

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Susan Vieira Barnes

**TRATAMENTO ESTRUTURAL EM PINTURAS DE CAVALETE:**

A SUBSTITUIÇÃO DO CHASSI EM TELA DE GENTIL GARCEZ

Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil  
Escola de Belas Artes - UFMG  
2016/2

Susan Vieira Barnes

**TRATAMENTO ESTRUTURAL EM PINTURAS DE CAVALETE:**  
**A SUBSTITUIÇÃO DO CHASSI EM TELA DE GENTIL GARCEZ**

Trabalho de Conclusão do Curso apresentado à  
Escola de Belas Artes da Universidade Federal de  
Minas Gerais como requisito para obtenção do  
título de Bacharel em Conservação e Restauração  
de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Maria Alice Sanna Castello Branco

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2017

Susan Vieira Barnes

**TRATAMENTO ESTRUTURAL EM PINTURAS DE CAVALETE:**  
**A SUBSTITUIÇÃO DO CHASSI EM TELA DE GENTIL GARCEZ**

Trabalho de Conclusão do Curso apresentado à  
Escola de Belas Artes da Universidade Federal de  
Minas Gerais como requisito para obtenção do  
título de Bacharel em Conservação e Restauração  
de Bens Culturais Móveis.

---

Maria Alice Sanna Castello Branco - UFMG

---

Giulia Giovanni- UFMG

Belo Horizonte, 09 de fevereiro de 2017

Ao meu pai,  
Eduardo José Ferreira Barnes,  
Por percorrer o mundo ao meu lado,  
Ensinando-me a beleza e a diversidade do  
Patrimônio Cultural.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Maria Alice Sanna Castelo Branco, pelos ensinamentos, dedicação, orientação e confiança.

À professora Maria Regina Emery Quites pelo auxílio, competência e incentivo transmitido através de seu entusiasmo na profissão de conservadora-restauradora.

Ao professor Alexandre Leão pelos ensinamentos e colaboração.

À colega Eugênia Valéria pela amizade e incentivo em seguir o percurso da pintura.

Às colegas Elaine Pessôa e Cláudia Menezes pela contribuição com as imagens que tanto me auxiliaram na análise estilística da obra em estudo.

Aos colegas de atelier Marina Mayumi, Placídia Mota, Vinícius Albuquerque Carina Bessa por eventual ajuda e companheirismo.

Aos colegas Adriano Bueno e Vera Lúcia por sua contribuição neste trabalho

Aos colegas do curso pela amizade, apoio e momentos compartilhados.

Ao Claudio Nadalin, pela ajuda e disponibilidade na documentação fotográfica.

Ao meu marido Bernardo pela paciência, apoio e dedicação durante todo o percurso.

À minha filha Bárbara por me encorajar desde o começo desta trajetória, não me deixando desistir de realizar o ENEM, me dando o prazer de ingressar e se formar nesta Universidade junto comigo, mesmo em turnos e cursos tão diferentes.

À minha filha Fernanda, companheira da Escola de Belas Artes, pelos ensinamentos, momentos e amizades compartilhados nesta trajetória.

Àqueles entes queridos que, mesmo em outras dimensões, nos acompanham, nos guiam, nos iluminam e nos guardam sempre.

A Deus, à Virgem Maria e aos meus anjos da guarda!

Arte são linhas e cores que revelam.  
São linhas de pensamento,  
Linhas melódicas  
Ou linhas do corpo em movimento,  
Linhas de luz e de sombra,  
Linhas de formas visíveis ou imagináveis.  
Linhas da vida.

Cores...

E tons.

(Bernardo Monteiro de Castro)

## **RESUMO**

O presente trabalho propõe a análise histórica e a restauração de uma pintura de cavalete de autoria do artista Gentil Garcez. Esta obra, sem título ou datação, integra o acervo do Centro de Memória da Faculdade de Odontologia, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Por encomenda do Estado de Minas Gerais, Gentil Garcez, oriundo da cidade de Santos/SP, concebeu diversas obras que pertencem ao acervo de instituições públicas deste Estado.

Os principais danos observados na obra são decorrentes do emprego de um suporte rígido inadequado, provavelmente colocado após ter ocorrido algum dano não documentado no chassi original e sua montagem na moldura, que apresentava dimensões insuficientes para o tamanho da tela em tecido. Este trabalho de conclusão de curso teve como objetivo resgatar a condição estrutural e estética da obra, buscando colocar em prática os conhecimentos e habilidades adquiridos no Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG.

Palavras chave: Conservação-Restauração, Gentil Garcez, pintura, suporte.

## **ABSTRACT**

The present work proposes the artistic analysis and the restoration of an easel painting by the artist Gentil Garcez. This painting, untitled and dated, is part of the collection of the Memory Center of the Faculty of Dentistry of the Federal University of Minas Gerais. On the order of the State of Minas Gerais, Gentil Garcez, from the city of Santos-SP, conceived several works that belong to the collection of Public Institutions of this State.

The main damages observed in this painting are due to the use of substrates unsuitable for the stretching of the canvas and its assembly in the frame, because they are insufficient dimensions to the size of the painting. This work aimed to recover the structural and aesthetic condition of the painting, seeking to put into practice the knowledge and skills acquired in the course of Conservation-Restoration of Cultural Goods of the Federal University of Minas Gerais.

**Keywords:** Conservation-Restoration, Gentil Garcez, painting, support.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A obra cujo tema representa um atendimento odontológico em tempos antigos. Anverso da obra antes do restauro.....	14
Figura 2 – A obra cujo tema representa um atendimento odontológico em tempos antigos. Verso da obra antes do restauro.....	15
Figura 3 – Detalhes da identificação no verso da obra.....	16
Figura 4 – Exame de Fluorescência de Ultravioleta.....	19
Figura 5 – Pinturas de Gentil Garcez.....	22
Figura 6 – Pintura de Gentil Garcez com datação de 1972.....	23
Figura 7 – Pinturas de Gentil Garcez, pertencentes ao acervo UFMG.....	24
Figura 8 – Esquema de eixos presentes na composição da obra.....	37
Figura 9 – “A morte do capitão Ortiz”, de Gentil Garcez, pertencente ao Museu Histórico Abílio Barreto.....	28
Figura 10 – “ <i>Il Pharmacista</i> ”, Pietro Longhi, 1752, óleo sobre tela, 60 x 48 cm. <i>Gallerie dell’Accademia, Venezia</i> .....	29
Figura 11 – Obra do artista Henrique Oswald, sem título e sem datação; pertencente ao acervo artístico da UFMG.....	31
Figura 12 – Obra estirada na chapa de compensado com dimensões inadequadas ao tamanho da tela e corte irregular na borda superior direita.....	34
Figura 13 – Detalhe da tela com moldura; visualização do suporte de tecido sem pintura na borda superior esquerda.....	35
Figura 14 – Chapa de compensado.....	36
Figura 15 – Fotografia de Luz Rasante.....	37
Figura 16 – Detalhes do estado de conservação do suporte de tecido.....	37
Figura 17 – Detalhe da obra com visualização de craquelês e desprendimentos pontuais da camada pictórica.....	38
Figura 18 – Exame de Fluorescência de Ultravioleta.....	39
Figura 19 – Obra com a moldura antes do tratamento.....	40
Figura 20 – Detalhe da remoção da chapa de compensado.....	45
Figura 21 – Processo de limpeza a seco no verso da pintura.....	46
Figura 22 – Planificação das bordas.....	47
Figura 23 – Detalhe do processo de obturação de orifícios no suporte.....	48
Figura 24 – Reforço de bordas.....	50

Figura 25 – Limpeza da camada pictórica.....	52
Figura 26 – Colocação de reentelamento solto.....	54
Figura 27 – Reestiramento no novo chassi.....	54
Figura 28 –Detalhes da pintura após o nivelamento.....	55
Figura 29 – Reintegração cromática e apresentação estética.....	56
Figura 30 – Aplicação de verniz de acabamento.....	57
Figura 31 – Remoção da fita gomada da moldura.....	58
Figura 32 – Consolidação da moldura.....	59
Figura 33 – A obra com a moldura.....	60
Figura 34 - A obra cujo tema representa um atendimento odontológico em tempos antigos. Anverso da obra após o restauro.....	61
Figura 35 – A obra cujo tema representa um atendimento odontológico em tempos antigos. Verso da obra após o restauro.....	62

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Solventes indicados para limpeza superficial da linha <i>Masschelein - Kleinner</i> .....	51
Tabela 2 – Categorias de solventes, penetração, retenção e materiais atacados de acordo com <i>Masschelein-Kleinner</i> .....	51

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CECOR	–	Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais
CMC	–	Carboxi metil celulose
EPI	–	Equipamentos de Proteção Individual
EPC	–	Equipamentos de Proteção Coletiva
UFMG	–	Universidade Federal de Minas Gerais
UV	–	Luz Ultravioleta

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
<b>1</b> <b>SOBRE A OBRA.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1</b> <b>Identificação.....</b>	<b>14</b>
<b>1.2</b> <b>Descrição.....</b>	<b>17</b>
<b>1.3</b> <b>Técnica construtiva.....</b>	<b>19</b>
<b>2</b> <b>O ARTISTA GENTIL GARCEZ.....</b>	<b>21</b>
<b>3</b> <b>ANÁLISES DA PINTURA.....</b>	<b>25</b>
<b>3.1</b> <b>Análise formal.....</b>	<b>25</b>
<b>3.2</b> <b>Análise estilística.....</b>	<b>27</b>
<b>4</b> <b>ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO.....</b>	<b>33</b>
<b>4.1</b> <b>Suporte.....</b>	<b>33</b>
<b>4.1.1</b> <b><i>Suporte rígido</i>.....</b>	<b>33</b>
<b>4.1.2.</b> <b><i>Suporte de tecido</i>.....</b>	<b>36</b>
<b>4.2</b> <b>Camada pictórica.....</b>	<b>38</b>
<b>4.3</b> <b>Moldura.....</b>	<b>39</b>
<b>5</b> <b>CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO....</b>	<b>41</b>
<b>5.1</b> <b>Critérios de intervenção.....</b>	<b>41</b>
<b>5.2</b> <b>Proposta de tratamento.....</b>	<b>44</b>
<b>6</b> <b>TRATAMENTO REALIZADO.....</b>	<b>45</b>
<b>6.1</b> <b>Desmontagem da obra.....</b>	<b>45</b>
<b>6.2</b> <b>Limpeza mecânica do verso.....</b>	<b>46</b>
<b>6.3</b> <b>Planificação.....</b>	<b>46</b>
<b>6.4</b> <b>Consolidação das bordas.....</b>	<b>48</b>
<b>6.5</b> <b>Reforço de bordas.....</b>	<b>49</b>
<b>6.6</b> <b>Limpeza da camada pictórica.....</b>	<b>50</b>

<b>6.7</b>	<b>Preparação de novo chassi .....</b>	<b>52</b>
<b>6.8</b>	<b>Reentelamento solto e reestiramento no novo chassi.....</b>	<b>53</b>
<b>6.9</b>	<b>Reintegração cromática e apresentação estética.....</b>	<b>55</b>
<b>6.10</b>	<b>Aplicação de verniz.....</b>	<b>56</b>
<b>6.11</b>	<b>Tratamento da moldura e recolocação na moldura.....</b>	<b>58</b>
	 <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	 <b>63</b>
	 <b>REFERÊNCIAS.....</b>	 <b>64</b>

## INTRODUÇÃO

A presente monografia tem como objetivo apresentar a restauração de uma pintura de cavalete do artista plástico Gentil Garcez, de modo a devolver a estabilidade à tela e propiciar uma apresentação estética da obra. Esta pintura, que integra o acervo artístico da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), foi selecionada para o Trabalho de Conclusão do Curso de Conservação de Bens Culturais Móveis (CRBCM) da UFMG.

O primeiro capítulo, intitulado “Sobre a obra”, aborda a identificação do objeto, sua descrição e a técnica construtiva. Há ainda referências ao local ao qual a obra pertence e de sua exposição.

O segundo capítulo, “O Artista Gentil Garcez”, apresenta uma breve biografia sobre o autor dessa tela em estudo, assim como uma análise da técnica pictórica e da forma estilística empregada pelo mesmo no conjunto de sua obra. O terceiro capítulo trata das análises formal e estilística da obra em questão.

No quarto capítulo é apresentado um diagnóstico do estado de conservação e as possíveis causas de deterioração da pintura. São analisadas as condições em que a obra se encontrava no momento de sua entrada no CECOR para ser restaurada. O estado de conservação foi avaliado a partir de exames globais e documentação fotográfica com luz visível e luzes especiais.

Após as análises e exames preliminares, o quinto capítulo apresenta os critérios de intervenção fundamentados na Teoria da Conservação - Restauração de Bens Culturais. Em continuidade, é elaborada uma proposta de tratamento adequada para esta obra, considerando os critérios da disciplina e a especificidade da pintura.

O sexto capítulo, referente ao tratamento realizado, descreve detalhadamente os procedimentos executados na intervenção, fazendo uso de documentação fotográfica relativa a cada etapa do tratamento.

Finalmente, são expostas as considerações finais, referências e anexos.

## 1 SOBRE A OBRA

### 1.1 Identificação

A pintura de autoria de Gentil Garcez não contém título, mas o tema poderia ser descrito sucintamente como a representação de um atendimento odontológico em tempos antigos. Esta obra é uma pintura de cavalete, realizada sobre tela em técnica a óleo. Ela apresenta moldura em madeira policromada. Suas dimensões são 45 x 38 cm (altura x largura) sem moldura e 52,5 x 45 cm (altura x largura) com moldura (FIGURA 1 e FIGURA 2).

