



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

A HISTÓRIA TÉCNICA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE PINTURAS NO  
BRASIL ENTRE OS ANOS DE 1947 E 1985: EDSON MOTTA E SEUS SEGUIDORES

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Doutor em Conservação e Restauro de Bens Culturais

por

May Christina Cunha de Paiva

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Aguiar

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Eduarda Vieira

ESCOLA DAS ARTES

Junho 2021



May Christina Cunha de Paiva

A HISTÓRIA TÉCNICA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE PINTURAS NO  
BRASIL ENTRE OS ANOS DE 1947 E 1985: EDSON MOTTA E SEUS SEGUIDORES

Tese apresentada à Escola das Belas Artes,  
da Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Doutor em  
Conservação e Restauro de Bens Culturais.

Junho 2021



A minha mãe May (In memoriam), que apesar de ter deixado nosso convívio muito cedo, foi capaz de – com seu amor e carinho – plantar as raízes que me sustentariam durante o decorrer de minha vida.

Ao meu pai Ayrton (In memoriam) que, até bem pouco tempo, foi meu grande incentivador na realização deste doutoramento. Sempre amigo, muitas vezes um pouco mãe...

“O que Edson Motta fez a vida inteira foi trabalhar em benefício dos valores culturais do país, seja como pintor de muita sensibilidade e raro apuro técnico, alheio a falsos modismos, seja como ardoroso defensor da permanência de obras alheias. A humildade do restaurador, de formação científica exemplar, casava-se nele com a chama do artista. Mas esta foi, muitas vezes, impedida de exercitar-se porque Edson Motta consumia o seu tempo na ressurreição (é bem o termo) da arte dos outros. Um estilo de recuperação de obras de arte foi implantado no Brasil por esse homem discreto, probo, que só deixa saudades. Manter-se criador, sem egoísmo, antes dedicando-se aos outros, do passado como do presente, quantos serão capazes de realizar esse destino da maior simplicidade e pureza? ”.

ANDRADE, Carlos Drummond de.

## **AGRADECIMENTOS**

Muitos foram os que contribuíram para que esse projeto se tornasse real, em meio a inúmeros dias de incertezas e ansiedade, perante o enorme desafio de levar adiante essa pesquisa e concluí-la de forma a corresponder às expectativas da relevância do tema escolhido. Até mesmo um período de pandemia foi preciso enfrentarmos, o que tornou ainda maior o esforço de todos aqueles que colaboraram. Portanto, gostaria, antes de mais, de agradecer a ajuda por todos prestada.

Em primeiro lugar, a minha orientadora Professora Doutora Maria Aguiar cujas paciência, compreensão e amizade me fizeram – sob sua tutela e de seus conhecimentos – buscar mais e mais respostas as hipóteses formuladas. Agradeço seu incentivo e carinho durante todo o percurso da investigação.

Meu reconhecimento, também, a minha coorientadora Professora Doutora Eduarda Vieira que, sempre atenta aos detalhes e dedicada à sua função, foi capaz de me mostrar caminhos que não teria conseguido perceber sem seu olhar crítico e experiente.

À Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa do Porto, assim como a todos os docentes que contribuíram com os conhecimentos que antecederam essa pesquisa. Professor Doutor José Ferrão Afonso; Professora Doutora Patrícia Moreira; Professora Doutora Carolina Barata; Professora Doutora Ana Cudell; Professor Doutor José Carlos Frade; Professor Doutor Vítor Teixeira; Professor Doutor Gonçalo Vasconcelos e Sousa.

À Professora Doutora Ana Calvo da Universidade Complutense de Madrid, agradeço por seus ensinamentos enquanto docente da disciplina do curso de doutoramento.

Ao Professor Doutor António Candeias, docente na Universidade de Évora, meus agradecimentos pelos conhecimentos passados durante a disciplina ministrada no curso de doutoramento.

Meus sinceros agradecimentos a Vânia Fernandes e Isabel Noverça, sempre solícitas, pacientes e prontas a me acudir em qualquer questão administrativa. Muitas foram as vezes que acorri a elas.

À Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, da qual sou docente do curso de Museologia, por me conceder o afastamento de minhas funções durante o período de escrita da tese. Meu muito obrigada também, aos caros colegas que me substituíram durante esse processo; o Professor Doutor Ivan Coelho de Sá e a Professora Doutora Júnia Guimarães e Silva. Da mesma forma, agradeço a minha Chefe de Departamento, Professora Marisa Vianna Salomão e a Secretária do mesmo Marly Sol. A todos, muito obrigada pelo incentivo, carinho e colaboração.

Meu muito obrigada a Francesca Gabrielle Bewer (*Research Curator for Conservation and Technical Studies Programs/Director, Summer Institute for Technical Studies in Art*), cujo livro foi um dos protagonistas da evolução dessa pesquisa e quem, pessoalmente, me deu acesso ao *Harvard Art Museums Archives*, localizado em Somerville, MA, EUA e pertencente ao *Fogg Museum*. Agradeço a todos que lá me receberam.

À equipe da *Boston Public Library*, por sua colaboração e ajuda na localização de textos de significativa importância para essa investigação.

Agradeço a conservadora/restauradora Lygia Maria Guimarães por me dar acesso e me colocar em contato com a equipe dos Arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do Rio de Janeiro, em um momento em que este acabara de se transferir para novo endereço, em função dos trabalhos de restauro na edificação original. A espera da reabertura do mesmo, certamente, teria causado um atraso em minhas



pesquisas. Meus agradecimentos se estendem a equipe do Arquivo por seu auxílio e apoio.

Ao Museu Antônio Parreiras, localizado em Niterói, no estado do Rio de Janeiro que, mesmo fechado ao público por seis anos, me recebeu em seu Arquivo.

Minha profunda gratidão a Rosana R. Baltieri e Aloisio Arnaldo Nunes de Castro cujas teses de doutorado contribuíram de forma definitiva para minha investigação, ademais de cederem informações orais importantíssimas para o desenrolar dessa pesquisa. Sempre solícitos e interessados em contribuir.

Meus agradecimentos ao conservador/restaurador Jose Dirson Argolo – professor por 30 anos da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – atualmente a frente da equipe do Studio Argolo, por suas declarações orais que viriam a enriquecer o objeto de estudo de meu doutorado.

A Rosângela Reis Costa, nossa amiga Rô, sócia no Grupo Oficina de Restauro, em Belo Horizonte, Minas Gerais, que gentilmente me recebeu durante o trabalho de restauro da Basílica do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos – Congonhas/MG, por ela coordenado, onde pude conferir resquícios de restauração executados há alguns anos por Edson Motta.

À família Motta, representados por Lia Motta – Coordenadora-Geral de Pesquisa e Documentação do IPHAN – e Edson Motta Junior – conservador/restaurador e Professor Doutor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) –, ambos filhos de Edson Motta, por seus importantíssimos testemunhos orais, e gentileza em ceder fotos, bibliografias e exemplos didáticos pertencentes ao acervo de seu pai.

Aos amigos e colegas restauradores, que, compreendendo a importância dessa investigação, responderam questionário elaborado com o propósito de captar informações acerca do tema pesquisado: Beatriz Ramos Vasconcelos Coelho, minha querida mestra e amiga, por quem tenho profunda admiração como profissional e pessoa. Fundadora do Centro de Conservação e Restauração de Bens Moveis da Universidade Federal de Minas Gerais, onde fiz minha especialização; Magaly Oberlaender, uma das restauradoras pioneiras do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, chefe desta seção a partir de 1973, sempre pronta a colaborar com seus relatos que tanto contribuíram para essa pesquisa; Silvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira, professor na Fundação de Artes de Ouro Preto (FAOP), no estado de Minas Gerais, que disponibilizou todas as informações e materiais ao seu alcance para essa investigação; aos irmãos Adriano Reis Ramos, sócio no Grupo Oficina de Restauo Ltda, em Belo Horizonte e Orlando Ramos Filho, conservador/restaurador com larga experiência na área de Restauo de Bens Moveis e Integrados, atuante no estado da Bahia. Profissionais experientes e amigos de longa data, foram incansáveis na participação dessa pesquisa adicionando a ela importantes dados. Mesmo quando não requisitados, entravam em contato comigo para me transmitirem a descoberta de um possível importante novo elemento para a investigação. A Orlando agradeço também, o tempo que destinou à leitura de minha tese, ainda em andamento, fazendo com sua experiência uma análise crítica e construtiva de quem viveu parte deste período da elaboração técnica e conceitual de nossa profissão; Edson Motta Junior, como filho do principal protagonista dessa pesquisa, muito acrescentou com seus depoimentos sobre acontecimentos testemunhados por ele, durante a vida profissional de seu pai e seus seguidores. Suas informações foram de grande importância para o entendimento da trajetória profissional de Edson Motta e seus seguidores e muito acrescentaram ao conteúdo dessa investigação; por fim, ao querido amigo Claudio Valério Teixeira, conservador/restaurador a frente do setor de pinturas do

atelier – agora com o seu nome – situado em Niterói, estado do Rio de Janeiro, e Professor do Curso de Graduação em Conservação e Restauro da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), por sua apaixonada contribuição, não só em forma de narrativa, mas também na indicação de importante bibliografia, pertencente a seu acervo, responsável por uma verdadeira reviravolta na investigação. Muito do que aqui está, devo a ele. Infelizmente, por um desses acasos da vida, Claudio não se encontra mais entre nós e, por pouco, não pôde ver a tese concluída. Foi tudo tão súbito que ainda custo a acreditar. A ele, o meu mais profundo e carinhoso obrigada.

Finalmente, meu agradecimento a minha família. Meu marido e companheiro que me lembrava todos os dias o prazo de entrega de minha investigação, quase me enlouquecendo com sua preocupação e carinho; a meu filho que aguentou pacientemente os meus momentos de profundo estresse e aos meus irmãos, sempre me incentivando.

Infelizmente, não conheci Edson Motta, esse grande profissional e homem de uma exuberante personalidade, segundo os que com ele conviveram. No entanto, desde que optei por seguir a carreira de conservadora/restauradora, me vi cercada por seus ensinamentos e uma presença ainda tão marcante que fez-me parecer que fazia parte de meu convívio profissional. Desde então, sempre tive vontade de desenvolver um trabalho que fizesse jus a todo o legado deixado para aqueles que, como eu, decidiram seguir essa apaixonante profissão. A memória dele dedico essa tese, na esperança de que esteja à altura de sua histórica e importante participação na trajetória da Conservação e Restauro no Brasil.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Balsa backing, 1951.....	39
Fig. 2 - Modelo de parquetagem com madeira de balsa (balsa backing), desenvolvido para fins didáticos.....	40
Fig. 3 - Palacio de Friburgo, gravura de Frans Post (c. 1643).....	41
Fig. 4 - Igreja Nossa Senhora do O, Sabará, M.G. ....	44
Fig. 5 - Igreja Nossa Senhora do O. Sabará, M.G., vista geral pinturas interior.....	44
Fig. 6 - Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, M.G. ....	46
Fig. 7 - Igreja Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, M.G., nave e retábulos.....	47
Fig. 8 - Forro da nave Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, M.G. Pintura Mestre Ataíde .....	47
Fig. 9 - Mario de Andrade (1928).....	51
Fig. 10 - Carta de Mario de Andrade encaminhando a proposta de criação do SPHAN, 1936, Rio de Janeiro (RJ) .....	52
Fig. 11 - Edson Motta a época do Núcleo Bernardelli. ....	76
Fig. 12 - Integrantes do Núcleo Bernardelli. ....	78
Fig. 13 - Núcleo Antônio Parreiras, 1942.....	79
Fig. 14 - Igreja dos Reis Magos, pintura Edson Motta durante trabalho de restauro. ...	81
Fig. 15 - Interior Igreja dos Reis Magos, Retábulo restaurado por Edson Motta.....	82
Fig. 16 - Equipe Restauro Igreja do O, Sabará.....	85
Fig. 17 - Interior Setor de Conservação e Restauração, prédio do MEC. ....	88
Fig. 18 - Pintura s/madeira, Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro. Mario Marinatto, funcionário do IPHAN, remove o suporte original. ....	90
Fig. 19 e Fig. 20 - Superfícies pintadas, separadas de seus suportes originais. ....	91
Fig. 21 - Detalhe do verso da obra ao término da intervenção de restauro. ....	91

Fig. 22 - Jair Afonso Inácio, Bruxelas.....	94
Fig. 23 - Joao José Rescala, 1937.....	96
Fig. 24 - The Transfiguration, Duccio di Buoninsegna, 1311 .....	109
Fig. 25 - Detalhe de reintegração feita através do contorno do <i>dese</i> desenhosobre base neutra .....	109
Fig. 26 - Giotto, O Engano de Jacob, após restauro de Botti sob supervisão Cavalcaselle, 1872, Assis, Basilica Superior de São Francisco. ....	117
Fig. 27 - Cristo, Sabedoria Divina, Escola Salonica, Museu de Atenas. Pormenor restauro efetuado com “tratteggio”.....	127
Fig. 28 - Pintura Veneto Bizantina, sec. XV, tempera s/ madeira.....	131
Fig. 29 - Detalhe da técnica de reintegração cromática com hachuras desenvolvida por Arcadius Lyon no Fogg Conservation Center. ....	134
Fig. 30 - Pegasus, Escola de Rubens, detalhe canto inferior direito da tela de "chuleado" empregado como reintegração.....	135
Fig. 31 - Na. Sra. da Ajuda, autor desconhecido, sec. XVII, óleo s/madeira, Acervo MNBA.....	139
Fig. 32 - La Madone de Lorette, Rafael Sanzio. Detalhe de reintegração a tempera..	146
Fig. 33 - Detalhe aproximado da mesma área no decurso da reintegração. ....	146
Fig. 34 - Detalhe área velada e envernizada, após a reintegração.....	146
Fig. 35 - Experimento de Edson Motta (anos 50) sobre a aplicação da resina 30-Vinylite A como verniz. Uma, duas e três camadas.....	149
Fig. 36 - Experimento Edson Motta (anos 50) de resinas acrílicas e vinílicas.....	150
Fig. 37 - Deborah Kip, wife of Sir Balthasar Gerbier, and her children (Peter Paul Rubens, 1629-1630). ....	158

Fig. 38 - Detalhe prospecção em pintura na capela mor, Igreja de São Francisco de Assis, Salvador, Bahia.....	161
Fig. 39 - Oleo s/tela, 1932, Leopoldo Gotuzzo (1887-1983). ....	175
Fig. 40 - Verso pintura Gotuzzo, com aplicação de tinta de alumínio. ....	175
Fig. 41 - Esquema pannel trays. ....	177
Fig. 42 - Esquema pannel trays. ....	178
Fig. 43 - Domenico Beccafumi, Misericordia Funeral Bed. Grade sistema molas. ....	178
Fig. 44 - O Rapto de Prosepina, Alessandro Allori de 1560. ....	179
Fig. 45 - Pintura Veneto-bizantina, sec. XV.....	182
Fig. 46 - Verso pintura Veneto-bizantina restaurada por Edson Motta no DCTR. ....	182
Fig. 47 - Detalhe verso obra, em escorço, com ranhuras preenchidas com composto de cera e haste cilíndrica transversal de alumínio. ....	182
Fig. 48 - Verso modelo de parquetagem com ripas de balsa, desenvolvido para fins didáticos.....	183
Fig. 49 - Esquema de pintura s/painel de madeira preparada para transposição. ....	184
Fig. 50 - Marcas deixadas pela goiva evitando o sentido das fibras do painel.....	185
Fig. 51 - Esquema desempenho preliminar a sangria.....	189
Fig. 52 - Tratamento desempenho e planificação painéis Igreja São Francisco de Assis, Salvador, Bahia.....	190
Fig. 53 - Esquema Transposição.....	193
Fig. 54 - Folha de rosto do manual de Bradley, The Treatment of Paintings,1950....	204
Fig. 55 - Estiramento de linho em bastidor provisório/alinhamento dos fios da trama têxtil.....	207
Fig. 56 - Processo de reentelamento a cera feito no Fogg Conservation Center, 1949, Richard Buck e Anne Clapp. ....	207

Fig. 57 - Processo de reentelamento a cera, obra do Monumento Rodoviário, autoestrada Dutra, 1978, Edson Motta.....	211
Fig. 58 - Edson Motta e equipe no ateliê do MNBA.....	215
Fig. 59 - Detalhe obra Maternidade, Henrique Bernardelli,1885, antes tratamento....	221
Fig. 60 - Esquema linhas de transmissão de tensão.....	224
Fig. 61 - O Velho Mendigo Cego, c. 1632, óleo s/tela, Jusepe de Ribera.....	230
Fig. 62 - Edson Motta e CPU, ateliê IPHAN, Rio de Janeiro. ....	231
Fig. 63 - Primeira mesa térmica criada e patenteada.....	251
Fig. 64 - Detalhe bomba de vácuo.....	252

## ABREVIATURAS E SIGLAS

ACI-RJ	Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
–	seção Rio de Janeiro
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
ATA	Arquivo técnico e administrativo (série documental)
CECOR	Centro de Conservação e Restauração de Bens Moveis
CIAM	Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Monumentos
CITAR	Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
CPU	Calor, Pressão, Umidade
CRBC	Centro de Restauração de Bens Culturais
DCTR	Department of Conservation and Technical Research
DPHAN	Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
EBA	Escola de Belas Artes
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FAOP	Fundação de Arte de Ouro Preto
FGV	Fundação Getúlio Vargas
ICR	Istituto Centrale per il Restauro
ICRBC	Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales
IEPHA	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico
IIC	International Institute for Conservation oh Historic and Artistic Works
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IRPA	Institut Royal du Patrimoine Artistique
JAIC	Journal of the American Institute for Conservation
MAP	Museu Antônio Parreiras
MG	Minas Gerais
MINC	Ministério da Cultura
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
SBAAP	Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras



SPHAN	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SNBA	Salão Nacional de Belas Artes
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

## ÍNDICE GERAL

<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	<b>10</b>
<b>ABREVIATURAS E SIGLAS</b> .....	<b>14</b>
<b>RESUMO</b> .....	<b>20</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>22</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>24</b>
<b>1 O CONTEXTO TÉCNICO E HISTÓRICO NO PERÍODO DA ATIVIDADE PRÁTICA DE EDSON MOTTA E SEUS SEGUIDORES</b> .....	<b>35</b>
<b>1.1 O contexto técnico internacional</b> .....	<b>35</b>
<b>1.2 Contexto Histórico no Brasil</b> .....	<b>41</b>
<b>1.3 A valorização do patrimônio colonial Luso-Brasileiro</b> .....	<b>43</b>
<b>1.4 A Era Vargas, o Nacionalismo Brasileiro e a valorização do patrimônio nacional</b> .....	<b>48</b>
<b>1.5 A Criação do SPHAN (IPHAN)</b> .....	<b>50</b>
<b>2 O RESTAURO NO BRASIL ANTES E DURANTE A ATUAÇÃO DE EDSON MOTTA</b> .....	<b>55</b>
<b>2.1 O restauro de pinturas no Brasil de 1841 a 1934</b> .....	<b>55</b>
<b>2.2 O restauro de pinturas no Brasil após o retorno de Edson Motta em 1947 ...</b>	<b>63</b>
<b>2.2.1 Atividades de Restauro no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)</b> .....	<b>63</b>
<b>2.2.2 As Atividades de Restauro no Museu Histórico Nacional (MHN)</b> .....	<b>71</b>
<b>3 EDSON MOTTA E SEUS SEGUIDORES</b> .....	<b>76</b>
<b>3.1 Edson Motta e sua trajetória de 1910 a 1947</b> .....	<b>76</b>
<b>3.1.1 Os desafios logísticos de restaurar as igrejas do período colonial no Brasil</b>	<b>88</b>
<b>3.2 Jair Afonso Inácio e sua trajetória de 1932 a 1982</b> .....	<b>94</b>
<b>3.3 João José Rescala e seu percurso de 1910 a 1985</b> .....	<b>96</b>

<b>4 O RESTAURO ESTÉTICO.....</b>	<b>101</b>
4.1 Uma breve introdução à reintegração cromática de lacunas.....	101
4.2 A reintegração de lacunas no Reino Unido e nos EUA.....	103
4.3 O restauro estético de matiz positivista na Europa: o restauro filológico e seus desdobramentos na Itália .....	112
4.4 A tradição Italiana de Restauro Pictórico no século XIX .....	119
4.5 Luigi Cavenaghi e a transição do restauro “amador” para o restauro filológico .....	122
4.6 Forbes e o restauro filológico .....	123
4.7 O restauro filológico no Brasil .....	126
4.7.1 As Reintegrações neutras .....	129
4.7.2 A reintegração diferenciada: o “chuleado” .....	132
4.7.3 Situações especiais que exigiam critérios flexíveis .....	142
4.7.4 As desigualdades nas composições pictóricas .....	143
4.7.5 Materiais empregados nas reintegrações cromáticas .....	144
4.8 A história da limpeza e remoção de vernizes amarelados do final do século XIX à década de 1960 .....	150
4.8.1 A remoção completa de vernizes e repinturas: Motta, Rescala e Inácio....	160
<b>5 O RESTAURO ESTRUTURAL.....</b>	<b>168</b>
5.1 A transposição e o desempenho de pinturas sobre madeira.....	168
5.2 A prática do Restauro Estrutural no Reino Unido e nos EUA .....	172
5.3 A Prática no DCTR.....	179
5.4 O restauro estrutural de pinturas sobre madeira no IPHAN .....	186
5.5 A transposição da camada pictórica de painéis de madeira pintada, para suportes de madeira segmentada: a parquetagem.....	191

5.6	Resumo histórico da técnica de reentelamento à cera-resina .....	195
5.7	A técnica de reentelamento à cera-resina no DCTR.....	202
5.8	O Método de reentelamento a cera-resina utilizado por Edson Motta no Brasil .....	208
6	A PLANIFICAÇÃO DE CONCHEADOS/CUPPING .....	220
6.1	Razões para a formação de craquelês, concheamento ( <i>cupping</i> ) e descolamentos do estrato pictórico.....	220
6.2	Motta e as tentativas de outros Conservadores/Restauradores de solucionar o problema .....	228
6.3	A solução proposta por Edson Motta, o processo CPU (Calor, Pressão, Umidade).....	230
	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	236
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	241
	APÊNDICES .....	250
	APÊNDICE A – EDSON MOTTA E A PRIMEIRA MESA TERMICA NO BRASIL.....	251
	APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO COMUM A TODOS OS ENTREVISTADOS .....	255
	ANEXOS.....	293
	ANEXO 1: DOCUMENTO ARQUIVO CENTRAL IPHAN .....	294
	ANEXO 2: DOCUMENTO ARQUIVO CENTRAL IPHAN .....	295
	ANEXO 3: DOCUMENTO ARQUIVO CENTRAL IPHAN .....	296
	ANEXO 4: DOCUMENTO ARQUIVO CENTRAL IPHAN .....	297
	ANEXO 5: DOCUMENTO ACERVO FAMILIA MOTTA, CARTA PARA RESCALA, 1946.....	298

**ANEXO 6: DOCUMENTO ARQUIVO CENTRAL IPHAN ..... 299**

## RESUMO

O principal objetivo desta tese é a investigação e registro das técnicas e princípios éticos da conservação de pinturas realizadas por Edson Motta, João José Rescala e Jair Afonso Inácio, de 1947 a 1985, para o Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN).

As bases filosóficas da deontologia profissional de Motta foram herdadas diretamente dos conservadores do *Department for Conservation and Technical Research* (DCTR) de Cambridge, EUA. Por sua vez, estes tiveram origem nas ideias de John Ruskin, Victor Bauer-Bolton, Max Doerner, e na chamada "restauração filológica" praticada por Giovanni Battista Cavalcaselle e Camilo Boito.

Por outro lado, as técnicas utilizadas - e orientadas - pelo conservador-restaurador brasileiro foram estudadas a partir dos procedimentos amadurecidos no DCTR nas primeiras décadas do século XX e que foram adaptadas por Motta ao contexto brasileiro e às intervenções patrocinadas pelo IPHAN. Destaca-se dentre eles a tradição holandesa baseada em compostos de cera-resina, assim como o emprego de adesivos com essa formulação nos métodos de transposição e planificação de painéis deformados.

A tese ressalta a relevância simbólica do passado cultural do Brasil - em particular o patrimônio artístico português-brasileiro - com o objetivo de explicar as razões das iniciativas governamentais para a sua preservação, através do Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, assim como a decisão de enviar Edson Motta para estagiar no DCTR.

Uma grande parte da investigação de tese examina as atividades de conservação e restauro no Brasil antes do regresso de Motta do *Fogg Museum*. Examina as iniciativas pioneiras

da Academia Imperial de Belas Artes, da Escola Nacional de Belas Artes, Museu Histórico Nacional (MHN) e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

Este estudo conclui que a conservação e restauro de pinturas sobre tela e sobre madeira no Brasil deve a sua identidade deontológica e as suas técnicas de conservação estrutural ao *Department for Conservation and Technical Research* do *Fogg Museum*, que as herdou de uma longa tradição europeia.

Após regressar de um estágio de um ano, Edson Motta formou os seus principais colaboradores nas técnicas e princípios aprendidos no DCTR, e estes foram praticados - com poucas modificações e simplificações - nos projetos de conservação e restauro que supervisionou durante mais de três décadas.

**Palavras-chave:** Edson Motta; Department for Conservation and Technical Research; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; conservação de pinturas; princípios e técnicas.

## ABSTRACT

The main objective of this thesis is to research and record the techniques of paintings conservation practiced by Edson Motta, João José Rescala and Jair Afonso Inácio, from 1947 through 1985, for the Brazilian *Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional* (IPHAN).

Motta inherited ethical principles directly from conservators at the *Department for Conservation and Technical Research (DCTR) Cambridge, USA*. These originated from the ideas of John Ruskin, Victor Bauer-Bolton, Max Doerner, and from the so-called “philological restoration” practiced by Giovanni Battista Cavalcaselle and Camilo Boito.

On the other hand, the technical aspects researched for this thesis focused on the adaptation to the DCTR - and eventually to the IPHAN - of a well-established Dutch tradition that involved the use of wax-resin adhesives. The research probed the use of these compositions by Motta and his followers for linings, transfer and flattening of warped panels.

The thesis also aims at highlighting the symbolic relevance of Brazil's cultural past - in particular the Portuguese -Brazilian artistic heritage - to explain the reasons for government initiatives for its preservation, through IPHAN, as well as the decision to send Edson Motta to intern at the DCTR.

A large proportion of the thesis examines the conservation and restoration activities in Brazil before Motta's return from the *Fogg Museum*. It examines the pioneering initiatives by the *Academia Imperial de Belas Artes*, the *Escola Nacional de Belas Artes*, *Museu Histórico Nacional (MHN)* and the *Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)*.

This study concludes that the conservation and restoration of paintings on canvas and on wood in Brazil owes its deontological identity and its structural conservation techniques



to the Department for Conservation and Technical Studies of the Fogg Museum, which inherited them from long-standing European traditions.

After returning from a one-year internship Edson Motta trained his main collaborators on the techniques and principles learned at the DCTR, and these were practiced - with few modifications and simplifications - to the conservation and restoration projects that he supervised for over three decades.

**Keywords:** Edson Motta; Department for Conservation and Technical Research; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; conservation of paintings; principles and technique

## INTRODUÇÃO

A eleição do tema da presente tese<sup>1</sup> de doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais, intitulada *A História Técnica da Conservação e Restauro de Pinturas no Brasil, entre 1947 e 1985: Edson Motta e seus seguidores* foi motivada pelo interesse na história do restauro no Brasil e na atuação desse conservador-restaurador como pioneiro nesta profissão. Com capacitação no *Department of Conservation and Technical Research* na Universidade de *Harvard*, nos Estados Unidos da América, Motta foi o primeiro brasileiro formalmente treinado na área. Apesar disso, como veremos no Estado da Arte, as pesquisas brasileiras até então ressaltaram os aspectos institucionais de sua carreira profissional, mas pouco enfatizaram o legado dos métodos técnicos e filosóficos trazidos e implantados por ele nesta área e, posteriormente, utilizados por seus seguidores. Desta forma, em nosso entendimento, criou-se uma importante lacuna na história da profissão no Brasil e abriu-se, um importante campo investigativo.

Como objetivo, essa tese<sup>2</sup> pretende responder a demanda por uma pesquisa que esclareça as principais características da conservação e do restauro de pinturas efetuado pelos profissionais do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) no período compreendido entre 1947 e 1985 e entender qual o contexto histórico e político-institucional que determinou seu surgimento. Também visa elucidar a origem das técnicas empregadas por

---

<sup>1</sup> A norma usada na escrita da tese foi a APA, 6ª. edição, percebida por nós como a mais completa no tocante às referências bibliográficas.

<sup>2</sup> Chamamos a atenção para o motivo de termos adotado o português na variante brasileira ao invés da portuguesa. Isto deriva do fato de que todas as fontes consultadas utilizam a primeira variante, o que torna mais coerente nossa escolha. No entanto, sempre que necessário, foram dadas explicações ou foi indicado o termo correspondente usado em Portugal, em nota de rodapé. Além disso, o tema pesquisado estava estritamente relacionado ao Brasil. Acrescentamos, ainda que, em função da pandemia, algumas entrevistas precisaram ser retomadas por via telefônica.

Edson Motta e seus seguidores e os fundamentos-base que as orientavam. Investiga, principalmente, o legado deixado por Edson Motta para a profissão de conservação e restauro no Brasil.

Para esse fim, enquadrámos nossa investigação no campo do conhecimento específico: a História da Conservação e do Restauro. Estudamos o tema pelo ângulo da história dos procedimentos práticos e suas filosofias subjacentes. Buscamos explicar como o restauro estético e o restauro estrutural praticados por Edson Motta, Joao José Rescala e Jair Afonso Inácio foram, além de práticas de caráter técnico, símbolos de uma atitude positivista perante o mundo. Característica da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, essa atitude defendia ser possível às atividades humanas alcançar a neutralidade, a objetividade e a estabilidade e expurgava todo o juízo subjetivo das ações de conservação e restauro. A busca pela neutralidade nas ações referentes ao restauro estético e o controle das influências ambientais por meio do uso de compostos de ceras-resina são reflexos dessa percepção.

A tese foi limitada por parâmetros temporais, históricos, geográficos e técnicos.

O recorte temporal foi ditado pela designação de Motta, Inácio e Rescala como elementos protagonistas da operação historiográfica. O retorno de Edson Motta ao Brasil após seu estágio no museu da Universidade de Harvard em 1947 define o início do período estudado, enquanto a publicação do livro *Restauração de Obras de Arte* de João José Rescala, em 1985, delimita o seu final. A investigação, no entanto, abrangeu um intervalo maior, pois foi necessário retroceder a meados do século XIX na busca das origens da filosofia e dos procedimentos práticos adotados tanto na Europa quanto no Brasil.

O recorte histórico abrangeu o período que a historiografia brasileira denomina de Era Vargas (1930-1945). Seu estudo foi relevante pelo fato de a valorização do patrimônio

cultural no Brasil estar intimamente ligada a este contexto político, sendo ele o momento de fundação do atual IPHAN, sob a denominação Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

No contexto da atuação desse Instituto, torna-se especialmente relevante a chamada “fase heroica”, que teve início com sua criação em 1937 e se estendeu por 30 anos (1937-1967). Essa noção, cunhada pelo arquiteto e historiador de arte Luís Saia (1911-1975), refere-se ao período de extraordinário esforço feito pelos conservadores-restauradores e arquitetos do IPHAN para a preservação e o resgate do patrimônio artístico e cultural no Brasil. A “fase heroica” guarda estreita relação sinérgica com os procedimentos de restauro adotados, uma vez que esses demandavam resultados a baixo custo, curto prazo e adaptação a um corpo técnico não especializado<sup>3</sup>.

Outro parâmetro importante foi de cunho geográfico. Optamos por uma abordagem prioritária da prática realizada a partir das sedes regionais do IPHAN no Rio de Janeiro, em Minas Gerais (incluindo o estado de Goiás) e na Bahia (incluindo os estados de Alagoas e Sergipe), áreas nas quais se concentravam os principais polos relacionados à conservação e restauro do patrimônio pictórico brasileiro relevantes para esta pesquisa<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Segundo informações obtidas em consulta telefônica com a arquiteta do IPHAN Lia Motta em 21-07-20, o termo “Fase Heroica” teria sido cunhado por Luís Saia, historiador de arte e arquiteto da Superintendência regional de São Paulo da instituição.

<sup>4</sup> Embora a Superintendência Regional de Pernambuco do IPHAN (que abrangia também o estado da Paraíba) fosse muito relevante no cenário de preservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro, esta tese não discutirá as práticas de conservação e restauro de iniciativa do técnico Fernando Barreto, responsável pelo setor de “bens móveis e integrados” da superintendência, já que este funcionário permaneceu no cargo por um período curto de tempo e realizou um número limitado de trabalhos práticos.

Finalmente, o restauro de pintura foi definido como a única área técnica a ser estudada, visto que tratar de todas as áreas das Belas Artes ou da cultura material não só excederia as pretensões desta tese como também importaria a este caráter excessivamente extenso.

A metodologia empregada na pesquisa envolveu a análise da história da profissão antes e durante a atuação dos técnicos do IPHAN e se mostrou importante para contextualizar a atuação de Motta e seus seguidores. Este estudo ressalta que, mesmo sem elaboração teórica ou jurídica clara, havia no Brasil, antes da criação do IPHAN, um ímpeto de iniciativas dirigidas a um projeto de preservação do patrimônio do país. Soma-se a isso a feliz, e inédita, sintonia técnica e conceitual entre arquitetos, conservadores-restauradores, administradores públicos e intelectuais formadores de opinião que permitiu que se iniciasse o grande esforço de tombamento e preservação do acervo artístico e cultural brasileiro.

A mesma metodologia baseada na pesquisa das fontes é empregada para avaliar o Restauro Estético e o Restauro Estrutural na Itália, Holanda, Alemanha, Reino Unido e nos EUA, por representarem as atitudes técnicas que mais influenciaram o restauro no Brasil. Esse estudo permitiu o entendimento das técnicas em uso pelas próprias palavras dos profissionais envolvidos e ao serem comentados criticamente; revelam as ideias e atitudes vigentes de forma clara e contundente e nos levam a uma rica e fecunda viagem pelo principal período formativo da história do restauro no Brasil.

Também, e principalmente, foram estudados os livros de Edson Motta e João José Rescala assim como a tese de Isabel Cristina Nobrega dedicada a carreira de Jair Afonso Inácio contendo textos diretos, e inéditos, desse restaurador. Essas publicações permitiram uma apreciação não contaminada da prática desses pioneiros da profissão no Brasil e formam o núcleo da pesquisa e da tese. É em função deles que os outros textos e análises orbitam.

Familiares, amigos e profissionais da área também deram seu contributo oral e documental destacando-se a participação de Claudio Valério Teixeira, Edson Motta Jr (professores de restauro da Universidade Federal do Rio de Janeiro) Orlando Ramos Filho (restaurador independente e proprietário da firma Restauro Ltda., situada em Salvador, BA) Adriano Ramos (restaurador independente sócio da firma Oficina de Restauro situada, em Belo Horizonte, MG), Magali Oberlaender (restauradora aposentada do Museu Nacional de Belas Artes - MNBA, RJ), Silvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira (professor de restauro da Fundação de Artes de Ouro Preto, MG) e Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho (professora e fundadora do 1º. Curso universitário formal de Especialização em Conservação e Restauro de Bens Culturais na América Latina, da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, situada em Belo Horizonte, MG).

Do mesmo modo, fez parte da metodologia, a pesquisa nos arquivos do IPHAN, do Museu Antônio Parreiras, do *Fogg Museum* e da Biblioteca Pública de Boston.

A tese está estruturada, além desta breve introdução, em cinco capítulos e considerações finais. O primeiro aborda o contexto internacional e nacional e a valorização do patrimônio cultural brasileiro após a revolução de 1930, em especial a partir da implantação do Estado Novo e da criação do IPHAN em 1937. Estuda como nesse contexto o poder público inicia e patrocina as atividades de preservação do patrimônio artístico e histórico no Brasil e procura também compreender o conjunto de ideias que prevalecia na referida instituição a partir da influência dos arquitetos neocoloniais, (e eventualmente modernistas) que adotavam os princípios de John Ruskin (Pinheiro, 2008). A nostalgia, a simplicidade e o despojamento construtivo, defendido por eles a partir das ideias propostas pelo teórico inglês, explicam a aceitação da apresentação fragmentada das obras, decorrente

das reintegrações divulgadas pelo Department of Conservation and Technical Research (DCTR) e introduzidas no Brasil, a partir de 1947, por Edson Motta.

O segundo capítulo descreve e analisa a história do restauro de pinturas no Brasil, em particular, no Rio de Janeiro, antes e em paralelo ao percurso de Motta. O terceiro inclui uma biografia desse restaurador, assim como dos seus seguidores no IPHAN, João José Rescala e Jair Afonso Inácio.

No capítulo quatro tratamos do restauro estético (reintegração de lacunas, limpeza de sujidades e remoção de vernizes), tanto no Brasil quanto em nações que mantinham práticas que nos influenciaram, direta ou indiretamente. Nele são estudados principalmente os fundamentos do restauro filológico e as razões que determinaram a progressiva adoção desses princípios por parte de Edward Waldo Forbes, diretor do Fogg Museum e fundador do DCTR. Nesse contexto, são discutidas as origens do desagrado desse colecionador com os restauros oriundos do mercado de arte. É feito também um contraponto entre as ideias prevalentes na História da Arte do período e as técnicas pioneiras de reintegração por hachuras<sup>5</sup> adotadas pelo restaurador do DCTR, Arcadius Lyon. A seguir, nesse mesmo capítulo, a reintegração das lacunas e a remoção de vernizes deteriorados são estudadas através da literatura técnica que influenciou os restauradores da Alemanha, Reino Unido e Estados Unidos da América do início do século XX até os anos de 1960. Na sequência, a reintegração de lacunas e a remoção de vernizes deteriorados são analisadas no contexto da prática do IPHAN, por meio dos textos e publicações de Motta e João José

---

<sup>5</sup> Técnica usada em desenho e gravura que consiste em traçar linhas finas e paralelas, retas ou curvas, muito próximas umas das outras, criando um efeito de sombra ou meio-tom. O termo encontra sua origem no francês *hachure* - *hache*, que significa machado (Mello, 1990). Essa solução floresceu e ganhou notoriedade internacional quando Cesare Brandi – dando sequência às ideias promovidas por Cavalcaselle, Camillo Boito e Paolo Giovanonni – estimulou Paolo e Laura Mora a desenvolver um sistema de compensação, o *tratteggio*, pregando o caráter intrinsecamente desonesto do restauro imitativo (Bewer, 2010, p.581).

Rescala, assim como pelas opiniões de Jair Inácio, pela ótica de Nobrega, cuja tese também contém abundantes extratos dos documentos e escritos que este nos legou.

No quinto capítulo abordamos o restauro estrutural, limitando-nos aos reentelamentos<sup>6</sup>, planificação de pinturas e transposições. Assim como no capítulo anterior, esse se inicia pela análise das práticas desse ofício na Europa (com especial menção a tradição holandesa de uso da cera-resina) e no DCTR nos EUA. Na sequência, é analisada essa prática no Brasil por meio dos textos legados pelos principais atores desta tese: os três principais técnicos do IPHAN no período tratado.

Ao final deste capítulo discutimos a inovação técnica mais relevante e eficaz desenvolvida por Edson Motta: o equipamento e a técnica de redução de concheado/cupping, criado para tratar os graves problemas dessa natureza que acometiam muitas pinturas importantes do MNBA.

À tese foram adicionados dois apêndices. O primeiro (Apêndice A) trata da primeira mesa térmica instalada e operante na América Latina e procura alinhar uma breve história do equipamento e as razões pelas quais Edson Motta não a utilizou regularmente. O segundo (Apêndice B) inclui os questionários respondidos por um grupo de restauradores relevantes no cenário profissional brasileiro que foram influenciados, direta ou indiretamente, por Motta e seus seguidores.

A seguir, a tese apresenta em anexo a reprodução de documentos citados no texto e que consideramos de importância por atribuírem aos argumentos defendidos uma aura de autenticidade.

---

<sup>6</sup> “Reentelamento” é o termo técnico utilizado no Brasil para referir-se ao que, em Portugal, se conhece como entretelagem.



A tese infere que os métodos empregados e a decorrente deontologia profissional que influenciou o restauro praticado pelo IPHAN, teve origem no DCTR que havia adotado a noção - de clara inspiração positivista<sup>7</sup> - que diversos autores designaram como restauro filológico. (González, 1995). A seguir conclui que esses princípios e os protocolos de atuação decorrentes, foram estabelecidos, inicialmente, por Giovanni Battista Cavalcaselli e Camilo Boito, além de ideias similares de Victor Bauer-Bolton (2004, p.358) e Max Doerner (1934, p.406), reforçadas pelos princípios do restauro romântico de John Ruskin<sup>8</sup> (Martinez Justícia, 2000, p.250)

A pesquisa deduz, também, que as técnicas de desempenho e transposição utilizadas ao longo da trajetória de atuação de Motta, Rescala e Inácio são adaptações à cera-resina dos procedimentos tradicionais praticados há décadas na Europa. Da mesma forma, o procedimento de restauro estrutural de pinturas, oriundo da tradição holandesa, foi adaptado à prática do DCTR, do Fogg Museum of Art e, eventualmente, ao exercício da profissão no Brasil.

O uso desse composto revela muito sobre a mudança de paradigma inaugurada pelo DCTR – e que chega ao Brasil por intermédio de Edson Motta - na qual a conservação e o restauro passam a se pautar menos pela tradição empírica e mais por parâmetros técnicos objetivos e científicos.

---

<sup>7</sup> O Positivismo, que teve como líder desta corrente filosófica Auguste Comte (1798-1857), defende, entre outras coisas, a observação direta da realidade como primeiro passo para o conhecimento. Portanto somente o estado desnudado de uma obra deve ser considerado merecedor de apreciação e estudo, pois nela está a verdadeira realidade a ser observada.

<sup>8</sup> Estes conservadores- restauradores compartilhavam da noção de que as obras deveriam estar, por princípio, livres de qualquer pátina artificial, verniz escurecido, retoque ou repintura. Porém, se fosse necessário recompor o mínimo de unidade composicional, seria admissível que as áreas de lacuna fossem preenchidas de forma a poderem ser claramente reconhecíveis.

No que diz respeito ao estado da arte, no Brasil, as primeiras pesquisas de vulto surgiram a partir da publicação do artigo de Orlando Ramos Filho com o título: “Restauração de Bens Móveis e Integrados: 40 anos”, na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, (Ramos Filho, 1987) e da dissertação da restauradora Claudia Sharf com o título *Le développement de la restauration au Brésil de 1937 a 1980: les approches contradictories de la politique culturelle par rapport a la protection du patrimoine* (Sharf, 1997).

Anos depois, o tema começou a ser pesquisado nos EUA, em 2010, quando Francesca Bewer, ao tratar dos primeiros passos do restauro nos Estados Unidos da América, investigou uma nova filosofia de conservação e restauro que surgiu na Europa ao final do século XIX na publicação *A laboratory for the Arts. Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*. Neste texto emerge o nome de um dos pioneiros do Restauro moderno: Edward Forbes (1873-1969); responsável por estimular a colaboração entre cientistas, conhecedores de arte e restauradores, criar em Harvard o Centro de Conservação e Tecnologia da Arte no Fogg Museum e difundir suas práticas por meio de publicações, aulas e o estímulo à formação de profissionais especializados no restauro.

A seguir, Rosana Rocha Baltieri, em 2012, escreveu sua dissertação de mestrado intitulada, “João José Rescala: Teoria, Conservação e Restauração de Pintura em Salvador (1952-1980)” em caráter biográfico e nela analisou a trajetória profissional do pintor e restaurador do IPHAN, que estabelecido em Salvador, BA, ali disseminou os conhecimentos aprendidos com Edson Motta. A linha da pesquisa privilegia os aspectos administrativos da sua carreira de restaurador (Baltieri, 2012).

Já, em 2013, a tese doutoral de Aluísio Castro “Do Restaurador de Quadros ao Conservador – Restaurador de Bens Culturais: o *Corpus Operandi* na Administração Pública Brasileira de 1855 a 1980”, explorou a formação da profissão de conservador-restaurador no Brasil ao longo de 125 anos, com foco na inserção desses técnicos na administração pública. Castro reconstrói a trajetória de vários restauradores brasileiros entre 1855 e 1980, tomando como base as fontes documentais do acervo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e o arquivo do primeiro órgão oficial brasileiro de preservação, atual IPHAN, e ressaltou a trajetória de Motta na instituição a partir de 1944 (Castro, 2013).

Por fim, em 2015, o livro de Maria Sabina Uribarren, abordou, principalmente, da trajetória de colaboração técnica e atuação pedagógica de Edson Motta em diversos países da América Latina. A obra em questão abrange os estudos de Motta no DCTR, sua contratação pelo IPHAN e sua atuação como consultor, na América do Sul, para a Organização dos Estados Americanos (OEA). Uribarren também analisou a formação de Motta e o impacto da sua participação nos intercâmbios técnicos com diversos países da América Latina. A autora menciona, ainda, as três formas utilizadas pelo profissional para disseminar seus conhecimentos no continente: *i*) a recepção de estudantes estrangeiros no ateliê central do Laboratório de Conservação e Restauo do IPHAN; *ii*) a associação deste estágio ao acompanhamento de suas aulas na EBA; e *iii*) suas viagens a outros países (Peru, Argentina, Paraguai, República Dominicana e Venezuela) para a difusão e a implantação de seus ensinamentos, por meio de cursos. O trabalho da pesquisadora tangencia os aspectos técnicos da prática de Motta, mas não os aborda em profundidade. Sua contribuição é um panorama completo de como iniciativas norte-americanas influenciaram o Brasil e a América Latina (Uribarren, 2016).

Os autores acima citados, escolheram caminhos diferentes para abordar a estruturação da profissão de Conservador/Restaurador no Brasil. No entanto, a aplicação prática dos ensinamentos obtidos nos EUA e suas adaptações não foram exploradas, em profundidade, nas publicações supratranscritas.

# **1 O CONTEXTO TÉCNICO E HISTÓRICO NO PERÍODO DA ATIVIDADE PRÁTICA DE EDSON MOTTA E SEUS SEGUIDORES**

Neste segmento da tese faremos uma pequena introdução aos diversos contextos nos quais atuaram Edson Motta e seus seguidores. Examinaremos, primeiramente, a conjuntura técnica internacional naqueles aspectos pertinentes ao tema deste trabalho de pesquisa. Adiante faremos um breve histórico do período compreendido entre o século XVIII até o século XX. Em continuação, abordaremos a valorização do patrimônio luso-brasileiro nas décadas de 30 e 40, pelos intelectuais atuantes no governo de Getúlio Vargas, e a criação de um órgão governamental específico para legislar, gerenciar e atuar diretamente na preservação dos bens patrimoniais considerados relevantes para a configuração de uma identidade cultural brasileira.

## **1.1 O contexto técnico internacional**

Na Europa, a conservação e o restauro de pinturas, quer sejam sobre tela, quer sejam sobre madeira, desembocam no século XX como uma continuidade das práticas que emergiram na segunda metade do séc. XVIII. Essas se caracterizavam, no restauro de pinturas, pelas reintegrações miméticas que muitas vezes avançavam abusivamente sobre o estrato pictórico original e empregavam, basicamente, tintas a óleo, óleo drenado por papéis absorventes, têmperas veladas com uma camada de óleo ou tinta à base de resinas naturais (Bergeon, 1990).

Quanto ao restauro estrutural de pinturas sobre tela, podemos afirmar que na Europa, como um todo, prevalecia o método de reentelamento à cola-pasta, com pequenas variações nos diversos países europeus. Apenas na Holanda, na Bélgica e na Alemanha a técnica que utilizava cera-resina como adesivo e consolidante passou a ser progressivamente mais praticada a partir de meados do século XIX (Hackney et al, 2010, p. 424).

Neste ponto, é importante salientar que, mesmo nos EUA, o único local onde se verificavam ideias e práticas divergentes das europeias era o DCTR, que mais tarde se tornaria um centro de mudanças técnicas e conceituais. Os conservadores-restauradores europeus que chegavam aos Estados Unidos continuavam a aplicar os métodos tradicionais de seus países de origem. Um exemplo eloquente é o da *Moro Studio*, de Nova Iorque, fundado em 1915 por Paul Moro (1886-1953). Esse ateliê, ainda hoje em atividade, utilizava até a década de 1980, as técnicas italianas de restauro a cola-pasta<sup>9</sup>. Berger descreve esse procedimento sendo utilizado desde a década de 1940 por Mario Modestini. Da mesma forma o reentelado tradicional austríaco a cola-pasta era praticado por William Suhr em Detroit e Nova York desde 1927 (Berger, 2000, p.2).

Também o tratamento de painéis fissurados, partidos ou empenados<sup>10</sup> se baseava em técnicas tradicionais. No que tange ao empenamento, o tratamento padrão constava do afinamento do painel original, com uma plaina, até atingir a espessura que permitisse devolver o painel a sua configuração anterior. Feito isso, um sistema de traves<sup>11</sup>— *cradle*, no

---

<sup>9</sup> Informação transmitida por Frank Zuccari, neto do fundador, em 1985 a Edson Motta Jr. A essa altura, Zuccari já não pertencia a equipe do referido *studio* e chefiava o setor de conservação e restauro do Boston Museum of Fine Arts.

<sup>10</sup> As deteriorações causadas por insetos (térmitas etc.) eram mais raras, embora pudessem ser encontradas principalmente na Itália, onde a madeira mais utilizada para esse tipo de suporte era o álamo (choupo), constituído de material macio e possuidor de espessa camada de alburno. No entanto, cabe salientar que o grau de dano nunca se aproximou dos detectados nas obras brasileiras.

<sup>11</sup> O “sistema de traves” corresponde, no Brasil, ao termo técnico que se conhece em Portugal como travessamento cruzado.

contexto anglo-saxônico, ou *engradado* – era fixado ao verso<sup>12</sup> do painel. Existiam vários tipos de engradados, uns mais eficientes, outros menos; como exemplo temos o método conhecido por *flying cradle* ou engradado flutuante, no qual as traves fixas do engradado são colocadas na direção da fibra da madeira do suporte original, enquanto as móveis são acomodadas no sentido contrário das fibras, porém afastadas alguns centímetros do contato com a madeira do painel. Essa distância evitava que as traves ficassem presas pela expansão destas em umidades relativas elevadas ou em função do acúmulo de sujeira entre elas e o painel e, assim, pudessem deslizar livremente.

O *flying cradle* resolvia em parte os problemas causados pela técnica, porém não impedia que as traves aderidas ao painel – em geral afinado para uma espessura de poucos centímetros – se tornassem aparentes pela frente das obras assim tratadas. Também não era incomum que mesmo distante do contato com o painel original as traves móveis ficassem imobilizadas por sujeira acumulada ou pela força exercida pelo painel – a sua memória plástica – querendo retornar a sua configuração curva.

Os restauradores do DCTR, sabedores das limitações da técnica, buscavam uma solução diferente para o problema. Ainda na década de 1930, Richard Buck experimenta diversas soluções alternativas utilizando sistemas de contenção de empenamentos por meio de ripas de madeira – muitas vezes madeira de balsa – aderidas com cera-resina. Essa técnica mais tarde chegou ao Brasil e permaneceu em uso em boa parte da Europa e EUA até o início dos anos 1980.

---

<sup>12</sup> O termo “verso” corresponde, no Brasil, ao termo que se conhece em Portugal como reverso.

Para casos extremos de empenamento crônico e/ou desprendimento do fundo de preparação e estrato pictórico do painel, observamos que a literatura técnica da época ainda recomenda a transposição da camada cromática para um novo suporte. O método consiste, basicamente, na remoção de toda a madeira do painel, e muitas vezes do fundo de preparação sendo, em seguida, a pintura aderida a um novo suporte de madeira ou a um tecido. Neste último caso, o têxtil era fixado pela técnica de reentelado à cola-pasta. Nos anos 1980 esse método era ainda usado por Messier Rostain, ex-restaurador estrutural do Museu do Louvre, em seu ateliê em Paris (Rostain, 1981).

