

TÊXTIL OU PINTURA? CONSOLIDAÇÃO E REINTEGRAÇÃO NOS TECIDOS PINTADOS DE SÃO GONÇALO DO RIO DAS PEDRAS/MINAS GERAIS

TEXTILE OR PAINTING? CONSOLIDATION AND REINTEGRATION IN PAINTED TEXTILES IN SÃO GONÇALO DAS PEDRAS/MINAS GERAIS

Amanda Cristina Alves Cordeiro - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Cláudia Valéria Amorim - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Karine Cássia de Melo Carvalho - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Maria Cláudia Orlando Magnani - Universidade Federal dos Vale do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM)

RESUMO

Uma tipologia de objeto pouco estudada, os têxteis de grande formato com camadas finas de pintura e sem base de preparação, suscitam a dúvida de como devem ser tratados: como pinturas sobre tecido ou como tecidos com a superfície decorada com pintura? O entendimento e a definição da categoria à qual estes objetos pertencem impactam diretamente na maneira de intervir e na preservação desses tecidos. A partir de um estudo de caso, a restauração dos véus quaresmais de São Gonçalo do Rio das Pedras, analisamos as medidas adotadas para reintegração de lacunas e consolidação do suporte, exemplificando a complexidade no processo de intervenção de tecidos pintados.

PALAVRAS-CHAVE

Tecidos pintados; consolidação do suporte têxtil; reintegração em têxteis; lacuna em tecidos.

ABSTRACT

The large painted textiles, a type of object still little studied, raise questions on how they should be treated: as paintings themselves or as textiles with the surface decorated with painting? Understanding and defining the category to which these objects belong impacts on the form of intervention and the preservation of these artifacts. Based on the restoration of São Gonçalo do Rio das Pedras Lenten veils case study, we analyzed the treatments adopted for the reintegration of losses and consolidation of textile support, exemplifying the complexity of the intervention process in painted textiles.

KEYWORDS

Painted textiles; consolidation of textile support; loss reintegration in textiles.

Introdução

A utilização de tecidos se inicia para suprir uma necessidade básica de proteção do corpo e vai, ao longo da história, ampliando espaço para satisfazer outras necessidades do ser humano como ser social. Os têxteis são incorporados ou se tornam objetos de decoração, de demarcação de status social, de arte, cerimoniais e até veículos de comunicação de posicionamentos políticos ou religiosos. Desta

relação intrínseca entre homens e tecidos surge não somente uma variedade de modos de tecer com diferentes matérias primas, tratamentos e acabamentos, mas também uma inumerável quantidade de objetos com formas e usos distintos, cada qual com seus valores histórico, social, artístico, entre outros.

A mesma variedade que enriquece o universo dos objetos têxteis é elemento dificultador da adoção de ações de preservação de sua individualidade, assim sendo mais sensíveis e vulneráveis na medida em que congregam diferentes tecnologias, componentes, formas e usos.

Como forma de organização de pesquisas e estudos, podemos lançar mão da categorização destes objetos, como sugerido, por exemplo, por Sheila Landi (1992) que os apresenta em nove amplas divisões. Ainda assim é possível verificar tipologias de objetos que ora transitam entre categorias, ora não se encaixam em nenhuma delas.

Na região de Diamantina, Minas Gerais (MG/Brasil), nos deparamos com uma tipologia de objeto pouco estudado, porém bastante recorrente na região: os têxteis pintados (Figura 1). De modo geral, podemos dizer que se trata de panos de grande formato, normalmente confeccionados a partir de várias tiras de tecido - de linho ou algodão - costuradas à mão, que recebem posteriormente uma ou várias camadas finas de pintura de forma parcial ou total, não aparentando apresentar base de preparação.



Figura 1. Véu quaresmal pintado com sibila Helespontina antes da intervenção de conservação e restauração. Foto: Patrícia Reis, 2019.

