



V.3, N.1, 2019

A ARTE DA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DOS BENS MÓVEIS E INTEGRADOS**THE ART OF PRESERVATION-RESTORATION OF MOVABLE AND INTEGRATING PROPERTIES****EL ARTE DE LA CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DE LOS BIENES MÓVILES E INTEGRADOS.**Prof^a Dr^a Isabel Cristina Nóbrega¹**RESUMO**

No texto é esboçado um breve histórico da conservação-restauração dos bens móveis e integrados – pinturas, esculturas, livros, manuscritos e outros objetos de ordem artística ou arqueológica – ao longo dos séculos, apontando aspectos que permeiam essa ação. Abordam-se questões sobre técnicas e materiais utilizados, como também algumas das inovações científicas utilizadas recentemente. Relembra-se o trabalho pioneiro dos conservadores-restauradores Edson Motta, João José Rescala, Jair Afonso Inácio e Fernando Barreto. Mencionam-se posturas relacionadas à atividade da conservação-restauração no Brasil, perpassando, por exemplo, as primeiras restaurações das igrejas mineiras, o estilo barroco descaracterizado, o excesso de repinturas e as interpretações estilísticas errôneas. Destaca-se, também, a importância dos pioneiros na formação de novos profissionais da área, no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Histórico. Bens móveis e integrados. Conservação-restauração. Pioneirismo. Brasil.

ABSTRACT

The text presents a brief history of the preservation-restoration of movable and integrating properties – paintings, sculptures, books, manuscripts and other artistic and archaeological objects – during the centuries, pointing out aspects that penetrate such action. Issues about used techniques and materials have also been mentioned, as well as some of the scientific innovations recently used. It remembers the pioneer work of the preservers-restorers Edson Motta, João José Rescala, Jair Afonso Inácio and Fernando Barreto. It also mentions behaviors related to the activity of preservation-restoration in Brazil, passing by, for example, the first restorations of Minas Gerais churches, the uncharacterized baroque style, the excess of re-paintings and the mistaken stylistic interpretations. The importance of the pioneers for the training of new Brazilian professionals in such area is also highlighted.

KEYWORDS: History. Movable and integrating properties. Preservation-restoration. Pioneer work. Brazil.

RESUMEN

En el texto se esboza una breve historia de la conservación-restauración de los bienes móviles e integrados- cuadros, esculturas, libros, manuscritos y otros objetos de orden artística o arqueológica- a lo largo de los siglos, señalando aspectos que permean esas acciones. Abordase cuestiones sobre técnicas y materiales utilizados, como también algunas de las innovaciones científicas utilizadas recientemente. Recordando el trabajo pionero de los conservadores-restauradores Edson Motta, João José Rescala, Jair Afonso Inácio e Fernando Barreto. Mencionase posturas relacionadas a la actividad de la conservación en el Brasil, recorriendo, por ejemplo, las primeras restauraciones de las iglesias mineras, el estilo barroco des-caracterizado, el exceso de repinturas y las interpretaciones estilísticas errôneas. Destacase también, la importancia de los pioneros en la formación de nuevos profesionales en la área, en el Brasil.

PALABRAS-CLAVE: Historia. Bienes móviles e integrados. Conservación-restauración. Pioneirismo. Brasil.

¹ Graduada em Artes e Desenho pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Especialista em Cultura e Arte Barroca pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto – IFAC/UFOP. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – IA/UNESP. Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP. Este artigo tem por base a tese de doutorado “As lacunas da obra de arte: teoria e prática”, orientada pela Prof.^a Dr^a. Marlene Yurgel.



Por seu valor como manifestação cultural e símbolo de uma nação, os bens culturais são protegidos, para que sejam transmitidos às gerações vindouras, prática comum nos Estados modernos. Sobre isso, Maria Cecília Londres Fonseca² afirma: “*Esse é, pelo menos, o discurso que costuma justificar a constituição desses patrimônios e o desenvolvimento de políticas públicas de preservação*”.

Os bens culturais estão subdivididos em três categorias: a dos bens imateriais, a dos bens imóveis e a dos bens móveis e integrados. Os bens imateriais são aqueles que em si contêm intenso conteúdo simbólico; como exemplo, o terreiro da Casa Branca ou Candomblé do Engenho Velho (Iya Nassô Oká), instalado no Brasil há cerca de 350 anos.