**Figura 1 – A obra cujo tema representa um atendimento odontológico em tempos antigos.  
Anverso da obra antes do restauro**



**Créditos: Claudio Nadalin e Susan Barnes, 2016.**

**Figura 2 – A obra cujo tema representa um atendimento odontológico em tempos antigos.  
Verso da obra antes do restauro.**



**Créditos: Claudio Nadalin e Susan Barnes, 2016.**

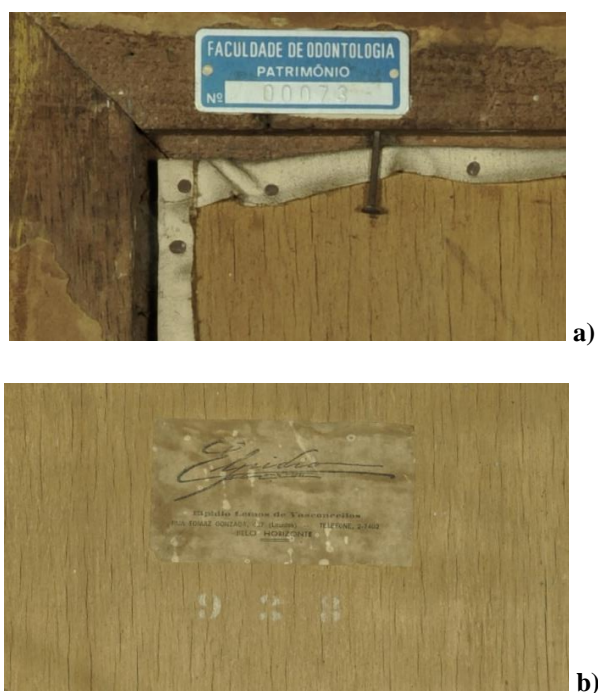
Esta pintura pertence ao acervo do Centro de Memória (CMO)<sup>1</sup> da Faculdade de Odontologia da UFMG, vinculada ao Ministério da Educação, sob o número de patrimônio 00073, conforme placa de metal afixada no verso superior da moldura. Ainda no verso, possui uma etiqueta de papel afixada com inscrições que identificam o local onde foi emoldurada, além da numeração 938, impressa em tinta branca, abaixo desta etiqueta (FIGURA 3).

---

<sup>1</sup> O Centro de Memória (CMO) é um dos órgãos acadêmicos e administrativos complementares da Faculdade de Odontologia, de acordo com a Resolução nº 02/2013, de 30/09/2013 (capítulo II, art. 4º). Faz parte da Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura da UFMG. Foi criado, em 2008, no bojo das comemorações do centenário da Faculdade de Odontologia com o objetivo de atuar como laboratório de pesquisa histórica e social, espaço de organização arquivística de acervos documentais e memorialísticos e, principalmente, como espaço museológico destinado à preservação dessa memória no âmbito das atividades de ensino de graduação e pós-graduação, pesquisa e extensão.



**Figura 3 – Detalhes da identificação no verso da obra**



**Legenda: a) Placa de patrimônio, b) Etiqueta da casa de moldura (“Elpidio Lemos de Vasconcellos”)**

**Créditos: Susan Barnes, 2016.**

Juntamente com as demais peças do acervo, a obra de Gentil Garcez fica exposta no hall principal da Faculdade de Odontologia, espaço destinado a uma exposição permanente inaugurada em 2012, localizada à Av. Antônio Carlos, 6627, Campus da UFMG, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais.

A referida exposição apresenta, além de acervo proveniente da própria Faculdade, uma série de instrumentos de trabalho de Affonsino Altivo Diniz, um dentista-prático que atuou na cidade de Santa Luzia, na região metropolitana de Belo Horizonte, entre o final do século XIX e meados do século XX. Este acervo foi doado pela família do falecido dentista-prático em 2008 e é constituído por materiais diversos, confeccionados em metal, tecido, madeira, porcelana, vidro, papel, couro, borrachas, cerâmica e mármore conforme pesquisa realizada.<sup>2</sup>

A obra foi selecionada para o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão do Curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG. Ao dar entrada na Escola de Belas Artes da UFMG para ser restaurada, foi

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://sistemas.ufmg.br/siex/ImprimirProjeto.do?id=35354>>. Acesso em 02 set. 2016.

cadastrada no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR) sob o número de registro 16-04.

Todas as práticas de intervenção e os exames foram executados nas dependências da Escola de Belas Artes, sob a orientação da Professora Maria Alice Sanna Castello Branco. Após a finalização do tratamento realizado, a obra retornará ao seu local originário de exposição.

## 1.2 Descrição

Trata-se de uma pintura figurativa, realista e em composição clássica. A composição pode ser dividida em quatro planos principais, representando a cena de uma botica<sup>3</sup>, onde ocorre um atendimento odontológico característico do século XVIII.

Em primeiro plano e ao centro, ligeiramente deslocado à esquerda, observa-se uma figura feminina de carnção clara e cabelos castanhos claro, trajando um vestido longo azul com panejamento farto, mangas bufantes e decote redondo, deixando o colo à mostra. A roupa apresenta detalhes na cor branca, nos punhos e no decote, além de um tecido branco sobreposto ao vestido, que pende da cintura, na lateral esquerda. Apenas o seu pé esquerdo é visível, calçando um sapato branco. A mulher está sentada sobre uma poltrona de estrutura semelhante à madeira, estofamento verde e pé esquerdo retorcido, voltado para fora em direção esquerda. Esta poltrona assemelha-se àquelas em estilo Luís XV<sup>4</sup>. O outro pé da poltrona não está representado.

À direita da mulher, encontra-se uma figura masculina de perfil, em pé, com o corpo voltado para a esquerda. Esta figura possui carnção clara e cabelos pretos com touca branca na cabeça, veste um avental longo, cor de rosa, de mangas compridas, usa calça em comprimento sete oitavos de cor verde clara, meia de cor cinza, sapato bege de ponta fina. Apenas a perna esquerda desta figura é visível. A figura apresenta os braços estendidos em direção ao rosto da figura feminina. Em sua mão direita há um instrumento pequeno, possivelmente odontológico, voltado para a boca da figura

---

<sup>3</sup> Estabelecimento onde se preparam e/ou se vendem medicamentos; farmácia.

<sup>4</sup> O estilo Luís XV designa um estilo de decoração de interiores e mobiliário que se desenvolve a partir da França durante o reinado de Luís XV, entre aproximadamente 1730 e 1750-60 (não englobando todo o período do reinado até 1774). Este estilo é influenciado pelas linhas fluidas e graciosas do rococó e pelo seu repertório de motivos ornamentais, situando-se entre o estilo regência, onde já dá os primeiros passos, e o estilo Luís XVI, que se caracteriza por uma maior rigidez e austeridade. É considerado um dos estilos estéticos franceses de maior impacto, sendo, por isso, alvo dos mais diversos revivalismos ao longo do tempo. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Estilo\\_Lu%C3%ADs\\_XV](https://pt.wikipedia.org/wiki/Estilo_Lu%C3%ADs_XV)>. Acesso em 29 out. 2016.

feminina, enquanto a mão esquerda segura o queixo da mesma, sugerindo um atendimento odontológico.

Em segundo plano, à direita da tela, observa-se outra figura masculina, de carnção clara, cabelos longos e brancos, vestindo paletó de cor ocre com detalhes brancos nos punhos. Esta figura está sentada e apoiada sobre uma mesa retangular, de estrutura e cor similar à madeira, segurando na mão direita um objeto de escrever, provavelmente uma pena, sobre um papel branco. Sobre a mesa, à direita, há um objeto semelhante a um jarro de cerâmica de cor acinzentada com detalhes em cor de rosa. Em frente à mesa, no chão, à direita da tela, há um vaso arredondado de cor cinza.

Em terceiro plano, à esquerda da tela, há duas figuras femininas sentadas. A primeira, mais à esquerda, usa véu de cor bege e traja roupas escuras de comprimento longo. A outra, de cabelos castanhos, também usa roupas escuras. Ambas apresentam carnção clara. A posição em que se encontram representadas na cena sugere que estas figuras estão em atitude passiva na encenação, ou seja, parecem em uma atitude de espera, enquanto ocorre o atendimento.

Em quarto plano, ao fundo e ao centro, há um armário de cor marrom escura, de aspecto próximo à madeira, em formato retangular, com portas fechadas. Sobre o armário há três objetos em forma de jarros. O jarro ao centro contém uma planta, provavelmente um *aloe*, de cujas folhas se produz uma substância gelatinosa, ainda

conhecida pela sua qualidade terapêutica. À direita do armário há duas prateleiras, com dois jarros cada e, à esquerda do armário, há três prateleiras com dois jarros cada. Todos os jarros apresentam cor cinza.

A pintura tem predominância de cores escuras e de tons de azul, rosa, branco, ocre e cinza. O fundo é escuro com áreas cromáticas difusas e aspecto penumbrista. A luz penetra sutilmente na cena pela diagonal inferior esquerda, formando sombras nas laterais direita dos elementos. A assinatura do artista está no canto inferior direito, em letra cursiva e tinta preta, onde se pode ler G. Garcez. Não há datação.

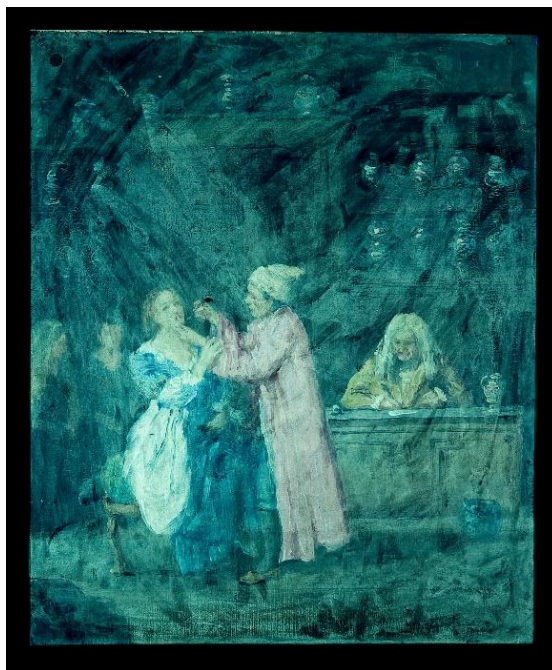
O olhar do espectador avança a partir do canto inferior esquerdo da obra. Em seguida, o olhar é direcionado para a imagem central, onde se vê a cena do atendimento odontológico descrito acima. O percurso visual da cena segue motivado pelo foco de luz e se volta para a direita onde há a figura de um homem sentado e apoiado sobre uma mesa. Então, o olhar sobe em direção ao armário e às prateleiras voltando-se em direção à esquerda e para baixo da obra. Por fim, desce em direção ao chão e segue à direita, rumo à assinatura do artista.

### 1.3 Técnica construtiva

Inicialmente foram realizados exames organolépticos<sup>5</sup> com lupa binocular e lupa conta fios. Reconhecemos que o suporte da tela é um tecido de fibras naturais, provavelmente algodão<sup>6</sup>, na cor bege, de trama fechada e padrão tafetá<sup>7</sup>. A distribuição dos fios por centímetro quadrado é de 15 fios na vertical e 19 fios na horizontal. Os fios (trama e urdidura) não possuem a mesma espessura.

O artista empregou uma camada de preparação fina e de cor branca. A camada pictórica, construída pela técnica óleo sobre tela, apresenta espessura fina e coesa, pinceladas soltas, cores distintas e algumas camadas sobrepostas de empastes. A camada de proteção é fina, composta por verniz distribuído de forma irregular, o que foi evidenciado pelo exame de fluorescência de luz ultravioleta (FIGURA 4).

**Figura 4 – Exame de Fluorescência de Ultravioleta**



**Créditos: Cláudio Nadalin e Susan Barnes, 2016.**

<sup>5</sup> Este é o primeiro exame a ser feito, devemos usar os sentidos como o tato e visão, podendo usar o auxílio de uma lente de aumento.

<sup>6</sup> A fibra de algodão apresenta força moderada, características de tenacidade, força à tração, é relativamente não elástica e rígida com características higroscópicas, ou seja, absorve e cede a umidade do ambiente (COOK, 1984, p. 65).

<sup>7</sup> Padrão de tecelagem em Tafetá: cada fio da urdidura cruza-se com um fio da trama, que passa uma vez por cima do fio da urdidura e outra por baixo.

A tela encontrava-se estirada em um suporte rígido não convencional, isto é, uma chapa fina de compensado, de dimensões 45 x 38 cm. A chapa possuía lados irregulares, especialmente o lado superior, devido ao corte mal executado. A tela estava pregada nesta chapa por meio de cravos de metal.

A moldura é simples, em formato retangular, possui um friso próximo à borda externa e outro na borda central, apresenta policromia dourada e verniz. Suas dimensões são (52,5 x 45 x 4,5) cm (altura x largura x profundidade). O sistema de fixação é feito por meio de dois ganchos de metal por onde passa um fio de metal revestido por tecido.

Não há documentação de intervenções anteriores, mas há indícios de procedimentos de restauração executados na obra.

## 2 O ARTISTA GENTIL GARCEZ

Gentil Garcez nasceu na cidade de Santos, em 07 de junho de 1903. Influenciado por sua mãe, hábil desenhista, adquiriu gosto pela arte muito cedo. Ainda jovem iniciou os estudos em pintura e frequentou o ateliê de Benedito Calixto<sup>8</sup>, artista plástico consagrado e muito requisitado à época. Em 1919, aos 16 anos, realizou sua primeira exposição, sendo bem recebido pelo público e imprensa local. Em 1922, participou da 1ª Exposição Geral de Belas Artes, na cidade de São Paulo. Nos anos de 1934 e 1935, participou do 1º e 2º Salão Paulista de Belas Artes, respectivamente, sendo qualificado pela imprensa paulistana como um dos grandes pintores de São Paulo. Gentil Garcez faleceu em Santos, onde lecionava pintura e desenho, no ano de 1992, deixando para a posteridade mais de uma centena de quadros de sua autoria. Segundo Carlos Finochio<sup>9</sup>:

O pintor santista Gentil Garcez, nascido em 1903, teve seus primeiros ensinamentos com sua mãe, freqüentando, mais tarde o atelier de Benedicto Calixto. Garcez pintou inúmeras paisagens e marinhas, sendo premiado no Salão Paulista de Belas Artes em várias oportunidades. Seus trabalhos não ficaram só nos limites do litoral (FINOCHIO, 2011, p. 2).