Esse processo era utilizado de forma rotineira em Paris<sup>13</sup> a partir da segunda metade do séc. XVIII e a sua prática espalhou-se pela Europa com seus praticantes a ela recorrendo como demonstração de proeza técnica. Como veremos adiante, algumas pinturas transpostas nessa época permanecem em bom estado. A última grande e bem divulgada transposição ocorreu na Nacional Gallery de Londres em 1984 na qual uma obra de Cima da Conegliano (1459-1517) foi removida do seu suporte original e aderida a um painel de alumínio alveolado (*aluminum honeycomb panel*). A partir de meados do séc. XX a transposição passou a ser empregada, quando não havia outro recurso, apenas quando o grau de destruição do suporte do painel atingia um nível elevado.

Nos EUA, mais precisamente no DCTR, a utilização do composto de cera-resina associado a ripas de madeira, comum na prática de contenção de painéis empenados, acabou por ser aplicada também na transposição de pinturas, e Edson Motta e seus colaboradores

---

<sup>13</sup> A tradição francesa de reentelamento a cola-pasta se tornou conhecida a partir dos praticantes dos estúdios parisienses. Nessa cidade estavam instalados os principais ateliês de restauro desse país. Não é do nosso conhecimento que o método fosse utilizado, amplamente, na França. Porém, é razoável inferir que tenha sido este o procedimento adotado, em função da influência da capital sobre as demais cidades. Além disso, a França mantém uma organização técnica e administrativa que abrange todos os seus museus nacionais desde 1896. Hoje, esta instituição se chama *Reunion des Musees Nationaux* (RMN) (Bergeon, 1987).



no IPHAN fizeram uso do método regularmente. A prática de transpor tábuas pintadas que compõem os tetos das igrejas continua em uso com algumas modificações importantes. O restaurador brasileiro Adriano Ramos utiliza, desde 1993, com grande êxito, o procedimento aprendido em Portugal, durante seu estágio no Instituto Jose de Figueredo (Ramos, 2009). Esse envolvia o desbaste do suporte de madeira e a aderência de uma lamina de cortiça, com um adesivo composto por polímero sintético disperso em água. A seguir, a espessura do painel era reconstruída<sup>14</sup> com tacos de madeira de cedro (medindo, aproximadamente, 25 cm x 7 cm) dispostos de forma desencontrada (“dentada”) para evitar que estas se alinhassem em fileiras, já que entre cada sequência de colunas se criaria uma linha de fragilidade. Ao dispor os referidos tacos de forma desencontrada, esta linha se interromperia dando ao novo suporte mais resistência (Figs. 1 e 2).

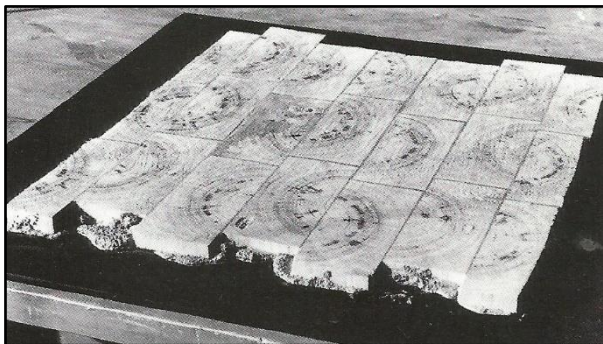


Fig. 1 - Balsa backing, 1951.  
Fonte: Buck 1927-1952, p.293.

---

<sup>14</sup> Reconstruir o painel com segmentos estreitos de madeira diminui em parte as forças de empenamento da nova estrutura por reduzir a soma de forças e o potencial de colapso das células por compressão (*compression shrinkage*) que poderia ocorrer em um painel contínuo e provocar o empenamento deste. Por serem segmentos descontínuos a expansão e contração de cada unidade não se transmite a adjacente, e portanto não se formam forças compostas (*compounding forces*).



Fig. 2 - Modelo de parquetry com madeira de balsa (balsa backing), desenvolvido para fins didáticos. Fonte: Acervo da autora/ Créditos fotográficos: a autora.

Os métodos para remoção de vernizes do século XVII até o século XVIII empregavam sabões alcalinos, urina, potassa (hidróxido de potássio) e saliva, como materiais habituais. A partir do século XIX o álcool etílico e a essência de terebintina passaram a fazer parte dos recursos rotineiros dos restauradores. O uso desses já era referenciado por Secco Suardo ao final do séc. XIX, muitas vezes acompanhado de um ingrediente de lixívia, como hidróxido de potássio ou de sódio, misturados em água. Além disso, no mesmo livro de Suardo, encontramos também a referência ao uso da *aqua regia*<sup>15</sup> (Secco Suardo, 1894, p.383).

Os vernizes utilizados, eram obtidos, geralmente, a partir das resinas de damar ou mastic (e, com menos frequência, de resina copal dissolvida em óleos secantes<sup>16</sup>). Alguns profissionais de restauro – assim como artistas – optavam por adicionar uma percentagem de

---

<sup>15</sup> A água-régia (do latim “aqua regia” que significa “agua real”), é uma mistura de ácido clorídrico (HCL) e ácido nítrico (HNO<sub>3</sub>) concentrado numa proporção de 3:1. É um líquido altamente corrosivo de coloração amarela.

<sup>16</sup> A gama de vernizes era maior. Alguns vernizes dissolviam-se somente em álcoois como a sandaraca, outros exigiam ser dissolvidos em óleos secantes aquecidos como copal e âmbar. No entanto, segundo Leslie Carlyle, a resina de mastic e os compostos contendo resinas copal eram as mais utilizadas nos séculos XIX e XX (The Artist’s Assistant, 2001, pp.57-87).

óleo secativo às soluções para torná-las menos sujeitas a microfaturas e estender o tempo de secagem e assim estender aumentar a saturação da camada pictórica. Porém, dependendo do percentual de óleo, o verniz, futuramente tornava-se mais resistente a remoção com solventes de baixa polaridade.

## 1.2 Contexto Histórico no Brasil

A primeira e mais notável ação voltada à preservação do patrimônio histórico ocorrida no Brasil de que se tem notícia surge em meados do séc. XVIII, quando o Vice-Rei dessa colônia, D. André de Melo e Castro, o Conde das Galveias, escreve uma carta ao então Governador da Capitania de Pernambuco, Luís Pereira Freire de Andrade, ao saber das intenções deste quanto às edificações deixadas pelos holandeses que ocuparam a região entre 1630 e 1654. Na missiva, o Vice-Rei demonstra grande percepção da complexidade que envolve a proteção de monumentos históricos e lastima, entre outras coisas, a entrega do Palácio de Friburgo, residência e local de despachos do conde João Mauricio de Nassau Siegen, na Nova Holanda: “[...] ao uso violento e pouco cuidadoso dos soldados, que em pouco tempo reduzirão aquela fábrica a uma total dissolução, mas ainda me lastima mais que, com ela, se arruinará também uma memória [...]”.



Fig. 3 - Palácio de Friburgo, gravura de Frans Post (c. 1643).  
Fonte: Acervo Wikimedia Commons, 2020.

Após outras várias tentativas frustradas ao longo de 150 anos – algumas abordadas mais adiante neste mesmo texto com referência a Academia Imperial de Belas Artes – seria apresentado ao Congresso Nacional pelo deputado baiano José Wanderley de Araújo Pinho, em 1930, um novo projeto de lei federal sobre o tema da preservação de bens patrimoniais. No entanto, com a dissolução do Congresso Nacional nesse mesmo ano e a extinção da Constituição de 1891, o projeto de lei do referido deputado tornou-se letra morta.

Em 1934, através do Decreto nº 24.735, iniciou-se um serviço de proteção às obras de arte tradicionais e aos monumentos históricos do Brasil e dois dias depois, em 16 de julho de 1934, a Assembleia Constituinte publicou a nova Constituição do país, na qual todo um capítulo foi inteiramente dedicado à educação e cultura, deliberando o Artigo nº 148 que caberia a União, aos Estados e Municípios – entre outras atribuições – proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país. (IPHAN, revista, 1980, p.11). Dessa forma, consagrava-se no Brasil a proteção ao patrimônio histórico e artístico como princípio constitucional.

Essas iniciativas legais foram precursoras da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual IPHAN<sup>17</sup>. A nova autarquia federal foi concebida a partir das ideias de diversos intelectuais modernistas brasileiros, baseados em concepções

---

<sup>17</sup> O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), inicialmente chamado de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi fundado em 13 de janeiro de 1937 por meio da lei nº 378, por ordens do então presidente Getúlio Vargas. Sua criação envolveu o então ministro Gustavo Capanema e sua equipe, que incluía o poeta Mário de Andrade (ícone da Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922), o advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade, o arquiteto Lucio Costa e, eventualmente o também poeta Carlos Drummond de Andrade. O projeto de organização de um órgão governamental de proteção do patrimônio cultural do país surgiu a partir de um ambicioso projeto político e intelectual que visava proteger e preservar a diversidade cultural do país. (IPHAN, 2020, a).

de arte, história, tradição e nação, criando um conceito de patrimônio cultural que se tornou hegemônico no Brasil. A maioria dos profissionais que ingressaram no órgão eram arquitetos que compunham o quadro inicial do SPHAN. Estes adotavam critérios que elegiam “objetos edificados, mais especificamente os do período colonial [como] representantes do passado brasileiro e valorizados como formadores da identidade nacional no contexto do Estado Novo<sup>18</sup>”. (IPHAN, 2020, b).

### **1.3 A valorização do patrimônio colonial Luso-Brasileiro**

[...] nasceu mestiço como seus criadores, filtrando influências de várias partes de Portugal e do Brasil. Muitas vezes seu esplendor se esconde no interior das pequenas igrejas de paredes de taipa, quadradas e brancas, revelando-se com impacto quando se abrem as portas. É o que acontece, por exemplo, na Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, ou na Capela do Padre Faria, em Vila Rica, e em várias outras construções da primeira metade do século XVIII. (Abril Cultural, 1981, p.127) (Figs. 4 e 5)

---

<sup>18</sup> O Estado Novo (1937-1945) foi o nome dado à terceira e última fase da Era Vargas (1930-1945), período em que Getúlio Vargas governou o Brasil. Sucedeu o Governo Provisório (1930-1934) e o Governo Constitucional (1934-1937). Foi um regime ditatorial inspirado no modelo nazifascista europeu (Hitler na Alemanha e Mussolini na Itália, Franco na Espanha e Salazar em Portugal), então em voga.



Fig. 4 - Igreja Nossa Senhora do O, Sabará, M.G.  
Fonte: IPHAN, 1956.

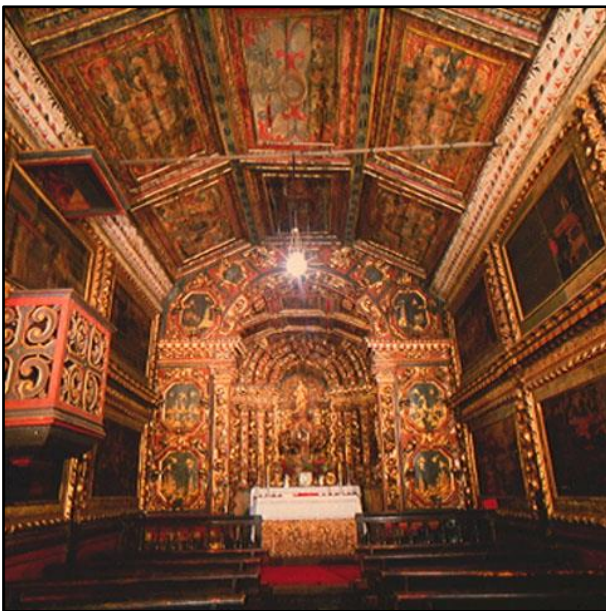


Fig. 5 - Igreja Nossa Senhora do O. Sabará, M.G., vista geral pinturas interior.  
Fonte: Acervo Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo, 2021. Disponível em [http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra\\_14463](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra_14463). Acesso em 30 de Jan. 2021. Verbetes da Enciclopedia ISBN: 978-85-7979-060-7.

Entre o séc. XVII e primeira metade do séc. XVIII, o Barroco foi, no Brasil, uma forma de expressão artística de grande relevância. Nas cidades brasileiras de Salvador e Recife surgiram construções religiosas como exemplos de manifestação dessa arte, assim como no Rio de Janeiro, mas foi nas cidades mineiras que alcançou seu auge. O enriquecimento proporcionado pela exploração do ouro, somado à forte religiosidade local, favoreceu ali o desenvolvimento das artes visuais. Seu principal centro foi a antiga Vila Rica, fundada em 1711 e hoje conhecida como Ouro Preto. A riqueza advinda da mineração contribuiu para o surgimento de um importante conjunto de arquitetura barroca, justificando o tombamento da cidade como patrimônio nacional em 1933 e, posteriormente, como patrimônio mundial, em 1980. Contudo, o movimento também floresceu com força em outras cidades mineiras, como Diamantina, Serro, Mariana, Tiradentes, Sabará, São João del-Rei e Congonhas do Campo. (Ribeiro de Oliveira, 2014).

A despeito da influência inicial do Barroco português, no Brasil essa arte assumiu características próprias. A presença das irmandades nas cidades mineiras provocou uma transformação nos conceitos artísticos da então colônia. A vida cultural desenvolveu-se em torno das confrarias e igrejas. Daí a arquitetura, a escultura e a música sacra terem florescido nessa região. Além disso, surgiram algumas limitações técnicas relativas aos materiais. A importação era difícil, o que provocou improvisações nas decorações, inovações e a utilização de materiais típicos do local. Um bom exemplo disto foi o uso do cedro<sup>19</sup> e da pedra-sabão (uma variedade da esteatita), por serem fáceis de trabalhar e esculpir.

---

<sup>19</sup> A espécie *Guarea trichilioides* L., da família Meliaceae, é vulgarmente conhecida por Cedro-marinheiro e distribui-se naturalmente por toda a região amazônica. Floresce nos meses de dezembro a março e frutifica de novembro a dezembro. Sua madeira é própria para carpintaria, marcenaria e construção em geral. Fácil de aplainar, serrar, lixar, furar, pregar, colar e tornear (Scientia Forestalis, 2008).

Assim, à medida que as limitações técnicas foram sendo vencidas e com a utilização de materiais típicos da região, uma arquitetura com fisionomia própria começou a delinear-se.

A abundância de recursos possibilitou construções e interiores mais rebuscados e grandiosos, sob a influência da arquitetura do Norte de Portugal, mais leve que a austera do Sul. As diferenças de detalhe foram igualmente significativas: as cúpulas tenderam a desaparecer, passando a existir duas torres e duas janelas na fachada, separadas por um medalhão. (Wehling & Wehling, 1994, pp.285-286) (Fig. 6)



Fig. 6 - Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, M.G.  
Fonte: pilarouropreto.com.br.

Às simples capelas erguidas seguiram-se edificações com altares e imagens ricas em ouro e pedras preciosas (Fig. 7), além de tetos pintados (Fig. 8).





Fig. 7 - Igreja Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, M.G., nave e retábulos  
Fonte: <https://pilarouopreto.com.br>.

Simultaneamente, uma escola de pintura surgiu com o intuito de decorar o interior das igrejas mineiras, adaptando os elementos estrangeiros existentes às características da região.



Fig. 8 - Forro da nave Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, M.G. Pintura Mestre Ataíde  
Fonte: Tirapeli, 2008, p.268.

#### **1.4 A Era Vargas, o Nacionalismo Brasileiro e a valorização do patrimônio nacional**

Durante a primeira fase da Era Vargas (1930-1945), o Governo Provisório (1930-1934), contou com a participação dos políticos e da imprensa, todos com o mesmo intuito de promover um Brasil apartado dos modelos europeus. Tratava-se de um projeto de formação de uma identidade nacional. Os anos 1930 foram, sem dúvida, o momento de manifestação mais intensa do nacionalismo brasileiro. Os movimentos de construção da nação partiram do Rio de Janeiro e se estenderam para todo o país.

No decorrer da história, a identidade nacional de um povo sempre foi criada a partir das narrativas elaboradas para formar uma imagem coesa e elogiosa do país e da sua cultura. Essas foram refinadas como projeto político a partir da implantação do Estado Novo e da aceitação da diversidade racial brasileira. Faltava, no entanto, uma melhor definição das características únicas da cultura desse País. Para isso foram convocados grandes intelectuais brasileiros que se mobilizaram em direção à construção de um projeto de identidade artística e cultural. A iniciativa mais conhecida foi a organização da chamada “Semana de 22”

O movimento modernista da década de 1920 permitiu que o nacionalismo gerasse novas imagens do Brasil, isso se deu pela substituição da noção de raça por cultura e a valorização da miscigenação do povo brasileiro. O Brasil é novamente pensado pela elite intelectual. (Silva & Carvalho, 2016)

Desse modo, no decorrer da Era Vargas, a nacionalidade brasileira passou a ser pensada pela elite intelectual e política do país, que ocupou cargos-chave na burocracia do Estado. A criação do IPHAN, em 1937, foi um reflexo desse aparelhamento de um órgão estatal por personalidades importantes da cultura e da arte brasileira e dentre esses os que mais atuaram nos projetos práticos e na definição conceitual desse órgão governamental foram

os arquitetos. Em 1938, Lucio Costa ingressaria como colaborador dessa instituição, onde se tornou o braço direito de Rodrigo Melo Franco de Andrade<sup>20</sup>.

A elite intelectual que ingressou no IPHAN buscava símbolos para seu nacionalismo cultural e elegeu o barroco luso-brasileiro como a face mais reconhecível e majestosa de um passado mítico de prosperidade. Investigar nossas raízes permitiria encontrar o significado de pertença e de legado. Se quiséssemos entender para onde caminhávamos, era urgente a necessidade de olhar de onde viemos. Essa busca pela identidade acabaria por fazer surgir uma nova consciência ligada à importância de manter um passado próprio e incentivava uma preocupação com a salvaguarda dos monumentos simbólicos do país. Para tanto, os intelectuais modernistas tiveram uma importante participação. Deste grupo, faziam parte várias figuras expressivas como Carlos Drummond de Andrade – poeta, contista e cronista, um dos fundadores d'*A Revista*, criada para difundir o modernismo no Brasil; Gustavo Capanema – ministro da Educação e Saúde no período de 1934-1945; Pedro Nava – médico e escritor, importante memorialista da cultura brasileira; e Rodrigo Melo Franco de Andrade – advogado, pertencente à elite mineira, responsável pela elaboração do projeto final da Lei nº 378, de 1937, que criou o IPHAN.

Como representante do IPHAN, Lucio Costa valorizava mais as características regionais próprias do barroco e rococó nascidos na colônia portuguesa do Brasil. As manifestações dessa arquitetura surgida em Minas Gerais eram as que mais se destacavam pela sua originalidade autóctone.

---

<sup>20</sup> Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), advogado, jornalista e escritor, foi redator-chefe (1924) e diretor (1926) da *Revista do Brasil*. Chefe de gabinete de Francisco Campos, ministro da Educação e Saúde Pública, foi o principal responsável pela indicação de Lúcio Costa para a direção da ENBA em dezembro de 1930. Chefiou o SPHAN, desde a fundação do órgão, em 1937, até 1967, quando deixou a presidência, mas se manteve presente como um dos integrantes do Conselho Consultivo até o dia de seu falecimento. Utilizando suas experiências jornalísticas, criou a *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – cuja primeira edição circulou em 1937 – com o intuito de divulgar as atuações do então SPHAN.

Costa traduz o ideal de manter reconhecíveis as características dos monumentos e dos conjuntos urbanos originais e de imprimir nas novas construções o caráter “moderno”. Evidentemente as posturas do restauro filológico, aqui estudados, introduzidas por Edson Motta em 1947 se adequavam perfeitamente aos princípios do grande arquiteto e ideólogo da preservação patrimonial no Brasil.

### **1.5 A Criação do SPHAN (IPHAN)**

Muitos já estudaram e escreveram a história da administração pública brasileira. Mas, creio, talvez poucos até hoje observaram um fenômeno raro e peculiar num país jovem e em constantes transformações. Há um órgão na administração deste país que, em mais de quarenta anos, teve apenas quatro direções, construiu uma trajetória de trabalho unívoca, atravessou os mais diferentes governos recebendo sempre o mais profundo respeito, conseguiu, silenciosamente, construir uma imagem nacional e internacional e hoje é, seguramente, uma das mais fecundas instituições públicas brasileiras. (Vilaça, 1987, p.5)<sup>21</sup>

A criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>22</sup> data de 1936, mas somente em janeiro de 1937, começou a exercer funções práticas e administrativas. Em novembro de 1937 o governo criaria um regimento especial sobre a estruturação e proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

Nas sociedades contemporâneas o patrimônio histórico e artístico representa a identidade e a memória de uma nação. É a ideia de propriedade de um conjunto de bens, sejam essas cidades históricas, monumentos, ou quaisquer outros que auxiliem na construção de uma

---

<sup>21</sup> Marcos Vinícios Rodrigues Vilaça foi o quarto na direção do SPHAN, após Rodrigo Melo Franco de Andrade, Renato Soeiro e Aluísio Magalhães (Andrade, 1987, p.8). Foi membro e presidente da Academia Brasileira de Letras (ABL) e Presidente do SPHAN (Pró-Memória), 1983.

<sup>22</sup> Essa mesma instituição mais tarde viria a se chamar Departamento, Instituto, Secretaria e, mais uma vez, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), tendo este último se mantido até os dias de hoje. Para fins desta tese usaremos sempre as iniciais IPHAN para evitar excessos de siglas correspondendo a mesma repartição pública federal.

narrativa de identidade nacional e que, conseqüentemente, produzam o sentimento de se estar vinculado a uma determinada sociedade.

Foi durante os anos 1920 que surgiram as primeiras iniciativas modernas de proteção do patrimônio histórico e artístico no Brasil. No entanto, somente em 1936 seria solicitado a Mario de Andrade<sup>23</sup> a elaboração de um documento para a criação de uma instituição nacional de proteção do patrimônio. Este mesmo documento seria, mais tarde, utilizado nas discussões preliminares acerca da estrutura e dos objetivos do IPHAN, criado, conforme mencionado acima, em 1937 (Figs. 9 e 10) (Silva Telles, 2012, p.283).



Fig. 9 - Mario de Andrade (1928)

Fonte: <https://www.todamateria.com.br/mario-de-andrade/>.

---

<sup>23</sup> Mario Raul Morais de Andrade (1893-1945), foi um dos pioneiros da poesia modernista brasileira e um dos mentores e fundadores do IPHAN junto com o advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade. Limitações de ordem política e financeira impediram a realização do projeto que seria caracterizado por uma radical investida no inventário artístico e cultural de todo o país, restringindo as atribuições do instituto à preservação de sítios e objetos históricos relacionados a fatos políticos históricos e ao legado religioso no país.

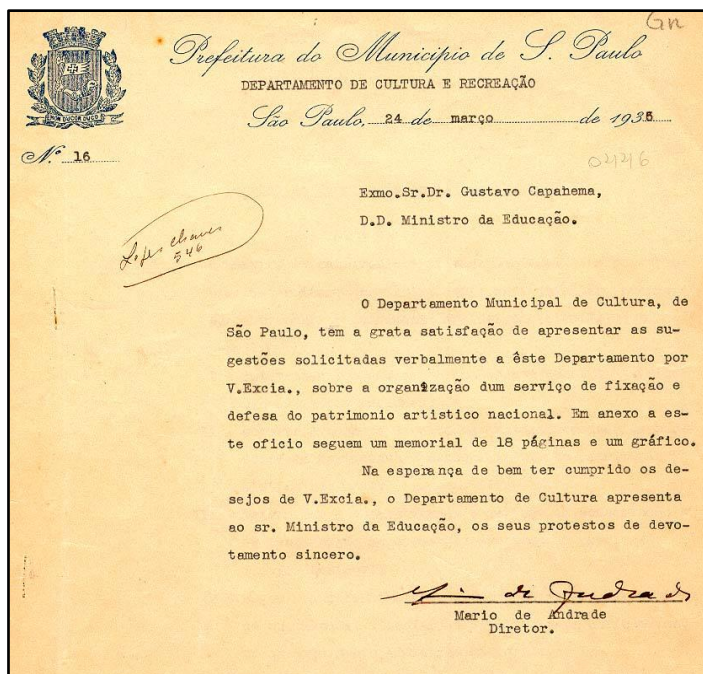


Fig. 10 - Carta de Mario de Andrade encaminhando a proposta de criação do SPHAN, 1936, Rio de Janeiro (RJ)

Fonte: CPDOC/GC 1936.03.24/2.

O ministro da educação Gustavo Capanema viria a convidar Rodrigo Melo Franco de Andrade para a direção da recém-criada instituição, diretamente subordinada ao seu ministério. Segundo entrevista concedida por Franco de Andrade ao jornal Diário da Noite e, posteriormente, publicada na coletânea de textos sobre patrimônio cultural em 1987, o IPHAN teria sido criado, em caráter provisório, por despacho do ex-presidente Vargas, no dia 19 de abril de 1936 e se tornado efetivo em janeiro de 1937, conforme exposto anteriormente (Andrade, 1987, p.8).

Ainda segundo Franco de Andrade, em 1934 o Decreto nº 24.735 teria dado ao Museu Histórico a incumbência de inspecionar e fiscalizar os monumentos brasileiros, função que, por lei, à época da criação do IPHAN, ainda era exercida pelo referido museu, o qual, a despeito de todas as dificuldades, como a escassez de verbas, teria conseguido realizar

algumas iniciativas de preservação, principalmente na cidade de Ouro Preto. Ainda conforme o depoimento do antigo chefe do IPHAN, as ações da instituição museológica era limitada e algumas vezes ineficiente e, portanto, suas funções foram transferidas para o recém-criado órgão cujos encargos seriam muito mais amplos do que os incumbidos pela lei ao Museu Histórico. A amplitude do campo de atuação do IPHAN decorreria do projeto desenvolvido por Mario de Andrade, que abarcaria também as áreas da arqueologia, etnografia e arte popular. No entanto, primeiramente, haveria de realizar o inventário geral do patrimônio artístico e cultural brasileiro com a finalidade de poder proceder ao seu tombamento e efetuar ações de conservação e restauro.

Rodrigo Melo Franco de Andrade foi o primeiro a dirigir a referida instituição que tinha como função zelar por esse patrimônio. Ao longo dos 30 anos em que esteve à frente da direção do IPHAN, Andrade orientou as modificações feitas no projeto original de Mario de Andrade, segundo publicação da Fundação Getúlio Vargas<sup>24</sup>.

Durante esse período o SPHAN norteou sua política pelas noções de ‘tradição’ e de ‘civilização’, dando especial ênfase à relação com o passado. Os bens culturais classificados como patrimônio deveriam fazer a mediação entre os heróis nacionais, os personagens históricos, os brasileiros de ontem e os de hoje. Essa apropriação do passado era concebida como um instrumento para educar a população a respeito da unidade e permanência da nação. (FGV, 2019)

No decorrer das três décadas em que Rodrigo Melo Franco de Andrade e seu grupo estiveram à frente do IPHAN, enfatizaram a preservação do que consideravam mais representativo, porém, como observado acima, valorizaram sobremaneira a originalidade das

---

<sup>24</sup> A Fundação Getúlio Vargas foi criada em 1944 como uma instituição de direitos privados, sem fins lucrativos, tendo como objetivo melhorar o perfil dos membros constituintes da administração pública no Brasil e o desenvolvimento intelectual do país. Em pouco tempo saiu da área restrita da administração e alcançou o campo das Ciências Sociais, estendendo-se à pesquisa e à informação. Sua criação foi parte da necessidade de modernizar a burocracia do Estado, a qual se colocou como fundamental após a Revolução de 1930 e que viria a ganhar novo impulso dentro da política e administração do Estado Novo (FGV, 2019).

manifestações arquitetônicas e artísticas surgidas em regiões isoladas e afastadas da capital da colônia e, portanto, de menor influência direta de Portugal.



## 2 O RESTAURO NO BRASIL ANTES E DURANTE A ATUAÇÃO DE EDSON MOTTA

### 2.1 O restauro de pinturas no Brasil de 1841 a 1934

Castro, em tese de doutoramento defendida em 2013 nos oferece um panorama da condição ocupacional dos restauradores empregados na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) ao longo de quase um século.<sup>25</sup> O seu estudo relata a incorporação de artistas-restauradores aos quadros da AIBA para suprir as necessidades de reparar obras da Pinacoteca, com origem nas coleções de arte trazidas ao Brasil pela Corte Portuguesa em 1808 e pela Missão Artística Francesa em 1816<sup>26</sup> (Castro, 2013).

O interesse pela profissão e a necessidade dessa para a preservação das obras de arte sob a guarda da AIBA evidenciam-se nas palavras de Felix Emile Taunay em reunião ocorrida na instituição em 1841, quando destaca a necessidade de ser criada a função administrativa de “Restaurador de Painéis” para a Coleção Nacional<sup>27</sup>. Castro menciona que segundo:

[...] Laudelino de Oliveira Freire (1873-1937) em seus estudos sobre a *Arte da Pintura no Brasil*, Felix Emilio Taunay (1795-1881) não se cansava de solicitar providencias e melhoramentos que lhe pareciam necessários para a AIBA dentre estes um lugar indispensável, o de restaurador de quadros [...]. (Castro, 2013, p.33)

---

<sup>25</sup> Cabe notar que a atividade de conservador-restaurador era exercida no âmbito da AIBA antes desse período por pintores- restauradores contratados fora dos quadros funcionais ou pelos professores de pintura e escultura para a função (Castro, 2013, pp.33-34).

<sup>26</sup> O ensino de pintura era – em grande medida – dependente dessa coleção para servir de objeto para cópias didáticas. A prática de copiar pinturas de grandes mestres permaneceu como importante recurso pedagógico até as primeiras décadas do século XX. Também, os artistas premiados com a viagem à Europa tinham entre suas obrigações a remessa periódica de cópias de pinturas importantes cuja designação era feita por professores dessas instituições.

<sup>27</sup> A então denominada Coleção Nacional teve origem na pequena coleção de pinturas trazidas ao Brasil por Joaquim Lebreton (1760-1818), chefe da Missão Artística Francesa que aportou em 1816. A essas obras foram acrescentadas outras pertencentes à coleção de D. João VI para formar a Pinacoteca da AIBA.

Fato que se concretiza quando Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879) ao promover a reforma da Academia, denominada Reforma Pedreira<sup>28</sup>, designa, em 1856, o pintor Luiz Carlos do Nascimento como “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”<sup>29</sup> (Castro, 2013, p.34).

Nascimento era um pintor de reconhecida qualidade acadêmica e artística tendo recebido a Medalha de Prata de Pintura Histórica no *Salon* Anual da AIBA. Em 1860, esse artista foi também agraciado com o título Imperial de Cavaleiro da Ordem da Rosa (Castro, 2013, p.56), o que, supomos, evidencia o reconhecimento da relevância dos seus serviços na função de restaurador. Durante o período em que foi responsável pela conservação da coleção, organizou a Oficina de Restauração de Quadros na AIBA, a partir da qual salvou “da poeira e da escuridão algumas preciosidades que existiam perdidas nos recantos da nossa Academia”<sup>30</sup> (Castro, 2013, p.52).

Em 1859, o então diretor da AIBA, Tomás Gomes dos Santos, menciona a necessidade de aprimorar a formação do profissional por meio de estudos no exterior. Esta sua argumentação de que era “indispensável visitar galerias para poder comparar estilos, o toque e o colorido” como leva-nos a inferir como a sensibilidade artística e o caráter eminentemente mimético das intervenções reconstitutivas era valorizado. Porém, a sua solicitação ao Ministro dos Negócios não foi atendida (Castro, 2013, p.56).

---

<sup>28</sup> Em referência ao barão do Bom Retiro, Luís Pedreira do Couto Ferraz, Ministro do Império nessa data, que promoveu as necessárias mudanças no ensino fundamentado no neoclassicismo oriundo da França através dos professores vindos com a Missão Francesa, vigente até então.

<sup>29</sup> Castro sugere que Porto Alegre, nos anos que viveu na Europa, entre 1831 e 1837, teria tomado conhecimento da atividade de restauro praticado na França e na Itália e por isso, provavelmente, quis introduzir a profissão no Brasil.

<sup>30</sup> Nos estatutos da Academia, estabelecido por decreto de 1855, definia-se o perfil e o âmbito de atuação do “Restaurador de Quadros e Conservador de Pinacoteca” com a função de “Reparar e iluminar os painéis que se deterioraram” e impedir a aplicação sobre eles de vernizes, óleos transparentes, ou qualquer outra coisa que os possa danificar” (Castro, 2013, p.40).

No que se refere à atividade essencialmente técnica, Castro nos oferece a transcrição de diversos documentos comprobatórios de materiais que esse restaurador solicitou para os restauros que iria realizar em um lote de 60 painéis da Coleção Nacional. Ali encontramos, datado de 1858, um pedido de 60 grades (chassis) e 46 varas de brim (supomos que de linho), o que equivale a 50 metros de tecido (cada vara em Portugal na época era equivalente a 1,1 metros), provavelmente, o suficiente para reentelar todas as obras listadas.

Os procedimentos técnicos utilizados por Nascimento podem ser inferidos pelas listas de materiais solicitados por ele de 1858 a 1867. Nelas constam farinha de trigo, sementes de linho, têxteis (supõe-se que de linho), além de grades (chassis) e pontas de Paris (tachas). Esses materiais indicam a prática de reentelado à cola-pasta. A inclusão na lista de 1858 de pedra-pomes sugere a técnica de afinamento mecânico da espessura de vernizes oxidados por fricção, ou então a remoção de colas de antigos reentelamentos por atrito.

São solicitados, também, brochas, verniz a *tableaux* e tubos de betume<sup>31</sup>. Essa afirmação faz supor que o uso do betume tinha como finalidade tingir os vernizes para dar às pinturas uma aparência patinada tão ao gosto artístico do século XIX<sup>32</sup>. Da mesma forma, acreditamos que o verniz a *tableaux* seja mastic ou (um dos vernizes) copal, uma vez que a resina damar só passou a ser comercializada regularmente no final dos novecentos (Mayer

---

<sup>31</sup> Na mesma lista em que aparece o pedido de betume encontramos também o *brun Van Dick*, pigmento tradicionalmente utilizado para veladuras em áreas escuras, não havendo, portanto, necessidade de recorrer ao betume para esse propósito. Este fato reforça a hipótese de que o betume foi encomendado para tingir os vernizes ou entonar áreas excessivamente claras e cromaticamente vibrantes.

<sup>32</sup> Há que ter em conta que, também se chamava betume à massa com que se preenchiam as lacunas e que consistia numa mistura de um ligante, em geral composto com óleos secativos e branco de alvaiade (de chumbo), gesso crê ou carbonato de cálcio. A referência a esse termo na lista de produtos solicitados pela AIBA não especifica a que exatamente, se refere o termo. Não é, no entanto, do nosso conhecimento a utilização dessa massa no Brasil e, por outro lado sabemos que o betume (o resíduo sólido do petróleo cru) era amplamente utilizado no final do século XVIII e no século XIX. Considerando a tradição da arte acadêmica brasileira, fortemente influenciada pelo neoclassicismo francês, supomos que o material solicitado seja o colorante (pigmento) originário do petróleo.

& Mayer, 2002).<sup>33</sup> Já as tintas a óleo presentes na lista são, certamente, para retocar as falhas no estrato pictórico original. Até durante o século XX era comum a prática de se recorrer a esses materiais para este propósito.

Ainda no tema técnico, encontramos menção a um acidente ocorrido durante o restauro da obra *Primeira Missa do Brasil*. Após ter sido perfurada acidentalmente, o restaurador Vasco José da Costa e Silva “colou um segundo pano para encher os furos, lembro-me que empregava o lacre<sup>34</sup> e a cera virgem” (Castro, 2013, p.64). Não fica suficientemente esclarecido se o segundo pano teria sido aderido com a mesma mistura ou se esse material foi utilizado somente para preencher a lacuna deixada pelo acidente. Se essa mistura foi utilizada para aderir o têxtil, esse teria representado um uso pioneiro da técnica e indicaria algum contato com praticantes do restauro nos países que já tinham tradição no uso desse método. Castro (2013, p.64) ao citar uma correspondência do então diretor da ENBA Guilherme Gonçalves Santos não esclarece a data do restauro da emblemática obra acidentada, contudo, como conhecemos o período no qual Costa e Silva prestou serviços à Academia, imaginamos que a intervenção tenha ocorrido entre os anos de 1876 e 1889. Não é de nosso conhecimento o fato de ter havido qualquer contato de membros da AIBA com o restauro praticado na Holanda ou Bélgica, cuja tradição de tratamento estrutural envolvia a utilização dos compostos de cera-resina.

---

<sup>33</sup> O autor da tese doutoral revela ainda outra lista de materiais solicitados, desta vez pela ENBA, em 1890, pelo restaurador Costa e Silva, na qual consta linho português e cola Bahia, além de grades (chassis) de diversos tamanhos, o que reforça a suspeita de que a prática ainda se mantinha afinada com a tradição sul-europeia de uso da cola-pasta.

<sup>34</sup> Mistura de cera e resina. Na Idade Média, o lacre era uma mistura de cera de abelha com terebintina de Veneza e pigmento vermelho, como o vermelhão. Não tinha que ter resina e era extremamente quebradiço. Cera de abelhas endurecida com argila e resina de carnaúba, material de extenso uso em selos de correspondências. (Calvo, 1997, p.129).

Com o advento da República, em 1889, e a criação da ENBA, em 1890, são elaborados novos estatutos nos quais consta a criação de duas vagas para conservadores. A competência de atribuições era ampla e incluía a conservação e o restauro de obras da coleção, como pinturas, gravuras, relevos e esculturas (Castro, 2013, p.75).

O cargo passou a receber a designação de “conservador” em substituição a “restaurador de quadros e conservador da pinacoteca”, porém, as razões para isso não são suficientemente claras. Sugerimos que o novo título é, possivelmente, uma emulação da palavra francesa *conservater*, que pressupõe um profissional que orienta e supervisiona a atividade prática do restauro executada por artífices ou assistentes de restauro.

Não se tem registro de que qualquer um dos artistas pintores dedicados à conservação e ao restauro das obras da AIBA ou da ENBA tenha tido qualquer treinamento formal ou aprendizado informal no modelo mestre-aprendiz. A presença de pelo menos dois livros sobre o tema na coleção de obras raras da EBA da UFRJ (herdeira institucional da ENBA) aponta para a possibilidade de esses terem sido as fontes dos saberes empregados nos restauros das obras da Pinacoteca.

Contudo, em nossa opinião, no percurso da profissão nas academias alguma forma de aprendizado prático deve ter existido. A técnica de reentelamento, por exemplo, tem suas exigências específicas que somente uma demonstração prática pode ensinar. Os dois livros citados por Castro como sendo acessíveis aos profissionais em questão são *Il Restauratore dei Dipinti* de Giovanni Secco-Suardo (1866) e o *Guide Pratique de Restaurateur – amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures etc. (1890)* de autoria de Ris-Paquot (Castro, 2013, p.77).

Quando analisamos os dois textos, observamos que as únicas instruções detalhadas vêm do livro do restaurador italiano. Nas páginas 271 a 277, Secco Suardo descreve em detalhes como se deve proceder para bem reentelar uma pintura pelo tradicional método de cola-pasta. O livro de Ris-Paquot, por outro lado, trata o tema do restauro estrutural de pinturas superficialmente. O autor francês descreve somente uma técnica de enxerto em áreas de tela faltante (Castro, 2013, p.33) e um procedimento de transposição de tela sob o título de *rentoilage* (p.44). Portanto, se partirmos da premissa de que os profissionais praticando o restauro se instruíram por meio dos livros disponíveis na ENBA, devemos concluir que foi da fonte italiana que vieram seus conhecimentos.

A existência desses livros na biblioteca da ENBA já é um bom indício do interesse dos professores e restauradores pelo que se passava nesse ambiente profissional específico em outros países (Castro, 2013, p.78). A bibliografia também sugere, pela sua origem, que o restauro praticado ali mantinha uma estreita identificação com os países que a maioria dos vencedores do prêmio de viagem escolhia para estudar, como a França ou a Itália.

Ainda segundo Castro, o orçamento de 1890 da ENBA para o Ateliê de Restauração previa fundos para que Costa e Silva viajasse para a Europa para se aperfeiçoar no restauro de pinturas, porém não existem referências comprobatórias de qualquer viagem. Além disso, em 1915 um decreto interno da ENBA menciona que, havendo necessidade, poderiam ser contratados especialistas no exterior. Este mesmo desejo se manifesta em carta do diretor João Batista da Costa ao Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores na qual alega que solicitou por diversas vezes a contratação de um restaurador na Europa que “fosse ao mesmo tempo um especialista em autenticar obras antigas, pois é esta parte que mais dificulta a catalogação” (Castro, 2013, p.89). A associação entre restauro e au-

tenticação de obras pictóricas foi mencionada também nos Anais do MNBA (Escola Nacional de Belas Artes, [ENBA], 1940, p.39). E foi, anos depois, uma das motivações do esforço para enviar, posteriormente, Edson Motta aos EUA.

Em 1920, o então vice-diretor da ENBA, Rodolfo Amoedo, defende a inclusão do ensino de técnicas de restauro na terceira série do curso de Pintura (Castro, 2013, p.90). Essa iniciativa é um forte indício de que os aspectos técnicos de conservação e restauro de pinturas ganhavam nível acadêmico. Ademais, os conhecimentos de restauro poderiam estar sendo avaliados como uma habilitação profissional alternativa para os estudantes formados no curso de Pintura. Sugerimos a hipótese de que a inclusão por Edson Motta do curso de Conservação e Restauro na grade curricular da EBA em 1951 foi a realização dessa proposta de Rodolfo Amoedo.

Em 1918 o pintor Sebastião Vieira Fernandes (1866- 1943) foi contratado pela ENBA como restaurador e permaneceu no cargo até 1934. É considerado o último profissional atuante na fase anterior a elaboração durante o Estado Novo, da legislação específica de defesa do patrimônio histórico e artístico e a criação do IPHAN. É interessante observar que no período em que permanece na função, Vieira Fernandes, restaura a icônica obra de Vitor Meirelles *A Primeira Missa no Brasil* – pela segunda vez – sob supervisão de Rodolfo Amoedo (Castro, 2013, p.91).

Também interessa mencionar que o professor e pintor da ENBA Alfredo Galvão (1900-1987) relata como, nestes anos iniciais da Escola, se decidia quais e como seriam restauradas as pinturas e esculturas de suas galerias: primeiramente, eram selecionadas as obras por uma comissão de professores presidida por Amoedo. Após a escolha, a comissão determinava as medidas que deveriam ser adotadas para a obtenção dos resultados almeja-

dos. Essas decisões eram apreciadas pela congregação representativa do corpo de professores e, se aprovadas, entregues aos restauradores que ficavam sob permanente supervisão dos professores (Castro, 2013, p.91).

A hierarquia do processo decisório e a existência de instâncias de supervisão são fortes indícios da desconfiança que os acadêmicos nutriam em relação a capacidade dos restauradores de tomarem decisões mais aprofundadas ou que não estivessem de acordo com as preferências estéticas vigentes. Fica a impressão de que o restaurador, no caso Sebastião Vieira Fernandes, não merecia a plena confiança dos seus superiores apesar de acumular extensos méritos artísticos<sup>35</sup>. Outra hipótese para a fiscalização e acompanhamento da realização dos trabalhos pode ter origem na hierarquia dos museus franceses onde o restaurador era meramente um técnico trabalhando sob as ordens de *conservateurs*, ou seja, acadêmicos historiadores de arte ou uma comissão de artistas renomados (Bergeon, 1990, p.14).

Em 1934 foi criado o MNBA<sup>36</sup> com a separação da Pinacoteca da ENBA. Nesta cisão a maior parte da coleção permaneceu no recém-criado museu e na ENBA ficaram somente

---

<sup>35</sup> Que incluem, entre outros, a Pequena Medalha de Prata em Pintura Histórica, a Medalha de Ouro em Pintura Histórica e o Prêmio Imperatriz do Brasil.

<sup>36</sup> No ano de 1937, por meio de um Decreto do presidente Getúlio Vargas, o MNBA foi criado oficialmente e a partir daí, passou a dividir a ocupação do prédio com a ENBA. De arquitetura eclética, o monumento foi edificado no Centro Histórico da cidade do Rio de Janeiro em 1908, na época Capital Federal do Brasil. Sua construção se deu durante a gestão do prefeito Pereira Passos. Seu projeto – assinado pelo arquiteto Adolfo Morales de los Rios – fez parte do período de modernizações urbanísticas implantadas pelo então prefeito, com o intuito de abrigar ENBA, antes AIBA. Sua coleção teve origem em três distintas contribuições: as pinturas trazidas para a cidade do Rio de Janeiro em 1816 pelo chefe da Missão Artística Francesa, Joaquim Lebreton; os trabalhos aqui realizados pelos integrantes da Missão e as obras da Coleção de D. João VI. Estas últimas foram aqui deixadas quando de seu retorno, em 1821, para Portugal. Atualmente, esta instituição possui o maior e mais importante acervo de arte brasileira do século XIX. Um total de cem mil itens entre pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, objetos, livros e documentos, distribuídos em uma área de 17.000 m<sup>2</sup>.



obras consideradas de origem didática, como as pinturas de modelo-vivo, ou de uso pedagógico, como as gravuras utilizadas para o ensino de desenho (Castro, 2013, p.94).

## **2.2 O restauro de pinturas no Brasil após o retorno de Edson Motta em 1947**

Ao retornar ao Rio de Janeiro em 1947, Edson Motta encontra dois grupos de profissionais estabelecidos na cidade. Um deles atuava no MNBA e o outro no MHN. Esses museus estavam situados no Centro administrativo e financeiro do Rio de Janeiro onde, no ano seguinte, viria a ser instalado o Setor de Conservação e Restauração da DPHAN (atual IPHAN).

### ***2.2.1 Atividades de Restauro no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)***

A profissional que mais se destaca na atividade de conservação e restauro neste período é a conservadora de museus Regina Liberalli, que nos lega um texto excelente sobre o tema e foi, provavelmente, a mentora dessa atividade na instituição.

Em 1939, Liberalli foi nomeada após ser aprovada no primeiro concurso público para o preenchimento de vagas do corpo técnico do Museu. Nessa concorrência foram contratados somente Conservadores de Museus, cinco dos quais diplomados pelo Curso de Técnica de Museus existente no MHN. A exceção foi Manuel Constantino Gomes Ribeiro, pintor e arquiteto, que foi aprovado em um segundo concurso.

Segundo registro no regimento do MNBA, a preservação e a supervisão do restauro do acervo, fazia parte da função dos conservadores. Não há, porém, menção a contratação

por concurso público de técnicos em restauro, provavelmente, por ser considerada a atividade como um ofício menor que poderia ser executada por “técnicos competentes” sem formação ou treinamento específico. Embora os nomes de todos os técnicos que trabalhavam em restauro no MNBA permaneçam desconhecidos, é de se supor que eles fossem Thomaz Glicério Alves da Silva, referido no anuário de 1940, na página 63, como “Encarregado da Secção de Restauração de Pintura”, e José Pereira Barreto Neto, “Encarregado da Secção de Restauração de Escultura” (Museu Nacional de Belas Artes [MNBA], 1940, p.63).

A partir dessa data até 1953, Thomaz Glicério é promovido a conservador, o que indica que ele passou a ocupar funções de supervisão das atividades de restauro, dividindo-as com Regina Liberalli. Essa mudança de classificação funcional não parece corresponder a uma diminuição ou alteração da prática do restauro de pinturas no Gabinete de Restauro do Museu, pois nos anais correspondentes aos anos de 1953 a 1957, registram-se diversos restauros tanto em obras do acervo do museu como para outras entidades públicas. Nos anuários do MNBA encontram-se diversas referências a atividades de restauro. Numa publicação conjunta de 1954/55 sob o título *Restaurações* lê-se:

Seção dividida em duas ramificações, pintura e escultura, está entregue a técnicos competentes. Várias telas passaram pela restauração afim de refrescá-las ou retocá-las, conforme o caso necessitasse, pois que devido ao longo tempo que estiveram fechadas as galerias, muitos ficaram ressequidos e danificados com as goiteiras abertas nas claraboias. (MNBA, 1954/1955, p.32)

Os chassis inutilizados pelos cupins foram mudados, e várias molduras substituídas por outras de Jacarandá entalhado, bem assim os móveis de estilo que reclamavam uma restauração indispensável por estarem em condições precárias. (MNBA, 1940, p.12)

Deve-se ressaltar que nesse mesmo volume, Regina Liberalli escreve um resumo intitulado “Conservação e Restauração de Obras de Arte” em que especifica os principais passos necessários para o restauro de pinturas. No anuário de 1945, a mesma conservadora

publica um texto completo sobre o tema. Na mesma linha de pensamento e nessa mesma publicação, o pintor Manuel Constantino (1899-1976) declina os passos que deveriam ser seguidos para o reconhecimento de falsificações, limpeza de gravuras, restauro de molduras, além de esculturas em mármore e gesso. Os dois conservadores também listam operações de restauro de pinturas, como limpeza, reentelamento, retoques e envernizamento, porém oferecem poucos detalhes técnicos que permitam deduzir os materiais e métodos empregados.

A primeira pintura restaurada para um órgão público externo ao Museu, a Casa de Rui Barbosa<sup>37</sup>, é mencionada nos anais de 1941: “O encouraçado chileno Almirante Cochrane e o brasileiro Aquidaban nas imediações da Ilha Fiscal”, datada de 1889 (sem menção de autor). Supõe-se que esta obra tenha sido restaurada por Thomaz Glicério, ou sob sua supervisão. O mesmo se constata em 1943, quando a seção de restauração do MNBA trata, para o MHN, a obra *Nossa Terra* de Hélio Seelinger, para figurar no jubileu artístico desse pintor organizado pelo Museu Nacional de Belas Artes naquele ano. A última menção a Thomaz Glicério Alves da Silva como encarregado da Seção de Restauração do MHN se encontra no anuário de 1944.

