadores de brilho nas tintas acrílicas para que as mesmas ficassem mais opacas, sendo assim, a composição desse aditivo pode ter interferido nos resultados.

Um fator curioso levantado ao longo do trabalho foi em relação às propriedades organolépticas, a obra não parece ter sido produzida em técnica mista, pois ao observá-la a olho nu não vemos diferença alguma, além é claro das cores, entre as tintas. Todas parecem ter a mesma composição, seja pela forma como envelheceram, pelos craquelês formados, pela forma como as sujidades se aderiram, ou pela forma como reagiram à limpeza. Os resultados foram surpreendentes.

É relevante salientar aqui a importância de se confiar nos resultados científicos. Os mesmos são feitos por profissionais através de testes químicos e com o auxílio de aparelhos altamente confiáveis. É válido ressaltar ainda, que para melhores conclusões seria interessante realizar análises de outras partes da camada pictórica, ou até comparar os resultados aqui obtidos com resultados de testes realizados em outras obras do artista.

Foi feito também um corte estratigráfico com um fragmento de tinta vermelha da camada pictórica, onde foi possível observar duas camadas de tinta vermelha e a base de preparação branca (FIGURA 24).

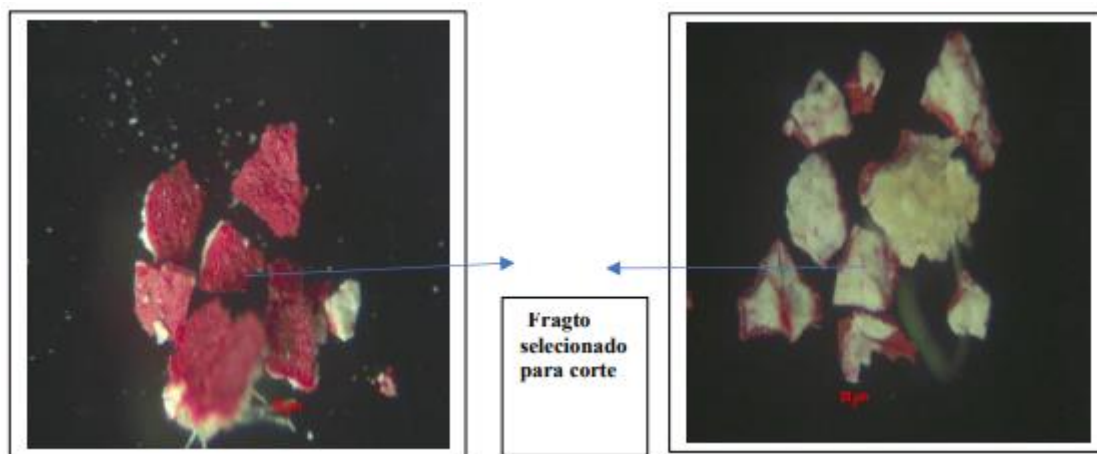
Figura 22 – Descrição de estratigrafia de pontos específicos da obra.

LOCAL DE AMOSTRAGEM	AMOSTRA	ESTRATIGRAFIA
Amostra retirada da área vermelha, lado inferior esquerdo do rasgo da obra	3726T	1-Base de preparação 2-Vermelho 3-Vermelho

Fonte: Anexo B.

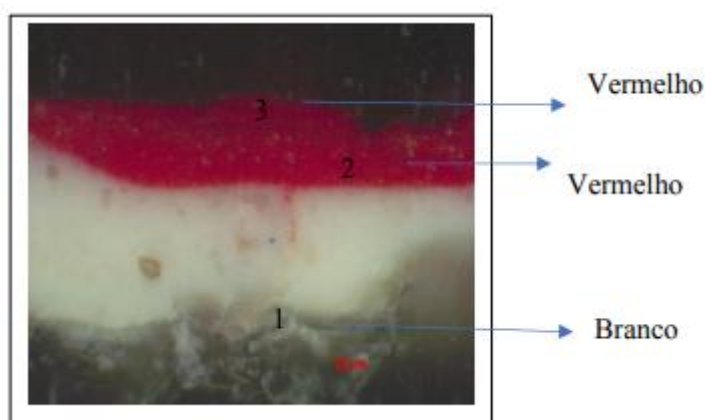
⁹ Informação retirada do site: <https://manualdoartista.com.br/os-primordios-do-acrilico/>. Acesso em: 26 nov. 2023.

Figura 23 – À esquerda vista frontal dos fragmentos de tinta vermelha (Am 3726T) retirados da camada pictórica. À direita vista do verso dos fragmentos de tinta vermelha (Am 3726T) retirados da camada pictórica. Fragmentos vistos sob o microscópio estereoscópico – aumento 80x.



Fonte: Anexo B.

Figura 24 – Corte estratigráfico do fragmento de tinta vermelha (Am 3726T) visto sob o microscópio de luz polarizada – aumento 66x.



Fonte: Anexo B.

2.3 Estado de conservação geral

“A análise do estado de conservação oferece pistas sobre a técnica utilizada pelo artista e sobre o grau de fragilidade e envelhecimento da obra” (ROSADO, 2008, p.9). Sendo assim, antes de qualquer intervenção, deve-se analisar o estado de conservação de uma obra. Ele servirá de base para as propostas de tratamento.

Ao observar a obra notou-se que o estado de conservação da camada pictórica era ruim. Apesar de estar com a madeira do chassi, o suporte (tecido) e a moldura em boas condições – com boas condições quero dizer que estão cumprindo suas respectivas finalidades

-, sua camada pictórica possuía danos e alterações (os mesmos serão citados abaixo, no item 2.3.2.1), prejudicando a legibilidade da obra.

A obra estudada nunca havia passado por uma intervenção. A restauração que serviu de base para o presente trabalho foi a primeira.

2.3.1 Moldura

A moldura da obra é de alumínio. Seu estado de conservação era bom, apesar de possuir sujidades, manchas, arranhões e pedaços da camada pictórica aderidos em algumas de suas partes interiores. Não possuía corrosão. Ela é presa na tela por pequenos parafusos, alguns deles estavam enferrujados.

Figura 25 – Moldura e pregos após serem retirados da tela.

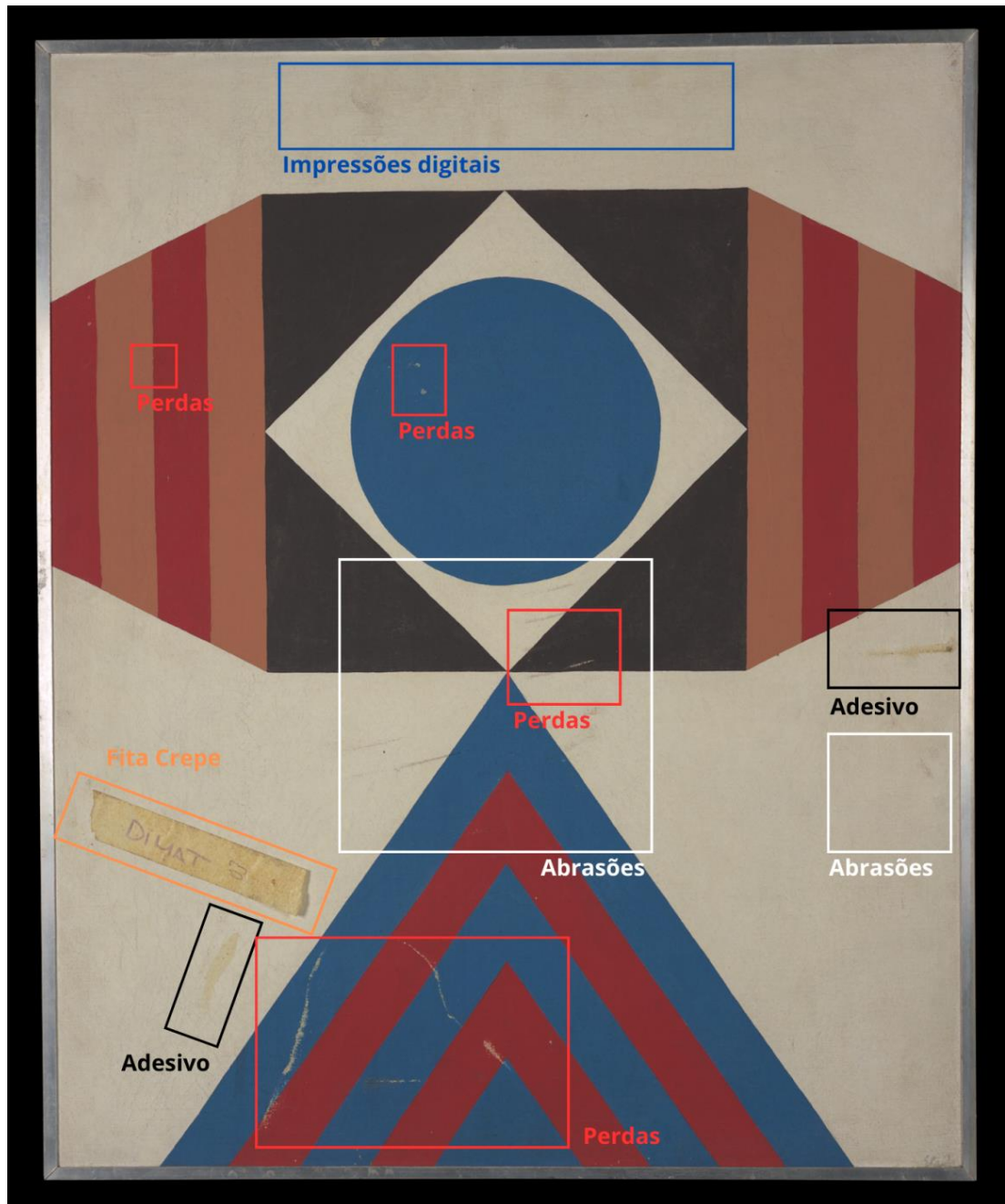


Fonte: Foto da autora, 2023.

2.3.2 Camada Pictórica

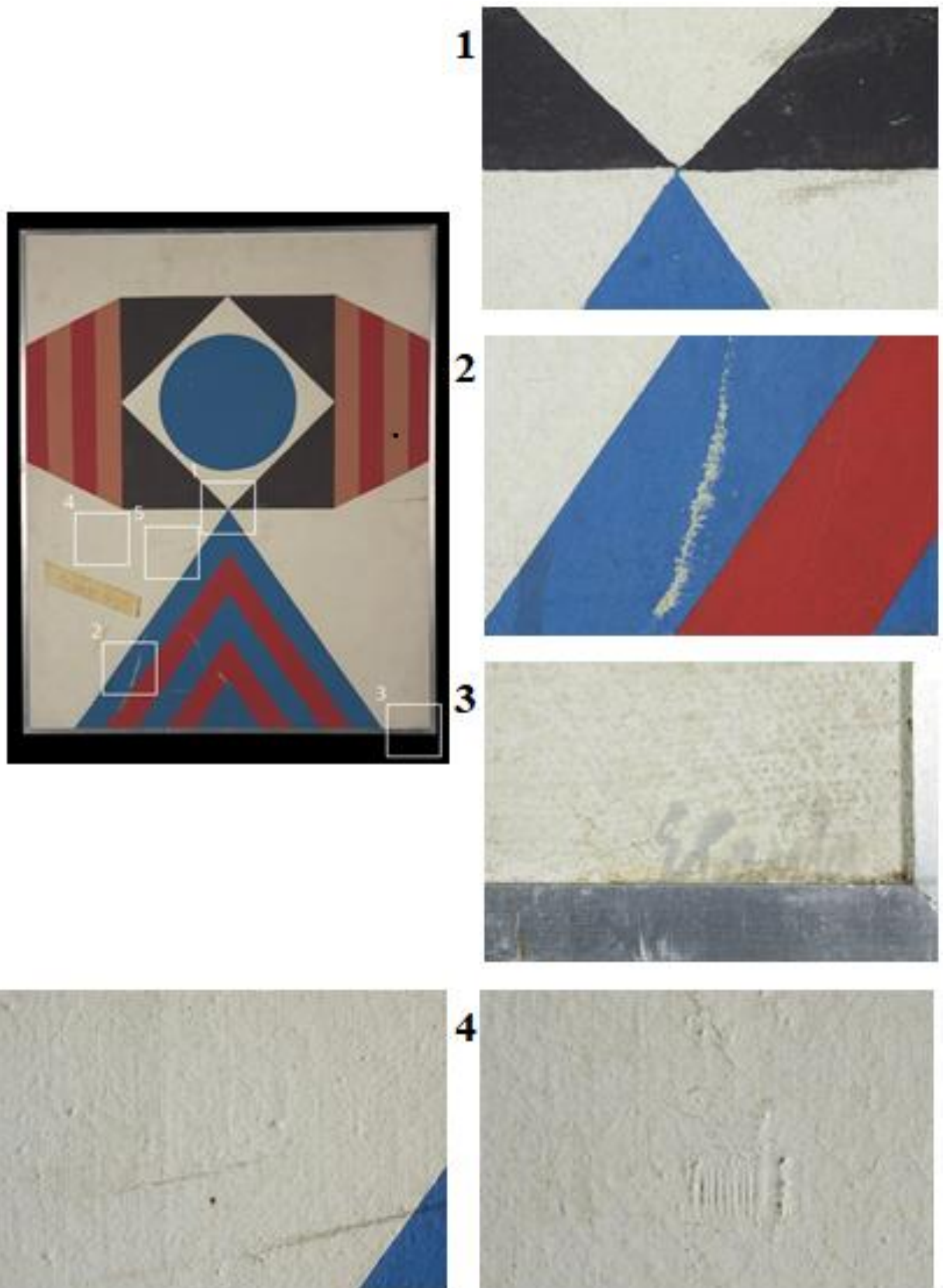
A camada pictórica apresentava sujidade generalizada, marcas de impressões digitais, craquelês por toda sua extensão, perdas, em sua maioria na parte inferior do quadro, e abrasões horizontais na parte central inferior. Havia um pedaço de fita crepe de aproximadamente 10cm de comprimento na parte esquerda inferior; a fita adesiva estava amarelecida e aderida à camada pictórica, seu lado direito estava soltando da tela, o que proporcionou o endurecimento do adesivo e consequentemente manchas na tela. Além disso, pouco abaixo da fita adesiva encontrava-se outra mancha de adesivo. Na parte direita central observou-se mais uma mancha amarelecida, devido também à ação de uma substância adesiva, e perda da camada pictórica (FIGURA 26).

Figura 26 – Danos encontrados na obra.



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Figura 27 – Fotografias de detalhes da obra.



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

2.3.3 Suporte

O suporte da tela estava em bom estado de conservação (FIGURA 28). Não havia abaulamento e rasgos. Possuía bastante sujidade. O verso contém *foxing* por toda área e alguns fios desgastados. Na parte direita inferior há alguns desfiamentos que causaram uma leve textura na camada pictórica da obra em sua parte esquerda inferior, fato que comprova que o suporte já estava assim quando a tela foi pintada (FIGURAS 29 e 30).

Figura 28 – Suporte e chassi da obra.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 29 – Desfiamento no verso.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 30 – Textura causada na frente.



Fonte: Foto da autora, 2023.

2.3.4 Chassi

O chassi da obra está em bom estado de conservação, apenas possui manchas, sendo algumas de tintas (possivelmente do artista), e fitas adesivas e de metal para identificação, sujidades e um pequeno buraco em sua parte superior direita próximo ao prego do sistema de fixação na parede (do ponto de vista do observador).

2.4 Possíveis Causas da Deterioração

Ao observar o estado de conservação da obra e saber sobre seu histórico, conclui-se que a mesma sofreu a maior parte dos danos pelo manuseio e armazenamento incorretos. As abrasões presentes na obra, as perdas da camada pictórica, a sujidade generalizada, as manchas de adesivo e a fita crepe¹⁰, são provenientes da falta de cuidado na manipulação, na armazenagem, no transporte, e até mesmo na catalogação do objeto - alguém que está

¹⁰ Supomos que a obra esteve em posse da DIMAT (Divisão de material), pertencente ao DLO (Departamento de Logística de Suprimentos e de Serviços Operacionais) - o que se pode imaginar pelo fato de que havia uma fita adesiva em sua camada pictórica onde se lia "DIMAT" antes de ser entregue aos cuidados do Espaço Acervo Artístico da UFMG.

preocupado com a integridade de uma obra não colocaria uma fita adesiva como forma de identificação na mesma, muito menos em sua camada pictórica. Dessa forma percebe-se como é importante nos voltarmos às ações de conservação preventiva, quanto mais se conserva menos nos recorreremos à restauração, que deve ser a última opção no âmbito da preservação.