“Esse procedimento explicita-se em mitos, ritos, valores, crenças, formas de poder, culinária, técnicas corporais, saberes, cânticos, ludismos, língua litúrgica (o iorubá) e outras práticas sempre suscetíveis de recriação histórica, capazes de implementar um laço atrativo de natureza intercultural (negros de etnias diferentes) e transcultural (negros com brancos).”³

Os monumentos arquitetônicos, históricos e artísticos e os sítios arqueológicos figuram na categoria dos bens imóveis. As pinturas, esculturas, livros, manuscritos, ou outros objetos de ordem artística ou arqueológica estão incluídos na categoria dos bens móveis e integrados.

A distinção entre os bens móveis e imóveis teve sua origem no século XVIII, na França, pelas exigências de conservação. Assim, aos museus foram destinados os bens móveis considerados relevantes e, aos bens imóveis, coube a controversa questão da reutilização.

A restauração desses bens foi por muitos séculos entregue aos arquitetos e às mãos habilidosas de pintores e escultores que, em sua maioria, já contavam com certo prestígio.

Segundo o professor e restaurador Gianluigi Colalucci, responsável pela restauração dos afrescos da abóbada e do Juízo Universal na Capela Sistina,⁴ “a res-

tauração é sempre filha de seu tempo e adere à atitude atual, intelectual e religiosa, que em cada época está contida no confronto com a obra antiga”.

Para esse autor,⁵ a referência que o homem tem com o “antigo” tende a mudar em cada época, pois essa referência está associada ao próprio pensamento humano, que nunca permanece estagnado mas em desenvolvimento contínuo, como produto cultural das diversas sociedades.

Partindo dessa premissa, para Colalucci é notório que a referência ao “antigo” teve maior relevância nos locais de maior desenvolvimento cultural. As ruínas romanas, por exemplo, em sua grande quantidade foram representadas, desde o século XV, por arquitetos e artistas consagrados como Brunelleschi, Giuliano da San Gallo, Bramante e Rafael, entre outros.

Rafael (1483-1520) estudou detalhadamente os afrescos submersos da Domus Aurea, em Roma. Nesse período, a reconstrução de um “antigo” não dependia de seu valor científico, como acontecera no século XIX; o valor da obra estava no exemplo.

“O suporte é a base para a paixão cognitiva de artistas, arquitetos e estudiosos. Rafael nutria a esperança de realizar uma síntese ou uma harmonia entre passado e presente, entre tradição e inovação, representando já o senso de uma idéia crítica de restauro.”⁶

S. Angelo – 1543-1548. Roma, 1981; “Técnica de Restauro”, em *A Capela Sistina: primeiro restauro – a descoberta da cor*. De Agostini, Novara, 1986; *Michelangelo – A Capela Sistina*. Rizzoli, 1989; *A pré-história da Bíblia*. Rizzoli, 1990; *Os antepassados de Cristo*. Milano, 1990;

“Os afrescos da abóbada da Sistina” e “A técnica de Execução”, em *A Capela Sistina – a abóbada restaurada: o triunfo da cor*. De Agostini, Novara, 1992;

“O estado de conservação dos afrescos de Michelangelo na abóbada da Capela Sistina, e a intervenção de restauro”, em *Michelangelo – A Capela Sistina – vol. II – O relato sobre restauro da abóbada*. Museus Vaticanos, De Agostini, Novara, 1994.

“Dez anos sobre ponteggi da Capela Sistina: reflexões sobre restauros dos afrescos de Michelangelo”, em *A Capela Sistina, o Juízo restaurado*. De Agostini, Novara, 1998.

“Técnica e Metodologia operativa de Michelangelo sobre o Juízo Universal – O estudo do afresco antes da intervenção – O restauro”, em *Michelangelo – a Capela Sistina – vol. III – referente ao Juízo*. Museus Vaticanos, De Agostini, Novara, 1999.

Informações contidas no material traduzido por Tânia Márcia Barroso Lippi, e entregue na ocasião do Seminário “*Teoria e Prática do Restauro*”, realizado na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre os dias 5 a 8 de fevereiro de 2001, e organizado pelo Instituto Domingó Tellechea de Conservação e Restauro.