Nos Anais de 1945, Regina Liberalli publica um extenso texto intitulado “Conservação e Restauração de Pinturas”, no qual afirma no primeiro parágrafo que:

O progresso da conservação e restauração de obras de arte que hoje alcançamos com o auxílio da ciência, é uma questão incontestável e maravilhosa. ” [ Que ] “[d]eixou de ser apenas um apanhado de cuidados estabelecidos, ligados a alguma habilidade técnica, para entrar decididamente no domínio científico [...] compete,

---

<sup>37</sup> Localizada no Rio de Janeiro, no bairro de Botafogo, a Fundação Casa de Rui Barbosa é uma Instituição que tem como origem um museu-casa. Situado em uma das chácaras urbanas mais antigas da cidade onde morou com sua família o jurista, político, advogado e intelectual brasileiro Rui Barbosa de Oliveira (1849-1923) de 1895 até a data de seu falecimento, este foi transformado em fundação, no ano de 1966. Trata-se de uma das mais importantes instituições brasileiras de cultura e preservação de documentos, com acervos documentais inscritos no Registro Nacional do Programa Memória do Mundo da UNESCO, além de abrigar o acervo museológico e a biblioteca original do jurista. <http://www.casaruibarbosa.gov.br>

portanto, ao conservador de um museu desde o momento que uma obra de arte lhe é conferida, examiná-la minuciosamente para depois decidir quais os cuidados que devem ser imediatamente dispensados. (MNBA, 1945, p.161)

Estas frases sugerem uma preferência por modelos, onde a habilidade técnica e a sensibilidade artística são substituídas pelo uso de recursos “científicos” e exames minuciosos ou, em outras palavras, a substituição do empirismo artesanal/artístico por uma abordagem com maior rigor. Mais adiante, Liberalli (1945) sublinha a necessidade de o conservador julgar o trabalho do restaurador, além de ter os conhecimentos necessários daquilo que hoje chamamos de conservação preventiva:

Se o conservador não for um restaurador profissional deve ao menos estar à altura de saber julgar o trabalho do especialista, formando para si uma regra geral sobre os princípios da restauração e ainda ter certeza de que as condições locais onde o objeto vai ser exposto correspondem bem às exigências da conservação racional. (Museu Nacional de Belas Artes [MNBA], 1945, p.175)

Depreende-se dos poucos parágrafos da página introdutória ao texto que a autora está impressionada com a natureza “científica” e objetiva das novas tendências do Restauro Contemporâneo. Esse encantamento transpira, abundantemente, no primeiro capítulo sobre exames científicos de pinturas em que ela descreve primeiramente as diversas técnicas de iluminação e lentes de aumento usadas para a avaliação do estado de conservação de uma pintura e segue fazendo menção à utilização de imagens obtidas com os raios-x, exames sob lâmpadas que emitem radiação ultravioleta, infravermelho e um colorímetro “para se estudar os pigmentos e suas composições” (MNBA, 1945, p.175). Faz também a autora referência a outras técnicas de análise dizendo que:

Existem ainda os de análise da estrutura cristalina pelo raios-x, o exame microquímico, o espectrográfico que mostra as impurezas metálicas existentes na tela, a determinação do índice de refração para distinguir a têmpera de ovo da pintura à base de óleo de linho e o exame microscópico que facilita o estudo das diversas camadas de uma obra. (MNBA, 1945, p.163)

Na segunda parte do texto, Liberalli aborda os efeitos de luz, temperatura e umidade nas pinturas fazendo menção específica ao uso de cera-resina como barreira contra a umidade,

além de sugerir outros recursos para este mesmo fim como “conservá-la sob placa de vidro” e proteger seu verso com placas metálicas ou, alternativamente, aplicar um verniz espesso. Surpreende a modernidade, para o contexto brasileiro, da sugestão de uso de molduras hermeticamente fechadas ao fazer referência a uma pintura de Turner exposta nessas condições e que “sua conservação é considerada perfeita.”<sup>38</sup> (MNBA, 1945, p.169). A conservadora segue no texto recomendando precauções quanto ao local de exposição, precauções contra sinistros, transporte e manuseio impróprio.

Na terceira parte da sua colaboração a autora, aborda rapidamente a história do restauro e condena o caráter hermético e envolto em segredos que prevalecia nos primórdios da profissão. Sublinha também a necessidade de os museus manterem nos seus quadros um profissional de restauro “conhecedor de todas as técnicas desde os mais antigos mestres, além de História da Arte e noções de química” e, ao concluir, menciona a importância do domínio pelo profissional dos aspectos propriamente técnicos como “limpezas, mudanças de tela e tratamento de molduras, etc.” (MNBA, 1945, p.175).

Esta observação permite concluir que a autora, considerava imperativo associar saberes pertinentes à profissão, às habilidades necessárias à prática dessa.

Ainda, na linha da defesa dos conhecimentos básicos do restaurador, Liberalli fala dos benefícios de uma formação acadêmica, depois da qual seriam “conferidos diplomas fi-

---

<sup>38</sup> Liberalli, provavelmente, teve acesso a alguma publicação ou informação a respeito desse procedimento em determinada pintura de Turner. Esta já era uma prática na Inglaterra desde meados do sec. XIX. No Reino Unido proteger pinturas com vidro nem sempre tinha aceitação por parte dos administradores dos museus, em função das dificuldades relacionadas aos reflexos (Hachney, 2020, p.177). Também Forbes no início do sec. XX, no Fogg Museum, havia adaptado placas de vidro as molduras que protegiam as obras expostas nesse museu. Fato devido a sua percepção de que essa atitude protegeria a obra das oscilações de umidade relativa (Bewer, 2010, p.35).

nais habilitando-os a exercerem a profissão” (Liberalli, 1945, p.176), e enfatiza em sequência os perigos da má prática profissional decorrente da escolha imprópria do restaurador.

A seguir, disserta sobre o dilema da necessidade ou não de se restaurar e que as intervenções deveriam ser feitas somente quando inevitáveis. Ato contínuo, prossegue discursando longamente e fazendo uso de exemplos, sobre os riscos envolvidos na remoção dos vernizes e conclui mencionando, mais uma vez, os avanços científicos, que teriam contribuído com: “dissolventes mais aperfeiçoados e seguros.” (MNBA, 1945, p.179).

Liberalli (1945) ainda discorre sobre vernizes, suas funções óticas e protetivas e os solventes nos quais são diluídos, mas não se refere às resinas utilizadas. Aborda alguns tipos de degradação e trata longamente do método Pettenkofer e dos seus riscos. Quando menciona as categorias de vernizes que podem ser usados por restauradores, divide-as em copais (em óleo), goma laca e resina mastic dissolvidos em álcool ou cera dissolvida em essência de terebintina. Esta última, observa, não atribui à pintura tanta transparência e luminosidade. Adverte, entretanto, que as primeiras se tornarão insolúveis com o passar do tempo e que as diluídas em álcool são mais transparentes e que serão mais fáceis de remover no futuro; porém, ao final, parece seguir a recomendação da Comissão Especial para a Restauração de Pinturas e Aplicação de Verniz da Conferência de Roma em 1930 de se dar preferência a vernizes de resina damar acrescidos de uma pequena percentagem de óleo, seguido da aplicação de cera em pasta para a proteção contra umidade.

Recomenda também Liberalli graus diferentes de brilho de acordo com as características das obras. Para pinturas à têmpera sugere vernizes pouco brilhantes e para as pinturas a óleo, vernizes mais brilhantes. Além disso, e surpreendentemente, dita que obras impressionistas devem ser “recobertas por um verniz de muito maior brilho” (MNBA, 1945,

p.183) pois, hoje nos acostumamos a aceitar que pinturas impressionistas não deveriam ser rotineiramente envernizadas já que:

Eles frequentemente utilizavam tintas deliberadamente lixiviadas de uma porção do seu óleo, e, portanto, a aparência resultante poderia ser seca e fosca: tal superfície tornaria a luz incidente mais difusa e a pintura ganharia uma aparência ligeiramente mate. O efeito ótico do verniz – mesmo um verniz totalmente translucido – aplicado sobre essa tinta seria de aprofundar e saturar as cores e dar a elas um brilho uniforme em todas as suas áreas, desconsiderando o fato de que superfícies com brilhos diferentes eram desejadas. (Bomford, et al, 1990, p.101)

Na sequência, o texto aborda a composição básica das tintas e como estas são classificadas de acordo com a natureza do aglutinante ou conforme sua diluição em água ou aglutinação em óleo. Registra que as têmperas prevaleceram até o século XVI (mas ainda foram utilizadas até o século XVIII), sendo progressivamente substituídas pelo óleo. Faz ainda menção ao uso de diferentes resinas vegetais e ceras diversas, sendo estas classificadas como tendo “durabilidade notável” pela sua associação com os retratos produzidos na cidade helenística de Fayum durante o período de ocupação romana (entre o século 1º. AC e o século 1º. DC) e hoje situada no Egito. Aliás, esta histórica referência – o emprego da cera de abelha como material estável - será defendida por muitos restauradores para justificar sua utilização em restauro a partir da segunda metade do século XIX, conforme observa Marvelde (Hackney, 2012 p.425).

Nicolas Hopman (1794-1870) sugere o uso da cera de abelha, inspirado nos recentes descobrimentos de muitos objetos egípcios e pinturas que foram submersas em cera ou pintadas com uma tinta a base de cera, incluindo os famosos retratos de Fayum. Esses objetos encontravam-se em um estado excepcionalmente bem preservados; Hopman deduziu que a cera de abelha deveria ser adequada como material de preservação.

Segundo Marvelde a mesma argumentação aparece no *De Hollandsche Revue*, em 1904. Plenderleith e Cursiter, também repetem essas justificativas, em 1934 (Plenderleith & Cursiter, 1934, p.90).

Mais adiante o texto aborda as telas usadas pelos artistas, sua história e sua anatomia e adverte que mesmo as melhores telas deterioram e irão requerer reforço ou substituição quando o têxtil “se torna fraco e quebradiço, ou então quando as camadas de pintura mostram uma tendência para se desagregarem.” (MNBA, 1945, p.188).

Por outro lado, a sua condição de conservadora no MNBA indicava que ela teria que opinar sobre as questões técnicas da Seção de Restauro existente desde a fundação desta instituição. No entanto, não se encontram registros documentais desta prática nos arquivos do museu e tampouco número significativo de testemunhos desses fatos ao longo dos anos de 1930 e 1940. É muito provável que ela obtivesse informações atualizadas sobre o restauro em outros países, através dos textos disponibilizados por Gustavo Barroso<sup>39</sup>, seu professor no Curso Técnico de Museus. Na bibliografia recomendada por Barroso, todas editadas no exterior, constam 28 publicações sobre o tema. Liberalli concluiu o referido curso em 1937 (Sa, 2019, p.234).

No catálogo correspondente aos anos de 1949 e 1950 há uma menção a trabalhos de restauração realizados no museu que refere: “limpeza de verniz, reentelações, mudanças de chassis, retoques, etc. de telas do patrimônio do M.N.B.A.”; e em 1951 o Museu promove uma “Exposição de Restauração” – dentro da série de exposições anuais organizadas pela instituição, e primeira no país – na qual constavam dezesseis obras importantes do seu acervo. Nessa exposição foram apresentadas ao público diversas fases dos diferentes processos de restauro em quadros do acervo do Museu. Segundo a entrada no anuário, a

Finalidade dessa mostra, talvez a primeira em nosso país, é trazer aos artistas, colecionadores e ao público, a importância da necessidade de se cuidar das obras de arte, a fim de conservá-las, obedecendo a fatura e o estilo do seu autor...e mos-

---

<sup>39</sup> Ver subcapítulo 2.4: “O Museu Histórico Nacional”.



tram várias fases do trabalho de restauração, abrangendo desde a limpeza à reentelagem. Como se poderá verificar a exposição é de caráter didático e de grande interesse para os estudiosos dos assuntos de arte. (MNBA, 1951, p.143)

No Anuário do MNBA, consta que em 1952 foram “restauradas, refrescadas e reenteladas várias telas, principalmente aquelas que integraram a exposição itinerante “Um Século de Pintura Brasileira”. Nas mesmas publicações de 1955, 1956 e 1957 encontramos também menção a restauros, sendo alguns destinados a preparar obras “que figurariam em exposições temporárias”. Em 1958, o anuário menciona que a seção continuava em atividade<sup>40</sup> e que várias obras do museu haviam sido restauradas.

### ***2.2.2 As Atividades de Restauro no Museu Histórico Nacional (MHN)***

O MHN foi criado em 1922 por Eptácio Pessoa (1865-1942), sob a inspiração do escritor, político e intelectual Gustavo Barroso (1888-1959), em um contexto de inspiração republicana que envolvia prestigiar os símbolos, feitos e heróis brasileiros. Nas dependências dessa instituição e subordinado a este administrativamente, foi criado, em 1932, um curso de museus com a finalidade de preparar quadros técnicos para as instituições museológicas bem como profissionais capacitados a servir em arquivos e bibliotecas. “Esse curso propunha preparar pessoal habilitado a exercer as funções de conservador de museus históricos e artísticos ou instituições com finalidades<sup>41</sup>análogas” (Castro, 2013, p.139).

---

<sup>40</sup> Em 1961, o crítico de arte José Roberto Teixeira Leite fechou a seção de restauro após ser nomeado diretor do MNBA substituindo Oswaldo Teixeira. As poucas e inevitáveis intervenções passaram, então, a ser supervisionadas por Luiz Carlos Palmeira, restaurador independente e amigo do novo diretor. (Depoimento concedido à autora por Claudio Valério Teixeira em 05 junho 2020).

<sup>41</sup> Um indício da relevância que a Conservação e Restauro passam a adquirir, a partir dos anos 1940, reside na criação, no curso de museus, do tópico “Noções de Restauração”. Esse interesse pela disciplina também se observa quando, em 1946, Gustavo Barroso publica *Introdução à Técnica de Museus* no qual ele dedica um capítulo a “Como se fazem restaurações”, evidenciando sua intensão de submeter a Conservação e o Restauro ao campo da museologia. (Castro, 2013, p.152).

Em 1944 o MHN inaugura sua Oficina de Restauração de Desenhos e Ateliê Fotográfico e nesse mesmo ano, 119 objetos sobre papel de grande variedade tipológica foram restaurados abrangendo documentos, gravuras, desenhos e fotografias pertencentes ao acervo da instituição (Castro, 2013, p.151). Também, ao funcionário do MHN, Rui Campello (1905-1984) que exercia funções de conservador-restaurador em 1947 foi solicitado restaurar “pinturas de cavalete alocadas em várias salas expositivas do MHN” (p.154).

Provavelmente, com a intenção de prepará-lo para os encargos de obras pictóricas, em 1947, o mesmo Gustavo Barroso oficia ao Ministro da Educação e Saúde para que este conceda a Campello (1905-1984) “permissão para ausentar-se do país” para se aperfeiçoar no exterior em conservação e restauro, dispensando-o das, suas obrigações laborais no período, argumentando que mesmo depois de passados 26 anos desde a criação do MHN esse não dispunha de técnico treinado na área. (Castro, 2013, p.154).

Campello, estava especialmente habilitado para obter essa licença, pois, nesse mesmo ano, foi agraciado com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro no Salão Nacional de Belas Artes. Na França e Itália este pintor e restaurador frequentou, entre 1947 e 1950, cursos de restauro no Museu do Louvre, onde foi aluno de Germain Bazin (1901-1990), e o Ateliê de Restauro dos Museus do Vaticano onde praticou sob a orientação do ítalo-brasileiro Deoclécio Redig de Campos (1905-1985) (Castro, 2013, p.155).

Surpreende saber que, mesmo tendo estudado no ateliê do *Musée du Louvre* e nos ateliês do Vaticano, Campello emprega técnicas de restauro estrutural introduzidas no Brasil por Edson Motta. Castro menciona a prática de “reentelamento de pinturas com cera” nos relatórios de restauro do MHN da década de 1950 (Castro, 2013, p.157) e uma década depois, em 1960, o uso da cera surge, em um relatório, como consolidante da seguinte

forma: “Em telas depositadas neste serviço foi feita a consolidação de pigmento pelo processo de cera.” (Museu Histórico Nacional [MHN], 1960 como citado em Castro, 2013, p.159).

Desconhecemos a exata razão pela qual Campello não adotou as técnicas tradicionais de reentelamento a cola-pasta usadas nas duas prestigiadas instituições europeias que frequentou. Podemos sugerir que a explicação está na facilidade de execução do método de cera-resina e sua segurança relativa, mesmo em mãos inexperientes. Além disso, os riscos envolvidos no uso de pasta de farinha/cola animal, frequentemente associada a acidentes de encolhimento, desencorajavam a sua utilização.

Nicolau Del Negro foi outro pintor que trabalhou como restaurador no MHN. Começou sua carreira como artista e teve participação nos salões de arte nas décadas de 1920 e 1930. Formou-se na ENBA e foi aluno de professores de renome como Rodolfo Amoedo, Lucílio de Albuquerque e Rodolfo Chamberlain (Ayala, 1973, p. 44 e p. 339) com quem adquiriu a sólida formação acadêmica como pintor que se refletiu na sua atuação como chefe do Gabinete de Restauração do MHN (Castro, 2013, p.158). No decurso da investigação, não encontramos provas de que Del Negro, possuía qualquer treinamento ou formação em restauro.

Os entrevistados para esta tese descrevem o período de chefia do Nicolau Del Negro como sendo caracterizado por grande atividade prática, mas também pelas incursões no campo do ensino universitário participando como professor/instrutor com outros funcionários do Gabinete em cursos de extensão universitária demonstrando reentelagens a cera/resina, remoção de vernizes e limpezas. (Castro, 2013, p.176)

Nicolau Del Negro pertenceu oficialmente aos quadros do Museu Histórico Nacional de 1961 até 1976 e se tornou chefe da seção após a aposentadoria de Rui Campello em 1966.

O conservador- restaurador que mais se destacou na história do restauro do MHN foi Sergio Lima<sup>42</sup> (1935-). Este foi funcionário do MHN entre 1958 e 1967, e, após sua transferência para o MNBA, continuou a ter influência no meio profissional. Esta ganharia maior projeção após a publicação do seu livro *Curso de Conservação da Pintura*, em 1971 (Lima, 1971).

Desenhista e pintor formado pela ENBA em 1961 – onde foi aluno de Edson Motta – ajudou a instalar no MHN um ateliê bem-organizado e equipado para os padrões da época. As suas funções incluíam, além do restauro, a orientação dos funcionários do museu em temas de conservação. Ministrou também aulas de conservação e restauro “em moldes profissionais”, com caráter de extensão, ao Curso de Museologia, que funcionava nas dependências do MHN. Embora de curtíssima duração (40 horas aula), esse foi o primeiro curso formal de Conservação e Restauro realizado no Brasil (Lima, 1971).

Em 1969, Lima é contemplado com uma bolsa de estudos para realizar o Curso Teórico y Prático de Conservación de Bienes Culturales no Centro Latino-americano de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales, promovido pela UNESCO, na Cidade do México/Churubusco (Castro, 2013, p.158). O curso contou, principalmente, com professores do Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA – Bélgica) e com o especialista em restauro estrutural de pinturas sobre tela desse instituto, Georges Messens (1925-2001), que demonstrou uma variante sofisticada do método de reentelamentos a cera-resina. Ao transferir-se do MHN para o MNBA, em 1970, organizou nessa instituição pública um

---

<sup>42</sup> Em 1971, Lima oferece uma cópia do seu livro, publicado no mesmo ano, a Edson Motta, na qual escreve uma dedicatória que diz: “Para o eminente amigo ofereço este modesto trabalho como prova de respeito e admiração. ”. Quando consultados, Magali Oberlander e Edson Motta Junior relataram que embora a atmosfera entre eles fosse de respeito, estava longe de ser harmoniosa e que, embora Lima devesse muito das suas técnicas e saberes a Motta, ele mantinha com o mestre uma relação ambígua na qual ora elogiava, ora criticava suas práticas.

laboratório de Conservação e Restauro no qual coloca em prática as técnicas adquiridas no curso realizado no México.

### 3 EDSON MOTTA E SEUS SEGUIDORES

#### 3.1 Edson Motta e sua trajetória de 1910 a 1947



Fig. 11 - Edson Motta a época do Núcleo Bernardelli.  
Fonte: Moraes, 1982, p.72.

Edson Motta (Fig. 11) era filho de pais imigrantes. Sua mãe, Carmela Turatti, italiana natural de Rovigo, chega ao Brasil no final do século XIX, ainda criança, acompanhando sua família. Como muitos italianos na época, vinha em busca do trabalho na lavoura. Já seu pai, Arnaldo Motta, português de Penafiel, chega ao Brasil aos 17 anos após ter estudado em um seminário católico na cidade do Porto. Ambos acabam por se conhecer na cidade de Juiz de Fora, no Estado de Minas Gerais, onde se casam. Muito próxima ao

Rio de Janeiro, Juiz de Fora foi criada em 1850, e acabou por se tornar o eixo da economia cafeeira, e uniu industrialização e imigração (Christo, 2012).

Nascido em fevereiro de 1910 nessa mesma cidade, o brasileiro Edson Motta, estuda pintura com seu tio e artista Cesar Turatti<sup>43</sup> até o ano de 1927, quando aos 17 anos, com o apoio de sua mãe, decide deixar sua cidade natal rumo ao Rio de Janeiro. Veio em busca de sua profissionalização como pintor e, para isso, ingressou como aluno livre na ENBA, referência na formação de artistas no Brasil da época, onde foi discípulo de Rodolpho Chambelland e Marques Junior.

Em 1931, ainda como aluno dessa instituição, fundou na companhia de outros colegas que – assim como ele – viriam a se tornar renomados artistas no futuro, o conhecido Núcleo Bernardelli<sup>44</sup>, do qual foi o primeiro presidente. A formação do Núcleo foi a resposta encontrada por um grupo de jovens alunos da ENBA, inconformados com o ensino tradicional e conservador da Escola. Viam na Escola um reduto do ensino de arte convencional. A ideia por trás dessa iniciativa era a de oferecer uma opção de renovação do ensino das artes plásticas no Brasil (Morais, 1982, p.30) e um maior interesse por técnicas pictóricas alternativas àquelas ditadas pelo protocolo acadêmico (Fig. 12). Essa

---

<sup>43</sup> Aluno da ENBA, César Turatti (1896-1937) foi premiado no Salão Nacional de Belas Artes (SNBA) de 1928, com Medalha de Prata. Retornando à Juiz de Fora, Turatti organizou o Núcleo de Belas Artes Hipólito Caron, que funcionou de 1922 a 1924. O Núcleo Hipólito Caron possibilitou o convívio de pintores como Américo Rodrigues (1904-1967), Sylvio Aragão (1904-1962), Carlos Gonçalves (1905-2001) e Edson Motta (1910-1981). (CHRISTO, M.C.V. Retratos de grupos de artistas no Brasil: as obras de Arthur Timótheo da Costa e Ângelo Bigi. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, 3, (2), p.103-124, mai. 2019. <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4192>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4192>).

<sup>44</sup> Núcleo Bernardelli (1931-1942), recebeu esse nome em homenagem aos professores Henrique e Rodolfo Bernardelli (este, sobretudo) que se insurgiram contra o ensino da Escola, propugnando sua reformulação. Além de Motta, entre outros artistas, João Rescala, Joaquim Tenreiro, Bustamante Sá, Ado Malagoli e José Pancetti fizeram parte dele. (Moraes, F. 1982. Núcleo Bernardelli, Arte Brasileira nos anos 30 e 40, Edições Pinakothek, Rio de Janeiro).

experiência marcou profundamente a carreira do futuro restaurador Edson Motta, na medida em que o levou a explorar materiais e métodos não convencionais.



Fig. 12 - Integrantes do Núcleo Bernardelli.  
Fonte: Acervo Família Motta.

Cinco anos mais tarde, em 1936, ainda como integrante do Núcleo, Motta participou da exposição no SNBA, e recebeu a medalha de prata. O Salão era passagem obrigatória para aqueles que queriam ser reconhecidos como bons artistas. Ser escolhido para tomar parte em suas exposições já era considerada uma honra, ser premiado significava ser aceito no “mundo das artes”. Em 1939, Edson Motta tornou a participar da mostra com a obra “Oferenda” e – dessa feita – o júri lhe concedeu o maior e mais importante prêmio de todos: “o Prêmio Viagem ao Exterior”. O artista agraciado com essa honraria recebia uma viagem de dois anos, custeada pelo Ministério da Educação e Saúde, para estudar e se aperfeiçoar na Europa. Dessa forma, nesse mesmo ano, deixou o Núcleo rumo a novos horizontes: na Itália e em Portugal desenvolveu estudos sobre técnicas de pinturas.



Para os integrantes do Núcleo, o fato foi recebido como uma grande conquista, já que a partir da premiação de Edson Motta, as portas do SNBA se abriram para os artistas modernos e muitos dos seus participantes passaram a ser destacados com distinções.

De volta ao Brasil, com o senso ético natural de sua personalidade, decidiu que a melhor forma de retribuir o prêmio ganho seria retornar a sua cidade natal para transmitir os conhecimentos adquiridos a seus conterrâneos. Imbuído desse intuito, em 1942, Edson Motta retorna a Juiz de Fora onde ingressa no Núcleo Antônio Parreiras<sup>45</sup>. O referido Núcleo, (Fig. 13) funcionou na já existente, Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras (SBAAP), onde Edson Motta passa a dar aulas de pintura, desenho, composição, emprego de materiais e História da Arte (Christo, 2019, p.115).



Fig. 13 - Núcleo Antônio Parreiras, 1942.  
Fonte: Acervo Família Motta.

---

<sup>45</sup> Antônio Diogo da Silva Parreiras (Niterói, Rio de Janeiro, 1860 – Niterói, Rio de Janeiro, 1937). Inicia seus estudos na AIBA (1883), onde é aluno de Georg Grimm (1846/1887). Permanece na Academia até meados de 1884, quando por não concordar com o método de ensino, decidiu seguir seu professor passando a frequentar o Grupo Grimm. Frequentava a Academia de Belas Artes de Veneza (1888/1890). Retorna ao Brasil. Funda a Escola do Ar Livre em Niterói (1891). De 1906 a 1909 viaja regularmente a Paris, onde possui ateliê. Em 1926 lança livro autobiográfico e em 1929 funda, em Niterói o Salão Fluminense de Belas Artes. Em 1941 sua casa-ateliê, situada a mesma cidade, é transformada no Museu Antônio Parreiras, com o intuito de divulgar e preservar sua obra. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2021).

O Núcleo Bernardelli e a SBAAP possuíam grande semelhança. Afora participação e incentivo de Motta, ambos mantinham composição social e objetivos pedagógicos similares, pois:

A humilde posição social de seus integrantes, o teor sempre associado ao cotidiano que valorizava a periferia urbana, a preocupação com a formação e atuação profissional e a democratização do ensino... se fez presente, também, na Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras. (Modos revista de história da arte, 2019, p.116)

Não obstante o empenho de Motta, as aulas ministradas não rendiam uma quantia que o pudesse manter, dignamente, em Juiz de Fora. A maioria dos alunos possuía origens modestas e não tinha condições de pagar por elas o que levou o pintor a gastar todas as reservas trazidas do prêmio de viagem. Ademais, a partir de 1940, a crise econômica do município, iniciada no final dos anos 1920, agravara-se com a Segunda Guerra Mundial. Diante disso, Motta decidiu retornar ao Rio de Janeiro.

Em 1944, ao chegar à cidade recebeu o convite de Rodrigo Mello Franco de Andrade, que já o conhecia, para integrar a equipe de funcionários do IPHAN como conservador/restaurador de pintura, escultura e talha. Entre os anos de 1944 e 1945 executou seu primeiro trabalho de conservação e restauro na Igreja dos Reis Magos, em Nova Almeida, cidade do estado do Espírito Santo (Figs. 14 e 15), como contratado. Um ano depois, em 1946, sob o patrocínio da Fundação Rockefeller<sup>46</sup> e em convenio com o IPHAN, foi enviado para o DCTR, na Universidade de Harvard, em Cambridge (USA), para um programa de treinamento profissional, com a finalidade de aperfeiçoar seus conhecimen-

---

<sup>46</sup> A Fundação Rockefeller é uma associação beneficente criada em 1913 nos Estados Unidos por John D. Rockefeller, com a finalidade de promover o ensino, a pesquisa, a filantropia e o estímulo à saúde pública no exterior. Sua atuação se estende a vários países do mundo – principalmente aos ditos “em desenvolvimento” – com seus próprios recursos (Nossa Causa, 2021).

tos na área de Restauro de Pinturas. Tornou-se, assim, o primeiro brasileiro com formação profissional reconhecida<sup>47</sup> em conservação e restauro e retornou ao país com a responsabilidade de utilizar os conhecimentos obtidos em Harvard para salvaguarda do patrimônio histórico e artístico brasileiro.



Fig. 14 - Igreja dos Reis Magos, pintura Edson Motta durante trabalho de restauro.  
Fonte: Acervo Família Motta/ Crédito fotográfico: a autora.

---

<sup>47</sup> Edson Motta não frequentou um curso formal –sem expedição de diploma ou certificado - de conservação e restauro pois o DCTR não oferecia tal programa. Todos os treinados pela instituição frequentavam estágios de maior ou menor duração. Motta chegou aos EUA ao final de 1945 e retornou ao Brasil em novembro do ano seguinte. Durante este período passou um semestre letivo na *Swarthmore College*, na Pensilvânia cursando aulas de química, física e aperfeiçoando seu inglês (Bewer, 2010, p.237).



Fig. 15 - Interior Igreja dos Reis Magos, Retábulo restaurado por Edson Motta.  
 Fonte: Wikimedia Commons, the free media repository, dezembro de 2016, 15:33. Crédito fotográfico: Ricardo Freitas.

Após seu retorno ao Rio de Janeiro, Motta organiza o ateliê de restauro do IPHAN e passa a restaurar – com a colaboração de seu amigo e colega de profissão João José Rescala – obras pertencentes a instituições religiosas e laicas de valor histórico e artístico, além de organizar e dirigir projetos de restauro em todo o país. O restaurador relata:

Aqui começou a “loucura” do Patrimônio...foram restaurados os seguintes monumentos, entre outros: Catedral de Nossa Senhora da Vitória no Maranhão; Maceió: Palácio dos Mártires (acervo de pinturas); Salvador, Bahia, pinturas da Sala do Capítulo e da portaria do Convento de São Francisco...trabalhadas “in Loco”, nas piores condições possíveis, tendo que improvisar processos, milagres de teimosia, audácia e persistência e aquela vontade de acertar. Os resultados aí estão, há muito por fazer, é certo, mas muito foi feito e sabe-se Deus com que sacrifício [...] (Motta, na imprensa, p.4)

E com certa exasperação pelo acúmulo de tantos afazeres reclama daquilo que no futuro viria a se tornar um dos pilares da sua atividade de formação de mão de obra técnica, tanto para o Patrimônio Histórico brasileiro quanto latino-americano, dizendo que “Para culminar o professor Flexa Ribeiro [me convida] para fundar a cadeira de Conservação e Restauração de Pinturas da Escola de Belas Artes [...]” (Motta, na imprensa, p.4).

Edson Motta segue, com um tom de maior amargor, comentando sobre a falta de oportunidade para se dedicar a sua atividade artística<sup>48</sup>, ao que afirma “[...] o preço mais alto já estava sendo pago: a pintura, razão de ser da minha vida, ia sendo aos poucos posta em segundo plano. Era a falta de tempo total. As tintas e os pinceis iam sendo manejados apenas nos fins de semana [...]” (Motta, 1970, p.4).

Apesar das frustrações, das dificuldades e da distância da família, Motta enfrenta as muitas atividades práticas e pedagógicas com êxito. No entanto, a falta de mão de obra confiável disponível para os projetos torna-se evidente na correspondência que ele envia a Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1956<sup>49</sup>. Nesta ele advoga em nome dos seus colaboradores nos projetos que chefiava, sugerindo que seria impossível arcar com a enormidade do desafio com a mão de obra disponível “[...] a turma de restauração de pintura desta repartição tem tido grande desenvolvimento nestes últimos anos e as atribuições que lhe cabem ultrapassam a capacidade física de seus funcionários”. Ele complementa para reforçar seus argumentos de penúria de mão de obra que seu principal colaborador na época, João José Rescala, se encontrava na Bahia “atendendo as restaurações de pintura daquele estado e tem também prestado serviços a obras existentes no Estado de Pernambuco”. A seguir, refere-se ao bem-sucedido restauro, em Sabará (Minas Gerais), da Igreja de Nossa Senhora do Ó, em 1955, como exemplo do que poderia ser feito se mais

---

<sup>48</sup> Motta Junior relata que em 1981 levou seu pai a uma clínica de radioterapia para fazer as seções determinadas pelo médico que o tratava. Ao entrar na sala de atendimento, a enfermeira, para preencher sua ficha de cadastro pediu seu nome, filiação, endereço etc. Quando lhe foi perguntado a profissão que exercia ele se ajustou na cadeira de rodas e em alto e bom som disse: pintor! Edson Motta nunca deixou de se considerar pintor. (Informação obtida de Edson Motta Junior em comunicação oral em 12 de agosto de 2020).

<sup>49</sup> Segmentos de cartas provenientes do Arquivo Noronha Santos, IPHAN, Rio de Janeiro. Os mesmos extratos estão reproduzidos por Aluísio Arnaldo Nunes de Castro na sua tese doutoral: “Do Restaurador de quadros ao conservador-restaurador de Bens Culturais: o Corpus Operandi da Administração Pública Brasileira de 1855 a 1980”. (Castro, 2013), aqui utilizada como fonte primária.

restauradores estivessem disponíveis para os empreendimentos ao que diz: que Dr. Rodrigo se “[...] digne considerar a indicação dos senhores Jair Afonso Inácio e Rescala, no sentido de serem aproveitados pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com seus serviços do atelier de restauração de pintura” (IPHAN, 1956, caixa 02, pasta 05).

Porém Motta tinha outros auxiliares em mente<sup>50</sup>, a maioria pintores, para as obras de restauro do IPHAN. Em uma fotografia tomada da frente da Igreja Nossa Senhora do Ó na cidade Mineira de Sabará veem-se, posando, em 1955, ao lado do único veículo disponível para todas as tarefas do Instituto, um veículo utilitário<sup>51</sup> antigo, com o qual Motta circulava entre as diversas cidades de Minas Gerais fiscalizando e supervisionando as diversas obras de restauro. Na fotografia podemos identificar, da esquerda para a direita, Celso, Oldak de Freitas, Sebastião Mendes e José Manoel de Matos, “o Português” (Fig. 16).

---

<sup>50</sup> Dentre esses destaca-se o Sr. Fernando Barreto. Formado em pintura pela ENBA em 1953, frequentou as aulas de Edson Motta nessa instituição universitária e fez estágio no Laboratório Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em 1965, seu nome foi recomendado por Edson Motta para um treinamento formal no prestigiado *Institut Royal du Patrimoine Artistique* em Bruxelas com bolsa de estudos do Governo Belga e da Unesco. O objetivo da direção do IPHAN era de aprimorar mais um profissional dos seus quadros para funções de Conservador/Restaurador de Bens Móveis na sua Diretoria Regional sediada em Pernambuco. Ao retornar ao Brasil, Barreto continuou a trabalhar em várias cidades no nordeste brasileiro onde se destaca o excelente restauro da Capela Dourada em Recife. Atua como professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco em 1966, ministrando a cadeira de Teoria da Conservação e Restauração da Pintura. Após poucos anos a serviço do IPHAN, Barreto retorna ao Rio de Janeiro e assume o cargo de professor de História da Arte na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal Fluminense (UFF) em Niterói, além de manter em paralelo sociedade com a professora Marilka Mendes e Amado Rescala em um ateliê situado no bairro da Lapa no Rio de Janeiro. Alguns anos antes de se aposentar e após o fim dessa sociedade, Barreto transfere seu ateliê para o bairro de Ipanema de onde trabalha para inúmeras galerias de arte e coleções privadas prestando serviços de excelente qualidade.

<sup>51</sup> Tratava-se de um automóvel utilitário da marca Rural Willis que servia ao IPHAN. Motta possuía um cartão assinado por Franco de Andrade autorizando-o a conduzir o veículo. (Comunicação pessoal com Aloisio Castro em 02 de março de 2021). Edson Motta Junior relata que fez muitas viagens com o pai a Minas Gerais nesse veículo e que o viu em 1998, guardado como relíquia, no jardim do Museu do Ouro em Sabará, MG. Havia se tornado um símbolo da fase heroica da instituição (Comunicação oral com Edson Motta Junior em 12 de agosto de 2020).



Fig. 16 - Equipe Restauro Igreja do O, Sabará.  
Fonte: Arquivo Central IPHAN, CRBC, caixa 02.

A equipe que trabalhou nas obras de restauro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, é identificada por Lourival Gomes Machado no livro em que descreve o restauro desse conjunto arquitetônico, pictórico e escultórico em 1957 e 1958. Ele menciona Edson Motta, Jair Afonso Inácio, José Manoel de Matos, Oldak de Freitas, Amado Rescala e Joaquim Pedro de Andrade. Convém notar que Amado Rescala é irmão de Joao José Rescala que se encontrava na época na Bahia ou em Recife encarregado de obras do IPHAN.

Dos auxiliares de Edson Motta nesse período de sua trajetória nem todos eram pintores. As exceções, são Amado Rescala que era cantor lírico, Sebastiao Mendes, carpinteiro e entalhador, e Joaquim Pedro de Andrade, filho do diretor da IPHAN, formado em química e com forte interesse por cinema. Joaquim Pedro viria a se tornar um dos mais respeitados e aclamados diretores de cinema do Brasil.

Ao longo dos anos outras equipes se formaram para trabalhar nos projetos de restauro do IPHAN, porém, na medida em que a direção imediata das obras foi se tornando descentralizada, os “chefes regionais” passaram a contratar suas equipes dentro dos seus grupos de confiança. Rescala na Bahia, Jair Afonso Inácio em Minas Gerais e Fernando Barreto em Recife trabalhavam acompanhados e assessorados de seus escolhidos.

Embora ainda conduzisse pessoalmente algumas obras, Motta, a partir dos anos 1960, foi assumindo funções mais superestruturais de supervisão, consultoria e logística concedendo aos “laboratórios” regionais alto grau de autonomia. Maria Sabina Uribarren no seu livro dedicado à trajetória de Motta na América Latina faz menção à descentralização das atividades do IPHAN que teria sido dividido “[...] em quatro núcleos no mesmo nível de hierarquia: Recife, Salvador, Ouro Preto e Rio de Janeiro não determinando uma submissão a uma chefia geral do setor.” (Uribarren, 2016, p.130).

Essa autora sugere que a hesitação em definir uma hierarquia clara poderia ser atribuída à dificuldade do restaurador de “se posicionar como chefe de um amigo antigo como Rescala” e que essa atitude poderia refletir “uma postura democrática de Edson Motta, diante daqueles que ele mesmo formara e aos quais incentivara a se aprimorar no exterior...”. No entanto, apesar de não haver hierarquia explícita.

[...] os indivíduos formados por ele continuaram reconhecendo-o como referente e seu porta-voz, contando, porém, com autonomia para realizar trabalhos em cada uma das regiões; assim, Inácio continuou a trabalhar em Minas Gerais, Rescala na Bahia [...]. (Uribarren, 2016, p.130)

De fato, depreende-se da análise dos textos dos seguidores de Motta que a autoridade deste residia mais na sua competência técnica e no capital acadêmico acumulado ao longo



dos anos na forma de cursos e premiações, do que de qualquer hierarquia funcional formalizada, ou de sua proximidade física com as instâncias decisórias do IPHAN e sua diretoria.

A proximidade física era, contudo, importante para alavancar processos parados e viabilizar a requisição dos materiais necessários para os diversos restauros em andamento pelo país. No início da década de 1960 o Setor de Conservação e Restauração foi transferido para um amplo e bem iluminado espaço no Palácio Gustavo Capanema, também no centro do Rio de Janeiro. Ali foi montado um ateliê, que, embora ainda insuficiente para padrões internacionais, tinha todas as instalações e equipamentos necessários para o exercício de uma prática profissional eficaz. Nesse espaço restauravam-se pinturas, imaginária policromada sobre madeira e obras de arte em suporte de papel e dele partiam todas as decisões relativas aos aspectos práticos dos restauros em andamento sob responsabilidade do IPHAN.

Esse mesmo espaço tinha a função de acolher os estagiários oriundos de vários pontos do país e do exterior para treinamento. A proximidade do ateliê com a ENBA, onde Edson Motta ministrava suas aulas de Teoria, Conservação e Restauração, permitia que esses futuros profissionais frequentassem as suas aulas e a seguir retornassem ao estágio que realizavam no IPHAN. O programa de treinamento organizado dessa maneira possibilitou uma formação combinada de teoria e prática que se mostrou muito eficiente e suas consequências se fizeram sentir por muitos anos, pois vários profissionais egressos desse esquema didático passaram a ocupar cargos relevantes tanto no Patrimônio Histórico quanto em outras instituições afins.

O Setor de Conservação e Restauração permaneceu no extremo do salão de exposições do prédio do Ministério de Educação e Saúde até seu encerramento físico e administrativo em 1986 (Fig.17).



Fig. 17 - Interior Setor de Conservação e Restauração, prédio do MEC.  
Fonte: Motta, 1969, c, p.6.

### ***3.1.1 Os desafios logísticos de restaurar as igrejas do período colonial no Brasil***

Ao chegar dos EUA em princípios de 1947, Edson Motta se depara com o desafio de restaurar as igrejas de características barrocas e rococó em diversos pontos do país. As igrejas de Minas Gerais tinham primazia devido ao encantamento que sua arte e arquitetura “original e diferenciada” da portuguesa exercia sobre os intelectuais e arquitetos ligados ao então IPHAN. A tarefa era gigantesca e os meios para cumpri-la limitadíssimos.

O processo de trabalho se iniciava com a especificação pelo diretor do SPHAN e seus conselheiros (formais e informais) das prioridades a serem restauradas. As decisões consideravam tanto as necessidades da arquitetura quanto a dos seus elementos integrados.

Uma vez definidos os objetos de restauro, Motta para lá se dirigia<sup>52</sup> para avaliar ‘in situ’ o verdadeiro estado dos interiores decorados (ou bens integrados à arquitetura) e a partir desse levantamento estabelecia um cronograma e uma listagem dos materiais e pessoal necessário para a tarefa.

O período inicial da obra, sua organização, envolvia também – e principalmente – a escolha de pessoal para servir como auxiliar de restauro. As pessoas podiam ser selecionadas a partir da rede de profissionais/pintores ligados mais diretamente a Motta no Rio de Janeiro e em Minas Gerais ou por meio de busca ou recomendação de pessoas disponíveis e das comunidades nas quais se situavam as igrejas. Amado Rescala se incorporou à equipe graças a um pedido do seu irmão João José Rescala. Oldak de Freitas, outro artista improvisado na função de restaurador, era pintor e colega de vida artística de Motta na então capital da república. Joaquim Pedro de Andrade, filho de Rodrigo Mello Franco de Andrade também foi incorporado, a pedido do pai, por um curto período, à equipe do IPHAN.

Na ocasião do restauro do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos e dos Passos da Cruz em Congonhas do Campo, um número grande de auxiliares de restauro foi recrutado nas próprias comunidades onde as igrejas se encontravam. Jair Afonso Inácio e Geraldo Francisco Xavier Filho, o Ládio, despontaram como lideranças nos canteiros de obras e passaram a acompanhar Motta nos seus grandes projetos ocupando funções de coordenação e chefia de equipes<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> É importante observar que as igrejas estavam localizadas nos centros auríferos e mineradores das Minas Gerais, porém, a distância que separa cidades como Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, São João Del-Rei e São José do Rio das Mortes, atual Tiradentes é bastante razoável.

<sup>53</sup> Jair Inácio é natural de Ouro Preto e Ládio nasceu e foi criado em Congonhas do Campo.

Uma vez definida a residência da equipe, e o esquema para a alimentação de todos – na maioria das vezes cozinheiras contratadas na comunidade – andaimes de madeira (assustadoramente precários mesmo para os padrões da época) eram montados e a obra de restauro começava. Motta distribuía as funções de cada um dos auxiliares e cada equipe participava dos testes que ele fazia para a definição do tratamento. No momento em que o trabalho de fato se iniciava, o restaurador chefe do IPHAN acompanhava cada etapa avaliando os resultados e, caso necessário, mudando o curso da ação. A escala e a complexidade da tarefa que se colocava diante de Motta e seus auxiliares era gigantesca: os forros policromados das igrejas brasileiras tipicamente variavam de 200 a 400 m<sup>2</sup> e as tábuas que os compunham mediam em média cerca de 40 cm de largura por 3 m de comprimento (Figs. 18, 19, 20 e 21). Nessas figuras temos exemplo de transposição parcial feita em pintura sobre painel de madeira executada por Edson Motta no Mosteiro de São Bento, com as mesmas técnicas trazidas do DCTR, adaptadas a dimensões bem maiores. (Motta 1969, p.23).



Fig. 18 - Pintura s/madeira, Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro. Mario Marinatto, funcionário do IPHAN, remove o suporte original.

Fonte: Motta, 1969, d, p.24.



Fig. 19 e Fig. 20 - Superfícies pintadas, separadas de seus suportes originais.  
Fonte: Motta, 1969, d, p.23.



Fig. 21 - Detalhe do verso da obra ao término da intervenção de restauro.  
Fonte: Motta, 1969, d, p.25.

Como Motta administrava grande número de obras ao mesmo tempo, ele tinha a função de coordenar, do Rio de Janeiro, os trabalhos que o Instituto realizava em todo o território

brasileiro. Portanto, sua permanência em cada igreja em restauro acabava por se limitar a poucos dias ou semanas<sup>54</sup>.

O bom desempenho dos contratados para os projetos não passava despercebido pelo restaurador: Jair Inácio e Geraldo Xavier (“Ládio”), por exemplo, foram indicados pelo professor para outras obras de restauro. Pelos seus talentos específicos bem como pela absoluta ausência de mão de obra especializada e confiável, passaram, eventualmente, a chefiar os trabalhos de restauro de várias igrejas de Minas Gerais. Ládio, nos anos 1980, foi convidado a ocupar uma função docente no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Universidade Federal de Minas Gerais (CECOR-UFMG)<sup>55</sup>. Inácio, também lecionou brevemente no CECOR, porém sua iniciativa mais relevante no campo didático foi a de principal professor no Curso de Restauração da Fundação de Artes de Ouro Preto (FAOP), permanecendo nesta instituição, como docente e coordenador, até o seu falecimento em 1982.

Também os irmãos Ramos e o restaurador Silvio Oliveira, que se dedicavam mais ao restauro de bens artísticos integrados à arquitetura, lembram que as técnicas ensinadas

---

<sup>54</sup> Porém, o acompanhamento de cada restauro não ficava sem supervisão, pois o arquiteto Silvio de Vasconcellos, superintendente do IPHAN na época em Minas Gerais, fazia visitas periódicas aos projetos em andamento e com a mesma frequência relatava o andamento a Edson Motta. (Entrevista concedida por Orlando Ramos Filho à autora em 20-05-2020).

<sup>55</sup> O CECOR é um órgão complementar da Escola de Belas Artes da UFMG constituído para apoiar e desenvolver ensino, extensão e pesquisa na área de conservação e restauração de obras artísticas e culturais. Em 1978, a Instituição implantou o Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, único nesse nível no Brasil. Em 1980, seria criado o Centro de Conservação e Restauro de Bens Móveis da Escola de Belas Artes, abrindo caminho para que em 1995 fosse concebido o Mestrado em Artes e que, em 2006, fosse implantado o Doutorado em Artes. Idealizado e coordenado por Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, desde então tem contribuído para qualificar profissionais de nível superior para atuarem na área de conservação e restauração. Além disso, o CECOR apoia atividades avançadas de ensino, extensão e pesquisa relacionadas aos cursos de Pós-Graduação, sediados no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes na linha de pesquisa Conservação Preventiva e Tecnologia da Obra de Arte, contemplando os campos da História da Arte Técnica e Conservação Preventiva de Bens Culturais, Historiografia da Arte e História da Conservação.

por Motta lhes foram transmitidas através das aulas de Jair Inácio. Adriano Ramos recorda que utilizava a “cera de abelha [...] para as consolidações do madeiramento carcomido misturada a outros produtos tais como cera de carnaúba” e Orlando Ramos recorda a adoção da encaustica para a reintegração, pois era responsável pelo restauro de

[...] igrejas inteiras e encontrava certa dificuldade técnica, principalmente no que se refere à reintegração cromática, então, como o professor [Edson Motta] havia recentemente publicado seu livro sobre o uso da encaustica em restauro, testei e comecei a utilizar este processo. Isto facilitava [...], compensando a falta de domínio do pincel e das cores do pessoal.

O restaurador relata que

[...] críticas foram feitas por alguns restauradores baianos, recém-chegados de cursos na Europa, mas [eventualmente] foi compreendida a especificidade das condições do processo por uma missão da UNESCO, e elogiada a opção em relatório do restaurador inglês do British Museum, A. E. Werner, inclusive citando a criação do método pelo Professor Edson Motta.

Também merece uma observação o tratamento respeitoso que os entrevistados fizeram a respeito das técnicas de reintegração neutra e “chuleada” defendida por Motta. Todos mencionam o fato de que os princípios que guiavam a prática eram sãos e corretos e que, diante da magnitude dos empreendimentos de restauro as reintegrações menos custosas seriam aquelas que menos demandavam investimento de tempo. “O que posso afirmar categoricamente, ” comenta Adriano Ramos.

[...] é que se fosse outro pensamento conceitual naquele momento histórico, as intervenções prementes que se apresentavam na ornamentação interna dos mais importantes monumentos das cidades históricas de Minas, com seu madeiramento comprometido pelo ataque dos agentes biológicos e com a sua decoração pictórica adulterada por intervenções inadequadas ao longo dos anos, poderiam ter outros resultados que não a preservação da leitura primitiva desse precioso conjunto artístico. Toda a riqueza do barroco mineiro que hoje deslumbramos estaria perdida se não observada, e preservada com critério, a sua originalidade. Uma tacada certa no sentido mais amplo do que entendo como preservação de um bem cultural: a manutenção da alma de um conjunto ou de um bem artístico em sua essência.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Ver questionários em Anexo.

### 3.2 Jair Afonso Inácio e sua trajetória de 1932 a 1982



Fig. 22 - Jair Afonso Inácio, Bruxelas.  
Fonte: Imagem cedida por Silvio Luiz R.V. de Oliveira

Jair Afonso Inácio (Fig. 22) nasceu em 1932, no distrito de Antônio Pereira na cidade de Ouro Preto, e iniciou sua carreira em conservação e restauro em 1948 levado pelas mãos de Estevão de Souza<sup>57</sup> para colaborar no restauro da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, localizada no bairro de Antônio Dias (Castro, 2013, p.215), na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais. Sua colaboração foi encerrada em 1951, durante uma das muitas interrupções dos projetos de restauro do IPHAN causadas por falta de verbas e, somente, reiniciou em 1952. Jair Inácio, como era mais conhecido, participou de várias campanhas de restauro em Ouro Preto e cidades adjacentes e ganhou a confiança e admiração da Diretoria do Patrimônio Histórico sendo indicado para frequentar o estágio oferecido por Edson Motta no Ateliê Central do IPHAN no Rio de Janeiro e cursar as disciplinas de

---

<sup>57</sup> Estevão de Souza era essencialmente um pintor improvisado por Motta na função de restaurador. Estimulou Jair Inácio a seguir a carreira de pintor e chegou a alcançar algum êxito artístico e comercial que teria seu apogeu em uma exposição em Paris na qual a maioria das pinturas foi vendida.



Teoria, Conservação e Restauração ministradas por Motta na antiga Universidade do Brasil, hoje UFRJ. Em carta a Rodrigo Mello Franco de Andrade, Motta defende a contratação de Inácio dizendo:

O senhor Jair Afonso Inácio tem prestado serviços a esta repartição desde 1952 nos trabalhos de recuperação das pinturas das Igrejas Matriz de Antônio Dias, Cachoeira do Campo, Carmo de Ouro Preto e Nossa Senhora de Ó de Sabará. As suas funções favorecem sempre desempenhadas com eficiência e especial interesse. O senhor Jair vem estagiando há alguns meses, seu atelier da D.P.H.A.N. com o fim particular de aperfeiçoar sua técnica da conservação e restauração de pinturas. A conveniência do aproveitamento do senhor Jair decorre ainda de ser ele um residente esse Ouro Preto onde poderá ser instalado um laboratório de restauração à maneira daquele que vem funcionando em Salvador. Bastaria o grande acervo de obras de pintura localizado em Ouro Preto e outras cidades vizinhas para justificar esse aproveitamento e a criação até do atelier citado. (IPHAN, 1956, caixa 02, pasta 05)

Em 1960 esse restaurador foi indicado por Edson Motta<sup>58</sup> a Rodrigo Mello Franco para uma bolsa da Fundação Rockefeller com a finalidade de estagiar no IRPA, na Bélgica, e embarca para o destino em maio de 1961. O cargo de estagiário teria sido oferecido ao Brasil por Paul Coremans<sup>59</sup> – na época consultor da UNESCO. A participação de Jair Afonso Inácio, técnico do IPHAN, como bolsista do IRPA entre 1961 e 1962, foi elogiada em relatório escrito por Paul Coremans, que defendeu a participação de mais técnicos do IPHAN nos cursos de treinamento oferecidos pela instituição que então dirigia.

Em agosto de 1962, Jair Inácio retorna ao Brasil e é nomeado restaurador-chefe do 3º Distrito do IPHAN<sup>60</sup>, que corresponde aos estados de Minas Gerais e Goiás.