Segundo a publicação espanhola “Frágil! Curso sobre Manipulación de Bienes Culturales”¹¹ (2013, p.6) do Museo Nacional de Antropología de Madrid nos informa que a manipulação inadequada de objetos que estão em empréstimo às exposições temporárias é a principal causa de danos e alterações nos mesmos - cerca de 60% das reclamações aos seguros são referentes a pequenos danos durante o transporte e a manipulação, os outros 40% são repartidos entre outras causas. Essa informação reforça a importância de conscientizar todos os profissionais envolvidos na salvaguarda de bens para que cada vez menos situações como essa se repitam.

¹¹ Frágil! Curso sobre Manipulação de Bens Culturais. Tradução da autora.

3 TRATAMENTO

No presente capítulo apresenta-se a proposta de tratamento a ser realizada e os procedimentos executados durante o processo de restauro.

3.1 Proposta Preliminar de Tratamento

Ao longo do tempo, os objetos passam por inúmeras mudanças, como sua função, seus proprietários – que podem pertencer a diferentes culturas -, alterações físicas – mudanças de estilo, utilidade ou envelhecimento do material; sendo assim, nenhuma época pode ser considerada mais importante que outra, e nem um estado pode ser visto como o melhor. Como dito por Appelbaum em “O Conceito de Estado Ideal” (p.175), “O estado ideal não pode ser identificado através do exame. Ele não é intrínseco ao objeto e depende do proprietário, uso e significado atuais e do seu futuro projetado”.

A distinção entre interpretação do objeto e questões técnicas do tratamento pode ser considerada um dos maiores benefícios do conceito de estado ideal. “Se a interpretação e as decisões do tratamento não forem mantidas à parte, a tendência dos conservadores é olhar para os fenômenos isoladamente – rasgos, buracos, áreas instáveis e frágeis – e pensar no que deveria ser feito para ‘corrigi-los’. Ao fazer isso, o conservador evita ter que lidar com o significado do objeto como um todo.” (APPELBAUM, 2017, p.176).

Quando o trabalho do restaurador se limita a fazer o que o responsável legal deseja, consertando o que os mesmos apresentam como “defeito” ou “feio”, a conservação passa a ser comercial. Não se deve ignorar toda a história da obra; cada rasgo, risco, corte, etc. fazem parte do atual estado do objeto, são importantes para sua leitura, portanto, antes de toda e qualquer intervenção é indispensável que se identifique o estado ideal da obra para que se tome a melhor escolha possível do tratamento a ser feito, ponderando quais processos devem ser feitos e quais não devem. “O processo de identificação do estado ideal também ajuda a determinar exatamente o que é, o objeto” (APPELBAUM, 2017, p.177). A substituição de uma parte ou um anexo em um edifício, posteriores a criação da obra, o chassi, a moldura, a sujeira arqueológica, tudo isso deve ser levado em consideração; tudo isso faz parte ou não do “objeto”? Pensar em cada detalhe e em cada parte do objeto ajuda a entendê-lo melhor, a esclarecer seu significado. O estado ideal definido estabelece o objetivo realista do tratamento, o conservador e o responsável legal estarão seguros com escolhas mutuamente acordadas garantindo que o objeto tenha um estado final desejável. Dessa forma, perguntas que surgem ao longo do tratamento, como “até onde deve ir a limpeza, até que ponto o reforço

deve ser feito em pequenas perdas e qual deve ser a aparência da superfície” (APPELBAUM, 2017, p.177) serão respondidas de forma consistente.

Visto o estado de conservação da obra pensou-se em uma proposta de tratamento que prezasse pela mínima intervenção e respeitasse o conceito de retratabilidade – qualquer intervenção feita poderá ser retratada, lembrando que uma vez feita uma intervenção, não há como a obra voltar a seu estado de origem; visto que nada é cem por cento reversível -, além de garantir a legibilidade da obra – estado em que o observador consegue absorver o que o autor quis transmitir com o seu trabalho –, ou seja, garantir a sua leitura minimizando as degradações e seus efeitos. Vale ressaltar aqui que foi prezado também o conceito de historicidade da obra, ou seja, pensou-se em respeitar a história da obra e as alterações que sua camada pictórica sofreu ao longo dos anos. A exemplo disso, previu-se que grande parte da sujidade do anverso, principalmente das partes brancas, não sairiam somente com a limpeza física, precisaria da ação de algum solvente para que as manchas saíssem quase que totalmente, porém isso poderia causar sérios danos na camada pictórica, na base de preparação e até no suporte, uma vez que a camada pictórica apresenta vários craquelês – o que facilitaria a absorção de solventes -, sendo assim optou-se por usar a água deionizada como solvente, já que a mesma não é tóxica e agressiva, garantindo a preservação da obra e deixando algumas das marcas que o tempo a trouxe e a fez estar como está hoje.

A restauração é feita com base no estado de conservação da obra e o principal objetivo da mesma foi, como está presente na Carta de Veneza de 1966 (Carta internacional sobre a conservação e restauração de monumentos e sítios) no artigo 9 “[...] preservar y revelar el valor estético e histórico del monumento”¹², pensou-se em preservar a obra para o futuro e devolve-la à comunidade. E como disse Salvador Muñoz Viñas (2003, p.20) “Em definitiva, lo que caracteriza tanto a la conservación como a la restauración no son sus técnicas o instrumentos, sino la intención con que se hacen ciertas acciones: no depende de *qué* se hace, sino de *para qué* se hace”.¹³

Levando em consideração as discussões aqui presentes, foram propostos os seguintes procedimentos:

- a) Remoção da moldura e limpeza da mesma;
- b) Limpeza do verso;
- c) Limpeza e obturação do chassi;

¹² Preservar e revelar o valor estético e histórico do monumento. Citação traduzida pela autora.

¹³ Em definitivo, o que caracteriza tanto a conservação como a restauração não são as suas técnicas ou instrumentos, mas a intenção com que se fazem certas ações: não depende do *que* se faz, mas de *para que* se faz. Citação traduzida pela autora.

- d) Encaixa do isopor;
- e) Limpeza do anverso;
- f) Remoção da fita adesiva (fita crepe);
- g) Remoção das manchas de adesivo;
- h) Nivelamento;
- i) Reintegração cromática e Apresentação estética;
- j) Recolocação da moldura;
- k) Substituição dos pregos e do arame de fixação na parede.

3.2 Tratamento Realizado

Os tratamentos realizados não envolveram procedimentos muito complexos e emergenciais devido ao estado de conservação da obra, que apesar de ruim, não apresentava ataque biológico e/ou desprendimento da camada pictórica, por exemplo; a obra se encontrava estável.

Antes de proceder a limpeza, qualquer que seja o meio empregado, é necessário, no entanto, controlar minuciosamente a estabilidade da pintura, qualquer que seja o seu suporte, e proceder à fixação das partes desprendidas ou perclitantes. Essa fixação poderá ser realizada, dependendo do caso, ou localmente ou com uma solução aplicada uniformemente [...] (BRANDI, 2004 apud PÊSSOA, 2016, p.76).

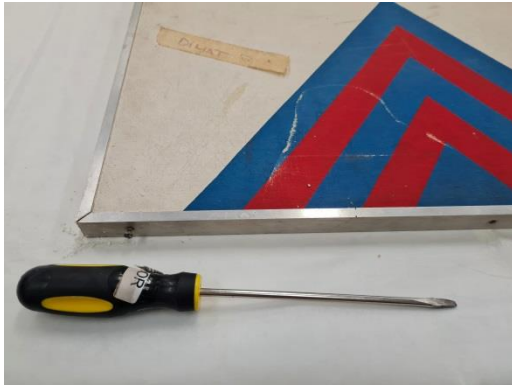
Os danos presentes foram tratados buscando utilizar produtos de baixa toxicidade, quando necessário utilizar solventes, e materiais que não seriam prejudiciais à obra. Desde o início do trabalho pensou-se em prezar por um trabalho sustentável, onde se geraria o mínimo possível de resíduos tóxicos. Foi dada preferência à limpeza mecânica.

Vale destacar aqui que os Equipamentos de Proteção Individual foram devidamente utilizados durante todo o tratamento e os resíduos produzidos durante o trabalho foram devidamente descartados.

3.2.1 Remoção da Moldura

A moldura simples de alumínio, foi removida com auxílio de chave de fenda. E em seguida foi limpa com trincha, aguarrás e algodão, e com o auxílio do bisturi tentou-se sem grandes sucessos remover parte da camada pictórica e da base de preparação que ficou aderida à moldura.

Figura 31 – Moldura sendo retirada.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 32 – Moldura removida sendo limpa.



Fonte: Foto da autora, 2023.

3.2.2 Limpeza do Verso

Figura 33 – Tela após a remoção da moldura.



Fonte: Foto da autora, 2023.

A limpeza do verso foi feita com o auxílio de esponjas de maquiagem, pó de borracha, trincha e aspirador de pó. Primeiro as esponjas de maquiagem foram passadas por todo o verso retirando grande parte da sujeira presente ali; em seguida espalhou-se o pó de borracha, em pequenas regiões por vez, e com cuidado o esfregou sobre o verso, retirando ainda mais sujeira do mesmo; por último juntou-se o pó de borracha com a trincha e passou-se o aspirador de pó, com cuidado para não tocar o verso, retirando todo o pó presente ali. O resultado foi muito satisfatório.

Figura 34 – Pó de borracha.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 35 – Aspirador sendo passado.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 36 – Materiais usados para a limpeza após a mesma.



Fonte: Foto da autora, 2023

Figura 37 – Verso após a limpeza.



Fonte: Foto da autora, 2023.

3.2.2.1 Limpeza e Obturação do Chassi

O chassi foi limpo utilizando *swab* (palitos de churrasco com algodão enrolado em uma de suas extremidades; imita-se um Cotonete®) umedecido com aguarrás. O mesmo não estava muito sujo. O resultado foi satisfatório.

Foi realizada a obturação do pequeno buraco presente na parte superior direita do chassi com uma massa feita de pó de serragem e cola Cascorez PVA (Acetato de Polivinila) Cascola®, uma pequena espátula foi utilizada para aplicação e um *swab* umedecido com água deionizada foi utilizado para limpar os arredores. Após a secagem da obturação o local foi lixado para melhorar o acabamento.

Optou-se por não trocar o chassi, pois a obra não precisou ser retirada do mesmo e, além disso, ele estava em bom estado de conservação e a tela não possuía marcas ou alterações causadas por ele. A longo prazo pode-se observar se o chassi causará algum dano, mas agora ele não é um problema.

Figura 38 – Chassi após a limpeza com aguarrás.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 39 – Buraco no chassi, massa para a obturação e lixa utilizadas.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 40 – Resultado da obturação.



Fonte: Foto da autora, 2023.

3.2.2.2 Encaixe do Isopor

Um isopor foi encapado com Pelon (esse material foi usado para proteger a tela das possíveis reações químicas danosas em contato com o isopor) e encaixado no verso da obra para dar suporte à tela e prevenir o abaulamento da mesma durante o processo de restauração, limpeza e reintegração do anverso.

Figura 41 – Isopor encapado com Pelon e encaixado no verso da obra.



Fonte: Foto da autora, 2023.

3.2.3 Limpeza do Anverso

Primeiro foram feitos testes de limpeza por toda a obra com esponja de melamina e com *swab* levemente umedecidos em água deionizada.¹⁴ Os resultados foram muito satisfatórios nas áreas de cor branca; já nas áreas coloridas os pigmentos saíram um pouco no *swab* e na esponja, por isso optou-se por limpá-las apenas delicadamente com *swab*. Obtiveram-se bons resultados. Vale frisar que apesar das manchas não terem saído totalmente, principalmente nas áreas brancas, a limpeza fez total diferença, pois a leitura da obra não está mais prejudicada. A estética da obra foi reestabelecida.

¹⁴ A água deionizada é um tipo de água isenta de sais minerais, é utilizada por ser um solvente quimicamente inerte e estável, sendo assim, menos prejudicial à obra.

Figura 42 – Resultado do primeiro teste de limpeza.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 43 – Limpeza em processo com esponja de melamina.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 44 – Resultado da limpeza com swab na parte colorida inferior.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 45 – Limpeza em processo na parte branca superior.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 46 – Detalhe da limpeza em processo na parte branca superior.



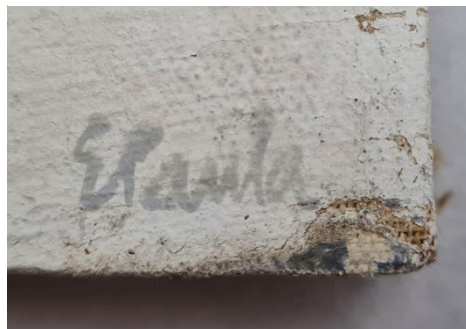
Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 47 – Área da assinatura antes da limpeza.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 48 – Área da assinatura depois da limpeza.



Fonte: Foto da autora, 2023.

3.2.3.1 Remoção da Fita Adesiva (Fita Crepe)

A fita crepe aderida foi retirada com a ajuda de uma pinça e de um bisturi. Na obra ficaram presos ainda restos de adesivos - provenientes da fita crepe -, e foram feitas algumas tentativas para retirá-los. Primeiro, usou-se um *swab* umedecido em acetona, mas o solvente sensibilizou parte da tinta, por isso suspendeu-se o processo. Depois, houve a tentativa de utilizar a borracha “*Plastic Eraser Mono*” da marca Tombow® para retirar a parte do adesivo que ainda não estava polimerizada, “mole”, porém não houve sucesso. Por último utilizou-se aguarrás e bisturi obtendo-se sucesso na retirada do adesivo, mas as partes polimerizadas não saíram.

Figura 49 – Processo de retirada da fita crepe I.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 50 – Processo de retirada da fita crepe II.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 51 – Camada pictórica depois da retirada da fita crepe.



Fonte: Foto da autora, 2023.

3.2.3.2 Remoção das Manchas de Adesivo

Havia três manchas de adesivos que prejudicavam muito a leitura da obra. As primeiras tentativas de retirá-las foram feitas mecanicamente com bisturi e ferramentas odontológicas, porém não houve sucesso. A tentativa seguinte se deu com o auxílio de um *swab* levemente umedecido com acetona (o processo foi feito com cuidado e cautela, visto que, como já apresentado anteriormente, a acetona sensibiliza a tinta), bisturi e ferramentas odontológicas. Obteve-se êxito na tentativa e os adesivos foram retirados.

Figura 52 – Processo de limpeza do adesivo deixado pela fita crepe.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 53 - Processo de limpeza do adesivo deixado pela fita crepe.



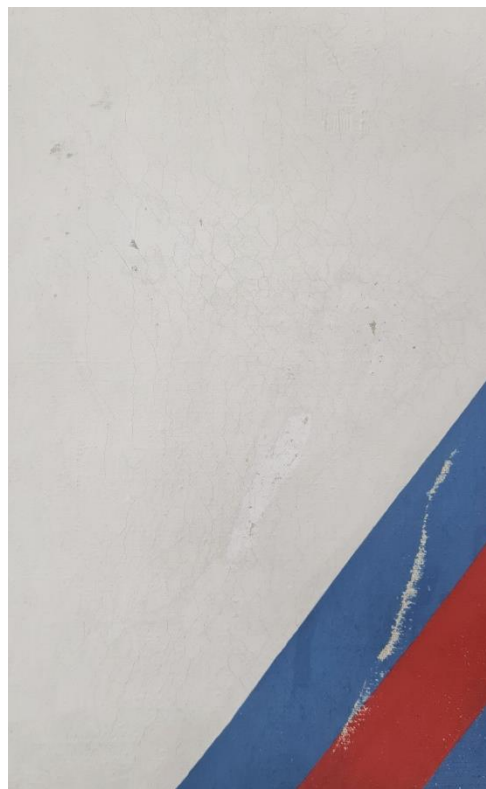
Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 54 – Tentativa da retirada do adesivo (perto da fita crepe) com bisturi.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 55 – Adesivo completamente retirado com o auxílio de swab, acetona, bisturi e pinça.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 56 – Adesivo da parte central direita.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 57 – Camada pictórica após a remoção do adesivo da parte central direita.



Fonte: Foto da autora, 2023.

3.2.4 Nivelamento

O nivelamento foi feito utilizando massa corrida da marca Coral®, a mesma foi aplicada com a ajuda de ferramentas odontológicas. A massa de nivelamento foi necessária para preencher as lacunas provenientes das perdas de camada pictórica. Com a massa já um pouco seca, foi utilizado um *swab* umedecido com água deionizada para retirar o excesso de massa e limpar os entornos das áreas niveladas.

A escolha da massa corrida se deu por ser um material estável, a base d'água, que é pouco perigoso para a saúde, pouco inflamável, sem perigo de reatividade, de fácil acesso, de fácil aplicação e de secagem rápida.¹⁵ É composta por resina acrílica modificada, pigmentos inertes, coalescentes, hidrocarbonetos alifáticos, surfactantes, espessantes, microbicidas não metálicos e água.¹⁶ Além disso, a falta de materiais, como a panela de Banho Maria Elétrica e até uma geladeira, no EAAUFMG, levou a escolha de uma massa pronta que não necessitava de cuidados especiais de preparo e armazenamento.