5 Colalucci, 2001, p.4.

6 Colalucci, 2001, p.4.

2 Fonseca, 1997, p.11.

3 Sodré, 1999, p.8-9.

4 Colalucci, 2001, p.1. Gianluigi Colalucci foi aluno de Cesare Brandi, um dos fundadores da moderna teoria da restauração. Pessoalmente restaurou os afrescos da abóbada e o Juízo Universal na Capela Sistina, entre 1980 e 1994. Colalucci possui vasto currículo, e é autor das seguintes obras: “Relação sobre restauro da abóbada da Sala Paolina”, em *Os afrescos de Paolo III no Castelo*



Gianluigi Colalucci afirma que em Leon Battista Alberti (1404– 1472), ao contrário, na reconstrução precisa da imagem de um “antigo”, estava o desejo de igualá-lo e superá-lo.

Por quase dois séculos, inúmeras intervenções de restauração foram influenciadas por essas duas posturas: *harmonia entre passado e presente e igualamento e superação do passado*. E essas estavam sujeitas ao arbítrio das autoridades e dos mecenas das Letras e das Artes.

Anteriormente a sua aceitação como disciplina científica, a restauração de obras de arte estava confinada ao refazer, ao renovar. Assim, era muito comum as pinturas sacras receberem repintura, na intenção de conservarem sua forma original. A reutilização das obras de arte ou de seus fragmentos também foi um procedimento bastante comum na restauração, nos séculos XV e XVI, o que levou muitos fragmentos de esculturas romanas a serem inseridos em novas estruturas.

Ao longo da história da restauração dos bens móveis, técnicas e invenções contribuíram ao estudo e ao repensar dessa atividade. Em um receituário datado de 1561, foram encontradas fórmulas para clareamento de pinturas sobre madeira excessivamente escurecidas e para lustração de ouro velho e de pinturas sobre murais. Nesse período, e ainda durante muito tempo, a intenção era a de manter os objetos sempre com a aparência de novos. A invenção de um gancho metálico para fixação de rebocos dos afrescos, realizada por um pintor, representou uma contribuição da segunda metade do século XVII.

O estudo sistemático da arte da restauração de pinturas inicia-se no século XVII, na Itália. Espontaneamente os restauradores começam a reunir-se em centros e assim, trabalhando continuamente, estimulam a criação da primeira escola de restauro. Situada em Nápoles, essa escola guardava o segredo do destacamento dos afrescos. No entanto, a técnica inovadora da restauração foi a do “transporte de cores”⁷ das pinturas

7 Técnica utilizada quando o suporte de madeira está danificado pela ação de carunchos. Durante muito tempo o transporte de cores foi utilizado com frequência, mas nos dias atuais essa medida é tomada apenas na impossibilidade de adotar a consolidação com resinas acrílicas.

A técnica consiste em colar na pintura uma proteção constituída de papel, parafina e tela. Segue-se então a colagem da pintura sobre uma “contraforma”, em seguida destrói-se, mecânica e lentamente, o que restou do suporte da pintura, até chegar à camada de preparação de gesso e cola. No caso de transporte de preparação, na etapa seguinte reconstituem-se as camadas de preparação de gesso, cola e verniz, em quatro mãos, adicionando um pouco de parafina. Quando a nova preparação estiver seca, coloca-se um novo

sobre madeira para outro suporte. Têm-se notícias de pinturas “transportadas”, em Nápoles, já em 1720, período anterior ao geralmente apontado como início da utilização dessa técnica (1730-1750) no norte da Itália e na França.

No fim do século XVII e no início do século XVIII, muitos casos foram tratados, especialmente na arquitetura, ignorando-se a obra antiga preexistente, anulando-a ou acrescentando-lhe partes modernas. Nesse período ainda prevalecia a tendência de complementação das partes faltantes, tanto na pintura como na escultura e arquitetura. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), historiador da arte e arqueólogo, retoma algumas questões que apareceram no século XVII. Para ele, no exercício do “*sentimento do belo é necessário distinguir numa mesma figura o novo do antigo*”.⁸

Ainda no início do século XVIII, em Veneza, por ocasião da restauração dos quadros degradados do Palácio Ducal, para que a prática da restauração se firmasse como arte ou como um ofício de certa autonomia, técnicas científicas foram desenvolvidas transformando-se em um método de restauração.

Nesse ínterim, no ateliê do Louvre, na França, essa prática consolida-se e o restaurador Robert Picault, no ano de 1750, associa ao seu próprio nome a técnica do “transporte de cores”, já empregada em Nápoles.