---

<sup>58</sup> A indicação de Inácio foi feita pelo DPHAN, por ato administrativo de Rodrigo Melo Franco de Andrade, após consulta com Edson Motta. (Depoimento concedido por Motta Junior a autora em 20-05-2019)

<sup>59</sup> Paul Coremans (1908-1965). Químico belga, era também conservador restaurador e foi o fundador do IRPA, em Bruxelas, Bélgica, sendo também seu diretor. No que diz respeito à atuação de Coremans, este defendia o contato direto com os técnicos das “jovens nações”, conforme termo do próprio especialista. Para ele, esses técnicos eram o ponto fundamental do estabelecimento de soluções em prol do patrimônio cultural; portanto, a atuação dos peritos enviados pela UNESCO a “nações distantes” deveria voltar-se exatamente aos técnicos locais (Leal, 2011).

<sup>60</sup> Após uma longa carreira Inácio reduz sua participação nas atividades de restauro no IPHAN, e passa a se dedicar mais a atuação de perito em arte colonial brasileira e restaurador independente montando um

Em 1971 torna-se o principal docente do recém fundado curso Restauração de Obras de Arte, da FAOP, que tinha como objetivo preparar técnicos para atuarem nos projetos de restauro da região de Minas Gerais.

Em 03 de agosto de 1982, um dia após seu aniversário de 50 anos, Jair Afonso Inácio falece a caminho de seu ateliê, na cidade de Ouro Preto.

### 3.3 João José Rescala e seu percurso de 1910 a 1985

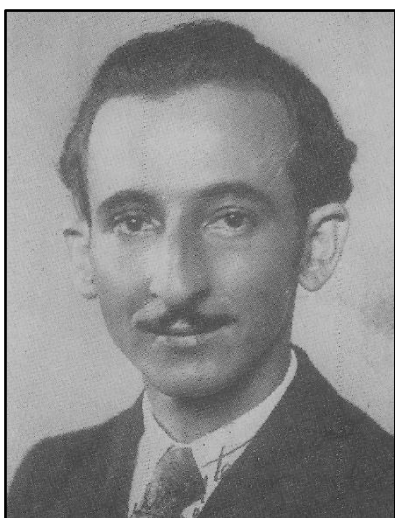


Fig. 23 - Joao José Rescala, 1937.  
Fonte: Moraes, 1982, p.70.

João José Rescala (Fig. 23) nasceu em 1910 no seio de uma família de imigrantes sírios. Desde muito novo mostrou talento e gosto pelas artes plásticas o que eventualmente o levou a se matricular, ainda muito jovem, no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro<sup>61</sup>.

---

ateliê bem-sucedido em Ouro Preto. (Depoimento concedido por Orlando Ramos Filho a autora em 15-03-2020).

<sup>61</sup> O Liceu de Artes e Ofícios foi criado por Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, tendo iniciado suas atividades em 09 de janeiro de 1858 com a finalidade de proporcionar a todos os indivíduos, independentes de nacionalidade, raça ou religião, o estudo das artes e sua aplicação necessária aos ofícios e indústrias. O

Entre 1928 e 1934 frequenta a ENBA e passa, também, a frequentar as aulas noturnas do Núcleo Bernardelli onde conhece muitos artistas de tendência modernizante, renovadora e antiacadêmica. Dentre eles estava Edson Motta, seu futuro colega de profissão nas atividades de conservador e restaurador.

Rescala foi agraciado em 1937 com o Prêmio de Viagem ao País, fato que coincidiu com os interesses do IPHAN que almejava levantar a existência de monumentos históricos de interesse do Instituto. Essa missão provavelmente solicitada à Rescala por Rodrigo Melo Franco de Andrade favoreceu o estabelecimento de uma relação de simpatia mútua entre o artista premiado e o diretor daquele órgão (Baltieri, 2012, p.60). Vale lembrar, que o IPHAN era o órgão federal responsável por conceder o referido prêmio.

Em 1943, Rescala é honrado com o Premio de Viagem ao Exterior, porém, em função da Segunda Grande Guerra Mundial o seu destino, não foi a Europa, mas sim os EUA e no México. Rescala somente realiza seu sonho de conhecer a o “velho continente” muitos anos depois.

Ao saber da sua viagem aos EUA, Rodrigo Melo Franco de Andrade, sugere que ele aproveite a sua estadia nesse país para frequentar aulas de Conservação e Restauro<sup>62</sup>. Porém, mesmo de posse de cartas de recomendação escritas pelo então ministro da Educação e Saúde – Gustavo Capanema – e por Franco de Andrade, Rescala não conseguiu ultrapassar as rígidas barreiras impostas pelas regras norte-americanas de ingresso as suas universidades. A alegação era de que ele não possuía bolsa de estudos para a disciplina de

---

corpo docente da escola não era remunerado, sendo formado por pessoas eminentes da época, assim como os beneméritos da escola que contribuíam para a manutenção do ensino. Precursora do ensino profissionalizante do Brasil, ainda hoje é mantido pela Sociedade Propagadora das Belas Artes e atende uma população desfavorecida economicamente. (Liceu de artes e Ofícios, 2021, Jan. 08). [liceudearteseoficios.com.br](http://liceudearteseoficios.com.br)

<sup>62</sup> Embora não exista registros do local a ser frequentado por Rescala para obter as referidas aulas, sabemos que na época, somente o DCTR, da universidade de Harvard, possuía estágios de formação em conservação e restauro.

restauro e sim para a de pintura. Essa limitação no escopo do aprendizado de Rescala faria falta ao IPHAN e seria, certamente, frustrante para os planos de Franco de Andrade. Portanto,

A solução para esse impasse foi dada pelo próprio Rescala que sugeriu a Rodrigo Melo Franco de Andrade que enviasse seu amigo e artista Edson Motta, através da Fundação Rockefeller, para receber tal aprendizado. (IPHAN, 1986, p.11 citado em Baltieri 2012, p.68)

Ao retornar de viagem recebeu do IPHAN a incumbência de fazer o inventário dos monumentos e bens artísticos existentes no estado de Goiás – a exemplo do que já havia sido feito em 1937 no Nordeste do país, conforme citado acima - por reconhecer nele o interesse por cuidados e temas do patrimônio. A maior contribuição de Rescala na sua incursão pelo meio oeste foi a redescoberta do escultor rococó tardio José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874). A iniciativa e intuição artística que o levaram a desvendar a autoria desse extraordinário escultor, consolidou sua importância no meio patrimonial.

Em 1947, passa a frequentar o ateliê de restauro do então DPHAN (antigo SPHAN e futuro IPHAN) para aprender com Edson Motta as técnicas e os princípios de restauro que esse havia adquirido no seu estágio nos EUA.

Embora Rescala não tivesse tido a oportunidade de estudar restauro no exterior ele se beneficiou dos conhecimentos do seu amigo recém-chegado e frequentou o “Curso de Restauração de Obras de Arte”, criado, organizado e ministrado por Edson Motta com a intenção de tão somente preparar Rescala e Jordão de Oliveira para o IPHAN<sup>63</sup>. Oliveira nunca exerceu a profissão preferindo se dedicar à pintura e ao magistério. Rescala, por outro lado, foi empregado pelo órgão em 1949 e trabalhou, sediado

---

<sup>63</sup> O curso tinha como finalidades: transmitir os conhecimentos de Motta a Rescala e Jordão de Oliveira; e criar um quadro de funcionários dessa especialização para o serviço público. Na época, Rescala era funcionário “recibado” (autônomo) e esta falta de estabilidade prejudicava o andamento dos projetos de restauro

no Rio de Janeiro, em vários projetos relevantes até 1952, quando passou a dar aulas na Universidade da Bahia (hoje Universidade Federal da Bahia – UFBA) e a trabalhar a partir da capital daquele estado para o Patrimônio Histórico. Estranha, portanto, encontrar uma carta de Motta para Franco de Andrade solicitando a esse a contratação de Rescala (assim como de Jair Inácio) datado de 1956, dizendo:

O senhor Rescala, interessa-se por essa técnica de há vários anos, já fez estágio de estudos no mesmo atelier do D.P.H.A.N. e tem, em várias ocasiões, prestado serviços a esta repartição inclusive nas restaurações da Igreja da Nossa Senhora do Ó de Sabará. (IPHAN, 1956, caixa 02, pasta 05)

Uma explicação razoável parece ser a de que a grande maioria dos funcionários na época eram “recibados”, ou seja, pagos mensalmente através de emissão de comprovante de pagamento, e sem vínculo permanente com a instituição. Rescala eventualmente é efetivado, porém Inácio, infelizmente, nunca obteve o vínculo.

Entre 1952 e 1970 esse profissional se dedica a inúmeras obras de restauro, públicas e/ou privadas, tanto no estado da Bahia quanto nos estados de Sergipe e Alagoas. A partir dos anos 1970<sup>64</sup> suas atividades passaram a ser progressivamente mais administrativas e de consultoria e supervisão devido ao grande número de projetos simultâneos em andamento. Além disso Rescala ministrava aulas na UFB (hoje UFBA) e nunca deixou a sua atividade de pintor em segundo plano. Mantinha também um ateliê independente de restauro na sua residência trabalhando para colecionadores e instituições privadas.

---

em Minas Gerais. Motta faz gestões, sem êxito, junto a Rodrigo Melo Franco de Andrade para contratá-los nos quadros do IPHAN. (Entrevista concedida por Edson Motta, Jr a autora em maio de 2019).

<sup>64</sup> É provável que sua última viagem para o exterior tenha sido para Florença onde participou como voluntário no esforço de salvamento das obras danificadas nessa cidade pela enchente do Rio Arno em 1966 (Baltieri 2012, p.108).

Seu livro, *Restauração de Obras de Arte: Pintura – Imaginária – Obras de talha*, lançado em 1985 é o sumário de sua prática como restaurador e, provavelmente, o melhor compêndio de Restauro de Bens Móveis publicado por um profissional brasileiro.

Rescala foi um profissional honesto, dedicado ao patrimônio e um professor respeitado. Porém, nunca deixou de ser um pintor. Rosana Baltieri nos relata que ao se aposentar em 1980, Rescala recusou ofertas do IPHAN para continuar como assessor do Ateliê da instituição na cidade de Salvador. (2012, p.151). Esse importante profissional faleceu em 1986 e na ocasião o escritor brasileiro e baiano como ele, Jorge Amado<sup>65</sup>, lhe dedicou algumas belíssimas palavras que resumem a sua natureza e testemunham o respeito que os seus conterrâneos tinham por ele.

Esse pintor Rescala, filho de levantinos, herdeiro da cultura do Mediterrâneo, amoroso das igrejas e das baianas de torso e bata, é um benemérito da cidade de Salvador, que um dia o acolheu e ele se entregou, pois, entre os seus preferidos, a Bahia conta com os árabes, jamais soube resistir ao Oriente. Não só porque a pintou mil vezes em seus quadros – praias, barcos, velames, igrejas, mulatas, casarios – sempre com a mesma emoção e o mesmo amoroso profundo, mas porque salvou tesouros de arte num trabalho silencioso, não, porém, menos importante. Eis Rescala, merecedor de todos os títulos, de todos os prêmios, de toda a gratidão. Mestre na Escola de Belas Artes, no Salão. No Patrimônio Artístico e Histórico, mestre nas ruas da cidade, tímido e impetuoso, longe de toda a vaidade, trabalhando, construindo com saber, talento e amor. (Amado, 1973, p.153, citado por Baltieri, 2012)

---

<sup>65</sup> Jorge Leal Amado de Faria ou apenas Jorge Amado (1912, Bahia – 2001, Bahia), foi um escritor brasileiro famoso que teve muitas de suas obras traduzidas e adaptadas para o cinema, teatro e televisão. Obras de cunho regionalista, baseadas na análise de cenários rurais e urbanos da Bahia, com ênfase político-social. Fez parte da Academia Brasileira de Letras, Academia de Ciências e Letras da Alemanha, Lisboa, entre outras (Frazão, Dilva. E. biografia, Jorge Amado, escritor brasileiro, por Dilva Frazao). [https://www.ebiografia.com/jorge\\_amado/](https://www.ebiografia.com/jorge_amado/).

## 4 O RESTAURO ESTÉTICO

Neste capítulo abordaremos o restauro estético nas suas dimensões relativas à reintegração cromática das lacunas além da limpeza de superfícies pictóricas e remoção de vernizes escurecidos e/ou amarelecidos. Para esse fim trataremos primeiramente da história dessas práticas no Reino Unido e na Europa Continental assim como nos EUA. A seguir discutiremos como esses procedimentos foram realizados no Brasil pelos técnicos do IPHAN no período abarcado pela tese em questão.

### 4.1 Uma breve introdução à reintegração cromática de lacunas

Como consequência do iluminismo e da valorização do gênio artístico individual, a originalidade autográfica passou a ser uma das características mais importantes de uma obra de arte, e isso, por sua vez, estimulou o desenvolvimento de formas respeitadas de reintegração.

A noção de “respeito pelo restaurador da obra original” foi documentada pela primeira vez no século XVII, quando o crítico de arte Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) mencionou que Carlo Maratti (1625-1713) realizou reintegrações com materiais reversíveis e tinta aplicada de forma pontilhada durante o restauro de afrescos da Villa Farnesina em Roma (Conti, 2007; Nadolny, 2010).

No século XVIII, na França, surge um termo indicativo dessa nova atitude ética, a palavra “pointiller” que descreve uma reintegração aplicada somente, e precisamente, nas áreas de perda, nos “points”, e que era usada para contrastar com a repintura<sup>66</sup>. Cabe ressaltar que, neste caso, a palavra se referia aos pontos perdidos da camada pictórica, e não a uma

---

<sup>66</sup> “Repintura” é o termo técnico utilizado no Brasil para se referir ao que em Portugal se conhece como repinte.

técnica de pontilhado (Nadolny, 2010, p.574). Princípios similares foram sugeridos por Pietro Edwards em 1777, com a divulgação do *Capitolato* – as normas para guiar a prática do restauro em Veneza. Nessas diretrizes, ele afirma que a reintegração não deve “ir além da imagem” e que nada deve ser adicionado por conjectura (Conti, 2007, p.193).

Já no século XIX foram editados diversos textos dedicados ao restauro de pinturas, nos quais se enfatiza o “respeito pelo original”. A adoção dessa nova atitude evidencia-se, como veremos adiante, por meio de escritos que procuram estabelecer uma nova deontologia para o restauro. Desses o mais relevante foi elaborado pelo escritor e crítico de arte Giovanni Battista Cavalcaselle (1820-1897) que defendia o uso de reintegrações visíveis (“lavoro ponteggiato”) durante o tempo em que passou em cargos de administração de órgãos governamentais de patrimônio artístico, histórico e arqueológico do Reino da Itália (Nadolny, 2010, p.578).

A ética da reintegração foi intensamente debatida na Alemanha, no século XX. Os vários pontos de vista são eloquentemente expostos em uma publicação do restaurador Victor Bauer-Bolton, em 1914, e mais tarde, em 1928 o mesmo autor resumia as várias opções de reintegração aceitas por historiadores da arte e diretores de museus daquele país (Nadolny, 2010, p.579). Conjecturamos que essa atitude de reserva em relação ao restauro imitativo, bem como a defesa daqueles reconhecíveis têm raízes nas novas tendências da história de arte alemã conduzidas por nomes como Aby Warburg (1866-1929) e Erwin Panofsky (1892-1968), que passaram a adotar uma leitura iconográfica/iconológica que demandava uma distinção clara entre o que era do artista ou do seu período e o que era aposto e posterior (Argan & Fagiolo, 1992 p.96). Para eles a reintegração mimética, certamente, distraía e contaminava as imagens, sendo uma forma de falsificação da simbologia histórica.



A solução que se propõe, portanto, é a realização da reintegração perceptível, diferente do original, que envolve uma ampla gama de opções desde o minimalismo “neutro” às reintegrações “gráficas”, perceptíveis somente a pouquíssima distância. A “reintegração neutra”, ou “entonação neutra”, teve seu apogeu na Alemanha em torno de 1920 e a seguir na Europa como um todo<sup>67</sup>. Trata-se de um recurso que seleciona uma só cor, “neutra”, que é usada para “amenizar” áreas de dano. A cor era aplicada em um tom – sendo o cinza mais típico na Alemanha – ou em um tom modulado. Este último, mais comum na Itália, tentava evitar campos de cor artificialmente planas (Nadolny, 2010, p.580).

Uma alternativa mais orgânica era a de se permitir que o suporte, na área perdida, ficasse aparente posando como neutro. Esta abordagem foi empregada de forma mais extensiva em obras sobre madeira na Itália<sup>68</sup> e na Bélgica. Em casos de fundo branco aparente nas áreas de perda do estrato pictórico estes eram entoados para que parecessem sujos e envelhecidos (Nadolny, 2010, p.580).

## 4.2 A reintegração de lacunas no Reino Unido e nos EUA

As reintegrações de lacunas na grande maioria dos ateliês no século XIX era atribuição dos restauradores, com formação artística, que muitas vezes convocavam pintores para

---

<sup>67</sup> Na conferência de Roma de 1930, Helmut Ruhemann apresentou uma palestra sobre “restauro visível” e no seu livro de 1968 listou 17 métodos diferentes. Eventualmente, ele abandonou a reintegração visível e trabalhou mimeticamente observando que: “Eu vi poucos exemplos satisfatórios de {restauro visível} e muitos exemplos ofensivos. Requer muito mais talento, habilidade e bom gosto para produzir um bom meio termo, do que uma boa reconstrução que iguale” (Ruhemann, 1968).

Em 1928, Max Friedlander ironicamente resumiu o desencontro entre o rigor intelectual e preferência visual de Ruhemann observando que “os mais apurados amantes da arte são categoricamente contra a [reintegração mimética] e abrem exceção somente para suas próprias pinturas” (Von der Goltz, Michael (2002) *Kunsterhaltung- Machtkonflikte: Gemalderestaurierung zur Zeit der Weimarer Republik*, Berlin. (Restauração de Arte e conflitos de poder: Restauro de pinturas na República de Weimar, p.132).

<sup>68</sup> Restauradores italianos historicamente têm se envolvido mais intensamente com o problema. Baseado no exemplo de Maratti, em 1816, o famoso restaurador Piero Palmaroli passou a empregar uma reintegração pontilhada.

auxiliá-los<sup>69</sup> a obter retoques e, muitas vezes, repinturas ao estilo dos artistas. A grande maioria das firmas de restauro se concentravam em Londres, Paris, Berlin e Milão e serviam ao pujante mercado de arte e casas de leilões sediados nessas cidades, assim, não é surpreendente que os profissionais ali baseados se especializassem<sup>70</sup> em reintegrações miméticas.

No entanto, a busca pela apresentação estética impecável não se limitava ao mercado de arte, uma vez que era comum também à ingerência dos administradores através de exposições das pinturas ao público. O pintor Charles Eastlake (1793-1865), por exemplo, durante o tempo que era diretor da National Gallery de Londres (1855-1865), foi também consultor e árbitro da aparência das pinturas da instituição, e nesta posição modificava, ou mandava modificar, as obras de acordo com critérios pessoais. Um excelente exemplo é a intervenção na *Alegoria de Vênus com Cupido* de Agnolo Bronzino (1503-1572), que teve sua sensualidade controlada pelo restaurador italiano Raffaele Pinti a mando de Eastlake. Mas as razões de ordem moral eram claramente menos comuns do que as estéticas; sobre as mesmas obras de Girolamo Romanino, Eastlake comenta que:

[...] restauradores italianos ao limparem, removem veladuras e quando seu trabalho danoso é feito, negligenciam repô-las. Desejo que o Sr. Buttery (refere-se ao restaurador inglês Charles Buttery (1812-1878) que trabalhou para a National Gallery a partir de 1858) aplique uma entonação fina com aquarela sobre os cinco Romaninos. (Simon, 2017, p.11)

E um pouco mais tarde, em 1876, Sir Frederick Burton (1816-1900), então diretor do museu, comunicou a um membro de sua comissão de curadores que iria encarregar um

---

<sup>69</sup> Foram convocados em algumas ocasiões, durante a gestão de Charles Eastlake, o pintor norte-americano Benjamin West e o britânico Henry Howard.

<sup>70</sup> No Reino Unido e na Europa Continental havia uma divisão técnica de trabalho que separava os *restorers*, encarregados da remoção de vernizes, reintegração das lacunas e envernizados dos *liners*, os quais reentelavam pinturas sobre tela e realizavam o restauro estrutural de painéis de madeira.

de seus restauradores da missão de entonar obras da coleção que assim ficariam “infinitamente melhor”. Um dos assistentes do diretor define a entonação como sendo “um verniz final peculiar que atribui idade e retira a crueza das pinturas” (Simon, 2017, p.11).

Essa atitude interventiva permaneceu praticamente inalterada no Reino Unido até a publicação em inglês em 1934 do livro de Max Doerner<sup>71</sup>. No *The Materials of the Artist* este autor alemão reflete as ideias em discussão na Alemanha e tece considerações sobre a reintegração das lacunas, observando que existem duas opiniões que, a princípio, opõem-se. Uma, a que ele considera a mais antiga, dita que as áreas faltantes devem ser repintadas de tal maneira “que o olhar mais experiente não os poderá reconhecer” e que a pintura parecerá que nos chegou diretamente das mãos do mestre<sup>72</sup>. Reclama o autor que esse procedimento é quase sempre realizado por insistência de clientes privados ou de negociantes de arte<sup>73</sup>.

Mais adiante, este restaurador aponta que outros profissionais preferem uma abordagem mais “moderna”, por meio da qual as pinturas são tratadas como documentos valiosos e as áreas danificadas deixadas apenas entoadas. Essa atitude faz eco ao restauro filológico

---

<sup>71</sup> Doerner é profundamente influenciado pelo ensaio, datado de 1914, e escrito pelo restaurador lituano-alemão Victor Bauer-Bolton que discute em profundidade as questões éticas relacionadas às reintegrações. Sem entrar em detalhes técnicos ele defende uma solução original para o problema da reintegração, propondo que esta seja imitativa, para honrar as demandas estéticas da obra, porém feitas sobre um emassamento ligeiramente abaixo do nível da tinta original. Segundo o autor essa solução “não chama atenção para si de forma a provocar distrações; também tem a vantagem de maior legibilidade” (Bauer-Bolton, 2004).

<sup>72</sup> Doerner observa de forma um tanto irônica que os “americanos” exigem pinturas muito acabadas e que por isso os retoques minuciosos ficaram muito populares.

<sup>73</sup> Argumenta que, se o restaurador é forçado por um cliente a usar retoques da cor exata do original, o requisito mais importante deve ser que eles sejam fáceis de remover sem danificar as áreas originais da pintura. Isso, segundo Doerner (1934), é possível somente com tintas à base de verniz (com algumas gotas de óleo de nozes), que podem ser facilmente removidas com essência de terebintina. Como afirma o autor, essas cores não sofrem mudanças posteriores, o que ocorre com tintas a óleo, e sua transparência e saturação se aproximam mais da aparência da tinta antiga.

de Cavalcaselle e Boito – e muito provavelmente as ideias de John Ruskin – que tanto influenciou Edward W. Forbes.

Comenta Doerner, continuando, que existe um caminho do meio, pelo qual os retoques são postos sobre a pintura na cor correta e feitos reconhecíveis por um método especial de hachuras, e, portanto, podem ser diferenciados como adições. Naldony esclarece que Doerner se refere ao tipo de reintegração por hachuras na década de 1920 (Nadolny, 2012, p.581). Isso se confirma na edição do livro, traduzida para o inglês em 1934 no qual o autor descreve em detalhe esse tipo de procedimento de reintegração cromática e observa no verso de sua folha de rosto, que se trata de uma versão completa e não abreviada do original. Ruhemann, por sua vez, ao fazer uma resenha do livro de Doerner editado em 1922, menciona “ [Doerner nos oferece] uma importante sugestão, antecipando Cesare Brandi, sobre um tipo de reintegração cromática com o correto ajuste de cor, mas executado de forma visível, por meio de hachuras” (Ruhemann, 1968, p.359). Logo, deduz-se que Forbes e Lyon foram influenciados por Doerner na sua adoção do sistema de reintegração. Essa afirmação é reforçada pelo fato de sabermos que um dos membros da equipe do Fogg, Daniel V. Thompson (1902-1980), foi aluno dos cursos de Doerner em 1923, e que ao retornar aos EUA repassou as anotações feitas em aula para Forbes (Bewer, 2010, p.274).

No livro *The Artists Handbook of Materials and Techniques* (Mayer, 1970/1940) o tema da reintegração das lacunas recebe um tratamento coerente com as ideias que prevaleciam nos EUA na época. Compete lembrar que a influência do DCTR atingiu seu apogeu justamente nos anos de 1940. Mayer reforça as opiniões de Max Doerner e a prática de Arcadius Lyon em Harvard. Diz ele que as reintegrações devem levar em conta o fato de que “Curadores de coleções valiosas às vezes desejam que o restauro seja imperceptível

quando a pintura se destina a ser apreciada de forma convencional, e ao mesmo tempo facilmente distinguível do trabalho original quando examinado de perto” (Mayer, 1940, p.570) e menciona várias formas para fazê-las, como por meio do uso de hachuras ou pontilhados, diferenciação de nível ou texturas no emassamento, utilização de cores ou tons ligeiramente diferentes do da tinta original adjacente<sup>74</sup>, ou ainda deixando as lacunas sem preencher<sup>75</sup> (Mayer, 1940, p.487).

No *Manual on the Conservation of Paintings* os autores principais, Helmut Ruheman, Martin de Wild e George Stout (Ruheman, Wild & Stout, 1940 p.182), abordam os fundamentos gerais da conservação e restauro aplicados à reintegração das lacunas em pinturas. O texto reflete com clareza o ideário positivista das novas tendências do restauro que tiveram início nas últimas décadas do século XIX e que tanto influenciaram Forbes. Também a presença de Stout entre os autores chama a atenção por ser ele um dos futuros professores de Edson Motta no DCTR.

Ao mencionarem os princípios da reintegração de lacunas os autores dizem que o “mais científico, e também o mais elementar, consiste em escolher uma entonação neutra que se iguala à cor circundante [...]” (Ruheman, Wild & Stout, 1940, p.22) ou, em alguns

---

<sup>74</sup> Mayer em 1940 recomenda isolar os emassamentos antes da reintegração e fazê-la com tinta à têmpera ou tintas a óleo “de tubo” cujo excesso de aglutinante foi previamente drenado por papel absorvente e o óleo retirado substituído pela mistura de partes iguais de óleo “stand” e resina Damar. Essa receita causa uma certa estranheza vinda de um profissional tão respeitado e bem-informado, ainda mais quando, a seguir, demonstra conhecer de materiais mais estáveis ao recomendar resinas de acetato de polivinila “e outros aglutinantes sintéticos” para a formulação de tintas para reintegração. Ressalva, no entanto, que estas são de difícil manipulação, apontamento compreensível para um profissional acostumado a se valer das facilidades da reintegração com tintas a óleo. Sabemos também, que ligantes sintéticos estáveis para o fim proposto eram conhecidos e que Mario Modestini, restaurador de Nova York, cidade de residência de Mayer, utilizava-as por recomendação de Robert Feller, desde 1959 (Mayer, 1940, p.193).

<sup>75</sup> Mayer conclui informando que em muitos casos exige-se que os danos sejam completamente escondidos. Acreditamos que esta exigência seja semelhante as que muitos restauradores encontram na sua trajetória profissional: a da reintegração mimética completa para atender às demandas de leilões e galerias. Não se pode esquecer que esse restaurador estava imerso no pujante mercado de arte de Nova York.

casos, ceder parcialmente à reconstrução da imagem e “fazer o desenho sobre a área danificada, usando uma ou duas cores que se igualam à tinta circundante, mas sem qualquer volume” (Ruheman, Wild & Stout, 1940, p. 22).

Lembra o *Manual* que é fundamental que o resultado da reintegração permaneça visível, quando examinado com atenção, mas que, ao mesmo tempo, não distraia o observador. Para isso o trabalho poderia ser feito sobre um emassamento mais rugoso ou liso do que o original, ou poderia ser deixado em nível mais baixo do que a superfície da pintura. Um restaurador sensível e habilidoso<sup>76</sup> – ressaltam os autores do texto – sempre poderá encontrar um meio-termo que agradará tanto ao público, que busca a apreciação estética contemplativa da obra, quanto ao estudioso purista, que aprecia a obra como objeto de estudo.

Em 1950, Morton Bradley Jr edita pela Universidade de Harvard o livro *The Treatment of Pictures*. Trata-se de um manual técnico no qual são detalhados todos os procedimentos recomendados para o restauro de pinturas sobre telas e suportes de madeira. Nesse texto, a reintegração das lacunas à imagem é tratada como um procedimento que tem como objetivo “recriar a continuidade psicológica do desenho” e neutralizar a perturbação visual causada pelas falhas. Para isso, Bradley Jr. elenca uma lista sofisticada de exigências

---

<sup>76</sup> Francesca Bewer (2010) no seu livro sobre as práticas e princípios adotados pelo Fogg menciona a importância da habilidade manual de Arcadius Lyon para a obtenção de bons resultados relatando que “Lyon tinha uma bem resolvida combinação de habilidade artística e sensibilidade [...] que possibilitou que ele desenvolvesse um método mais complexo que ajudou a simular as formas e cores perdidas enquanto permanecia claro o que era original e o que era aplicado recentemente” (Bewer, 2010, p.181).

De fato, a técnica de reintegração recomendada no Manual é complexa e envolve a construção paulatina da cor final pela reprodução da ordem pela qual as diferentes cores foram sobrepostas pelo artista nas áreas originais. Sugerem, como exemplo, a aplicação da cor da imprimadura, a feitura do desenho e o *grisaille* e a seguir a tinta base e finalmente a veladura. Cada uma dessas camadas deve ser posta não somente na cor exata, mas também na translucidez idêntica à do original. É importante que as cores sejam sobrepostas de forma fragmentada para que as subjacentes possam ser percebidas através delas oferecendo ao observador não somente a sensação de cor e valor exatos, mas também a qualidade da textura de uma superfície antiga. A tinta recomendada é a têmpera a ovo, porém há menção, também, a uma tinta à base de cera-resina.

e características de uma boa reintegração que inclui a preocupação em ajustá-la: 1) ao tamanho da obra; 2) ao refinamento pictórico do original; 3) à distância de visualização; 4) à iluminação; 5) à interferência na representação do espaço perspectivado e atmosférico; e 6) à localização dos danos em pontos estratégicos da iconografia (Bradley, 1950, p.8.01). É interessantíssimo perceber quão avançadas eram as observações de Bradley Jr., pois as sutilezas formais que ele observa somente reaparecerão nos anos 1970 nos EUA, via ensinamentos de John Brealey no *Metropolitan Museum of Art* em Nova York (MET).

Na sequência Bradley Jr. menciona três possibilidades de reintegração para uma área perdida. Ela “pode ser deixada intocada, pode ser entonada ou pode ser completamente escondida” (1950, p. 8.02). Segundo ele a solução ideal para os puristas é a de deixar as áreas intocadas, porém, quando se trata de lacunas grandes que interrompem a continuidade do desenho, o contorno dos elementos que se perderam pode ser desenhado sobre uma base neutra (Figs. 24 e 25). O autor menciona que essa solução é “útil principalmente para obras de interesse histórico” (Bradley, 1950, p.8.02).



Fig. 24 - The Transfiguration, Duccio di Buoninsegna, (1311)

Fonte: National Gallery, Londres.

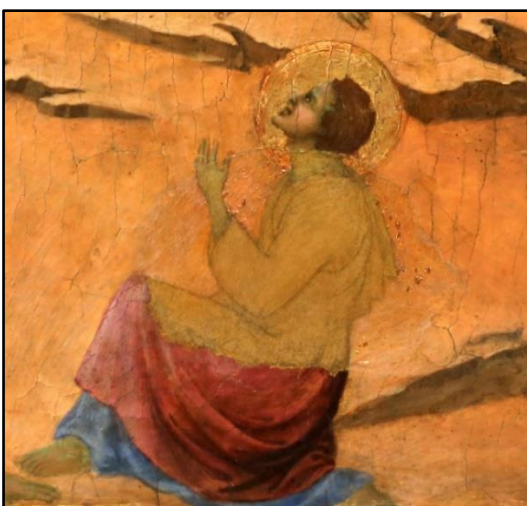


Fig. 25 - Detalhe de reintegração feita através do contorno do desenho sobre base neutra

Fonte: National Gallery, Londres.

Outra solução oferecida é a de preencher a lacuna com cores que se igualem a do estrato pictórico<sup>77</sup> perdido, mas que difiram dele no tratamento gráfico da pincelada, assim como pela utilização de pontos e hachuras que seriam imperceptíveis a uma distância de visualização normal, mas facilmente distinguível de perto.

O autor observa que esses métodos já foram utilizados “[...] de forma eficaz em alguns tipos de pinturas. Porém, se não forem [feitos] com grande habilidade e gosto, podem se tornar um maneirismo desagradável” (Bradley Jr., 1950, p.8.00). Uma reintegração que é apropriada para uma pintura pode não ser para outra. Cada pintura é um problema único e deve ser tratada como tal, pois “seria ingênuo supor que o mesmo tipo e grau de compensação seja desejável em uma pintura de uma caverna pré-histórica e em uma obra esmaltada do século XIX” (p.8.021). Bradley Jr. defende ainda que a reintegração deve ser mantida ao mínimo. “É excelente prática levar a compensação até um certo ponto em todas as lacunas antes de tentar avançar mais. Com frequência se notará que menos compensação [...] é suficiente” (1950, p.8.00).

Em *A Handbook on the Care of Paintings*, de 1960, Caroline Keck condena as reintegrações ao designá-las como maquiagem. Ao se referir as reintegrações miméticas diz que: “Tal tratamento é flagrantemente desonesto e escandalosamente presunçoso. Ele perverte a história [...] Nós não deveríamos ser privados da conexão íntima, mesmo tênue, com a imagem do passado” (Keck, 1967, p.77).

---

<sup>77</sup> Afirma, ao continuar seu texto, que as características da tinta utilizada devem ser: similares a da tinta original em textura, transparência, brilho, variedade cromática e propriedades de manuseio para permitir melhor ajuste àquela adjacente ao dano. Não é necessário que o brilho da tinta de reintegração seja similar ao do original, se ao final do restauro estiver planejado o envernizado da obra. No entanto, caso a área de compensação esteja muito fosca, essa certamente irá escurecer muito ao ser envernizada. Segue observando que uma tinta usada para as reintegrações deve ser sempre estável e não mudar de cor. Conforme Bradley Jr. (1950) que resinas naturais, frequentemente recomendadas desde o século XIX, são impróprias para o restauro por terem a tendência a escurecer.



Dito isso, a autora afirma que muitos preferem que as perdas fiquem visíveis, sendo essa a solução que mais

[...] agrada os estudantes de história da arte, porém acrescenta que para o fruidor mediano ou o colecionador as perdas são muito perturbadoras, pois é difícil uma pessoa não ficar distraída pelo que falta. [ Em sequência afirma que prefere] harmonizar as perdas para que elas se integrem com a composição [...]. (Keck, 1967, p.77)

Em 1968, Helmut Ruhemann, no seu conhecido *The Cleaning of Paintings: Problems and Potentialities*, aborda o tema da reintegração explicando que os retoques passaram a ser vistos a partir da década de 1920 como uma interferência presunçosa na criação de um mestre. Cita como referência para essas ideias o restaurador lituano-alemão Victor Bauer-Bolton (2004), que propõe que as reintegrações devam ser somente o suficiente para dar coerência à composição e evitar que a obra fique excessivamente acabada<sup>78</sup>. Ressalta que o objetivo das reintegrações não é enganar o espectador, mas sim “[...] apenas esconder os danos que distraem a atenção [...]” (Ruhemann, 1968, p.241). Ruhemann, nesse livro, recomenda, de forma enérgica, as reintegrações miméticas absolutas dizendo que, para igualar croma, valor e claridade, deve-se seguir a sequência de sobreposições das camadas presentes na obra. Em outras palavras, se na cor do fundo tiver sido usada uma terra vermelha, seguida de um azul ultramarino e ao final essa é recoberta, total ou parcialmente, por branco, a mesma ordem deve ser obedecida na reintegração para que a

---

<sup>78</sup> Quando aborda o tema dos materiais usados por ele para a reintegração da imagem, defende enfaticamente, que sejam utilizadas somente tintas estáveis e facilmente removíveis, e que sua preferência é pela têmpera a ovo, mas reconhece que ela se torna, eventualmente, mais difícil de remover. O restaurador menciona tintas compostas resina acrílica de Paraloid B72 e a resina MS2A como alternativas estáveis, mas observa que, na sua opinião ainda não existem tintas ideais para essa fase do restauro. O conservador/restaurador critica sutilmente aqueles que defendem o uso de tintas a óleo misturadas ou não com resinas, ou mesmo usadas sobre camadas subjacentes aplicadas à têmpera, afirmando, corretamente, que elas sofrerão alterações e ficarão insolúveis. Ruhemann também se refere ao restaurador inglês Arthur Klausner, que, em 1932, desenvolve e recomenda o uso de cera misturada a pigmentos para a reintegração, mas observa que sua translucidez a torna relativamente inadequada. Veremos adiante que Edson Motta retoma o tema ao sugerir o uso da encáustica para a reintegração de lacunas.

complexa translucidez e o desgaste do original – que deixa entrever as diversas sobreposições – possam ser igualados na área reintegrada.

### **4.3 O restauro estético de matiz positivista na Europa: o restauro filológico e seus desdobramentos na Itália**

Teceremos nesta seção um breve histórico da Conservação e Restauro na Itália. Este recorte se justifica pela importância dos princípios estabelecidos neste centro para a compreensão da natureza do restauro que se fará no DCTR e, conseqüentemente, no Brasil, a partir de 1948.

A teoria do restauro que teve maior impacto nos EUA, e eventualmente no Brasil, tem origens em meados do século XIX pela pena de Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), que desenvolveu e difundiu ideias que ganharam a designação de “método filológico de restauro”. Esta orientação<sup>79</sup> defende que o restauro deve almejar um estado no qual a obra seja equivalente a um documento “suscetível de examinar-se e recompor-se em seus elementos constitutivos” (Gonzalez-Varas, 1999, p.252).

Estes princípios devem seus fundamentos filosóficos ao Positivismo de Auguste Comte (1798-1857), difundido amplamente na segunda metade do século XIX entre as classes

---

<sup>79</sup> O esforço de Cavalcaselle no sentido de normatizar a deontologia do restauro de pinturas o levou a publicar em 1863 um texto no qual difunde as suas ideias, no que concerne tanto ao restauro arquitetônico quanto aos “objetos” de arte e ao ensino das práticas, princípios e ofícios da profissão. Em 1893, ao tornar-se Inspetor Geral para Pinturas e Esculturas da Itália passa a impor uma prática baseada nos fundamentos do restauro filológico, tornando-as prática oficial do Reino da Itália (Cavalcaselle, 1863).

cultas europeias<sup>80</sup>. Suas consequências para a história e crítica da arte residem na desconsideração de qualquer leitura subjetiva dos fenômenos culturais enfatizando os aspectos formais (sintáticos), materiais e técnicos dos objetos em consideração. O método filológico defende que o objeto de cultura material reflita objetivamente fatos passados despidos da subjetividade do intérprete desses. Segundo González-Varas, essa orientação dita que “[a] objetividade do processo histórico corresponde[a] [...] à verdade dos fatos” (1999, p.252).

A moderna História da Arte e Arquitetura Italiana, desenvolvida sob esse viés, na segunda metade do século XIX e início do século XX, por personalidades destacadas como Giovanni Battista Cavalcaselle e Adolfo Venturi (1856-1941), retira esses bens culturais do campo das sensibilidades e os enquadra no mundo objetivo da historiografia. O pensamento filosófico positivista do período, baseado em evidências empíricas e classificatórias e na rejeição de qualquer leitura subjetiva ou metafísica, também tem intérpretes mais recentes na área de preservação patrimonial, Emile Mâle (1862-1954) na França, Alois Riegl (1858-1905) na Áustria e na Suíça pelas ideias de Heinrich Wölfflin (1864-1945) (Gonzalez-Varas, 1999, p.252).

Estes historiadores estimularam uma reflexão teórica – com consequências práticas no campo do restauro – que defendia a conservação da estrutura física original das obras e a eliminação de qualquer acréscimo “pela ação combinada do tempo e da mão do homem”

---

<sup>80</sup> O Positivismo tornou-se a linha filosófica mais difundida no Brasil nessa mesma época e serve de base para as teorias republicanas antimonarquistas que eventualmente desembocam na instalação de uma república no país, em 1889. É também o Positivismo que dissemina as ideologias nacionalistas que ajudam a explicar a revolução de 1930 e o nacionalismo identitário que estimulam a criação do IPHAN.

(Gonzalez-Varas, 1999, p.253). Essa atitude, que obviamente inclui a remoção de repinturas, adições posteriores feitas por outros artistas ou restauradores e vernizes escurecidos, deixa apenas a matéria e a imagem comprovadamente atribuída ao artista primeiro.

Acreditavam os defensores dessas ideias que os aspectos relevantes de natureza histórica só podiam ser adequadamente entendidos se resgatado o estado “original”, mesmo que essa busca da matéria “autêntica” implicasse em sério comprometimento da leitura fluida tanto da forma como da iconografia. Essas ideias permearam o mundo acadêmico, institucional museológico.

Cavalcaselle, o primeiro dos teóricos do restauro de linhagem filológica, enquadrava as obras pictóricas, e outras “obras de arte”, nessa linha de pensamento e defendia que os restauradores deixassem evidentes ao observador as falhas. Acreditava que o público iria preferir obras que mostrassem a pureza do que restou a imagens interferidas pela subjetividade alheia e que os historiadores de arte teriam a oportunidade de examinar as pinturas sem interferências ou acréscimos. A força, a simplicidade e o desprezo pela subjetividade dessa orientação, em época de grande apelo à objetividade racional positivista, fizeram com que adquirisse grande aceitação e abrangência, com reflexos, como veremos, no Museu de Arte da Universidade de Harvard e seu centro de restauro.

As ideias que ditavam que o restauro deveria manter a obra sem nenhum tipo de intervenção posterior, por não facilitarem a leitura da pintura como objeto estético, levou os restauradores a – eventualmente – reverem a obsessão filológica com a pureza extrema e o “rigorismo” que prevalecia nas orientações oficiais do governo do Reino da Itália (Gonzalez-Varas, 1999, p.253).

Um sinal dessa mudança surge nos últimos anos da carreira do arquiteto-restaurador Cavalcaselle, quando ele passou a defender que, em casos excepcionais, as áreas que se destacam de maneira exagerada, após o desnudamento das obras, devem ser amortizadas “rebaixando-se a tonalidade ou com tintas neutras” (Gonzalez-Varas, 1999, p.253). Essa mudança de atitude foi ainda mais avivada por Camillo Boito (1836-1914) e, a partir do final dos anos 1920, nos EUA, o próprio Edward Waldo Forbes<sup>81</sup>, sensível às críticas dos acadêmicos de Harvard à aparência ruínosa das obras, decorrente dos restauros puristas efetuados no DCTR, aprova soluções intermediárias de apresentação estética das lacunas, por exemplo, hachuras modeladas (Bewer, 2010, p.64).

Também na Itália, segundo Giuseppina Perusini, a natureza inovadora das ideias de Cavalcaselle<sup>82</sup> encontraram violenta oposição de muitos “pintores-restauradores”, mas também de historiadores da arte, tais como Giovanni Morelli (1816-1891) e Adolfo Venturi (1856-1941), influentes na administração estatal para a proteção das artes e arquitetura, assim como de numerosos colecionadores, amadores e antiquários (Perusini, 2010).

A inovação mais importante – e contestada – introduzida por Cavalcaselle diz respeito ao método de reintegrar as lacunas com uma tonalidade neutra, o que reduz, segundo seus detratores, o prazer estético que se poderia obter contemplando as pinturas. Na publicação “Regras para Restauração de Pinturas nas Galerias do Reino” Cavalcaselle escreveu:

Onde faltam cores (é necessário) dar uma tonalidade (ou matizes) aproximadas à cor [...] original da pintura, mantendo sempre algum tom abaixo da cor da tonalidade local...é pouco importante que se perceba a restauração, mas é necessário que o original da pintura seja respeitado [...]. O estudioso poderá saber que uma

---

<sup>81</sup> É interessante notar que Edward W. Forbes passa a frequentar o mercado de artes e antiguidades da Itália em 1899 (Bewer, 2010, p.27), poucos anos após a morte de Cavalcaselle, em 1897. Pode-se conjecturar que, muito provavelmente, esse magnata norte-americano, e aspirante a colecionador de arte, estava a par das tendências contemporâneas do restauro italiano e por elas foi influenciado.

<sup>82</sup> Para uma visão geral das ideias defendidas por Cavalcaselle e seus contemporâneos sobre a reintegração das lacunas à imagem referimo-nos à publicação de Giuseppina Perusini (2010) que analisa o pensamento desses profissionais.

pintura foi restaurada desta forma e o “que é original e o que é novo, e obter instruções úteis a partir dela. (Cavalcaselle, 1877, p.22)

A isso, Perusini acrescenta:

Naturalmente, para uma intervenção deste tipo, restauradores com treinamento pictórico não eram mais necessários e, portanto, [...] Cavalcaselle empregou restauradores [...] com capacitação exclusivamente artesanal<sup>83</sup>, o que foi severamente condenado pelos seus contemporâneos, dando margem para que seus críticos discordassem do tratamento das lacunas com “tonalidade neutra”, [tomando como base] as intervenções de Cavalcaselle [...] realizadas pelos restauradores em quem confiava, eram de má qualidade [...]. Os detratores da Cavalcaselle aproveitaram a mediocridade desses restauros para voltar, ao final do século, aos métodos de restauração amadora. (Perusini, 2010, p.23)

A autora também discute as restaurações realizadas sob a direção de Cavalcaselle na Basílica Superior de Assis, entre 1872 e 1874. Ali as formas dos objetos e figuras são reintegradas com uma “tonalidade neutra” nas cenas que retratam a Aparição de São Francisco e os resultados são claramente<sup>84</sup> grosseiros (Fig. 26).

---

<sup>83</sup> Naturalmente per un intervento di questo tipo non erano piu necessari restauratori con un'accurata formazione pittorica ed infatti, [...] il Cavalcaselle impiego restauratori, [...] con una formazione esclusivamente artigianale (Perusini, 2010, p.23).

<sup>84</sup> Cavalcaselle também empregou para a tarefa pintores-restauradores como Guglielmo Botti (1829-?), que havia treinado na Accademia di Firenze. Até hoje, a data e o local de falecimento de Botti ainda não são conhecidos. Alguns autores afirmam que se deu em 1891, enquanto outros apenas dizem que foi anterior a 1906.

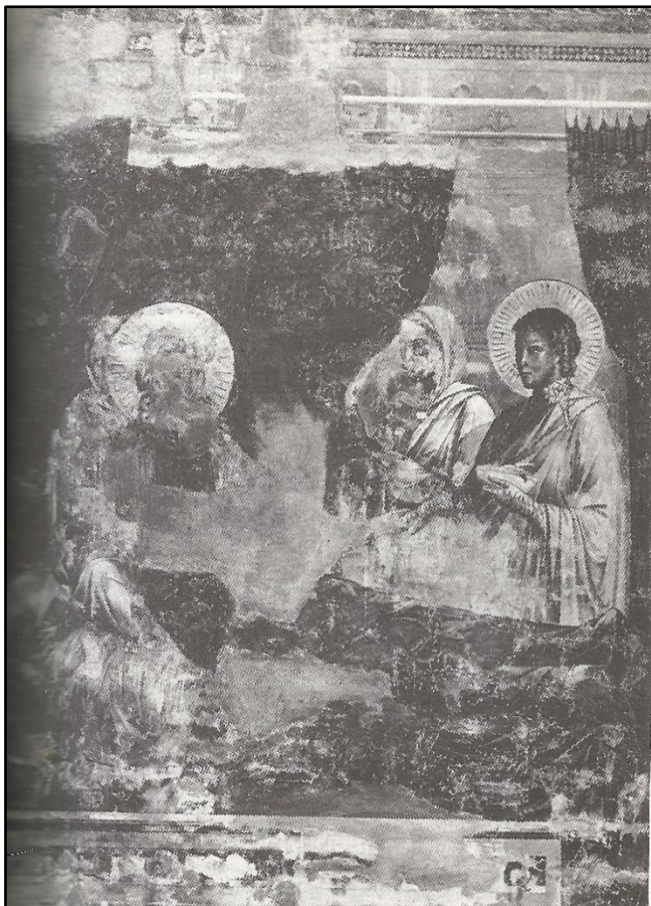


Fig. 26 - Giotto, O Engano de Jacob, após restauro de Botti sob supervisão Cavalcaselle, 1872, Assis, Basílica Superior de São Francisco.  
Fonte: Conti, 2007.

Inexplicavelmente o olho refinado de Cavalcaselle permaneceu indiferente às arbitrariedades e má qualidade desses restauros, tanto que muitos estudiosos têm se perguntado como poderia ele ter confiado em profissionais tão medíocres. A única explicação plausível é que Cavalcaselle considerava o resultado precário obtido pelos seus restauradores preferível aos enganos da restauração amadora (Perusini, 2010, p.31).

Camillo Boito (1836-1914), o grande arquiteto-restaurador da transição do século XIX para o XX, também influenciou significativamente as linhas de restauro adotadas na Itália, e eventualmente as adotadas por Forbes em Harvard. Em defesa da autenticidade documental e historiográfica da obra, Boito afirma que essas são “como livros que têm que

ser lidos sem reduções, acréscimos ou modificações” (Gonzales-Varas, 1999, p.229). O seu rigor é um reflexo da repulsa à doutrina francesa de Viollet-le-Duc, a qual condena por considerar as reconstruções daquele arquiteto como falsificações decorrentes da “teoria romântica do restauro”<sup>85</sup>. Boito, porém, não estava de acordo com a mesma inflexibilidade de princípios de John Ruskin ou de Cavalcaselle com relação à aparência das obras e buscou um caminho intermediário entre o ruinismo<sup>86</sup> desses teóricos e o restauro por analogia de Violet-le-Duc. Como sugere González-Varas (1999, p.228), Boito “ocupa um posto intermediário [...] uma terceira via, equidistante e flutuante entre os dois extremos”, admitindo restauros dentro de limites que não mascaram o caráter documental das obras.<sup>87</sup> Também Francesca G. Bewer endossa esse entendimento ao discorrer sobre a influência do arquiteto na linha conceitual do DCTR. A autora afirma que:

O arquiteto, historiador de arte e crítico Camilo Boito mostrou o caminho do meio termo quando insistiu que o restauro seja distinguível da obra original, uma solução que respeitava a integridade dos materiais e ao mesmo tempo comunicando mais da unidade estética original. (Bewer, 2010, p.64)

---

<sup>85</sup> Porém, diferentemente de Cavalcaselle, Boito admite que as adições feitas no passado devem ser preservadas “como parte insubstituível da autenticidade histórica” e que o monumento deve ser conservado como chegou aos nossos dias. “Se pode afirmar em geral que o monumento tem suas estratificações como a crosta terrestre e que todas, desde as mais profundas às superficiais possuem seu valor e devem ser respeitadas” (González-Varas, 1999, p.230). Embora esse arquiteto e suas ideias fossem conhecidos por Forbes, muitos de seus princípios não foram adotados e ensinados pelo centro estadunidense e tampouco pelos seus alunos. São exemplos disso os restauros realizados na coleção de arte da Universidade de Yale, restaurada por Andrew Petryn nos anos de 1950 e 1960.