Figura 58 – Materiais utilizados para o nivelamento.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 59 – Área central nivelada.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Fonte: Foto da autora, 2023.

¹⁵ Ficha De Segurança De Produtos Químicos (FISPQ) da Massa Corrida Coral®. Anexo C.

¹⁶ Informações contidas no rótulo da Massa Corrida Coral®.

Figura 60 – Área inferior com perda nivelada.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 61 – Área superior azul nivelada.



Fonte: Foto da autora, 2023.

3.2.5 Reintegração Cromática e Apresentação Estética

Após todos esses processos, a obra está pronta para a reintegração cromática e para a apresentação estética.

A reintegração cromática consiste na reintegração da cor, da forma e da textura nas áreas onde houve perda da camada pictórica. E a apresentação estética consiste no acabamento de áreas que apesar de não terem sofrido com a perda da camada pictórica possuem algum dano que atrapalha na legibilidade da obra - no caso da obra do presente trabalho, a apresentação estética foi realizada nas várias áreas de abrasão presentes, em sua maioria, na parte central do quadro. Ambos os tratamentos pretendem reestabelecer a leitura da obra sem interferências em sua interpretação e devolver-lhes os valores estéticos.

Essa etapa foi realizada utilizando as tintas Gouache da marca Talens®, sendo elas os dois trios de primárias: ciano, magenta e amarelo limão, e azul ultramarino, vermelho e amarelo, além do branco e do preto. As tintas gouache funcionaram perfeitamente bem para esses dois processos, visto que a mesma torna-se opaca ao secar, e opacidade é uma característica presente na obra. Como citado no site oficial da marca Talens®¹⁷

Talens Gouache Extra Fine is a highly pigmented paint with a matt finish. Although gouache is popular amongst artists and designers for its intense and opaque colours, they can be made slightly more transparent by adding water. Gouache is made with a high concentration of high-quality pigments and based on dextrin, which gives the paint a smooth consistency and reduces surface gloss.

¹⁷Site: <<https://www.royaltalens.com/en/products/gouache/talens-gouache-extra-fine/?productCode=0804P>> Acesso em: 23 nov. 2023.

Use gouache to create even, matt colour blocks without visible brush strokes. Mix the colours with water to thin, mix and create smooth colour transitions. Gouache is not waterproof when dry, which means you can still rework the colours with water after they have dried.¹⁸

A técnica de reintegração cromática escolhida foi o pontilhismo,

[...] conjunto de pontos de cores puras justapostas, adaptando-se a pinturas antigas e a pinturas recentes. Consoante a superfície pictórica original ou a própria textura do suporte, o tamanho e a distância dos pontos, o pontilhismo pode resultar numa reintegração diferenciada ou ilusionista. Neste ultimo caso, os pontos realizados são tão pequenos que o olho humano não consegue apreciá-los a não ser com a ajuda de um instrumento óptico de aumento (BAILÃO, 2015, p.285).

Figura 62 – Tintas Gouache Talens® usadas para produzir as cores da obra do procedimento de reintegração cromática.

Cor	Mistura
Vermelho	Vermilion +++311 Magenta +++397 White +++100 Neutral Black +++737
Laranja	Vermelho da primeira coluna Yellow +++200 White +++100 Neutral Black +++737
Azul	Ultramarine Light +++505 Light Blue (Cyan) +++501 White +++100 Neutral Black +++737
Preto	Neutral Black +++737 White +++100
Branco	White +++100 Neutral Black +++737 Lemon Yellow ++205

¹⁸ Talens Gouache Extra Fine é uma tinta altamente pigmentada com acabamento fosco. Embora o guache seja popular entre artistas e designers por suas cores intensas e opacas, eles podem ser ligeiramente mais transparentes adicionando água. O guache é feito com uma alta concentração de pigmentos de alta qualidade e à base de dextrina, o que dá à tinta uma consistência suave e reduz o brilho da superfície. Use guache para criar blocos de cor foscos uniformes sem pinceladas visíveis. Misture as cores com água para diluir, misture e crie transições de cores suaves. O guache não é impermeável quando seco, o que significa que você ainda pode retrabalhar as cores com água depois de secas. Tradução da autora.

Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

As tintas Gouache Extra Fine apresentam boa estabilidade e resistência à luz, sob condições adequadas, sendo essas características motivos que reforçaram a escolha da tinta. Segundo a Cartela de qualidade de cores da Gouache Extra Fine,¹⁹ o grau de resistência à luz dessas cores, de acordo com testes feitos conforme as normas ASTM (American Society for Testing and materials)²⁰, são:

+++ = pelo menos 100 anos de resistência à luz sob as condições de um museu;

++ = 25 – 100 anos de resistência à luz sob as condições de um museu;

+ = 10 – 25 anos de resistência à luz sob as condições de um museu;

= 0 – 10 anos de resistência à luz sob as condições de um museu;

Figura 63 – Processo de reintegração da área vermelha.

Figura 65 – Reintegração da pequena área superior esquerda marrom.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 64 – Processo de reintegração das áreas azul e branca.

Figura 66 – Reintegração da área azul superior esquerda.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 67 – Reintegrações das áreas preta e branca, e apresentação estética da área branca.



Fonte: Foto da autora, 2023.



Fonte: Foto da autora, 2023.



Fonte: Foto da autora, 2023.

¹⁹ Anexo D.

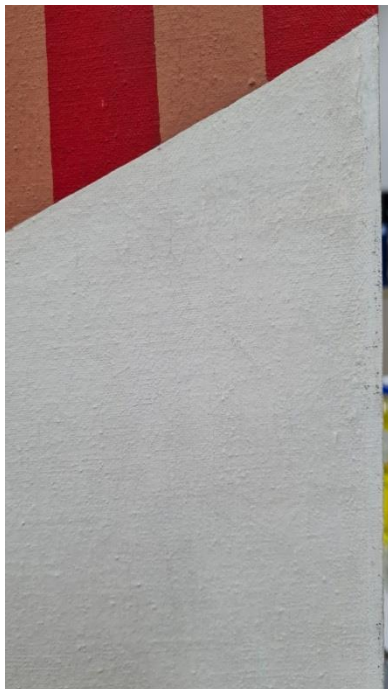
²⁰ Sociedade Americana de Testes e Materiais.

Figura 68 – Apresentação estética das áreas branca, azul e vermelha.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 69 – Apresentação estética da área branca direita.



Fonte: Foto da autora, 2023.

Figura 70 – Reintegração cromática das áreas azul e vermelha.



Fonte: Foto da autora, 2023.

A moldura foi novamente limpa, agora com água, detergente neutro e o auxílio de uma bucha de cozinha, utilizando seu lado amarelo. Algumas das marcas saíram, mas não todas. Após esse procedimento foi possível retirar o resto da camada pictórica aderida à moldura com o auxílio do bisturi.

A moldura foi recolocada na obra com o auxílio de uma chave de fenda. Novos parafusos foram comprados para esse procedimento.

3.2.7 Substituição dos Pregos e do Arame de Fixação na Parede

Novos pregos e um novo arame, agora um encapado com plástico, foram colocados para auxiliar na fixação da obra na parede (FIGURA 74).

3.2.8 Verniz

Em sua tese de doutorado, Edson Motta Junior define os vernizes como resinas dissolvidas em solventes, que ao aplicar sobre a superfície de uma pintura, ao secar, forma uma película relativamente incolor, e oferecem proteção à uma obra. Apresenta características óticas de maior ou menor brilho - a luz refletida pelo verniz poderá ser mais ou menos especular; tornam as cores mais vivas e escuras - devido ao índice de refração maior que o ar e sua superfície lisa e com menor área de superfície; maior ou menor profundidade - causada

pela separação ótica que o olho humano faz entre a luz refletida pelo verniz e a luz refletida pela pintura.

Através da história da arte técnica, se estabelece um paralelo entre períodos artísticos e o uso do verniz, importante ferramenta de decisão de um restaurador sobre a aplicação ou não aplicação do verniz. A tradição ocidental dos séculos XIII - XIX incluía o verniz sobre as pinturas, portanto a aplicação do verniz por restauradores se justifica historicamente. Em meados do século XIX, alguns artistas passaram a considerar o verniz inadequado para suas obras. Na modernidade e contemporaneidade, a maioria dos artistas rechaça o uso do verniz em suas obras, mas há exceções, Salvador Dalí e Cândido Portinari, por exemplo, faziam uso das propriedades estéticas do verniz para trabalhar os efeitos plásticos expressivos de suas produções.

Ainda segundo Motta (2004), um verniz interfere no nível do brilho, na saturação e nos valores tonais de uma obra, sendo assim seu uso deve ser pensado. O brilho tem valor estético, assim como as cores, pode ser escolhido de maneira consciente ou inconsciente pelo artista e cabe ao restaurador optar pela intervenção ou não intervenção quando há a alteração no valor plástico de um verniz. O brilho de um verniz está relacionado à sua superfície lisa, a perda do brilho provém da irregularidade, causando diminuição dos reflexos especulares e aumento dos reflexos difusos. Também relaciona-se ao verniz a obtenção de diferentes níveis de profundidade. Vernizes espessos e/ou com maior peso molecular, e técnicas que permitem sobreposição de camadas dão a sensação de profundidade. Vernizes fluidos e/ou de baixo peso molecular formam uma fina camada, dando a aparência mais superficial. Um bom verniz apresentará uniformidade de brilho, para não causar distrações visuais que impeçam uma fruição adequada. O verniz altera a saturação e valores tonais de uma pintura, esta característica está relacionada ao índice de refração - quantidade de luz refletida; concentração de sólidos na solução do verniz - vernizes com baixa concentração de sólidos produzem uma fina camada que acompanha a microtopografia da pintura, criando uma luz difusa, criando áreas claras; já os com alta concentração de sólidos formam superfícies lisas, regularizando os pontos da pintura, aumentando saturação; método de aplicação - a aplicação por pincel cria uma película menos homogênea, tende a acumular nos pontos baixos da topografia da pintura, criando áreas lisas nestes locais; a aplicação por aspersão é mais homogênea e menos difusa, a não ser que se utilize um solvente de rápida evaporação, desta maneira, a resina já chegará em processo de secagem à superfície, assim as gotículas criam uma superfície granulada, gerando uma incidência de luz difusa; tipo de iluminação - considera-se qualidade da luz (temperatura de cor), quantidade de luz, luz direta ou difusa - a

primeira cria sombras duras, ressaltando a topografia e reflexos brilhantes das superfícies; a segunda criará uma iluminação uniforme, independente da posição do observador, tornando as cores menos saturadas e mais claras.

No caso do presente trabalho, o uso do verniz foi discutido, porém optou-se por não utilizá-lo, em respeito à obra e ao artista, “Nunca usei verniz. Na técnica da acrílica, usei algumas vezes fosqueador” (Eduardo de Paula, 2023).²¹ O verniz muitas vezes é utilizado em um trabalho de restauração para proteger além da obra em si, as áreas que foram reintegradas. A reintegração, quando feita com tintas à base de água, aquarela e guache, por exemplo, que é o caso desse trabalho, requer uma atenção ao conservá-las, já que o contato direto com água ou alta umidade a reintegração pode ser perdida ou danificada. Nesses casos, portanto, seria uma ótima opção a proteção do verniz, porém como nossa obra não possuía o mesmo, não seria interessante utilizá-lo, pois a mesma seria descaracterizada, já que o verniz acaba alterando, pelo menos minimamente, a camada pictórica, como foi discutido acima.

3.2.9 Foto Antes e Depois

Aqui estão algumas fotos comparativas do antes e do depois da restauração.

Figura 71 – Anverso antes da restauração.



Fonte: Alexandre Leão, 2023.

Figura 72 – Anverso após a restauração.



Fonte: Cláudio Nadalin, 2023.
leu

Figura 73 – Verso antes da restauração.



Fonte: Foto de Alexandre Leão, 2023.

Figura 74 – Verso após a restauração.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

Figura 75 – Detalhe 1 antes da restauração.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

Figura 76 – Detalhe 1 depois da restauração.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

Figura 77 – Detalhe 2 antes da restauração.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

Figura 78 – Detalhe 2 depois da restauração.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

Figura 79 – Detalhe 3 antes da restauração.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

Figura 80 – Detalhe 3 depois da restauração.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

Figura 81 – Detalhe 4 antes da restauração.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

Figura 82 – Detalhe 4 depois da restauração.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

Figura 83 – Detalhe 5 antes da restauração.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

Figura 84 - Detalhe 5 depois da restauração.



Fonte: Foto de Cláudio Nadalin, 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho muito se foi discutido, pensado e aprendido. Trago aqui alguns desses temas.

Os desafios encontrados ao restaurar essa obra foram: a retirada da fita adesiva e dos resquícios de adesivos presentes na camada pictórica; a limpeza e a reintegração cromática da camada pictórica, principalmente das áreas brancas, levando em consideração que a obra possui grandes áreas monocromáticas; e a apresentação estética nas áreas com abrasões.

A retirada de um adesivo é sempre complexa, é importante saber a composição da camada pictórica – para evitar a dissolução da mesma pelo solvente, o que aumentaria os danos -, e realizar testes. No caso apresentado aqui, conseguimos obter bom resultado com o segundo solvente testado, a acetona. Houve muito cuidado para efetuar o tratamento, visto que o excesso desse solvente no *swab* poderia dissolver facilmente e rapidamente a tinta.

Desde o início do trabalho ao avaliar o estado de conservação da obra decidiu-se que a limpeza do anverso seria feita com *swab* e esponjas de maquiagem e melamina levemente umedecidas com água deionizada, não se tentaria retirar a sujidade remanescente com outros solventes, pelos seguintes motivos: para evitar a lixiviação da camada pictórica e para que a ação do tempo ficasse presente na obra, demonstrando sua historicidade.

Reintegrar obras monocromáticas e/ou com campos de cor é um desafio, pois em uma superfície predominantemente uniforme qualquer pequena alteração tonal pode chamar muita atenção a olho nu. O cuidado ao produzir a mistura de tinta, a escolha da técnica de reintegração, a escolha de um bom pincel, a espera para ver se a tinta vai sofrer alteração ao secar, tudo deve ser minuciosamente pensado e observado.

Por se tratarem de obras monocromáticas ou que possuem campos de cores bem definidos e intencionalmente alocados para criação de relações de contraste e movimentos, torna-se primordial preservar a superfície pictórica com a finalidade evitar alterações de cores, manchas e até mesmo lacunas que possam afetar as qualidades óticas dos trabalhos (GIOVANI, 2015, p.30).

Por fim, ao realizar a apresentação estética descobri um desafio, “camuflar” as áreas com abrasões não foi tão simples e fácil. Pareceu-me que ao realizar ali o pontilhismo as linhas abrasivas se destacaram. Com o passar das tentativas, obtive sucesso e um resultado satisfatório.

Para aumentar a vida útil de uma obra, o melhor a se fazer é conserva-la em um ambiente adequado, com controle de luz, temperatura, umidade, sujidade e cuidados constantes. Intervenções devem ser evitadas ao máximo, porém, às vezes se tornam necessárias, ações curativas ou restaurações, como as limpezas de superfícies pictóricas.

As intervenções de limpeza nas superfícies pictóricas devem prezar pela mínima intervenção; respeitando sempre a ação do tempo e as modificações que o mesmo traz às obras, assim respeita-se também a história daquele objeto, a sua identidade e o significado que ele possui para uma sociedade. O tratamento deve ser conivente com a intenção do artista que criou a obra e com o período em que ela foi realizada.

Ao longo dos anos um objeto sofre mudanças por fatores extrínsecos e intrínsecos, é algo natural, e, portanto, visando sua durabilidade, opta-se pela conservação curativa ou pela restauração. Assim devemos levar em consideração o fato de que intervenções regulares podem acabar prejudicando uma obra, pois com o passar dos anos a fragilidade das mesmas tende a aumentar. A escolha dos materiais para a limpeza superficial deve ser feita com muito cuidado, levando em consideração os danos que a obra pode sofrer com aquela ação.

É importante lembrar que a intenção de uma intervenção deve ser manter a legibilidade da obra e preserva-la para as futuras gerações e não tentar fazer com que a mesma volte a ser como era no momento em que sua produção foi finalizada. A pátina formada pelo tempo passa a fazer parte do objeto, dessa forma seu estado presente é o único que pode ser considerado verdadeiramente real, sendo o seu proto-estado algo que não mais existe, tentar recuperá-lo seria como “[...] borrar el testimonio visible del paso de la obra a través del tempo [...]”²² (PHILIPPOT, 1969 apud MARÍN BENITO, MÉNDEZ SÁNCHEZ, 2013, p.65). “Nenhuma restauração poderá pretender jamais restabelecer o estado original de uma pintura. Só poderá revelar o estado atual dos materiais originais. Ainda supondo que se deseje, não se pode em nenhum caso abolir a segunda historicidade da obra: o tempo que atravessou para chegar até nós” (PHILIPPOT, 1969 apud MARÍN BENITO, MÉNDEZ SÁNCHEZ, 2013, p.66).

