



RESTAURAÇÃO DA OBRA MARIA ESTRELA DA MANHÃ: O PAPEL SOCIAL DA RESTAURAÇÃO

RESTORATION OF THE WORK MARIA ESTRELA DA MANHÃ: THE SOCIAL ROLE OF RESTORATION

Larissa Silva de Alvarenga¹
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

RESUMO

A prática do restauro deve ser precedida por um reconhecimento da obra que passará pela intervenção. Isso envolve não somente a análise material, identificação e descrição, mas também a análise do contexto em que se encontra, seu histórico e o motivo do restauro.

No ano de 2023, a pintura de cavalete intitulada Maria Estrela da Manhã é recebida para ser restaurada, mas sua história é longa. Trata-se de uma tela do início do século XIX, e desde 2011 está sob posse da Igreja das Santas Pretas. A paróquia divide terreno com o Muquifu (Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos), de inestimável importância para o Morro do Papagaio e sua comunidade, além de símbolo de pertencimento.

O presente artigo relata a relação entre obra e proprietárias, destacando o papel social da restauração.

PALAVRAS-CHAVE

Restauração. Pintura de cavalete. Museu de território. Religião

ABSTRACT

The practice of restoration must be preceded by an acknowledgment of the work that will undergo intervention. This involves not only material analysis, identification and description, but also analysis of the context in which it is located, its history and the reason for restoration. In the year 2023, the easel painting entitled Maria Estrela da Manhã is received to be restored, but its history is long. It is a painting from the beginning of the 19th century, and since 2011 it has been in the possession of the Igreja das Santas Pretas. The parish shares land with Muquifu (Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos), of inestimable importance for Morro do Papagaio and its community, as well as a symbol of belonging.

This article reports the relationship between work and owners, highlighting the social role of restoration

KEYWORDS

Restoration. Easel painting. Territory Museum. Religion

¹ Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis na Universidade Federal de Minas Gerais, (UFMG). Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3248101900467517>. Belo Horizonte, Brasil.



Introdução

A Arte-Educação é uma importante ferramenta da Conservação Preventiva. Só há a valoração de um objeto artístico enquanto patrimônio e o desejo de perpetuar sua memória quando ele se relaciona com a comunidade em que ele está inserido.

A história da pintura Maria Estrela da Manhã está diretamente ligada ao local que ela ocupa. A obra é um presente recebido por Dona Santa e o grupo de mulheres pretas responsáveis pela construção da sua "Igreja de Verdade", que tanto almejavam.



Imagem 1 Recebimento da obra, 2011. Digital, 13x10 cm. Autoria: Fiéis da paróquia



A capela Maria Estrela da Manhã é inaugurada em 2008, após muito esforço, com rifas, bingos e doações. Vinda do desejo de quatorze mulheres: Maria da Conceição Frois, Terezinha, Dona Generosa, Tia Neném, Emerenciana, Tia Santa, Dona Jovem, Maria Rodrigues, Josemeire Alves, Sônia Silva, Marta Maria, Marilda Batista, Dona Tina e Rainha Maria Marta. Recebem então, de seus financiadores austríacos, em 2011, uma pintura de cavalete de título homônimo à capela.



Imagem 2 Obra antes do tratamento, 2023. Digital, 14x10 cm. Autoria: Laboratório de Documentação Científica por Imagem da Universidade Federal de Minas Gerais (iLab – UFMG)

A pintura de motivo religioso retrata Maria e o menino Jesus em estilo Pré-Rafaelita, datada da primeira metade do século XIX, em óleo sobre tela, tem pequenas dimensões (40x32 cm), tela de fibra vegetal, chassi fixo por pregos e sem cunhas, faz parte do acervo da paróquia que divide terreno com o Muquifu (Museu dos Quilombos



e Favelas Urbanos), de inestimável importância para o Morro do Papagaio e sua comunidade, além de símbolo de pertencimento.

O Muquifu mostra o que há de riqueza na cultura fervilhante das favelas, é responsável pela salvaguarda da memória, tradição e celebrações que são a identidade dos quilombos urbanos.

Metodologia

A intervenção em um bem cultural pode ser conflituosa, durante os séculos XVIII e XIX os restauradores eram muitas vezes acusados de cometer falsos históricos, ignorando os diversos valores que um objeto pode ter (científico, artístico, arqueológico e religioso).