Analisando o conjunto da obra de Gentil Garcez, é possível observar que sua temática transitava entre paisagens bucólicas e rurais, marinhas, casarios, retratos, assim como pintura histórica, dentre outros gêneros. Seu modo de pintar denuncia uma forte inspiração no impressionismo<sup>10</sup>, por suas pinceladas rápidas e cores responsáveis por produzir efeitos de sombras e de formas (FIGURA 5). De acordo com Yuke Watanabe<sup>11</sup>, sobre a pintura de Gentil Garcez:

Percebe-se o forte apelo acadêmico na presença de modelos clássicos, onde são observados os eixos e linhas de composição principais, dividindo de forma equilibrada os elementos e volumes pictóricos da tela. A figura humana é trabalhada de modo realista e com pinceladas de cor em transições suaves e naturalistas. Em algumas telas e, principalmente, nos fundos e

<sup>8</sup> Benedito Calixto de Jesus (SP 1853- SP 1927) foi pintor, professor, historiador, ensaísta.

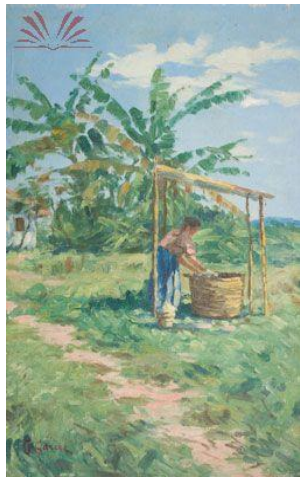

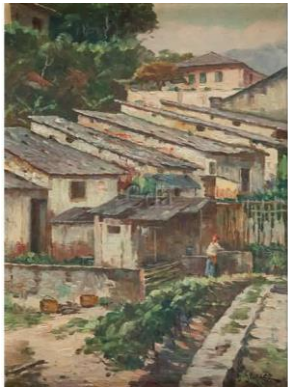
<sup>9</sup> Carlos Eduardo Finochio, arquiteto e artista plástico, mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica - PUC/SP. Professor Universitário de História do Brasil, Patrimônio Cultural, História Antiga, Arqueologia e História da Arte. Mantém ateliê na cidade de São Francisco Xavier - "ARTE NA ROÇA".

<sup>10</sup> O impressionismo, um movimento artístico presente na França no século XIX, tinha por base captar as impressões de luz, cor e forma, por meio de técnicas livres e pessoais de empregar os materiais de pintura, diluindo contornos e abolindo tons sombrios.

<sup>11</sup> Bacharel em Conservação e restauração de bens culturais móveis pela UFMG.

vegetação, observa-se a ocorrência de pinceladas soltas e marcadas, com transições ligeiramente abruptas e contorno não delimitado em linhas ou acentuados por pinceladas em veladuras suaves (WATANABE, 2011, p.25).

**Figura 5 – Pinturas de Gentil Garcez**

 <p><b>Tipo:</b> Pintura  <b>Título:</b> Sítio  <b>Artista:</b> Gentil Garcez  <b>Ano:</b>  <b>Técnica:</b> Óleo sobre Tela  <b>Dim.:</b> 80 x 31 cm  <b>a)</b></p>	 <p><b>Tipo:</b> Pintura  <b>Título:</b> Marinha com pescadores  <b>Artista:</b> Gentil Garcez  <b>Ano:</b>  <b>Técnica:</b> Óleo sobre Tela  <b>Dim.:</b> 72 x 127 cm  <b>b)</b></p>	 <p><b>Tipo:</b> Pintura  <b>Título:</b> Favelas - Santos  <b>Artista:</b> Gentil Garcez  <b>Ano:</b>  <b>Técnica:</b> Óleo sobre Tela  <b>Dim.:</b> 40 x 30 cm  <b>c)</b></p>
--	--	---

**Legenda:** a) Paisagem rural, b) Marinha, c) Casario

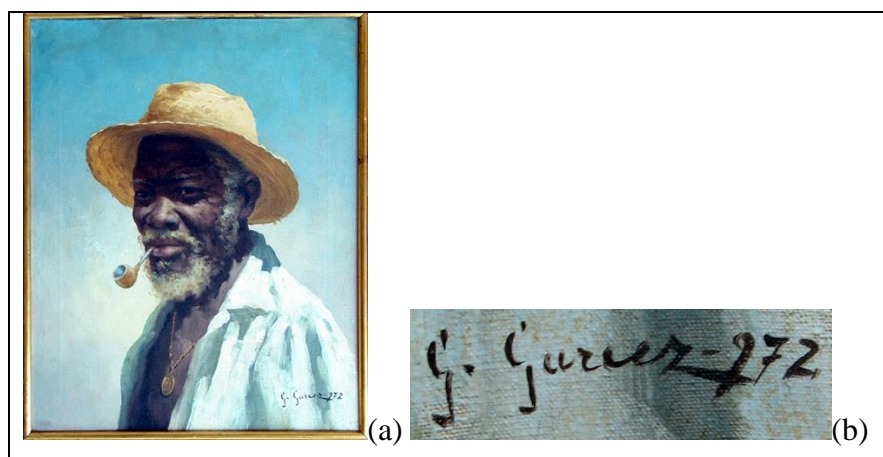
**Fonte:** < [www.catalogodasartes.com.br](http://www.catalogodasartes.com.br) > <sup>12</sup>

O artista, normalmente, assinava G. Garcez na parte inferior de suas pinturas. A datação era frequente entre as décadas de 1930 a 1950, mas, após esse período, tornou-se um recurso mais raro.<sup>13</sup> Assim, Garcez não incluía o ano completo (do milênio à unidade), mas costumava colocar em seguida à assinatura os três últimos algarismos referentes à centúria, década e ano da obra. (FIGURA 6).

<sup>12</sup> Disponível em: <[www.catalogodasartes.com.br](http://www.catalogodasartes.com.br)>. Acesso em 03 out. 2016.

<sup>13</sup> Disponível em: <[www.catalogodasartes.com.br](http://www.catalogodasartes.com.br)>. Acesso em 03 out. 2016.

**Figura 6 – Pintura de Gentil Garcez com datação de 1972**



**Legenda: a) Vista frontal; b) Detalhe da assinatura de Gentil Garcez com datação**  
**Fonte: <<http://gentilgarcez.zip.net/>><sup>14</sup>**

A atuação de Gentil Garcez como artista plástico não se restringiu a sua cidade natal, onde iniciou sua carreira. De fato, foi um artista requisitado e, por isso, obras de sua autoria constituem acervos de órgãos ou instituições públicas de Belo Horizonte, como por exemplo, o Museu Histórico Abílio Barreto<sup>15</sup>, Secretarias de Estado<sup>16</sup>, Academia da Polícia Militar<sup>17</sup> e Universidade Federal de Minas Gerais (FIGURA 7). Quanto às obras que se encontram nestas instituições mineiras, a pesquisa realizada apontou tratar-se de encomenda, conforme trecho abaixo:

Por encomenda do Governo de Minas Gerais, Garcez realizou uma série de obras que se encontram hoje nas várias repartições públicas de Belo Horizonte. Sua arte não se limitou às regras acadêmicas francesas. Dono de grande sensibilidade, suas pinceladas denunciam uma forte inspiração nos arejados quadros impressionistas. (FINOCHIO, 2011, p. 2).

<sup>14</sup> Disponível em: < <http://gentilgarcez.zip.net/> >. Acesso em 03 out. 2016.

<sup>15</sup> “A Morte do Capitão Ortiz” e “Casarão da Fazenda do Leitão” pertencem ao acervo do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB). In Banco de Informações Culturais (BIC) da Fundação Municipal de Belo Horizonte. Acesso 29/10/2016.

<sup>16</sup> “Retratos de ex-secretários de Estado da Fazenda, Educação e Defesa Social” in NARDI, Carolina. – IEPHA-MG, Proposta de restauração das Galerias de Retratos das Secretarias do Estado de Minas Gerais; Belo Horizonte, 2006.

<sup>17</sup> “Retirada da Laguna – Guerra do Paraguay”. Pertence ao acervo da Academia de Polícia Militar do Estado de Minas Gerais. In NUNES, Gerlvane. IEPHA-MG, Relatório de restauração, 2010.



**Figura 7 – Pinturas de Gentil Garcez, pertencentes ao acervo da UFMG**



**Tipo:** Pintura

**Título:** Olyntho Meirelles

**Artista:** Gentil Garcez

**Ano:**

**Técnica:** Óleo sobre Tela

**Dim.:**

**a)**



**Tipo:** Pintura

**Título/ tema:** Fundação da UFMG

**Artista:** Gentil Garcez

**Ano:** 1952

**Técnica:** Óleo sobre Tela

**Dim.:** 2,50m x 1,80m

**b)**

**Fonte:** a) WATANABE, 2011 p. 25; b) <[www.catalogodasartes.com.br](http://www.catalogodasartes.com.br)>. Acesso em 03 out. 2016

**Créditos:** a) Yuke Watanabe; b) Foca Lisboa.

### 3 ANÁLISE DA PINTURA

#### 3.1 Análise formal

As características da composição e a relação entre seus elementos foram analisadas segundo o método analítico de Wölfflin (2000) <sup>18</sup>.

A obra possui formato retangular e a pintura é verticalizada. De modo geral, observa-se um equilíbrio entre as formas e cores, assim como harmonia e simetria entre os volumes. É visível a predominância do caráter pictórico, pela existência de massas de cor e um realce dos volumes não delineados e interligados. Nota-se a passagem gradativa de tonalidades, sem marcação acentuada das linhas. Algumas vezes o limite entre os elementos da composição e a distinção das formas é proporcionado pelo contraste das cores, que apresenta uma forte base colorida.

É notável a representação da pluralidade do conteúdo nesta obra, onde cada figura tem sua individualidade no todo, por serem fechadas em si. Cada personagem representa o seu papel, isoladamente, criando uma narrativa única e conferindo o caráter de unidade múltipla da obra.

Sobre a construção de planos, a tela apresenta quatro planos volumétricos distintos. O olhar do observador, motivado pelo foco de luz, penetra na cena pela diagonal inferior esquerda e percorre todos os planos, em um percurso espiral, o que demonstra a profundidade de campo da pintura.

Com relação à composição da obra, nas formas fechadas é observada maior expressividade. Notam-se oposições tangíveis e decididas, com predomínio da direção vertical e expressão nítida de linhas horizontais. O equilíbrio estável é evidenciado entre as duas metades do quadro. O conteúdo do quadro se adapta ao espaço existente. A imagem mostra-se em sua plenitude, capaz de veicular todo o essencial representado ao observador, uma vez que os recortes atingem apenas os elementos de importância secundária.

---

<sup>18</sup> No Método Formalista de Henrich Wölfflin as obras de arte são analisadas quanto à forma, o caráter linear ou pictórico; a unidade ou a pluralidade; o plano ou profundidade; a forma fechada – tectônica ou forma aberta – atectônica; a clareza ou a obscuridade, e os eixos dos elementos componentes, sendo estes conceitos fundamentados. O método parte da teoria da “pura-visualidade”, parte integrante do chamado estudo iconológico, buscou, por meio da comparação e do estabelecimento de paradigmas conceituais e temáticos, desenvolver a hipótese da evolução de determinadas técnicas de representação artísticas correspondentes à evolução dos estilos correspondentes ao século XVI e o XVII, mais especificamente do período Renascentista – a Arte Clássica, ao Barroco.

Quanto à clareza ou obscuridade, a pintura apresenta nos primeiros planos uma clareza absoluta pela nitidez das formas; pelos efeitos cromáticos, de luz e de sombras; por volumes trabalhados pelo contraste entre tons claros e escuros. Por outro lado, o fundo da cena apresenta uma clareza relativa, observada por áreas cromáticas difusas, em veladuras que criam aspecto sombrio e diluem a consistência das formas, tornando-as parcialmente claras. Conforme afirmação de Wölfflin (2000):

Para o séc. XVI, as formas indistintas não constituem problema algum, e o séc. XVII as reconhece como uma possibilidade artística. Todo o Impressionismo repousa sobre essa inconsistência das formas. A representação do movimento através do obscurecimento da forma (...) foi possível tão somente a partir do momento em que os olhos aprenderam a apreciar as formas parcialmente claras. Para o impressionismo, não apenas os fenômenos propriamente dinâmicos, mas *todas* as formas contêm um resquício de indeterminação. Portanto, não é de se admirar que precisamente a arte progressista por excelência recorra, com frequência, a perspectivas mais simples. Ainda assim estarão satisfeitas as exigências do gosto pela clareza relativa (WÖLFFLIN, 2000, p 273).

A presença de eixos e linhas principais da composição divide de forma equilibrada os elementos e volumes pictóricos da tela. Nota-se um eixo central, em sentido vertical, que se sobrepõe ao eixo central horizontal na construção da imagem. Percebemos a presença de seis eixos horizontais distribuídos paralelamente, de modo simétrico e uniforme. Esse rigor geométrico na distribuição das linhas poderia resultar em uma aparência estática e de repouso. Entretanto, podemos observar a presença de um eixo diagonal, que parte do canto inferior esquerdo da obra em direção ao canto direito da mesa do escrevão. Este eixo diagonal, além da forma oval da cena principal da pintura, agrega movimento à pintura (FIGURA 8).

**Figura 8 – Esquema de eixos presentes na composição da obra**



**Créditos: Cláudio Nadalin e Susan Barnes, 2016.**

### **3.2 Análise estilística**

A análise estilística foi feita por meio de comparações entre obras do pintor Gentil Garcez e de obras de outros artistas, brasileiros e estrangeiros, tomando como referência a época em que foram produzidas, a escola artística e o gosto com que se expressaram.

Em primeiro lugar, foi feita a análise da obra em estudo em relação a outras pinturas do mesmo autor, como aquela intitulada “A morte do capitão Ortiz”, de 1947. Esta pintura trata de uma livre interpretação pictórica do bandeirante paulista João Leite da Silva Ortiz em seu leito de morte (FIGURA 9). Nota-se uma composição equilibrada dos elementos, considerando-se a distribuição dos volumes e a divisão regular a partir do eixo vertical central. Observa-se a entrada da luz pela lateral esquerda formando

sombras nas laterais diretas, o emprego de fortes contrastes entre claro-escuro, a policromia em tonalidades sombrias de marrom, vermelho, verde, azul, ocre, branco, rosa e cinza, que criam um cenário comovente e intimista.