É no final do século XVIII, com a agregação dos centros de restauração, que a atividade de restauração ganha impulso. Lá, além dos debates promovidos, as técnicas de intervenção são codificadas e essa prática passa a trabalhar com base em conceitos-chave. No âmbito arquitetônico, esse também é um período fértil para os debates sobre a teoria da restauração, com discussões e polêmicas que se estendem pelo século seguinte em razão das posições antagônicas preconizadas por Viollet-le-Duc e John Ruskin.

No século XIX, com a formação das grandes coleções públicas, os profissionais da área notam que os objetos destinados aos museus não poderiam estar sob a criatividade dos artistas-restauradores. Assim, os restauradores mais responsáveis passam a respeitar este-

suporte reversível, de parafina e tela, no qual será presa ao bastidor na mesma medida e forma do suporte de madeira original. Terminada a operação, retira-se a parte protetora colocada antes de iniciar o deslocamento da madeira. O transporte de cores será considerado “um bom transporte de cores” quando a pintura, sustentada por tela e bastidor, parecer sustentada pela madeira original.

8 Colalucci, 2001, p.5.



ticamente a obra e a sua originalidade.⁹ Nesse período a prática da restauração de pinturas começa a firmar-se, tendo a Itália como cenário principal. São publicados os primeiros manuais destinados aos restauradores de pinturas: o *Manual do pintor restaurador*, de Ulisse Forni, e o *Restaurador de pinturas*, de Giovanni Secco Suardo.

Em 1925, o Dr. Perez, embaixador da Argentina em Roma e grande amante das artes, desenvolve sistemas de exames das peças artísticas com bases científicas. E, em 1927, o restaurador holandês Martim de Wild cria a *hot table*, aparelho para reentelagem das pinturas sobre tela com cera e resinas. Graças a esses inventos, ao longo do século XX muitos laboratórios de restauração passaram a funcionar em várias partes do mundo e, segundo Battoli, os progressos alcançados nos últimos 25 anos

*“na física, química e tecnologia, contribuíram para um grande progresso no estudo, exame, conservação e restauração das obras de arte. A pesquisa microscópica e microquímica, o estudo da fluorescência sob os raios ultravioleta, a radiografia e a radioscopia, as fotografias em luz rasante e infravermelha, as radiações do carbono 14, a espectrografia, o estudo do índice de refração etc. são alguns meios hoje disponíveis para o estudo científico das obras de arte, ao lado das pesquisas históricas e artísticas.”*¹⁰

No Brasil, somente no início de 1947 é implantado um setor de recuperação dos chamados bens móveis e integrados. Edson Motta era o responsável por esse setor, que estava ligado à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico – DPHAN, atual Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Edson Motta, pintor e professor da Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, cursou, por dois anos, “Restauração de Obras de Arte” na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos da América, e organizou o atendimento de duas áreas de ação: “Bens Móveis” e “Integrados”.

Durante a chamada “fase heróica” do SPHAN – Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, coordenou sozinho todos os trabalhos de restauração do país, envolvendo diversas Regionais. Surgiram va-

riados problemas, inclusive dificuldades de transporte para o abastecimento de equipamentos e materiais. Em vista dessas condições, mais tarde procedeu-se à descentralização das Regionais, o que acabou dificultando a formação de profissionais.

Edson Motta instruiu pintores como, Jair Afonso Inácio, João José Rescala e Fernando Barreto, que passavam a exercer a função de conservadores-restauradores, embora mais tarde, todos seguiram para o exterior para se especializarem.

Em Minas Gerais, a década de 1950 foi bastante frutífera para as restaurações dos interiores das igrejas barrocas, período em que os primeiros tratamentos foram realizados. Jair Afonso Inácio, pôde verificar inúmeras ocorrências nessa época.

Dentre as igrejas restauradas por ele, várias estavam repintadas. A Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto,¹¹ por exemplo, tivera por volta de 80% de seus douramentos recobertos com tinta branca.