Por isso é necessário o estudo científico do objeto e um código de ética da profissão.

Vimos na prática de restauro um caráter mais técnico e científico no decorrer do séc XX, com códigos éticos que orientam e determinam o campo de atuação do profissional. Bárbara Appelbaum (2007), importante restauradora e consultora, ressalta que:

Não existem linhas claras que definam absoluta e categoricamente os limites entre o tratamento de conservação adequado e o inadequado. Cada objeto e seu contexto devem ser avaliados individualmente, e toda decisão envolve julgamentos de valor. Este livro apresenta um caminho através do pântano de demandas conflitantes e decisões difíceis que enfrentamos como conservadores toda vez que aceitamos fazer o tratamento de um objeto. Ele descreve uma metodologia sistemática para tratamentos de conservação de todos os tipos, que aborda todas as questões relevantes para a tomada de decisões sobre o tratamento.

A metodologia consiste em oito passos. São eles:

1. Caracterizar o objeto;
2. Reconstruir a história do objeto;



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

(APPELBAUM, 2007,p.14)

A caracterização do objeto envolve sua descrição formal, estudo e coleta de análises, além dos valores atribuídos pelo proprietário à obra.

A obra é uma pintura de motivo religioso que se caracteriza pela presença de duas figuras centrais, em um único plano, de maneira triangular sobre fundo escuro. A mulher é apresentada com longos cabelos louros, e cacheados que repousam sobre suas costas e ombros. Tem feição serena, traços finos e delicados, grandes olhos arredondados com íris azuis, lábios volumosos e rosados, nariz retilíneo, bochechas coradas, sobrancelhas arredondadas, e testa proeminente, pele clara e com subtom rosado. Segura, na altura do peito, um bebê, com uma mão posicionada em seu tronco e outra em sua perna. As vestes são: camisa de gola, ornada por cruzes douradas no acabamento, sobreposta por veste azul escura de gola quadrada em tom amarronzado e detalhes em pontos dourados, longas mangas na cor amarela, que terminam na altura do antebraço e enxutas mangas longas amarronzadas e drapeadas. Um manto vermelho profundo repousa sobre ombros e colo.

O bebê de corpo rechonchudo está no colo da figura feminina. Tem um leve sorriso e olha para o rosto da mulher. Seus traços são semelhantes ao da jovem mulher, com olhos redondos e azuis, lábios volumosos, curtos e rosados, seu nariz é arrebitado, sobrancelhas claras, arredondadas e curtas, e sua pele é branca. Os cabelos são curtos, cacheados e de um tom claro de loiro. Uma das mãos do bebê está sobre o rosto da figura feminina e a outra mão não está visível na pintura. Sobre suas cabeças está pintado um fino véu transparente, com barrado dourado e bordado branco.



Na pintura vemos Maria com as cores comumente utilizadas para sua representação: manto vermelho e túnica azul. Remonta as vestes usuais das mulheres do Oriente Médio, túnica e omofório, substituído por manto e véu, cobrindo todo o cabelo, típico de mulheres casadas. Não é habitual encontrar imagens onde o véu de Maria recobre também a cabeça de Jesus. O véu translúcido é outra raridade encontrada na pintura pertencente à Igreja das Santas Pretas.

De acordo com Reinhard Rampold, pároco responsável pela doação da obra a Belo Horizonte, a pintura é uma cópia, com estilo adequado ao gosto do início do século XIX, da pintura *MariaHilf Bild*, de Lucas Cranach dem Älteren.

A reconstrução da história do objeto leva à determinação do estado ideal, que é o que se almeja resgatar do significado de acordo com o proprietário. A autora Barbara Appelbaum irá relacionar o Estado Ideal com três itens: propriedade, uso e significados, tanto atuais quanto de seu futuro projetado. Não pode ser definido pela aparência nem por consideração da importância maior de um período histórico em detrimento de outro, mas deve ser um estado dentro da historicidade do objeto, não apenas a aparência pretendida. É definido por seu proprietário atual.