Vale ainda ressaltar a importância do manuseio e transporte adequados. A falta de treinamento e informações de uma equipe que possui contato com bens materiais pode gerar sérios danos aos mesmos, como aconteceu com o objeto de estudo do presente trabalho.

O objetivo deste trabalho foi atingido com êxito. A legibilidade foi devolvida à obra. A mesma estava guardada em uma reserva técnica devido às suas degradações e agora poderá participar de exposições e ser apreciada pelo público.

²² Apagar o testemunho visível da passagem da obra através do tempo. Citação traduzida pela autora.

Realizar este trabalho e fechar com ele um ciclo que duraram seis anos foi um prazer. O contato que tive com o artista foi de extrema importância e motivo de felicidade para mim. Trocar informações e conhecer mais um pouco do Eduardo de Paula foi essencial para a construção deste trabalho e me fez ficar ainda mais apaixonada pela obra. As situações e desafios que encontrei nesse período foram engrandecedores para a minha vivência profissional e pessoal.

REFERÊNCIAS

- APPELBAUM, Barbara. **Metodologia do Tratamento de Conservação**. 1 ed. Porto Alegre, 2017. 399p.
- BAILÃO, Ana Maria dos Santos. As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica. **Ge-conservacion**, v. 2, p. 45-63, 2011.
- BAILÃO, Ana Maria dos Santos. **Critérios de Intervenção e Estratégias para a Avaliação da Qualidade da Reintegração Cromática em Pintura**. 2015. 521 f. Tese (Doutorado em Conservação de Bens Culturais, especialidade de pintura) – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2015.
- BARBOSA, João Henrique Ribeiro. **Arte construtiva brasileira: o uso de materiais pictóricos industriais pelos artistas nas décadas de 1950 e 1960**. 2017. 312 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017.
- DE VENEZA, Carta. Carta Internacional sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios. In: **II Congresso Internacional de arquitectos e técnicos dos monumentos históricos**. ICOMOS. Veneza. 1966.
- FRÁGIL: CURSO SOBRE MANIPULACIÓN DE BIENES CULTURALES. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones, 2013.
- FIGUEIREDO Jr., João Cura D'Ars. **Química Aplicada à Conservação e Restauração de Bens Culturais: Uma introdução**. Editora São Jerônimo. 2012. 207p.
- GARCÍA FERNÁNDEZ-VILLA, Silvia et al. Evaluación de sistemas de limpieza en seco sobre pinturas mates contemporáneas. **Ene**, v. 10, p. 14, 2016.
- GIOVANI, Giulia Villela. **A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark**. 2015. 196 f., enc. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014.
- GIOVANI, Giulia Villela. **Aporias na Conservação-Restauração de Pinturas Concretas Brasileiras**. 2020. 177 f. Tese (Pós-Graduação em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- Manual do Artista**. 2023. Disponível em: < <https://manualdoartista.com.br/os-primordios-do-acrilico/>>. Acesso em: 26 nov. 2023.
- MARÍN BENITO, María Eugenia; MÉNDEZ SÁNCHEZ, Dora M. Una reflexión sobre La noción de pátina y la limpieza de las pinturas, de Paul Philippot. **Intervención (México DF)**, v. 4, n. 7, p. 62-74, 2013.
- MOTTA JUNIOR, Edson. **Fundamentos teóricos relacionados con Barnices y con el barnizado de pinturas. La utilización del sistema colorimétrico ciel*a*b* en la evaluación de los barnices y sistemas de barnizado empleados en la restauración de**

pinturas: con referencia adicional al brillo, solubilidad y apariencia. 2004. 169 f. Tese (doutorado) – Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2004. p.19-28.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. **Teoría contemporánea de la restauración.** Madrid: Síntesis, 2003.

PAULA, Eduardo de. **Caixa da Memória de Eduardo de Paula.** 2013. Disponível em: <<https://caixadamemoria.wordpress.com/2013/08/10/eduardo-paula/>>. Acesso em: 25 out. 2023.

PAULA, João Antonio de (Coord.) et al. **Acervo Artístico da UFMG.** Belo Horizonte: C/Arte, 2011. 216p.

PESSÔA, Elaine Dutra. **Restauração da Pintura Retrato de Bernardo Mascarenhas, Executado por Miguel Navarro y Cañizares:** desafios e metodologias de fixação de craquelês. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

RIBEIRO, Marília Andrés (Org.); SILVA, Fernando Pedro da (Org.). **Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte.** Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, 1997. 500 p.

ROSADO, Alessandra. **Análise científica de obra de arte:** um exercício transdisciplinar. Belo Horizonte: Minas Gerais, 2014.

ROSADO, Alessandra et al. **Jornada, A. B. C. A. Arte concreta e vertentes construtivas:** teoria, crítica e história da arte técnica. Belo Horizonte: ABCA, 2018.

ROSADO, Alessandra. Tópicos em conservação preventiva: Manuseio, embalagem e transporte de acervos. **Belo Horizonte: LACICOR– EBA– UFMG,** 2008.

Royal Talens. 2023. Disponível em: <[https://www.royaltalens.com/en/products/gouache/talens-gouache-extra-fine/?productCode=0804PTalens Guache Fino Extra Fino | Talens Real \(royaltalens.com\)](https://www.royaltalens.com/en/products/gouache/talens-gouache-extra-fine/?productCode=0804PTalens%20Guache%20Fino%20Extra%20Fino%20|%20Talens%20Real%20(royaltalens.com))>. Acesso em: 23 nov. 2023.

SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia. **Restauración de Obras de Arte:** Pintura de Caballete. Madrid: Akal, 2012.

SEHN, Magali Melleu. **Entre Resíduos e Dominós: Preservação de instalações de arte no Brasil.** Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2014. 320p.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Entrevista do Artista Eduardo de Paula Concedida à Autora.

APÊNDICE A – Entrevista do Artista Eduardo de Paula Concedida à Autora.

ENTREVISTA EDUARDO DE PAULA

Você se lembra em qual ano a produziu? Você deu um título a mesma?

Se você pergunta sobre o quadro da imagem que me enviou, posso dizer que pintei entre 1965 e 1967. Costumava dar o título de “Cartaz”.

Você comprava a tela ou você mesmo estirava o tecido e preparava?

Normalmente comprava pronta. Em certo momento, eu mesmo passei a preparar.

Tinha preferência por algum tipo de tecido?

Quando preparava, usava tecido americano cru. Também pintei sobre cartão colado em Duratex.

Como fazia a preparação da tela? Você mesmo fazia a encolagem? Se sim, o que costumava utilizar?

Como já disse, no início, usava tela compradas. Mais adiante, passei a preparar minhas telas, em tecido americano cru, colado sobre suporte de Duratex.

Qual material você utilizava como base de preparação?

Como base para pintura, usava tinta acrílica. Assim é que faço até hoje.

Você fazia um esboço na tela antes de pintar?

Traço o desenho com régua e compasso. A referência é sempre um estudo a guache.

Você contava com a ajuda de algum instrumento (régua, compasso, transferidor, fitas adesivas, tira-linhas, entre outros) na realização de suas obras?

No ato de pintar, faço tudo a mão livre. Uso pincel redondo de pelo de marta. Trabalho com camada sobre camada. No mínimo três. Vou girando o pincel, para conseguir homogeneidade em toda cobertura.

Quais tipologias de tintas você usava nessa série de obras?

Quando comecei a usar tinta acrílica, comprava aquelas que existiam no mercado, nacionais, que não seriam tão boas quanto as que surgiram depois. Há muito tempo, procuro usar tintas mais caras e de melhor qualidade. / No preparo das tonalidades, sempre rebaixo os matizes usando branco, preto ou cinza. Os pigmentos acrílicos são muito saturados, mais do que aqueles do óleo. / A tinta acrílica tem tendência a escurecer depois que seca.

Se eram tintas comerciais você se lembra da marca?

Só me lembro de algumas: Liquitex e Acrilex.

Como fazia a preparação das tintas?

Misturando água e rebaixando as tonalidades, como já disse. Uso uma tigelinha de vidro.

Se utilizou tinta à óleo, essa era pronta ou você a preparava? Se preparava, quais materiais usava?

No meu curso de belas-artes, usava tinta óleo da marca Águia. Preparei tintas algumas vezes. Usava pigmentos que encontrava no comércio, misturando com óleo de linhaça e um secante.

Você costumava aplicar algum tipo de verniz em suas obras?

Nunca usei verniz. Na técnica da acrílica, usei algumas vezes fosqueador.

Como foi sua experiência como artista e professor na Escola de Belas Artes?

Foi uma experiência muito feliz. Um novo marco na minha vida. Descobri o gosto pela “arte” de ensinar. Ao mesmo tempo, tive que estudar, permanentemente, para me manter atualizado. Nas minhas aulas, fazia explanações no quadro negro, mostrava cartazes demonstrativos e usava projetores com pouca frequência. Neste último caso, entendi que as salas escuras convidam ao sono. Cheguei a ter 40 alunos numa sala de aula e sempre me programava para atender cada um individualmente. / Fui um dos fundadores do Festival de Inverno de Ouro Preto, onde atuei por 10 anos. Do mesmo modo, orientei e dirigi o processo de impressão das provas do Vestibular Único, creio que também por uns 10 anos. Participei de várias atividades administrativas na UFMG.

Se você se lembrar de mais informações sobre a obra ou tiver documentos, fotos ou outra coisa que quiser compartilhar comigo, eu vou adorar!

Tenho muitos arquivos sobre minha obra e minha carreira artística, antes, durante e depois da minha passagem pela universidade. Comecei a trabalhar com 16 anos de idade, em publicidade e, depois, na imprensa, como desenhista e diagramador. Posso procurar algo que lhe interesse. O gosto pelas artes está no meu sangue. Tenho vários ancestrais que se destacaram em vários gêneros de arte. Creio que o meio em que vivemos nos ajuda nas nossas escolhas.

ANEXOS

ANEXO A – Currículo do Artista Eduardo de Paula.

ANEXO B – Relatório de Análises do Lacicor.

ANEXO C – Ficha De Segurança De Produtos Químicos (Fispq) Da Massa Corrida Coral®.

ANEXO D - Cartela de qualidade de cores da Gouache Extra Fine.

ANEXO E – Ficha de Estado de Conservação – Eduardo de Paula – EAAUFMG.

ANEXO F – Ficha de Catalogação de Objeto – FUNDEP UFMG.

ANEXO A – Currículo do Artista Eduardo de Paula.

DOCUMENTO N.º 06

CURRICULUM
VITAE

EDUARDO DE PAULA

Nome completo:

Eduardo Vianna de Paula Filho

Natural de Belo Horizonte - MG

Nascimento: 19/julho/1937

Filho de

Eduardo Vianna de Paula e

Maria Nazareth Netto de Paula

Pintor,

Artista Gráfico e

Professor Adjunto IV no

Departamento de Desenho

(Escola de Belas-Artes da

Universidade Federal de Minas Gerais),

lecionando

Arte Gráfica I,

Arte Gráfica II e

Cor I.

DIPLOMAS E GRAUS

01. Curso de Litografia na Escola de Belas-Artes de Belo Horizonte (1963)
02. Curso de Técnica de Gravura no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte (1963)
03. Participação no Ciclo de Conferências de Sociologia e Arte na Faculdade de Artes Visuais da UFMG (1967)
04. Professor Adjunto da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (Concurso em 29/11/73)
05. Curso Audiovisual de Língua Inglesa da Faculdade de Letras da UFMG (1978)
06. Participação no Seminário: "Pesquisa e Criação Artística" - Escola de Belas-Artes da UFMG (1978)
07. "Advanced Course of Study of English" na Escola Nacional de Idiomas - B.Horizonte (1988)

PRÊMIOS

01. 10º Festival Universitário de Arte:
3º Prêmio de Desenho (1961)
02. 20º Salão Municipal de Belas-Artes (B.Hte.):
2º Prêmio de Pintura (1965)
03. 3º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal:
Referência Especial do Júri, em Pintura (1966)
04. 21º Salão Municipal de Belas-Artes (B.Hte.):
Grande Prêmio de Viagem aos Estados Unidos,
em Pintura (1966)
05. 21º Salão Municipal de Belas-Artes (B.Hte.):
Prêmio Hotel Del Rey, em Pintura (1966)
06. 9a. Bienal de São Paulo:
Prêmio Hidrominas (Melhor Artista Mineiro),
em Pintura (1966)
07. 23º Salão Municipal de Belas-Artes (B.Hte.):
1º Prêmio de Pintura (1968)
08. Concurso da Escola de Biblioteconomia da UFMG:
1º Prêmio de Cartaz (1969)

EXPOSIÇÕES E SALÕES

01. Galeria da Associação Mineira de Artistas Plásticos (1963)
02. Galeria Cocaco - Paraná (1963)
03. Automóvel Clube de Belo Horizonte (1963)
04. Galeria Guignard: 14 Artistas Mineiros (1964)
05. Reitoria da UFMG (1964)
06. Galeria da Associação Mineira de Artistas Plásticos (1964)
07. Grande Hotel de Belo Horizonte (1965)
08. Galeria da Associação Mineira de Artistas Plásticos (1965)
09. Exposição de Cartazes da 8a. Bienal de São Paulo (1965)
10. Participação no acervo do Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte (1965)
11. Hotel Nacional de Brasília (1966)
12. Galeria Guignard (1966)
13. Galeria Guignard (1966)
14. Galeria Gemini IV - Rio de Janeiro (1967)
15. Suplemento Literário do Minas Gerais (1967)
16. Departamento de Turismo e Recreação de Brasília (1967)
17. Reitoria da UFMG (1967)
18. 22º Salão Municipal de Belas-Artes (B.Hte.1967)
19. 3a. Feira da Bondade - São Paulo (1968)
20. Reitoria da UFMG: Sala Especial - Revelações nas Artes Plásticas de 1967 (1968)
21. Galeria do Banco Nacional - São Paulo (1968)
22. Galeria Guignard (1969)
23. Museu de Arte Moderna da Bahia (1969)

24. Paço das Artes - São Paulo (1969)
25. Centro de Estudos Brasileiros - Quito, Equador (1969)
26. 3º Festival de Inverno (1969)
27. 4º Festival de Inverno (1970)
28. Acervo da Sociedade Amigas da Cultura - Reitoria da UFMG (1970)
29. 4º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1968)
30. Galerie de la Cité Internationale - Paris (1971)
31. 5º Festival de Inverno (1971)
32. Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro (1971)
33. Exposição Documental - Reitoria da UFMG (1972)
34. 3º Salão Global de Inverno (1975)
35. Exposição Homenagem a Nello Nuno - Palácio das Artes (1975)
36. Reitoria da UFMG (1975)
37. 1º Salão de Cultura Mineira - Reitoria da UFMG (1976)
38. Exposição "Museu na Rua" - Prefeitura de Belo Horizonte (1980)
39. 5a. Jornada Universitária - Reitoria da UFMG (1980)
40. Galeria de Arte do Banco Itaú - Belo Horizonte (1981)
41. Galeria Guignard: Exposição Individual (1986)
42. 18º Salão Nacional de Arte (B. Hte. 1986)
43. Exposição Geração & Arte - BH Shopping, Belo Horizonte (1986)
44. Exposição dos Professores da Escola de Belas-Artes da UFMG - Reitoria da UFMG (1987)
45. Galeria Fernando Paz: Exposição Individual (1987)
46. Exposição no Centro Cultural da Universidade Federal de Viçosa (1989)
47. Exposição na Cidade de Passos (MG) - Deptº de Educação e Cultura (1989)

48. Exposição na Fundação Mokiti Okada - B.Horizonte (1989)
49. Minimal, espaço de arte - B. Horizonte (1989)
50. Artistas Mineiros em Muriaé - MG (1989)
51. Sala Especial no 5º Salão da Aeronáutica - BHte. (1989)
52. Exposição: Espaço Cultural Bernardo Mascarenhas (1989)
53. 3º Salão de Dezembro: Sociedade Mineira de Engenheiros (1989)
54. Exposição: Centro Cultural Nansen Araújo (1990)
55. Exposição: Fundação Mokiti Okada - B.Horizonte (1990)
56. Exposição: Pontifícia Universidade Católica MG (1990)
57. Galeria Enquadros - BH (1990)

PUBLICAÇÃO

01. Álbum de Gravuras:

Minas, a Terra, o Homem - Edição do Festival de
Inverno ()