<sup>86</sup> O próprio John Ruskin (1874) “descreveu sua apologia ao “ruinismo” como um devoto as construções do passado, pregando o total e absoluto respeito a matéria original das edificações. ”

<sup>87</sup> As teorias de Boito são, impropriamente, classificadas como “Restauro Científico”, Maria José Martínez Justícia (2000, p.260) diz que “nessa teoria chamada ‘científica’ – seria melhor denominá-la ‘filológica’ – pois a característica mais sobressalente é o da conservação”. A denominação “restauro científico” descreve mais apropriadamente a teoria de Gustavo Giovannoni (1873-1947) que foi a personalidade central das atividades de restauro na Itália, pois herda de Boito a grande maioria de suas ideias, imprimindo nelas maior rigor e sintaxe, o que justifica seu enquadramento dentro do restauro científico. Sua principal contribuição às teorias vigentes está em considerar o entorno dos monumentos arquitetônicos como merecedores de preservação, ideia que mais tarde será assumida por Cesare Brandi na *Teoria do Restauro* (2004, p.91), quando defende a localização e o entorno das obras como parte integrante da autenticidade dessas. Essa preocupação eventualmente é incorporada, por iniciativa do próprio Giovannoni, à Carta de Atenas em 1931.



O restauro filológico defendido por Camilo Boito é certamente o eixo teórico mais reconhecível nos textos dos restauradores brasileiros pesquisados para esta tese<sup>88</sup>.

#### **4.4 A tradição Italiana de Restauro Pictórico no século XIX**

Os fundamentos do Restauro arquitetônico não chegaram a ter reflexos imediatos na prática dos profissionais que tratavam “obras de arte” O ideário romântico do restauro do século XIX valorizava a interpretação subjetiva e sentimental da atividade e estimulava a manutenção das características adquiridas pelas obras ao longo dos anos, como as pátinas artificiais e vernizes castanhos, que atribuíam idade e mistério às pinturas. A aceitação desses resultados pelo mercado de arte e antiguidades favorecia a sua adoção e aumentava a popularidade dos restauradores que seguiam essa linha de trabalho.

Essa prática foi potencializada pela demanda de obras de arte pelo Reino Unido e os EUA que completavam ou formavam seus museus e coleções<sup>89</sup> de arte. Soma-se a isso o fato de que obras italianas eram vendidas a preços relativamente baixos devido à crise econômica do país, que se iniciou com a unificação da península em 1870 e perdurou até 1930. Outra explicação plausível para a exportação maciça de pinturas italianas para países mais ricos pode ser encontrada na desvalorização, por parte dos historiadores de arte das pinturas “primitivas” pré-renascentistas, pois não se conformavam com o gosto artístico influenciado pela cultura dos “*salons*”, predominante no século XIX e início do século XX.

---

<sup>88</sup> O programa de formação de restauradores norte-americanos e europeus contribuiu sobremaneira para difundir os princípios deontológicos do Restauro Filológico e superar as fronteiras nacionais para alcançar países tão diversos quanto Brasil, Egito e México. Esse princípio chega ao Brasil por intermédio do arquiteto Lucio Costa que foi um dos delegados que atendeu o encontro que se materializou na Carta de Veneza. Rodrigo Mello Franco de Andrade escreve um capítulo no livro *The Conservation of Cultural Property*, publicado pela UNESCO, em 1968, no qual defende a preservação do entorno das cidades históricas brasileiras.

<sup>89</sup> Estimulada pela pujança do mercado de arte em Londres, onde prosperava grande número de casas de leilões e galerias de arte.

O estado no qual se encontravam muitas obras que chegavam aos compradores exigia cuidados de restauradores e, portanto, a conjunção da dinâmica do mercado de arte com o mau estado das obras impulsionou – e valorizou – a profissão, pois obras danificadas somente retornavam a condições de apreciação plena pelo público (e compradores) por meio da intervenção desses profissionais (González-Varas, 1999).

O restauro de pinturas também adquire importância com a instalação da Pinacoteca do Vaticano, processo que envolveu inúmeros restauradores, dentre eles Guisepe Molteini – um dos restauradores preferidos de Eastlake, tendo trabalhado em diversas obras adquiridas pela National Gallery de Londres –, que costumava acrescentar elementos composicionais, assim como adicionar assinaturas “segundo a atribuição dos colecionadores” (González-Varas, 1999, p.251). Essa prática de “melhorar” as pinturas é muito associada ao mercado de arte que ganha extraordinária força na Itália para alimentar a voracidade de mercados anglo-saxônicos, ansiosos por formar coleções públicas para atender à crescente sofisticação cultural de uma população cada vez mais instruída<sup>90</sup>.

Como já referido, a procura por restauradores habilitados, tanto para o mercado de arte como para o de coleções públicas, confere ao restaurador de arte italiano – em especial os de pintura e escultura – grande relevância e projeção. Os *bravi artigiani* eram procurados especialmente por *marchands*, colecionadores e museus de outros países e constru-

---

<sup>90</sup> Secco Suardo, como seus amigos, colecionadores e conhecedores, preferiu a chamada restauração “amadora” caracterizada por adições miméticas e pátinas habilidosas, pois considerava que a melhor restauração é a menos visível. No entanto, como afirma Perusini: “Secco Suardo não sabia pintar, portanto, mesmo quando ele trabalhou em obras de sua coleção, ele delegou o retoque a seu amigo restaurador Giuseppe Fumagalli. Também sabemos pela correspondência entre Fumagalli e Secco Suardo que ele teve suas pinturas amplamente repintadas, patinadas artificialmente e até mesmo assinadas falsamente.” (Perusini, 2010, p.17)

íram a reputação de operarem milagres resgatando obras da ruína, devolvendo-as à perfeição por meio de recomposições invisíveis<sup>91</sup>. Infelizmente esses profissionais também, participavam do desmembramento de obras grandes compostas de vários segmentos, como os predelas e retábulos, com a finalidade de obter muitas obras menores e mais vendáveis (Bewer, 2000, p.109).

Entretanto, o panorama nesse campo profissional não era homogêneo, pois a introdução das ideias de Cavalcaselle e, ao longo das décadas, sua consolidação no âmbito das “obras de arte” por intermédio de Camillo Boito<sup>92</sup> deixa claro que diversas tendências e abordagens de restauro conviveram na Itália ao longo das últimas décadas do século XIX e início do XX. Podemos sugerir que, provavelmente, o elemento divisor entre as diferentes tendências de restauro seja tipológico. A arquitetura – sob forte fiscalização do estado – adota os princípios do restauro filológico, enquanto as “obras de arte”, na maioria dos casos e apesar dos esforços desses arquitetos, acabavam quase sempre sendo objeto de profissionais praticantes do restauro reconstrutivo romântico destinado ao mercado ou a ambientes decorativos: o “restauro amador”<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Também para Ulisse Forni “a melhor restauração é aquela que não é notada” e, como os restauradores citados, ele estava convencido de que “para ser um bom restaurador era necessário antes de tudo ser um pintor” e que era necessário conhecer “os caminhos [pictóricos] dos antigos mestres”. Do mesmo modo, acreditava que os materiais usados para os retoques deveriam ser escolhidos considerando as características do quadro a ser restaurado e com base no tamanho das lacunas. Mais adiante no seu *Manuale*, Forni escreve que: “Quando em uma pintura (a óleo) há uma peça totalmente perdida, como uma cabeça, uma mão ou uma figura [...] em vez de refazer essa peça com tintas de verniz, é melhor pintá-la com tintas muito sólidas moídas com óleo de noz ou óleo de linhaça [...] sempre imitando a mão e o estilo do autor” (1866, p.152).

<sup>92</sup> Boito as apresenta pela primeira vez no Congresso de Engenheiros e Arquitetos celebrado em 1883, em Roma, e mais adiante as reforça em um artigo para a revista *Questioni Pratiche de Belli Arti*, no qual defende suas ideias fortemente influenciadas pelos princípios filológicos de Cavalcaselle

<sup>93</sup> Este panorama iria mudar, parcialmente, no século XX, a partir da promulgação de cartas nacionais Italianas que regulariam a atividade do restauro de “obras de arte” em coleções públicas. Contudo, como a ingerência do Estado não alcançava obras em coleções privadas, nestas permaneceu aberto o caminho para os restauros de “fantasia” destinados ao mercado de arte e antiguidades e a venda para colecionadores norte-americanos e ingleses.

#### 4.5 Luigi Cavenaghi e a transição do restauro “amador” para o restauro filológico

Luigi Cavenaghi (1844-1918) foi o representante mais destacado e característico dessa geração de profissionais italianos. Realizou numerosas restaurações para o estado italiano na transição do século XIX para o XX e participou do desenvolvimento dos novos critérios de restauração que buscavam uma mediação entre necessidades conservadoras, documentais e estéticas (Martínez Justicia, 2000).

Cavenaghi oscilava entre o restauro amador, característico dos profissionais prestadores de serviços para o mercado, e algumas práticas afinadas às novas tendências do restauro filológico. Em 1908, realizou intervenções de limpeza visando a recuperação das obras sem adicionar reintegrações pictóricas, deixando visíveis as lacunas no *Políptico de São Gregório* de Antonello de Messina, que fora seriamente danificado por um terremoto. Esta obra tinha lacunas grandes nas áreas vitais da iconografia, tratadas por Cavenaghi com uma reintegração neutra que sugeria, apenas com um traço desenhado, os contornos da figura (Perusini, 2010, p.31). Por outro lado, esse restaurador ao abordar, em 1912, o restauro, na Conferência dos Inspetores Honorários das Escavações e Monumentos, enfatizou tanto a necessidade de superar os retoques “neutros” de Cavalcaselle como de adotar uma leitura mais sensível da reintegração pictórica<sup>94</sup> (p.17).

Do outro lado do Atlântico, no DCTR, os princípios rigorosos do restauro filológico também foram adaptados a critérios que permitissem uma leitura mais fluida da imagem. Essa

---

<sup>94</sup> Ao opinar sobre o restauro de um retrato de Moroni feito por Otto Vermheren para os Uffizi e julgado “excessivo” por muitos artistas e críticos da época, Cavenaghi deixa claro os seus critérios de intervenção: “[...] o que Vermheren, eliminou neste quadro não são as velaturas [...] e, portanto, não é correto dizer que a pintura é defeituosa. Deve-se, ao invés disso, lamentar o fato de que o restaurador, seja por excesso de escrúpulos ou por falta de senso de arte, [...] não tenha sido capaz de retornar à pintura, após a limpeza, ao equilíbrio de sua harmonia geral” e sublinhou que “a restauração é uma arte e não uma operação mecânica. (Perusini, 2010, p.23)

Com esta frase, Cavenaghi resume sua oposição às ideias de Cavalcaselle.

doutrina de conservação e restauro passou a ser respaldada por uma das universidades mais importantes do mundo e pela forte personalidade e influência que Edward W. Forbes exercia sobre os estudos de Arte e História da Arte no mundo acadêmico dos EUA. A adoção das ideias do restauro filológico por Forbes e sua equipe teve impacto duradouro no cenário da profissão de conservador-restaurador nos Estados Unidos e no programa de formação estabelecido naquela instituição. Este viria formar tanto profissionais norte-americanos quanto alguns restauradores que se tornaram importantes personalidades em outros países, uma vez que, munidos de extraordinária autoridade acadêmica, puderam difundir os princípios deontológicos do restauro filológico, alcançando países tão diversos quanto Brasil, Egito e México. Foram alunos do Fogg, Erfan Heneidy (Egito), Carmen Dahesa (Mexico) e Edson Motta (Brasil) (Bewer, 2010, p 237).

#### **4.6 Forbes e o restauro filológico**

Com o aumento do Colecionismo e, em especial, com o estabelecimento das galerias nacionais, objetos como pinturas de retábulos, [ganham] um novo status como obras de arte e documentos históricos. Desta forma, a atenção se deslocou para sua atribuição a um artista específico, [e] surge a crença de que o valor de uma criação artística deriva da sua autenticidade. Isto pode ser visto no pensamento de Ruskin. (Bewer, 2010, p.30)

Esta observação de Francesca G. Bewer (2010) indica o contexto da história da arte no momento em que Edward W. Forbes (1873-1969) deu início a sua trajetória como colecionador pioneiro no campo da conservação e restauro. Forbes havia estudado História da Arte em Harvard (formando-se em 1896) e usou a fortuna de sua família e de ricos filantropos da Nova Inglaterra para formar, a partir do início do século XX, uma coleção de pinturas italianas pré-renascentistas, que comprava nas suas viagens à Europa.

Nas suas negociações tornou-se progressivamente frustrado com as falsificações e com as obras seriamente danificadas e recobertas de repinturas enganosas que lhe eram oferecidas. Esses trabalhos, feitos por restauradores italianos com o propósito de incrementar seu valor no mercado internacional, estimularam-no, a organizar o Centro de Conservação e Tecnologia da Arte no Fogg Museum, com o intuito de pesquisar, restaurar e separar o que havia sido produzido pelo artista e o que tinha origem posterior. Forbes defendia o retorno ao que havia sobrado da criação original, o que provinha do momento da criação. Neste contexto, a “mão do artista”, a autenticidade dos materiais e o estudo das técnicas artísticas eram fundamentais<sup>95</sup>. Os materiais nunca haviam sido valorizados por si só, e foi somente através da iniciativa e do esforço de Forbes que passaram a ser de interesse para a História da Arte.

Forbes, um entusiasta dos procedimentos pictóricos históricos e formado nos cursos de História da Arte de Harvard, era coerente com as linhas teóricas que valorizavam a materialidade que sustentava a imagem. Ele repudiava as obras muito restauradas e persistia na tarefa rotineira de mandar remover os vernizes alterados e purgar os repintes de todas as peças que entravam para a coleção do Museu. Desta maneira, os acréscimos eram eliminados de modo sistemático, independentemente de sua relevância histórica e do estado de ruína que resultaria dessa revelação. Forbes não autoriza, nas primeiras duas décadas

---

<sup>95</sup> A História da Arte passou a dar mais importância, ao final do século XIX, à autoria e ao estilo, e a autenticidade e a autografia do artista, passaram a ser um dos aspectos mais importantes do patrimônio material. Embora a iconografia, e mais tarde a iconografia/iconologia, continuassem sendo, obviamente, relevantes, a matéria que as sustentava ganhou protagonismo. Um retrato pintado por Tizziano, por exemplo, passou a ter mais importância pela autoria, autenticidade e maneira como foi pintado do que pela identidade do retratado. E as cenas sacras passaram a ser apreciadas em museus mais pela sua beleza formal do que pela narrativa religiosa.

do seu colecionismo, qualquer compensação pictórica que fosse além da singela entonação da massa de nivelamento das lacunas – os *honest fills* (Bewer, 2010, p.108) – e defendia que o espectador poderia reintegrar mentalmente as ruínas pictóricas<sup>96</sup>.

As ideias de John Ruskin, Giovanni Battista Cavalcaselle, Joseph Archer Crowe e Lionello Venturi<sup>97</sup>, defensores do respeito e aceitação de obras danificadas – com todas as suas lacunas –, passaram a ser a norma adotada nos restauros de pinturas que Forbes orientou. Seguindo a prescrição dos que denominava de “autoridades”, defendia que somente o trabalho autêntico marcado pelo tempo, poderia expressar o gênio do autor e provocar uma transformação emocional, pois acreditava que qualquer pincelada espúria seria uma traição ao artista (Bewer, 2010, p.108).

Na primeira década do século XX, Forbes também ficou a par das teorias de Camillo Boito (1836-1914), arquiteto-restaurador que defendia a possibilidade de reintegração da obra danificada na condição de que essa fosse reconhecível. Como vimos anteriormente, Forbes aceitou a mudança nos seus princípios rígidos, em grande parte devido a críticas de Historiadores de Arte e curadores ligados à Universidade de Harvard, que manifestaram restrições ao caráter ruinoso, resultante das limpezas orientadas por Forbes (Bewer, 2010, p.61). Como consequência de sua conversão ao restauro menos purista de Boito, Forbes contratou o aquarelista e fotografo Arcadius Lyon para a tarefa de reintegrar pinturas consideradas excessivamente danificadas. Este profissional desenvolveu uma técnica gráfica por hachuras em 1927 (Stout 1971, p.123)

---

<sup>96</sup> Toma como fundamento o que viria a ser conceituado como o “princípio do fechamento” – um dos princípios da Gestalt desenvolvido na década de 1920 – que dita que, quando se observa uma imagem com lacunas, o cérebro do observador a completa para obter uma percepção do todo.

<sup>97</sup> Lionello Venturi era filho de Adolfo Venturi que trabalhou com Giovanni Cavalcaselle na preservação do patrimônio edificado italiano após a Unificação Italiana em 1870.

Lyon<sup>98</sup> a sofisticada e a executada habilmente, fazendo valer sua experiência como gravador (Bewer, 2010, p.123). Francesca G. Bewer descreve a repercussão internacional do uso do método sugerindo que uma obra restaurada por Lyon

[p]ode ter influenciado os restauros da Galleria degli Uffizi em Florença e inspirado o grande teórico da conservação, Cesare Brandi. Há mesma época em que Lyon trabalhava no altar, ele usou uma variação de seu método em outra pintura do Fogg, uma pequena pintura italiana A Lamentação de Cristo Morto. A obra foi exposta em 1937 na Mostra Giottesca no Uffizi, onde seu restauro foi muito admirado por acadêmicos e percebido pelos restauradores do Uffizi que usaram uma técnica semelhante em uma pintura de Antonello da Messina. (Bewer, 2010, p.183)

#### 4.7 O restauro filológico no Brasil

Como observamos anteriormente, o restauro filológico, em sua forma atenuada por Camilo Boito, foi a teoria central na prática de conservação e restauro no Brasil entre 1948 e 1985. Na produção teórica de Edson Motta, constatamos que este restaurador sequer menciona Cesare Brandi<sup>99</sup> e o restauro crítico, embora inclua no seu livro *Restauração de Pinturas, aplicações da encaustica a fotografia de um detalhe de uma obra que ilustra o uso do *tratteggio* do mesmo tipo daquele executado por Laura e Paolo Mora, inspirado em Brandi, nos anos de 1940 e 1950 (Motta & Salgado, 1973, p.71) (Fig. 27). Rescala e Inácio tampouco mencionam o teórico.*

---

<sup>98</sup> Não foi encontrada nesta pesquisa qualquer evidência de que Cesare Brandi tenha influenciado os profissionais do Fogg Art Museum (DCTR). Os registros da sua presença nos EUA em 1940 sugerem o contrário. Bewer relata que o teórico italiano ficou impressionado pela técnica desenvolvida por Arcadius Lyon que estava em uso no Metropolitan Museum of Art por Murray Pease (2010, p.296). Também, o próprio superintendente do *Opificio Delle Petre Dure*, Giorgio Bonsanti menciona que o método era chamado em Florença de “Método Fogg” (Bewer 2010, p.296) indicando que a técnica era de conhecimento dos praticantes daquele país.

<sup>99</sup> O fato de a *Teoria del Restauro* ter sido publicada em italiano e sua apresentação fora da Itália, no 20<sup>th</sup> *International Congress of the History of Art*, em 1961, não ter tido muito êxito em convencer os restauradores do eixo anglo-saxônico e norte-europeu, firmemente estabelecidos nas suas práticas miméticas, pode explicar, em parte, esse desconhecimento (Nadolny, 2010, p.581).



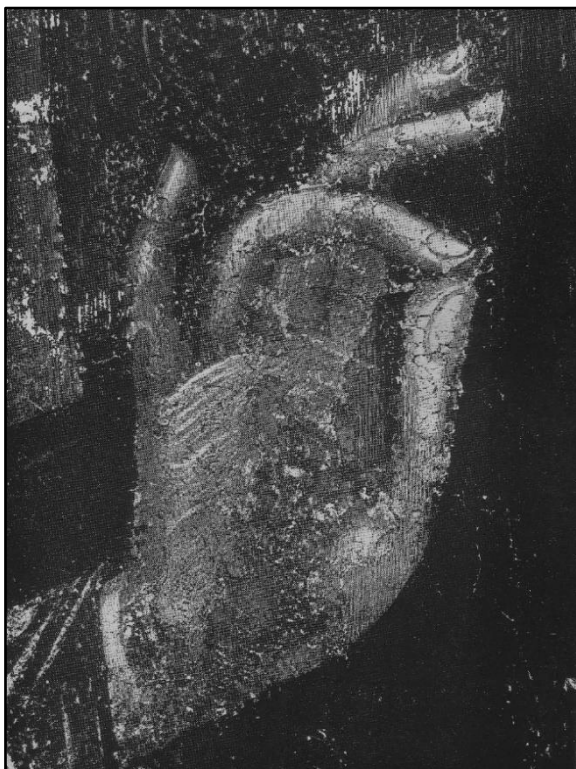


Fig. 27 - Cristo, Sabedoria Divina, Escola Salonica, Museu de Atenas. Pormenor restauro efetuado com “tratteggio”.

Fonte: Motta & Salgado, 1973.

O interesse pelo restauro e o debate acerca da reintegração das lacunas teve início no contexto brasileiro com a contratação de conservadores-restauradores para trabalhar nos museus nacionais e no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional criados na década de 1930. Seria, no entanto, o trabalho desenvolvido por Edson Motta que daria forma ao debate no país.

Motta, sendo coerente com sua formação em restauro, menciona as reintegrações reconhecíveis em dois de seus livros publicados em 1969 e em um terceiro editado em 1973<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> *Restauração de Pinturas em Descolamento e Restaurações de Obras de Arte*, ambos publicados em 1969 e *Restauro de Pinturas – Aplicação de Encaustica* (1973). Este último foi publicado dez anos após a edição da *Teoria do Restauro* de Cesare Brandi e 26 anos depois de seu retorno do estágio no Fogg Museum.

Neles ele discute o tema em profundidade e argumenta a favor da compensação não imitativa<sup>101</sup>, condenando qualquer mimese da policromia original.

As discussões em torno do problema no sentido do critério a ser adotado, se imitativo ou não, já foram de certa forma superadas. Há concordância universal do princípio do “não imitativo”, e com as mais justificadas razões. Acrescentar à guisa de original, um trecho de um quadro, implica em adicionar-lhes partes espúrias, além de ser, na maioria dos casos, uma forma de pretensão do restaurador que mesmo levando em consideração o seu saber e aptidão estará sempre falseando a obra. (Motta & Salgado, 1973, p.11)

A sua objeção a esse tipo de solução imitativa<sup>102</sup> fica ainda mais clara na expressão “por sistema muito em voga no século passado” transcrita na citação a seguir. Nela, refere-se às reintegrações reconstitutivas que teve a oportunidade de ver, nos EUA, nas pinturas que Forbes comprava na Europa. Essas eram, em geral, obras excessivamente repintadas por restauradores ingleses e italianos seguindo a tradição reconstitutiva associada ao século XIX. Durante o seu estágio ele aprendeu a ver nesses resultados contrafações antiéticas que o alertaram para os absurdos associados ao excesso de repinturas.

Quantas obras de arte são encontradas, confundindo o espectador [sic.], e até mesmo dentro dos grandes museus, obras de artistas, eivadas de contribuições espúrias de um ou mais técnicos que, devido a conceitos anacrônicos sobre conservação de bens culturais, foram adulteradas por sistema muito em voga, adotado no século passado [...]. (Motta & Salgado, 1973, p.12)

Motta atribui esta prática à necessidade de fazer com que as obras se adaptassem mais ao gosto dos colecionadores, pois “[a] intervenção imitativa não é destinada aos estudiosos,

---

<sup>101</sup> Nos anos de 1970 poucos restauradores continuavam adotando as práticas desconstrutivas e puristas do Fogg, sendo que a última grande campanha de restauro na qual os princípios do Fogg Conservation Center foram aplicados foi, como observamos anteriormente, a que interveio nas pinturas italianas pré-renascentistas da Jarves Collection da Universidade de Yale.

<sup>102</sup> Como vimos, a reintegração imitativa era considerada incompatível com os princípios éticos vigentes pela maioria dos restauradores pesquisados para esta tese, nesse contexto Rescala era uma exceção, voltaremos ao trabalho do restaurador mais detidamente.

nem aos museólogos, nem aos colecionadores; quando muito, satisfazem ao gosto<sup>103</sup> de pessoas cuja preocupação única consiste em possuir uma tela “perfeita” do ponto de vista decorativo” (Motta & Salgado, 1973, p.17).

#### **4.7.1 As Reintegrações neutras**

Segundo os textos de Motta examinados para esta tese, a reintegração neutra – mesmo não sendo a mais mencionada pelo restaurador – manteve-se sempre presente no seu leque de opções. Essa solução de apresentação estética, como vimos anteriormente, foi usada a partir do século XIX e ganhou ampla adesão na primeira metade do século XX por estar associada às soluções dadas a ruínas arquitetônicas e a peças arqueológicas de todos os tipos.

Segundo Eve Bouyer, em seu texto *The Bad Reputation of Neutral Retouching*, o historiador de arte italiano Giovanni Cavalcaselle, que acreditava que “os restauros deveriam ser reconhecidos a olho nu para não enganar os acadêmicos”, influenciou diretamente a primeira reintegração neutra, feita “entre 1858 e 1861 por Gaetano Banchi em uma pintura de Piero della Francesca” (Bouyer, 2017, p.28). Cavalcaselle, que passou a ocupar um posto ministerial logo após a conclusão da unificação italiana em 1870, impôs, por diretiva oficial, em 1877, a adoção da reintegração neutra em todo o Reino. Nesse documento consta “que as lacunas deveriam ser preenchidas com uma cor igual, porém menos intensa do que as circundantes” (Bouyer, 2017, p.29).

---

<sup>103</sup> Essa insinuação de que a reintegração imitativa servia para agradar o gosto pouco sofisticado dos colecionadores era, e continua sendo, frequente dentre os argumentos dos quais se servem aqueles contrários as reintegrações miméticas

Outro grande personagem do restauro do século XIX – Camilo Boito – ao mencionar essas instruções ministeriais, disse: “Veja você, requer-se em painéis e afrescos que lacunas e buracos sejam preenchidos com um tom neutro para que o espectador não seja enganado pelo hábil restaurador” (Bouyer, 2017, p.29). Como se nota pelo tom irônico, Boito nutria pouca simpatia pela técnica e acrescenta que ela: “compromete o prazer estético e não se justifica onde a reintegração não é conjectural”. A seguir, porém, ele mesmo contra-argumenta dizendo que “ter dúvidas sobre a autenticidade da pintura é muito mais perturbador” (Bouyer, 2017, p.30).

Bouyer nos ensina que a reintegração neutra foi muito usada na Alemanha, no período entre guerras e insinua que essa tendência pode estar associada ao desenvolvimento da arqueologia moderna nesse período<sup>104</sup> e à adoção de critérios de recomposição “neutra” dos objetos escavados, onde “obras de arte eram percebidas como documentos históricos, e seu valor estético [...] desconsiderado” (Bouyer, 2017, p.29).

Os restauradores de Harvard, porém, nunca usaram reintegrações imitativas e desde os anos 20 do século passado se afastaram das reintegrações neutras e passaram a adotar soluções não imitativas como as recomposições por hachuras. A adoção dessa técnica, no entanto, durou poucos anos na instituição, visto que, após um sério desentendimento com George Stout em 1935, Arcadius Lyon foi afastado do DCTR e não havia no departamento quem o substituísse na tarefa<sup>105</sup>, já que Stout era conhecido pelo seu desprezo pelas

---

<sup>104</sup> A moderna arqueologia foi fundada por Mortimer Wheeler (1890-1976) e Kathleen Kenyon (1906-1978).

<sup>105</sup> O único profissional com habilidade para a execução de reintegrações cromáticas que trabalhou no museu após a saída de Lyon foi Morton Bradley Jr, que experimentava, na sua prática como restaurador independente, uma variação pontilista de reintegração reconhecível que nunca chegou a ser posta em prática nas pinturas do museu. Bradley, porém, somente se integrou à equipe durante a Segunda Guerra Mundial, tornando-se efetivamente restaurador em tempo integral apenas em 1948 (Bewer, 2010, p.224).

manualidades e Richard Buck dedicava sua atenção aos tratamentos estruturais de pinturas. Como consequência os restauros voltaram a ser feitos de forma neutra.

Durante seu aprendizado no DCTR, Motta utilizou o recurso da reintegração neutra no restauro de uma belíssima pintura veneziana do final do século XV (Fig. 28) que pertencia à coleção do Museu Fogg.<sup>106</sup> As lacunas na obra exigiram alguma integração à imagem. Orientado por seus professores, o estagiário se limitou a preenchê-las com um emassamento liso de cor ocre<sup>107</sup>, que se harmonizava bem com as tonalidades quentes prevalentes na pintura. A imagem reproduzida a seguir, ilustra com clareza a solução utilizada por esse profissional.

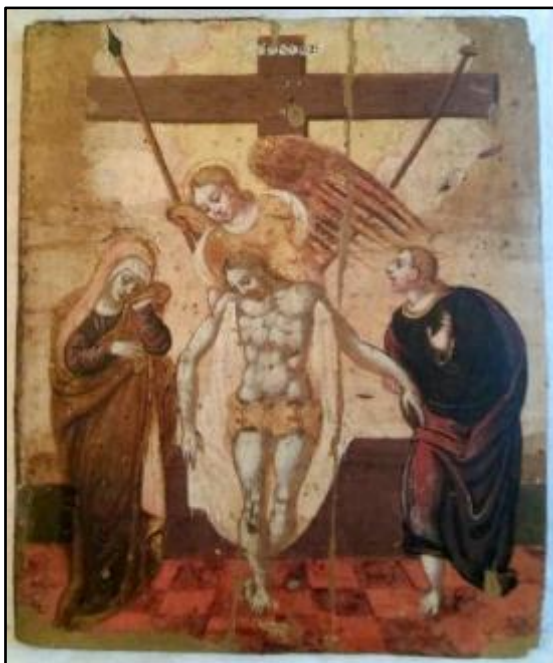


Fig. 28 - Pintura Veneto Bizantina, sec. XV, tempera s/ madeira.  
Fonte: Acervo Família Motta. Créditos fotográficos: a autora.

---

<sup>106</sup> Quando Motta se preparava para retornar ao Brasil, em dezembro de 1946, Forbes lhe presenteou com duas das obras que ele havia restaurado durante seu estágio. Estas hoje pertencem a coleção da família Motta.

<sup>107</sup> O emassamento de cor ocre, refere-se à utilização de uma massa composta de gesso e cola de cartilagem animal, utilizada para o preenchimento de lacunas, cuja cor é obtida através da adição de um pigmento ocre.

Embora esse restauro do preenchimento volumétrico feito por meio de uma massa pigmentada não possa ser, a rigor, considerado uma reintegração cromática sua função estética é equivalente. Já no Brasil, Motta a utilizou esse procedimento em uma pintura de Nicolás Antoine Taunay (1755-1830) para o MNBA, quadro que apresentava lacunas extensas.

O quadro intitulado ‘São Marcos’ tinha a sua parte interior perdida, recoberta por uma pintura que pretendia imitar o original. Pareceu-nos de bom alvitre remover a intervenção indevida aplicando na extensa falha, uma tonalidade neutra sem procurar recompor o desenho perdido. A fim de se respeitar e valorizar o original que restava. (Motta, 1969, a, p.64)

#### **4.7.2 A reintegração diferenciada: o “chuleado”**

O chuleado são hachuras, ou um sistema de linhas cruzadas empregadas para integrarem a lacuna à composição, possibilitarem a modulação dos volumes e serem claramente reconhecíveis. Este recurso técnico deixa transparecer o fundo sobre o qual foi feito e cria um padrão gráfico característico, facilmente diferenciado da pintura adjacente (Bewer, 2010, p.185). Em essência, trata-se de um *tratteggio* cruzado ou, caso desejemos ser coerentes com a cronologia do surgimento desse tipo de recurso de reintegração, devemos inverter a afirmação dizendo que o *tratteggio* é um chuleado feito com linhas paralelas verticais<sup>108</sup>. Motta nos revela seu apreço por essa técnica de reintegração reconhecível que havia aprendido nos Estados Unidos e que no Brasil denominou de “chuleado”<sup>109</sup>,

---

<sup>108</sup> Existem diversas formas de *Tratteggio*. A técnica desenvolvida no ICR (hoje denominado *Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro*) se tornou conhecida como *Tratteggio* enquanto a vertente dessa desenvolvida, em Florença por Ornella Casazza ao final da década de 1960 foi chamada de Seleção Cromática/ Abstração Cromática.

<sup>109</sup> A rigor o termo significa “pontear ou coser a ponto ligeiro a orla de um pano, para que não se desfie” (Dicionário Houaiss de Português). O significado é igual em português de Portugal.

uma adaptação livre do termo em inglês “crosshatching”<sup>110</sup>, e que ele considerava uma “[...] aplicação com tintas da mesma cor e do mesmo valor sobre as partes perdidas do original, em forma tracejada [...] para tornar evidente o retoque” (Motta & Salgado, 1973, p.15).

Motta havia aprendido nos EUA as técnicas e os princípios da reintegração por hachuras<sup>111</sup> desenvolvida por Arcadius Lyon (Fig. 29). Como vimos essa era uma mudança de atitude no DCTR com relação ao tratamento de lacunas em pinturas, mudança que consistia na adoção de princípios dogmatically honestos, o que significava o emprego de uma reintegração mais harmoniosa, mas ainda claramente reconhecível das áreas faltantes. Essa mudança representou uma aceitação por parte de Forbes dos princípios mais flexíveis defendidos por Camillo Boito e pelo historiador de arte Charles Elliot Norton (1827-1908), defensor da ideia em Harvard. Bewer explicita essa mudança de curso ao escrever que “Forbes a partir de então [na década de 1920] deu aos seus restauradores instruções rigorosas para fazer a reintegração invisível de longe, mas distinguível a poucos pés de distância” (2010, p.182).

---

<sup>110</sup> O Cambridge Dictionary define o termo como: “Dois grupos de linhas paralelas que são desenhadas juntas, especialmente em um ângulo de 90°, em partes da imagem para mostrar as diferenças de luz e escuridão. (2020, tradução livre da autora). “Two groups of parallel lines that are drawn close together across each other, especially at an angle of 90°, on parts of the picture to show differences of light and darkness”.

<sup>111</sup> Motta também adota a sua versão simplificada das técnicas de Lyon, que segundo o restaurador Adriano Ramos até poucos anos atrás podia ser vista em pinturas em igrejas de Minas Gerais. (Entrevista sobre Edson Motta e sua contribuição à conservação e restauro no Brasil. [Entrevista concedida] a May Paiva por Adriano Ramos, em 04, mar. 2019).



Fig. 29 - Detalhe da técnica de reintegração cromática com hachuras desenvolvida por Arcadius Lyon no Fogg Conservation Center.  
Fonte: Bewer, 2010, p.185.

Ao descrever o tratamento da lacuna na pintura flamenga *Pegasus* do século XVII, pertencente ao MNBA e reintegrada com o referido chuleado, Edson Motta diz: “[...] nas falhas, inclusive nos pés da figura à direita, houve apenas insinuações das formas e compensação das tintas, em *tratteggio*” (Fig. 30) (Motta & Salgado, 1973, p.62). Essa afirmação indica que ele considerava todo tratamento tracejado como uma forma de *tratteggio*, provavelmente recorrendo ao significado imediato do termo em italiano ou por considerar que toda reintegração feita com traços deveria ser assim designada.



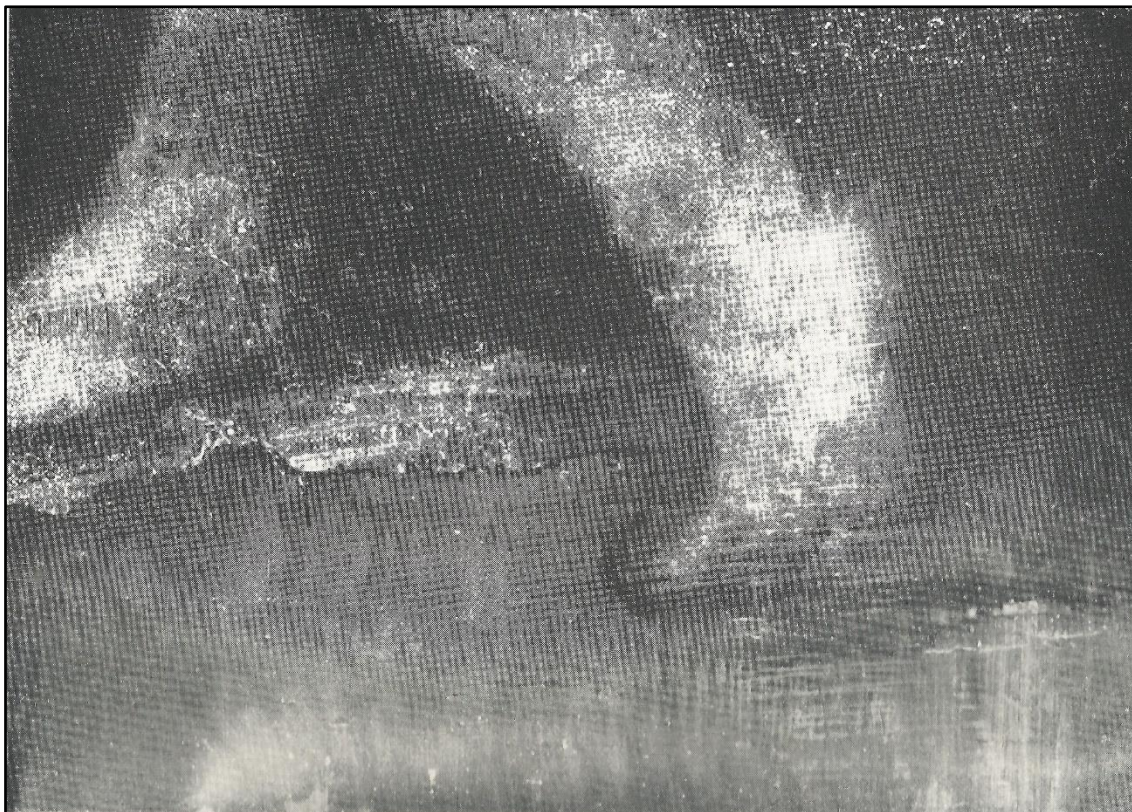


Fig. 30 - Pegasus, Escola de Rubens, detalhe canto inferior direito da tela de "chuleado" empregado como reintegração.

Fonte: Motta, 1969, d, p.67.

Motta observa também que no procedimento não deve haver “[...] invenção de formas [ou] falhas substanciais, como uma figura ou pormenores importantes do quadro” ou, em outras palavras, na condição de que não sejam usadas para “reconstituir o desenho como se fosse original [...]” (Motta & Salgado, 1973, p.15). Magaly Oberlaender, em resposta ao questionário incluído no apêndice, complementa dando os percentuais para a adoção de reintegrações cromáticas diferenciadas. Observa, seguindo Motta e Salgado, que “caso a perda seja igual ou superior a 30%, teria que se deixar a obra sem reintegração. Era feita uma estabilização estrutural da obra, sem reintegrá-la. Isso era aplicado tanto aos bens móveis como aos integrados”.

Esse princípio Motta colocou em prática no restauro de uma pintura muito danificada de Souza Carneiro da coleção do MNBA, sobre a qual afirma que: “[...] as falhas da pintura

foram compensadas, rigorosamente, dentro dos seus limites utilizando-se a técnica chuleada e tintas à têmpera [sic], com preocupação de deixar evidentes os espaços onde se deram as intervenções [...]” (Motta, 1969, a, p.42).

Maria Sabina Uribarren, no livro *Contatos e Intercâmbios Americanos no IPHAN* (2016), observa que a adoção da técnica desenvolvida por Lyon foi seguida no Brasil, porém sem a “notabilíssima precisão e capricho” do norte-americano. A autora comenta que “pelo menos naquelas [fotografias] por ele publicadas [...] foram realizadas tramas de linhas em áreas [...] não fundamentais; sem falar de certo desleixo no traçado [...]” (2016, p.158).

A atitude explica-se pela pouca importância que o restaurador e professor brasileiro dava à reintegração, ou de resto aos aspectos estéticos relacionados à aparência das obras sobre as quais trabalhava. Segundo seu filho, Edson Motta Junior, ele preocupava-se muito mais com a estabilização física das pinturas e considerava a sua tarefa de restaurador completa quando a obra estava “salva” (Motta Jr., 2019).<sup>112</sup> Esta atitude muito provavelmente, refletia a preocupação de Motta com a responsabilidade de tratar uma enorme quantidade de obras patrimoniais brasileiras em avançado estado de deterioração com poucos recursos humanos e financeiros. Portanto, não surpreende que sua dedicação ao que ele considerava cosmético fosse menor e que os resultados sejam vistos, hoje, como insuficientes.

Ademais, para Motta o restaurador deveria permanecer o mais anônimo possível e é provável que ele visse as reintegrações de Lyon como estando em disputa com a habilidade

---

<sup>112</sup> Entrevista sobre Edson Motta e sua contribuição à conservação e restauro no Brasil. [Entrevista concedida] a May Paiva, em 28 maio 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese).

do artista<sup>113</sup>, uma vez que, em seu modo de pensar, era suficiente que as reintegrações cromáticas suavizassem os ruídos visuais provocados pelas lacunas<sup>114</sup>. Conforme nos mostra nesse parágrafo de seu livro no qual menciona as virtudes das reintegrações que

[...] não interferem na inteireza da obra de arte e não concorrem com o propósito do artista em nenhum grau, mas buscam apenas sintonias. Ainda mais, evitam que a visão seja violentada e até possuem a vantagem de permitir a impressão unitária, [...]. (Motta & Salgado, 1973, p.16)

Sendo sua missão principal conservar e restaurar o acervo integrado desse patrimônio colonial, a abordagem filológica purista, herdada das ideias de Cavalcaselle e Boito (e de John Ruskin) através do DCTR adequava-se perfeitamente. Não obstante, sua convicção da justeza dos procedimentos se fez presente, também, quando utilizava reintegrações “chuleadas” e “neutras” em obras destinadas a museus. A campanha de restauro, sob sua direção, das obras do MNBA é um exemplo dessa coerência conceitual<sup>115</sup>, visto que nela todas as obras foram tratadas de acordo com os princípios do restauro filológico.

As ideias de Motta sobre reintegração cromática – como tantas outras – estavam fortemente enraizadas no corpo técnico do IPHAN, fato que se evidencia quando Jair Inácio, que fora seu aluno em 1958, ao retornar de seu estágio na Bélgica, começa a trabalhar nos interiores decorados das igrejas mineiras e enfrenta o dilema de decidir entre a abordagem

---

<sup>113</sup> É um fato comum encontrarmos hoje reintegrações cromáticas pelas técnicas de *tratteggio*, seleção ou abstração cromática que ofuscam as obras a elas submetidas.

<sup>114</sup> Essas observações são especialmente reveladoras, quando confrontadas com as reveladas por Giuseppina (Cavalcaselle, 1877 citado por Perusini, 2010) com referência a atitude de Giovanni Cavalcaselle concernente as reintegrações realizadas por Guglielmo Botti, sob a direção do primeiro, na Basílica Superior de Assis, entre 1872 e 1874 (ver p.94, Fig. 17).

<sup>115</sup> Raramente a proximidade de visualização de coleções pictóricas museológicas e privadas no Rio de Janeiro, assim como a sofisticação formal das obras predominantemente dos séculos XIX e XX, impunha aos restauradores a obrigação de detalhar os acabamentos e esconder as lacunas e as imperfeições mais evidentes. Portanto, os aspectos estéticos desses restauros obedeciam a regras de natureza mais casuística do que a de qualquer princípio deontológico adotado por Motta. Este mantinha, também, uma prática ativa como profissional independente aceitando encomendas de serviços de restauro, tanto de colecionadores, quanto de galerias de arte. Nessa prática flexibilizou seus princípios e regras ao empregar as reintegrações vistas que em tese, e em suas aulas, condenava.

que lhe foi ensinada por Motta ou aquela aprendida em Bruxelas, já que, como afirma Isabel Nobrega

Os Estados Unidos optavam pela não reconstituição, isto é, pela conservação do que restou, sem adição alguma; enquanto o instituto Belga optava exatamente pelo contrário, pela reconstrução. Para os americanos, no caso de retoques de pintura, bastava apenas um “tom geral nas falhas”, não havia preocupação de refeitura, mas de atenuar a mancha causada pela deterioração. Os Belgas consideravam importante a reconstituição, pois não apreciavam uma obra que estivesse “danificada”. (1997, p.199)

A autora continua a esclarecer-nos sobre as opiniões de Inácio a respeito do tema dizendo que “[p]ara ele, parece que os americanos têm razão, pois nas restaurações por ele efetuadas, como em suas aulas, em seus comentários, enfim, sempre defendeu a não reconstituição” (Nobrega, 1997, p.200). Além disso, “segundo Jair, em hipótese alguma, os retoques poderão depender do gosto ou das conveniências do restaurador. A solução mais aceitável era o ‘chuleado’, ou seja, traços aplicados com tinta da mesma cor e valor sobre as partes perdidas” (Nobrega, 1997, p.128).

Ao adotar o termo “chuleado”, o restaurador se inclina evidentemente na direção dos ensinamentos de Motta. Nobrega deixa isso claro, ao dizer que para Jair Inácio “[a] intenção da reintegração não é a reconstrução do desenho, mas a reconquista do equilíbrio tonal”<sup>116</sup> (Nobrega, 1997, p.128), que, como vimos, é exatamente o mesmo termo utilizado por Edson Motta para se referir ao tema<sup>117</sup>. Um bom exemplo é a pintura colonial brasileira

---

<sup>116</sup> Esta afirmação não chega a ser uma surpresa, pois a noção de harmonização tonal, tanto em referência à reintegração quanto à remoção de vernizes, era de uso corrente especialmente quando o tema era a remoção de vernizes amarelados. Ainda, segundo Diane Dwyer Modestini, o princípio “era praticado no Louvre onde os restauradores deixavam uma fina camada de verniz sobre a totalidade da pintura” (2005, p.32).

<sup>117</sup> Também, o fato de tanto Motta quanto Inácio e Rescala trabalharem prioritariamente em obras artísticas integradas à arquitetura pode ter influenciado a adoção de técnicas que consumissem menos tempo e que pudessem ser realizadas por mão de obra menos qualificada. Tanto técnicas imitativas de restauro quanto qualquer variação apresentando grafia explícita, como a versão detalhada e caprichosa de Arcadyus Lyon, são muito trabalhosas e exigem profissionais treinados e experientes. Sua adoção teria impacto direto no custo das obras e exigiriam do IPHAN recursos dos quais a instituição não dispunha. Outro fator a ser considerado é a distância de leitura da recomposição das lacunas. Pinturas situadas nos forros dos templos ou nos seus painéis laterais, assim como peças escultóricas sacras que decoravam retábulos, não requeriam

(Fig. 31) pertencente e exposta no MNBA, a única da coleção ainda apresentando restaurações feitas por Motta.

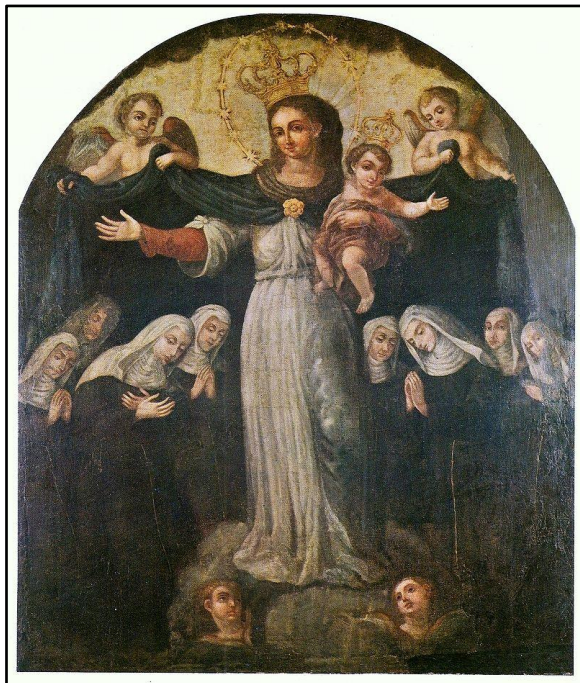


Fig. 31 - Na. Sra. da Ajuda, autor desconhecido, sec. XVII, óleo s/madeira, Acervo MNBA..  
Fonte: Acervo Wikimedia Commons, the free media repository, 2020.

Como vimos, a reintegração imitativa era considerada incompatível com os princípios éticos vigentes para Motta e Inácio. Rescala era uma exceção, e foi o único restaurador brasileiro da sua geração que não se classifica como pertencendo à tendência do restauro filológico no Brasil. Ao argumentar a favor da sua opção pela reintegração mimética nesse contexto, Rescala apoia-se no prestígio dos museus europeus e norte-americanos:

Visitamos museus na Europa e América. Todos os quadros restaurados não dão a perceber onde houve intervenção na pintura, pouquíssimas vezes nos deparamos com quadros restaurados exibindo marcas que indiquem os lugares onde foram

---

acabamentos muito sofisticados em função da grande distância entre essas obras e aqueles que as contemplavam.

retocados e quando isso acontece é porque existe a falta de parte importante ou áreas de maiores proporções. (1985, p.293).

O professor baiano usa o argumento de que, embora a integridade física da obra seja a tarefa principal do restaurador, o que se apresenta à apreciação do fruidor é a face da obra, a pintura propriamente. Sendo assim, o tratamento dos danos na face da pintura deve merecer especial atenção, pois, ainda que saibamos que o “[...] mais importante na obra é a solidificação da sua estrutura, esta parte passa despercebida ao público em geral, o que exige mais a perfeição do trabalho na superfície da pintura que é, na realidade, o que se expõe a observação” (1985, p.286).

Rescala mostra irritação com os profissionais que adotam técnicas não miméticas ao comentar que eles: “[...] acham que as faltas de tinta ou partes perdidas não devem ser compensadas com caráter imitativo, pois seria pretenciosa intromissão” (1985, p.293) e segue afirmando que os restauradores que adotam essas técnicas:

[...] aconselham que os retoques das falhas sejam de modo a mostrar os locais em que houve intervenção. Para isso recomendam vários recursos como a modificação da maneira de pintar do autor por meio de estriados, emassamentos abaixo do nível dos defeitos, ranhuras na massa e outras maneiras que ocorrem ditadas pela preferência de cada qual. (1985, p.293)

O mesmo atribui a adoção dessas formas de reintegração ao precário ensino artístico tradicional, e sublinha que somente um profissional conhecedor de técnicas artísticas e com experiência como pintor familiarizado com os processos históricos de pintura estará habilitado para o exercício dessa etapa do restauro, visto que ela

[...] só poderá ser feita por pintor com larga experiência e profundo conhecimento das técnicas usadas pelos antigos pintores em suas várias épocas [pois] nas compensações, imitar bem os tons e o modo de pintar do autor é uma tarefa muito difícil e [...] para alcançar tais objetivos [o restaurador] terá de submeter-se ao

longo e necessário estudo da pintura acadêmica além do talento e da persistência de que naturalmente deve ser dotado. (Rescala, 1985, p.293)<sup>118</sup>

E, ao aprofundar sua convicção de que as habilidades necessárias para a reintegração pictórica derivam do ensino tradicional, insinua que a opção dos restauradores pelas reintegrações<sup>119</sup> não imitativas decorre mais da didática moderna vigente nas escolas de arte, e que a adoção da “não imitação” seria a consequência de não estarem preparados ou dispostos a aceitar o desafio de realizar compensações imitativas.

Absorvidas pela Arte Moderna, as Escolas de Belas Artes raramente ensinam pintura acadêmica e com isso o pintor – restaurador não está suficientemente credenciado a retocar a pintura antiga. Aceita, então as diretrizes propostas da não imitação. (Rescala, 1985, p.294)

Rescala, coerente com sua formação de pintor treinado na tradição acadêmica da ENBA, naturalmente reforça a necessidade de um aprendizado aprofundado das habilidades de um artista plástico, dizendo que: “O retoque de pintura é sem dúvida, o trabalho mais difícil e responsável na técnica de restauro. Requer amplos conhecimentos do pintor-retocador, relativos a todas as técnicas de pintura” (1985, p.286).