Jair Inácio explica que na Igreja Santa Efigênia de Ouro Preto, em 1893, “restauradores” que por lá passaram agiram no intuito de modernizar a obra barroca com o estilo vigente da época: o neoclássico. Inácio observa que delinearão o geometrismo com cores fortes sobre a talha e que, provavelmente acreditavam estar “melhorando aquele estilo rebuscado e pesado dos antigos”.¹²

A Igreja Matriz Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo, restaurada pela primeira vez em 1951, tinha seu interior repintado a óleo azul, e pôde-se reconhecer a pintura original por estar sobre a base de preparação da madeira. No teto da capela-mor a representação da “Coroação da Virgem” encontrava-se bastante repintada, o que fazia as características da pintura original desaparecerem.¹³

Na Matriz Nossa Senhora do Pilar, em São João Del-rei, restaurada em 1958, doze painéis da capela-mor representativos de cenas do Antigo Testamento foram recuperados. Jair Inácio observa que após a retirada do verniz “*retoques terríveis foram descobertos*”, e, onde havia remendos era perceptível a dificuldade do “restaurador” em imitar os tons originais. “*Ao notar sua incapacidade de imitação, resolveu unificar toda a su-*

11 Essa restauração levou nove anos para concluir-se, tendo de ser interrompida para atender às restaurações da Igreja Nossa Senhora do Ó, em Sabará, no ano de 1955, e da Igreja Matriz Nossa Senhora do Pilar, em São João del Rei, em 1957. Informações retiradas da dissertação de mestrado da mesma autora deste artigo.

12 Nóbrega, 1997, p.136.

13 Ibidem, p.137-40.

9 Froner, 2000, p.65.

10 Battoli, 1996, p. 14-5.



perfície da pintura, com pinceladas soltas, sem preocupar-se com a imitação”.¹⁴

Grande parte da imaginária da Capela do Padre Faria, em Ouro Preto, não escapou às repinturas dos “restauradores”, que foram removidas na restauração iniciada em 1958.¹⁵ Mesmo o órgão da Igreja Matriz Nossa Senhora de Assunção, a Sé de Mariana, não escapou às constantes demãos de tinta branca; restaurado em fins da década de 1950, o instrumento necessitou também de tratamento de imunização, por estar bastante carcomido pelas térmitas.¹⁶

Além da busca de “modernização”, Jair explica que as repinturas nessas igrejas ocorriam na intenção de encobrir-se o escurecimento das obras, provocado pela fuligem desenvolvida por velas e luminárias à base de azeite, iluminação esta que se adotou até o século XIX nas residências, igrejas, estabelecimentos comerciais etc. Em muitos casos, a pintura das imagens de santos nos oratórios desaparecia completamente, pois ficava diariamente exposta a velas. Jair Inácio observa que talvez tenha sido este o principal motivo entre os que levaram à opção pela repintura; há casos até de cinco camadas de pintura sobrepostas.

O restaurador comenta ainda que várias interpretações estilísticas foram feitas erroneamente, já que muitas obras levavam retoques sobre suas pinturas, interferindo em seu estado original. É o caso das obras de João Nepomuceno Corrêa, na Igreja Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo; das pinturas de José Domingos da Costa Figueiras, no teto da Igreja da Saúde, em Salvador; e da obra de Antônio Rodrigues Belo, na Igreja Matriz Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo, Minas Gerais.¹⁷

Segundo Jair Afonso Inácio, depois de removidas as repinturas, o tratamento final dos originais de maneira alguma dependeria “do gosto ou das conveniências do restaurador”.¹⁸ Para ele, a melhor técnica de reintegração das pinturas seria o “chuleado”,¹⁹ ou seja, traços aplicados com tinta da mesma cor e valor sobre as partes perdidas. Ele explica ainda que o objetivo da reintegração não é a reconstrução do desenho, mas a

reconquista do equilíbrio tonal.

Edson Motta, em *Restauração de pinturas: aplicações da encáustica*, comenta que os termos retoque, compensação, repintura ou *inpainting* são “vozes que designam a operação que se segue à obturação, com massa adequada, de sulcos deixados pela perda de tintas de um quadro”.²⁰

Em sua obra publicada em 1973 o autor afirma já ter sido superada a questão de o critério adotado ser imitativo, pois existe consenso universal, com as mais justificadas razões, sobre o princípio “não imitativo”.

*“Acrescentar, à guisa de original, um trecho num quadro, implica adicionar-lhe partes espúrias, além de ser, na maioria dos casos, uma forma de pretensão do restaurador que, mesmo levando em consideração seu saber e aptidão, estará sempre falseando a obra original.”*²¹

Para Edson Motta, completar partes da pintura desaparecidas por quaisquer motivos “é criar uma imperdoável contrafacção”.²² Entretanto, afirma o autor que casos especiais requerem recomposições. Menciona ele a Pietà de Michelangelo, então caso recente, em que um ato de vandalismo causou lesões na obra, sobretudo na parte fisionômica.