EXERCÍCIO DE CARGOS E FUNÇÕES

01. Desenhista da Revista Alterosa - de 1955 a 1960
02. Jornalista Profissional - Registro nº 1154
03. Chargista do Diário de Minas (1958/59)
04. Desenhista da Rio Gráfica e Editora (1960)
05. Chefe de Arte da Revista 3 Tempos (1962/63)
06. Membro da Diretoria da Associação Mineira de Artistas Plásticos (1963/64/65)
07. Diagramador do Diário de Minas (1964 a 1967)
08. Professor de Desenho e Pintura na Fundação Universidade Mineira de Arte (1965)
09. Ilustrador do Suplemento Literário do Minas Gerais (1966 a 1971)
10. Professor da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais desde 1967, lecionando Arte Gráfica I, Arte Gráfica II, Pintura I, Pintura II, Cor I.
11. Professor de Desenho no 1º Festival de Inverno (1967)
12. Professor de Pintura no 2º Festival de Inverno (1968)
13. Professor de Desenho no Curso de Extensão da Escola de Belas-Artes da UFMG (1969)
14. Professor de Desenho no 3º Festival de Inverno (1969)
15. Membro do Conselho Diretor da Fundação de Arte de Ouro Preto (1969 a 1972)
16. Membro do Colegiado Especial de Coordenação Didática da Escola de Belas-Artes da UFMG (1969 a 1975)
17. Chefe do Departamento de Pintura da Escola de Belas-Artes da UFMG (1969 a 1970)
18. Diagramador da Revista Minas Gerais (1969 a 1971)
19. Membro da Comissão de Planejamento do Jornal Laboratório do Curso de Jornalismo da UFMG (1969)

20. Professor de Arte Gráfica no 4º Festival de Inverno (1970)
21. Membro da Lista Sextúpla para escolha do Vice-Diretor da Escola de Belas-Artes da UFMG (1970)
22. Professor de Desenho no 5º Festival de Inverno (1971)
23. Presidente da Comissão Técnica de Impressão do Vestibular da UFMG, de 1972
24. Supervisor do Setor de Fotografia do Serviço de Fotodocumentação da Escola de Belas-Artes da UFMG (1971)
25. Diretor de Artes Plásticas do 6º Festival de Inverno (1972)
26. Membro da Lista Sextupla para escolha do Diretor da Escola de Belas-Artes da UFMG (1972)
27. Membro da Comissão de Currículo da Escola de Belas-Artes da UFMG (1972)
28. Membro da Comissão de Ante-projetos dos Cursos de Licenciatura em Artes da UFMG (1972)
29. Membro do Conselho de Extensão da UFMG (1972 a 1975)
30. Assessor de Projetos Gráficos da Imprensa da UFMG (1972 a 1973)
31. Chefe do Departamento de Desenho da Escola de Belas-Artes da UFMG (1973 a 1975)
32. Diretor de Artes Plásticas do 7º Festival de Inverno (1973)
33. Membro da Comissão de Planejamento e Normas do 7º e 8º Festival de Inverno (1973)
34. Membro Suplente da Coordenação de Ensino e Pesquisa da UFMG, representando o Conselho de Extensão
35. Membro do Centro de Extensão da Escola de Belas-Artes da UFMG (1974)
36. Membro do Colegiado de Curso da Escola de Belas-Artes da UFMG (1974)
37. Membro da Coordenadoria de Planejamento e Normas do 8º Festival de Inverno (1974)

38. Professor no 9º Festival de Inverno (1975)
39. Membro Suplente do Conselho de Pós-Graduação da UFMG (1975)
40. Membro do Colegiado de Curso da Escola de Belas-Artes da UFMG (1976)
41. Professor no 10º Festival de Inverno (1976)
42. Supervisor do projeto Bolsa-Arte do Centro de Extensão da Escola de Belas-Artes da UFMG (1976)
43. Membro da Comissão Elaboradora do programa da Prova de Habilitação Específica de Belas-Artes do Vestibular/78 (1977)
44. Planejador Gráfico da 3a. Jornada Universitária (1977)
45. Coordenador de Imprensa do Vestibular/78 da UFMG (1977)
46. Coordenador de Imprensa do Vestibular/79 da UFMG (1978)
47. Programador Visual do 12º Festival de Inverno (1978)
48. Membro da Comissão Elaboradora das Provas de Aptidão Específica de Belas-Artes do Vestibular/79 (1978)
49. Membro da Comissão Técnica Permanente do Vestibular da UFMG (1979)
50. Membro da Comissão Executiva do Vestibular da UFMG / 80 (1979)
51. Membro do Conselho Universitário da UFMG: Representante Titular da Escola de Belas-Artes (1981)
52. Membro da Comissão Executiva do Vestibular da UFMG / 81 (1980)
53. Planejador Gráfico da 5a. Jornada Universitária (1980)
54. Coordenador do Colegiado de Curso da Escola de Belas-Artes da UFMG (1981)
55. Editor Gráfico da Revista "Informa" da Escola de Belas-Artes da UFMG (1981)
56. Membro da Comissão Executiva do Vestibular da UFMG / 82 (1981)

57. Membro da Comissão Executiva do Vestibular da UFMG / 83 (1982)
58. Professor de Cor na Fundação de Arte de Ouro Preto (1982)
59. Representante dos Professores Adjuntos da Escola de Belas-Artes da UFMG junto ao Conselho Departamental (1983/84)
60. Coordenador do Colegiado de Curso da Escola de Belas-Artes da UFMG - recondução (1983)
61. Membro do Conselho Universitário da UFMG : representante suplente da Escola de Belas-Artes (1983)
62. Membro da Comissão Executiva do Vestibular da UFMG / 84 (1983)
63. Professor do 6º Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - CECOR/UFMG (1984)
64. Membro da Comissão Executiva do Vestibular da UFMG / 85 (1984)
65. Participante do 1º Seminário do Ministério da Cultura - Brasília (1985)
66. Membro da Comissão Executiva do Vestibular da UFMG / 86 (1985)
67. Chefe Pró-tempore do Departamento de Desenho da Escola de Belas-Artes da UFMG (1987)
68. Representante dos Professores Adjuntos na Congregação da Escola de Belas-Artes da UFMG (1989)

PARTICIPAÇÃO EM JÚRIS E BANCAS EXAMINADORAS

01. Membro de Júri do 1º Concurso de Cartazes da UFMG (1965)
02. Membro de Júri do 2º Concurso de Cartazes da UFMG (1966)
03. Membro de Júri do Concurso de Cartazes da Biblioteca Pública Prof. Luís de Bessa e da Associação dos Bibliotecários de Minas Gerais (1967)
04. Membro de Júri da Exposição Anual da Faculdade de Artes Visuais da UFMG (1967)
05. Membro da Banca Examinadora do Concurso de Habilitação da Escola de Belas-Artes da UFMG (1969)
06. Membro da Banca Examinadora para Auxiliar de Ensino de Gravura da Escola de Belas-Artes da UFMG (1971)
07. Membro da Banca Examinadora para Auxiliar de Ensino de Técnica Cinematográfica da Escola de Belas-Artes da UFMG (1971)
08. Membro da Banca Examinadora para Auxiliar de Ensino de Linguagem Cinematográfica da Escola de Belas-Artes da UFMG (1971)
09. Presidente da Banca Examinadora para o Concurso de Monitores da Disciplina Planejamento e Criação Gráfica I (1971)
10. Membro de Júri do 1º Salão Brasileiro de Comunicação & Audiovisual (1972)
11. Membro da Comissão Julgadora do 1º Concurso de Monografia e Trabalhos Gráficos do 8º Festival de Inverno (1974)
12. Membro da Comissão Julgadora do Concurso Fotográfico: "Aspectos da UFMG" (1975)
13. Membro da Comissão Julgadora do Concurso de Símbolos e Cartazes do Cinquentenário da UFMG (1976)
14. Membro da Banca de Pré-seleção de Professores no Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas / UFMG (1977)

15. Membro da Banca Examinadora do Concurso para Professor Assistente do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas-Artes da UFMG (1980)
16. Membro da Comissão Julgadora do Concurso de Cartazes do Encontro de Administração - Fac. de Ciências Econômicas da UFMG (1980)
17. Membro da Comissão Julgadora do Concurso de Logotipo para o 60º Aniversário do Jornal Estado de Minas (1988)

ANEXO B – Relatório de Análises do Lacicor.

LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação**RELATÓRIO DE ANÁLISES**

IDENTIFICAÇÃO

Obra: Sem título
Autor: Eduardo de Paula
Data: Desconhecida
Número Cecor: 23-34F
Técnica: Pintura sobre Tela
Dimensões:
61,6cmx 50,7cmx 1,9cm

Local e data da coleta de amostras: 30/08/2023

Responsável pela amostragem:
Selma Otília Gonçalves da Rocha

Responsabilidade Técnica:

Prof.Dr. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior
Selma Otília Gonçalves da Rocha
José Raimundo de Castro Filho

Aluna: Alícia Louise Brito Martins -Aluna do Curso de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis- Escola de Belas Artes-UFMG-MG

Número de matrícula : 2018102634

Orientadora: Profa Dra Giulia Villela Giovani

OBJETIVOS

Identificar os materiais constituintes da obra.

METODOLOGIA

Coleta de amostras de pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma, através de análise de materiais constituintes e identificação de cargas e pigmentos presentes.

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizados foram:

- Espectroscopia por Infravermelho por transformada de Fourier (FTIR).
- Estudo por Microscopia de Luz polarizada (PLM)
- Testes de solubilidade
- Testes microquímicos
- Cortes Estratigráficos
- Espectroscopia Raman

A Espectrometria no Infra-Vermelho por Transformada de Fourier (FTIR) consiste em se capturar um espectro vibracional da amostra através da incidência sobre a mesma de um feixe de ondas de infra-vermelho. A análise do espectro de infra-vermelho permite, então, identificar o material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção e pela comparação com espectros padrões.

A Microscopia de Luz Polarizada permite a identificação de materiais através da caracterização de suas propriedades óticas, tais como cor, birrefringência, pleocroísmo, extinção, dentre outras.

Os testes de solubilidade são ensaios que caracterizam classes de substâncias de acordo com a sua solubilidade em meios de diferentes polaridades.

Os testes microquímicos consistem em ensaios analíticos de caracterização de espécies químicas através de reações de precipitação, complexação e formação de compostos. Os ensaios são realizados em microamostras

O corte estratigráfico é um pequeno bloco sólido de um polímero acrílico utilizado para imobilizar fragmentos de pintura. Uma vez montados, a sequência de camadas é observada em um microscópio Olympus BX 50, sob luz polarizada e então fotografada.

O Raman, consiste em uma técnica que usa uma fonte monocromática de luz a qual, ao atingir um objeto é espalhada por ele, gerando luz de mesma energia (espalhamento elástico) ou de energia diferente da incidente (espalhamento inelástico). É possível obter muitas informações importantes sobre a composição química do objeto a partir dessa diferença de energia. No presente trabalho foi utilizada a microscopia RAMAN (aparelho HORIBA Xplora) que consiste em um uso de microscópio óptico convencional no qual a objetiva tanto serve para focalizar o feixe incidente sobre a amostra quanto para coletar a radiação que é espalhada por ela.

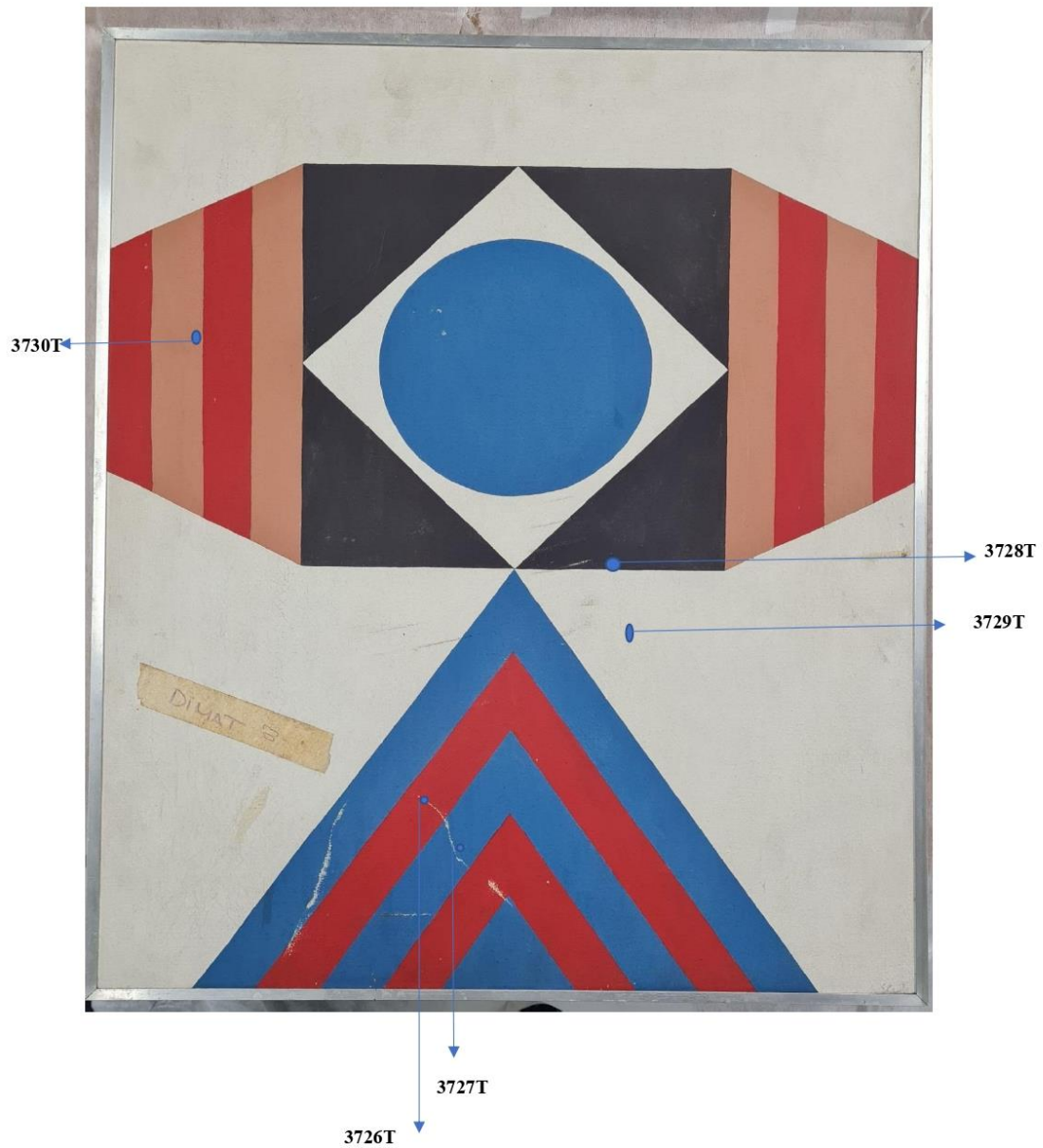
RESULTADOS

TABELA 1 – Relação das amostras retiradas e materiais identificados.

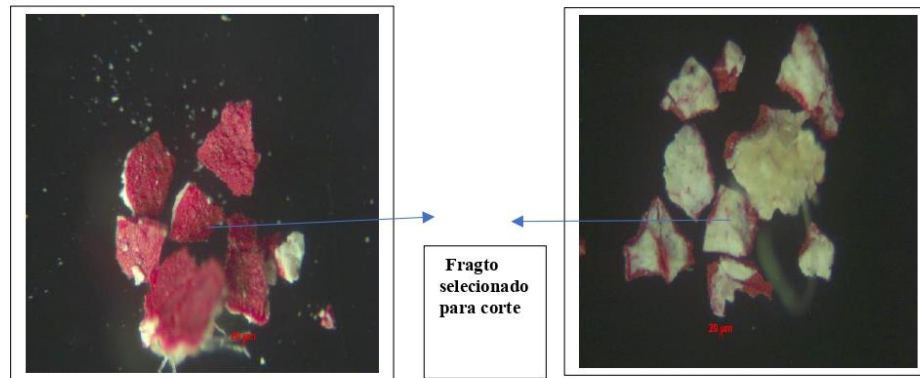
<i>LOCAL DE AMOSTRAGEM</i>	<i>Amostra</i>	<i>CAMADA</i>	<i>AGLUTINANTE (S)</i>	<i>PIGMENTO (S)</i>
Amostra retirada da área vermelha, lado inferior esquerdo do rasgo da obra	3726T	Vermelha	Óleo	Alizarina Confirmado por Raman
Amostra retirada da área vermelha, lado inferior esquerdo do rasgo da obra	3726T	Branco (BPB)	Óleo	Carbonato de cálcio Confirmado por raman e FTIR
Amostra retirada da área azul inferior esquerda ao lado do rasgo	3727T	Azul	Acetato de polivinila	Phthalocyanina green e azul ultra mar Confirmados por Raman
Amostra retirada da área escura , região central, próximo ao rasgo	3728T	Base preparação	Óleo Por solubilidade Em NaOH	Carbonato de Cálcio Confirmado por Raman
Amostra retirada da área escura , região central, próximo ao rasgo	3728T	Camada escura Pictórica	provavelmente uma mistura de óleo e proteína	-
Amostra retirada da área branca. Região central no rasgo	3729T	Branca (camada pictórica)	Óleo	Sulfato de cálcio Confirmado por Raman Carbonato de cálcio por FTIR
Amostra retirada da área morrom superior esquerda	3730T	Marrom	Acetato de polivinila	Amarelo ocre-carbonato de cálcio. Confirmado por microquímica. Presença de pigmento derivado de cromo - Confirmado por raman

TABELA 2 – Descrição da estratigrafia de pontos específicos da obra.