A restauração terá como objetivo atingir este Estado Ideal, ainda que os meios técnicos ou práticos sejam fatores limitantes. Elenca-se, a partir dele, opções de tratamento possíveis e que o restaurador julga adequadas, ou seja, o objetivo da intervenção parte do responsável legal, porém, a tomada de decisões e etapas do tratamento são atribuições do profissional da restauração, tendo em vista história e significado do objeto.

A definição do objetivo do tratamento é primordial para a adequação dos métodos de restauro escolhidos, sem isto em mente, o risco de não se atingir um resultado plausível é assumido. O ofício da restauração não deve ser apenas corrigir aquilo que o proprietário julga defeitos, esta é uma visão limitante, ignora-se o objeto e não há controle do resultado.

Uma obra nos conta sua história, os lugares em que já esteve, seus usos, antigos proprietários e seus significados para eles, proprietário atual e seu significado hoje. O conhecimento sobre tais fatores leva à escolha de tratamentos, há a oportunidade de



criar uma interpretação mais apropriada do objeto, com decisões consistentes, amparadas teoricamente.

Em conjunto à comunidade foram definidas as etapas a serem executadas como tratamento, determinadas pelo estado ideal almejado, sem grandes impactos na estética atual, apenas estabilizando os processos de degradação estruturais e reintegrando lacunas, sem repinturas:

Pintura

1. retirada da moldura;
2. higienização verso;
3. higienização anverso;
4. fixação emergencial de áreas fragilizadas (principalmente bordas e rostos da pintura);
5. faceamento - sugestão de adesivo: CMC;
6. remoção do chassi;
7. avaliação do chassi;
8. desinfecção;
9. limpeza mecânica do verso (teste com esponja de melamina);
10. fixação da camada pictórica - sugestão de adesivo: BEVA;
11. planificação e ativação do BEVA com mesa de sucção e calor;
12. tratamento do chassi - lixamento, arredondamento das bordas, aplicação de fina camada de cera e verniz;
13. obturações, suturas e enxertos - feitos pelo verso;
14. reforço de borda;



15. remoção do faceamento;
16. testes químicos para remoção do verniz;
17. remoção do verniz;
18. reentelamento solto;
19. fixação no chassi;
20. aplicação do verniz de interface;
21. nivelamento;
22. reintegração cromática;
23. aplicação do verniz de proteção;
24. recolocação moldura.

Moldura

1. limpeza superficial;
2. desinfecção;
3. desbaste das áreas em relevo
4. reintegração cromática;
5. aplicação de camada de proteção.

Resultados

Conservação como ato intelectual é premissa para crer que conhecimento, memória e experiências são circunscritas à construção cultural, especialmente à cultura material. A preservação – de uma pintura, um edifício ou uma paisagem – busca estender esses elementos até o presente, estabelecendo uma mediação crítica para a interpretação dos processos que reforçam todos



os aspectos da existência humana. Os objetivos da conservação envolvem a avaliação e a interpretação do significado do patrimônio cultural para sua preservação, resguardando-o no presente e no futuro. Nesse sentido, a conservação em si é uma maneira de ampliar e consolidar identidades culturais e narrativas históricas para além do tempo, por meio da valorização e da interpretação do patrimônio cultural. (MATERO, 2000, p. 5).

A moldura foi a primeira a passar por intervenção. Após avaliação de causas de deterioração e documentação fotográfica em estúdio e com microscópio USB foi elaborada a proposta a ser executada.

A moldura é construída de madeira clara e macia, capaz de incorporar sujidades em sua superfície, em adição ao particulado superficial decorrente da poluição, sendo assim, algumas etapas de limpeza foram necessárias. A primeira delas foi a limpeza com trincha macia, seguida da limpeza com água deionizada por toda a superfície e aguarrás nas áreas sem aplicação de folha de ouro.

A principal patologia da moldura era em decorrência dos fungos manchadores de cor preta, responsáveis também pelas irregularidades da superfície. Para a desinfecção foi utilizado o álcool 70 volumes, aplicado com swab de algodão embebido no líquido por três vezes em cada área foco de colônia.

Também passou por reintegração cromática, realizada com o objetivo de minimizar lacunas com perda de douramento e segue a lógica de mistura tonal de três cores. O fundo vermelho/vinho se assemelha ao bolo armênio, o amarelo se aproxima da cor característica do ouro e o verde emula o brilho do material. Também foi utilizada a cor dourada de maneira pontual, já que a moldura é dourada em sua completude e nas lacunas maiores não foi possível a aproximação da reflexão do ouro utilizando aquarelas. As tintas usadas foram as aquarelas da marca Winsor e Newton, não apenas pela familiaridade, mas por sua estabilidade e reversibilidade.