Deoclécio Redig de Campos, brasileiro e conservador-chefe do Museu do Vaticano, optou pela complementação das partes faltantes. Segundo Campos, deixar a obra mutilada seria enfatizar o ato de barbarismo, o que poderia estimular outros atentados desse tipo.

Motta acrescenta em suas observações:

*“Reduzindo as evidências do crime de lesa-arte, o malfeitor seria esquecido. Quem se recorda do louco que feriu a “Gioconda” ou da sufragista que golpeou a “Toilette de Venus” ainda não faz muito tempo?! Deve-se considerar, a mais, que a obra de Miguel Ângelo, além de seus valores estéticos, constitui objeto de culto na Basílica de São Pedro, justificativa maior para a reconstituição proposta pelo douto Conservador.”*²³

Motta comenta que em casos excepcionais, espe-

14 Ibidem, p.157-8.

15 Ibidem, p.154-5.

16 Nóbrega, 1997, p.140-2.

17 Ibidem, p.136.

18 Ibidem, p.127.

19 Segundo Edson Motta, em *Restauração de pinturas: aplicações da encáustica* (p.15), *chuleado* - adaptação do termo *rigatino* ou *tratteggio*, do italiano.

20 Motta, 1973, p.11.

21 Ibidem, p.11.

22 Ibidem, p.12.

23 Motta, 1973, p.13.



cialmente quando houver uma documentação iconográfica, a integração imitativa é permitida, pois o objetivo é conservar e revelar o valor estético e histórico da obra. Mencionando a Carta de Veneza, afirma que a integração “*apóia-se no respeito à substância da coisa antiga ou sobre documentos autênticos e deverá deter-se onde começa a conjectura*”.²⁴

Edson Motta explica ainda que de maneira alguma a reintegração poderá depender do gosto ou das conveniências do restaurador e, a solução mais aceitável é a do chuleado.

João José Rescala, em *Restauração da Pintura*, publicado em 1953, observa que grandes são as controvérsias a respeito da “*pintura das falhas*”. Para ele, muitas são as opiniões a respeito, no entanto, “*a mais generalizada consiste no dever-se imitar a fatura do autor, igualando os tons, mesmo que se apresentem grandes perdas*”.²⁵

Observa que muitos restauradores crêem que a finalidade da restauração seja essa, mas

“outros mais conscientes da conservação e com mais respeito pela obra de arte recusam qualquer intervenção estranha, preferindo que a obra conserve a sua integridade e a repintura seja feita, de modo a indicar em quais partes foi aplicada, sem que com isso prejudique o conjunto.”²⁶

Comenta que o grande trabalho enfrentado por eles, restauradores, é o da retirada de repinturas, e que muitas vezes são tão amplas a ponto de transformarem a fisionomia da obra.²⁷

Fernando Barreto, também um dos pioneiros da conservação- restauração de bens móveis e integrados no Brasil, em texto enviado a esta autora²⁸, comenta que nos anos 60 e 70, período em que exerceu a restauração de pintura no Recife e no Rio de Janeiro, deparou-se com dificuldades relacionadas à ética, à estruturação material e à estética de restauração. Afirma que isto decorria principalmente da inexistência de uma política de apoio à pesquisa na área de conhecimento artístico.

“De um lado, o IPHAN realizando obras de grande vulto, mas, com parcas dotações, prescindindo de infraestrutura inadequada, tanto na aplicabilidade metodológica da ação técnica de apoio, tais como dificuldades laboratoriais, materiais e deficiência de pessoal, como na ausência de um debate ético de maior *amplitude, relacionando os fundamentos estéticos da própria restauração*.

De outro lado, as poucas oficinas ou ateliers particulares, em geral mal equipados, exercendo individualmente a restauração, quase sempre de maneira improvisada, procurando entretanto, a solução de qualidade possível para a ocasião.”²⁹

O restaurador observa ainda que, diante da escassa preocupação cultural em períodos anteriores aos anos 60 e 70, sobretudo no âmbito da conservação-restauração das obras de arte, “*era natural a crise conjuntural nesse setor. Ainda que, a partir dos anos 70, a arte ganhasse espaço expressivo tanto na mídia e na crítica, quanto no mercado emergente*”.³⁰

Muitos foram os percalços que Edson Motta, João José Rescala, Jair Afonso Inácio e Fernando Barreto viveram como pioneiros da conservação-restauração dos bens móveis e integrados no Brasil. Enfrentaram muitas adversidades, especialmente relacionadas às constantes faltas de verba. Muitas vezes era preciso interromper grandes restaurações sem saber quando poderiam ser retomadas.

