

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURA DE CAVALETE: UM EXERCÍCIO NA CONSERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO PELOTENSE.

*CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA DE CABALLETE:
UN EJERCICIO EN LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO PELOTENSE.*

Jacqueline da Silva Basilio

Acadêmica do Curso de Conservação e Restauração/ UFPEL
jacquelinebasilio@gmail.com

Andréa Lacerda Bachettini

Professora Doutora Coordenadora do Laboratório de Conservação e Restauração de
Pintura/UFPEL
andreabachettini@gmail.com

RESUMO

A pintura ao longo da história das civilizações utilizou diversos suportes como por exemplo rocha, madeira, plásticos, tela, papel, muros e até o próprio corpo humano. As técnicas de pintura, bem como os suportes que as sustentam também possuem variações, tornando-se assim essencial para a área da conservação e restauração a investigação das propriedades desses suportes, dos materiais e técnicas, fundamentados nas metodologias de CALVO (1997), MAYER (2016) e SCICOLONE (2016). Esse estudo torna-se importante não apenas por entender seus processos de criação, mas também para identificar uma possível datação ou estilo do autor além de, segundo TEIXEIRA et al (2012), conservar o patrimônio histórico para a posteridade. Portanto, a pintura sobre tela é o foco deste trabalho, no qual veremos através da restauração de uma obra atribuída ao artista Guilherme Litran, um pouco das técnicas, materiais e mecanismos auxiliares considerados em sua execução por conservadores e restauradores, conciliando as análises teóricas e procedimentos práticos vistos na disciplina de Conservação e Restauração de Pinturas. O quadro, de propriedade da Prefeitura Municipal de Pelotas, encontra-se alocado nas dependências do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPEL. A obra chegou ao laboratório em meados de 2015, em um estado delicado de conservação, principalmente pela fragilidade da camada pictórica (FIGURA 1). Os esforços realizados na época foram direcionados no sentido de efetuar uma consolidação para evitar perdas maiores, antes de qualquer procedimento. Ainda em 2015 e 2016 foram realizados tratamentos de retirada do bastidor, planificação da tela, reentelamento (reforço realizado no anverso com tecido novo) e tratamento de limpeza. A partir de 2017 os autores deste trabalho assumiram o trabalho de restauro e retomaram o processo de limpeza e remoção do adesivo BEVA 371, utilizado na consolidação capa pictórica, levando em consideração os relatórios deixados nos dois anos anteriores e o estado no qual a obra se encontrava. Dessa forma, foi elaborado um plano de novos testes de solubilidade para remoção do adesivo, bem como posterior remoção do verniz oxidado e da camada anterior de repintura (identificada graças a exame de luz ultravioleta em câmara escura). Após o término das remoções, foi realizada a consolidação das lacunas do suporte original com massa de nivelamento. Após o preenchimento das lacunas, iniciou-se um dos processos mais complexos na restauração de uma obra: a reintegração pictórica. Seguindo as metodologias de CALVO (2006), e sob orientação da prof. Dra. Andrea L. Bachettini, iniciou-se a reintegração da cor nas áreas preenchidas com massa de nivelamento (nos pontos em branco na figura 1), com tinta aquarela específica para conservação e restauração de pinturas. Após a completa reintegração cromática foi aplicada uma camada de verniz damar, mantendo o brilho da pintura a óleo original e garantindo sua conservação futura. O estudo do tratamento da camada pictórica levou em consideração os relatórios anteriores (2016, 2017) e o estado no qual a obra se encontrava. Após a finalização da reintegração cromática, Para conservar a obra e assim manter o patrimônio da prefeitura de Pelotas, bem como parte de sua história, propõem-se algumas medidas para conservação do suporte, tais como manter ao abrigo de luz natural.