**Figura 9 – “A morte do capitão Ortiz”, de Gentil Garcez, pertencente ao Museu Histórico Abílio Barreto**



**Fonte: Banco de Informações Culturais (BIC) da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte<sup>19</sup>**

**Créditos: Miguel Aun<sup>20</sup>**

Por outro lado, em seguida, percorrendo outros períodos da História da Arte, foi feita a comparação entre a obra em estudo e a pintura “*Il Pharmacista*”, realizada dois séculos antes, em 1752, pelo artista italiano Pietro Longhi<sup>21</sup>, da segunda fase do

<sup>19</sup> Fonte: Banco de Informações Culturais (BIC) da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Acesso em: 29 out. 2016.

<sup>20</sup> Miguel Ricardo Aun (Belo Horizonte MG 1945). Fotógrafo de publicidade. Graduado em engenharia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 1970. Mestre em física nuclear pela mesma instituição em 1974. A partir de meados dos anos 1980, começa a documentar regularmente a vida simples das pequenas cidades do interior de Minas Gerais, e registrando com extrema sensibilidade a paisagem, a arquitetura e os tipos humanos do estado. Os frutos deste trabalho são incluídos nos livros: *Momentos de Minas* (1984); *Minas dos Inconfidentes* (1988); *Minas Fotográfica - Liberdade e Cidadania* (1992); e *Caminhos de Minas* (1992).

Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16153/miguel-aun>>. Acesso em: 03 out. 2016.

<sup>21</sup> Pietro Longhi, pintor e desenhista italiano (Veneza, 5 de novembro de 1701 – 8 de maio de 1785). Suas obras iniciais tratam de temas religiosos e mitológicos, mas logo se voltou para a cena de gênero, onde deixaria obra numerosa e importante como vivaz e, muitas vezes, bem-humorada crônica da vida

maneirismo<sup>22</sup> (FIGURA 10). O estudo comparativo entre esta pintura italiana e a do brasileiro Garcez, realizada no século XX, ocorreu em função da temática idêntica e da extrema semelhança entre a representação de uma e de outra. É inegável a semelhança entre as obras. Ambas reproduzem a cena de uma botica, apresentam a mesma composição e distribuição de volumes, linhas e eixos, os mesmos contrastes de cores e efeitos de claro-escuro. Alguns objetos, como os jarros dispostos nas prateleiras acima do escrivanô e a jarra sobre a mesa possuem formas praticamente iguais.

**Figura 10 – “Il Farmacista”, Pietro Longhi, 1752, óleo sobre tela, 60 x 48 cm.  
Gallerie dell’Accademia, Venezia<sup>23</sup>**



**Fonte:<<http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/13/1351/P2IS000Z/posters/pietro-longhi-the-pharmacist.jpg>>**

---

veneziana do século XVIII. Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pietro\\_Longhi](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pietro_Longhi)>. Acesso em 09 out. 2016.

<sup>22</sup> O Maneirismo foi um estilo e um movimento artístico que se desenvolveu na Europa aproximadamente entre 1515 e 1600 como uma revisão dos valores clássicos e naturalistas prestigiados pelo Humanismo renascentista e cristalizados na Alta Renascença.

<sup>23</sup> Disponível em:< <http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/13/1351/P2IS000Z/posters/pietro-longhi-the-pharmacist.jpg>>. Acesso em 12 set. 2016.



A inegável semelhança entre as duas obras nos leva a crer que Garcez conhecia a obra de Longhi e que esta versão seria uma cópia da pintura do artista italiano. Por tratar-se de um tema referente ao ensino-aprendizagem da profissão de odontólogo, a encomenda da pintura de Garcez pela então Universidade de Minas Gerais, atual UFMG, e sua integração ao Centro de Memória (CMO) da Faculdade de Odontologia, se tornam muito pertinentes. Sobre a cópia, segundo as Normas de Inventário do Instituto de Conservação em Museus (2007):

A cópia é a versão de uma pintura original feita para ser aceita como tal e não, como se da obra original tratasse, diferenciando-se desta forma da contrafação (ou falso) em que há uma intenção de prejudicar o receptor. Distingue-se também da réplica, que é uma versão de determinada obra executada pelo mesmo artista que criou o original, ou pela sua oficina. Uma cópia é normalmente motivada por factores didáticos, copiar era a base do ensino tradicional das artes, ou pela vontade de alguém de possuir uma imagem cujo original é inacessível. Em ambos os casos a cópia pressupõe admiração do original, mas se no primeiro responde à Academia, no segundo é motivada pelo colecionismo. A cópia ainda era utilizada parcialmente, dentro de uma normal forma de compor utilizando modelos e figuras conhecidas popularizadas pela fama e pelas gravuras (CAETANO, 2007, p. 79) <sup>24</sup>.

De acordo com Finochio (2011), a produção cultural da pintura no Brasil, em meados do século XX, mostrava-se submissa ao continente europeu, sendo frequente a transcrição de moldes europeus importados da Itália:

A pintura em Santos, como em todo o território nacional, até meados do século XX, estava diante da submissão cultural ao continente europeu desde o descobrimento. Mesmo no período do Barroco, a pintura não se desenvolveu de modo favorável. Era feita para a igreja por artistas autodidatas sem formação técnica, com inspiração em gravuras espanholas e italianas com suas cores fortes e formas movimentadas, sem caráter popular ou de autenticidade nacional. Na sua maioria, a produção era anônima, transcrevendo os moldes europeus, importados da Itália, de caráter erudito. Servindo aos interesses de ostentação da aristocracia e da igreja, a arte barroca no Brasil, foi adaptada e moldada aos valores emocionais da sociedade do período (FINOCHIO, 2011, p.2).

---

<sup>24</sup> CAETANO, 2007, p.79.

Há outra pintura, do artista brasileiro Henrique Oswald<sup>25</sup>, pertencente ao acervo artístico da UFMG, que também fica em exposição na Faculdade de Odontologia (FIGURA 11). Esta tela apresenta semelhança iconográfica, mas de forma estilística diversa da obra em estudo e da pintura de Pietro Longhi.

**Figura 11 – Obra do artista Henrique Oswald, sem título e sem datação, pertencente ao acervo artístico da UFMG**



Henrique Oswald, *Sem título*, Séc. XX, Acervo Faculdade de Odontologia.

**Fonte: FERNANDINO *et al.*, 2011, p. 157**  
**Créditos: Susan Barnes, 2016.**

<sup>25</sup> Henrique Oswald (Rio de Janeiro 1918 - idem 1965), gravador, pintor, desenhista e professor. Inicia aprendizado artístico com seu pai, o gravador e pintor Carlos Oswald (1882 - 1971), substituindo-o, em 1947, na cadeira de gravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em 1952 frequenta o curso de André Lhote (1885 - 1962). Com o prêmio de viagem ao exterior, conquistado no Salão Nacional de Belas Artes em 1954, vive na Europa entre 1955 e 1959. Nesse período estuda gravura no ateliê de Johnny Friedlaender (1912 - 1992). De volta ao Brasil, em 1959, passa a residir em Salvador e torna-se professor da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, exerce grande influência na formação de artistas locais. É publicado em 1966 o álbum Henrique Oswald na Bahia, com sete gravuras do artista e textos de Jorge Amado (1912 - 2001) e Jacyra Oswald. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23317/henrique-oswald>>. Acesso em 07 nov. 2016.



Com relação à iconografia, novamente nos deparamos com a representação da atmosfera de trabalho de uma botica característica do século XVIII, onde as personagens se apresentam na cena na mesma posição, exercem os mesmos papéis e estão vestidas de modo semelhante às obras citadas acima. O armário ao fundo e os objetos acomodados nas prateleiras também mostram características similares. De modo geral, mantém-se a composição dos elementos; a distribuição de volumes, linhas e eixos; os contrastes de claro-escuro. Comparando as três imagens observamos que a postura do escrivão, sentado de perfil em relação ao observador, a posição da mesa e do jarro colocado sobre esta, assim como a maior diversidade de cores e objetos expostos nas prateleiras ao fundo, nos fazem considerar que Oswald também realizou uma versão a partir da pintura de Longhi.

Contudo, analisando o estilo artístico de Henrique Oswald, sua obra se apresenta de modo distinto das telas de Garcez e de Longhi. Observa-se o estilo modernista da obra de Oswald com seu caráter expressionista, a ruptura estética com as escolas artísticas anteriores, o emprego de cores e valores cromáticos de forma personalizada, traços fortes, a dramaticidade dos escuros, uma despreocupação com o rigor clássico na perspectiva aérea e linear, além de uma deformação expressiva. Sobre o conjunto da obra deste artista, conforme pesquisa realizada:

A obra de Henrique Oswald é extensa: quadros abstratos, murais religiosos, pinturas (óleo sobre madeira, óleo sobre tela, óleo sobre duratex). Sobre suas pinturas o crítico de arte José Roberto Teixeira Leite apontou as seguintes características: o predomínio do tectônico; desprezo pelas leis da perspectiva aérea e linear; interesse cromático, com a obtenção de cores de valores e cromas verdadeiramente pessoais; uso de deformação expressiva; além de poder expressivo evidente, contrastando com não menos patente sensibilidade<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Disponível em: < <http://www.museuafrobrasil.org.br/programacao-cultural/exposicoes/temporarias/detalhe?title=%22Henrique+Oswald+%E2%80%93+Um+Gravador%2C+Um+Desenhista%2C+Um+Pintor%3A+Uma+Obra+em+Transmuta%C3%A7%C3%A3o%E2%80%9D> >. Acesso em 12 set. 2016.

## **4 ESTADO DE CONSERVAÇÃO**

Antes de se iniciar qualquer tipo de intervenção sobre um bem cultural, faz-se necessária a realização de exames e avaliações que auxiliem no conhecimento e diagnóstico dos aspectos técnicos das patologias da obra, buscando esclarecer quais são os problemas e suas causas.

A avaliação do estado de conservação da obra foi realizada por meio de exames organolépticos, com auxílio de lupa binocular e de conta fios, além de exames científicos por imagens com luzes especiais.

### **4.1 Suporte**

#### ***4.1.1 Suporte rígido***

Ao dar entrada no CECOR para tratamento, a tela não estava estirada em um chassi convencional; mas encontrava-se fixada por meio de cravos de metal em um suporte que consistia em uma chapa rígida e estreita de compensado. Este suporte estava inadequado por diversas razões, especialmente por apresentar dimensão ligeiramente maior do que o adequado para a dimensão da tela e possuir corte irregular na parte superior (FIGURA 12).

Esta chapa também apresentava dimensões inadequadas para a moldura utilizada, deixando exposta parte da tela sem pintura, no canto superior esquerdo da obra (FIGURA 13). É provável que esta intervenção tenha ocorrido após a perda do chassi original, em momento e circunstância desconhecidos e, na ocasião, tal fato não foi documentado.

**Figura 12 – Obra estirada na chapa de compensado com dimensões inadequadas ao tamanho da tela e corte irregular na borda superior direita**



**Créditos: Cláudio Nadalin e Susan Barnes, 2016.**

**Figura 13 – Detalhe da tela com moldura; visualização do suporte de tecido sem pintura na borda superior esquerda**



**Créditos: Cláudio Nadalin e Susan Barnes, 2016.**

A chapa de compensado apresentava sujidades superficiais, manchas possivelmente decorrentes de umidade, oxidação generalizada, ressecamento, presença de rachaduras verticais ao longo de toda a superfície, empenamento e orifícios nas bordas provocados pelos cravos de metal utilizados para o estiramento da tela. A parte interna da chapa apresentava manchas pontuais de oxidação. A etiqueta de papel afixada no verso da chapa apresentava-se muito oxidada, com manchas provocadas possivelmente por umidade, e com áreas de perda nos cantos inferiores direito e esquerdo (FIGURA 14).

**Figura 14 – Chapa de compensado**

**Legenda: a) Lado externo; b) Lado interno, c) Vista do empenamento**

**Créditos: Cláudio Nadalin e Susan Barnes, 2016.**

#### ***4.1.2 Suporte de tecido***

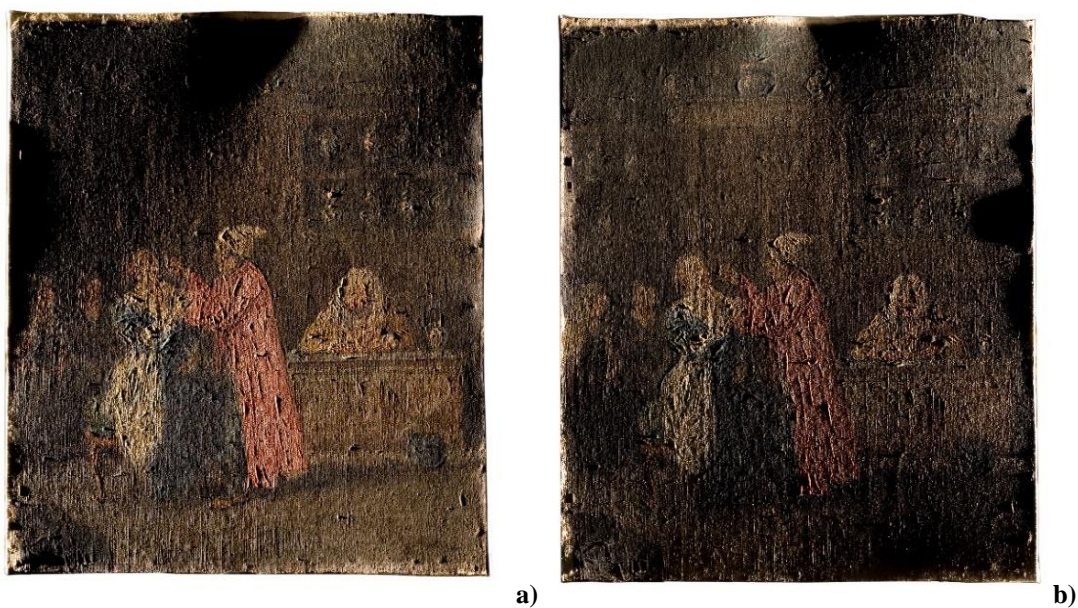
A partir dos exames globais foi possível observar que o suporte de tecido se encontrava em bom estado de conservação, com sujidades<sup>27</sup> superficiais generalizadas. A fotografia de luz rasante<sup>28</sup> destacou a presença de abaulamentos na borda superior e nas laterais direita e esquerda da tela, provocados, provavelmente, pela tensão realizada pelo estiramento na chapa de compensado que se apresentava empenada (FIGURA 15).