Antes de qualquer discussão sobre tais artefatos, damos destaque para alguns questionamentos cujas respostas impactam diretamente na maneira de intervir nesses tecidos, bem como na sua preservação. Sendo eles os seguintes: dentro de qual categoria devemos considerar tais objetos? Devemos tratá-los como pinturas sobre tecido ou como tecidos com a superfície decorada com pintura? Quais são as diferenças entre as duas categorias? Quais são as complexidades que esta categoria de bem cultural apresenta quando pensamos em sua preservação, conservação e restauro?

Tecidos Pintados: Entre Têxtil e Pintura

Ana Villarquide Jevenois (2004), ao abordar a história do tecido como suporte pictórico, afirma que algumas telas de linho pintadas na Idade Média não eram exatamente quadros, tal como concebemos na atualidade as pinturas de cavalete, no seu formato tradicional com diferentes estratos pictóricos. Na verdade, tais telas se assemelhavam ao que hoje reconhecemos como estandartes processionais ou

tecidos que se usavam pendurados denominados “sarjas” (JEVENOIS, 2004, p. 100).

No que diz respeito à técnica construtiva deste tipo de artefato, Jevenois (2004) relata que se tratava de pinturas com têmpera, na maioria das vezes não muito trabalhadas, realizadas em tecidos de linho com ligamento muito fino. Tais tecidos geralmente apresentavam o suporte impregnado com cola, ou não possuíam base de preparação, dando a possibilidade de visualização da imagem por seus dois lados.

Inclusive, a referida autora ressalta o caráter transitório destes objetos, apostando neles como decorações efêmeras substitutas de murais e de tapetes, estes muito mais custosos quando comparados aos tecidos pintados. Especificamente, ao se referir sobre tais têxteis, Jevenois (2004) nos fala do “*tuchlein*”, definindo-o como técnica pictórica realizada com têmpera magra sobre tecidos de linho fino, sem base de preparação, que deriva da tradição dos estandartes e dos pálios (GIANNINI, ROANI, 2008, p. 207; JEVENOIS, 2004, p. 101). Ainda dissertando sobre a função e uso destes artefatos, Jevenois (2004) nos brinda informações muito interessantes ao reportar que não há muitos exemplares destes objetos, não só pela qualidade dos materiais/técnicas utilizados na sua fatura, mas também pelo uso em exteriores, que forçavam sua substituição.

Claramente, Jevenois (2004) faz referência aos tecidos pintados considerando-os como uma evolução da pintura sobre tela tradicional, no entanto, esta concepção ainda está longe de ser uma definição consolidada. Karen Thompson, Margaret Smith e Frances Lennard (2017) afirmam que a definição de têxtil pintado ainda é muito subjetiva, já que não há um consenso entre conservadores-restauradores sobre o que caracterizaria exatamente tal categoria e tampouco daquilo que diferenciaria um tecido decorado com pintura, de uma pintura que utiliza tecido como suporte.

Nesse sentido, partindo do texto “*A literature review of analytical techniques for materials characterisation of painted textiles - Part 1: categorising painted textiles, sampling and the use of optical tools*”, iniciaremos esta discussão apresentando a definição de tecidos pintados como objetos cujo suporte têxtil recebe camada de

pintura e que, apesar desta última, apresenta como principal característica a flexibilidade. Sendo assim, a maleabilidade do suporte não só irá determinar o caráter principal dos têxteis pintados, mas também influenciará diretamente na sua função, como exposto a seguir:

The textiles used are most commonly un-tensioned textiles, designed to be flexible and expected to drape and move, unlike paintings on canvas where the majority are stretched during making and display to produce a rigid support for the paint (THOMPSON; SMITH; LENNARD, 2017, p. 64).

Complementando o excerto supracitado, quando comparamos este tipo de objeto com pinturas sobre cavalete na sua forma tradicional, podemos dizer que a manutenção da maleabilidade da peça - característica dos têxteis - é conferida tanto pela fina espessura das camadas de tinta aplicadas sobre o suporte em tecido, quanto pela ausência da base preparação já que, na maioria dos casos, ela não existe. Sendo importante ressaltar que normalmente é possível visualizar a olho nu a estrutura têxtil - textura e ligamento - através da capa de pintura.