Uma vez que a luz natural é um fator de deterioração por fotoxidação de pigmentos e considerando que a pintura já apresentava desbotamento, bem como o uso de tinta aquarela na reintegração cromática, é primordial o abrigo da luz natural visando proteger (no caso da reintegração) e desacelerar processos de perda de cor por desbotamento e manchas. Segundo TEIXEIRA (2012) indica-se evitar ambientes com alto índice de umidade relativa do ar, bem como oscilações da mesma. Considerando que tanto a moldura quanto a tela e a massa de preenchimento são materiais altamente higroscópicos (a massa solúvel em água inclusive), a fim de evitar reações, desprendimentos, alterações e manchas, é importante manter a obra em ambiente com umidade relativa controlada, com ventilação adequada. Por fim, pede-se realizar limpezas regulares, a fim de evitar o aparecimento de microorganismos e insetos, deposição de pó, fuligem e demais poluentes, recomenda-se limpeza regulares e constantes com uso de uma trincha de cerdas macias. A prática se estendendo além da teoria é de extrema importância para a formação do profissional, principalmente no cuidado com patrimônio cultural. A prática supervisionada desse processo de restauração garantiu não apenas o aprendizado de futuros profissionais como contribuiu para a manutenção da memória social através da salvaguarda de seus bens culturais. Em ambientes nem sempre propícios para guarda de obras, o tempo de vida de um objeto se estenderá à medida que o homem mantenha as condições ambientais favoráveis e estáveis para tal.



Figura 1: Imagem da tela com retrato atribuído ao pintor Guilherme Litran. Fonte: André Maragno, 2017.

Palavras-chave: Pintura. Restauração. Patrimônio.

RESUMEN

La pintura a lo largo de la historia de las civilizaciones utilizó diversos soportes como por ejemplo roca, madera, plásticos, tela, papel, muros y hasta el propio cuerpo humano. Las técnicas de pintura, así como los soportes que las sostienen también poseen variaciones, por lo que es esencial para el área de la conservación y restauración la investigación de las propiedades de esos soportes, de los materiales y técnicas, fundamentados en las metodologías de CALVO (1997), MAYER (2016) y SCICOLONE (2016). Este estudio se vuelve importante no sólo por entender sus procesos de creación, sino también para identificar una posible datación o estilo del autor además de, según TEIXEIRA et al (2012), conservar el patrimonio histórico para la posteridad. Por lo tanto, la pintura sobre tela es el foco de este trabajo, en el que veremos a través de la restauración de una obra atribuida al artista Guillermo Litran, un poco de las técnicas, materiales y mecanismos auxiliares considerados en su ejecución por conservadores y restauradores, conciliando los análisis teóricos y procedimientos prácticos vistos en la disciplina de Conservación y Restauración de Pinturas. El cuadro, de propiedad del Ayuntamiento Municipal de Pelotas, se encuentra asignado en las dependencias del curso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles de la UFPel.

La obra llegó al laboratorio a mediados de 2015, en un estado delicado de conservación, principalmente por la fragilidad de la capa pictórica (FIGURA 1). Los esfuerzos realizados en la época se dirigieron hacia una consolidación para evitar mayores pérdidas, antes de cualquier procedimiento. En el año 2015 y 2016 se realizaron tratamientos de retirada del bastidor, planificación de la pantalla, reentrelación (refuerzo realizado en el anverso con tejido nuevo) y tratamiento de limpieza. A partir de 2017 los autores de este trabajo asumieron el trabajo de restauración y retomaron el proceso de limpieza y remoción del adhesivo BEVA 371, utilizado en la consolidación portada pictórica, teniendo en cuenta los informes dejados en los dos años anteriores y el estado en el cual la obra se encontraba. De esta forma, se elaboró un plan de nuevas pruebas de solubilidad para remoción del adhesivo, así como posterior remoción del barniz oxidado y de la capa anterior de repintura (identificada gracias al examen de luz ultravioleta en cámara oscura). Después del término de las remociones, se realizó la consolidación de las lagunas del soporte original con masa de nivelación. Después del llenado de las lagunas, se inició uno de los procesos más complejos en la restauración de una obra: la reincorporación pictórica. Siguiendo las metodologías de CALVO (2006), y bajo la dirección de la prof. La Dra. Andrea L. Bachettini, se inició la reincorporación del color en las áreas llenadas con masa de nivelación (en los puntos en blanco en la figura 1), con tinta acuarela específica para conservación y restauración de pinturas. Después de la completa reincorporación cromática se aplicó una capa de barniz damar, manteniendo el brillo de la pintura al óleo original y garantizando su conservación futura.