<i>LOCAL DE AMOSTRAGEM</i>	<i>AMOSTRA</i>	<i>ESTRATIGRAFIA</i>
Amostra retirada da área vermelha, lado inferior esquerdo do rasgo da obra	3726T	1-Base de preparação 2-Vermelho 3-Vermelho

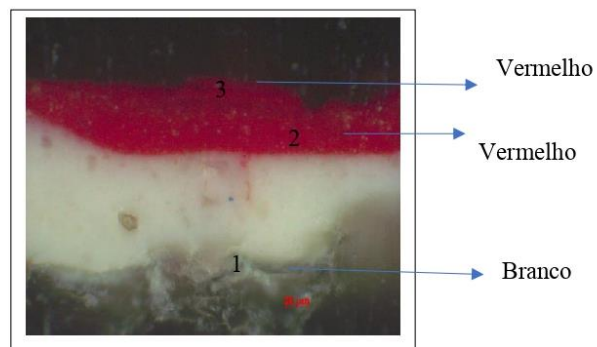
LOCAIS DE RETIRADA DAS AMOSTRAS

Documentação fotográfica das amostras retiradas das obras



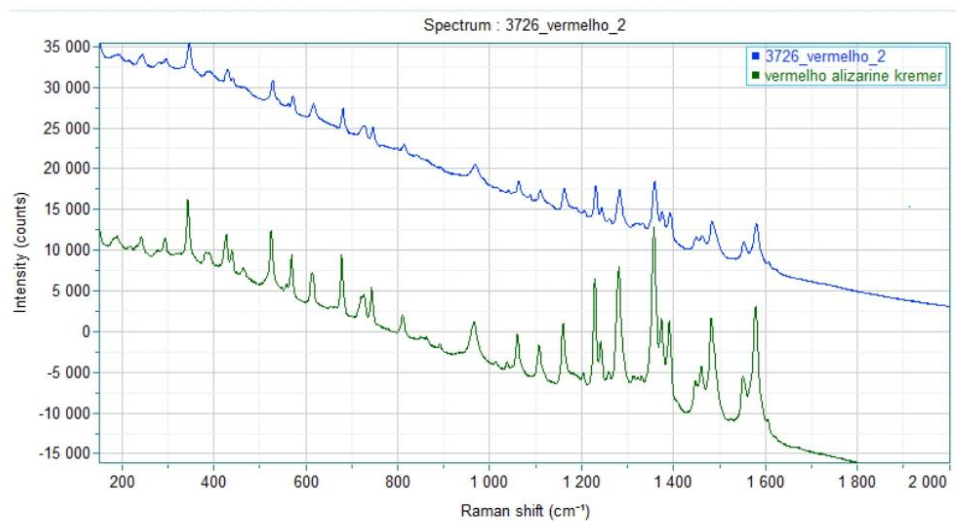
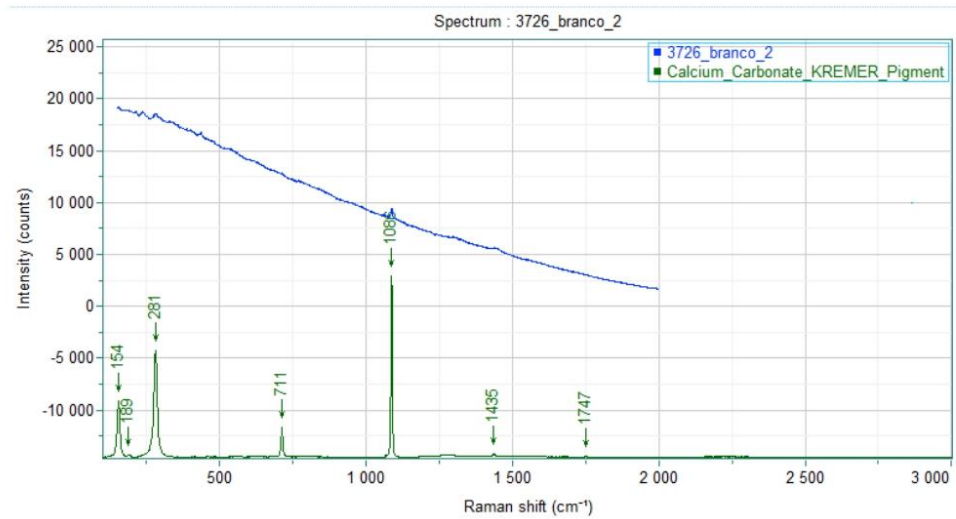
Am 3726T-Vista frontal dos fragmentos-visto sob o microscópio estereoscópico-aumento 80x

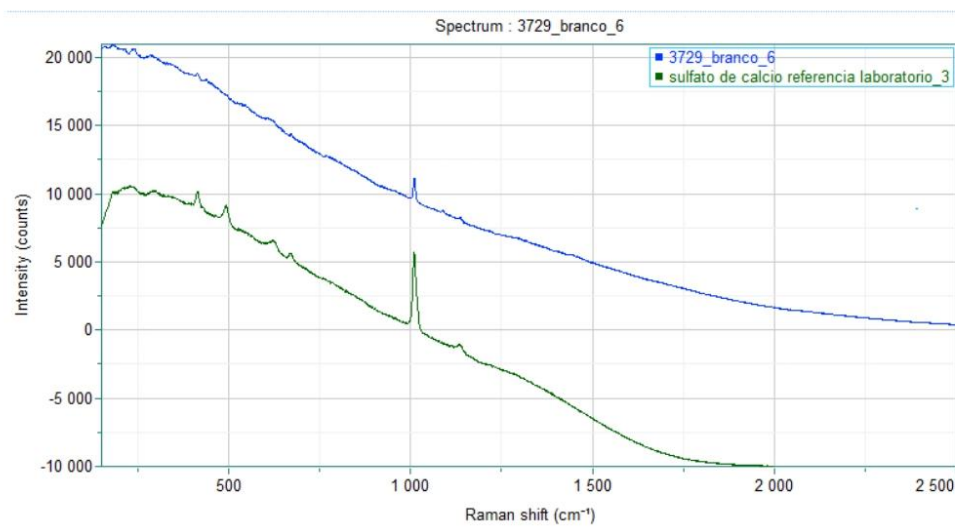
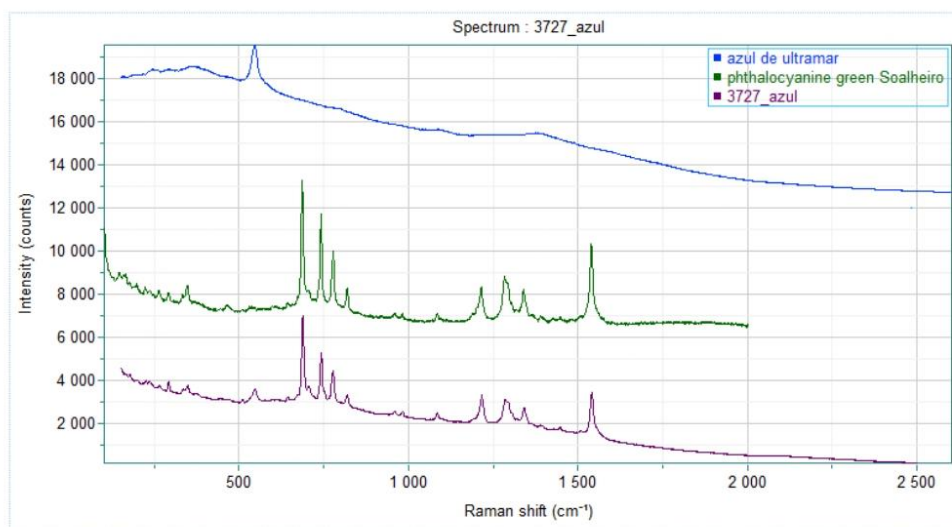
Am 3726T-Vista do verso dos fragmentos-visto sob o microscópio estereoscópico-aumento 80x

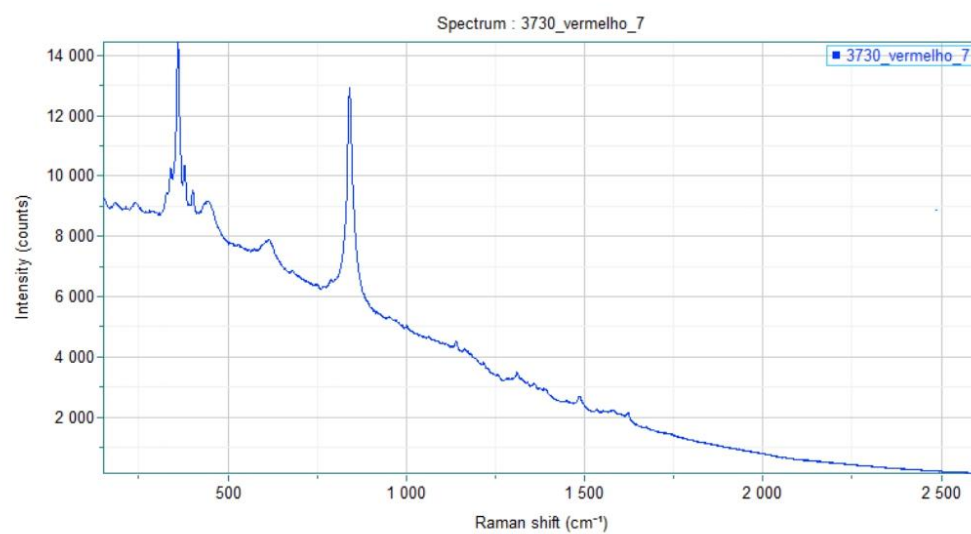


Am 3726T-Corte estratigráfico-visto sob o microscópio de luz polarizada- aumento-66x

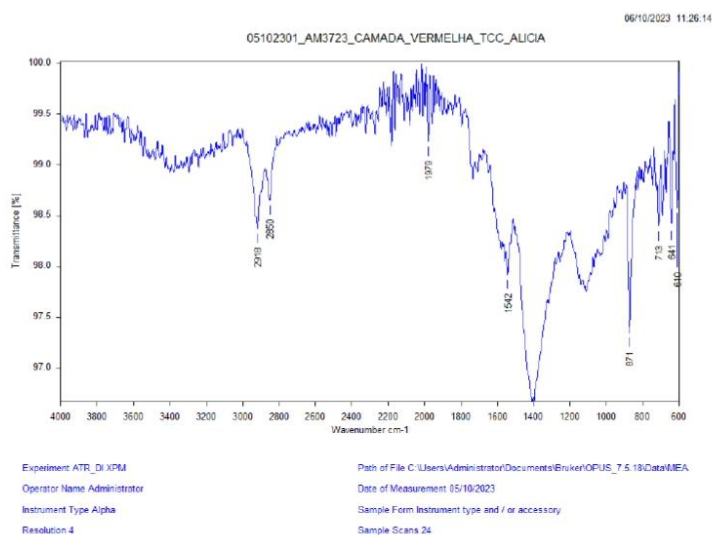
Espectros raman dos materiais estudados





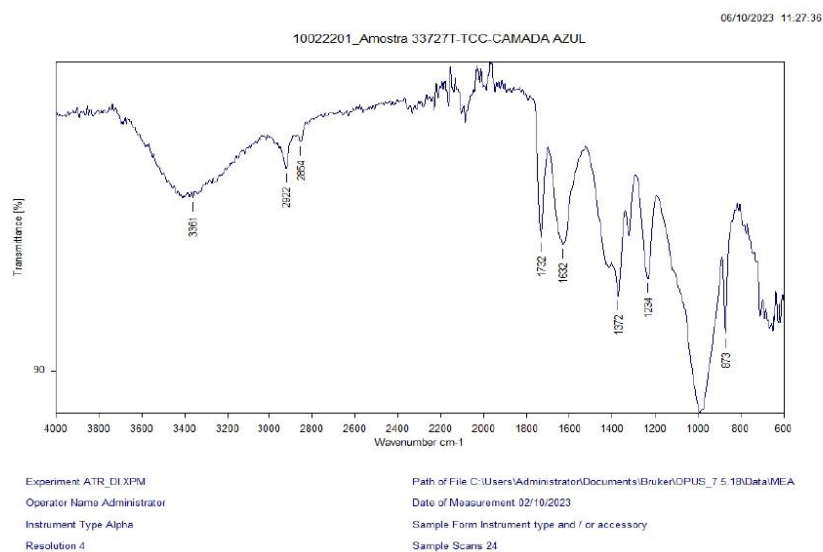


Espectros de infravermelho dos materiais estudados



Amostra 3726T- Retirada da área vermelha, lado inferior esquerdo do rasgo da obra.

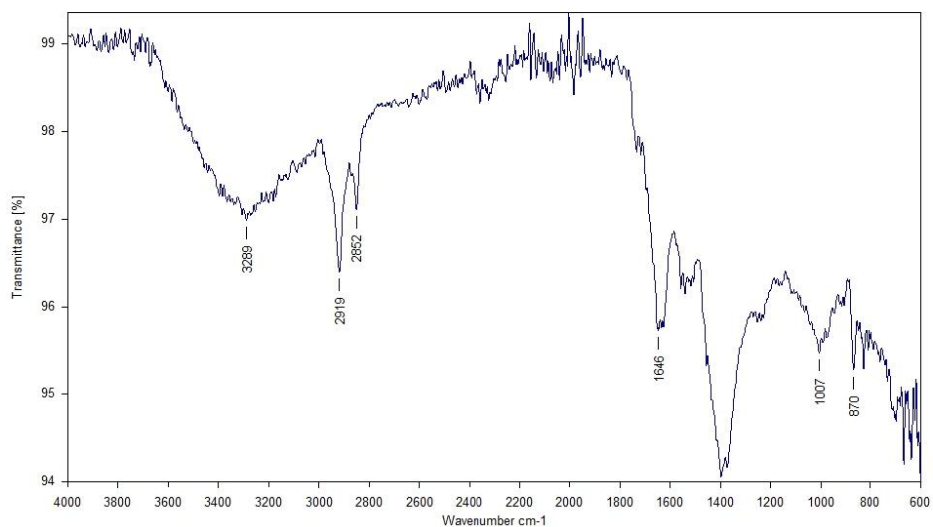
OBS: A amostra 3723T-Conforme o espectro, trata-se da 3726T-camada vermelha



Amostra 3727T-Retirada da área azul inferior esquerda ao lado do rasgo da obra
 OBS: A amostra 33727T-Conforme o espectro, trata-se da 3727T-camada azul

10/10/2023 17:38:28

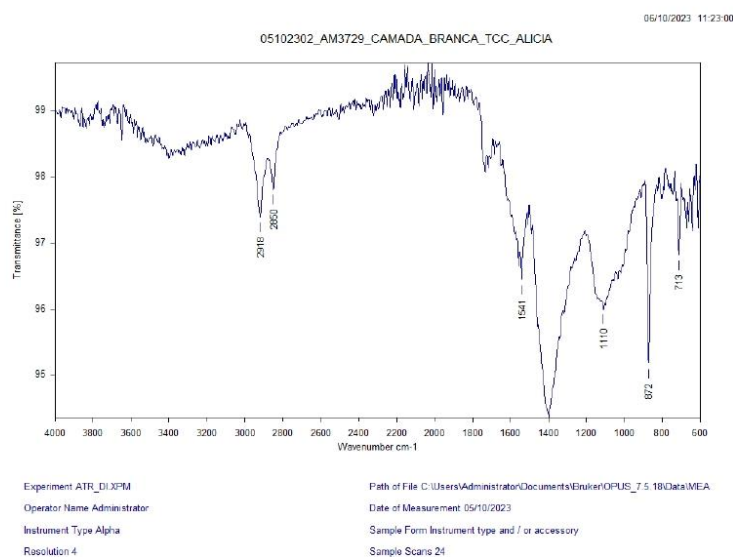
10102303_Amostra 3728T-TCC-ALICIA-CAMADA ESCURA



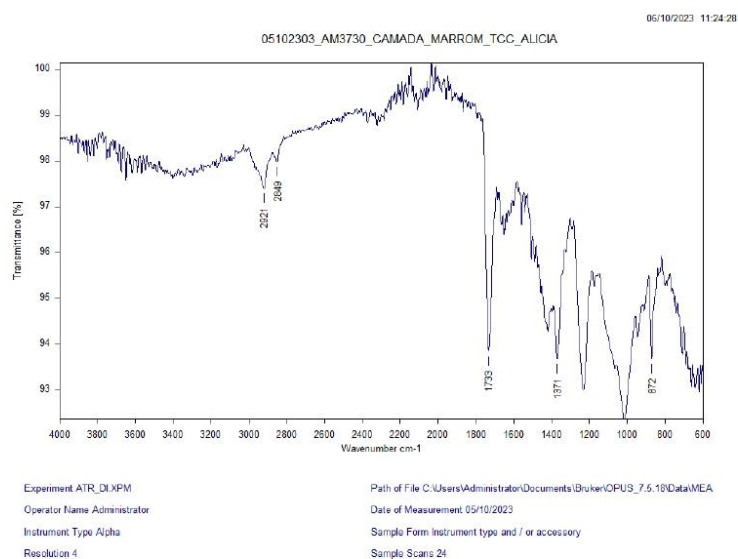
Experiment ATR_DI.XPM
 Operator Name Administrator
 Instrument Type Alpha
 Resolution 4

Path of File C:\Users\Administrator\Documents\Bruker\OPUS_7.5.16\Data\MEA
 Date of Measurement 10/10/2023
 Sample Form Instrument type and / or accessory
 Sample Scans 24

Amostra 3728T-Retirada da área escura, região central, próximo ao rasgo da obra




Amostra 3729T- Amostra retirada da área branca região central no rasgo da obra



Amostra 3730T- Retirada da área morrom superior esquerda da obra


Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior


Selma Otilia Gonçalves da Rocha


José Raimundo de Castro Filho

ANEXO C – Ficha De Segurança De Produtos Químicos (Fispq) Da Massa Corrida Coral®.