Ainda sobre as particularidades dos tecidos pintados, vale recorrer à classificação dada por Thompson, Smith e Lennard (2017), que elencam tais objetos dividindo-os nas seguintes categorias: aqueles que possuem a superfície totalmente pintada e os que apresentam pintura parcial do suporte, deixando aparente em algumas regiões do têxtil. Aplicando esta categorização aos panos pintados de Diamantina e região, identificamos esta última situação, dado que podemos visualizar algumas áreas em que o tecido segue aparente.

Além disso, notamos que a camada pictórica nesses panos não chega a formar uma capa contínua e regular sobre a superfície têxtil, mas que ela é, em certa medida, absorvida por esta última. Ao contrário da pintura sobre tela de cavalete tradicional, em que temos claramente a presença de uma camada pictórica acompanhada da base de preparação, ambas suportadas por uma estrutura têxtil, nessas peças podemos observar que o suporte retém de certo modo a camada pictórica à maneira de um corante¹ ou tingimento, o que indica uma possível ausência de base de preparação.

A partir das considerações feitas anteriormente, entendemos que os véus quaresmais de Diamantina e região são tecidos pintados e, por essa razão, são

objetos têxteis que tangenciam a instância pictórica. Eles apresentam como principal característica a flexibilidade e não foram projetados para serem fixados a um chassi, como no caso das pinturas sobre tela.

Diante disso, partimos de algumas indagações que guiaram as decisões tomadas ao longo do processo de intervenção, sendo elas as seguintes: ao se elaborar uma proposta de tratamento para objetos deste tipo, que transitam entre o têxtil e a pintura, devemos empregar técnicas de intervenções concernentes ao âmbito dos têxteis ou de pinturas? Por quê?

Se pensarmos em tais peças como pinturas sobre tela e considerando seu estado de conservação, as intervenções de restauro adotadas possivelmente passariam, de maneira resumida, por ações tais como documentação, limpeza, tratamentos estruturais e tratamentos estéticos respectivos às pinturas. No entanto, partindo do princípio de que as intervenções de conservação e restauração não devem alterar as características originais da obra (Carta de Burra, 1980), e considerando, por exemplo, o fato de que as técnicas de consolidação de suporte em pinturas, sobretudo o processo de reentelamento, implicam no uso de adesivos (ORTIZ, 2012), ao optar por este tipo de tratamento poderíamos correr o risco de danificar o suporte, alterando a principal característica desta categoria de objeto: a flexibilidade do têxtil (FLURY-LEMBERG, 1988).

Além disso, tal escolha poderia implicar na alteração da coloração e brilho tanto das fibras quanto da pintura (LANDI, 1992). Considerando o exposto, optamos por tratar tais objetos abordando técnicas de conservação e restauração usadas no âmbito dos têxteis tanto para consolidar o suporte, quanto para tratar as lacunas das obras em questão.

O Problema da Lacuna em Tecidos: Particularidades e questões a serem consideradas

Para iniciarmos a discussão sobre lacuna, partiremos da definição de tal termo dada no texto “Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines II” (1972)², onde Paul Philippot afirma que trata-se de uma “interrupção no ritmo e continuidade da forma artística de um objeto”. Cabe ressaltar que as lacunas presentes em obras de arte

podem não estar restritas apenas ao âmbito da cor, mas alcançarem também a forma (TAUBERT, 1970, p. 134).

Cesare Brandi (2004) corrobora a complexidade deste assunto ao afirmar que o tratamento de lacunas em obras de arte é, antes de qualquer coisa, uma questão de cunho teórico, ressaltando que as soluções de reintegração devem ser pensadas em função das características estruturais de cada tipologia de obra de arte. Sendo tais tipos de obras elencados pelo autor como aquelas de natureza arquitetônica, escultórica, pictórica e, ainda, as de outra espécie. Assim, acreditamos que os têxteis de um modo geral, incluindo os tecidos pintados, estão inseridos neste último grupo e, por essa razão, apresentam particularidades a serem consideradas quando lidamos com tratamentos de lacunas.