El estudio del tratamiento de la capa pictórica tuvo en cuenta los informes anteriores (2016, 2017) y el estado en el que se encontraba la obra. Después de la finalización de la reincorporación cromática, Para conservar la obra y así mantener el patrimonio de la prefectura de Pelotas, así como parte de su historia, se proponen algunas medidas para la conservación del soporte, tales como mantener al abrigo de luz natural. Una vez que la luz natural es un factor de deterioro por fotoxidación de pigmentos y considerando que la pintura ya presentaba decoloración, así como el uso de tinta acuarela en la reintegración cromática, es primordial el abrigo de la luz natural visando proteger (en el caso de la reintegración) y desacelerar los procesos de pérdida de color por decoloración y manchas. Según Teiji (2012) se recomienda evitar ambientes con alto índice de humedad relativa del aire, así como oscilaciones de la misma. Considerando que tanto el marco como la pantalla y la masa de relleno son materiales altamente higroscópicos (la masa soluble en agua incluso), a fin de evitar reacciones, desprendimientos, alteraciones y manchas, es importante mantener la obra en ambiente con humedad relativa controlada, con ventilación adecuada. Por último, se pide realizar limpiezas regulares, a fin de evitar la aparición de microorganismos e insectos, deposición de polvo, hollín y demás contaminantes, se recomienda limpieza regular y constante con el uso de una brocha de cerdas suaves.

La práctica que se extiende más allá de la teoría es de extrema importancia para la formación del profesional, principalmente en el cuidado con patrimonio cultural. La práctica supervisada de ese proceso de restauración garantizó no sólo el aprendizaje de futuros profesionales como contribuyó para el mantenimiento de la memoria social a través de la salvaguarda de sus bienes culturales. En ambientes no siempre propicios para guardar obras, el tiempo de vida de un objeto se extenderá a medida que el hombre mantenga las condiciones ambientales favorables y estables para ello.



FIGURA 1. Imagen de la pantalla con retrato atribuido al pintor Guillermo Litran. Fuente: André Maragno, 2017

Palabras clave: Pintura. Restauración. Patrimonio.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo relatar os procedimentos que foram realizados na disciplina de Conservação e Restauração de Pintura II, ministrada pela professora Andrea Bachettini. Os procedimentos realizados em aulas práticas, sendo antes os estudos focados na teoria para se obter um melhor entendimento de materiais e técnicas utilizados em restauros. As intervenções feitas na tela foi seguido do princípio da mínima intervenção.

A obra é atribuída ao artista Guilherme Litran, de propriedade da Prefeitura Municipal de Pelotas, enquanto alocada no curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPEL, documentando seu histórico de intervenções a que já foi submetida, sendo sido realizadas em 2015, 2016 e em 2017, por alunos que foram concluindo a disciplina.

Inicialmente a obra foi atribuída erroneamente ao pintor Libindo Ferráz, que era paisagista, através dos esforços pela profa. Andrea Bachettini, conhecedora da obra quando já de posse da Prefeitura, havia o reconhecimento de que a obra pertencia de autoria de Guilherme Litran, uma de suas obras se encontra na sala de estudos da Biblioteca Pública Pelotense.

Guilherme Litran era pintor, desenhista e professor de arte ativo no Brasil, no período final do século XIX, sendo natural de Almeria, na Espanha e seus estudos iniciais em Madri, Portugal e posteriormente vindo morar no Brasil. Passou por algumas cidades do Brasil, como o Rio de Janeiro, e no Rio Grande do Sul nas cidades de Rio Grande e Pelotas por volta de 1879, onde viveu até o seu falecimento, e foi onde desenvolveu sua carreira. Pintor de notável talento, apreciado na época por suas, relações pessoais, privilegiou os gêneros do retrato e da cena histórica de suas obras mais importantes. Realizou várias cópias de obras de mestres consagrados, fez exposições em Porto Alegre algumas vezes, sendo aclamado pela crítica com apreciações positivas. Suas obras estão em coleções particulares, no Museu de arte do Rio Grande do Sul (MARGS), no Museu Júlio de Castilho e na Prefeitura de Pelotas.