Já na tela, as intervenções emergenciais foram feitas para garantir a estabilidade, porém as demais intervenções aguardam a obtenção dos resultados dos exames laboratoriais. O primeiro procedimento feito para evitar perdas da camada pictórica foi o faceamento. A preparação prévia exigiu uma leve limpeza mecânica com trincha



macia para a então aplicação do papel japonês aderido com CMC (carboximetilcelulose).

O verso da obra foi limpo com esponja de melamina. As fibras do tecido tinham diferentes níveis de sujidades depositadas e o teste preliminar mostrou que a esponja, levemente umedecida com água deionizada, seria capaz de removê-las com êxito sem causar abrasões desnecessárias, inclusive clareando algumas manchas da tela.

A obra, quando recebida, apresentava um péssimo estado de conservação. Sua fragilidade fica ainda mais evidente quando observamos a extensa rede de craquelês na documentação por imagem com luz reversa e ampliações feitas com microscópio eletrônico. Esta patologia era o que mais incomodava os fiéis da paróquia, já que dificultava a leitura da obra, então foram realizados trabalhos de planificação e fixação da camada pictórica. Sendo assim, foi aplicado o adesivo Beva 371, diluído em Aguarrás, com o traço 1:3. A obra passou por mesa de calor e sucção por três vezes até a obtenção de resultado satisfatório.

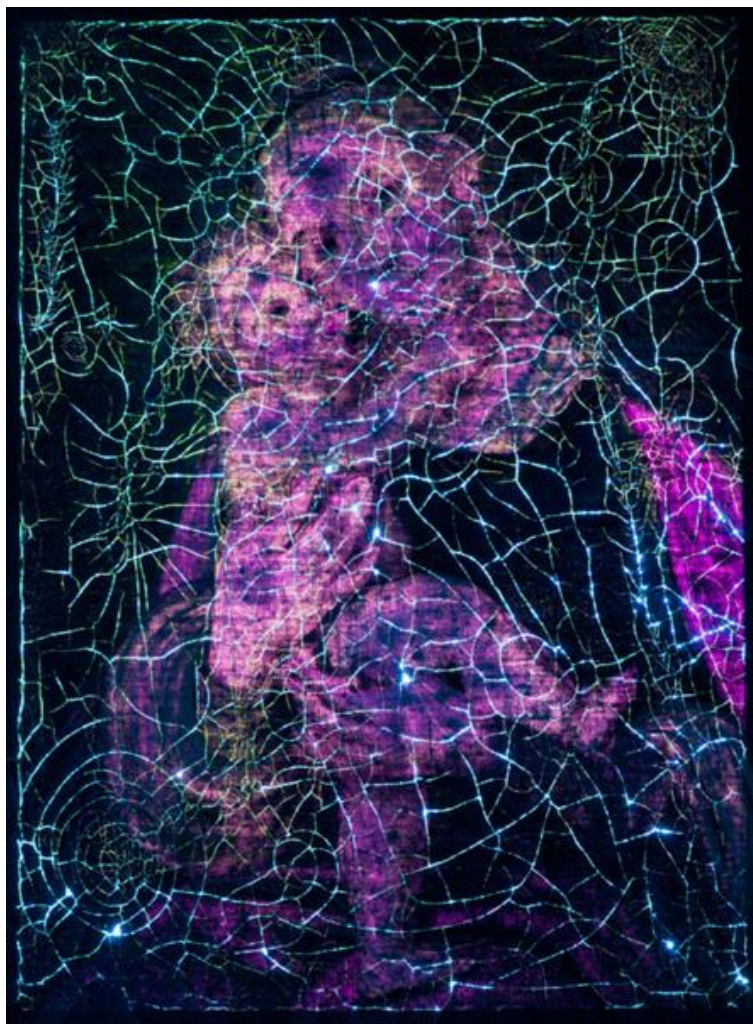


Imagem 3 Mapa de craquelês produzido com fotografia de luz reversa Digital, 13,5x10 cm. Autoria: Laboratório de Documentação Científica por Imagem da Universidade Federal de Minas Gerais (iLab – UFMG)

A remoção do verniz também foi necessária para revelar informações perdidas da obra, já que o anterior estava amarelecido por oxidação, escondendo os volumes do cabelo de Maria e do véu sobre a cabeça de Maria e do menino Jesus. a Acetona pura foi o solvente que apresentou melhores resultados no desempenho da remoção do verniz, sem sensibilizar a camada pictórica ou deixar manchas esbranquiçadas.