Esses homens também se sobressaíram na formação de novos profissionais da área, instruindo-os ora nos próprios ateliês improvisados nas igrejas, ora nos cursos que ministravam.

Durante as décadas de 1950 e 1960, Edson Motta, João José Rescala e Fernando Barreto foram os únicos responsáveis pelo ensino da conservação-restauração de bens móveis e integrados no Brasil.

Em 1950, Edson Motta, como chefe do Setor de Conservação e Restauração de Obras de Arte do SPHAN,³¹ cria na Escola de Belas Artes da antiga Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, o curso “Teo-

24 Ibidem, p.14.

25 Rescala, 1953, p.31.

26 Ibidem, p.31.

27 Rescala, 1953, p.33.

28 Texto enviado a esta autora no dia 17 de setembro de 2001, via e-mail.

29 Barreto, 2001, p.1.

30 Ibidem, p.1.

31 Como ao longo de sete décadas o órgão nacional responsável pela preservação do patrimônio histórico e artístico mudou de sigla por cinco vezes, consideramos mais adequado utilizar neste trabalho as duas denominações mais comuns entre os seus membros: SPHAN e Patrimônio.



ria, Conservação e Restauração de Pinturas”. Pouco depois, em 1954, um de seus ex-alunos, João José Rescala, institui a disciplina na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. E, no ano de 1960, Fernando Barreto, também ex-aluno, inaugurara a disciplina na Universidade Federal de Pernambuco. Já no ano de 1971, Jair Afonso Inácio, ex-aluno de Edson Motta, criara o primeiro curso regular da área, denominado “Restauração de Obras de Arte”, ministrado na

Escola de Artes Rodrigo Mello Franco de Andrade, da FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto, nessa cidade de Minas Gerais.

Podemos afirmar que, além de terem salvaguardado grande número de obras, esses pioneiros da conservação-restauração dos bens móveis e integrados no Brasil contribuíram enormemente para a formação acadêmica de novos conservadores-restauradores. E os benefícios desse trabalho e empenho repercutem até hoje.



REFERÊNCIAS

- BABELON, Jean-Pierre; CHASTEL, André. **“La notion de patrimoine”**. Paris: Liana Levi, 1994.
- BALDINI, Umberto. **“Teoria del restauro e unità di metodologia”**. Firenze: Nardini, 1994. v.I e II
- Argan, Giulio Carlo. **Storia dell’arte e politica dei beni culturali**, a cura di Giuseppe Chiarante, Annali dell’Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, fondata da Giulio Carlo Argan, n. 12, Graffiti, Roma, 2002.
- _____. Storico dell’arte, crítico militante, sindaco di Roma. **Catalogo della Mostra storico-documentaria**. (Roma 28 febbraio – 30 aprile 2003), a cura di Claudio Gamba, Bagatto Libri, Roma, 2003.
- _____. Progetto e destino dell’arte. Atti del Convegno di Studi, Roma, Università La Sapienza, 26-28 febbraio 2003, **supplemento di «Storia dell’Arte»**, n. 112, XXX-VII, settembre-dicembre 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo; RUSSO, Valentina. **Restauro, critica, scienza**. Nardini Editore, Firenze, 2009.
- BATTIOLI, Luciana Pellizzi. **“Em defesa das obras de arte”**. Rio de Janeiro. Agir, 1996.
- BRANDI, Cesare. “Theory of restoration”. In: **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.
- CHASTEL, André; BABELON, Jean-Pierre. La notion de patrimoine. **“Revue de l’Art”**, Paris, n.49, p.405-50, 1980.
- CHOAY, Françoise. **“L’allégorie du patrimoine”**. Paris: Seuil, 1996.
- _____. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- COLALUCCI, Gianluigi. **“Teoria e prática do restauro”**. São Paulo: Instituto Domingo Tellechea de Conservação e restauro, 2001. 51p. (apostila).
- CONTI, Alessandro. **“História do restauro e da conservação das obras de arte”**. Milão: Electa, 1988.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **“O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil”**. Rio de Janeiro: UFRJ/MinC – IPHAN, 1997.
- FRIEDLÄNDER, Max J. **“On restorations”**. In: **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.
- IPHAN. Programa de **Especialização em Patrimônio do IPHAN - Trajetória, avaliação e perspectivas**. 1. ed. Rio de Janeiro: IPHAN/Copedoc, 2010.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. **“A preservação da arquitetura do ferro em São Paulo”**. São Paulo, 1996. 607p. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **“Museus acolhem moderno”**. São Paulo, 1997. 328p. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- MARTINS, Maria Helena Pires. **“Políticas culturais de conservação do patrimônio: caso do mobiliário”**. São Paulo, 1997. 199p. Tese (Livre-Docência) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- MENESES. Ulpiano Bezerra de. A arte de pensar o patrimônio cultural. **“Memória”**, v.13, p.13-9, out.1991 / mar.1992.
- _____. Identidade cultural e arqueológica. In: BOSI, Alfredo. **“Cultura Brasileira: temas e situações”**. São Paulo: Ática, 1987. p.183-90.
- MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPPOT, Paul. “Problems of presentation”. In: **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.