A obra em questão possui as dimensões de 118x98,4cm, sem moldura e sua datação é desconhecida, a obra não tem essa descrição.

A pintura possui enquadramento retrato, verticalizada, apresenta a figura de um homem sentado, levemente voltado para seu lado direito, deixando sua lateral esquerda em maior evidência. A figura está no centro da tela, com corte da imagem na altura dos joelhos, seus braços estão flexionados nos cotovelos, o braço direito aparece apoiado na estrutura da cadeira, próximo à altura do peito e com a mão solto e relaxada para baixo, o braço esquerdo aparece apoiado junto ao corpo para baixo, com a mão apoiada sobre a coxa esquerda, em sua mão segura um par de luvas branco.

O rosto do homem está voltado para o observador da tela, de expressão séria, boca cerrada, testa levemente marcada e franzida sobre o nariz, sua figura apresenta calvície, com poucos cabelos com variações de branco, sobrancelhas grossas, nariz largo e lábios finos.

A vestimenta é um fraque, composto por uma calça preta, casaco preto aberto sobreposto a um colete branco fechado com quatro botões e abaixo uma camisa branca com abotoadura no centro do peito, amarrado ao pescoço, sobre a gola da camisa, um lenço preto em formato de laço. O colete, aparecem suspensas duas linhas curvas douradas de uma corrente que segue em direção ao interior do casaco, como a de um relógio de bolso que fica subentendido. Ao lado esquerdo do peito, sobre o casaco é apresentada uma figura circular/rosácea como um broche contendo um brasão. O homem está sentado em uma cadeira de estrutura de madeira torneada na cor preta, com detalhes de seu formato que aparecem sobre/atrás de seus ombros. O estofamento da cadeira é representado na cor vermelha e aparece em três fragmentos na tela, no encosto atrás de seu ombro esquerdo e no assento, entre as pernas e na lateral esquerda da cadeira. Ao fundo à tela apresenta uma única cor, verde, com pouca variação em sua tonalidade, ficando mais escura nas proximidades das bordas. A pintura não acompanha informações por parte da Prefeitura de Pelotas, que tem sua propriedade, desta forma, a partir da análise iconográfica fez-se uma pesquisa para atribuir os significados aos símbolos encontrados, assim como atribuir uma possibilidade de identidade ao homem representado. Ao pesquisar as personalidades vinculadas à prefeitura de acordo com a datação da obra, existe a possibilidade de o homem representado ser Felisberto Ignacio da Cunha, nascido em Pelotas em 1924. Estancieiro e Industrial foi Vereador da Câmara Municipal de Pelotas, Deputado da Assembléa Provincial, Comandante Superior da Guarda Nacional e durante a guerra do Paraguai Comandante da Guarnição da Cidade de Pelotas. Foi Vice-Presidente de sua Província natal. Deu liberdade incondicional a duzentos escravos que possuía em seus estabelecimentos fabris pelo que recebeu o título nobiliarchico. Era Oficial da Iª Ordem da Rosa e Cavalleiro da Ordem de Christo. A possibilidade de ser este homem retratado na tela tem como indicativo a comanda representada em seu peito, que pode ser conferida no comparativo das figuras 2 e 3.