<sup>27</sup> Acúmulo de pó, manchas e sujeiras depositados sobre a superfície de um quadro, painel ou escultura.

<sup>28</sup> O exame de Luz Rasante possibilita destacar e estudar rachaduras na pintura, a estrutura das pinceladas, a idade da obra e a escola do pintor. A fotografia com Luz Rasante ou Tangencial é utilizada para projetar áreas de sombras na superfície da pintura revelando suas irregularidades e texturas, áreas de emplastes e relevos utilizados na técnica artística. Neste exame detalhes como pinceladas, fraturas, craquelês e rompimento do suporte no estado de conservação são revelados. A luz utilizada precisa ser dura e pontual o suficiente para o detalhamento da superfície da obra a ser documentada.



**Figura 15 - Fotografia de Luz Rasante**

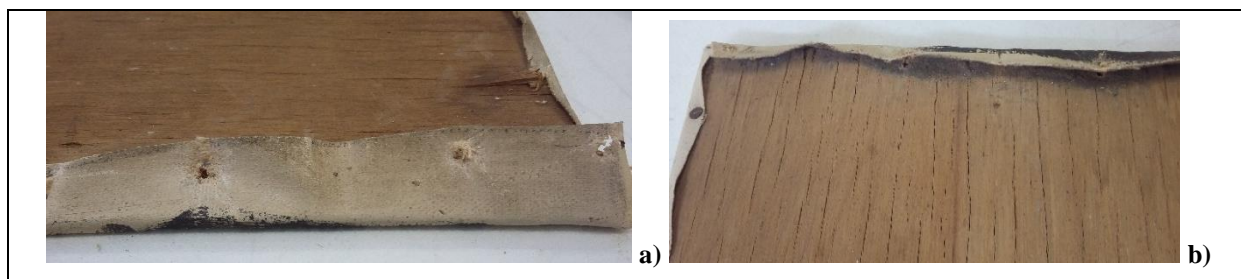


**Legenda: a) Luz rasante à esquerda; b) Luz rasante à direita.**

**Créditos: Cláudio Nadalin e Susan Barnes, 2016.**

Analisando a tela pelo verso, observou-se que o tecido apresentava sujidades generalizadas e amarelecimento por oxidação e acidez. Era notável, também, um grande acúmulo de poeira e sujidades nas bordas, no local da fixação da tela à chapa de madeira. As bordas mostravam-se acidificadas, ressecadas, abauladas e com orifícios provenientes dos cravos metálicos oxidados, dentre outras pequenas perdas pontuais. As fibras dos locais de perda apresentavam-se retraídas e rompidas (FIGURA 16).

**Figura 16 – Detalhes do estado de conservação do suporte de tecido**



**Legenda: a) Bordas com orifícios; b) Acúmulo de sujidades entre o suporte de tecido e a chapa de compensado.**

**Créditos: Susan Barnes, 2016.**

## 4.2 Camada pictórica

A camada pictórica<sup>29</sup> apresentava sujidades superficiais e aderidas, além de desprendimentos pontuais da policromia em diversos locais, destacando-se as bordas da pintura. Foram identificados amarelecimento e craquelês<sup>30</sup> na parte branca da vestimenta da paciente (FIGURA 17).

O verniz de proteção apresentava-se distribuído de forma irregular, com áreas de opacidade, possivelmente provocadas por ação de solventes utilizados para limpeza. Essas deteriorações da camada de verniz foram visualizadas nitidamente pelo exame de Fluorescência de Luz Ultravioleta, também conhecida como UV<sup>31</sup> (FIGURA 18).

**Figura 17 – Detalhe da obra com visualização de craquelês e desprendimentos pontuais da camada pictórica**



**Fonte: Cláudio Nadalin e Susan Barnes, 2016.**

<sup>29</sup> Camada pictórica são os diferentes níveis em que uma pintura é constituída. As camadas de uma pintura são: a encolagem ou impermeabilização, a base de preparação, o esboço e as várias camadas de tinta e verniz ou outra proteção. Observa-se que uma pintura não contém necessariamente todas as camadas citadas.

<sup>30</sup> Rachaduras que ocorrem no verniz, na camada pictórica, na base de preparação ou nas três simultaneamente. Podem ser causados pelas tensões que se desenvolvem em vários processos, desde a secagem até o envelhecimento, através de movimentação, impacto, choques térmicos ou defeitos do material utilizado. É perpendicular à superfície da pintura e pode adquirir formas distintas, sendo as mais comuns em linhas retas, espirais ou rede de linhas. (KNUT, 1988)

<sup>31</sup> No exame de Fluorescência de Ultravioleta são verificáveis sujidades, vernizes e camadas protetoras diversas, diferenciações de camadas, diferenciação e detecção de pigmentos e vernizes. Pinceladas e a forma como são aplicadas as tintas também podem ser notadas neste exame.

**Figura 18 – Exame de Fluorescência de Ultravioleta**



**Créditos: Cláudio Nadalin e Susan Barnes, 2016.**

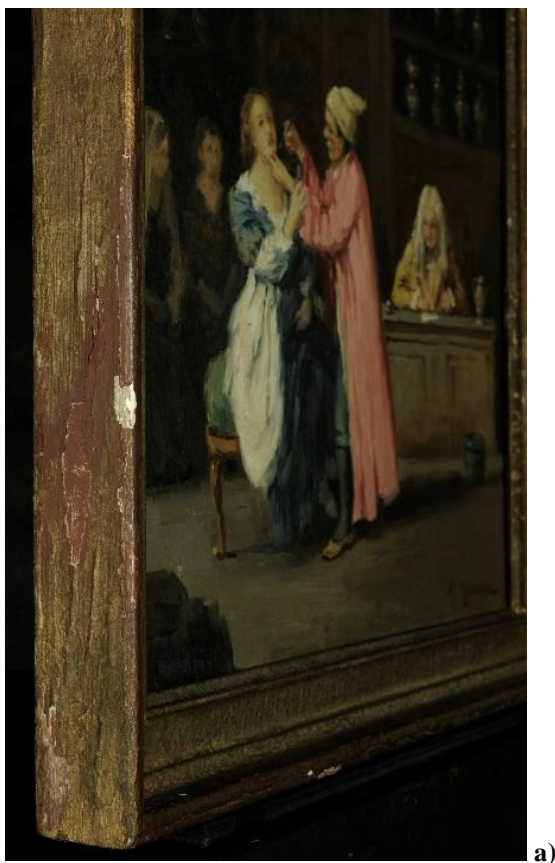
### **4.3 Moldura**

A moldura apresentava sujidades generalizadas, sinais de oxidação como alteração da cor e do brilho do douramento original, desprendimento da camada pictórica e perda de suporte na parte externa das bordas laterais. Também foram observadas áreas de repintura e massa de nivelamento em todas as laterais. O verso da moldura apresentava muitos orifícios provocados provavelmente por pregos e cravos usados para fixação do quadro e resquícios de fita gomada oxidada (FIGURA 19).

O sistema de fixação, através de dois ganchos de metal, por onde passava um fio metálico, mostrava-se em péssimo estado de conservação. Os ganchos e o fio metálico estavam oxidados. O tecido que revestia o fio de metal apresentava-se extremamente oxidado e rompido.



**Figura 19 – Obra com a moldura**



a)



b)

**Legenda: a) Vista lateral; b) Vista do verso**

**Créditos: Cláudio Nadalin e Susan Barnes, 2016.**

## 5 CRITÉRIOS PARA PROPOSTA DE TRATAMENTO

### 5.1 Critérios de intervenção

Os critérios para a restauração de uma obra de arte são pensados a partir da avaliação do estado de conservação e da análise das possíveis causas de deterioração.

Dentre os principais problemas observados na obra em estudo destacamos o estiramento da tela em um suporte inadequado, isto é, uma chapa rígida e estreita de compensado. Este suporte rígido se encontrava empenado, o que provocou marcas de abaulamentos na borda superior e nas laterais direita e esquerda do suporte de tecido. Esta chapa também apresentava dimensão ligeiramente menor do que o adequado para a moldura utilizada, deixando exposta parte da tela sem pintura no canto superior esquerdo da obra, causando prejuízo estético à apreciação da pintura emoldurada.

Buscando minimizar esses efeitos foi proposta a colocação de um novo chassi, capaz de acomodar a tela de forma eficiente, de modo a garantir uma maior estabilidade e resistência à obra, assim como possibilitar uma melhor adequação às dimensões do objeto. Segundo Cesare Brandi<sup>32</sup> (2008), a substituição da matéria referente à estrutura é permitida, desde que a mesma não interfira diretamente com a imagem.

Tendo em vista o bom estado do suporte de tecido, que apresentava sujidades superficiais e pequenos problemas estruturais, buscou-se uma solução para possibilitar o seu estiramento no novo chassi, segundo os princípios da mínima intervenção. Assim, foi proposta a aplicação do reforço de bordas, que consiste na fixação com adesivo, de tiras de tecido nas bordas originais da tela. Este procedimento oferece maior resistência às bordas e tem a finalidade de dar apoio para a recolocação da tela no novo chassi. Como as bordas eram curtas, optou-se por esta técnica de tratamento estrutural por ser menos invasiva do que o reentelamento.

O reentelamento consiste na fixação de uma estrutura de reforço, pelo verso do suporte flexível das pinturas, em geral com uso de adesivo. Este método foi amplamente empregado em telas com a justificativa de proporcionar a conservação preventiva de obras de arte. Entretanto, por se tratar de uma técnica de difícil reversibilidade e de

---

<sup>32</sup> Cesare Brandi (Siena, 8 de abril de 1906 – Vignano, 19 de janeiro de 1988) é um dos principais nomes da restauração de objetos de arte. Fundamentou o “restauro crítico” nos anos 40 juntamente com Roberto Pane e Renato Bonelli).

consequências imprevisíveis, o reentelamento só deve ser empregado em casos de suportes muito fragilizados e deteriorados, o que não era o caso da obra em estudo.

Seguindo o princípio da mínima intervenção e considerando-se o bom estado de conservação do suporte de tecido, optou-se por realizar um reentelamento solto como uma ação de conservação preventiva. Esta técnica consiste em colocar um novo tecido sob o tecido do suporte original, sem uso de adesivo. O reentelamento solto tem o objetivo de oferecer proteção ao suporte contra luz, poluição atmosférica, temperatura, vibrações e contribuir para a manutenção da planificação da tela. Dessa forma, decidiu-se conciliar o reforço de bordas com o reentelamento solto.

Considerando-se os critérios de compatibilidade dos materiais, para o procedimento do reforço de bordas foi selecionado um tecido com características próximas ao original, a fim de que a sua adesão à tela proporcionasse comportamento físico semelhante. A escolha do adesivo foi feita segundo os princípios de retratibilidade<sup>33</sup>, buscando colaborar com intervenções futuras, de modo a permitir a sua remoção sem prejuízo à obra, caso fosse necessário. Para o reentelamento solto foi utilizado um tecido de linho misto, por apresentar boa resistência e menor disposição à movimentação mecânica.

A limpeza da camada pictórica foi realizada de acordo com os critérios que consideram a menor toxicidade de substâncias para o restaurador, assim como o descarte de solventes no meio ambiente. Seguindo a tabela de solvência proposta por Masschelein-Kleiner, foram realizados testes visando a seleção de um solvente eficaz para a remoção de sujidades sem solubilizar a camada pictórica e de menor toxicidade.

Com o objetivo de preservar a história de um bem cultural, as práticas de restauração relativas à limpeza das pinturas e às técnicas de reintegração devem respeitar as marcas do tempo. Dessa forma, foram preservados os craquelês, pois não apresentavam riscos de desprendimento, assim como a pátina da camada pictórica. De acordo com Cesare Brandi (2006):

(...) o restauro deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isto seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico e sem apagar

---

<sup>33</sup> As definições de reversibilidade evoluíram conforme as limitações que o próprio tempo impõe (VIÑAS, 2008, p.111). O critério da retratibilidade traz consigo a idéia de que o bem poderá ser tratado novamente em um período posterior, em que as técnicas e os materiais evoluam ou a compreensão simbólica dos sujeitos afetados pelo bem se modifiquem.

nenhum sinal da passagem da obra de arte no tempo (BRANDI, 2006, p. 6).

Conforme a Carta del Restauro de 1972<sup>34</sup>, que legislou a prática de restauração pela primeira vez:

No artigo 7º - Em relação às mesmas finalidades a que se refere o artigo 6º e indistintamente para todas as obras a que se referem os artigos 1º, 2º e 3º, admitem-se operações ou reintegrações:....2- limpeza de pinturas e esculturas, que jamais deverá alcançar o estrato da cor, respeitados a pátina e eventuais vernizes antigos; para todas as outras categorias de obras, nunca deverá chegar à superfície nua da matéria de que são constituídas as obras; (de 6 de abril de 1972, Ministério da Instrução Pública, Governo da Itália, circular nº117).

De acordo com a literatura clássica, atendendo os princípios da distinguibilidade<sup>35</sup>, recomenda-se que as reintegrações cromáticas sejam diferenciadas da pintura original. Ana Bailão<sup>36</sup> e Heinz Althölfer<sup>37</sup> afirmam que a obra de arte é a determinante dos métodos de conservação. A quantidade e a extensão de lacunas são dois parâmetros importantes, pois condicionam a intervenção ou não do objeto artístico, bem como a seleção da técnica de reintegração (BERGEON, 1990)<sup>38</sup>. Devido ao pequeno tamanho das lacunas, optou-se por realizar apenas uma apresentação estética com a técnica ilusionista, reintegrando-se apenas algumas perdas pontuais que se destacavam mais na obra.