MOTTA, Edson Motta. “**Restauração de pinturas: aplicações da encáustica**”. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais/ MEC, 1973.

NÓBREGA, Isabel Cristina. “**Jair Afonso Inácio, um pioneiro na preservação do patrimônio artístico brasileiro**”. São Paulo, 1997. 363p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, UNESP.

_____. “**As lacunas da obra de arte: teoria e prática**”. São Paulo, 2002. 321p. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

NORA, Pierre. “**Les lieux de mémoire**”. Paris: Gallimard, 1984. p.8-42.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Cultura é patrimônio** - Um guia. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O conceito de identidade nacional na arte mineira do período colonial. “**Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**”. São Paulo, v.30, p.117-28, 1989.

PAIVA JÚNIOR, Manoel José de. **Em defesa do patrimônio**: correspondência entre Manoel de Paiva Junior e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amilcar Martins, 2013.

PORTA, Paula. **Política de preservação do patrimônio cultural no Brasil**: diretrizes, linhas de ação e resultados: 2000/2001. Brasília: IPHAN/Monumenta, 2012.

PHILIPPOT, Albert; PHILIPPOT, Paul. “The problem of integration of lacunae in the restoration of paintings”. In: **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

_____. “Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines, II”. In: **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

RAMOS FILHO, Orlando. Restauração de bens móveis e integrados: 40 anos. “**Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**”, v.22, p.154-7, Rio de Janeiro: Ministério da educação e Cultura, 1987.

RIEGL, Alois. Monumentos: valores atribuídos e sua evolução histórica. “**Revista Museologia**”, v.1, p.18, 2º sem., 1989.

RUSKIN, John. “**A lâmpada da memória**”. Apresentação, tradução e comentários críticos por Odete Dourado. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBA, 1996. 49p.

SILVEIRA, João Evangelista B. R. da. “**Os percursos do pictórico e suas interrogações**”. São Paulo, 1992. 291p. Tese (Livre-docência) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

SODRÉ, Muniz. Patrimônio litúrgico ou imaterial. “**Boletim Informativo da Associação Brasileira de Conservadores–Restauradores de Bens Culturais**”, Rio de Janeiro, p.8-9, set./out./nov. 1999.

TALLEY JR., M. Kirby. Patifes e hotentotes: restauradores, práticas e atitudes da restauração na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII. In: BOMFORD, David. “**Críticos éticos e estéticos na restauração de pinturas**”. São Paulo: Workshop Bomford/MASP, 1999. p.13-24. (apostila)

TELLECHEA, Domingo Isaac. A sociedade e a restauração. “**Revista da Biblioteca Mário de Andrade**”, v.52, p.139-44, jan./dez. 1994.

TIRAPELI, Percival. **Conhecendo os patrimônios da humanidade no Brasil**. São Paulo: Metalivros, 2004.

_____. **Igrejas barrocas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 2008.

TORELLY, Luiz Philippe (Org.). Patrimônio cultural e desenvolvimento sustentável. **Anais**, vol. 3. Brasília: IPHAN, 2012.



V.3, N.1, 2019

_____. **“Pintura em restauro”**. São Paulo: Instituto Domingo Tellechea de Conservação e Restauro, 1998.
VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **“Restauro”**. Apresentação, tradução e comentários críticos por Ode-te Dourado. 3. ed. rev. e ampl. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBA, 1996. 52p. (apostila).