---

<sup>118</sup> Mais adiante, faz uma surpreendente, e poética, afirmação defendendo a incorporação da personalidade do restaurador a do artista ao dizer que “No momento em que o pintor esta retocando, ele procura a identidade artística do autor, isto é, ele se transporta integralmente para aquela época, se despersonalizando” (Rescala, 1985, p.294). Curiosamente Arcadius Lyon acreditava que “[...] impulsos psíquicos emanavam de pinturas e que ele gosta de senti-los antes de começar o trabalho”. Stout achava que Lyon estava alucinando e dizia, ironizando, que ele acreditava que “o espírito do pintor veio do céu e lhe disse o que fazer” (Bewer, 2010, p.182).

<sup>119</sup> Esse restaurador nos oferece também, um panorama riquíssimo do debate em torno dos critérios para o restauro pictórico na Bahia dos anos de 1970 e início dos anos de 1980. Nesse estado brasileiro, a hegemonia teórica-conceitual era disputada por dois grupos de profissionais que começaram a trabalhar em monumentos tombados pelo IPHAN. Referindo-se aos critérios adotados para as reintegrações cromáticas Rescala afirma que existia: “[...] uma grande divergência com respeito a compensação da pintura em sua restauração, o que está lançando confusões e dúvidas entre os novos restauradores.” (Rescala, 1985, p.293). Nas entrevistas realizadas com profissionais baianos ficou claro que um dos grupos mencionado como ‘novos restauradores’, que sugeriam mudanças em alguns dos fundamentos da profissão, era composto por José Dirson Argolo e Bruno Visgo, ambos formados na Università Internazionale dell’Arte (U.I.A), em Florença. Argolo foi aluno de Umberto Baldini nessa instituição e seu estagiário no Opificio dele Pietre Dure e Laboratório di restauro di Firenze, onde aprendeu as técnicas de abstração e seleção cromática que passaram a defender e praticar ao retornarem ao Brasil.

#### ***4.7.3 Situações especiais que exigiam critérios flexíveis***

A complexidade dos problemas enfrentados pelos conservadores-restauradores exigiu que acomodassem várias soluções que não podiam ser reduzidas ao binômio reconhecível-não reconhecível. Em alguns casos Motta e Rescala defendem flexibilizar seus princípios para atender a situações fora do contexto usual, uma vez que em “situações especiais” as atitudes relacionadas à reintegração podem mudar (Anexo 6). Motta refere-se à *Pietà* de Michelangelo, que foi danificada em 1972 por um vândalo e restaurada mimeticamente sob a supervisão do curador dos Museus do Vaticano, Deoclécio Redig<sup>120</sup> de Campos<sup>121</sup>. Sobre essa escultura icônica Motta diz que “[a] alternativa de deixar a imagem mutilada seria realçar o ato de barbarismo de um exibicionista, estimulando outras agressões do gênero”, e acrescenta que “[...] a obra de Michelangelo, além dos seus valores estéticos, constitui objeto de culto na Basílica de São Pedro, justificativa maior para a reconstrução” (Motta & Salgado, 1973, p.13).

Em sintonia com esses argumentos, Rescala faz uma declaração – muito atual – referente a adequação do restauro ao público ao qual se destina

---

<sup>120</sup> Deoclécio Redig de Campos (1905-1989), brasileiro, filho de diplomata, estudou na Alemanha, Suíça e Itália, onde se formou como historiador de arte. Em 1933 foi contratado pelos Museus do Vaticano, em 1935 assumiu a direção da Galeria de Imagens do Vaticano. Mais tarde foi nomeado diretor geral dos Museus Vaticanos (1971-1978). <https://www.vaticannews.va/pt/mundo/News/2019-06/deoclecio-redig-de-campo.html> (acesso em 01/08/2020, as 16:15).

<sup>121</sup> Um dos problemas conceituais que foram questionados pela vivência prática dos restauradores estava relacionado ao restauro estético nas igrejas. Motta Junior relata que em 1987 testemunhou debates intensos em um curso organizado pelo IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Minas Gerais) sobre o restauro de forros pintados em igrejas coloniais no qual sociólogos e restauradores debateram a ética das reintegrações em ambientes de culto. Para a sua surpresa, a grande maioria dos participantes defendia que as reintegrações deveriam resgatar o pleno reconhecimento da iconografia cristã, em respeito e de acordo com os desejos da comunidade de fiéis das congregações em questão. Essa adequação dos restauros àqueles que usufruem do bem patrimonial voltou ao debate em publicações recentes e, portanto, não deixa de ser surpreendente que em 1987 já houvesse consenso a respeito de se flexibilizar os dogmas que impunham uma solução única para essas questões (Motta Jr, Edson, 2019. Entrevista sobre Edson Motta e sua contribuição à conservação e restauro no Brasil. [Entrevista concedida] a May Paiva, em 28 maio 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese).



É preciso que se deva levar em conta o local a que pertence a obra de arte, se às igrejas e conventos e se ainda se destinam ao culto...Em edifícios públicos e templos religiosos, as decorações ou composições sacras quando restauradas, tem compensações na pintura feitas com caráter imitativo pois obviamente não agradará a alguém rezar pedindo proteção de uma imagem, ou ver cenas bíblicas com retoques da forma ‘recomendada’ que serão interpretadas como manchas ou mutilações. (1985, p.293)

Quando não é possível apenas uma abordagem para um problema tão sensível Motta recomenda que “[a] atitude profissional [...] deverá ser suficientemente flexível para com aquilo que lhe parecer justo e, ao mesmo tempo, rigoroso no sentido de ser evitada toda e qualquer interferência de ordem estética” (Motta & Salgado, 1973, p.15).

#### *4.7.4 As desigualdades nas composições pictóricas*

Outro aspecto importante a ser ressaltado com referência à reintegração cromática pode ser encontrado no enorme interesse de Motta pela composição pictórica. Ele iniciava seu curso anual na ENBA ensinando o que ele denominava “Análise da Composição”<sup>122</sup>. Essa disciplina versava sobre a distribuição das formas, cores e texturas no plano pictórico e como essa organização se relacionava com a experiência estética. Portanto, não é de se estranhar que tenha considerado esses aspectos na sua discussão sobre reintegração cromática. Ele entendia que os valores formais são contaminados pelas “falhas” e que essas, uma vez que prejudicam o “espírito original da composição”, devem ser avaliadas pelo restaurador.

O quadro é uma unidade com linhas estruturais expressivas, comportando ritmo, harmonia, valores e tons adequados a uma certa destinação [...] e, portanto, esses valores formais deveriam ser mantidos [...] notas claras ou escuras, que impliquem, indevidamente, na criação de novas cores ou novos valores, podem levar o

---

<sup>122</sup> Após a reforma curricular dos cursos da UFRJ na década de 1970 esse segmento da disciplina ministrada pelo professor, “Teoria, técnica e conservação de pinturas”, se transformou na disciplina “Análise da Composição.”.

observador a preocupações estranhas aos desígnios propostos pelo artista. A própria falha é, por si mesma, um acidente prejudicial ao espírito original da composição. (Motta & Salgado, 1973, p.15)

Essas afirmações são especialmente interessantes, considerando-se que levantam a questão da avaliação do impacto visual das reintegrações neutras ou chuleadas. Fica evidente que Motta não considerava esse tipo de compensação como sendo “prejudicial ao espírito da composição”, o que nos leva a deduzir que seu grau de exigência da integridade visual de uma pintura era saciado apenas com o amortecimento mínimo de qualquer “acidente prejudicial ao espírito original da composição” (Motta & Salgado, 1973, p.16).

#### ***4.7.5 Materiais empregados nas reintegrações cromáticas***

Os materiais usados pelo professor Motta para a reintegração cromática variavam de têmperas a tintas a óleo<sup>123</sup>. Um bom exemplo é a pintura *São Caetano* de Gionanni Battista Tiepolo, uma das obras mais importantes do MNBA, que foi reintegrada em 1968 “com tintas a óleo em *glacis*” (Motta & Salgado, 1973, p.75), provavelmente por serem essas mais apropriadas ao encontro exato da cor e tonalidade da tinta original adjacente. É provável, embora não registrado no relatório, que as velaturas a óleo tenham sido feitas sobre uma base de têmpera ou aquarela<sup>124</sup> para que pudessem ser aplicadas em camadas mais finas, pois Motta sabia bem, obviamente, das limitações inerentes ao uso de tintas a óleo<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Alguns anos depois Edson Motta sugeriu o uso de tintas a encaustica como forma de contornar o problema de escurecimento das reintegrações cromáticas.

<sup>124</sup> Aquarela é o termo técnico utilizado no Brasil, para se referir ao que, em Portugal, se conhece como aguarela.

<sup>125</sup> Isso fica claro quando diz: “Sabem os restauradores experientes o quão frequentemente as tintas a óleo causam o surgimento de manchas escuras em áreas que antes eram invisíveis” (Motta & Salgado, 1973 p.15). Motta usa esse argumento para avançar uma crítica aos restauradores “adeptos da imitação de formas

Podemos conjecturar, portanto, que a escolha de uma técnica que combinava uma base à têmpera com velaturas com tintas a óleo para a reintegração da pintura do Tiepolo deve-se às extraordinárias propriedades óticas dessa associação, que combina a opacidade da têmpera como tinta de base com a translucidez do óleo aplicado sobre ela. O resultado obtido, certamente, honraria melhor a saturação e transparência de uma pintura do século XVIII, além de ser, também, mais apropriado ao encontro exato da cor e tonalidade da tinta original adjacente<sup>126</sup>.

A técnica de velatura sobre uma “tinta à base de água” ainda hoje é bastante empregada e parte da premissa de que o guache, a aquarela ou a têmpera a ovo formam, sobre a lacuna, uma primeira camada opaca que, em tese, deveria ficar ligeiramente mais clara do que a tinta a ser reproduzida. No decorrer do processo ela é recoberta com fina película de tinta composta com verniz de damar ou mastic (misturada a pigmentos em pó) ou, ainda, de tinta a óleo cujo excesso foi drenado por papel absorvente e substituído por uma das duas resinas mencionadas. A opacidade da têmpera e a translucidez da velatura combinam-se para reproduzir as qualidades óticas únicas das tintas a óleo envelhecidas. Após a conclusão do trabalho, as obras assim reintegradas eram envernizadas (também com damar ou mastic) para que o amarelecimento/escurecimento da velatura fosse acompanhado do mesmo grau de envelhecimento do verniz. Desta forma, a pintura mudaria como um todo e a alteração das áreas reintegradas não seria perceptível (Figs. 32, 33 e 34).

---

perdidas [, pois] são, aliás, os que têm sofrido as maiores decepções com os processos tradicionais, devido à alteração incontrolável das tintas [...]” (Motta & Salgado, 1973, p.17).

<sup>126</sup> Por outro lado, e na mesma pintura, o restaurador faz questão de sublinhar seu compromisso com os protocolos éticos que herdara do seu estágio no Fogg Conservation Center, ao reintegrá-la “com fatura tracejada, com o fim de mostrar claramente a intervenção praticada” (Motta & Salgado, 1973, p.75).



Fig. 32 - La Madone de Lorette, Rafael Sanzio. Detalhe de reintegração a tempera  
Fonte: Bergeon, 1990, p.211.

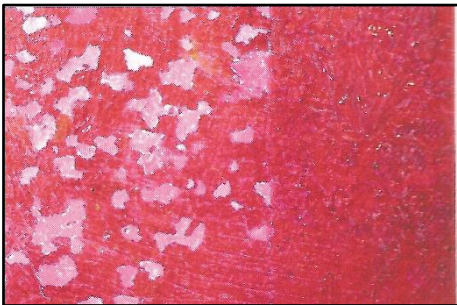


Fig. 33 - Detalhe aproximado da mesma área no decurso da reintegração.



Fig. 34 - Detalhe área velada e envernizada, após a reintegração.

Rescala endossa esses conhecimentos ao dizer que: “Um dos meios muito usados por estar isento de óleo é o uso de pigmentos permanentes e como veículo o verniz de resina

de Damar, o que menos se altera e os tons são encontrados com alguma facilidade” (1985, p.286).

Não resta dúvida de que o professor e restaurador baiano estava em sintonia com a literatura disponível na época (em grande parte analisada até aqui), do mesmo modo, é incontestável sua experiência na prática diária no ofício. O seu livro abrange o amplo campo de atuação e o alcance técnico dos profissionais da fase heroica do IPHAN. Além disso, é um excelente memorial dos trabalhos complexos e dos variados problemas que se apresentavam exigindo soluções rápidas e precisas.

Entretanto, Rescala não se limita a uma única opção e no seu livro lista vários materiais usados para executar a reintegração cromática.

São várias as técnicas pictóricas que têm sido usadas para retocar as pinturas: geralmente cada uma da preferência do retocador ou dos institutos, ateliers ou laboratórios destinados ao restauro. São os seguintes os processos preferidos: têmpera, aquarela, óleo e recentemente encaustica<sup>127</sup>, processo desenvolvido pelo Prof. Edson Motta. (1985, p.286)

Mesmo considerando a maior dificuldade de comunicação com centros de conservação e restauro situados na Europa e nos EUA e a falta de facilidade em se obter literatura técnica sobre temas relativos ao restauro, é surpreendente que Motta não tenha adotado ou ao menos mencionado outras correntes de pensamento com relação ao tema de reintegração de lacunas. O restaurador esteve em Nova York em 1960 para a inauguração do curso de conservação e restauro do *Institute of Fine Arts da New York University* (NYU), e lá refez contato com Caroline e Sheldon Keck, que também se capacitaram profissionalmente no DCTR.

---

<sup>127</sup> Edson Motta promove a reintegração cromática com tintas à encaustica em 1972 e no ano seguinte escreve *Restauração de Pinturas: aplicações da encaustica* (1973). Embora a técnica tivesse sido empregada amplamente, por força dos ensinamentos e do prestígio do professor, ela rapidamente caiu em desuso por não possuir a versatilidade dos outros meios.

Esses renomados profissionais já defendiam e praticavam, com argumentos coerentes, a reintegração mimética utilizando resinas sintéticas e tintas artísticas adaptadas ao restauro. O melhor exemplo destas são as tintas compostas a partir da mistura de pigmentos estáveis aglutinados em acrilato de butíla e vendidas como tintas para uso artístico. Esses produtos se tornaram um dos padrões naquele país ao longo de três décadas (1979, p.54)<sup>128</sup>.

Cabe mencionar, no entanto, que não era o único material usado para o propósito, pois Mario Modestini havia adotado a resina de acetato de polivinila, “30- Vinylite A” (Berger, 2000), como um ligante estável para esse fim, porém, sua influência, sendo um restaurador *freelance*, era limitada se comparada a hegemonia técnico-conceitual exercida pelo matrimônio Keck, que criou o curso já mencionado e em 1970 fundou um programa similar na *New York State University*. Edson Motta não teve contato com esses novos desenvolvimentos ou, se teve, não os adotou.

Ressalte-se que o professor nutria uma profunda desconfiança em relação às resinas sintéticas que está bem espelhada no capítulo sobre vernizes do seu livro sobre técnicas de pintura, *Iniciação à Pintura* (1976). Seu filho, Edson Motta Junior, relata que ele mantinha no seu ateliê um jarro transparente contendo uma solução de resina sintética que havia amarelado e a exibia como sendo evidência da instabilidade dessa categoria de materiais. As suas suspeitas se justificavam, pois em 1955 ele havia envernizado alguns pequenos painéis brancos com resinas acrílicas e de PVAc, a título experimental (Figs. 35 e 36<sup>129</sup>),

---

<sup>128</sup> T. K. McClintock publica em 1978, sob supervisão de Caroline Keck, *The unexpected condition of an american impressionist landscape, 'Hills in February', by Willard Metcalf*, texto em que descreve o uso das tintas Magna para a reintegração das lacunas.

<sup>129</sup> Chamamos a atenção para o fato de Edson Motta ter riscado a palavra “pigmento” nas duas tabuas de experimento representadas pela figura 36 e colocado ao lado *acrylic* e *vinyl*, respectivamente a lápis.

essas escureceram, tornando-se cinza escuro, provavelmente por captarem e fixarem poeira e fuligem. Baseado nessas amostras, Motta, certamente, tinha motivos para cautela<sup>130</sup>.

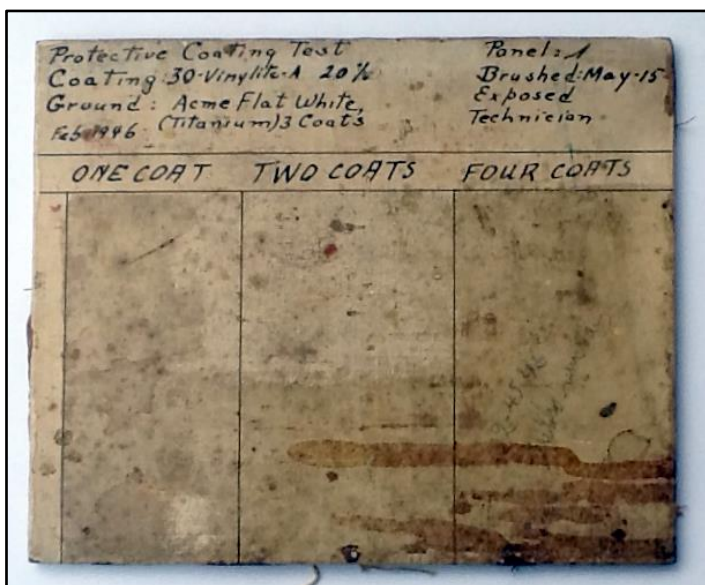


Fig. 35 - Experimento de Edson Motta (anos 50) sobre a aplicação da resina 30-Vinylite A como verniz. Uma, duas e três camadas.

Fonte: Acervo Família Motta/ Créditos fotográficos: a autora.

<sup>130</sup> É importante realçar que Motta procurava seguir os passos aprendidos da metodologia científica adotada pelos restauradores do DCTR. No Brasil, esse restaurador, procurou formas de acelerar o envelhecimento de resinas e tintas artísticas. Por não ter formação científica, seus procedimentos não eram tão rigorosos quanto os dos seus mestres, porém, alguns resultados foram obtidos e conclusões tiradas. As resinas que foram por ele envelhecidas escureceram significativamente, o que fez com que Motta desenvolvesse uma permanente rejeição às resinas sintéticas. Houve, no entanto, uma exceção a sua repulsa por essas resinas quando ele enverniza a pintura de “São Caetano” de Giovanni Battista Tiepolo com um verniz de acetato de polivinilo.

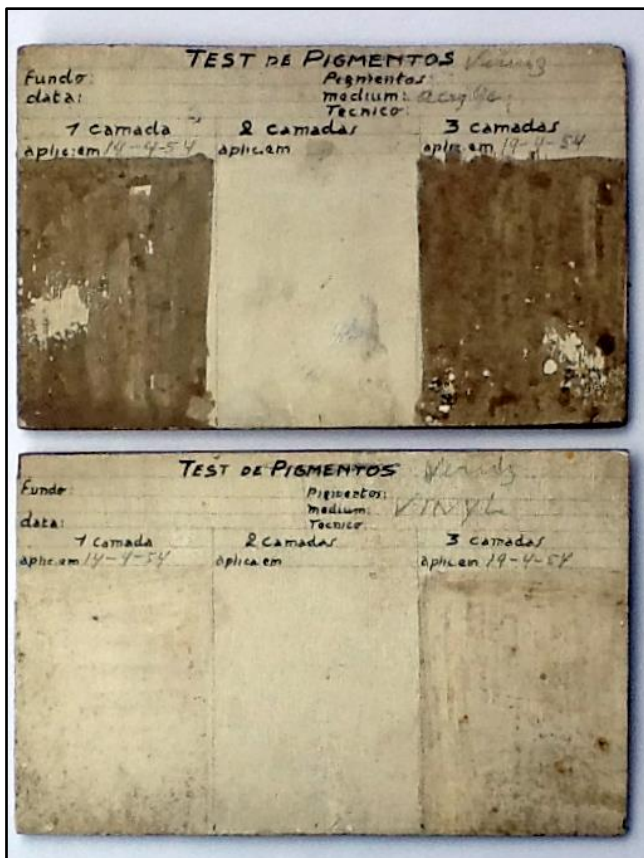


Fig. 36 - Experimento Edson Motta (anos 50) de resinas acrílicas e vinílicas.  
 Fonte: Acervo Família Motta/ Créditos fotográficos: a autora.

#### 4.8 A história da limpeza e remoção de vernizes amarelcidos do final do século XIX à década de 1960

Jacob Simon, no artigo “Restoration practice in museums and galleries in Britain in the nineteenth century” (2017, p.9) relata que nos recibos referentes aos serviços realizados nas pinturas da National Gallery, em 1882, havia três níveis de limpeza que abrangiam:

- 1) a simples, chamada de “surface cleaning” que indicava a remoção dos contaminantes



e sujidades depositados na superfície do verniz ou da superfície pictórica<sup>131</sup>; 2) o afinamento dos vernizes; e 3) a remoção completa dessas películas deterioradas e eventuais repinturas existentes.

Até os anos de 1930, a rotina técnica de limpeza de pinturas no Reino Unido se manteve dentro das linhas gerais dessa tradição novecentista— A remoção de poeira, fuligem e sujeira da superfície era feita com saliva ou soluções contendo sabão, e os vernizes escurecidos eram removidos com álcool etílico e terebintina e, se necessário, com um acréscimo de potassa (hidróxido de potássio), hidróxido de sódio ou amoníaco.

Porém, a partir da publicação do *Manual on the Conservation of Paintings* em 1940 (International Council of Museums [ICM], 1997) o procedimento modificou-se. Por exemplo, o *Manual* recomenda que a remoção de vernizes amarelecidos e escurecidos deve ser feita apenas quando esses modificam exageradamente a composição cromática da imagem. Por outro lado, sua permanência é defendida quando se tem evidências de que o verniz foi aplicado no ateliê do mestre e pode ser fonte de informações técnicas relativas à história das técnicas artísticas. Os autores do *Manual* tratam com ceticismo as meias limpezas, os “afinamentos”, comentando as dificuldades técnicas de realizá-las e criticam, igualmente, as limpezas seletivas, nas quais o verniz é removido das áreas claras e deixado nas escuras, por criar um desequilíbrio tonal exagerado. O texto destaca que a remoção de vernizes deixou de ser uma operação de higienização rudimentar para começar a tornar-se um exercício de escolhas estéticas e de narrativas técnicas ou históricas. Paradoxalmente, porém, os autores recomendam que a remoção dos vernizes deve ser feita

---

<sup>131</sup> Medidas de proteção das obras contra a poluição sulfurosa prevalente em Londres foram tomadas desde a década de 1880 e ao final desse século a grande maioria das obras da galeria estavam protegidas sob vidro.

em áreas retangulares, o que obedece ao rigor geométrico mais coerente com a atitude positivista-cientificista tão característica das intervenções técnicas do período<sup>132</sup>.

A sua principal novidade foi a introdução da noção de margem de segurança, um teste simples que tinha o objetivo de avaliar a diferença de polaridade entre o solvente (ou mistura deles) que remove o verniz e o que remove o estrato pictórico. Para isso, recomendam escolher uma mistura que remova o verniz sem afetar a camada cromática subjacente e, a seguir, testar sobre a mesma, misturas progressivamente mais polares até encontrar uma que a sensibilize. A diferença de polaridade entre a solução que remove o verniz e a solução que remove a camada pictórica é a margem de segurança<sup>133</sup>. A margem de segurança também se media através do tempo de contato do solvente com a camada de verniz/camada cromática ou o número de passagens do *swab*<sup>134</sup>.

Um dos comentários mais surpreendentes do texto sobre remoção de vernizes é o que dita que todas as decisões sobre esse procedimento de restauro devem ser tomadas após consulta ao curador (Ruheman, Wild & Stout, 1940, p.23). Esse protocolo, comum em todos os museus na época, denota a condição do restaurador como técnico executor de atividades manuais. No DCTR, porém, a grande maioria dos restauradores era formada pela prestigiada universidade e gozava do mesmo nível acadêmico que Forbes. O que os diferenciava era somente a função de cada um na divisão técnica de trabalho no Museu. No

---

<sup>132</sup> O *Manual* (ICM, 1997) oferece poucas informações detalhadas sobre materiais usados na remoção dos vernizes, resumindo-se a citar benzina, terebintina, xilenos, acetona e álcool etílico, aplicados com *swab* e pincel, como a técnica padrão, e recomendam que estas sejam testadas nas cores mais vivas da pintura, pois, se estas forem sensíveis ao solvente, a tinta será imediatamente visível no *swab*.

<sup>133</sup> Quando o *Manual* trata da remoção de repinturas recomenda a adição de amoníaco às misturas, ou a remoção mecânica, ou ainda a aplicação de compressas embebidas em solventes ou a exposição da superfície a vapores de solventes pelo método “Pettenkoffer”.

<sup>134</sup> Embora *swab* não seja uma palavra de origem brasileira, essa é a forma como os profissionais da área no Brasil se referem ao cotonete).

Brasil, o prestígio de Edson Motta – oriundo da sua história como pintor premiado, somado ao capital técnico, acadêmico e simbólico adquirido em Harvard – manteve-o a salvo de ingerências por parte de historiadores de arte e arquitetos. A sua relação com essas instâncias técnicas do IPHAN era de colaboração e respeito mútuo.

Ao tratar da limpeza das poeiras e fuligem e da remoção de vernizes alterados, Ralph Mayer, em 1940, menciona a importância da limpeza da superfície do verniz antes da remoção do mesmo, e que ambas as operações devem ser feitas com a pintura na posição horizontal embora não cite razões para tal (Mayer, 1940). Porém, sugerimos que a menção a esse fato revela a atitude típica do período, que era a de tratar as obras (“objetos”) como artefatos a serem higienizados e livres de acréscimos estranhos a sua origem<sup>135</sup>.

Na década de 1970, John Brealey causa certo constrangimento aos profissionais que trabalhavam no *Metropolitan Museum of Art* ao sugerir que eles trabalhassem com as pinturas na posição vertical para que estas pudessem ser apreciadas como imagens integrais e estéticas. Dianne Dwyer Modestini comenta que uma das primeiras observações que fez ao chegar ao museu foi demonstrar como a visão integral da pintura no cavalete permitia uma observação plena da mesma e facilitava as decisões de caráter estético quando necessárias (2005, p.29).

---

<sup>135</sup> Para a remoção de vernizes amarelecidos Mayer (1940) propõe diversas misturas de solventes, sendo seus preferidos e mais citados o etanol e o acetato de etila diluído em essência de terebintina ou um solvente aromático. Aconselha aplicar os líquidos sobre a camada pictórica, embebidos em um chumaço de algodão, eliminando os excessos, a seguir, com outro embebido em essência de terebintina pura. Para áreas mais delicadas recomenda que pequenos *swabs* de algodão sejam usados em movimentos de rotação. Diacetona álcool entra na sua lista de materiais com a ressalva de que se trata de um solvente forte, porém controlável. Óleo de rícino como diluente de compostos mais polares é mencionado com cautela devido a sua penetração na estrutura da tinta e ao fato de ser um óleo não secativo. Hidróxido de amônia também é citado para casos extremos nos quais é necessário aumentar o pH da solução. (Mayer, 1940).

Ainda com referência à remoção de vernizes vale mencionar uma preocupação de Mayer que não é encontrada em outras publicações norte-americanas. O autor enfatiza, com argumentos técnicos, os perigos de se remover o que ele chama de “assinaturas flutuantes” e retoques pictóricos finais – do artista – ambos feitos por cima de um verniz de isolamento e, portanto, susceptíveis à remoção acidental por solventes. Ele menciona que são merecedores de atenção especial nas pinturas os cordames dos veleiros, nuvens, folhagens, e os reflexos na água das marinhas. Também alude ao uso de *megilp*<sup>136</sup>, a adição de resinas às tintas a óleo e outras técnicas pouco ortodoxas e experimentais, e esclarece que a presença potencial desses materiais na composição das tintas representa grande risco. Cabe observar que o autor é até hoje considerado uma referência internacional em técnicas pictóricas e, logo, não surpreende a autoridade com a qual ele observa os perigos que correm as passagens delicadas das pinturas que são submetidas à ação de solventes, (Mayer, 1940, p.522).

Morton Bradley Jr., por sua vez, preocupa-se mais com os aspectos eminentemente técnicos, ao abordar o tema da limpeza no livro *The Treatment of Pictures* (1950). Após definir esse procedimento como sendo “a remoção de um revestimento, adição ou descoloração da face da pintura” (Bradley Jr., 1950, p.2.00), diz que seu principal propósito é prevenir qualquer dano à camada pictórica devido a contração dos vernizes de resinas naturais com o tempo<sup>137</sup> e “não melhorar a aparência da superfície da pintura” (Bradley 1950, p.2.01). Bradley apresenta ainda outros dois motivos para essa intervenção: facilitar a maior penetração de adesivos na fixação e planificação da camada pictórica

---

<sup>136</sup> Veículo gelatinoso usado em tintas a óleo e geralmente consistindo em óleo de linhaça misturado com verniz de mástique, muito utilizado pelos artistas para a construção de áreas de empaste.

<sup>137</sup> Motta, no livro-relatório sobre os restauros realizados no MNBA, e Rescala no seu livro sobre restauração, repetem esse argumento.

e, eventualmente, possibilitar a substituição do verniz anterior por um outro que “melhor proteja a pintura” (Bradley1950, p.2.01). Por fim, justifica sua escolha afirmando que remover o verniz<sup>138</sup> permite revelar “[...] padrão, cor e desenho sem a distorção de acréscimos, repinturas e revestimentos descolorados”<sup>139</sup>.

Bradley Jr. menciona que “muitos dizem” que uma película fina de um verniz amarelado deve permanecer sobre o estrato cromático, pois compensa a beleza de uma pátina artificial que porventura se perdeu em limpezas anteriores, mas a seguir contra-argumenta alegando que não existem evidências de que películas entoadas ou pátinas artificiais tenham sido usadas ao longo da história, a não ser em cópias e imitações feitas nos séculos XIX e XX (1950, p.2021).

Do mesmo modo, discorda também dos argumentos que afirmavam que vernizes alterados “atribuem à pintura uma tonalidade pretendida pelo pintor” (Bradley Jr., 1950, p.2.021), porque este teria antecipado o escurecimento e o amarelecimento do verniz e para compensar, pintou com cores mais claras, mais frias e mais saturadas para que a mudança nos vernizes se ajustasse com o passar dos anos. A essas alegações responde dizendo que as iluminuras medievais eram pintadas com cores vibrantes, e se fosse a intenção de apresentá-las mais escuras os artistas teriam dado a essas obras uma tonalidade mais sombria. Rebate ainda as ideias de que o verniz amarelecido harmoniza a tonalidade de pinturas antigas e esconde defeitos como craquelê e abrasões afirmando que

---

<sup>138</sup> Bradley defende a remoção completa dos vernizes e outras adições à face da obra, pois acredita que até mesmo películas finas de verniz podem comprometer futuros tratamentos e descolorar mais, e que as limpezas parciais somente são defensáveis se a operação não é segura para o estrato pictórico e se os custos e prazos são curtos ou se ainda na coleção existem obras cujo tratamento é prioritário (1950, p.2.02).

<sup>139</sup> Esses comentários indicam ainda uma nova direção que o restauro norte-americano tomava à época, e persiste até hoje, de afastamento de uma abordagem cosmética para abraçar o entendimento de que a função do conservador era, primordialmente intervir (direta ou indiretamente) para preservar o patrimônio cultural “para futuras gerações”. O uso da palavra *conservator* para designar o profissional e a estigmatização do termo *restorer* são indícios dessa atitude (American Institute for Conservation [AIC], 2020). Code of Ethics, <https://www.culturalheritage.org/about-conservation/code-of-ethics>).

reintegrações adequadas resolvem melhor esse problema sem os inconvenientes do amarelecimento (Bradley Jr., 1950).

Nesse mesmo eixo temático, discute a possibilidade de afinamento homogêneo de vernizes, tarefa que considera impossível, a não ser que duas camadas tenham sido aplicadas separadamente e que a de cima se dissolva em solventes que não afetem a de baixo, o que é raro. Além disso, quando a topografia da tinta é irregular torna-se difícil um resultado homogêneo, já que o verniz se acumula nas partes baixas dos empastes ou pinceladas. Para removê-lo é necessário insistir nesses locais, o que pode provocar danos aos picos dos empastes.

Outro argumento interessante contra a permanência de vernizes amarelecidos é que seu efeito seria diverso sobre cada área da composição, tendo em vista que o amarelecimento, por exemplo, afeta azuis e brancos dramaticamente, enquanto vermelhos e castanhos sofrem menos alterações. Esse fato cria uma distorção na harmonia cromática pretendida pelo artista e chama a atenção para os perigos de uma abordagem mecânica e pouco sensível que não considere os efeitos diferentes do verniz nos diversos campos de cor.

Ao descrever os procedimentos de limpeza e remoção de vernizes e repinturas, Bradley Jr. (1950) recomenda consolidar o estrato pictórico em desprendimento, trabalhar com boa iluminação e em local bem ventilado e quando necessário com o recurso de uma lente de aumento ou lupa. As limpezas deveriam ser efetuadas com um *swab* de algodão embebido em solvente apropriado<sup>140</sup> que dissolve ou entumece o verniz e a seguir esse é

---

<sup>140</sup> Os solventes recomendados por Bradley são o VM&P Naphta (mistura complexa composta, majoritariamente, por hidrocarbonetos napftênicos), tolueno dicloreto de etila, acetona, álcool etílico e, em casos de demanda por um material de ação mais intensa, hidróxido de amônia ou piridina. Quando aborda solventes de evaporação mais lenta, lista a terebintina, acetato de cellosolve e morfina. Causa certa estranheza o restaurador não listar a diacetona álcool, solvente preferido de seus colaboradores Sheldon e Caroline Keck. (Phenix & Wolbers, 2010, p.538).

recolhido com outro *swab* com o mesmo solvente ou um que seja “inativo, como terebintina”.

O restaurador admite que em casos especiais é necessário recorrer à remoção mecânica desses recobrimentos. Se o objetivo for remover a sujidade acumulada na superfície, recomenda o uso de detergentes e sua eliminação, com água. Essas operações devem ser feitas em estágios distintos para maior controle dos resultados e menos exposição da camada pictórica aos materiais empregados.

Uma das surpresas relativas à remoção de sujidade e vernizes relatada por Caroline Keck no *Handbook on the Care of Paintings* (1967) é a noção de que o verniz e a película pictórica não podem ser entendidos como camadas separadas. A observação dessa conhecida restauradora é importante, uma vez que antecipa o entendimento do que mais tarde será chamado de *interactive layer*, ou seja, aquela área na interface da camada pictórica – verniz em que há interpenetração do verniz no estrato cromático e da tinta no verniz.

O principal legado de outro restaurador importante, John Brealey, foi o de difundir uma filosofia de trabalho que valorizava um olhar mais sensível e atento aos aspectos formais da composição, resgatando assim, a profissão dos rigores positivistas que haviam se instalado no país no final dos anos de 1920 por influência de Edward W. Forbes e seus colaboradores.

A sua abordagem em busca da integridade original e suas objeções às “limpezas higiênicas” ganham destaque em 1972 no mundo da história da arte e curadoria a partir da limpeza agressiva da *Família Gerbier* de Peter Paul Rubens (Figura 37) por Richard Buck, ex-aluno do DCTR e diretor do *Intermuseum Conservation Association*, em Ohio. Essa obra havia sido adquirida em Londres com o patrocínio do magnata americano Paul Mellon e o resultado do restauro escandalizou não só os comitentes do museu, mas também

os especialistas em Rubens, que consideraram a pintura “arruinada” <sup>141</sup> (Modestini, 2005, p.31).



Fig. 37 - Deborah Kip, wife of Sir Balthasar Gerbier, and her children (Peter Paul Rubens, 1629-1630).  
Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.52457.html>.

A partir da polêmica em torno desse restauro os critérios mais conservadores de intervenção do restaurador inglês passaram a ser considerados a melhor opção para se resguardar as pinturas dos grandes museus dos tratamentos “pouco sensíveis” dos conservadores-restauradores da linhagem de Harvard. Como consequência, Brealey foi contratado pelo Metropolitan Museum of Art em Nova York e em 1975 assumiu a função de Chefe do Departamento de Conservação da instituição, acumulando também a orientação de estagiários.

---

<sup>141</sup> Embora tenhamos buscado na literatura os motivos que teriam causado a ruína da pintura em questão, não encontramos qualquer referência a esse fato.



Esse restaurador, que deixou pouquíssimo escrito, defendia “[...] a importância das relações cromáticas e o respeito à representação do espaço tridimensional” (Modestini, 2005, p.29) (perspectivado ou com figuras em escorços) e a preservação das transições em áreas modeladas. Afirmava também que “algumas áreas das pinturas podiam se tornar mais escuras enquanto outras permaneciam iguais ou mudavam menos e que a função do conservador-restaurador não era de remover todos os resíduos de matéria estranha à obra, mas sim apresentar uma pintura que pode ser lida de maneira convincente apesar das mudanças engendradas pelo tempo e interferências” (Modestini, 2005, p.29).

Em muitos casos, ao limpar uma pintura, esse restaurador redistribuía o verniz amarelado por cima de áreas que considerava muito claras ou agressivas para compensar as mudanças inerentes aos materiais artísticos, pois

[a] película de tinta [...] passa por um processo que transforma as cores e logo destrói a harmonia original da pintura, assim como os acordes de uma sinfonia estivessem em desacordo. Cores escuras se tornam ainda mais escuras e mais translúcidas com o tempo, até que sutilezas do modelado e do detalhe desaparecem em sombras impenetráveis [...] olhando tais pinturas é como escutar uma composição musical na qual os baixos não são mais audíveis [...] Se as cores tivessem mudado igualmente, o equilíbrio da pintura seria mantido, mas isso não ocorre. Algumas cores, como o ultramarino, mudam só ligeiramente, outras se tornam mais claras. O esmaecimento das cores mais escuras faz as mais claras ficarem muito vibrantes em contraste e a distorção das relações cromáticas distorce as relações de espaço [...] áreas de azul e vermelho pulam para fora do plano pictórico e céus azuis gritantes transformam a distância em um plano. (Hochfield, 1976, p.26)

Essas ideias difundiram-se rapidamente, e, ao longo das décadas finais do século XX, instalaram-se nos grandes museus norte-americanos através da contratação dos discípulos de Brealey. Porém, sua repercussão na Europa, com raras exceções, foi limitada, já que as tradições locais eram muito enraizadas. Por sua vez, no Brasil pouco se ouvia falar dessa nova abordagem, pois o prestígio das orientações positivistas de Edson Motta ainda se mantinha homogêneo.

#### **4.8.1 A remoção completa de vernizes e repinturas: Motta, Rescala e Inácio**

Os aspectos estéticos da remoção de vernizes são sempre divididos em quatro campos. Discute-se se é apropriado deixar a obra com: 1) a aparência de envelhecida e deteriorada e com um verniz amarelecido; ou 2) se é mais adequado uma solução intermediária, afinando-se o verniz; ou 3) se é possível removê-lo seletivamente: ou se 4) a remoção completa dos vernizes alterados revela as cores e o desenho original de maneira mais fidedigna. Essa classificação é muito bem argumentada por Gerry Headley no seu importante artigo sobre o tema publicado em 1993 (Hedley 1993, p.172).

No Brasil, no entanto, essa matização sutil mencionada anteriormente com referência a Brealey (Modestini, 2005) e a Bradley Jr. (1950) não prosperou entre os profissionais que atuavam no IPHAN. Isso explica-se, provavelmente, por eles a considerarem como uma intervenção de caráter mais técnico, eminentemente prático e pouco polêmico. No ideário deontológico do restauro filológico, a remoção de vernizes e repinturas seguia um caminho linear e único: o de remoção completa de todos os acréscimos posteriores à camada pictórica criada pelo artista.

Remover repinturas posteriores, vernizes escurecidos e a sujidade da superfície de uma obra era um exercício comparável a uma escavação arqueológica que busca o estrato mais antigo em detrimento dos posteriores, que poderiam conter informações igualmente – ou mais – valiosas (Figura 38). Portanto a ênfase não residia na revalorização da harmonia do todo composicional ou no resgate das relações tonais, mas sim na busca da camada pictórica primitiva livre de toda e qualquer interferência<sup>142</sup>. Conseqüentemente, Motta e

---

<sup>142</sup> Anotação feita na imagem: “sob a camada de pintura superior mais recente vê-se a pintura original. Início de trabalho de remoção da primeira”.

provavelmente Inácio, discutiam apenas os aspectos técnicos de remoção mecânica das repinturas e os solventes que utilizavam<sup>143</sup>.



Fig. 38 - Detalhe prospecção em pintura na capela mor, Igreja de São Francisco de Assis, Salvador, Bahia. Fonte: IPHAN, 1956, caixa 10.

Embora a busca pelo estrato original fosse a norma nas intervenções realizadas por Motta (assim como pelos outros técnicos do IPHAN) observamos que esse restaurador exercitava prudência quando o problema se apresentava. Em uma carta endereçada a Rodrigo Melo Franco de Andrade em 20 de setembro de 1974, Motta sugere a formação de uma comissão de especialistas para deliberar sobre a remoção da repintura feita em meados do século XIX sobre o manto do Senhor dos Martírios, pintura sobre tela existente na capela das relíquias do Mosteiro de São Bento (Anexo 1).

---

<sup>143</sup> Motta também se refere à remoção mecânica de repinturas ao discutir sobre o restauro da magnífica obra de Souza Carneiro pertencente ao MNBA, abusivamente restaurada ao longo dos anos. “As repinturas foram removidas, quase todas por processo mecânico, devido a sua grande resistência a solventes, resistência tantas vezes maior do que aquela da pintura original que as mesmas recobriam” (Motta, 1969, p.42).

Motta em seu livro-relatório *Restauração de Obras de Artes – 1967/1969*, publicado pelo MNBA, lista alguns produtos para remover os vernizes das pinturas em ordem de polaridade crescente, porém, nenhuma publicação sua menciona a lógica do seu emprego a partir dessa escala, nem tampouco os resultados estéticos pretendidos. Ele tratava a remoção de vernizes como um tema corriqueiro. Tal fato é expresso quando escreve que “[a] remoção de vernizes foi realizada com os solventes orgânicos usuais<sup>144</sup> em laboratórios de restauração” (Motta, 1969, a, p.36) (Anexo 2). Além disso, nota-se que Motta dedica mais atenção aos aspectos estruturais dos restauros do que aos estéticos. As suas observações sobre a remoção dos vernizes são sempre curtas e rotineiras, provavelmente um reflexo da pouca preocupação que ele tinha com os procedimentos que eram, no contexto da sua formação norte-americana, um tema pacificado.

Outra hipótese, por nós levantada, em relação a essa forma de atuação profissional de Edson Motta, é de que ele fora contratado para resolver problemas em obras, na maioria das vezes, quase que perdidas em função do grau de deterioração avançado. Além disso, era enorme a quantidade de patrimônio espalhado pelo território brasileiro nesse estado,

---

<sup>144</sup> Esse fato é reforçado pela sua lista de solventes que aponta para a fidelidade ao Technology Department do Fogg Conservation Center, onde obteve seu treinamento profissional. Esta é a mesma publicada por Bradley no seu livro já discutido nesta tese (1950, p.2.081) e em artigo da revista *Technical Studies in the Field of Fine Arts* (Laurie, 1935, p.34). Trata-se de solventes, de polaridade crescente que começa com essência de terebintina vegetal e/ou solventes alifáticos como benzina, até chegar a solventes gradativamente mais polares como o tolueno, os álcoois, a acetona e diacetona álcool.

Essa prática é bem ilustrada por Motta em sua descrição da remoção do verniz alterado da *Maternidade* de Henrique Bernardelli, onde diz que: “[a]cetona, álcool-diacetona, toluol e essência de terebintina foram empregados para aquele fim” (Motta, 1969, p.35) Os mesmos solventes foram usados na pintura *São Caetano*, de G. B. Tiepolo com a justificativa de que a “[p]intura rica em óleo [era] resistente a solventes mais ativos como hidrocarbonetos de hulha, os álcoois e acetona” (Motta, 1969, p.75).

Também é interessante notar que este restaurador dá a entender, no segmento introdutório do livro, que os “vernizes alterados e as tintas novas foram removidos com uma mistura de toluol e acetona, variando as proporções em relação aos pigmentos e aglutinantes, empregados pelo artista, nas diversas áreas do quadro” (Motta, 1969, p.17). Ele parece sugerir que a referida associação foi a preferida nas suas intervenções, porém, em outras áreas do mesmo livro-relatório ele apresenta uma variedade consideravelmente maior de solventes.

sobre o qual possuía a responsabilidade de tratar, diretamente ou por consultoria e coordenação. O que, certamente, não lhe deixava tempo para preocupações de ordem estética. O importante era fazer com que a maior parte do patrimônio sobrevivesse aos seus danos estruturais. Feito isso, a parte estética poderia ser feita mais tarde, já que as obras se encontrariam em segurança.

Quando questionado sobre a razão da pouca ênfase que o restaurador do IPHAN dava à remoção dos vernizes, Motta Junior menciona que seus interesses se concentravam em resolver problemas que necessitavam de uma resposta técnica até então inexistente, o que talvez explique a razão pela qual ele sempre se dedicou a inventar equipamentos e outras soluções engenhosas para resolvê-los. No livro-relatório mencionado (Motta, 1969, a), fica evidente seu foco no método de planificação de camada pictórica em concheamento, desenvolvida por ele especialmente para a campanha de tratamentos do MNBA (ver Apêndice A) e, por outro lado, torna-se patente a pouca importância que ele atribui aos aspectos estéticos relativos às limpezas, reintegrações e envernizados.

Nessa tarefa, João José Rescala é mais completo e detalhista ao descrever tanto os solventes empregados como a forma como eles são aplicados à superfície. Nesta tese usaremos principalmente as suas palavras e opiniões registradas em seu livro *Restauração de Obras de Arte* (1985) para revelar e discutir o seu ponto de vista como conservador-restaurador do IPHAN no recorte temporal proposto.

Rescala, por exemplo, menciona a diversidade de opiniões sobre a remoção de vernizes, as “[...] divergências e discussões [...] de profissionais, que se colocam em campos opostos, defendendo cada um, intransigentemente, seu ponto de vista” (1985, p.163). Avan-

quando os argumentos nesse mesmo assunto ele menciona que existem aqueles que defendem que uma obra cujo verniz amareleceu, deve permanecer nesse estado, tendo em vista que

[...] não é possível admitir que as pinturas antigas devam permanecer menos visíveis, com suas cores escondidas, pois são a razão primordial de sua existência. Deve-se estabelecer a verdade sobre a obra de arte em seu benefício e da visão e sensibilidade do povo. (1985, p.164)

Por outro lado, Rescala reconhece que muitos defendem o meio-termo “[...] admitindo a remoção parcial, isto é, conservando uma camada fina do verniz sobre a tinta” (1985, p.163), mas também refere-se às óbvias dificuldades técnicas de se reduzir sua espessura uniformemente.<sup>145</sup> Afirma que aqueles que advogam essa solução “não sabem, de certo, das dificuldades ... pela impossibilidade de conseguir que permaneça do verniz uma capa fina e uniforme, sem que deixe manchas desagradáveis, piorando mais ainda o aspecto da pintura” (1985 p.168).

É importante lembrar que todos os atores envolvidos nesse debate eram também pintores, portanto, não surpreende quando o restaurador baiano, que argumenta fervorosamente a favor da remoção total, diz que o verniz amarelado e escurecido esconde a paleta cromática do artista, bem como detalhes iconográficos, inscrições e até assinaturas, e para ilustrar seus argumentos afirma:

[u]m exemplo digno de nota nos é oferecido pelos 8 painéis que ornamentam a portaria do Convento de São Francisco, da cidade de Salvador, completamente

---

<sup>145</sup> O restaurador encerra seus argumentos acautelando os leitores sobre os perigos inerentes às limpezas e à remoção dos vernizes escurecidos. Suas explicações são abrangentes e mais esclarecedoras do que aquelas meramente técnicas. “Os ineficientes processos, ainda usados, com alguma persistência, por grande maioria dos restauradores, dificultam o trabalho e põe em risco as obras de arte. Incorrem em erros graves, e, na maior parte das vezes, irremediáveis, que, com melhor técnica, poderiam ser evitados” (Rescala, 1985, p.156). Inácio faz coro ao restaurador baiano ao mencionar o pouco profissionalismo dos que se aventuravam, no passado, nesse território profissional. Ele, porém, atribui as mutilações do patrimônio eclesiástico ao fato de que, devido à inexistência de “[...] restauradores para a limpeza de quadros, o melhor recurso era o de recobri-los com outra pintura artística, se a instituição proprietária fosse rica, e com pintura lisa se fosse pobre” (Rescala, 1985, p.192).

escurecidos em consequência das várias camadas de verniz e sujos a eles aderidos, a ponto de tornar-se preciso adivinhar alguns detalhes. (Rescala, 1985, p.167)

Rescala continua seu relato descrevendo “a surpresa e júbilo gerais” dos historiadores de arte do IPHAN quando a assinatura escondida pelo verniz escurecido revelou a autoria da obra até então desconhecida e observa ainda que a revelação de cores tão intensas poderia dar margem a acusações “pouco agradáveis” de terem os restauradores repintado os painéis “como tem acontecido” (1985, p.168). Para evitar essa possibilidade ele deixou “como comprovante o pequeno quadrado<sup>146</sup> com o verniz antigo” (1985, p.167).

Jair Inácio, que trabalhou essencialmente sobre pinturas integradas a templos católicos, reforça as opiniões do seu colega de IPHAN sobre as consequências do escurecimento e do amarelecimento das resinas sobre as cores que faziam com que “muitos historiadores errem ao fazer sua análise estilística” (Nobrega, 1997, p.156).

Com o tempo, o verniz se torna amarelado. Como o verniz é transparente, se amarelado interfere na tinta original. Resultado: os negros ficam pardos, os brancos ficam amarelados; os azuis esverdeados, os vermelhos alaranjados e assim por diante. (Nobrega, 1997, p.198)

Ele ainda acrescenta que muitos críticos da remoção completa dos vernizes argumentam que se “estabelece um contraste exagerado entre as pinturas restauradas e o aspecto geral dos monumentos de tom envelhecido e patinado” (Rescala, 1985, p.168)<sup>147</sup>. Esse debate faz certo sentido, já que raramente o monumento era restaurado por inteiro. Sendo assim, era comum que as áreas tratadas contrastassem com as não restauradas.

---

<sup>146</sup> A prática de deixar um “testemunho” era adotada com frequência por Edson Motta. Claudio Valério Teixeira que foi seu aluno nos anos 1970 relata que o professor defendia esse artifício como defesa contra possíveis acusações de que a intensidade cromática revelada pela limpeza decorria de repinturas e não da remoção de vernizes escurecidos. Jair Inácio usa os mesmos argumentos o que reflete seu aprendizado com Motta, de quem foi aluno no final dos anos 1950.

<sup>147</sup> Rescala, mais adiante na sua argumentação, critica a noção vigente de pátina atribuindo àqueles que a propalam a defesa da noção de que “a sujeira é também um valor artístico” (1985, p.168).

Tenho ouvido opiniões contrárias a limpeza dos painéis<sup>148</sup> pertencentes a igrejas e conventos, pelo contraste que se estabelece entre as pinturas limpas e o aspecto geral dos monumentos, de tom envelhecido e patinado. (Rescala, 1985, p.168)

A noção de verdade, tão cara aos restauradores norte-americanos, a Edson Motta e a seus colaboradores e inteiramente em sintonia com a abordagem positivista-filológica vem à tona quando o restaurador baiano nos fala que, como ele, “aqueles que optam pela retirada completa do verniz [...] baseiam-se na verdade e, para conseguir esse objetivo, acham que se faz necessário livrar o quadro de quaisquer elementos estranhos a sua fatura original, que possa desfigurá-lo [...]” (Rescala, 1985, p.168).