---

<sup>34</sup> Consultar a carta do restauro de 1972 na íntegra disponível no site do IPHAN: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em 15 out. 2016.

<sup>35</sup> Estas adições ao suporte e à camada pictórica também são distinguíveis do conjunto original. A intenção do princípio preconizado por Brandi (2008) é diferenciar as intervenções dos elementos originais, evitando criar falsos históricos e artísticos.

<sup>36</sup> Ana Maria dos Santos Bailão, vinculada à Universidade Católica Portuguesa, publicou trabalhos, artigos e livros na área de arte, conservação e restauro.

<sup>37</sup> Heinz Althölfer, nascido na Alemanha em 1925, foi restaurador e historiador de arte, pioneiro em 1960 com um artigo sobre a conservação de arte contemporânea. Althölfer contribuiu na transformação profunda experimentada pela arte contemporânea e pela restauração, criando uma clara ruptura com o pensamento Brandiano.

<sup>38</sup> Sègolène Bergeon, historiadora da arte e conservadora-chefe no Museu do Louvre.

## 5.2 Proposta de tratamento

A proposta do tratamento foi realizada a partir da conclusão da avaliação do estado de conservação e do diagnóstico dos problemas. Naturalmente, foram considerados os princípios éticos e teóricos da Conservação e Restauração a fim de elaborar uma proposta que contemplasse a melhoria da leitura da imagem, além de retornar a tela a um estado estável de conservação – o que a chapa de compensado, colocada provisoriamente, não provia.

Abaixo listamos os procedimentos contidos na proposta:

- Desmontagem da obra
- Limpeza mecânica do verso
- Consolidação da borda e planificação
- Limpeza da camada pictórica
- Reforço de bordas
- Confecção de chassi novo
- Colocação de reentelamento solto
- Reestiramento da tela no novo chassi
- Reintegração cromática e apresentação estética
- Aplicação de verniz de acabamento
- Tratamento da moldura
- Recolocação da obra na moldura

## 6 TRATAMENTO REALIZADO

Consciente da importância e necessidade da documentação dos processos de intervenção de restauração nos bens culturais, todos os processos de intervenção curativa foram documentados e inseridos nesta monografia.

### 6.1 Desmontagem da obra

A obra foi posicionada com o verso para cima sobre uma placa de madeira revestida com filme de poliéster, Melinex®<sup>39</sup>. Com auxílio de alicate, chave de fenda e espátulas, a tela foi retirada da moldura e, em seguida, foi feita a remoção da chapa de madeira que se apresentava empenada e com corte irregular na borda superior (FIGURA 20). A remoção da tela, desta chapa, permitiu visualizar grande acúmulo de sujidades na parte interna das bordas. A obra permaneceu acomodada sobre a placa de madeira e sob pesos de mármore planos, colocados em toda a sua extensão, para planificação. Os pesos foram forrados com *nonwoven*®<sup>40</sup> e eram retirados, momentaneamente, para manuseio durante os processos de intervenção.

**Figura 20 – Detalhe da remoção da chapa de compensado**



**Crédito: Susan Barnes, 2016.**

---

<sup>39</sup> Melinex® - Politereftalato de etileno ou PET, é um polímero sintético de poliéster – também chamado de tereftalato de etilenoglicol, obtido por processo de extrusão, resfriamento, estiramento e tratamento térmico. (ABRACOR, 2011, p. 61).

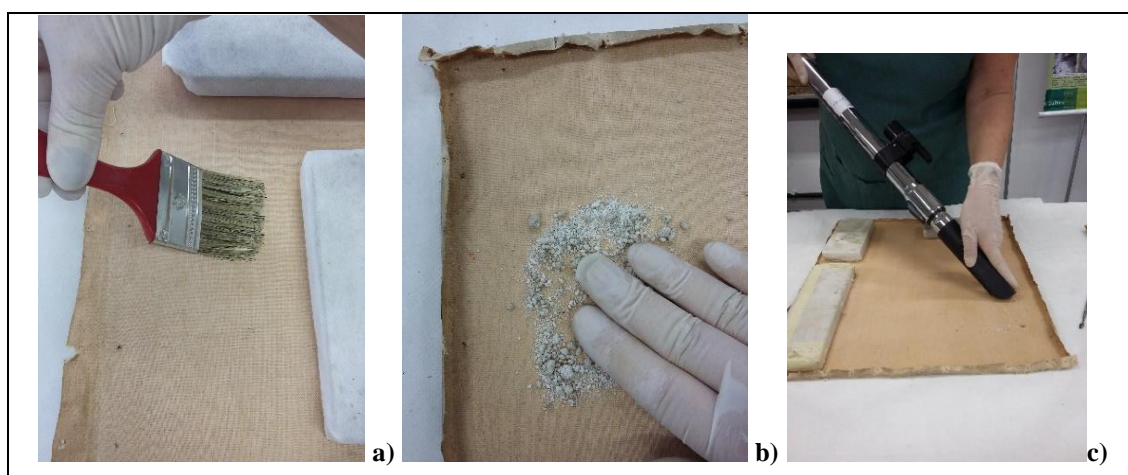
<sup>40</sup> *Nonwoven*®, ou tecido não tecido, é um tecido de material semelhante feito a partir de fibras longas, ligadas entre si por meios químicos, mecânicos ou de calor ou de tratamento com solvente. (ABRACOR, 2011, p.249).

## 6.2 Limpeza mecânica do verso

A limpeza superficial a seco tem a utilidade de eliminar as partículas sólidas ou soltas de sujidade superficial. Uma trincha de cerdas macias foi utilizada para a remoção das partículas, seguindo a direção das fibras do tecido, do centro em direção às bordas.

Logo após o uso da trincha, foi realizada a limpeza do verso com pó de borracha macia e ralada, por meio de pequena fricção, em movimentos circulares, com a mão espalmada. O procedimento foi repetido, substituindo-se o pó de borracha, até obtenção de uma coloração aproximada do mesmo antes da limpeza, indicativo de que o verso estava limpo. Em seguida, o aspirador de pó foi utilizado para remover os resquícios de pó de borracha e a sujidade acumulada na parte interna das bordas. Nesta etapa, os pesos planos foram mantidos para a imobilização e garantia de segurança da obra (FIGURA 21).

**Figura 21 – Processo de limpeza a seco no verso da pintura**



**Legenda:** a) Uso de trincha, b) Uso do pó de borracha, c) Uso do aspirador de pó

**Créditos:** Carina Bessa, 2016.

## 6.3 Planificação

As bordas mostravam-se vincadas pelo estiramento no suporte rígido, evidenciando a necessidade de planificação, o que foi realizada com umidade e pressão. As bordas foram ligeiramente umedecidas pelo verso com auxílio de *swab*<sup>41</sup> embebido

<sup>41</sup> Parecido com um cotonete, o *swab* é um instrumento que serve para coletar amostras clínicas, podendo ser encontrado em diversos modelos.

em água. Em seguida, se colocou pesos sobre as mesmas, para evitar a movimentação da tela e promover a planificação das bordas.

Terminado o procedimento de planificação, foi feita a complementação da limpeza mecânica das bordas com trincha macia, pó de borracha e aspirador de pó, da mesma maneira aplicada no verso da tela (FIGURA 22).

**Figura 22 – Planificação das bordas**



**a)**



**b)**

**Legenda: a) Aplicação de umidade e pesos; b) Depois da planificação**

**Créditos: Marina Mayumi, 2016.**



## 6.4 Consolidação das bordas

Para o processo de pequenos reparos e obturação<sup>42</sup> de orifícios do suporte foi preparada uma “pasta” de fios. Seguindo-se o princípio da compatibilidade de materiais, fios de composição e cor semelhantes à tela foram selecionados e desbastados com o auxílio de bisturi. Em seguida, acrescentou-se o adesivo Primal® B 60-A<sup>43</sup> diluído em água (1:1), formando uma pasta que foi aplicada pelo verso da obra sobre os orifícios, com auxílio de espátulas odontológicas, até obter-se uma perfeita acomodação. A planificação no local foi feita com a aplicação de pesos sobre as partes obturadas (FIGURA 23). Uma folha de papel siliconado<sup>44</sup> foi utilizada como interface entre a obra e os pesos.

**Figura 23 - Detalhe do processo de obturação de orifícios no suporte**



**Crédito: Marina Mayumi, 2016.**

---

<sup>42</sup> Obturação ou preenchimento é um enchimento da superfície pictórica perdida pelo tempo ou pela deterioração, feito com gesso, cera e outros materiais. Alguns restauradores também fazem obturações com o intuito de imitar as saliências existentes na tela ou na própria camada pictórica.

<sup>43</sup> O adesivo Primal® A-60 é uma emulsão acrílica de baixa viscosidade com características físico-químicas tais como: elevada característica ótica, grande resistência físico-química, formação de filme à temperatura ambiente, boas propriedades adesivas, pouca tendência ao amarelecimento, estabilidade aos agentes atmosféricos, solubilidade em hidrocarbonetos alifáticos, reversibilidade, pH básico (9,6) não acidificante ao tecido.

<sup>44</sup> Também chamado de papel cristal. É um papel linear siliconado translúcido, de gramatura 62 g/m<sup>2</sup>, antiaderente à base de Polímeros de Silicone, pH neutro, livre de ácido, proteção de carbonato de cálcio, super calandrado frente e verso. Aplicável como base para produtos autoadesivos, na restauração como forro para pequenos reparos com adesivos, ou em entrefolheamentos de fotografias e demais obras (ABRACOR, 2011, p.194).

## 6.5 Reforço de bordas

O reforço de bordas tem como função oferecer maior resistência às bordas fragilizadas e dar apoio para a recolocação da tela no novo chassi.

Um tecido de algodão, de cor bege claro, compatível com as características materiais do suporte, foi selecionado para a execução do reforço de borda. O tecido foi lavado em água pura e temperatura ambiente para retirada da goma e passado com ferro elétrico. Foram preparadas quatro faixas de tecido de acordo com as medidas da obra, prevendo-se 10 cm a mais em cada lado. Assim foram cortadas duas tiras de tecido de 54 x 7 cm (comprimento e largura da tira) e duas de 47 x 7 cm. As faixas foram desfiadas, no sentido da largura, em 2 cm, formando uma franja. Esse desbaste foi feito com bisturi, sobre uma placa de mármore, para obter-se uma franja macia. Este procedimento é necessário pois tais franjas são coladas sobre o suporte de tecido da tela e, caso não seja muito bem feito, corre-se o risco de tornar-se visível pelo anverso, o que não é desejável.

A fixação do tecido do reforço nas bordas originais exige cautela e precisão. É necessário preparar os materiais antes do uso e ter um ambiente calmo e organizado para que o restaurador trabalhe com atenção. O adesivo selecionado foi o Primal® B 60-A espessado em metilcelulose <sup>45</sup> a 4%, por apresentar excelente adesão, facilidade de manuseio e menor tendência de migração para o verso da tira.

Para facilitar o procedimento, as tiras de reforço, a serem aderidas, foram enroladas e o adesivo foi aplicado diretamente sobre as mesmas, próximo às franjas, em quantidade compatível com a largura das bordas que receberiam tais reforços. As tiras de tecido foram acomodadas de modo que as franjas ficassem sobre o verso do tecido do suporte da tela. A adesão foi feita por pressão manual no local e, em seguida, pela colocação de pesos sobre papel siliconado<sup>46</sup> para garantir a imobilidade até a secagem

---

<sup>45</sup> Metilcelulose é um polímero semi-sintético, obtido da polpa da madeira ou algodão pelo tratamento com álcalis e com cloreto de metila. Apresenta-se em grãos brancos ou pó, inodoro, insípido, não-iônico, não-tóxico, neutro. O pó mistura-se facilmente com água fria, com pasta de farinha e outros adesivos. Forma um acabamento fosco quando usado em solução diluída. Não mancha, não descobre o papel, não se decompõe em estado líquido ou pó e não é afetado por calor ou frio. Forma uma ligação altamente flexível, porém é um adesivo fraco. É um bom agente espessante, estabilizante e aglutinante (ABRACOR, 2011, p. 27).

<sup>46</sup> Também chamado de papel cristal. É um papel linear siliconado translúcido, de gramatura 62 g/m<sup>2</sup>, antiaderente à base de Polímeros de Silicone, pH neutro, livre de ácido, proteção de carbonato de cálcio, super calandrado frente e verso. Aplicável como base para produtos autoadesivos, na restauração como forro para pequenos reparos com adesivos, ou em entrefolheamentos de fotografias e demais obras (ABRACOR, 2011, p.194).

completa do adesivo utilizado. Ademais, esse procedimento resulta em acabamento excelente e impregnação uniforme do adesivo em toda a área tratada. O processo foi repetido em todas as bordas (FIGURA 24).

Após a secagem completa do adesivo, os pesos foram retirados e foi feita a fixação das franjas. Com auxílio de uma escova de dentes de cerdas bem macias, as franjas foram penteadas para obter-se uma ótima acomodação ao verso da tela. Logo após, as franjas receberam uma quantidade mínima de adesivo Primal® B 60-A espessado em metil celulose a 4%. O adesivo foi aplicado com a mesma escova de dentes, em movimentos suaves de fora para dentro, para que os fios ficassem retos e aderidos. Para auxiliar a boa adesão durante o período de secagem do adesivo, foram colocados pesos sobre papel siliconado, durante a secagem.

**Figura 24 - Reforço de bordas**



**Legenda: a) Aplicação das faixas do reforço de bordas, b) Após a intervenção**

**Créditos: Maria Alice Sanna, 2016.**

## **6.6 Limpeza da camada pictórica**

A ação de limpeza em obras de arte é uma operação delicada e perigosa, que deve ser efetuada cuidadosamente, observando-se os limites do processo para evitar a eliminação dos elementos constitutivos da obra (pátinas, veladuras, por exemplo). Antes

desta intervenção é necessária a realização de testes de solubilidade, em áreas de baixo interesse da pintura. Seguindo a tabela de solvência proposta por *Masschelein-Kleinner*, foram testados os solventes indicados para limpeza superficial em ordem numérica (TABELAS 1 e 2).