Nome do produto: Massa Corrida Coral
FISPQ Nº.: 0001/2013
Data da última revisão: 12/03/2013



Ficha de Informações de Segurança de Produto Químico

1 – IDENTIFICAÇÃO DO PRODUTO E DA EMPRESA

Nome do produto: Massa Corrida Coral
Código interno antigo: 11.1410.001
Código interno novo: 5202594 / 5202595 / 5202596

Empresa: AkzoNobel Ltda - Divisão Tintas Decorativas
Endereço: Av. Papa João XXIII, n.º 2100
Complemento: xxxxxx
Cidade: Mauá
Telefone: 08000-11-7711
Fax: 55 11 4543-5555
e-mail: disk.coral@akzonobel.com

Bairro: Sertãozinho
Estado: SP
CEP: 09370-901
Telefone Emergência: 55 11 4543-5833
CEATOX: 0800-14-8110
Site: www.coral.com.br

2 – IDENTIFICAÇÃO DE PERIGOS

Perigos mais importantes: Não há riscos de fogo ou explosão.

Efeitos do produto

Efeitos adversos à saúde humana

Ingestão: Pode produzir irritação na boca e garganta. Ingestão de pequenas quantidades pode causar dor de cabeça, desmaios e náuseas. Grandes quantidades ingeridas podem levar a perda da consciência.

Olhos: Contato direto pode causar irritações e conjuntivite química.

Pele: Contato direto pode causar irritações.

Inalação: Pode causar dores de cabeça e tontura.

Efeitos ambientais: Por não ser um produto totalmente biodegradável, pode afetar o ecossistema.

Perigos físicos/químicos: Não apresenta perigos por ser um produto miscível em água.

Perigos específicos: Nenhum.

Classificação do produto químico: Produto base d'água não classificado como inflamável. Produto classificado de acordo com a Diretiva 67/548/EEC e com a NR-20 da Portaria nº 3.214 de 08/06/78, conforme Resolução 420 de 12/02/2004 da ANTT (Agência Nacional Transporte Terrestre).

Frases de Precauções: Manter afastado do calor e de qualquer chama ou fonte de faísca.
Não comer nem beber durante a utilização.
Manter fora do alcance das crianças.

3 – COMPOSIÇÃO E INFORMAÇÕES SOBRE OS INGREDIENTES

Tipo de produto: Mistura
Natureza química: Tinta Base D'Água

Elaborador
Elisabeth S Azanha

Revisor
Elisabeth S Azanha

Aprovador
Elaine C Poço

1/7

Nome do produto: Massa Corrida Coral
FISPQ Nº.: 0001/2013
Data da última revisão: 12/03/2013



Ingredientes ou impurezas que contribuam para o perigo

	Nome Químico	CAS Number	Faixa de Concentração (%)	Símbolo	Frases R
1	Carbonato de Cálcio Natural	1317-65-3	60 - 100	Xi	R36/37/38
2	Aguarrás Mineral	64742-88-7	0,5 - 1,5	F Xn	R11 R20/22
3	Amônia (solução 25%)	1336-21-6	< 0,1	C Xn	R34 R50

Sistema de classificação: Os ingredientes foram classificados de acordo com a Diretiva 67/548/EEC.

4 – MEDIDAS DE PRIMEIROS-SOCORROS

Medidas de primeiros-socorros

- Inalação:** Tratamento sintomático, se necessário. Não ministrar qualquer substância oralmente se a vítima estiver inconsciente. Procurar atendimento médico.
- Contato com a pele:** Remover roupas contaminadas, em seguida lavar com água corrente limpa e sabão. Procurar atendimento médico se apresentar irritação ou outros sintomas.
- Contato com os olhos:** Se a vítima estiver usando lentes de contato, removê-las. Lavar com água corrente limpa por no mínimo 15 minutos com a pálpebra invertida, verificar o movimento dos olhos para todas as direções. Se a vítima não tolerar luz direta, vedar o olho. Procurar um oftalmologista.
- Ingestão:** Em caso de ingestão, não induzir ao vômito, manter a pessoa em repouso. Procure imediatamente um médico e leve a embalagem ou rótulo do produto.
- Quais ações devem ser evitadas:** Manter contato direto do produto sobre a pele, mucosas e com os olhos.
- Proteção do prestador primeiros-socorros:** Em todos os casos, procurar atendimento médico. No caso de um acidente de grandes proporções, o prestador de socorro deverá estar com todo os EPI's necessários. Retirar roupas contaminadas.
- Notas para o médico:** Tratamento sintomático. Contate o CEATOX (Centro de Toxicologia) Tel.: 0800-14-8110.

5 – MEDIDAS DE COMBATE A INCÊNDIOS

- Meios de extinção apropriados:** Espuma, pó químico seco, CO₂ (dióxido de carbono) ou água.
- Perigos específicos:** Pode liberar gases tóxicos durante a queima.
- Métodos especiais de combate a incêndio:** Evacue a área e combata o fogo a uma distância segura. Resfrie as embalagens sob a ação do fogo e afaste as que não foram atingidas para longe das chamas. A água de extinção contaminada deve ser eliminada segundo legislação local vigente. Aterrar os equipamentos quando do manuseio.
- Equipamentos especiais para proteção das pessoas envolvidas:** Uso de equipamento autônomo e roupa de proteção adequada.

6 – MEDIDAS DE CONTROLE PARA DERRAMENTO OU VAZAMENTO

- Precauções pessoais**
- Remoção de fontes de ignição:** Aterrar os equipamentos quando do manuseio. Isolar e sinalizar o local. Tomar medidas contra acúmulo de cargas eletrostáticas. Remover ou desativar possíveis fontes de ignição.

Elaborador
Elisabeth S Azanha

Revisor
Elisabeth S Azanha

Aprovador
Elaine C Poço

2/7

Nome do produto: Massa Corrida Coral
FISPQ Nº.: 0001/2013
Data da última revisão: 12/03/2013



Controle de poeira: Não aplicável por se tratar de um produto líquido.
Prevenção da inalação: Evitar a inalação de vapores.
Prevenção do contato com a pele: Evitar contato com a pele.
Prevenção do contato com olhos e mucosas: Utilizar os equipamentos de proteção individual recomendados.
Precauções ao meio ambiente: Evitar contato com os olhos e mucosas.
Para conter vazamentos utilize material absorvente, inerte e não combustível. Evite que o produto entre em contato com solo e/ou corpos d'água. Não despejar resíduos do produto nos esgotos.
Sistemas de alarme: Utilizar os equipamentos de proteção individual recomendados.
Método de limpeza: Para conter vazamentos utilize material absorvente, inerte e não combustível. Recolher o material em tambores metálicos ou de plásticos e em boas condições.
Disposição: Destinação final de acordo com a legislação local vigente.
Prevenção dos perigos secundários: Embalagens não devem ser reutilizadas. As embalagens devem ser eliminadas adequadamente. Se o vazamento ou derramamento ocorrer em ambientes fechados, deve-se promover a exaustão e ventilação.

7 – MANUSEIO E ARMAZENAMENTO

Manuseio

Medidas técnicas

Prevenção exposição do trabalhador: Manusear de acordo com as normas de segurança estabelecidas. Utilizar os equipamentos de proteção individual indicados.

Prevenção de incêndio e explosão: Aterrar os equipamentos quando do manuseio. Não fumar. Não manusear o produto perto de fontes de calor ou ignição. Tomar medidas contra o acúmulo de cargas eletrostáticas.

Precauções para manuseio seguro: Utilizar equipamentos de proteção individual indicados. Manusear o produto em local fresco e arejado. Operações de lixamento a seco, corte a quente ou soldagem de superfícies pintadas acarretam a formação de poeira ou gases nocivos. Lixamento à úmido deve ser sempre utilizado quando possível. Caso a exposição à poeira e gases não possa ser evitada através de procedimentos de exaustão ou ventilação, equipamento de proteção respiratória apropriado deve ser utilizado.

Orientações para manuseio seguro: Evitar contato com materiais incompatíveis e contaminações ambientais.

Advertências gerais apropriadas e inapropriadas: Evitar contato com a pele, mucosas e olhos. Não reutilizar a embalagem. Não fumar, comer ou beber na área de manuseio do produto. Lavar as mãos após manuseio do produto químico. Remover roupas contaminadas e equipamentos de proteção antes entrar em áreas de alimentação. Mantenha fora do alcance de crianças e animais.

Armazenamento

Medidas técnicas apropriadas: Armazenar o produto em áreas frescas, secas e ventiladas, longe do calor, fontes de ignição, alimentos e agentes oxidantes. Mantenha as embalagens sempre fechadas.

Condições de armazenamento

Adequadas: Áreas cobertas, frescas, secas e ventiladas.

A evitar: Locais úmidos, descobertos e sem ventilação.

Produtos e materiais incompatíveis: Não armazenar o produto com materiais explosivos, gases inflamáveis e/ou tóxicos, substâncias oxidantes, corrosivas, peróxidos orgânicos, materiais de combustão espontânea e materiais radioativos.

Materiais seguros para

Elaborador
Elisabeth S Azanha

Revisor
Elisabeth S Azanha

Aprovador
Elaine C Poço

3/7

Nome do produto: Massa Corrida Coral
FISPQ N°.: 0001/2013
Data da última revisão: 12/03/2013



embalagens

Recomendadas: Tambores metálicos com revestimento interno de verniz e/ou recipientes plásticos.

8 – CONTROLE DE EXPOSIÇÃO E PROTEÇÃO INDIVIDUAL

**Parâmetros de controle
específicos**

Limites de exposição ocupacional: Não especificado pela legislação brasileira. No trabalho com o produto, recomenda-se que sejam observados os limites de tolerância dos ingredientes:

Nome Químico	Limites de exposição 48 horas/semana - TWA / OSHA
Aguarrás Mineral	100 ppm
Amônia (solução 25%)	14 mg/m ³

Procedimentos recomendados para monitoramento: Adotar procedimentos nacionais e/ou internacionais. Norma Regulamentadora n.º 15 do Ministério do Trabalho, normas de higiene do trabalho da FUNDACENTRO, procedimentos NIOSH, ou procedimentos ACGIH.

**Equipamento de proteção
individual**

Proteção respiratória: Durante a preparação, aplicação e secagem do produto, utilize máscara protetora de acordo com o ambiente de trabalho, por exemplo: máscara com filtro químico para proteção de vapores orgânicos ou máscara de pó.

Proteção das mãos: Luvas de borracha Látex/Neoprene ou outras resistentes a solventes orgânicos.

Proteção dos olhos: Óculos de segurança para produtos químicos.

Proteção pele e corpo: Avental de PVC, sapato fechado ou outros de acordo com as condições de trabalho.

Precauções especiais: De acordo com as condições de trabalho.

Medidas de higiene: Em caso de emergência, utilizar chuveiro de emergência e lava-olhos. Manter limpo o local de trabalho. Manter recipientes fechados. Não comer, beber ou guardar alimentos no local de trabalho. Após o trabalho, lavar as mãos com água e sabão. Utilizar ventilação adequada.

9 – PROPRIEDADES FÍSICO-QUÍMICAS

Estado físico: Líquido
Forma: Pastosa
Cor: Branca
Odor: Odor característico
pH: 8,5 - 9,0

Temperaturas específicas ou faixas de temperaturas nas quais ocorrem mudanças de estado físico

Ponto de fusão: Não disponível
Ponto de congelamento: Não disponível
Ponto de ebulição: > 100°C
Ponto de fulgor: > 100°C
Taxa de evaporação: Não disponível
Inflamabilidade: Não aplicável
Limites de explosividade: Não aplicável

Elaborador
Elisabeth S Azanha

Revisor
Elisabeth S Azanha

Aprovador
Elaine C Poço

4/7

Nome do produto: Massa Corrida Coral
FISPQ Nº.: 0001/2013
Data da última revisão: 12/03/2013



Pressão de vapor: Não disponível
Densidade de vapor: Não disponível
Consistência: 5,6 - 6,4 cm
Peso Específico: 1,667 - 1,727 g/cm³
Coefficiente de partição – n-octanol/água: Não aplicável
Temperatura de auto-ignição: Não aplicável
Temperatura de decomposição: Não disponível
Viscosidade: Não aplicável
% Voláteis: 30,0 – 34,0%
Solubilidade: Produto miscível em água.

10 – ESTABILIDADE E REATIVIDADE

Estabilidade química: Em condições recomendadas de armazenamento o produto é estável.
Reatividade: Manter afastado de fontes de ignição, fontes de calor e agentes oxidantes.
Reações perigosas: Nenhuma, quando o produto é armazenado, aplicado e processado corretamente.
Condições a serem evitadas: Temperaturas elevadas e fontes de calor e ignição. O perigo está associado a explosão, incêndio e liberação de gases tóxicos.
Materiais ou substâncias Incompatíveis: Materiais oxidantes.

11 – INFORMAÇÕES TOXICOLÓGICAS

Informações de acordo com as diferentes vias de exposição
Toxicidade aguda cutânea: DL50 > 4000 mg/Kg - Baixa Toxicidade
Toxicidade Oral LD50 (rat): DL50 > 2000 mg/Kg - Baixa Toxicidade
Efeitos locais: Olhos: Não irritante
Sensibilização Dérmica: Cutânea: Não produz
Observações: Método "OECD Guidelines for Testing of Chemicals."
Classificação "GHS Globally Harmonised System".

12 – INFORMAÇÕES ECOLÓGICAS

Efeitos ambientais, Comportamentos e Impactos do Produto
Mobilidade: Todas as medidas devem ser tomadas respeitando as exigências dos órgãos ambientais locais.
Persistência / Degradabilidade: Produto não totalmente degradável.
Impacto ambiental: Produto miscível em água.
Toxidade em peixe: CL50 - 96hs = > 100,0 mg/L - Produto classificado como não poluente marinho.
Observações: Método "OECD Guidelines for Testing of Chemicals."
Classificação "GHS Globally Harmonised System".

Elaborador
Elisabeth S Azanha

Revisor
Elisabeth S Azanha

Aprovador
Elaine C Poço

5/7

Nome do produto: Massa Corrida Coral
FISPQ Nº.: 0001/2013
Data da última revisão: 12/03/2013



13 – CONSIDERAÇÕES SOBRE TRATAMENTO E DISPOSIÇÃO

Métodos de tratamento e disposição

- Produto:** Co-processamento, reciclagem ou decomposição térmica, de acordo com a legislação local vigente.
- Restos de produtos:** Resíduos que não serão mais utilizados devem ser descartados, conforme legislação local vigente.
- Embalagem usada:** A embalagem não deve ser reutilizada.

14 – INFORMAÇÕES SOBRE TRANSPORTE

Regulamentações Nacionais e Internacionais

- Terrestre:** Produto não classificado como perigoso para fins de transporte.
- Marítimo:** Produto não classificado como perigoso para fins de transporte.
- Aéreo:** Produto não classificado como perigoso para fins de transporte.