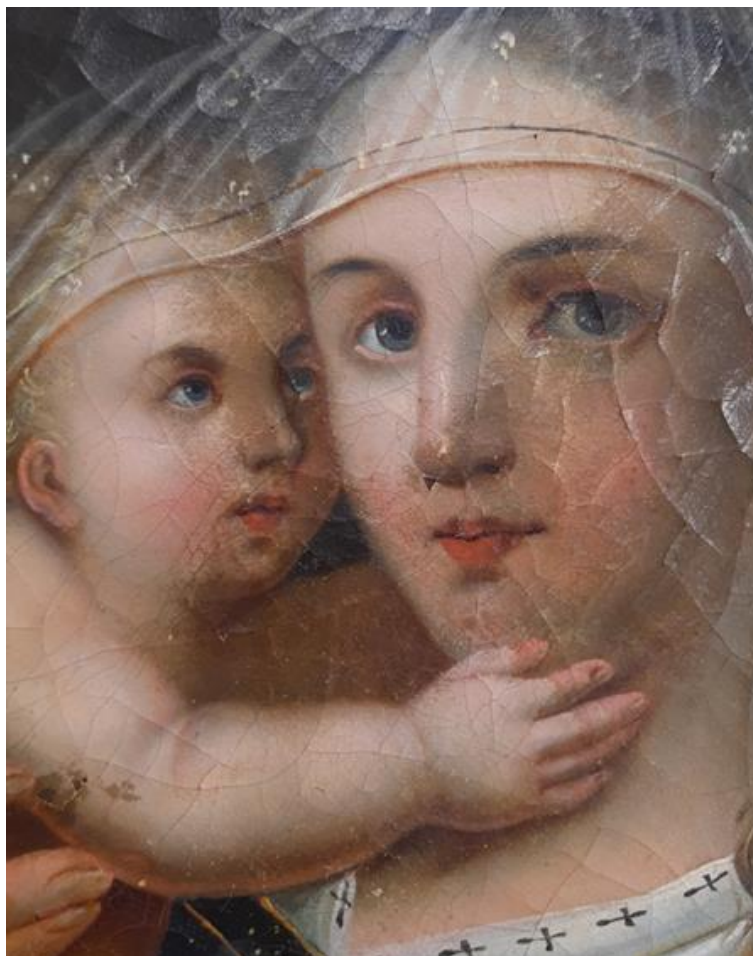


Imagem 4 Processos de remoção do verniz, 2023. Digital, 13x10 cm. Autoria: Arquivo pessoal da autora

Estruturalmente se mostrou necessário um reforço de borda, já que a obra tinha um grande ressecamento de seu suporte e apodrecimento das fibras na área inferior da pintura. O tecido para essa etapa foi cambraia mista de linho e algodão, de menor gramatura que o suporte da obra, tendo em vista a delicadeza da pintura e suas pequenas dimensões.

Para o estiramento da obra se optou pelo reentelamento solto, o tecido escolhido foi o nylon, que garantiu a transparência do verso da obra, permitindo o monitoramento, já que a obra passou por ataque biológico.

Anteriormente à reintegração cromática deve-se aplicar o verniz que separa os materiais originais da obra e os acrescentados pelo restaurador. Indo de consonância ao conceito de reversibilidade pretendido pela restauração. Como ressalta o autor



Cesare Brandi (2008), toda restauração é fruto de seu tempo, mesmo que bem embasada teoricamente, há subjetividade por trás da tomada de decisões. Sendo assim, devemos evitar alterar de maneira irreversível aquilo que dá identidade à obra.

Como material foi escolhido o verniz Regalrez, diluído em White Spirit, com concentração de 10%. Para evitar marcas, o método de aplicação escolhido foi a trincha macia e larga.