Figura 2: Detalhe da obra
Fonte: Paulo Ferraz



Figura 3: Comenda da Ordem Cavalleiro de Christo
Fonte: Site de Ordens Militares Portugesas

A Imperial Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo é uma antiga ordem honorífica brasileira, originada a partir portuguesa Ordem Militar de Cristo, a qual por sua vez remonta à medieval Ordem de Cristo. Foi à segunda ordem imperial brasileira com mais titulares, logo atrás da

Imperial Ordem da Rosa, e premiava tanto militar equanto civis. O caráter religioso da Ordem residia também na necessidade da propagação e manutenção da Religião de Cristo a fim de “trazer a fé católica os idólatras e gentios” que em grande número ainda existiam no país. A Ordem de Cristo foi à condecoração mais concedida por D. João no Brasil: 3635 hábitos, 442 comendas e 7 grã-cruzes num total de 4084 mercês. Já durante o reinado de D. Pedro I foram 2630 as ordens concedidas.

A chancelaria que cuidava dos registros da ordem pertencia ao Ministério do Império. Destituíu-se de seu caráter religioso por meio de decreto de 9 de setembro de 1843. Foi extinta após a proclamação da república, juntamente com a maioria das ordens imperiais. De 1839 a 1889 foram concedidas pelo Imperador D Pedro II, 35 condecorações da Ordem de Cristo no Grau Cavaleiro no Brasil (Circulo Monárquico Brasileiro).

2. METODOLOGIA

Após estudo da documentação em 2016, das intervenções anteriores e exames organolépticos, foi elaborado um diagnóstico para obra com as seguintes propostas de intervenções: limpeza mecânica; testes de solubilidade para retirada do Beva; retirada do Beva por completo; limpeza superficial; testes de solubilidade para retirada do verniz oxidado; retirada do verniz (se necessário); limpeza da camada pictórica; nivelamento e base de preparação nas partes a serem reintegradas; testes para definição de técnica pictórica; reintegração pictórica e aplicação de nova camada de verniz.

A obra chegou ao laboratório em 2015, em um estado delicado de conservação, principalmente pela fragilidade da camada pictórica, sendo assim era necessária uma consolidação da mesma para evitar perdas antes mesmo de qualquer procedimento. Esse procedimento de consolidação chamado faceamento pontual emergencial foi feito com a aplicação de CMC bem diluído nas áreas mais frágeis e sobreposição de papel japonês, ajudando a fixar e evitar perdas. Após a secagem, o papel japonês, pigmentou nas zonas vermelhas, o que leva a cogitar ser uma intervenção no restaura anterior (repintura). Para retirar a tela do chassi, era necessária uma consolidação em toda a extensão da obra, assim, retirou-se o papel japonês do faceamento e aplicou-se o adesivo B-72 com toluol diluído em varsol, resultando em uma camada bem fina e pouco brilhosa. Esses procedimentos asseguraram a continuação dos trabalhos.

Como proposto em 2016, a limpeza mecânica foi realizada no sentido de cima para baixo, em faixas, e apoiando a tela com a mão esquerda para evitar vibração da camada pictórica.

Os testes de solubilidade dos solventes para retirada do Beva iniciaram pelas possibilidades menos agressivas/tóxicas, em seis pontos diferentes da obra considerando as variações de cores que apresenta (figura 4 e 5).



Figuras 4 e 5: Testes de solubilidade. Fonte: Amanda Corrêa, 2016.

Primeiramente foi utilizada água deionizada, que não apresentou resultados. Após, substituído de saliva, que também não apresentou resultados. Álcool Isopropílico não dissolveu, mas penetrou causando leve esfarelamento. Álcool Isoctano volatilizou rapidamente, não penetrou no Beva, deu uma esbranquiçada e não removeu. Álcool Etílico removeu apenas onde havia pigmento da carnação. Acetona 50% - Álcool Isopropílico 50% teve reação parecida com álcool isopropílico puro, esbranquiçou com amolecimento e retirada em algumas partes por esfarelamento. Isoctano 50% - Acetona 50% apresentou resultado esbranquiçado, tirando o brilho e deixando opacidade ressecada muito marcante (figura 6).



Figura 6: Marcas ressecadas dos testes de solubilidade. Fonte: Amanda Corrêa, 2016.