**Tabela 1 – Solventes indicados para limpeza superficial da linha *Masschelein-Kleinner***

Solventes	Proporções	Categoria	Solubilização	Limpeza
01-Isotano	puro	IV	mínima	não significativa
02-diisopropiléter	puro	IV	não testado	não testado
03-White-Spirit	16% de aromáticos	IV+III	mínima	boa
04-p-xileno	puro	III	mínima	ótima
05-p-xileno + tricloroetano	50:50	IV+III	mínima	pouco significativa

**Fonte: MASSCHELEIN-KLEINNER, 1983.**

Sobre as categorias de solventes listadas podemos considerar as seguintes definições:

**Tabela 2 – Categorias de solventes, penetração, retenção e materiais atacados de acordo com *Masschelein-Kleinner***

Categoria	Penetração	Retenção	Materiais atacados
I – Os decapantes: aminas, ácidos, poliol.	muito forte	Longa e importante: ainda +/- 3% a 10% depois de 12 horas.	Pintura à óleo, vernizes antigos, corantes. Devem ser evitados sobre pinturas recentes
II – Os solventes médios: cetonas, alcoóis, água, ésteres.	média	Média: ainda +/- 3% depois de 4 horas.	Resinas naturais e sintéticas, corantes, gorduras, ceras, óleos pouco envelhecidos. A água pode ser usada para carboidratos, certas proteínas.
III – Os solventes móveis: hidrocarbonetos halogenados e aromáticos.	forte	Curta duração a fraca: menos de 3% depois de 30 minutos.	Gorduras, ceras, certas resinas naturais e sintéticas não envelhecidas.
IV - Os solventes voláteis: Hidrocarbonetos saturados, éteres.	fraca	Fraca: menos de 3% depois de 30 minutos	Sujidades gordurosas superficiais, ceras.

**Fonte: MASSCHELEIN-KLEINNER, 1983.**

Dentre os solventes testados para limpeza superficial, o White-Spirit (84% aguarrás, 16% xilol) promoveu uma boa remoção de sujidades e o Xilol<sup>47</sup>, uma ótima remoção. Ambos não apresentaram solubilização visível dos pigmentos. O White-Spirit

<sup>47</sup> Xilol – Dimetilbenzano, Hidrocarboneto aromático, solvente líquido incolor, utilizado na eliminação de repinturas e vernizes e diluente de resina acrílica. Elevada toxicidade, sendo necessário o uso de EPI (ABRACOR, 2011, p. 129).

foi escolhido para a limpeza do anverso por sua baixa penetrabilidade, evaporação rápida e toxicidade menor do que o Xilol (FIGURA 25).

• **Figura 25 – Limpeza química da camada pictórica**



**Créditos: Maria Alice Sanna, 2016.**

## 6.7 Preparação do novo chassi

O novo chassi foi encomendado em madeira cedro<sup>48</sup>, nas medidas 44 x 37 x 2,5 cm (altura x largura x profundidade), chanfrado, com cunhas e imunizado contra insetos xilófagos. Suas bordas foram lixadas até a obtenção de um leve arredondamento, para ocorrer uma melhor acomodação da pintura. Após esta etapa, o chassi foi higienizado com trincha e foi esquadrinhado. Foram colocados pregos nos cantos do chassi de modo preventivo para se evitar que se perdesse o esquadro durante o processo de manipulação.

O chassi recebeu aplicação de um fungicida semitransparente e repelente à água da marca *Osmocolor Montana*®<sup>49</sup>. A aplicação de duas demãos finas foi feita com

<sup>48</sup> Nome científico: Cedrela. Possui cheiro perceptível, densidade baixa, textura média a grossa. Apresenta durabilidade moderada ao ataque de fungos e insetos.

<sup>49</sup> Osmocolor tem a propriedade de penetrar nos veios da madeira e acompanha os movimentos naturais, o que inibe o aparecimento de trincas superficiais. Para repintar a superfície, Osmocolor é muito prático, pois não é necessário remover a camada anterior do produto, ao contrário do que acontece com vernizes, tintas e esmaltes. Sua degradação é lenta, por erosão. Por isso, não ocorrem trincas, bolhas e descolamentos que exigiriam remoção total do acabamento. Alta resistência à ação de fungos e intempéries. Sua fórmula contém um fungicida moderno com efeito prolongado. Contém resinas que repelem água e evitam o empenamento da madeira. Proporciona proteção e acabamento acetinado à

trincha macia em uma câmara de exaustão. Em seguida, o chassi foi deixado em repouso para sua secagem completa.

A utilização da cera propicia o fechamento dos poros da madeira e o bom acabamento. Foi escolhida a cera de carnaúba<sup>50</sup> para ser aplicada somente no verso do chassi, na face sem contato com o tecido. Ela foi fundida em banho maria e aplicada à pincel. Para a homogeneização e acomodação da camada de cera na superfície da madeira, foi feito polimento com trouxinha de tecido, até a obtenção de uma textura lisa e brilhante da madeira. Os excessos foram removidos mecanicamente com espátula odontológica e *swab* umedecido em aguarrás mineral puro<sup>51</sup>.

## 6.8 Reentelamento solto e estiramento da tela em novo chassi

O reentelamento solto consiste em colocar um novo tecido entre o chassi e o tecido do suporte original sem o uso de adesivo. Tem como objetivo dar maior proteção ao suporte contra agentes de deterioração (físicos, químicos e biológicos), além de oferecer uma nova apresentação estética do verso. Considerando-se o bom estado de conservação do suporte, decidiu-se realizar o reentelamento solto como uma ação de conservação preventiva.

Optou-se pelo uso de um tecido de linho misto com poliéster por apresentar boa resistência e menor disposição à movimentação mecânica. Para a remoção da goma, o tecido foi previamente lavado em água pura e à temperatura ambiente. Após a secagem, o tecido foi passado com ferro elétrico e cortado de acordo com as medidas adequadas às dimensões do novo chassi. O tecido foi estirado no chassi e fixado ao mesmo por grampos metálicos de aço inoxidável, presos nas laterais em paralelo, próximo às margens (FIGURA 26). As sobras foram recortadas rente ao chassi para evitar a formação de volume de tecido.

---

madeira. É ambientalmente amigável e muito eficaz. Protege a madeira contra o ataque de fungos e umidade, ou seja, tem ação fungicida e hidrorrepelente. Disponível em: <<http://www.montana.com.br/>>. Acesso em 15 out. 2016.

<sup>50</sup> A cera de carnaúba é uma cera das folhas da palmeira *Copernicia prunifera*, uma planta nativa do Brasil, que cresce somente nos estados do Ceará, Piauí, e Rio Grande do Norte. Geralmente a cera é extraída na forma de flocos duros amarronzados. De acordo com MAYER (2006), p.487, é obtida das folhas da carnaúba em um processo que envolve batê-las para liberar a cera, seguido do seu refinamento.

<sup>51</sup> A aguarrás mineral BR, é composta por uma mistura de hidrocarbonetos alifáticos, com faixa de destilação compreendida entre 148°C e 216°C.

Disponível em: <<http://www.br.com.br/wps/wcm/connect/641db58043a7ae538ca18fecc2d0136c/ft-quim-sol-alif-aguarrasmineral.pdf?MOD=AJPERES>>. Acesso em 15 out. 2016.

- **Figura 26 – Colocação de reentelamento solto**



**Créditos: Maria Alice Sanna, 2017.**

Terminado o reentelamento solto, o suporte original foi recolocado sobre este tecido e fixado com os grampos – colocados em posição mais ao centro do chassi (FIGURA 27). Para evitar a dissociação, as cunhas foram furadas na parte superior com o uso de microrretífica e broca fina, amarradas com fios de nylon e pregadas ao chassi com grampos metálicos.

- **Figura 27 – Reestiramento da tela no novo chassi**



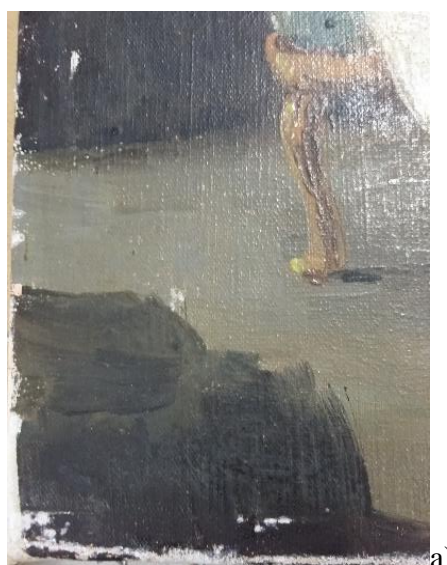
**Crédito: Marina Mayumi, 2017.**



## 6.9 Reintegração cromática e apresentação estética

A base de preparação era muito fina e deixava aparente a textura do tecido em alguns locais de desprendimento da camada pictórica. Antes de se proceder ao tratamento pictórico foi aplicada uma massa feita pela mistura de carbonato de cálcio<sup>52</sup> com CMC a 4% diluído em PVA (3:1) sobre as áreas faltantes de base. O objetivo era promover o nivelamento e preparar a tela para receber a reintegração cromática (FIGURA 28).

Figura 28 – Detalhes da pintura após o nivelamento



a)



b)

Créditos: Susan Barnes, 2017.

<sup>52</sup> O Carbonato de Cálcio é um reagente, sal inorgânico. Tem como aplicações a utilização como carga e o nivelamento de superfícies em pintura e folheamentos (MAYER, 2006, p.70).



A reintegração foi realizada pela técnica ilusionista<sup>53</sup>, com aquarela da marca Cotman®, que possui alta concentração de pigmentos e boa estabilidade, aplicada com pincel fino (FIGURA 29).

**Figura 29 – Reintegração cromática e apresentação estética**



**Crédito: Marina Mayumi, 2017.**

## **6.10 Aplicação de verniz**

A camada de proteção final objetiva proteger a obra da interferência de agentes degradantes diretamente sobre a pintura, tais como a deposição de particulados e

---

<sup>53</sup> Do ponto de vista metodológico, este tipo de reintegração é obtido, tradicionalmente, pela sobreposição de velaturas de tonalidade mais escura e quente sobre um fundo de tom mais claro e frio que o original. Pretende-se que a reintegração se funda opticamente com a cor adjacente, deixando perceber todas as informações da camada subjacente. Também se consegue o mesmo efeito misturando as cores na paleta até encontrar o tom semelhante à zona próxima que circunda a lacuna. Para a seleção das cores é fundamental a decomposição da cor, isto é, conseguir identificar as cores presentes em determinado tom (NEVES, 1997).

abrasões superficiais. O envernizamento também teve a finalidade de homogenizar o verniz original que não foi removido durante a restauração.

Para tal, optou-se por uma solução de verniz Paraloid B72®<sup>54</sup> a 5% em White Spirit. Esta solução apresenta boa aderência e penetração. A aplicação foi executada por aspersão com compressor sobre toda a superfície da pintura a fim de formar um filme uniforme. A deposição e a penetração superficial do verniz, resultaram em aspecto homogêneo, em camada fina e com brilho acetinado, uniforme e suave. O processo foi realizado em sala específica para aplicação de verniz, com o uso de EPI e EPC (FIGURA 30).

**FIGURA 30 – Aplicação do verniz de acabamento**



**Créditos: Maria Alice Sanna, 2017.**

---

<sup>54</sup> Paraloid B-72® é um copolímero de etilmetacrilato. É uma das resinas mais estáveis para uso geral em conservação. É durável, não amarela e é compatível com outros materiais que formam filmes claros, bastante flexíveis, que não estão sujeitos à fragilidade sob baixa umidade (SLAIB; et. al, 2011, p. 71).

### 6.11 Tratamento da moldura e recolocação da obra

Antes de recolocar a obra na moldura foi necessário fazer uma intervenção de restauração na mesma.

Inicialmente foi feita uma limpeza mecânica com trincha de pelo macio. Os resquícios de fita gomada presentes no verso da moldura foram removidos umedecendo-os com *swab* embebido em água e deixando agir por alguns minutos para solubilizar o adesivo. Logo após, procedeu-se à remoção da fita gomada com auxílio de espátulas odontológicas (FIGURA 31).

**Figura 31 – Remoção da fita gomada da moldura**



**Crédito: Susan Barnes, 2016.**

A moldura apresentava orifícios, provavelmente provocados pela ação de pregos e cravos usados para a sua fixação na parede. A remoção da fita gomada deixou à mostra outros orifícios que estavam sob esta fita, ressaltando a necessidade de consolidação da moldura. Para a obturação dos orifícios preparou-se uma mistura de pó de serragem extrafina com PVA<sup>55</sup> diluído em água (1:1), que foi aplicada sobre os orifícios com auxílio de espátulas odontológicas. Após a secagem da massa de consolidação, a moldura foi lixada com lixa d'água (FIGURA 32).

---

<sup>55</sup> PVA Dispersão Aquosa de Polímeros Sintéticos. Também conhecido como cola branca, cola fria e adesivos PVA. São polímeros, em diferentes composições monoméricas (vinílicos, etilênico), dispersos em meio aquoso. Após sua aplicação, pela perda da água pôr absorção e evaporação, forma filme com alta adesão.

**Figura 32 – Consolidação da moldura**

**Legenda: a) Orifícios da moldura; b) Preparação da pasta de consolidação**  
**Crédito: Susan Barnes, 2016.**

A aplicação de cera carnaúba com pincel foi feita somente no verso do chassi, na face sem contato com o tecido. A utilização da cera propicia o fechamento dos poros da madeira, e o bom acabamento. Ela foi fundida em banho maria e aplicada à pincel.

Para a homogeneização e acomodação da camada da cera na superfície da madeira, foi utilizada também a trouxinha de tecido. Os excessos foram removidos mecanicamente com espátula odontológica e *swab* umedecido em aguarrás mineral.