15 – REGULAMENTAÇÕES

Informações sobre riscos e
segurança, conforme escritas
no rótulo

SIRE	
Saúde	1
Inflamabilidade	1
Reatividade	0
Equipamento	B

Nível de Risco

- 4 - Muito Perigoso
3 - Perigoso
2 - Perigo moderado
1 - Pouco perigoso
0 - Sem perigo

Equipamento B: Óculos de segurança + Luvas

Manter fora do alcance das crianças.
Não comer nem beber durante a utilização.
Guardar em lugar seco.

16 – OUTRAS INFORMAÇÕES

Referências bibliográficas: Diretiva 67/548/EEC
Portaria nº 3.214 de 08/06/1978
Resolução 1644 de 26/09/2006

Elaborador
Elisabeth S Azanha

Revisor
Elisabeth S Azanha

Aprovador
Elaine C Poço

6/7

Nome do produto: Massa Corrida Coral
FISPQ Nº.: 0001/2013
Data da última revisão: 12/03/2013



Resolução 420 de 12/02/2004

FISPQ (s) dos fornecedores das matérias-primas utilizadas na composição do produto.

Legenda: R36/37/38 - Irritante para os olhos vias respiratórias e pele.
R11 - Facilmente inflamável.
R20/22 - Nocivo por inalação e por ingestão.
R34 - Provoca queimaduras.
R50 - Muito tóxico para os organismos aquáticos.

Xi - Irritante
F - Inflamável
Xn - Nocivo
C - Corrosivo

CAS Number – Chemical Abstract Service Registry Number

DL50 - Dose Letal para 50% da população de ratos.

CL50 - Dose Letal para 50% da população de peixes.



As informações contidas nesta Ficha de Informações de Segurança de Produto Químico foram obtidas a partir de literaturas e legislação específica sobre matérias primas/ingredientes. Por este motivo, a exatidão dos dados aqui contidos não é garantida expressa ou implicitamente pelo produtor. Os métodos ou condições de manuseio, armazenagem, uso do produto e seu descarte, devem obedecer às disposições desta Ficha de Informações de Segurança de Produto Químico, bem como, de outras fontes literárias e da legislação vigente sobre matérias primas/ingredientes. Para questionamento sobre o uso correto e seguro, armazenagem, manuseio e descarte do produto, contate a AkzoNobel Ltda., através do Serviço de Atendimento ao Cliente e Consumidor – 0800-117711.

Ficha elaborada conforme NBR 14725:4 de 2009.

Elaborador
Elisabeth S Azanha

Revisor
Elisabeth S Azanha

Aprovador
Elaine C Poço

7/7

ANEXO D - Cartela de qualidade de cores da Gouache Extra Fine.

colour chart Gouache Extra Fine Quality

White +++ 100 X PW6/PW5	Opaque white +++ 106 PW6/PW5	Naples yellow +++ 255 PW6/PY139/PY184	Lemon yellow (P) ++ 205 X PY3	Light yellow ++ 201 PY74/PY3	Yellow +++ 200 X PY74/PO67	Deep yellow +++ 202 X PY74/PO67	Light orange +++ 236 PY74/PO67	Orange + 235 X PR4/PY74
Naples yellow red +++ 224 X PW6/PY42/PO43	Vermilion + 311 X PR255	Light red ++ 301 PR112	Scarlet ++ 334 X PR112/PV19	Deep red ++ 302 PR112/PV19	Carmin + 318 X PR112/PR23	Bordeaux + 375 PR23	Perm.rose (mag.) (P) +++ 397 X PV19/PR122	Rose +++ 357 X PV19
Deeprose ++ 362 X PV19/PR23	Red violet +++ 545 X PV19/PB29	Lilac +++ 556 X PV23/PV19/PW6	Violet +++ 536 X PV23/PV19	Blue violet +++ 548 X PV23/PB15/PB29	Ultramarine light +++ 505 X PB29	Ultramarine deep +++ 506 X PB29	Cobaltbl. (ultram.) +++ 512 X PB29/PB15	Orient blue ++ 524 PB15
Cerulean bl. (phthalo) +++ 535 X PB15	Prussian bl. (phthalo) +++ 566 X PB15	Light blue (cyan) (P) +++ 501 X PB15	Azure blue +++ 526 PB15/PG7	Turquoise blue ++ 522 X PB15/PG7/PW5	Greenish yellow ++ 243 X PY3/PG7	Light green +++ 601 X PY74/PG7	Green ++ 600 X PY74/PG7	Emerald green ++ 615 PY3/PG7
Deep green ++ 602 X PY3/PG7	Viridian +++ 616 X PG7	Turquoise green ++ 661 PG7/PB15	Fir green +++ 654 X PY74/PG7/PBk7	Olive green +++ 620 X PG7/PB7/PY74	Yellow ochre +++ 227 X PY42	Raw sienna +++ 234 X PY42	Raw umber +++ 408 PBk6/PY42/PO67	Light brown +++ 401 X PY42
Deep brown +++ 402 X PB7/PO67	Light oxide red +++ 339 PR101/PO67	Burnt sienna +++ 411 X PR101	Havana brown + 427 PR83.1/PBk7/PB7	Burnt umber +++ 409 X PB7/PBk11	Sepia +++ 416 X PB7/PBk11	Cold grey +++ 717 X PBk6	Warm grey +++ 718 X PBk6/PB7	Black intenso +++ 703 PBk9
Neutral black +++ 737 X PBk9								
Metal colours	Silver +++ 800 X PW6/PW15/PW20	Light gold +++ 802 X PW6/PW15/PW20	Deep gold +++ 803 X PW6/PW15/PW20	Copper +++ 805 X PW6/PW15/PW20	Bronze +++ 811 X PW6/PW15/PW20			

Explanations of the signs
from left to right.
Example:

Lemon yellow (P)
++ 205
PY3

Degree of lightfastness

+++ = at least 100 years lightfast under museum conditions (42 colours)
++ = 25 - 100 years lightfast under museum conditions (13 colours)
+ = 10 - 25 years lightfast under museum conditions (4 colours)
0 = 0 - 10 years lightfast under museum conditions (1 colour)

The lightfastness of all these colours has been tested in accordance with ASTM Standards D4303

(P) = primary colour

205 = colour number

PY3 = pigments used

(see explanation on page VIII)

X = also available in 16 and 50 ml



ANEXO E - Ficha de Estado de Conservação – Eduardo de Paula – EAAUFMG



IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO			
Nº de inventário:	UFMGAA.0016	Outro números:	A80 006344 4
Designação:	Acervo Artístico/Pintura		
Título:	Desconhecido		
Autor:	Eduardo de Paula		
Data/Época:	Desconhecida		
Coleção:			
Material:	Tecido/Algodão		
Técnica:	Pintura/óleo/tela		
Nº de partes:	1		
Inscrições/Marcas:	.Nº de patrimônio e inventário: 00030699-1/ 19801006344-4. Canto inferior direito, verso .Etiqueta: ilegível. Impressa no canto inferior esquerdo, verso. .Carimbo: ilegível. Gravado no canto inferior esquerdo, verso. .Assinatura: E Paula. Pintura. .Etiqueta: DIMAT 03. Manuscrita no canto inferior direito frente.		
Dimensões (tipo + valor + unidade)	Altura: 61,6cm Largura 50,7 Espessura: 1,9cm		
ESTADO GERAL DE CONSERVAÇÃO (de acordo com manual de procedimentos)			
	ótimo	bom	regular
			péssimo
DETERIORAÇÕES E DANOS			
1. abrasão	26. escurecimento	52. partícula solta	
2. acréscimo	27. endurecimento	53. pedaço solto	
3. afastamento da moldura	28. esmaecimento	54. perda	
4. afundamento	29. estria	55. perda de camada pictórica	
5. alteração cromática	30. excremento de inseto	56. ponto de tinta	
6. amarelecimento	31. fissura	57. ponto escuro	
7. amassado	32. fita adesiva	58. ponto claro	
8. área brilhante	33. foxing	59. protuberância	
9. área esbranquiçada	34. fratura	60. queimadura	
10. área levantada	35. fungo / mofo	61. rachadura	
11. arranhão	36. furo	62. rasgo	
12. ataque de inseto	37. impressão digital	63. remendo	
13. bolha	38. inscrição	64. repintura	



14. borrão	39. intervenção anterior	65. ressecamento
15. corte	40. lasca	66. restauro visível
16. corte irregular	41. mancha	67. resquício de adesivo
17. craquelê	42. mancha de cola	68. retoque
18. delaminação	43. marca	69. risco
19. defeito próprio	44. moessa	70. rompimento / ruptura
20. deformação	45. micro perdas	71. sujidade
21. descolamento	46. migração	72. umidade
22. descosturado	47. ondulação	73. vinco
23. desfiado	48. opacidade	
24. desprendimento policromia	49. oxidação	
25. dobra	50. papel aderido	
26. empenamento	51. partícula aderida	

ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA OBRA - Observações

--

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA





DIAGRAMA / LOCALIZAÇÃO DOS DANOS





RECOMENDAÇÕES

--

OBSERVAÇÕES

--

Responsável:	
Assinatura:	
Data:	

Responsável:	
Assinatura:	
Data:	

Responsável:	
Assinatura:	
Data:	

ANEXO F – Ficha de Catalogação de Objeto – FUNDEP UFMG.

Universidade Federal de Minas Gerais - FUNDEP Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa

Catalogação : Objetos

Nº Tombo

UFMGAA.0016

Museu

Acervo Artístico UFMG

Designação

Acervo Artístico\Pintura

Título

Título desconhecido



Descrição

Pintura retangular vertical com fundo branco e formas geométricas. Na parte superior direita da obra existe listras verticais nas cores vermelha e rosa levando ao encontro a um quadrado preto com um losango branco em seu centro. No interior do losango, há um círculo de cor azul. Na parte centro-inferior do quadro, existe listras que formam triângulos nas cores azul e vermelho.

AUTORIA

Autor	Precisão
Eduardo de Paula	Assinatura

COMPONENTES

Componente	Nº de Itens	Descrição
Moldura	1	Moldura em metal

DEPARTAMENTOS

Departamento
Reserva Técnica

ESTADOS

Estado	Parte Descrita	Data do Estado	Colaborador
Conservação\Péssimo	Suporte	21/03/2023	Miguel de Araújo
Descrição: Perda da camada pictórica, principalmente na parte inferior da obra. Apresenta sujidades em toda extensão da tela. No seu lado inferior direito, existe uma fita crepe amarelecida e com o lado esquerdo descolando. Observa-se a presença de craquelês na camada. Manchas amarelecidas nas laterais direita e esquerda. Abrasões em linhas horizontais na região central da obra. Verso da tela apresenta desgaste e fio solto na lateral direita, além de foxing por toda a sua extensão.			
Conservação\Péssimo	Tela	31/10/2017	Fabiane Merian Liboreiro Chicata
Descrição: Perda da camada pictórica, principalmente na parte inferior da obra. Apresenta sujidades em toda extensão da tela. No seu lado inferior direito, existe uma fita crepe amarelecida e com o lado esquerdo descolando. Observa-se a presença de craquelês na cama			
Conservação\Regular	Moldura	31/10/2017	Fabiane Merian Liboreiro Chicata
Descrição: Apresenta ranhuras e sujidades.			

INSCRIÇÕES

Tipo de Inscrição	Autor	Texto	Técnica	Posição	Idioma
-------------------	-------	-------	---------	---------	--------

2023-05-02

Universidade Federal de Minas Gerais - FUNDEP Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa

Número de patrimônio	Patrimônio 00030699-1/19801006344-4	Metal	Canto inferior direito verso	Português BR
Número de Inventário	Patrimônio 00030699-1/19801006344-4	Impressa	Canto inferior direito verso	Português BR
Número de patrimônio	Patrimônio 00030699-1/19801006344-4	Manuscrita	Canto inferior direito verso	Português BR
Notas: Etiqueta de papel colada com durex contendo número de patrimônio.				
Etiqueta	[ilegível]zação [ilegível]/ N° Patrim[ilegível]	Impressa	Canto inferior esquerdo verso	Português BR
Notas: Etiqueta impressa faltando pedaços tornando-se ilegível.				
Carimbo	[ilegível]zação [ilegível]/ N° Patrim[ilegível]	Gravada	Canto inferior esquerdo verso	Português BR
Notas: Carimbada de cabeça para baixo				
Assinatura	Eduardo de Paula	Epaula	Pintura	
Etiqueta	DIMAT 03	Manuscrita	Canto inferior direito frente	Português BR
Notas: etiqueta feita com fita crepe.				

INVENTARIADO POR

Inventariado por	Data
Camila Mafalda dos Reis Santos	31/10/2017

LOCALIZAÇÃO

Tipo de Localização	Local Habitual
Interna\Reserva técnica	Sim

MATERIAIS

Tipo de Material	Parte Descrita
Tecido\Algodão	Tela
Metal	Moldura
Tinta\Tinta a óleo	Tela

MEDIDAS

Tipo de Medida	Valor	Unidade de Medida
Altura Notas: com moldura	61,60	centímetro
Largura Notas: com moldura	50,70	centímetro
Espessura Notas: com moldura	1,90	centímetro

NUMERAÇÃO

Número	Tipo de Numeração
A80 006344 4	Placa patrimônio

2023-05-02

Universidade Federal de Minas Gerais - FUNDEP Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa

Notas: Número de Patrimônio UFMG

TÉCNICAS

Técnica

Pintura\Óleo

TÍTULOS

Idioma

Português BR

FICHAS RELACIONADAS

Tipo de Ficha	Dados da Ficha	Informação de origem
Arquivos	UFMGAA0016_02; [ID: 101]	
Arquivos	UFMGAA0016_03; [ID: 102]	
Arquivos	UFMGAA0016_04; [ID: 103]	
Arquivos	UFMGAA0016_06; [ID: 99]	
Arquivos	UFMGAA0016_06_1; [ID: 100]	
Autores	Eduardo de Paula; Eduardo de Paula; Histórico:Eduardo Viana de Paula Filho (Belo Horizonte, 1937). Pintor, desenhista, diagramador, artista gráfico e professor. Estudou na Escola Guignard. Participou de Vários salões em Belo Horizonte e Brasília (1965 a 1986); coletivas em Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Quito; participou de individuais em galerias de Belo Horizonte. Premiações: X FestivalUniversitário de artes(1961); Revelação nas Artes Plásticas, Reitoria UFMG (1967) Outros acervos: Tem obras no MAP e Centro Cultural UFMG Referência: RIBEIRO, Marília Andrés COLEÇÃO BELO HORIZONTE. Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p.458; [ID: 79]	Inscrições - Assinatura; Eduardo de Paula; Epaula; Pintura;
Autores	Eduardo de Paula; Eduardo de Paula; Histórico:Eduardo Viana de Paula Filho (Belo Horizonte, 1937). Pintor, desenhista, diagramador, artista gráfico e professor. Estudou na Escola Guignard. Participou de Vários salões em Belo Horizonte e Brasília (1965 a 1986); coletivas em Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Quito; participou de individuais em galerias de Belo Horizonte. Premiações: X FestivalUniversitário de artes(1961); Revelação nas Artes Plásticas, Reitoria UFMG (1967) Outros acervos: Tem obras no MAP e Centro Cultural UFMG Referência: RIBEIRO, Marília Andrés COLEÇÃO BELO HORIZONTE. Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p.458; [ID: 79]	Autorias - Eduardo de Paula; Assinatura;
Colaboradores [ID: 516]		Estados - Conservação\Péssimo; Suporte; Perda da camada pictórica, principalmente na parte inferior da obra. Apresenta sujidades em toda extensão da tela. No seu lado inferior direito, existe uma fita crepe amarelecida e com o lado esquerdo descolando. Observa-se a presença de craquelês na camada. Manchas amarelecidas nas laterais direita e esquerda. Abrasões em linhas horizontais na região central da obra. Verso da tela apresenta desgaste e fio solto na lateral direita, além de

Universidade Federal de Minas Gerais - FUNDEP Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa

		foxing por toda a sua extensão.; 21/03/2023; Miguel de Araújo;
Colaboradores	Fabiane Merian Liboreiro Chicata; Fabiane Merian Liboreiro Chicata; [ID: 271]	Estados - Conservação\Péssimo; Tela; Perda da camada pictórica, principalmente na parte inferior da obra. Apresenta sujidades em toda extensão da tela. No seu lado inferior direito, existe uma fita crepe amarelecida e com o lado esquerdo descolando. Observa-se a presença de craquelês na cama; 2017-10-31; Fabiane Merian Liboreiro Chicata;
Colaboradores	Fabiane Merian Liboreiro Chicata; Fabiane Merian Liboreiro Chicata; [ID: 271]	Estados - Conservação\Regular; Moldura; Apresenta ranhuras e sujidades.; 2017-10-31; Fabiane Merian Liboreiro Chicata;

2023-05-02