Neste momento, levou-se em consideração que o Beva talvez não tivesse sido aplicado uniformemente em toda extensão da tela, pois houve distintas reações nos diferentes pontos de testes, podendo estar sendo aplicado diretamente sobre o verniz em algumas partes. Após estes testes foi feito um pequeno experimento com Varsol por já ser sabido que era uma alternativa positiva, embora não tivéssemos a quantidade de produto a disposição. Desta forma foi possível comparar os resultados obtidos até então com o resultado positivo de retirada de Beva com Varsol (opacidade não ressecada por ser um produto mais oleoso, não agride a tela e é mais homogêneo), onde se constatou que nenhum era apropriado e deu-se seguimento aos testes.

Toluol puro criou um esbranquiçado com auréola bastante marcada delimitando a área de teste, houve amolecimento e desprendimento do Beva em película aderindo ao swab, retirou o brilho com pouco ressecamento (figura 7). Toluol com Isopropílico apresentou resultado esbranquiçado e ressecado demais



Figura 7: Teste com toluol. Fonte: Amanda Corrêa

Chegou-se finalmente a um resultado positivo com Aguaráz puro, que retirou o Beva solubilizando-o sem agredir a tela com ressecamento. Ao passar o produto com o swab esperou-se a reação e logo ao passar novamente o swab foi retirada película de cor branco/amarelada, caracterizando-se como uma cera (figura 25). Sendo assim, foi dado início a retirada do Beva por quadrantes, cuidando sempre quantidade de solvente aplicado sobre a tela, às camadas que estão sendo atingidas pela aplicação do produto, e pressão/fricção sobre a camada pictórica.



Figura 8: Swab com resíduo de Beva. Fonte: Amanda Corrêa, 2016.

Depois de retirada a grande camada de Beva, restando apenas a retomada de algumas partes que continham excesso, deu-se início a remoção pontual de um grande número de pequenos pontinhos brancos que pareciam respingos de tinta, e se espalhavam por toda extensão da tela. Esta retirada se deu cuidadosamente com o uso de bisturi.

Novamente com Aguaráz foi terminada minuciosamente a retirada do Beva. Somente este processo de retirada do Beva, após determinado o solvente ideal, durou por completo cerca de seis sessões de 3 horas aproximadamente.

O estudo do tratamento da camada pictórica em 2017, levou em consideração os relatórios anteriores (2016, 2017) e estado no qual a obra se encontrava. Dessa forma, foi elaborado um plano de novos testes de solubilidade para remoção de BEVA 371, bem como posterior remoção do verniz oxidado e da camada anterior de repintura. Após o término das remoções, a consolidação das lacunas com massa de nivelamento e reintegração pictórica. Todas as práticas foram tabuladas de acordo com os dias trabalhados, passo a passo, avaliar os progressos obtidos.

3. RESULTADO E DISCUSSÃO

Durante o procedimento em 2017 e seguindo as recomendações dos relatórios anteriores, foram realizados exames globais, organolépticos, luz transmitida e luz reversa. Durante todo o processo de remoção de verniz oxidado e repintura, exame de luz UV para avaliação de progressos. Os exames foram realizados no laboratório de Documentação da universidade.