Nesse sentido, falar sobre o tratamento de lacunas em tecidos demanda não só discutir sobre a pertinência do emprego da expressão “reintegração cromática”, quando tratamos da categoria de objeto citada, mas inclusive entender as complexidades envolvidas nesse processo. Tal expressão apresenta ampla aceitação técnica, científica e histórica na língua portuguesa (BAILÃO, 2015), sendo definida por Ana Bailão como um procedimento que “implica em uma ação sobre as lacunas e desgastes da matéria de superfícies pintadas ou policromadas através da aplicação de cor”³. No entanto, ao associar este procedimento apenas às superfícies pintadas e policromadas, a pesquisadora restringe a natureza desta intervenção ao universo pictórico, o que não se aplicaria aos têxteis de modo geral.

Diferentemente de outras tipologias de objetos, como pintura de cavalete e esculturas policromadas, os tecidos geralmente apresentam tanto suporte quanto elementos estéticos amalgamados, uma vez que a base têxtil abriga, em si mesma, os padrões de tecelagem, cores e apliques, configurando-se em uma estrutura que não serve apenas de suporte, mas que literalmente contém os elementos responsáveis pela “visualidade” da peça (NEIRA, 2015). Dito isso, assumimos que na maioria das vezes torna-se difícil separar tratamentos estruturais daqueles de cunho estético quando fazemos intervenções em peças têxteis (CONTI, 2004; VICIOSA, 2018). O que não ocorre com outras categorias de objetos, em que normalmente é possível tratar separadamente o suporte das camadas pictóricas, ou de revestimentos que cobrem a superfície dos mesmos.

Com efeito, Ivan Mateo Viciosa (2018) ao dissertar sobre o tema no âmbito da conservação de têxteis, usa somente o termo “reintegração”, definido-o como solução de caráter estético através da qual se busca brindar ao objeto uma leitura apropriada do conjunto. Ao descrever a palavra reintegração desta maneira, Viciosa se aproxima da definição dada por Philippot (1996) e Brandi (2004), em que defendem que o objetivo principal da ação de reintegração é eliminar os distúrbios causados pela lacuna, de modo que esta intervenção seja caracterizada como tal. Porém, conforme já falado, Viciosa (2018) chama a atenção para o fato da reintegração em tecidos demandar uma resposta adicional, de cunho estrutural⁴, em que se faz a consolidação do suporte de forma total ou parcial. Na verdade, ao abordar o tratamento de lacunas em têxteis, o autor trabalha com o trinômio “reintegração, consolidação e distinguibilidade”, sendo que discutiremos o último termo mais adiante.

Considerando o fato dos tecidos geralmente estarem associados a uma ampla gama de materiais e apresentarem diferentes formatos (MONSÓ, 2010), a tomada de decisão torna-se complexa quando pensamos em tratamentos de lacunas que, como já vimos, não se restringem apenas ao âmbito estético. Ao pensarmos na diversidade de formato dos têxteis, há diferenças, por exemplo, no tratamento de lacunas em trajes quando comparamos estes com têxteis bidimensionais (ORTEGA, 2007). Apesar de estarem compreendidos no universo têxtil, os trajes ou quaisquer outros tecidos que apresentam tridimensionalidade se aproximam dos objetos escultóricos, em que volume e cor funcionam como elementos fundamentais na sua leitura. Assim, tanto o impacto da lacuna quanto o seu preenchimento deverão ser analisados considerando não só a cor de sua superfície no têxtil, mas também a forma do objeto no espaço. No caso dos tecidos bidimensionais, os quais podem ou não apresentar decorações superficiais ou pinturas, podemos estabelecer uma relação indireta com objetos pictóricos na medida em que tais elementos presentes na sua superfície – padrões de tecelagem, cores, apliques e outros tipos de adornos – apresentam relevância direta em sua apreciação.

Como assinalado por Ortega (2007), os tratamentos de lacunas na conservação de têxteis percorreram um longo caminho até o presente momento. A autora, se referindo ao conceito de mínima intervenção, pontua uma tendência através da

máxima de que "menos é mais" e, para garantir tal premissa, são feitas tentativas para manter o tecido no estado em que se encontra, adicionando o mínimo possível à peça ao preencher suas lacunas (ORTEGA, 2007, p. 83). De fato, as particularidades dos tecidos devem ser pensadas juntamente com os critérios éticos de intervenção, que são inerentes à prática de conservação e restauração de qualquer tipo de objeto.