É, pois, patente que no tema da remoção de vernizes Motta, Inácio e Rescala mostram-se inteiramente de acordo entre si e com os princípios adotados pelo DCTR. Embora Rescala elabore mais o tema em seu livro ao discutir as opções clássicas de deixar, remover ou afinar vernizes escurecidos, ao final defende a remoção total com vigor e recorre a argumentos que fazem lembrar o que, modernamente, caracterizamos como a soberania – defendida por muitos, mas ilusória<sup>149</sup> – da intenção original do artista, ao dizer que esse “[...] jamais pinta preocupando-se com o aspecto que, de futuro, possa o verniz, envelhecido dar ao quadro, mas, bem ao contrário, preocupa-se quase que exclusivamente, com

---

<sup>148</sup> O debate sobre a discrepância entre áreas naturalmente envelhecidas e aquelas recém-restauradas transbordou para a arquitetura, quando na década de 1970 as paredes internas e externas passaram a ser pintadas com tintas poliméricas comerciais. Essas davam às paredes um aspecto artificialmente uniforme, branco e “novo” em contraste com as outras tantas edificações históricas, nos mesmos sítios urbanos, que haviam sido caiadas além de também serem discrepantes em relação a outros elementos do monumento sobre o qual foram usados como, por exemplo, as telhas e os elementos em pedra das portadas. Portanto, não é surpresa que os restauros levados a cabo por Rescala tenham sido objetos de ressalva, no que tange ao contraste que deve ter surgido entre essas áreas tratadas e as que ainda não haviam sido objeto de intervenção.

<sup>149</sup> Embora a busca da intenção original do artista permaneça como meta para muitos restauradores, há atualmente uma crescente aceitação de que esse objetivo é impossível, dado que os materiais pictóricos mudam – muitas vezes dramaticamente – e a pintura que chega para restauro deixa poucas pistas de como teria sido sua aparência original. Defendemos que o objetivo do restauro reside em buscar relações harmônicas, ajustando as cores e valores que destoam no todo composicional.



o aspecto presente da sua obra e por isso se esforça por utilizar os melhores materiais[...]"  
(1985, p.163).

## 5 O RESTAURO ESTRUTURAL

### 5.1 A transposição e o desempenho de pinturas sobre madeira

Assim são as novas tabuas do forro de Congonhas, filhas, aliás, duma experiência consolidada na Capela Nossa Senhora do Ó, de Sabará. Flexíveis e praticamente imperecíveis, não empenarão, resistirão ao bicho e ao cogumelo, suportarão para sempre a pintura. (Gomes Machado, 1960, p.39)

No século XX, tanto na Europa continental quanto no Reino Unido, a solução para o descolamento crônico<sup>150</sup> envolvia a transposição<sup>151</sup> das camadas cromáticas de pinturas sobre madeira para telas e, às vezes, mais raramente, para outros suportes de madeira. A operação envolvia aderir à face da pintura folhas lisas de papel seguidas de um têxtil de musselina, sobre a superfície da tinta. Após pôr a pintura, com a face para baixo, sobre uma superfície lisa, iniciava-se a remoção da madeira com plainas e, em seguida, caso a madeira estivesse muito fina, sua remoção era concluída com lâminas afiadas. Uma tela nova era então aderida ao verso, livre de resíduos de madeira, com a mesma técnica utilizada para o reentelamento de pinturas com pasta-cola. Em seguida o papel e o tecido protetor eram removidos e a pintura montada em um chassi novo. Ulisse Forni, em 1866, nos dá uma descrição clara de como procedia

Quando painéis de madeira pintados precisam ser removidos do suporte original para um outro suporte, o procedimento consiste em aderir à tinta uma musselina com pasta de farinha e após a secagem dessa aderir uma peça de linho maior do que a pintura. A seguir, usando serrotes e instrumentos de raspagem procede-se a remoção da madeira progressivamente até remover o antigo suporte completamente. Uma vez exposto o verso da pintura várias camadas de um novo fundo de preparação composto com óleo e branco de zinco são aplicadas, e quando essas “secam” uma tela nova, temporariamente esticada em um bastidor temporário, é aderida à obra com a mesma cola-pasta usada para o entelado. Após dois dias de

---

<sup>150</sup> A oscilação da umidade ambiental, relativamente crônica, só foi sanada com a introdução de um sistema de controle da temperatura e umidade que somente se completou em meados do século XX.

<sup>151</sup> As técnicas aqui descritas têm uma longa história. As transposições tiveram início na França do século XVIII, assim como o recurso à “sangria” dos painéis para o seu desempenho. Os “engradados” foram, também, muito usados no século XVIII e todos esses processos permaneceram em uso amplo, nas mais variadas versões, até às últimas décadas do século XX.

secagem sobre peso, a pintura é montada em um chassi permanente. (Bomford & Leonard, 2000, p.246)

O empenamento de painéis, por sua vez, era tratado por meio do seu afinamento e a aderência de uma estrutura de madeira em forma de grade<sup>152</sup>, construída com peças fixas e espaçadas aderidas ao antigo suporte e paralelas ao veio. Completavam a grade, ou “engradado”, peças perpendiculares às primeiras inteiramente soltas, encaixadas em aberturas nelas existentes. Essas, ficavam livres para que a madeira original pudesse se movimentar livremente<sup>153</sup>.

A importância de não impedir os[movimentos] de expansão e contração da madeira deve ter sido do conhecimento da comunidade profissional há séculos, já que a maneira de manter a obra desempenada passou a ser, com mais frequência o engradado móvel, e muitas pinturas submetidas a esse tratamento no início do século XVIII ainda podem ser encontradas em museus. (Bergeon, 2009, p.444)

Essa técnica de redução de empenamento é desenhada para resolver as limitações relacionadas às estruturas fixas coladas que retinham o movimento do painel.

Tal recurso técnico baseia-se no princípio de que os membros transversais do engradado permanecerão livres para permitir que o painel se movimente, porém, como afirma Doerner, “[...] infelizmente, a imagem de um engradado com travessas móveis tem se tornado penosamente familiar” (Doerner 1921, p.374). A razão para isso reside no fato de a

---

<sup>152</sup> Com o objetivo de corrigir esse problema muitos tipos de “suportes acessórios fixos” têm sido aderidos ao verso das pinturas em um esforço para reforçá-los e mantê-los planos. A forma mais simples (e primária) de suportes acessórios são grades fixas de madeira – ou, modernamente, metal – aderidos ao verso do painel. Essa técnica de manutenção do estado plano da obra costumava com frequência ser a causa de fraturas por restringir seu movimento de reação a umidade ambiental. Rescala [18] em seu texto ao abordar esta temática enumera a partir da revista “Museum” exemplos de obras que foram submetidas a este processo.

[O] quadro de Piero Della Francesca denominado “Natividade”, pertencente à National Gallery de Londres. A superfície da pintura acha-se enormemente prejudicada por salientes e grandes rugas em sentido vertical em toda sua extensão. O reforço colocado no verso, talvez posteriormente, foi de tal maneira rígido que impediu os movimentos laterais do suporte e a expansão se fez dentro da pintura mesma. O desastre é inevitável quando o reforço é colado ou pregado rigidamente, sem considerar os movimentos diferentes dos materiais, os quais não obedecem ao mesmo ritmo do painel e da grade de segurança. O reforço deve ser feito de modo a dar liberdade de movimentos à tábua. (1985, p.213)

<sup>153</sup> A tarefa de construir e aplicar os engradados tanto em instituições quanto em ateliês independentes, ficava sempre a cargo do especialista. Na *National Gallery* de Londres, por exemplo, o responsável por essas operações era William Morrill e o exemplo mais conhecido de seu trabalho foi a transposição da *Anunciação de Ascoli*, de Carlo Crivelli, em 1880, atualmente exposto naquele Museu (Simon, 2017, p.11).

pressão do painel, na sua tentativa de retornar ao estado curvo, pressiona o travessão solto contra os outros membros fixos, obstruindo movimentos futuros. Além disso, para que a lógica do engradado funcione, esses mesmos membros devem permanecer deslizando dentro dessas cavidades e qualquer matéria estranha presente entre eles poderá ser suficiente para travar o movimento. Outro fator determinante é a umidade usada para planificar a pintura, quando esta evaporar completamente, o comportamento elástico voltará a prevalecer e a pintura tenderá a empenar novamente. O painel, portanto, ficará permanentemente sob tensão, pois de um lado haverá o engradado mantendo a obra plana e de outro, forças contrárias do suporte original tentando o retorno à curvatura. Em muitos casos as forças acumuladas provocarão o colapso do elemento mais fraco, que é, na maioria das vezes, o painel. De acordo com Rescala:

Se obrigarmos a tábua a voltar ao seu primitivo nivelamento por força de qualquer pressão recomendada por processos antiquados, não tardarão rachaduras e o despregamento da tinta do fundo. (Rescala, 1985, p.217)

Outro grande inconveniente do engradado é estético. Como a sua estrutura cobre inteiramente algumas áreas e deixa outras expostas dá-se, com frequência, uma absorção e uma perda diferencial de umidade nessas duas áreas. Como a expansão e contração são diferentes, especialmente tratando-se de painéis finos ou afinados, esses poderão eventualmente apresentar pela frente o perfil do engradado preso pelo verso.<sup>154</sup>

A prática desse recurso técnico é hoje, felizmente, menos utilizada, no entanto, algumas variantes da técnica foram empregadas nos EUA. Publicações datadas dos anos de 1996 (Rothe & Marussich, 1996) descrevem o emprego de modelo modificado de engradado seguindo a mesma lógica dos tratamentos históricos, porém fazendo uso de estruturas

---

<sup>154</sup> Outro tipo de engradado, chamado de *flying cradle*, é construído de maneira que os membros fixos aderidos ao painel ocupem apenas área imprescindível do verso, ao passo que os membros perpendiculares, de material deslizando, são mantidos suspensos, afastados do contato com a madeira (Akroyd 2012).

mais leves. A pintura de Alessandro Allori de 1560, cuja fotografia ilustra a capa da publicação intitulada *The Structural Conservation of Paintings* e um bom exemplo.<sup>155</sup> Outra publicação de 2006 que também segue a tradição florentina de estabilização estrutural de painéis e que vem sendo adotada em instituições de diversos países e descrita por Ciro Castelli e Andrea Santacesaria (2006) e segue uma lógica distinta empregando uma estrutura perimetral fixada ao painel por molas que permitem a movimentação da madeira em todos os sentidos, enquanto exercem sobre ela alguma restrição mínima que a mantém no plano.

Outra técnica de desempenho, por meio de “sangrias” no painel original também era usada com frequência. Esta envolvia fazer incisões espaçadas e estreitas na madeira para diminuir sua rigidez e permitir sua planificação. Para manter este estado, as aberturas no painel eram preenchidas com ripas finas de madeira ou de cola animal com algum material inerte capaz de aumentar o volume do composto, como serragem ou gesso.

As duas técnicas foram modificadas, a partir da década de 1930, pelos restauradores do DCTR. No caso de transposições, substituíam a madeira removida por um sistema de ripas aderidas com composto de cera-resina. Do mesmo modo, quando procediam ao desempenho por “sangria” dos painéis, utilizavam os mesmos compostos de cera-resina para o preenchimento das fendas, que ajudavam a neutralizar a reatividade da madeira ao meio ambiente. Mais do que qualquer modificação de procedimentos técnicos, a prática dos tratamentos estruturais de pinturas sobre madeira caracterizou-se pela adoção das misturas contendo cera e a compreensão das suas extraordinárias propriedades hidrofóbicas.

---

<sup>155</sup> Restauro estrutural realizado por Gianni Marussich e Stephano Marzano.

Será esclarecedor, antes de analisar essa prática no DCTR e as campanhas de restauro levadas a cabo pelo IPHAN no Brasil, entendê-las no contexto das técnicas empregadas em países que tiveram influência direta sobre as práticas inovadoras desenvolvidas no museu da Universidade de Harvard.

## 5.2 A prática do Restauro Estrutural no Reino Unido e nos EUA

Os registros do emprego tanto da transposição quanto do engradado<sup>156</sup>, podem ser encontrados na literatura técnica a partir da publicação do livro de Max Doerner (1934, p.383) em 1921<sup>157</sup>. Esse professor e restaurador recomenda que pinturas que apresentem desprendimento crônico do estrato cromático e seu fundo de preparação ou do suporte, e que não podem ser (re)aderidas por qualquer meio, devem ser destinadas à transposição e a seguir reenteladas com cera-resina e com o mesmo adesivo, aderidas em madeira compensada<sup>158</sup> (*plywood*).

Ralph Mayer (1940, p.500), o também especialista em técnicas artísticas e restaurador norte-americano, manifesta a mesma opinião, porém não especifica a natureza do novo suporte que escolheria.

---

<sup>156</sup> Para o restauro de pinturas sobre madeira empenadas, por sua vez, Doerner (1934, p.383) propõe a planificação com umidade e pesos antes da aplicação do engradado. Essa prática é descrita em todos os textos analisados para esta tese.

<sup>157</sup> O livro de Max Doerner foi originalmente escrito em alemão e publicado em Munique, porém sua tradução para o inglês, em 1934, tornou-o imensamente popular entre os artistas e restauradores no Reino Unido e eventualmente nos EUA. Doerner é citado por todos os conservadores-restauradores brasileiros estudados nesta tese.

<sup>158</sup> Madeira compensada é o termo técnico utilizado no Brasil para se referir ao que em Portugal se conhece como madeira contraplacada.

A transposição de pinturas em madeira para telas era a prática mais comum e, provavelmente, a mais duradoura até o surgimento das placas de madeira compensada. Os restauradores hesitavam em aderir pinturas cujo suporte havia sido removido em outras peças de madeira por receio de que o suporte novo fosse empenar ou sofrer os mesmos danos daquele que foi removido. Podemos especular também que aderir a película cromática a uma peça inteira de madeira implicaria exercer pressão pela frente ou fazer uso de prensas envolvendo riscos e incertezas consideráveis. Veremos essas mesmas técnicas descritas em detalhe, e com importantes modificações, quando abordarmos as transposições adotadas pelos profissionais do DCTR, assim como pelos conservadores-restauradores do IPHAN no Brasil.

Ruhemann (1968, p.155), por outro lado, em 1968<sup>159</sup>, menciona as transposições de painéis de madeira e relata que a história documentada dessa técnica remonta ao século XVIII<sup>160</sup> com a transposição da *Madonna di Foligno* de Rafael Sanzio<sup>161</sup>. Acrescenta que os procedimentos da época são muito similares aos que nos chegaram, exceto no que diz respeito aos materiais usados. O conservador-restaurador alemão elogia a técnica e aponta que a obra atribuída a Leonardo da Vinci, a *Belle Ferronnière*, transposta por Hacquin e

---

<sup>159</sup> Chama a atenção o fato de Edson Motta mencionar na sua bibliografia o conhecido livro desse restaurador, *The Cleaning of Paintings*, o que, provavelmente, reforçava a certeza de que seus métodos de tratamento de pinturas sobre madeira estariam corretos.

<sup>160</sup> Essa técnica importante do restauro de pinturas sobre madeira surgiu na França ao final de século XVIII. Jean-Luis Hacquin (+1783), seu filho Françoise-Toussiant Hacquin (1756-1832) e Marie- Jacob Godefroid (1701-1775), forjaram uma boa reputação profissional por serem capazes de remover completamente o suporte original e transferir a tinta para uma nova peça de madeira, aderindo-a com compostos a base de cola animal ou, em muitos casos, a película de tinta era montada em uma tela com adesivos de reentelamento.

<sup>161</sup> Dois séculos mais tarde, em 1956, Plenderleith recomenda uma série de medidas curativas pouco invasivas, como deixar painéis de madeira pintados em ambientes úmidos ou pôr sobre eles papel mata-borrão também úmidos, para que retornem ao plano. Quando estas não forem suficientes para o desempenho permanente o autor menciona afixar ao verso da madeira o mesmo engradado ou recorrer à transposição.

que ele mesmo examinou na National Gallery de Londres, está até hoje em excelentes condições de preservação<sup>162</sup>.

Para as percepções minimalistas dos nossos tempos a exposição de intervenções tão extremas são surpreendentes<sup>163</sup>. O seu livro, porém, foi escrito em 1968, quando essas práticas não só eram rotineiras como também elogiadas e aceitas pelo *establishment* profissional internacional.

Como alternativa à transposição de obras que apresentavam desprendimentos acentuados e crônicos, mas com a madeira em bom estado, Ruhemann procurava neutralizar a higroscopia do suporte utilizando o recurso recomendado por David Rosen de submergir o painel parcialmente em cera-resina quente, poupando apenas a face pintada e protegendo o verso com a mesma cera feita em pasta. Ao final, aplicava uma tinta contendo pó de alumínio, com o objetivo de criar uma barreira contra a umidade<sup>164</sup>. Ruhemann não menciona o procedimento como tendo a finalidade de fixar a tinta e, portanto, supomos que esse problema tenha sido objeto de atenção em operação separada. (1968, p.162).

---

<sup>162</sup> Ruhemann (1968) observa que na coleção do museu de Londres somente cinco pinturas foram transpostas nos últimos anos, porém mais sete, todas pintadas em suportes sobre madeira, aguardam transposição. Nos anos 1980 uma pintura de Cima da Cognegliano (1459-1517) foi também transposta na National Gallery do seu suporte de madeira para uma placa de alumínio alveolado usando Beva 371 como adesivo.

<sup>163</sup> Segundo Ruhemann (1968), uma das vantagens da transposição está na possibilidade de se ter acesso ao desenho subjacente dos artistas, e comenta a agradável surpresa de ver, em uma exposição de pinturas restauradas e transpostas na Itália, o verso aparente das obras.

<sup>164</sup> Na coleção de Edson Motta encontra-se um Ícone grego do século XIX no qual essa técnica foi utilizada. Outras obras sobre madeira pertencentes à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) também foram imersas em cera-resina quente, em alguns casos com o objetivo de preencher vazios criados por infestação de xilófagos e em outros com o propósito de evitar a absorção ou perda de umidade pela madeira. Essa técnica era empregada por Edson Motta, João José Rescala e Jair Afonso Inácio. A origem desta prática, provavelmente, pode ser localizada nos países com tradição de uso de cera-resina como Bélgica e Reino Unido, porém, foi sua adoção pelo Department of Technical and Conservation Research que permitiu a chegada dessa técnica ao Brasil (Plenderleith, H. J. et al, 1971).



Também surpreende o uso de tinta de alumínio. A prática de aplicar esta tinta ao verso das pinturas foi adotada por Motta e é comum, ainda hoje, encontrar obras restauradas por ele, sobre tela ou madeira, exibindo o verso metalizado (Figs. 39 e 40)

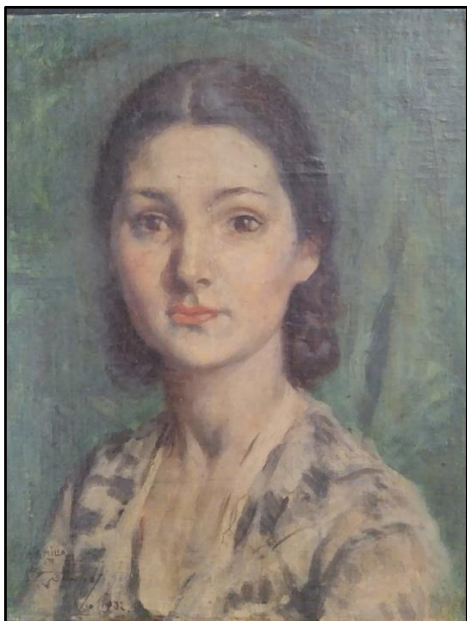


Fig. 39 - Óleo s/tela, 1932, Leopoldo Gotuzzo (1887-1983).  
Fonte: Acervo Família Motta/ Créditos fotográficos: a autora.



Fig. 40 - Verso pintura Gotuzzo, com aplicação de tinta de alumínio.  
Créditos fotográficos: a autora.

Caroline Keck, por sua vez, mantém-se fiel à sua formação e às tendências técnicas do período ao afirmar que soluções permanentes para a deterioração dos painéis passam pelo seu afinamento e redução da sua espessura, seguidos de um sistema fixo <sup>165</sup> de bloqueio do empenamento ou transposição da tinta para um suporte novo. (1967, p.79). Porém, inova ao sugerir o uso de um suporte auxiliar, uma espécie de moldura, não fixa, apenas encaixada (avançando milímetros sobre a borda da pintura), em torno de toda a periferia da obra, com espaço suficiente apenas para algum grau de expansão e leve empenamento da madeira. É possível que esse sistema passivo de sustentação tenha sido o precursor dos tratamentos menos invasivos de pinturas sobre madeira, surgidas no final da década de 1970, como os painéis de estrutura alveolada (*honeycomb panels* ou similares). Esses apenas sustentam a peça original pelo verso e/ou molduras perimetrais<sup>166</sup> (*perimeter frames*) que permitem moderada movimentação da madeira original.

Os restauros invasivos, contudo, permaneciam comuns mesmo nos ateliês mais respeitados. William Suhr – restaurador nascido nos EUA, mas criado e educado na Áustria – gozava de excelente reputação em Nova York, onde restaurava para a Frick Collection. Sua fama decorria, nos anos 1960, das transposições de pinturas empenadas sobre madeira, feitas por um marceneiro imigrante polonês, Valentin Gawelek, que trabalhava no seu ateliê. De singular precisão, Gawelek “era capaz de remover a madeira de um painel empenado até chegar a uma película fina como papel” e a seguir aderi-los a uma peça de madeira compensada (Berger, 2000, p.3).

---

<sup>165</sup> A autora não especifica o tipo de estrutura desse sistema. No entanto, é muito provável que se trate de uma grade de madeira quadriculada, de junções fixas, aderidas ao verso da obra.

<sup>166</sup> As “bandejas” (*panel trays*) utilizadas como suporte para painéis frágeis ou cuja espessura foi indevidamente reduzida são, normalmente, incorporadas a uma moldura. Sua função é de oferecer um apoio para evitar a flexão do painel. Sua grande vantagem é ser totalmente não invasiva, facilmente reversível e, quando feita com material transparente como *plexiglass*, permitir o acesso visual ao verso da pintura (Reeve, 1995).

Surpreende perceber como depois de mais de dois séculos de intervenções invasivas, caracterizadas por transposições, afinamentos e grades (fixas ou móveis), o tratamento de pinturas sobre madeira rapidamente transitou – a partir do final dos anos 1970 – para restauros menos interventivos, mais sutis, como o uso de apoios passivos, *panel trays* (Brough & Dunkerton, 1994, p.63) (Figs. 41 e 42), sistemas de restrição de movimentos por meio de grades ajustadas com molas (Castelli, 1987) (Fig. 43) ou traves móveis afixadas ao verso das pinturas com pequenas presilhas de madeira (*pegs*). Estas têm a função de restringir o empeno e se desprendem na eventualidade do painel curvar em ambientes de umidade extrema. Embora esses sistemas tenham tido origem na Itália na década de 50 no Instituto Centrale del Restauro (Carità, 1956), sua utilização foi adotada em Florença pelo Opificio dell Pietre Dure/ Laboratório di Restauro de Firenze (Castelli & Ciatti, 1989) e se difundiu para a França (Bergeon et al 2009, p.1171), o Reino Unido e os EUA (Rothe, 1998; Bisacca, 1998) (Fig. 44).

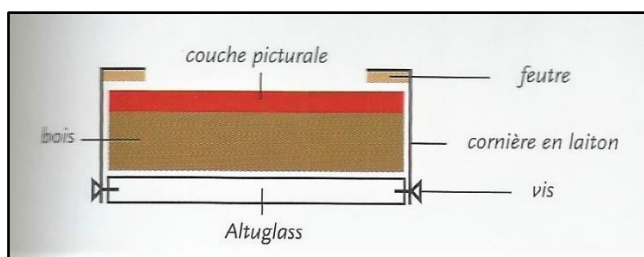


Fig. 41 - Esquema pannel trays.  
Fonte: Bergeon, 2009, p.1171.

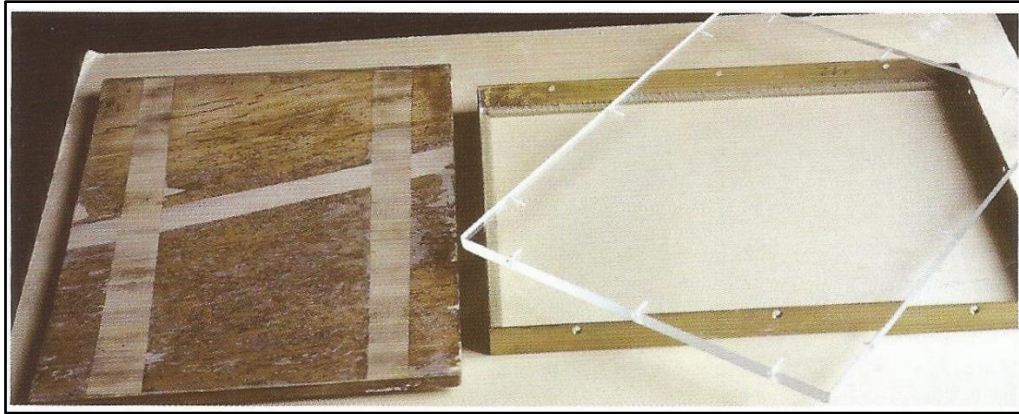


Fig. 42 - Esquema pannel trays.  
Fonte: Bergeon, 2009, p.1171.

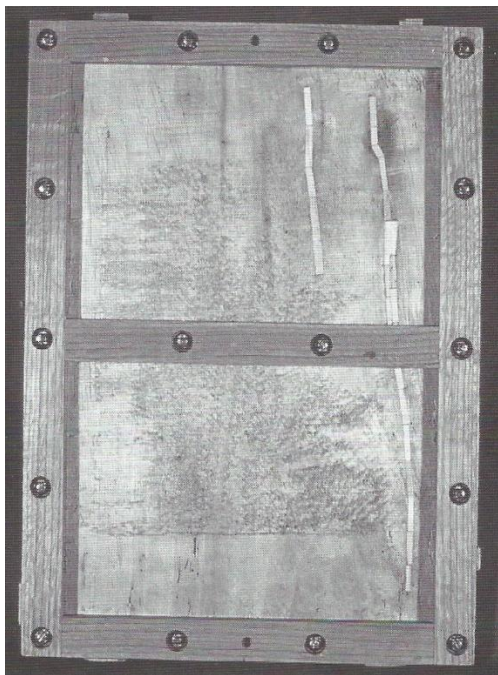


Fig. 43 - Domenico Beccafumi, Misericordia Funeral Bed. Grade sistema molas.  
Fonte: Ciatti et al., 2006, p.181.<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> Ciatti, M., et al.. (2006). *Panel Painting Technique and Conservation of Wood Supports*. Edizioni Firenze, Italia. p.181.

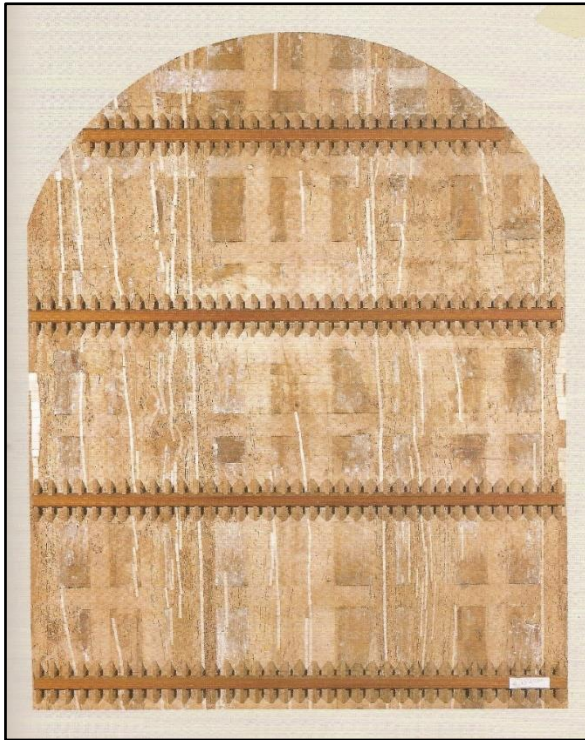


Fig. 44 - O Rapto de Prosepina, Alessandro Allori de 1560.  
Fonte: Rothe & Marussich.<sup>168</sup>

### 5.3 A Prática no DCTR

Edward Forbes, em 1929, atribui o crônico descolamento das pinturas sobre madeira expostas no Fogg Museum ao sistema de aquecimento instalado nas galerias expositivas (Bewer, 2010). Portanto, com o objetivo de estabilizar as obras, esse restaurador, acompanhado de Richard Buck e Murray Pease, deu início a uma investigação de formas de restauro que diminuíssem ou impedissem os danos relacionados à secura excessiva das galerias expositivas e reserva técnica do Fogg Museum<sup>169</sup>.

<sup>168</sup> Rothe, A. & Marussich, G. (1995 p.306). The Structural Conservation of Panel Paintings, Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum.

<sup>169</sup> A calefação dos ambientes nos museus norte-americanos, assim como os ambientes comerciais, industriais e residenciais era planejada para propiciar conforto aos frequentadores. Ao aquecerem o ar ambiente, esses sistemas ressecavam os painéis de madeira causando sua contração e a decorrente compressão – e consequente desprendimento – da película de tinta (Ruhemann 1968).

Era claro para esses profissionais que as soluções tradicionais, como os engradados – geralmente acompanhado de prévio afinamento dos painéis –, causavam danos ainda mais severos.

Outro recurso de redução do empenamento, a sangria dos painéis, causava um problema estético ainda mais perturbador. Os segmentos da madeira entre cada incisão contraíam-se e expandiam como unidades autônomas, tornando-as aparentes pela face da pintura. Em decorrência disso, os restauradores do DCTR passaram a buscar processos menos reativos à umidade. A cera-resina, material impermeável a água e conhecida como adesivo e consolidante parecia, desde logo, o material ideal. Sua história na prática de conservação e restauro era conhecida desde meados do século XIX e os restauradores do DCTR estavam familiarizados com seu uso nos procedimentos de reentelamento que realizavam na instituição.

Tomando como base a reputação firmemente estabelecida e bem testada da cera-resina, a equipe do Museu, após considerar diversas soluções, concluiu que a madeira poderia ser usada como suporte, contanto que sua estabilidade dimensional fosse refreada. Para isso, foi aprimorado o sistema de sangrias no qual o painel era desbastado até uma espessura que permitisse sua fácil planificação com umidade e pesos. Mais tarde, Motta modificaria este procedimento ao substituir a aplicação de pesos distribuídos por todo o verso da obra, como veremos a seguir. Concomitantemente, eram feitas incisões – paralelas ao veio – para torná-la mais flexível<sup>170</sup>. Finalizado esse procedimento, as fendas eram preenchidas com o composto de cera-resina e gesso para que o suporte não voltasse a empenar. Com

---

<sup>170</sup> Bradley Jr. recomenda este método de sangria mesmo para painéis que não foram previamente afinados ou desbastados (1950, p.1.0722).

o intuito de dar ao painel, enfraquecido pelas incisões, mais resistência, um número apropriado de traves de alumínio, no sentido perpendicular às incisões, era fixado em canaletas escavadas na madeira, utilizando o mesmo composto. O verso do painel era então recoberto com linho aderido com cera e, em seguida, uma fina folha de cortiça era colocada sobre ele. Essa sequência de camadas aderidas com cera e somadas à proteção com cortiça tornava o novo suporte extremamente resistente às flutuações de umidade ambientais e assim as marcas da sangria deixavam de aparecer na face da obra (Figs. 45, 46 e 47)

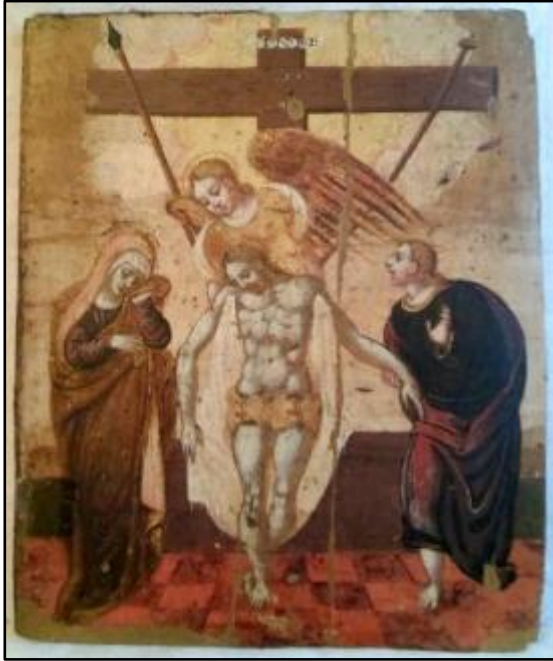


Fig. 45 - Pintura Veneto-bizantina, sec. XV.



Fig. 46 - Verso pintura Veneto-bizantina restaurada por Edson Motta no DCTR.



Fig. 47 - Detalhe verso obra, em escorço, com ranhuras preenchidas com composto de cera e haste cilíndrica transversal de alumínio.

No mesmo tema, Morton Bradley, Jr. menciona que pinturas sobre madeira, que foram previamente reduzidas em espessura, podem ser reforçadas com ripas de balsa (dispostas paralelamente ao veio), aderidas com cera-resina “para fortalecer o painel afinado com um suporte forte e estável” (1950, p.1.0722) (Fig. 48), sem aumentar substancialmente o



peso do painel. As suas instruções foram ampliadas para abarcar painéis de grandes dimensões onde se aconselha dispor ainda outra fileira de ripas no sentido contrário a anterior para maior resistência<sup>171</sup>.

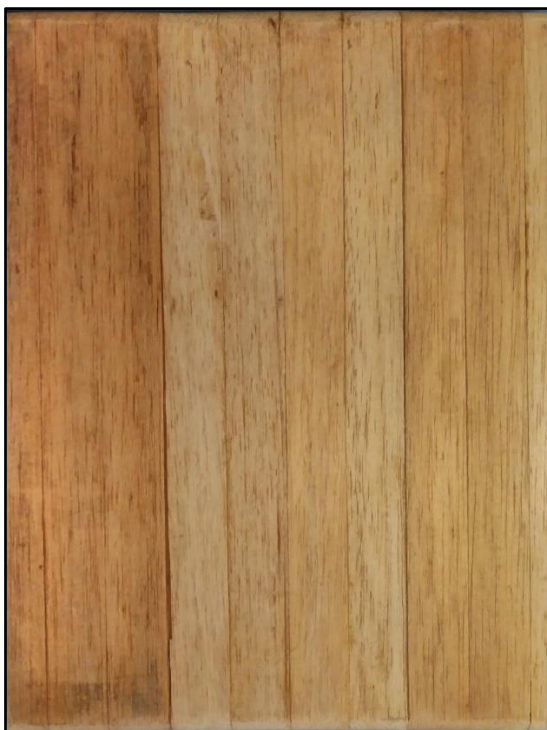


Fig. 48 - Verso modelo de parquetry com ripas de balsa, desenvolvido para fins didáticos.  
Fonte: Acervo da autora/ Créditos fotográficos: a autora.

O sistema de *balsa backing* para reforçar pinturas sobre madeira permaneceu em uso até meados dos anos de 1980, quando suas limitações foram, progressivamente, reconhecidas bem como a dificuldade de removê-las e a tendência que apresentavam de desenvolver um empenamento côncavo (Akroyd, 2012).

---

<sup>171</sup> Alistair Smith, Anthony Reeves e Ashok Roy descrevem o uso dessa técnica no volume 05 da National Gallery Technical Bulletin (Smith et al. 1981).

Morton Bradley. Jr, George Stout e Richard Buck, restauradores do DCTR, adotavam os mesmos procedimentos recomendados por Ralph Mayer e Max Doerner para transpor<sup>172</sup> a película cromática de painéis pintados para um novo suporte quando estes se encontravam muito danificados ou quando o fundo de preparação perdera coesão ou aderência às camadas cromáticas. Para isso a pintura era faceada com papel grosso, disposta com a face para baixo, e presa à mesa com grampos de carpintaria (Fig. 49). O verso do painel era escavado com uma goiva afiada evitando o sentido do veio da madeira<sup>173</sup> (Fig. 50). Quando as incisões se aproximavam do fundo de preparação a madeira restante era desbastada por raspagem (Bradley1950, p.12.321).

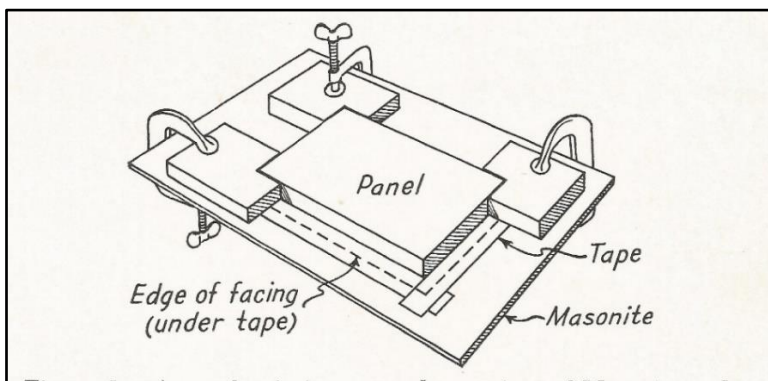


Fig. 49 - Esquema de pintura s/painel de madeira preparada para transposição.  
Fonte: Bradley Jr., 1950, p.12.32.

<sup>172</sup> As transposições envolviam a remoção total do suporte e o seu posterior reentelamento, descaracterizavam a natureza técnica original e, muitas vezes, impunham a textura e o caimento da tela à película de tinta transposta. O recurso de aderir essa mesma película de tinta a uma madeira sólida, apenas reciclava o problema, já que, como vimos acima, o novo suporte também poderia reagir ao meio e, eventualmente, empenar.

<sup>173</sup> Ao se utilizar a goiva no sentido do veio da madeira corre-se o risco de a mesma se aprofundar mais na estrutura do suporte do que o desejado e atingir a pintura, danificando-a, razão pela qual deve-se evitar a direção da fibra do painel.

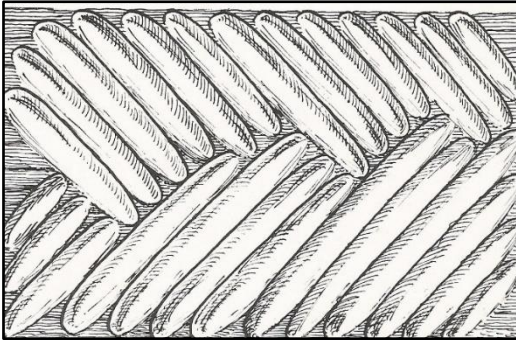


Fig. 50 - Marcas deixadas pela goiva evitando o sentido das fibras do painel.  
Fonte: Bradley Jr., 1950, p.12.32.

Na continuação o restaurador de Harvard recomenda repor o fundo de preparação com gesso e cola e nela embeber um tecido de seda. Esta última prática é recorrente no processo de restauro, consistindo em aderir um têxtil de linho fino com um composto de cera-resina e, com este mesmo cimento-adesivo quente, aderir lado a lado ripas de madeira que são, a seguir, reforçadas com tubos finos de alumínio encaixados em canaletas cortadas no suporte novo (Bradley, 1950).

George Stout descreve esse processo quando relata o restauro de uma obra italiana do século XV, pintada originalmente sobre um painel de choupo, severamente danificado por insetos xilófagos. O tratamento começou pela remoção do verniz amarelecido e escurecido, seguido da aderência de papel japonês à superfície da camada pictórica por meio de um adesivo aquoso à base de amido de arroz. Sobre esta proteção foram aderidas folhas de papel de trapo espesso, com cola de cartilagem animal. Posteriormente, foi feita a aplicação de um têxtil de linho com este mesmo adesivo. A madeira que compunha o suporte original foi removida por completo até o fundo de preparação, restando apenas algumas laminas paralelas muito finas que estavam em bom estado de conservação. Após a fixação de um tecido de linho ao verso da obra com cera de abelhas e resina damar, um

novo suporte de ripas de Sequoia<sup>174</sup> (*Sequoia sempervirens*)<sup>175</sup> foi aplicado sobre cera derretida (derramada no verso da obra), com o máximo de proximidade, lado a lado e na mesma direção da fibra, exercendo o restaurador, sobre cada ripa, pressão manual até a cera esfriar (Stout, 1948).

Estes dois relatos, publicados em 1949 e 1950, respectivamente, deixam claras as origens das técnicas empregadas por Edson Motta as quais analisaremos adiante e nos fazem refletir sobre quão consistente foi a trajetória do brasileiro ao longo das décadas de prática no seu país<sup>176</sup>. As instruções do Fogg foram seguidas à risca ao longo dos anos mesmo diante de significativos avanços, tanto de métodos quanto de materiais.

#### **5.4 O restauro estrutural de pinturas sobre madeira no IPHAN**

Edson Motta legou-nos uma publicação intitulada “A Restauração do Mosteiro de São Bento”, editada pela Organização dos Estados Americanos em 1968 (Motta, 1968), na qual descreve, sucintamente, os métodos utilizados por ele e sua equipe no templo beneditino para restaurar os tetos pintados sobre tábuas de madeira, assim como a talha e as

---

<sup>174</sup> Buck, mais tarde, quando já não trabalhava no DCTR modificou o sistema aplicando blocos de balsa em lugar de ripas de madeira. Ele tampouco continuou a reduzir a espessura dos painéis. A função dos blocos de balsa aderidos com cera-resina passou a ser a de manter os painéis no plano para que a madeira se deformasse plasticamente, ao ser forçada a permanecer na posição por longo período. Em tese, a redefinição plástica da madeira seria suficiente para mantê-la no plano e posteriormente, esses blocos poderiam ser removidos, pois o painel já teria recuperado sua configuração original. A reversão, no entanto, era difícil e por isso, na grande maioria das vezes, era deixada no lugar.

<sup>175</sup> Sequoia: nome comum de grandes árvores coníferas com uma única espécie *Sequoia sempervirens*. Também conhecida como *redwood*, *california redwood* ou sequoia vermelha. É nativa na costa do Pacífico da Califórnia e do Oregon nos Estados Unidos. Madeira vermelha, resistente à umidade (Madeiras Utilizadas para a Fabricação de Instrumentos Musicais. Trabalho realizado por: Maria Helena de Souza, Engenheira florestal / analista ambiental Laboratório de Produtos Florestais Serviço Florestal Brasileiro – MMA Brasília, 2009, p.110).

<sup>176</sup> A única mudança refere-se ao uso dos vernizes de acetato de polivinila, que Motta abandonou na sua prática cotidiana, porém, como veremos adiante, essa resina permaneceu como padrão, pois, dentre as diversas resinas disponíveis, foi esse o material que escolheu para envernizado da obra de Giovanni Battista Tiepolo, a pintura mais importante da coleção do MNBA, restaurada por Motta entre 1967 e 1969.

imagens policromadas. Outras fontes que descrevem o processo técnico utilizado por Motta e sua equipe são o livro de João José Rescala, “Restauração de obras de arte” (1985); a tese de Isabel Nobrega, “Jair Afonso Inácio, um pioneiro na preservação do patrimônio artístico brasileiro” (2019), sobre a trajetória profissional de Jair Inácio; o livro do historiador Lorival Gomes Machado, *A reconquista de Congonhas* (1960), que nos oferece um relato do contexto no qual se deu o restauro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos e das técnicas de restauro lá empregadas.

Quanto a uma das técnicas utilizadas no Santuário acima referido, Edson Motta nos oferece uma explicação, interessante e lógica, de como pinturas sobre madeira empenam dizendo que

[...] a curvatura da madeira ocorre com frequência em nosso país devido por certos problemas de tração e contração dos materiais. Sabemos o quanto sensível são as fibras da madeira... em geral a pintura adquire a forma côncava. A causa principal do empenamento encontra-se na perda da umidade estrutural da madeira... e o seu retorno à posição primitiva pode ser conseguida pela adição da umidade perdida. Logicamente o fenômeno voltará a ocorrer por nova perda do elemento úmido. (Motta, 1968, p.19)

Esta afirmação resume as ideias preponderantes no meio profissional na época da atuação de Motta e seus seguidores. Os empenamentos eram entendidos como sendo uma consequência da “tração e contração” dos painéis pintados e da perda da umidade estrutural da madeira. O argumento da “perda da umidade estrutural” é utilizado para explicar também o encolhimento das telas restauradas por Motta no MNBA.

Este entendimento é parcialmente correto, seria mais completo se a ele fosse somada a explicação de que a umidade perdida pelo verso desprotegido da obra é a causa de os empenamentos serem côncavos (se observados pelo verso) e que permanecem assim em função do colapso das células durante a compressão repetida de eventos de perda de umidade e empenamento. Após vários ciclos de expansão e contração das células da face

posterior da obra, o empenamento se torna definitivo, pois as células não readquirem sua configuração cilíndrica uma vez colapsadas<sup>177</sup> (Akroyd 2012, p.453).

Rescala, como seguidor de Motta, lega-nos um protocolo compreensivo de como deve ser feita a operação de desempenho preliminar à “sangria”. A sua sequência de procedimentos para a execução dessa técnica envolvia facear a pintura com três camadas de papel e colocar o painel na mesa, com o empenamento voltado para cima e, sobre o verso, aplicar um tecido úmido e sobre este colocar uma folha de mata-borrão para absorver o excesso de umidade. O passo seguinte era o de fixar no centro um apoio de madeira resistente com pressão regular e depois um peso razoável de cada lado. Isso permitirá um desempenho natural, sem se enrugar ou rachar a pintura, o que acontece nos processos feitos à força (Rescala, 1985) (Fig. 51).

Motta acerca deste processo complementa, ensinando como evitar o retorno do empeno ao adotar o mesmo processo descrito acima, aprendido por ele em sua estada no DCTR por meio das práticas tanto por Bradley Jr. como por Buck.

[Trata-se de um] processo simples de abrir canais na taboa no sentido da fibra, ou seja, o sistema que os velhos marceneiros chamam de “sangria” e sobre o qual o autor destas linhas recebeu esplêndidas aulas e demonstrações práticas do Sr. Richard Buck, quando realizava seus estudos no Fogg Museum da Universidade de Harvard. O sistema de sangria, evidentemente enfraquece mecanicamente a madeira, mas por outro lado, tolhe a sua capacidade de reagir, pois o processo consiste sobretudo, em seccionar suas fibras. Os interstícios criados pelos canais aber-

---

<sup>177</sup> Convém acrescentar que influenciam na natureza do empenamento o tipo de corte, se radial, axial ou tangencial. Também, a proximidade ou a distância de um dos lados do painel ao cerne do tronco irá determinar o diâmetro da célula, bem como a espessura das suas paredes. Tratando-se de suportes compostos de mais de um segmento de madeira deve-se ainda, levar em conta o tipo de união entre elas. Estas variáveis determinarão características importantes do painel tais como: espessura diferenciada de uma margem para outra, empenamentos irregulares – dada a maior compactação das células – e rupturas nas junções das partes que compõem o mesmo.

tos com serrote ou tупia, são depois preenchidos com um composto de ceras, resinas naturais e material inerte<sup>178</sup> (gesso, caolin ou outros). (Motta 1968, p.14) (Fig. 52)

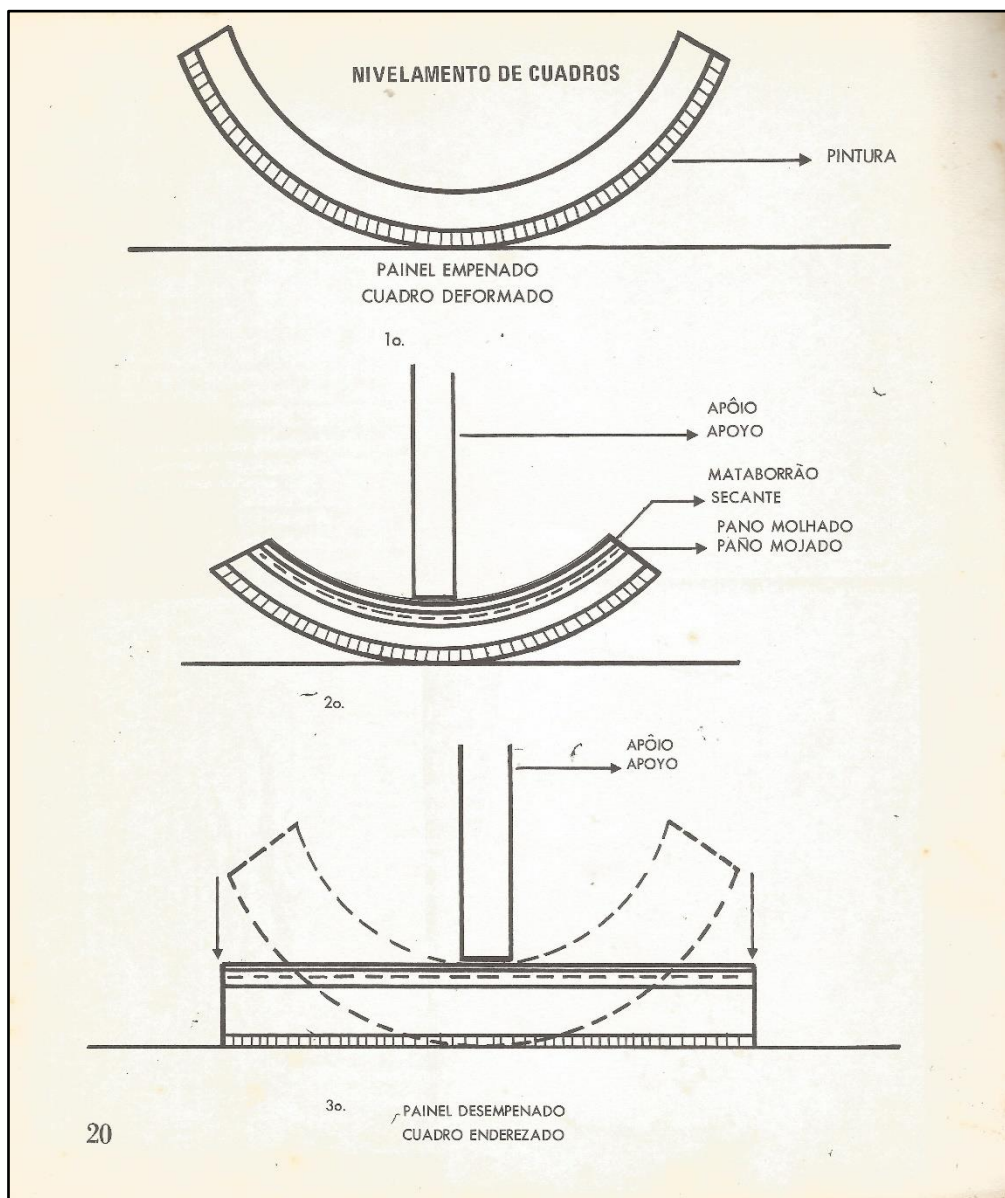


Fig. 51 - Esquema despeno preliminar a sangria.  
Fonte: Motta, 1969, d, p.20).

<sup>178</sup> O composto citado, e que temos adotado com resultados satisfatórios, constitui-se da seguinte mistura: cera de abelha: 1.000 grs.; resina de damar: 300 grs. (máximo 500 grs.); material inerte: quantidade suficiente para fazer pasta; pentaclorofenol: 2%. Para regiões geográficas menos sujeitas ao calor intenso, ou mesmo para áreas menos quentes de um determinado monumento, a cera de abelha pode ser substituída por parafina, até 50% do seu volume (Motta 1969, b).



Fig. 52 - Tratamento desempenho e planificação painéis Igreja São Francisco de Assis, Salvador, Bahia.  
Fonte: IPHAN, 1956, caixa 10.

Ao que Rescala acrescenta a inserção também de traves em sentido contrário (Rescala 1985).

É interessante notar que uma pintura restaurada no DCTR, em 1946, por Motta, utilizando essa técnica, mantém-se impecavelmente plana<sup>179</sup>. A explicação para esse bom estado tantos anos após o tratamento efetuado reside, muito provavelmente, no fato de que Motta, seguindo a linha determinada por seus mestres em Harvard, protegeu o verso do painel com um tecido embebido com cera-resina e uma fina camada de cortiça aderida com o mesmo adesivo (Figs. 45 e 46).