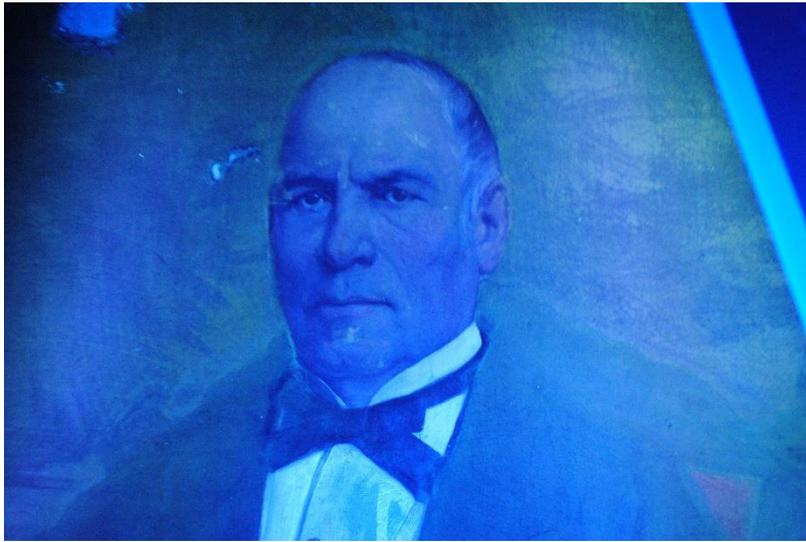


Figura 9: Exame de luz UV para detecção de verniz oxidado e repintura. Fonte: Andre Maragno, 2017

Quando a tela foi retirada do chassi em 2015, havia em uma das quinas resquícios de cera com pigmento/tinta verde, o que discutimos ser uma possível intervenção, já que os preenchimentos foram realizados com cera, e que também há uma intervenção nas partes em vermelho na base da obra. Porém, essa hipótese não foi aprofundada. Em 2016 ao fazer a retirada de Beva nas proximidades das bordas da tela, além deste produto a ser retirado, ao swab também foram aderidas muitas partículas resultantes do desprendimento da camada pictórica. Esta região das margens da obra por apresentarem maior fragilidade e lacunas, foram consolidadas com o mínimo de intervenção de limpeza e retiradas de partículas excedentes, no ano de 2015. Desta forma, quando feita à retirada do Beva nesta circunstância, muitas partes que estavam fragilizadas tiveram resultados positivos com a consolidação, no entanto estas partículas excedentes foram retiradas, pois estavam soltas e já haviam migrado de seu lugar na tela, se sobrepondo a outras partes, como pulverulento.

4. CONCLUSÕES

Após a finalização da reintegração cromática, propõem-se algumas medidas para conservação do suporte:

1. Manter ao abrigo de luz natural. A luz natural é um fator de deterioração por fotoxidação de pigmentos. Uma vez que a pintura já apresenta desbotamento, bem como o uso de tinta aquarela na reintegração cromática, é primordial o abrigo da luz

natural visando proteger (no caso da reintegração) e desacelerar processos de perda de cor por desbotamento e manchas.

2. Evitar ambientes com alto índice de umidade relativa do ar, bem como oscilações da mesma. Apesar da alta umidade no local de origem (e retorno) do bem cultural, é recomendável manter ao abrigo de paredes com alto grau de umidade e/ou salinização, fontes de água, goteiras e janelas. O suporte é eminentemente higroscópico, podendo retornar as ondulações na tela e causar o aparecimento de microrganismos, acelerando a deterioração do objeto. Outro fator importante é que tanto a moldura quanto a tela e a massa de preenchimento são materiais altamente higroscópicos (a massa solúvel em água inclusive). Portanto, a fim de evitar reações, desprendimentos, alterações e manchas, é importante manter a obra em ambiente com umidade relativa controlada, com ventilação adequada.
3. Realizar limpezas regulares. A fim de evitar o aparecimento de microrganismos e insetos, deposição de pó, fuligem e demais poluentes, recomenda-se limpeza regulares e constantes com uso de uma trincha de cerdas macias.

A importância dessa obra como relato de um período social e econômico da cidade, a história que se faz presente nos traços de uma arte a ser preservada.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVO, A. **Técnicas de Conservação de Pinturas**. Porto: Livraria Civilizações Editora, 200

CALVO, A. **Conservación y restauración materiales, técnicas y procedimientos de la a a la z**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997

FIGUEIREDO JUNIOR, J.C.D. **Química Aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

MAYER, R. **Manual do artista – de técnicas e materiais**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

MENDES, Marylka; SILVEIRA, Luciana; BEVILAQUA, Fátima; BAPTISTA, Antonio C. N. **Conservação, Conceitos e Práticas**. Ed. UFRJ. Rio de Janeiro, 2011

SCICOLONE, Giovanna C. **Restauración de La pintura contemporánea**. San Sebastián: Editorial Neres, S.A., 2002.