Nesse sentido, antes de qualquer coisa, é de grande importância avaliar os tipos de lacunas existentes no objeto e considerar sua extensão e localização. Ainda, a escolha dos materiais a serem usados na intervenção é fundamental e, sobretudo, assegurar-nos sobre a estabilidade dos mesmos e sua compatibilidade com os materiais originais da obra. É preciso avaliar também de que forma as características físicas desses materiais, tais como cor, brilho, transparências e textura, irão interagir com o objeto e influenciar em sua leitura. Além disso, é imprescindível analisar a viabilidade da intervenção, considerando as inúmeras possibilidades de técnicas de tratamentos para lacunas em têxteis em função das características do têxtil a ser tratado (CONTI, 2004), do seu estado de conservação, seu uso e função social, bem como do resultado da intervenção sobre a peça em longo prazo. Outro ponto não menos relevante, tratado por Viciosa (2018), relaciona-se à legibilidade ou discernibilidade da intervenção, uma vez que esta deve ser identificada como tal, mas ao mesmo tempo, deve ser capaz de resgatar a integridade do objeto, permitindo sua leitura estética.

Estudo de Caso dos Tecidos Pintados de São Gonçalo do Rio das Pedras: Processo de Consolidação do Suporte e Reintegração

Os tecidos pintados de São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito do Serro (MG), formam um conjunto composto por dois véus quaresmais acompanhados de dois frontais de altar. Trata-se de peças de grande formato, confeccionadas por tiras de algodão costuradas à mão e apresentam superfície parcialmente pintada. Tais têxteis datam do século XIX e pertencem à Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Sobre o estado de conservação destes objetos podemos dizer que, de modo geral, as degradações presentes nas peças decorriam da baixa estabilidade e qualidade dos materiais empregados na sua construção, porém, os danos mais graves

derivavam principalmente de sua forma de uso e acondicionamento. As principais degradações observadas foram sujidades generalizadas, as manchas de terra, umidade, oxidação e cera; as marcas de carimbos e inscrições no suporte; os vincos, rasgos, costuras e fios soltos; as deformações dimensionais, as perdas de grandes proporções no suporte e as intervenções inadequadas.

A respeito do processo de intervenção realizado, antes de qualquer ação, além de proceder à documentação de cada uma das peças, mapeamos os diferentes tipos de sujidades presentes nos véus quaresmais. Logo, fizemos testes de solubilidade considerando cada uma das tipologias de manchas e, a partir da interpretação dos resultados de tais testes, montamos um programa de limpeza para todo o conjunto. Vale ressaltar que o processo de limpeza foi dividido em três etapas distintas: na primeira, foi feita uma limpeza geral utilizando sucção controlada; a segunda, de forma pontual com borracha; e a terceira, também de maneira pontual, com umidade e solventes orgânicos. O grande desafio do processo de limpeza foi criar uma unidade pensando no conjunto das peças, tendo em vista que cada objeto apresentava graus de sujidade diferentes quando comparados entre si.

Após executada a limpeza, partimos para a realização de tratamentos estruturais, como mostra a Figura 2. Nessa etapa, foi necessário corrigir os vincos, as deformações do suporte e alinhar os fios soltos presentes nos tecidos. Para isso, trabalhamos com umidificador ultrassônico e alfinetes de entomologia. Por meio do vapor de água frio, as fibras foram lentamente umedecidas e relaxaram-se, permitindo sua acomodação na posição desejada. Após a execução deste procedimento, usamos placas de vidro finas como peso para auxiliar no processo de planificação.



Figura 2. Tratamentos estruturais - correção dos fios soltos e planificação com uso de umidificador ultrassônico e alfinetes de entomologia. Fotos: Bernardo Guimarães, 2019.