A massa escolhida para nivelamento foi a mistura entre cola de coelho e carbonato de cálcio. Testes prévios em protótipos foram realizados e as características de maleabilidade e textura suave foram priorizadas.

As lacunas da camada pictórica passaram por reintegração cromática e a ordem para esta etapa foi a cobertura de lacunas menores na periferia da imagem, depois as lacunas maiores, ainda nas bordas e por último as lacunas na área de maior importância, os rostos da pintura. A ordem foi seguida já que a imagem apresenta cores escuras e profundas, de grande contraste com o suporte da obra, tomando grande protagonismo.

A técnica escolhida foi a reintegração mimética por se tratar de uma obra com camada pictórica lisa, que será vista de uma curta distância e a tela já passou por reintegração anterior com a mesma técnica. A tinta utilizada no processo foi a Conservation Colors, da marca Gamblin.

Como verniz final foi escolhido o Paraloid B72, diluído em Xilol e aplicado por aspersão.

Foram realizados testes e amplas pesquisas sobre os materiais e técnicas a serem empregados em cada uma das etapas da restauração, cruzando as informações sobre as possíveis causas de deterioração da obra com os resultados almejados.

Brandi (2004), demonstra a necessidade de um estudo para o reconhecimento acurado do estado de conservação de uma obra antes da decisão pela intervenção. Conhecer o bem a ser restaurado é essencial para a tomada de decisões das etapas



de restauração e o planejamento a ser executado, é um trabalho científico, mas também político.

Discussão

O Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos é um museu particular que existe desde 2012, no Aglomerado Santa Lúcia. Tem como acervo objetos doados e emprestados pelos moradores, trazendo holofotes às histórias contadas pelas pessoas além da existência física dos objetos. Sua temática é religiosidade, raça, gênero, classe social, artes e ofícios, objetos biográficos, mas acima de tudo, a comunidade.

Viñas afirma em seu livro, *Teoria Contemporânea de la Restauración* (2003), que o conjunto de objetos da Restauração tem se ampliado progressivamente e se adaptando às novas necessidades culturais, chegando a categoria difusa e vasta dos bens culturais, saindo da zona das antiguidades, obras de arte, objetos de arqueologia, bens históricos e bens histórico-artísticos. Portanto devemos pensar na intervenção e permanência do acervo do Muquifu com sua particularidade de se relacionar diretamente com figuras conhecidas do bairro em que se localiza, contando com objetos cotidianos, com o valor agregado da memória e histórias que trazem à tona.

Por definição, O Muquifu é um museu de território, que nasce em contraponto aos museus de história oficial, dá ênfase às relações entre comunidade e território, valorizando os processos culturais espontâneos. No conceito de De Carli (2003), seria um Museu de Desenvolvimento Comunitário, já que o motor das ações é a comunidade.

A Restauração deve acompanhar a mudança do caráter político dos museus, que por muito tempo esteve associado à construção de comunidades imaginadas (ANDERSON, 1987). Museus são instituições de exercício do poder simbólico (BOURDIEU, 1989) e locais de memória (NORA, 1993), as nações evocam novas necessidades culturais. Knowles vê as modificações no campo dos valores dos objetos para a restauração e os resume:



Nos documentos antigos (...) os princípios da Restauração se vincularam a considerações de natureza político-nacionalista e por isto o monumento, entendido como uma obra arquitetônica, era objeto de Restauração sobre uma base de juízos de valor do tipo formal e histórico. Após a Segunda Guerra Mundial, a difusão do princípio de “interesse público” trouxe à luz a necessidade de devolver a noção de monumento a um contexto mais amplo de significado e uso social. (KNOWLES, 2000, p.617)

As relações edifício-coleção-público são ampliadas e construídas de maneira conjunta com a sociedade. O museu é, segundo o Icom (Conselho Internacional de Museus, 2022), uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. Os processos surgem de lutas sociais, demarcação de territórios e a definição de espaços de memória; por essa razão a Capela Maria Estrela da Manhã é fundamental para as manifestações materiais e imateriais de valores populares, constituindo a identidade da sociedade e garantindo a continuidade de expressões culturais.