Quanto à policromia da moldura, esta apresentava algumas áreas de desprendimento. Visando aumentar a sua resistência e estabilidade, optou-se por fazer a refixação da policromia aplicando-se uma solução de adesivo Primal® B 60-A com um pincel fino nos locais de desprendimento. Esta solução foi utilizada por apresentar alta capacidade de adesão, resistência à umidade, rápida penetração nos estratos pictóricos, por ser um material termoplástico, ter boa estabilidade à luz e ao calor.

Após a secagem do adesivo foi realizada a reintegração cromática com objetivo de amenizar as perturbações visuais provocadas pelas lacunas e restabelecer a apreciação estética da moldura.

O nivelamento das lacunas foi realizado aplicando-se uma solução de carbonato de cálcio com CMC a 4% + PVA diluído em água na proporção 1:1, com auxílio de espátula. Depois da secagem, fez-se o lixamento destas áreas com lixa d'água. Em seguida procedeu-se à reintegração cromática, pela técnica do ilusionismo, com tinta aquarela da linha “*Cotman*” da marca Winsor e Newton. Então, aplicou-se uma camada de verniz Paralóide® B-72 a 5% em White-Spirit.

Por fim, a tela foi recolocada na moldura (FIGURA 33). A sustentação da tela montada no chassi à moldura foi refeita por alça em alumínio diagonalmente encaixada nas quinas e aparafusado à moldura. Para sustentação da moldura na parede, foram recolocados ganchos e arame.

**FIGURA 33 – A obra com a moldura**



**Legenda: a) Antes do tratamento, b) Após o tratamento da moldura**

**Créditos: Cláudio Nadalin, 2017.**

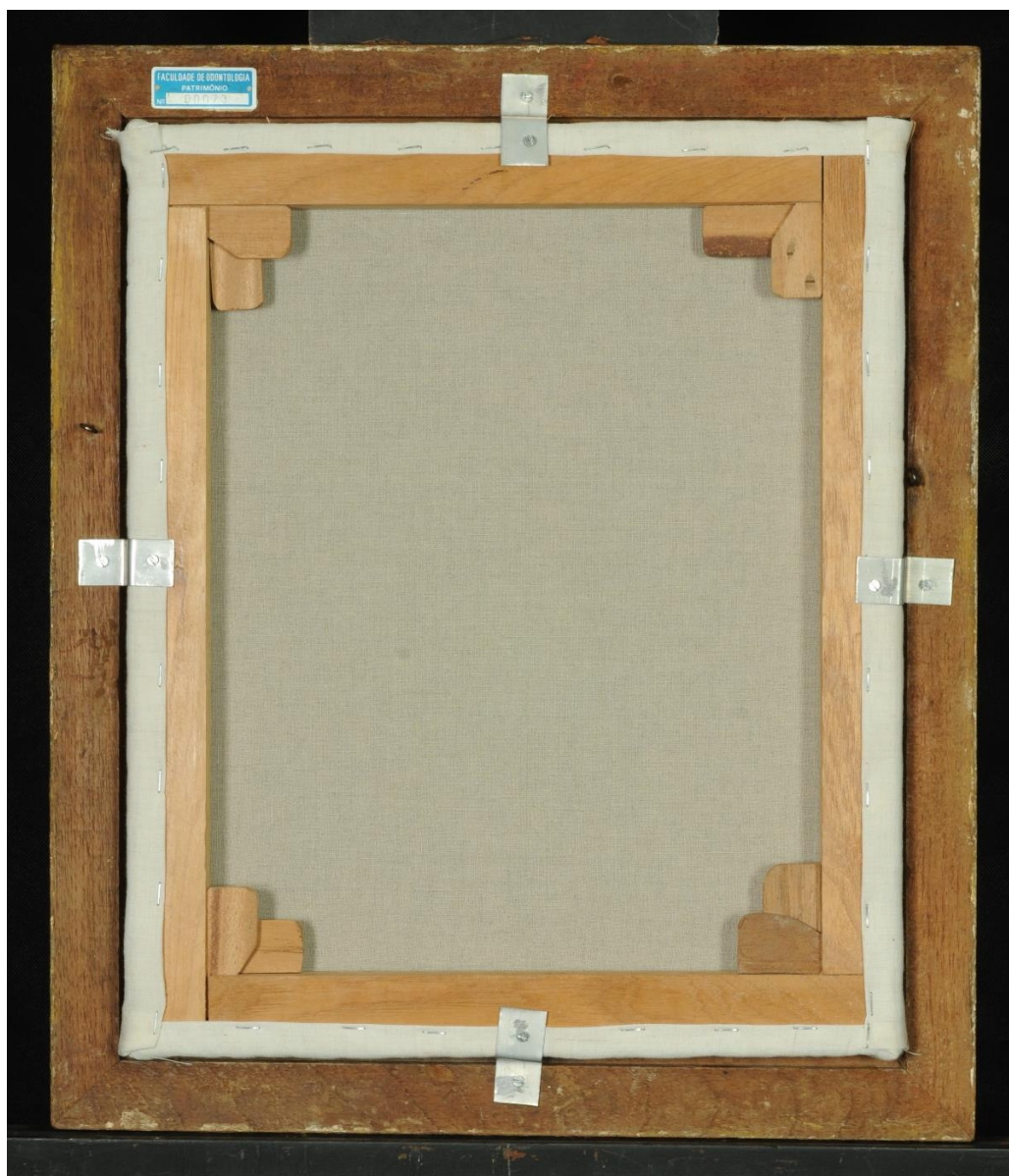


**FIGURA 34 – A obra cujo tema representa um atendimento odontológico em tempos antigos.  
Anverso da obra após o restauro**



**Créditos: Cláudio Nadalin, 2017.**

**FIGURA 35 – A obra cujo tema representa um atendimento odontológico em tempos antigos.  
Verso da obra após o restauro**



**Créditos: Cláudio Nadalin, 2017.**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho final representou a possibilidade de colocar em prática os conhecimentos adquiridos ao longo da graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. A escolha de uma pintura de cavalete foi realizada em função de minha opção pelo percurso de pintura.

A tela selecionada proporcionou a oportunidade de estudar historicamente a técnica e o estilo de Gentil Garcez, artista muito requisito em Minas Gerais para encomendas pictóricas de temas variados. Nesta monografia, sobretudo, o interesse pela tela recaiu sobre a necessidade de tratamento estrutural. Assim, o trabalho aqui apresentado relata as atividades desenvolvidas para a restauração de uma pintura de cavalete do artista Gentil Garcez, pertencente ao acervo da Faculdade de Odontologia, da Universidade Federal de Minas Gerais.

A pesquisa da técnica construtiva, a análise do estado de conservação e suas possíveis causas, direcionaram a proposta de intervenção, que teve como principal objetivo o tratamento estrutural, incluindo a substituição do chassi inadequado que provocou danos à obra.

A metodologia utilizada e a escolha dos materiais foram pautados pelos critérios deontológicos da conservação- restauração.

O resgate de sua condição estável, tanto estrutural quanto estética, foi atingido, portanto, de forma metódica.

A pintura de Gentil Garcez poderá retornar ao seu local de exposição a fim de cumprir sua função simbólica de fruição de um tema caro e pertinente ao meio social ao qual se destina, ou seja, os pacientes e os profissionais que frequentam ou trabalham na Faculdade de Odontologia da UFMG.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHÖFER, Heinz. *La questione del ritocco nel restauro pittorico*. Padova: Il Prato, 2002.

BAILÃO, Ana; SUSTÍC, Sandra. *Matching colours in pictorial retouching: influence of the three colour dimensions and colour distortion phenomena* In: ECR - studies in conservation and restoration, n. 01, Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal. 2013.

BAILÃO, Ana. *As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica*. Ge-conservação nº 2, 2011 pp. 45-63

BOITO, Camillo. Os restauradores: conferência feita na exposição de Turim em 7 de junho de 1884. tradução. Paulo Mugayar Kühl, Beatriz Mugayar Kühl. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDI, Cesare. *Teoria do Restauro*. Amadora: Edições Orion, 2006.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. (Artes & Ofícios).

BERGEON, Segolene. *Restauration des peintures*. Tradução Beatriz Coelho. Ed. De la Reunion des Musées Nationaux: Paris, 1990.

COOK, J. Gordon. *Handbook of Textile Fibres*. Natural Fibres. 5<sup>th</sup> ed. Durham, England: Merrow Publishing, 1993. 2V. 208 p.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual* / Donis A. Dondis: [tradução Jefferson Luiz Camargo]. – 2 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1997. – (Coleção a).

FERDINANDO, Fabrício; PAULA, João Antônio de; RIBEIRO, Maria Andrés; QUEIROZ, Moema. *Acervo artístico da UFMG*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Projeto Memória, Acervo e Arte.

FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'Ars de. *Química Aplicada à Conservação e Restauração: Uma Introdução*. Belo Horizonte, Editora São Jerônimo, 2012.

FRANCA, Junia Lessa. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-científicas*. – Júnia Lessa França, Ana Cristina de Vasconcelos; colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. - 9.ed. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

FRONER, Yacy-Ara. *Princípios históricos e filosóficos da conservação preventiva* / Yacy-Ara Froner, Alessandra Rosado. Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008. 24 p.: 30 cm. – (Tópicos em conservação preventiva; 2). 66

HEDLEY, Gerry. *Measured Opinions*. UKIC Publications, Londres, 1993. [Por Cecília Cunha Bueno de Assumpção]. São Paulo, 1999 (Humanismo, estética e limpeza de quadros).

IEPHA \_ Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Histórico de Minas Gerais. Elaboração: NARDI, Carolina P. Proposta de conservação e restauração da galeria de retratos da Secretaria do Estado de Minas Gerias. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerias \_ IEPHA-MG. 2006

KNUT, Nicolaus. *Manual de Restauración de Cuadros*. Copyright Konemann Verlagsgesellschaft, Eslovenia, 1999. 425 p.

MAYER, Ralph. *Manual do Artista*. Mayer, Ralph. 3 a tiragem p.858. 2006.

MASSCHELEIN-KLEINNER, Liliane. *Observações sobre a utilização dos solventes na conservação*. Bruxelas: s.n., 1983 (Buletin IRPA,19).

MENDES, Marylka. *Restauração: Ciências e artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

MOTTA, Edson. *Fundamentos para o estudo da pintura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 141p.

MOTTA JUNIOR, Edson. *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*. Valência, 2004.

NEVES, Anamaria Ruegger Almeida. *Reintegração cromática: metodologia para obtenção de cores predeterminadas* - Belo Horizonte: UFMG/ EBA, 1997. 103 p.il.

NICOLAUS, Knut. *Manual de restauracion de cuadros*. S.1:Könemann, 1988.

NORMAS de Inventário - Artes Plásticas e Artes Decorativas – Pintura. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação., 1 ed. 2007

PHILIPOT, Paul. *El problema de La integración de las lacunas em la restauración de pinturas*. In: Boletim Del Instituto Real Del Patrimônio Artístico de Belgica. 1959.

ROSADO, Alessandra. *História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*, 2011.

SLAIBI, Thais Helena de Almeida; Mendes, Marylka; Guiglemeti, Denise O. Wallace A. - *Banco de Dados de Materiais Empregados em Conservação - Restauração de Bens Culturais*, Associação Brasileira de Conservação Restauração de Bens Culturais – ABRACOR, Rio de Janeiro: ABRACOR, 2011.

STOUT, George L. *The Care of Pictures*. Dover Publications, INC. New York, 1975.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Espanha: Editorial Síntesis S. A. 2010.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

**Sítios de internet:**

ABRACOR - Disponível em:

<<http://www.abracor.com.br/novosite/boletim/062010/ArtigoICOM-CC.pdf>>. Acesso em: 01 nov. 2016

Aguarrás - Disponível em:

<<http://www.br.com.br/wps/wcm/connect/641db58043a7ae538ca18fecc2d0136c/ft-quim-sol-alif-aguarrasmineral.pdf?MOD=AJPERES>>. Acesso em: 15 out. 2016.

Carta do Restauro de 1972. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em 15 set. 2016.

Obras de Gentil Garcez. Disponível em: <[www.catalogodasartes.com.br](http://www.catalogodasartes.com.br/)>. Acesso em 03 out. 2016.

Centro de Memória da Faculdade de Minas Gerais (CMO): Disponível em: <<https://sistemas.ufmg.br/siex/ImprimirProjeto.do?id=35354>>. Acesso em 12 set. 2016.

Estilo Luis XV: Disponível em:

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Estilo\\_Lu%C3%ADs\\_XV](https://pt.wikipedia.org/wiki/Estilo_Lu%C3%ADs_XV)>. Acesso em 29 out. 2016.

FINOCHIO, Carlos E. *Artes plásticas em Santos no século XX*. Webartigos: arte e ciência, 28 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/artes-plasticas-em-santos-no-seculo-xx/64868/>>. Acesso em: 03 set. 2016.

"Henrique Oswald – Um Gravador, Um Desenhista, Um Pintor: Uma Obra em Transmutação" Disponível em:

<<http://www.museuafrobrasil.org.br/programacao-cultural/exposicoes/temporarias/detalhe?title=%22Henrique+Oswald+%E2%80%93+Um+Gravador%2C+Um+Desenhista%2C+Um+Pintor%3A+Uma+Obra+em+Transmuta%C3%A7%C3%A3o%E2%80%9D>>. Acesso em 12 set. 2016.

Henrique Oswald – Biografia. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23317/henrique-oswald>> Acesso em 07 nov. 2016.

Miguel Aun – Disponível em:

< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16153/miguel-aun>>. Acesso em: 03 out. 2016.

Osmocolor ® Montana – Disponível em:

<<http://www.montana.com.br/Produtos/Consumidores/Linha-Decorativa-Imobiliaria/Stains-Preservativos/Osmocolor-Stain-Cores-Solidas>>. Acesso em: 15 out. 2016.

Pinturas de Gentil Garcez. Disponível em:< <http://gentilgarcez.zip.net/>> Acesso em 03 out.2016.

Pietro Longhi. Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pietro\\_Longhi](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pietro_Longhi)> Acesso em 09 out. 2016.

Pietro Longhi. Disponível em:< <http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/13/1351/P2IS000Z/posters/pietro-longhi-the-pharmacist.jpg> > Acesso em 12 set. 2016.