Feito isso, foi necessário pensar na consolidação e integração do suporte das peças em questão. Optamos por realizar a reintegração das lacunas do objeto juntamente com a consolidação total do suporte de tais objetos, tendo em vista sua fragilidade, a dimensão das lacunas presentes e a vigência do uso desses tecidos. No que diz respeito ao tipo de técnica a ser empregada na consolidação, decidimos usar pontos de conservação (Figura 3) – e não adesivos –, considerando não só as questões já pontuadas acerca das características de tais objetos, mas também atentando-nos para as vantagens e desvantagens de cada um desses métodos (JEDRZEJEWSKA, 1981) em função do estado de conservação dos véus.



Figura 3. Consolidação de rasgos no suporte dos véus quaresmais. Foto: Patrícia Reis, 2019.

Uma vez decidida a técnica com a qual os tecidos seriam consolidados, escolhemos os materiais a serem utilizados nos procedimentos de intervenção (Figura 4). Assim, após testes prévios, foram selecionados tules compostos de poliéster e cambraias mistas feitas deste último material e de algodão cru. Mediante a inacessibilidade à corantes com boa estabilidade próprios para fins de conservação (LANDI, 1992), assim como de infraestrutura para proceder ao tingimento de tais tecidos assegurando os parâmetros de qualidade exigidos para usá-los com este propósito, utilizamos tecidos que apresentam tingimento com boa solidez e com tonalidades

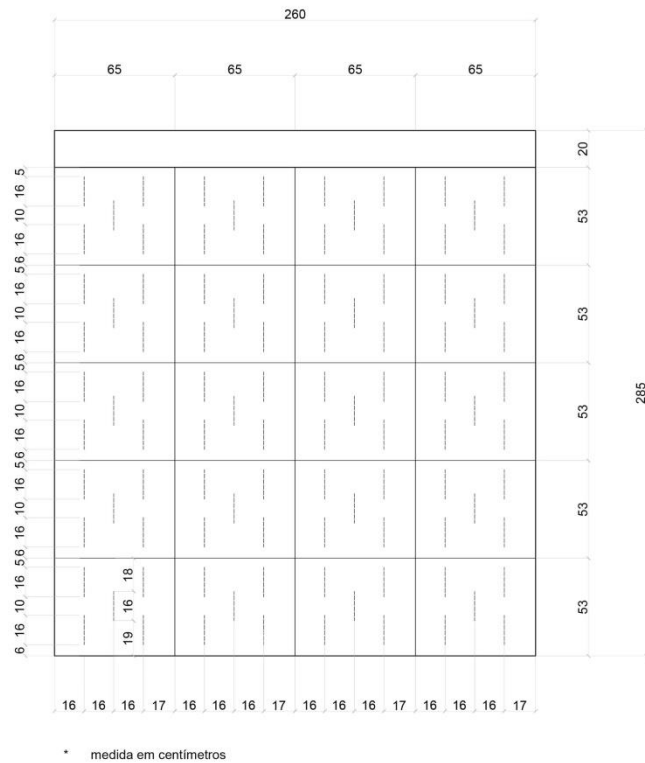
próximas às da obra, preparando-os previamente (NORTON, 1984) para serem colocados em contato direto com os véus quaresmais.



Figura 4. Consolidação e reintegração do suporte nos véus quaresmais. Fotos: Bernardo Guimarães, 2019.

Em virtude das dimensões das peças, antes de proceder à consolidação total do suporte, foi necessário realizar um estudo avaliando qual seria a melhor disposição das “linhas de fixação e sustentação”, isto é, os pontos de costura usados para fixar o forro à peça, evitando a formação de bolsas de ar e de possíveis tensões no suporte têxtil que delas possam decorrer. Mediante a definição da disposição dessas linhas, ilustradas no Esquema a seguir, não só fixamos o forro nas peças, mas também consolidamos rasgos usando pontos de conservação, escolhidos em função dos tipos de danos mapeados previamente.

Sibila Helespontina



Esquema 1. Mapeamento para elaboração da costura dos pontos de fixação e sustentação no tecido pintado com a Sibila Helespontina.