Considerações finais

Cultura significa o ato de cultivar. Hoje, mais do que nunca, é necessário cultivar a criatividade humana, pois em um contexto de rápida mutação, os indivíduos, as comunidades e as sociedades só podem adaptar-se ao que é novo e transformar sua realidade por meio da iniciativa e da imaginação criadoras. (PÉREZ DE CUÉLLAR, 1997, p.104)

A participação social e política na ação de preservação de bens culturais vem da valorização da própria identidade. A memória e o envolvimento da comunidade para a preservação são baseados na consciência comunitária de pertencimento.

Como expõe Leach (1985) o termo cultura muitas vezes é empregado para referir a um capital simbólico específico, com uma relação hierárquica de quem o detém e seu



subordinado. Sendo assim, espaços como o Muquifu são muito importantes, para que se perceba a cultura como expressão própria, como sua.

O saber erudito não deve se sobrepujar ao saber popular. A conservação de um patrimônio não deve ser alheia à vontade, conhecimento ou benefício de uma comunidade. A manutenção das estruturas sociais pode ser quebrada por meio da Educação. Como ressalta a Professora Doutora Yacy-Ara Froner (2001), a Educação é o fim último das práticas preservacionistas, é ela quem legitima a ação do restaurador.

Todo o processo de restauração só foi possível a partir do interesse da paróquia, representado na figura do Padre Mauro, em reconhecer e salvaguardar o seu patrimônio. A decisão por construir um acervo coletivo que representa tradições, histórias e a vida cultural dos moradores de quilombos urbanos e favelas é simbólica.

A preservação da obra, sendo de interesse dos fiéis, continuará seu processo pelas mãos dos mesmos, agora com a orientação de um profissional da restauração, já que receberam instruções e toda a documentação das etapas de intervenção.

A ciência da conservação não é algo a ser escondido, mas partilhado para que a comunidade tenha maior autonomia ao lidar com o seu patrimônio e consiga perpetuar sua memória para as gerações futuras.

Referências

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

APPELBAUM, Barbara. Metodologia do Tratamento de Conservação. Porto Alegre, RS, 2017.

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

BAILÃO, Ana. Avaliação Colorimétrica da Alteração de Cor de Alguns Guaches e Aquarelas Utilizados na Reintegração Cromática de Bens Culturais. In: CALVO, Ana;



VIEIRA, Eduarda (Coord.) Matrizes da Investigação em Conservação e Restauro I. Porto: UCP/CITAR, 2014.

BAILÃO, Ana. Critérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura, 2015. Dissertação de Doutoramento em Conservação de Bens Culturais – Pintura. Universidade Católica Portuguesa; Escola das Artes. Porto. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/20111>.

BOURDIEU, P. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; São Paulo: Difel, 1989.

BRANDI, C. Teoria da Restauração. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia - Ateliê Editorial, Coleção Artes & Ofícios, 2008.

BURNAY, Luís de Ortigão – Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas. Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa: A.N.B.A. 14, 1945.

CUÉLLAR, Javier Pérez. Nossa diversidade criadora. Campinas: Papyrus/UNESCO, 1997.

DE CARLI, Georgina. Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. Revista ABRA, Costa Rica, jul./dez. 2003.

EMILE-MALE, Gilberte. Restauration des peintures de chevalet. Office du Livre: Friburgo, 1976

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

GONÇALVES, Yacy-Ara Froner. Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da museologia, arqueologia e ciência da conservação. 2001. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. . Acesso em: 28 nov. 2023.

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



LEACH, Edmund. Cultura/Culturas. In: Einaudi 5: Anthropos-Homem. Portugal: Imp. Nacional Casa da Moeda, 1984.

MATERO, Frank. Ethics and policy in conservation. GCI Newsletter, Los Angeles, v.15, n. 1, p. 5-9, Spring, 2000.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, v. 10, dez, 1993.

RUSKIN, John. The lamp of memory. In: PRICE, Nicholas Stanley. Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996. p. 42-3.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz, Conservação preventiva: controle ambiental. Belo Horizonte: LACICOR EBA UFMG, 2008.

STOUT, George L. The Care of Pictures. New York: Dover Publications, Inc, 1975.

VIÑAS, Salvador Muñoz. Teoría Contemporanea de la Restauración. Madrid: Síntesis, 2003.