Após a consolidação dos rasgos e fios soltos, trabalhamos na integração das áreas de lacuna dos véus, onde a intervenção mais significativa foi realizada no tecido pintado com a Sibila Helespontina. Nesse véu, além de lacunas pontuais e rasgos, observamos uma grande área central de perda no suporte, onde se situava uma representação figurativa acompanhada de inscrições e quadraturas. Tais áreas de perda interrompiam a leitura da peça, uma vez que elas se tornavam figura em relação ao fundo⁵, impactando no seu caráter devocional. Isso acontecia, sobretudo, em virtude das intervenções inadequadas realizadas anteriormente em tais objetos, onde as lacunas foram remendadas utilizando um tecido branco.

Assim, com o objetivo de possibilitar uma melhora na leitura da obra, trabalhamos com a sobreposição de camadas de tule a fim de dar continuidade às áreas faltantes de cores e linhas na superfície do objeto, como mostra a Figura 5. Tal sobreposição foi realizada a partir do emprego de pontos de conservação, especificamente utilizando alinhavo e fios de seda⁶, com extremo cuidado para que não fossem geradas tensões adicionais no suporte da obra.



Figura 5. Véu quaresmal pintado com sibila Helespontina após intervenção de conservação e restauro. Foto: Bernardo Guimarães, 2019.

Considerações finais

Barbara Appelbaum (2010) nos fala sobre a importância que a categorização dos objetos, assim como os valores a ela associados, assume nas relações que estabelecemos com eles, incluindo o momento da tomada de decisão quando da intervenção sobre os mesmos. Partindo deste princípio, defendemos que a forma como um artefato é compreendido, principalmente do ponto de vista de seus materiais/técnicas construtivas e usos, bem como do seu estado de conservação, deve guiar nossas escolhas quando abordamos possibilidades de tratamentos de conservação e restauro. Acreditamos que este estudo de caso ilustra tal situação, uma vez que se trata de uma categoria de objeto pouco usual e que, por essa razão, pode provocar dúvidas ao se tentar definir qual seria a abordagem mais acertada no seu tratamento de conservação e restauro em função da sua caracterização.

Ainda, o tratamento aplicado às lacunas dos véus quaresmais de São Gonçalo do Rio das Pedras exemplifica de maneira didática as complexidades presentes no processo de intervenção de tecidos pintados. O que é potencializado não só pelo caráter devocional de tais peças, mas também pela vigência do uso delas. Além

disso, acreditamos que este trabalho materializa a conjunção dos preceitos estabelecidos por Viciosa (2018), dado que exemplifica de que maneira uma intervenção de consolidação e reintegração em tecidos deve conjugar premissas como o respeito aos materiais originais da obra e a distinguibilidade da intervenção, cumprindo com o papel da reintegração que é devolver/brindar ao objeto uma leitura apropriada do seu conjunto.

Notas

¹ João Cura Figueiredo D' Ars define o termo corante como "material colorido, solúvel no aglutinante". O que não ocorre com os pigmentos, os quais por não serem solúveis no aglutinante, formam um filme sobre a superfície do tecido.

² PRICE, Nicholas Stanley. *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

³ RECORE UFBA. RECORE CONVIDA: Materiais e técnicas de reintegração cromática com Ana Bailão. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3Ne4WRiShJM&ab_channel=RECOREUFBA>. abr, 2021.

⁴ Cabe ressaltar que usamos a expressão "tratamento estrutural" para referirmos aos diferentes tipos de intervenções de conservação e restauro que visem reintegrar ou reestruturar o suporte têxtil, quando este apresenta danos em sua estrutura tais como lacunas ou perdas, desgaste, perda de resistência mecânica e etc.

⁵ Os conceitos de "figura e fundo" foram utilizados na Gestalt, uma corrente psicológica que surgiu no final do século XIX e que se fundamenta na ideia de que o todo é mais do que a simples soma das suas partes. A noção de "figura e fundo" se origina numa concepção do psicólogo Edgar Rubin e, segundo ele, só a figura possui forma, sendo o fundo desprovido dela – ou seja, a figura é percebida em primeiro plano e ganha preponderância em relação ao fundo, já que atrai o olhar. Através do gestaltismo, Cesare Brandi aplica tais conceitos no contexto de uma imagem pictórica e interpreta a lacuna como uma interrupção formal indevida no tecido figurativo, assumindo assim a função de "figura", enquanto a imagem pictórica passa a ser observada como "fundo" (BAILÃO, 2009, p. 131).

⁶ A escolha do fio de seda se deu pelo fato do material apresentar força adequada, já que não é tão resistente a ponto de danificar ou tensionar o tecido original e nem tão frágil que não possa sustentar a intervenção realizada (ORTEGA, 2007).

Referências

APPELBAUM, Barbara. **Conservation treatment methodology**. San Bernardino: Appelbaum, 2010.

BAILÃO, Ana. **Critérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura**. Porto: Universidade Católica Portuguesa; Escola das Artes, 2015.

BAILÃO, Ana. (2009). **O gestaltismo aplicado à reintegração cromática de pintura de cavalete**. *Estudos de Conservação e Restauro*, nº 1, p. 128-139, 2009. <https://doi.org/10.34618/ecr.1.3171>

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

CONTI, Susanna. **Loss in textiles: Technological and Color problems** (2004). In: BROOKS, Mary; EASTOP, Dinah (ed.). *Changing views of textile conservation*. Los Angeles: Getty Publications, 2011.

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

FLURY-LEMBERG, Mechthild. **Textile Conservation and research**. Abegg-Stiftung Bern, 1988.

GIANNINI, Cristina; ROANI, Roberta. **Diccionario de restauración y diagnóstico**. San Sebastian: Editorial Nerea, 2008.

IPHAN. **Carta de Burra**, 1980. ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. Burra, 1980.

JEDRZEJEWSKA, Hanna. **Problems in the Conservation of textiles: Needle Versus Adhesive** (1981). In: BROOKS, Mary; EASTOP, Dinah (ed.). *Changing views of textile conservation*. Los Angeles: Getty Publications, 2011.

JEVENOIS, Ana Villarquide. **La pintura sobre tela I: Historiografía, técnicas y materiales**. San Sebastián: Editorial Nerea, 2004.

LANDI, Sheila. **The textile conservator's manual**. 2nd. ed. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1992.

MONSÓ, Roser Lopéz. **El almacenaje de las colecciones textiles**. In: CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y MUSEO TEXTIL (CDMT). *Manipulación, almacenaje y transporte de material textil*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2010.

NEIRA, Luz Garcia. **Têxteis como patrimônio cultural**. *Cultura Histórica e Patrimônio*. Alfenas, v. 3, n.1, 2015.

NORTON, Ruth E. **Storage and Display of textiles for museums in South-East Asia**. UNESCO: 1984. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066870>. Acesso em: maio, 2021.

ORTEGA, Natalie. **Lacunes In Textiel**. In: *De Problematiek Van Lacunes In De Conservatie-restauratie*. Brussel: Beroepsvereniging voor Conservators-Restaurateurs van Kunstvoorwerpen, p. 83-87, 2007.

ORTIZ, Alicia Sánchez. **Restauración de Obras de Arte: pintura sobre Caballete**. Madrid: Akal, 2012.

PHILIPPOT, Paul. **Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines**. 1972. In: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

PRICE, Nicholas Stanley. **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

RUSHFIELD, Rebeca. **Conservation of Easel Paintings**. Nova Iorque: Routledge, 2013.

TAUBERT, Johannes. **The conservation of wood** (1970). *Polychrome Sculpture: meaning, form and conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2015.

THOMPSON, Karen; SMITH, Margaret; LENNARD, Frances. **A literature review of analytical techniques for materials characterization of painted textiles - Part 1:**

categorising painted textiles, sampling and use of optical tools. Em: Journal of the Institute of Conservation. V.40:1; p. 64-68, fev. 2017, DOI 10.1080/194555224.2016.1269355.

VICIOSA, Iván Mateo. **Conservación y Restauración de Textiles**. Madrid: Síntesis S. A., 2018.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de la Restauración**. Madrid: Sintesis, 2003.