---

<sup>179</sup> Trata-se de uma das pinturas que fizeram parte da avaliação final de Edson Motta no DCTR, a pintura “Veneto-Bizantina” do final do século XIV, que se encontra hoje na coleção da família do restaurador.



## 5.5 A transposição da camada pictórica de painéis de madeira pintada, para suportes de madeira segmentada: a parquetagem

Jair Inácio, sobre o processo de transposição, relata que muitas vezes as tábuas que formavam os tetos pintados das igrejas coloniais “[encontravam-se] severamente danificadas por térmitas [e que, portanto] eram desbastadas até que a madeira fosse removida na sua totalidade”. E descreve o processo como sendo

[...] uma espécie de operação cirúrgica: são colocadas sobre uma mesa de bruços, ou seja, com a parte pintada voltada para baixo. São retiradas, então, todas as partes apodrecidas e carcomidas pelas térmitas, até se chegar à base de preparação da pintura. Um erro de milímetros pode perfurar a pintura. (Nobrega, 1997, p.129)

Para ter acesso a esse tabuado infestado por insetos, andaimes eram montados no interior das igrejas e as tábuas do teto eram removidas cuidadosamente em macas improvisadas e acomodadas sobre mesas previamente preparadas à espera de tratamento, e em seguida

[a]s pinturas [eram] cuidadosamente protegidas por uma face aplicada em três tempos e [com] materiais distintos: papel fino diretamente sobre a pintura colado com goma de trigo e gelatina; papel e cola vinílica; tecido aplicado com cera e resina. O cuidado inicial era indispensável para conferir maior solidez a película colorida e facilitar o manuseio da mesma nas outras fases da transposição. Houve casos em que recorremos à face sólida, usando ainda papelão. (Motta 1969, b, p.15)<sup>180</sup>

Na sequência, a partir do desbastamento, os trabalhos dos restauradores seguiam o protocolo do DCTR, com algumas pequenas mudanças. Em primeiro lugar nivelava-se o verso da obra com uma massa à base de serragem e cola (obtida pelo aquecimento do colágeno oriundo de tecidos fibrosos da pele, ou ossos e tendões de mamíferos, ou pescados e alguns tipos de aves, ou uma mistura dos três) (Gettens & Stout 1966). Depois, com a

---

<sup>180</sup> Jair Inácio descrevendo o método que utilizava nas igrejas de Ouro Preto relata uma versão mais simplificada “A primeira providência consiste em colar o “papel de face”, papel arroz ou do tipo japonês, sobre a pintura, ou seja, do lado externo do painel a ser restaurado. A cola utilizada é a de amido” (Nobrega 1997, p.127).

finalidade de isolar a obra das ripas de madeira aderidas com cera-resina “[empregava-se] um tecido que permaneceria entre o fundo e o novo suporte [com] um composto de cera, resina” (Motta 1969, b, p.16)<sup>181</sup>.

A lógica que apoiava esse procedimento ditava que o uso das ripas implicaria que as fibras ficariam “[...] reduzidas a espaços menores diminuindo, portanto, a sua força de tração e contração” (Motta 1969, b, p.16). Desse modo, visto que ripas transversais eram encaixadas nos sulcos, a distâncias regulares, garantia-se que as possibilidades de um empenamento fossem quase nulas. (Fig. 53).

---

<sup>181</sup> No que diz respeito à utilização do composto cera-resina, Motta afirma que a escolha por este decorria das vantagens “decisivas” do composto, desde a grande capacidade de penetração, durabilidade, impermeabilidades à pouca diferença existente entre seu volume nos estados líquido e sólido; além da facilidade de remoção em qualquer tempo. Quanto à proporção e ao tipo a ser empregado no conjunto, eram estabelecidos de acordo com a temperatura (calor) ambiente, haja vista que a função da resina no composto, além de “elemento aglutinante, [é] aumentar o ponto de fusão do conjunto” (Motta 1968, p.13). Outro elemento importante do composto é pentaclorofenol cuja finalidade é “evitar o desenvolvimento de parasitas na cera e, simultaneamente, proteger a madeira contra-ataques de térmitas e anóbios” (p.13) Esta combinação garantia um resultado mais satisfatório no que concernia à integridade e manutenção do efeito estético das obras.

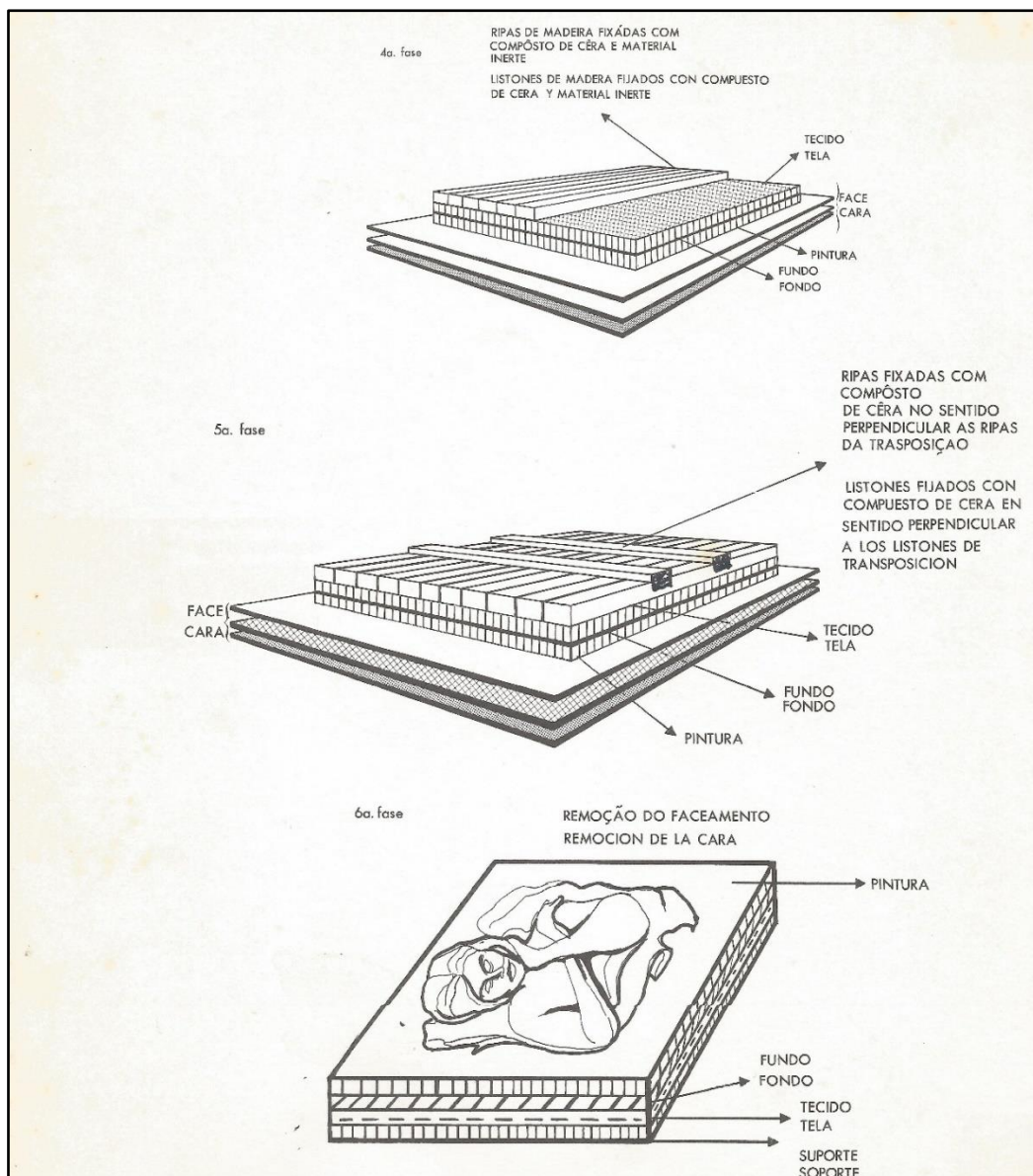


Fig. 53 - Esquema Transposição.  
 Fonte: Motta 1969, d, p.27).

Rescala, sobre isso, complementa descrevendo, de forma ainda mais detalhada, todas as fases da operação de transposição com familiaridade advinda, certamente, de mais de trinta anos da vivência como chefe do serviço de conservação e restauro do atual IPHAN nos estados da Bahia, Alagoas e Sergipe, assim como da prática de tratar diversos tetos pintados e pinturas sobre madeira integradas às igrejas coloniais brasileiras da região:

[...] cortam-se ripas de cedro no tamanho que exceda um pouco o comprimento da pintura [...]. Ao lado direito da pintura, parte longitudinal, prega-se na mesa

uma das ripas para servir de guia para que as demais fiquem certas e bem ajustadas nos seus lugares. Feito isso, com a ajuda de uma concha das que se usa na cozinha, despeja-se, ao lado e ao longo da guia, uma quantidade da referida massa adesiva e por cima uma ripa, movimentando-a para que o aglutinante penetre nas ranhuras e depois comprime-se bem, manualmente ou com prensas de madeira, feitas especialmente para o fim. Depois do aglutinante ter esfriado, prossegue-se da mesma forma até cobrir com as ripas todo o fundo da pintura. (Rescala 1985, p.238)

Ao final, o verso dessa estrutura era também lixado, e recoberto por uma película fina de cera em pasta que, ao secar, era polida. Além disso, Rescala acrescenta:

[...] o trabalho de acabamento é conseguido enchendo os espaços deixados pelos travessões de madeira ou reforços de alumínio, com a mesma massa, e também as falhas que possam existir nas juntas das ripas. Retira-se o excesso de cera e seram-se as pontas de madeira nas margens [...]. (Rescala 1985, p.241)

O método da “parquetagem”<sup>182</sup> desenvolvido era visto como totalmente removível, uma vez que “[t]odo o trabalho é feito para permitir desfazê-lo facilmente...bastando para isso aquecer o novo suporte” (Rescala 1985, p.241). A vantagem deste processo reside no baixo risco para a pintura, dado que a maleabilidade dispensava o emprego da força para retirá-la do suporte. Contudo, há a questão da durabilidade, Rescala e os restauradores da equipe de Motta, assim como o próprio, acreditavam que essa técnica seria à prova das adversidades impostas pelo tempo (Rescala 1985, p.233).

E para a continuação dos trabalhos, obviamente, Rescala ditava que o faceamento protetor precisava ser removido

Completa que foi a transposição chegou a oportunidade de tratar-se a superfície da pintura, iniciando-se a retirada do papel sua face como reforço...obturam-se então as falhas com massa de gesso, de modo a ficar bem nivelada...enverniza-se toda a pintura e, assim, estará preparada a receber os retoques finais...tal pintura deverá ser feita obedecendo a orientação tomada pelos museus se for o caso, pin-

---

<sup>182</sup> O termo parquetagem é um galicismo, adaptado como termo técnico na profissão de conservador-restaurador de pinturas que significa um estilo de pavimentação de assoalhos composto por placas de madeira dispostas como um mosaico. A técnica de justapor ripas de madeira para formar um painel contínuo alternativo passou, portanto, a se chamar parquetagem.

tando um tom neutro, igualando o tom com fatura diferente ou o que é mais comum, igualando o tom e imitando a fatura do autor. A completa restauração termina quando for aplicado o verniz definitivo. (Rescala 1985, p.241)

Motta, no final do seu texto, nos deixa um depoimento sobre a extensão dos trabalhos realizados com o emprego dessa técnica em diversas Igrejas e instituições públicas e privadas. Ele trata os resultados com entusiasmo e atribui o seu êxito aos seus predecessores americanos, reconhecendo como de sua iniciativa, apenas, as adaptações impostas pelo imperativo do clima e dos custos.

Há 20 anos aproximadamente, temos aplicado esse sistema de transposição, nas Igrejas de Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo, de N.S. da Conceição, em Sabará, de Santo Antônio, São Paulo e outros monumentos religiosos e painéis isolados pertencentes a instituições particulares e Museus, com os mais animadores resultados. Realmente os processos de transposição daqueles painéis não apresentavam dificuldades maiores, graças aos estudos já realizados com sucesso por técnicos de renome em vários países que tanto nos beneficiaram e, se algumas modificações houve aqueles sistemas, foi apenas decorrência da magnitude dos nossos problemas, das condições de clima e da deficiência de meios e recursos. (Motta 1968, p.23).

## 5.6 Resumo histórico da técnica de reentelamento à cera-resina

Essa técnica de reentelamento já era utilizada desde o século XVIII, mas o caso mais bem documentado é o do reentelamento da obra de Rembrandt, a *Ronda da Noite*, em 1851. Conhecido como “o método holandês”, sua invenção e aperfeiçoamento é atribuída aos restauradores Nicolaas Hopman (1794-1870) e seu filho Willem Antonij Hopman (1828-1910) (Oudheusden, 2014). No final do século XIX, restauradores deste país praticavam o método, regularmente (Doerner 1934), embora, como afirmam Rushfield e Stoner ele não tenha tido

[...] muita aceitação logo após seu surgimento, provavelmente porque durante o século XIX, o restauro era, usualmente, realizado em oficinas isoladas. No final do século XIX, apenas alguns restauradores haviam aprendido o método de reentelamento com cera-resina diretamente de Hopman Jr, incluindo Alois Hauser e H. Heydenrijk. A partir dos manuais e outras publicações da viragem do século,

supõe-se que esses restauradores introduziram o método a outros colegas fora da Holanda, que por sua vez o disseminaram. A partir desse momento, o reentelamento com cera-resina aparece com crescente frequência na literatura internacional. Hauser introduziu o método na Alemanha e Wild, na Áustria e, provavelmente, mais tarde nos E.U.A. (Ruhemann, 1968, p.427)

Carel de Wild (1870-1922) ficou conhecido como o primeiro a levar o método holandês de reentelamento com cera-resina<sup>183</sup> para fora da Europa. De Wild estudou restauro em Viena e Berlim e trabalhou em um estúdio em Haia de 1895 até 1911, quando partiu para os EUA levando consigo a técnica (Duijn & Marvelde 2016, p.812).

A primeira grande mudança nos procedimentos estruturais de restauro ocorrida no Reino Unido a partir da década de 1920 foi a introdução e posterior adoção do processo de reentelamento à cera-resina. No país, o método foi ensinado por Martin de Wild (1899-1969) que o aprendeu com seu tio Carel (Wild, 1929, p.106). Após a publicação detalhada da técnica no “*Museums Journal*” em 1932, tornou-se a prática padrão nas esferas institucionais e museológicas do Reino Unido, embora a literatura técnica ainda faça menção aos reentelamentos à cola-pasta e um número expressivo de profissionais trabalhando em Londres a utilizem quase que exclusivamente até esta data (2021)<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> Ao longo do tempo as fórmulas do adesivo variaram, porém todas tinham em comum o uso da cera de abelha associada a uma resina. Segundo Alois Hauser Jr. (1857-1919), a fórmula utilizada por Hopman continha uma mistura de colofonia, cera branca (provavelmente, cera de abelha clarificada) e terebintina de Veneza. As propriedades adesivas da cera são conhecidas há muito tempo, mas a sua força moderada e seu baixo ponto de fusão levaram à adição de resinas para produzir uma mistura para reentelamento que fosse mais adesiva e mais resistente a temperaturas ambientais elevadas. Em contrapartida, a cera proporcionava uma maior plasticidade à mistura, sobretudo quando as resinas usadas eram mais duras, como o breu (Ruhemann 1932, p.167).

<sup>184</sup> Motta Jr (1985) menciona na sua dissertação de fim do curso de Conservação e Restauro no Courtauld Institute of Art, concluída em 1985 que investigou a técnica e no processo teve a oportunidade de entrevistar um número grande de profissionais, sediados em Londres, com essa especialidade que confirmaram o uso exclusivo de reentelamentos à cola-pasta e que abriam exceções somente para casos nos quais as obras eram sensíveis a umidades extremas. Em comunicação pessoal com Tom Caley da Shepherds Art Conservation, situada em Wimbledon, confirmou a prevalência da técnica até a data desta pesquisa (2021).

O primeiro livro relevante que descreveu o reentelamento à cera-resina foi escrito por Max Doerner<sup>185</sup>. Este teve grande aceitação entre artistas e restauradores. Além dessa publicação eram muito consultados o *Manual on the Cleaning of Paintings* (IIC, 1997) e *The Artists Handbook of Materials and Techniques* de Ralph Mayer (1940). O livro de Arthur Laurie, *The Painters Methods and Materials*, publicado em 1960, também serviu como fonte para a comunidade profissional, sendo citado na bibliografia tanto de Edson Motta, quanto de Rescala.

No *Manual on the Conservation of Paintings* (1997) não surpreende a informação dos autores de que mais cedo ou mais tarde todas as pinturas terão que ser reenteladas<sup>186</sup>, pois somente anos mais tarde os seus contratempos técnicos e éticos foram ressaltados. O *Manual* chega a dizer – e Ruhemann repete em seu livro publicado em 1968 – que não há nada que se contraponha ao método como precaução, antecipando a inevitável deterioração, na condição que seja bem executado. Ruhemann (1968) também afirma que as principais razões para o reentelamento são: 1) o descolamento da camada pictórica ou do fundo e do estrato cromático; 2) o enfraquecimento da tela, que necessita reforço; 3) a tela não suficientemente isolada da camada de pintura pela encolagem; 4) a aplicação de óleo na tela foi feita pelo verso, pois o ácido formado durante a oxidação do óleo gradualmente destrói a tela. Esta última é considerada a maior razão de deterioração das telas<sup>187</sup>.

---

<sup>185</sup> Deve-se ressaltar que, muito provavelmente, as técnicas ditas por esse professor bávaro tenham sido obtidas de uma longa tradição já consagrada em diversos manuais publicados ao longo do século XIX e início do XX, alguns dos já citados. Porém é importante mencioná-lo, pois foram restauradores dessa nacionalidade que mais impactaram o restauro do Reino Unido a partir da terceira década do século passado e, como veremos posteriormente, esse foi um dos textos mais citados pelos restauradores brasileiros da geração de Edson Motta.

<sup>186</sup> Por sua vez, ao debater o tema da Conservação e Restauro de obras pictóricas sobre tela, Plenderleith e Werner, em seu livro *The Conservation of Antiques and Works of Art*, de 1956, afirmam que o reentelamento está para as pinturas sobre tela como a transposição está para uma obra sobre madeira.

<sup>187</sup> Essa causa para a deterioração da celulose é também mencionada por Edson Motta, como veremos adiante, em seu livro sobre o restauro de pinturas em descolamento (Motta, 1969, c).

O método recomendado pelo *Manual* para aderir o suporte novo envolve (com a exceção de pinturas pequenas) esticar a tela pelas quatro laterais, por meio de tiras de papel umedecidas aderidas às bordas da pintura por um lado e ao bastidor provisório por outro. Ao secar, o papel contrai-se e planifica a obra pela tração que exerce sobre ela. Se a pintura tiver empastes, a superfície sobre a qual será feito o reentelamento é recoberta por um feltro. Uma tela robusta é escolhida para o reentelamento e esticada em um bastidor provisório. O têxtil novo é recoberto com cera-resina e posicionado sobre a tela antiga e, com o ferro elétrico<sup>188</sup>, a cera é derretida e espalhada do centro para a periferia. A seguir uma pedra de ardósia polida, sob a qual foi instalada uma resistência elétrica, é aquecida a 50-60° C e usada como suporte rígido para a operação. É interessante observar que esse equipamento é, obviamente, o precursor na mesa térmica que será criada poucos anos depois por Helmut Ruhemann e Stephen Rees-Jones (1909-1997) em 1948.

Nos EUA, Ralph Mayer em 1940, descreve no seu livro a transição dos métodos de reentelamento na direção das fórmulas contendo cera-resina. O autor alerta, diversas vezes, sobre os perigos do emprego da água ou compostos aquosos como os adesivos de cola-pasta, relatando que é frequente o encolhimento das telas, em particular as confeccionadas no século XIX. Diz o autor que, com o objetivo de superar os riscos, a comunidade profissional, nos anos de 1930, passou progressivamente a adotar os reentelamentos à cera-resina, a única técnica existente à época que não envolvia água<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> Ferros elétricos de engomar, desenhados especialmente para a função de reentelamento, existem desde o início dos anos 50 do sec. XX (Ruhemann et al. 1940).

<sup>189</sup> Compostos que continham misturas de carbonato de chumbo básico e óleo secativo eram muitas vezes empregados no reentelamento de pinturas cuja tela corria o risco de encolhimento/desprendimento. Esse adesivo dificultava sobremaneira a reversibilidade e qualquer tratamento futuro da pintura.



Como veremos, o reentelamento que emprega este adesivo tornou-se o padrão na maioria dos museus americanos apesar de não ser tão eficaz para a remoção de deformidades da tela como um todo e da película de tinta, em particular<sup>190</sup>. Para casos de concheado extremo recomenda o autor que as pinturas sejam aderidas a chapa de fibra<sup>191</sup> de alta densidade (*hardboard*) e menciona que, embora seja aceita em museus, essa solução costuma ser rejeitada pelo mercado de arte.

Mayer descreve também os aspectos práticos da técnica. Essa iniciava-se esticando-se um têxtil de linho em um bastidor provisório seguido da aplicação por pincel do composto de cera no verso da obra a ser tratada. Ato contínuo, as duas telas eram unidas levemente, pressionando-as sobre um tampo de mesa previamente isolada com papel, e, finalmente, utilizava-se o ferro de engomar para derreter a cera e fazê-la permear a estrutura dos dois têxteis e, ao mesmo tempo, unir as telas por completo<sup>192</sup>.

Ruhemann (1968) também prescreve que a consolidação de pinturas em descolamento seja feita com um adesivo sensível ao calor em uma óbvia referência à cera-resina habitualmente utilizada por ele para reentelamentos<sup>193</sup>. Essa preferência fica clara em seu livro, no qual explicita críticas ao método que empregava cola-pasta, alegando que esse não é adequado para fixar a policromia em desprendimento, sendo também de difícil execução e remoção futura. Contudo, o maior risco enfrentado por profissionais que adotam

---

<sup>190</sup> A montagem da pintura em um suporte sólido é considerada imprópria por muitos por alterar a natureza do caimento da tela e impor uma aparência rígida à sua superfície. Em função do método utilizado e da pressão exercida, pode haver uma modificação na textura.

<sup>191</sup> No Brasil, o termo chapa é utilizado para se referir a suportes de madeira e compensados. Ao contrário do que ocorre em Portugal, onde essa designação diz respeito a metal, enquanto o termo placa se refere a madeira.

<sup>192</sup> Na edição de 1970 do livro, a mesa térmica é mencionada e a uniformidade de aplicação do calor e a possibilidade de reentelar a obra de face para cima são ressaltadas como avanços e virtudes.

<sup>193</sup> É improvável que Ruhemann fizesse pessoalmente seus reentelamentos. A National Gallery de Londres contava com reenteladores ou *liners* especializados. Porém é muito provável que as decisões a respeito fossem tomadas por ele.

essa técnica, o encolhimento da tela como consequência do molhamento, não é mencionado<sup>194</sup>, mas sim que, em condições desfavoráveis, corre-se o risco de ver as obras desenvolvendo colônias de fungos. Essa percepção de que os adesivos à cola-pasta são propensos a ser colonizados por fungos é o argumento mais utilizado para justificar sua rejeição no Brasil e a preferência dos profissionais pelo uso da cera-resina.

Em defesa do adesivo à base de cera, o restaurador afirma que sua maior virtude é o de penetrar a tela original e o fundo de preparação e fixar as partes da camada pictórica que porventura estejam em destacamento. Observa o autor, no entanto, que o composto de cera-resina, por pesar mais do que aquele feito com cola-pasta, tende a criar ondulações quando usado em obras de grandes dimensões<sup>195</sup>.

Ruhemann conclui seu depoimento afirmando corajosamente (para os padrões de hoje) que, na sua opinião todas as obras de Van Gogh deveriam ser reenteladas, pois, somente assim, evitar-se-ia os progressivos descolamentos da tinta (1968, p.153). É importante sublinhar que o livro desse expoente do restauro europeu foi escrito apenas seis anos antes da *Greenwich Lining Conference*, na qual são lançadas as sementes do que viria a ser a proposta de suspensão de todos os reentelamentos de obras importantes na conferência do *International Council of Museums – Committee for Conservation* (ICOM-CC) de Veneza, em 1975.

Caroline Keck (1967), decana da Conservação e Restauro nos EUA, diz, por sua vez, que utiliza reentelamentos à cera-resina como norma e ressalta suas virtudes como adesivo e

---

<sup>194</sup> Segundo Motta Jr. o risco de encolhimento das pinturas durante o reentelamento à cola-pasta era uma das maiores preocupações dos restauradores entrevistados por ele para sua dissertação (1985).

<sup>195</sup> No MNBA no Rio de Janeiro encontra-se exposta uma obra de Henri Martin, *A queda dos Titãs* que foi reentelada à cera-resina no início dos anos de 1980. O peso da cera fez com que o têxtil da tela formasse ondulações acentuadas na sua metade inferior, além de contribuir para o comportamento plástico da mesma, conhecido por *creep*.

consolidante dos estratos pictóricos, mas chama a atenção para o potencial que esse composto tem de escurecer fundos porosos expostos ou película cromática magra<sup>196</sup>. Segundo a restauradora, a principal virtude do composto é impedir a movimentação da tela como consequência das oscilações de umidade ambiente e ressalta o fato de que esse está em uso (então) há mais de um século, e cita como exemplo a tela *A Ronda Noturna* de Rembrandt, reentelada em 1854 e reentelada, novamente, em 1946. A nova operação deve-se ao fato de a tela de linho usada no século XIX ter uma emenda que havia se tornado visível pela frente. No século seguinte já existiam teares capazes de produzir peças de linho de largura compatível com a obra, o que justificou a nova intervenção.

Keck discorre ainda sobre as vantagens do uso da mesa térmica e ressalta a importância de se ter a pintura de face para cima para preservar os empastes. Destaca também a prática de reentelamento à cola-pasta, e que o êxito desse método depende muito da habilidade do operador, observa ainda que os materiais empregados, por serem altamente higroscópicos, respondem às oscilações de umidade com mais intensidade. Além disso, a restauradora afirma que “a facilidade e rapidez com que as misturas de cola-pasta podem produzir resultados momentaneamente satisfatórios explicam sua persistente popularidade” (1967 p.73).

Por fim, lança luz à problemática que configura o uso do suporte sólido. Este muitas vezes necessário à técnica de montagem de pinturas, quando se quer manter rasgos e concheados no plano. Desta forma, prescreve que a montagem seja feita após o reentelamento da

---

<sup>196</sup> Keck (1967, pp.89-91) e Ruhemann (1968, p.274) afirmam ainda que a descoberta do acetato de poli vinilo, na época, dava bons resultados para reentelamentos, mas por ser material de introdução recente, àquela altura, não poderia ainda ser recomendado. Em 1972, no Congresso do *International Institute for Conservation* em Lisboa o restaurador norte americano Bernard Rabin apresentou a resina de PVA da Union Carbide AYAC e AYAA combinadas a 1:1 como alternativa à cera-resina para o reentelamento de pinturas. Motta Jr comenta também que, em uma entrevista em 1984, com o restaurador italiano Alfio dall Serra, este afirmou que utilizou uma resina de PVA para consolidar a *Magdalena* de Tizziano da coleção do Palazzo Pitti (Comunicação pessoal).

pintura, de modo a facilitar a sua reversibilidade. Se necessário for, destaca que o procedimento deve sempre ser feito sob vácuo na mesa térmica, recorrendo aos compostos de cera-resina. Como observamos anteriormente e veremos mais adiante, a prática de montar obras sobre tela em suportes sólidos era relativamente frequente no DCTR.

De acordo com Gustav Berger, que somente em 1962 passou a compor a equipe do ateliê de Mario Modestini<sup>197</sup>, em Nova York, o uso da cera-resina para reentelamentos veio acompanhado da mesa térmica a vácuo, novidade técnica que coincidiu com uma exposição no *Brooklyn Museum*, a “Exposition of Paintings Conservation: materials, methods, machines”. É relevante para esta tese observar que Edson Motta foi um dos participantes desse encontro, e, em 1964, Paul Coremans, em seu relatório à UNESCO, sobre o estado do restauro no Brasil, registra que o IPHAN havia adquirido uma mesa térmica e que seria uma das pioneiras no mundo.

## 5.7 A técnica de reentelamento à cera-resina no DCTR

Uma extensa investigação feita por Gettens e Stout<sup>198</sup>, publicada no “Technical Studies in the Field of Fine Arts” de 1933, discute quais as propriedades que uma mistura de cera-

---

<sup>197</sup> Berger afirma que ao ingressar no ateliê de Modestini, realizando reintegrações cromáticas, observou que quando as pinturas adquiridas pela Kress Foundation demandavam reentelamentos estes eram feitos à cola-pasta por Henry Hecht que foi treinado, nessa técnica, nos EUA, por Stephen Picchetto também restaurador da mesma fundação de 1927 a 1949. O reentelamento envolvia o uso de uma prensa para secar o adesivo à cola-pasta mantendo a obra sob pressão. E comenta que “a pintura adquiria uma aparência lisa e cola-pasta por Henry Hecht que foi treinado, nessa técnica, nos EUA, por Stephen Picchetto também restaurador da mesma fundação de 1927 a 1949. O reentelamento envolvia o uso de uma prensa para secar o adesivo à cola-pasta mantendo a obra sob pressão. E comenta que “a pintura adquiria uma aparência lisa e plana, como uma mobília polida” que não agradava a Modestini nem tampouco a seu assistente graduado, Claudio Rigosi [Berger 2000, p.3].

<sup>198</sup> Stout dedica um apêndice do seu livro publicado em 1948 à transcrição de um relatório de tratamento por ele efetuado no Conservation Center de Cambridge, EUA, que revela, com mais clareza, as técnicas e procedimentos utilizados por ele: “Uma pintura italiana sobre tela do século XVIII, pintada com tintas a óleo e medindo 145 cm x 111 cm e tinha sido previamente reentelada. Frágil e rasgada, a obra apresentava-se com verniz acentuadamente amarelecido. Este foi removido com misturas contendo acetona e diacetona álcool aplicados em áreas pequenas com um pincel. Após a conclusão dessa etapa, a pintura foi faceada

resina para reentelamentos deve possuir e conclui que esta deve proporcionar firme aderência entre a pintura e o novo suporte têxtil; ser flexível e capaz de manter essa flexibilidade ao longo do tempo; ser capaz de isolar o têxtil e a camada pictórica do meio ambiente; ser solúvel em solventes que não causem danos à obra; penetrar na estrutura da obra a uma temperatura que não danifique a pintura, porém, que seja suficientemente alta para não ser afetada pela temperatura ambiental. Tampouco deve reagir quimicamente com os materiais componentes da obra ou ser um meio de cultura propício ao desenvolvimento de fungos e outros agentes de deterioração biológica. Por fim, não deve manchar nem causar mudanças de cor ou escurecimento da camada pictórica.

No DCTR foram testados diversos materiais para a avaliação dessas propriedades: reentelamentos com pasta de farinha, com adesivos de PVAc; assim como compostos contendo cera de abelha e parafina. O comportamento destas misturas, quando expostas a condições extremas de umidade, também foi testado. Com relação à cera, os autores citam a falta da força adesiva como desvantagens no seu uso e confirmam a necessidade da adição de resinas e bálsamos para que seja apropriada à função. O artigo traz como conclusão o pressuposto de que uma mistura ideal jamais seria encontrada, mas, mesmo assim, declara que “...não há dúvidas de que as misturas mais seguras e eficazes [...] são os adesivos do tipo cera ou cera-resina” (Gettens & Stout 1933, p.103).

Em 1950, Bradley Jr., restaurador de pinturas sobre tela do DCTR, preocupa-se em evidenciar no seu manual, *The Treatment of Paintings*, os prováveis perigos trazidos por este tipo de operação, como o uso da pressão e temperatura inadequadas, além de uma possível interação química entre os compostos utilizados nos adesivos e a celulose da tela original.

---

com papel japonês e um adesivo à base de amido de arroz. O antigo reentelamento foi removido, e um novo aderido com cera-resina. Reintegrações das perdas muito evidentes foram feitas com tintas a têmpera e o restauro concluído com a aplicação de um verniz de acetato de polivinila.” (Gettens & Stout 1933, p.93).

Salienta, ainda, a sua apreensão quanto à reversibilidade e enfatiza que este deve ser o fundamento principal a ser considerado (Fig. 54).

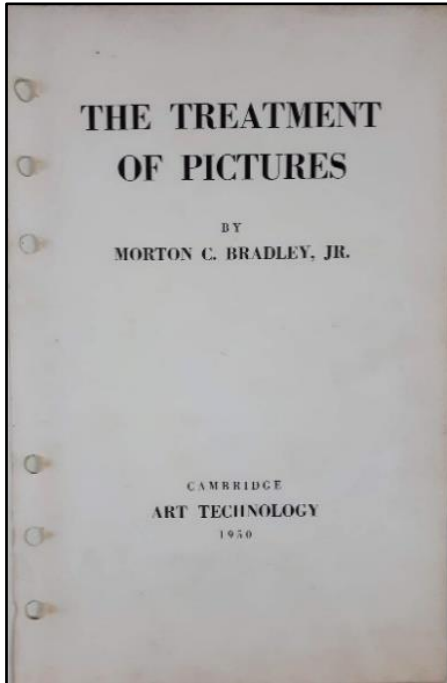


Fig. 54 - Folha de rosto do manual de Bradley, *The Treatment of Paintings*, 1950.

A despeito de todas essas ressalvas, a escolha por usar a técnica de reentelamento de pinturas à cera-resina pelo DCTR parece ser justificada, desde o início, pela grande preocupação com o controle de umidade naquele espaço (Stout 1971, p.144). O Fogg Art Museum não havia sido projetado – como vimos anteriormente com referência a pinturas sobre madeira – para abrigar obras de arte sensíveis a mudanças ambientais, como as que aconteciam, drasticamente, de uma estação para outra (Stout 1971, p.144). Seguindo essa lógica, Bradley enfatiza que a finalidade da adição de um novo suporte à tela original é de reforçá-la, corrigir defeitos na sua configuração plana e oferecer uma barreira contra a umidade “[...] que reduza a razão de troca entre o suporte e a atmosfera” (1950, p.1.011).

Ao relatar as suas preferências de método, Bradley discorre sobre a adequação de suportes e adesivos a diferentes situações, explicitando que prefere utilizar reentelamentos à cera-resina por esta ser eficaz em impregnar a estrutura da pintura e fixar a camada pictórica em desprendimento. Observa também que os compostos de cera-resina<sup>199</sup> são os mais recomendados para selar pinturas sobre tela, uma vez que apresentam boa aderência e são eficazes como barreira de umidade, além de congregarem as virtudes da estabilidade e da facilidade de uso e remoção (1950, p.1.05).

No DCTR a técnica de reentelamento seguia um procedimento simples. Primeiro, o restaurador removia todo e qualquer acréscimo da superfície da obra, este processo permitia ao profissional avaliar melhor a presença de corpos estranhos que possam ser pressionados contra o estrato pictórico. Depois, pondera se deve envernizar a pintura e aplicar nela uma face protetiva de papel, propondo assim, além da planificação, a consolidação dos desprendimentos e união dos rasgos previamente ao reentelamento para facilitar uma melhor e mais exata aderência entre o suporte novo e o original.

Para o novo suporte aconselha têxteis de linho como um material resistente e confiável, além do papel de trapo e placas finas de alumínio para serem usadas entre as telas. No entanto, Bradley Jr. (1950) não menciona em que circunstâncias são recomendadas, ao que se supõe que estavam reservadas para casos que demandavam maior rigidez da superfície nova para manter grandes rasgos ou perdas no plano<sup>200</sup>.

---

<sup>199</sup> Contudo, e provavelmente por ser extremamente meticuloso e detalhista, menciona a cola-pasta, composto ao qual faz reservas dizendo que esse método “permite excelente planificação do estrato pictórico e do suporte”, bem como salienta que se trata de um composto “inferior às misturas de cera-resina por não permitir boa infusão e fixação, ser menos estável e de remoção arriscada e perigosa” (1950, p.1.05).

<sup>200</sup> Este restaurador também recomenda as placas de alumínio para reforçar obras de formato irregular, visto que podem ser cortadas para se ajustar a qualquer formato. Defende ainda que, antes de aderir a pintura a esse metal, é imperativo intercalar, também com cera-resina, uma folha de papel de trapo. Vale recordar, novamente, o fato de que Edson Motta, em diversos restauros bem documentados, como nos restauros de pinturas de Nicolás Antoine Taunay, lançou mão deste recurso.

Na execução dessa etapa do processo um tecido de linho era esticado num bastidor de madeira mantendo os fios alinhados (Fig. 55). A pintura original, solta e, previamente faceada com cola de amido, era impregnada, pelo verso, com o composto de cera-resina<sup>201</sup>. Em seguida, uma folha de papel de trapos macia (provavelmente de algodão ou linho) era aderida ao verso da tela original cortada na exata medida da obra e fixada a esta com a mesma mistura, com o propósito de conferir maior rigidez ao suporte. O tecido de reentelamento era impregnado, também com cera-resina, a tela original era posta com a face pintada para baixo e os dois suportes unidos pela fusão da mistura. Recomendava-se que a temperatura do ferro deveria ser apenas a suficiente para manter a cera derretida, recorrendo a um graduador de temperatura; um movimento constante do ferro elétrico deveria ser mantido para evitar qualquer dano à pintura (Bradley Jr., 1950; Ruhemann et al, 1940) (Fig. 56).

---

<sup>201</sup> Os técnicos do DCTR adotavam a seguinte fórmula: 2 kg de cera de abelha, 1 kg de resina damar, 1 kg e ½ de parafina e ½ kg de goma elemi, para se obter 5 kg de composto (Bradley, Apêndice C, 120.10).



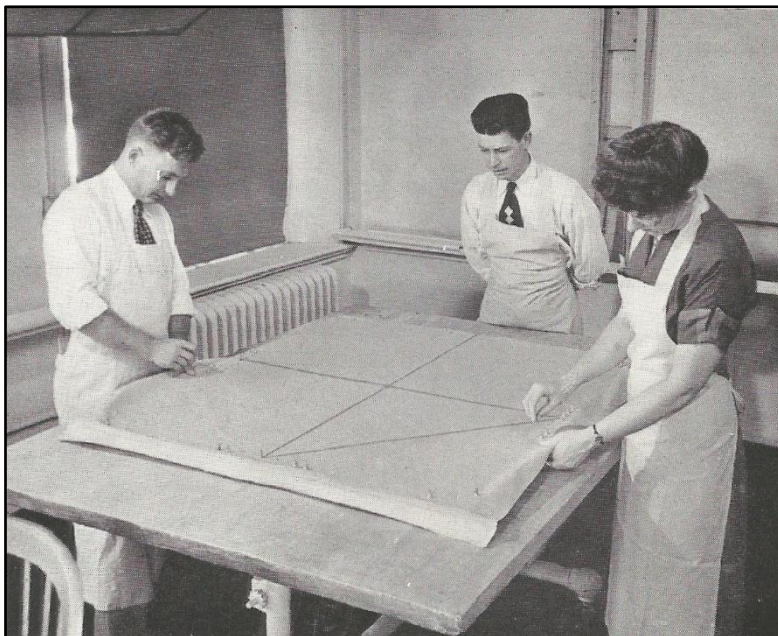


Fig. 55 - Estiramento de linho em bastidor provisório/alinhamento dos fios da trama têxtil.  
Fonte: Bradley., 1950, p.1.21.

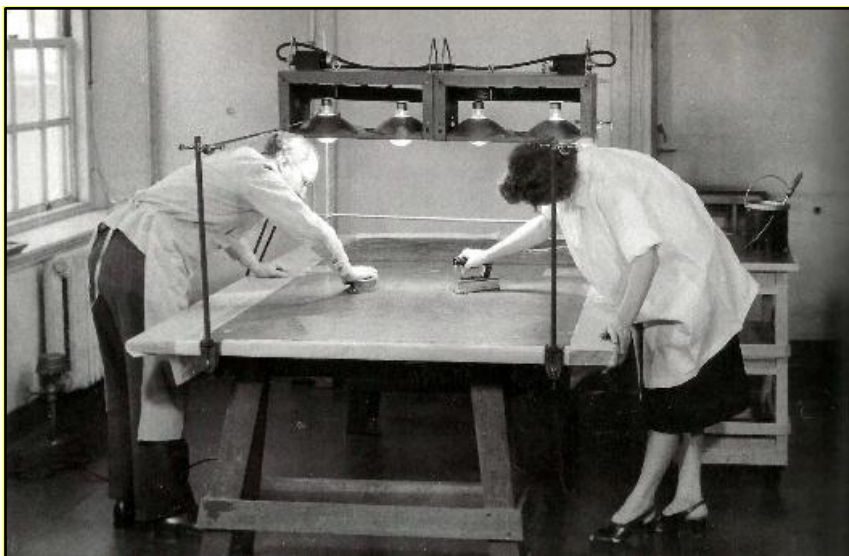


Fig. 56 - Processo de reentelamento a cera feito no Fogg Conservation Center, 1949, Richard Buck e Anne Clapp.  
Fonte: Bewer, 2010, p.170.

## 5.8 O Método de reentelamento a cera-resina utilizado por Edson Motta no Brasil

A razão pela qual o método com cera-resina teria sido adotado por Edson Motta no Brasil é simples de justificar: Motta regressa dos EUA imbuído de todos os argumentos favoráveis ao uso dessa técnica, que aprendera e praticara com George Stout, Morton Bradley Jr. e Richard Buck e confiando nas pesquisas e ensaios sobre a cera, como barreira para a umidade (Buck 1961, p. 9). Ademais, em 1950, Motta receberia de presente do próprio Bradley um exemplar de seu manual, *The Treatment of Paintings*, que trata do tema em detalhes e que viria a ser seu guia prático por longos anos.

Motta introduz o método no Brasil<sup>202</sup> a partir de 1947, sendo que a primeira campanha de vulto, envolvendo várias pinturas, foi levada a cabo no recém-inaugurado Laboratório do IPHAN entre 1949 e 1951. Segundo o professor, o método convinha a um país tropical como o Brasil, onde são constantes as flutuações de umidade relativa. Esta característica do adesivo era frequentemente usada, durante seus trinta anos de carreira, como justificativa para rejeitar os procedimentos aquosos tradicionais. Conforme argumentava Motta, quando aquecido, o adesivo de cera-resina era capaz de permear a estrutura da obra promovendo, a um só tempo, a consolidação das diversas camadas pictóricas em destaque e a aderência da tela nova à antiga. Ele afirmava ainda que, quando comparado a

---

<sup>202</sup> Devido à ausência de registros documentais, o que sabemos dessa prática de Edson Motta no Brasil foi obtido através de entrevistas realizadas, no decorrer do ano de 2017, com alguns de seus discípulos diretos, tais como: Claudio Valério Teixeira, conservador/restaurador independente e atual professor do Curso de Conservação e Restauro de Bens Moveis da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Edson Motta Jr., conservador/restaurador, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro e filho de Edson Motta.

métodos aquosos, apresentava menos riscos de danos, pois a pintura não corria o perigo de encolher<sup>203</sup>.

A desvantagem do uso da cera-resina era que nem sempre o método era forte o suficiente para manter a pintura plana (Motta 1969, c, p.13) ademais, Motta não seguia as recomendações do DCTR de adicionar papel de trapo ao verso, reservando recortes de papel somente para as áreas rasgadas ou perfuradas. A lógica subjacente, de se aumentar a resistência à flexão, no entanto, era a mesma, embora a compreensão desse fenômeno fosse somente empírica.

Motta também substituiu o tecido de linho pelo tafetá de algodão cru, já que aquele não se encontrava facilmente no Brasil e o custo de importação do linho cru era demasiado alto, o que inviabilizou o seu uso para o restauro. Já o algodão, era facilmente obtido no Brasil, por um custo muito menor. Desde o período colonial o país detinha uma cultura algodoeira bastante lucrativa, passando a exportador desse tecido na primeira década do século XX (Fujita et al. 2015, p.161).

Quanto ao composto adesivo, Motta não só reduziu o custo elevado, como também aumentou a temperatura de fusão da fórmula aprendida no DCTR, substituindo a resina damar por breu e adicionando à fórmula cera de carnaúba, conforme se verifica na segunda linha da fatura relativa à compra de breu (IPHAN, 2017, caixa n. 03, PT 01, Env.01) e às notas manuscritas – pelo próprio Edson Motta – sobre as propriedades da cera de carnaúba (IPHAN, 2017, caixa n. 03, PT 01, Env.01), ambas arquivadas no IPHAN. (Anexos 2 e 4).

---

<sup>203</sup> Essa informação foi obtida através de relato oral de Edson Motta Junior, em 14 de julho de 2020.

Embora existam referências da utilização do tecido de linho em algumas obras e publicação de fórmulas de mistura de cera de abelha com resina de damar, depoimentos de seus alunos e a documentação do IPHAN indicam que, no cotidiano, ele usava a mistura citada acima, onde substituía a resina por breu e o linho por tafetá de algodão cru. Motta reservava o linho e a fórmula de cera-resina ensinada por seus mestres nos EUA para algumas obras mais relevantes, como as do MNBA, no Rio de Janeiro (Motta, 1969,a).

No que diz respeito à técnica, Motta também a simplificou e munuiu-se de equipamentos acessíveis. Por exemplo, deixou de estirar a tela com o rigor recomendado no manual e abandonou o bastidor provisório. A pintura, com a face pintada para baixo, era estirada numa mesa sobre papel parafinado acolchoado com papel de jornal e sobre ela, era estirado o tecido de algodão cru, fazendo coincidir a trama e o urdido. Deste modo, reduziu a duas etapas, ao diminuir o custo da operação e abreviar o tempo de tratamento, questão crucial para quem tinha a responsabilidade de intervir em numerosas obras, altamente deterioradas, antes que se perdessem. Também deixou de fazer o controle de temperatura através de um graduador e passou a utilizar a sua própria sensibilidade para avaliar a fluidez do adesivo. Este procedimento permitiu economizar em recursos, mas tinha a desvantagem de depender da experiência do operador para não danificar a pintura com excesso de calor. A simplificação do método continuou ao introduzir a prática de impregnar a obra com o composto de cera-resina e aderir o novo suporte em uma só operação, reduzindo, novamente, o tempo de trabalho e a quantidade de adesivo usada (Fig. 57).



Fig. 57 - Processo de reentelamento a cera, obra do Monumento Rodoviário, autoestrada Dutra, 1978, Edson Motta.

Fonte: Acervo Família Motta.

Não sabemos exatamente as circunstâncias e tampouco o período exato ou as razões pelas quais Motta começou o processo de simplificação do método aprendido nos EUA, mas sabemos pela documentação encontrada nos arquivos do IPHAN que as requisições de materiais, feitos por Motta à diretoria da Instituição, refletiam a pouca disponibilidade desses e o seu custo elevado diante da falta de recursos do Serviço Público.

É razoável inferir que essas dificuldades se refletiram na sua prática, induzindo-o a simplificar os procedimentos de tratamento estrutural tanto em obras sobre tela quanto nas em suporte de madeira. Além disso, o volume de trabalho exigia grandes quantidades de material, o que aumentava exponencialmente as dificuldades logísticas para o suprimento permanente de matérias-primas para os compostos utilizados nos restauros, planejados ou em curso.

Devemos entender que as escolhas de Edson Motta foram determinadas histórica, econômica e geograficamente e que a insistência no seu uso por décadas (mesmo após o surgimento de alternativas menos invasivas) se justifica e se explica pelo excessivo volume de trabalho sob seus cuidados, além dos parcos e incertos recursos materiais e humanos de que dispunha. As suas escolhas, como vimos, sempre visaram o corte de custos e a redução de tempo, a fim de que mais patrimônio pudesse ser salvo da completa destruição. Aliar os ensinamentos recebidos nos EUA à sua capacidade de simplificar as técnicas aprendidas, era a única maneira que via de conseguir arcar com as inúmeras responsabilidades depositadas em suas mãos. Se não fosse por seu esforço e dedicação, muito do patrimônio brasileiro não existiria mais hoje (Anexo 5).

O reentelamento à cera-resina foi usado por Motta, seus assistentes e seus alunos, como já fora mencionado, ao longo de três décadas<sup>204</sup>. Todos os seguidores de Motta adotaram o procedimento sendo provável que a simplicidade, segurança e a facilidade de execução tenham contribuído para a sua disseminação<sup>205</sup>.

---

<sup>204</sup> Este foi mais um legado deixado por Edson Motta, já que, mesmo após sua aposentadoria em 1976, o método permaneceu em uso até o início dos anos de 1990 no Brasil e na Bélgica – informação obtida através de entrevista realizada, em 2017, com o conservador/restaurador Silvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira, professor do Curso de Conservação e Restauro de Obras de Arte, na FAOP, no estado de Minas Gerais, Brasil. Esta mesma prática também seguiu sendo utilizada até os anos de 1980, na França (Bergeon 1990).

<sup>205</sup> Jair Inácio, assim como Edson Motta, não deixou escritos conhecidos sobre a sua prática de reentelamento à cera-resina. O que sabemos vem principalmente de fontes orais como do testemunho de alunos e colaboradores. Orlando Ramos Filho nos ofereceu um relato vivo e preciso de seus métodos em uma entrevista por telefone no dia 11 de julho de 2000. Relata esse veterano restaurador nascido em Ouro Preto e colaborador de Inácio que ele usava “exatamente o mesmo procedimento que Edson Motta”. Conta Ramos Filho que ele trabalhava muito sobre peças que eram acervo das igrejas que ele restaurava para o IPHAN, obras pertencentes a colecionadores particulares e principalmente pinturas da coleção do Museu da Inconfidência que ele usava como material didático no Curso de Conservação e Restauro criado em Ouro Preto em 1968, do qual era o principal professor. Ramos Filho também menciona que o projeto de pintura mais relevante na carreira de Inácio foi a da *Última Ceia* do Seminário do Caraça, que ele restaurou em 1976, utilizando o reentelamento à cera-resina seguido de reintegrações a óleo e verniz de Damar (Entrevista oral, concedida por Orlando Ramos a autora, em agosto de 2019). Essa obra foi novamente restaurada no final dos anos 90 pelos técnicos e professores do Centro de Conservação de Bens Móveis da UFMG.

O procedimento para o reentelamento à cera-resina pelos profissionais brasileiros seguia as linhas gerais já descritas aqui quando abordamos a prática de Ralph Mayer e Morton Bradley, Jr. Motta, por exemplo, removia a pintura do chassi e a deitava face para baixo sobre folhas de papel jornal cujas bordas haviam sido desbastadas de forma irregular. Procedia então a limpeza, com uma escova de sapatos ou trincha de cerdas duras, do verso da tela, removendo poeira, asas e excrementos de insetos e qualquer outro material estranho. Ato contínuo, estendia um têxtil de algodão cru sobre o verso da pintura e a esticava e prendia, em toda volta, por meio de tachas de metal. Esta operação era quase sempre precedida de planificação das dobras existentes nas bordas originais.

À parte, juntava em uma panela grande 4 partes de cera de abelha, 2 partes de parafina, 2 partes de cera de carnaúba e 2 partes de breu. A resina, portanto, compunha 20% do peso dessa mistura<sup>206</sup>. Ao calor de um fogareiro elétrico os diferentes materiais se fundiam, formando uma mistura homogênea. Uma vez fluído, o composto de cera-resina era derramado no centro (do verso) da pintura e com um ferro elétrico aquecido, espalhado progressivamente até as bordas. Um esforço era feito para não permitir que a distribuição da cera ficasse irregular. A cada segmento de aproximadamente 40 cm<sup>2</sup>, a operação era interrompida e uma pedra mármore polida era passada sobre a tela até que a área estivesse fria ao toque. Esse procedimento prosseguia até que o verso da pintura fosse totalmente impregnado e a tela nova estivesse bem aderida à antiga.

Ao completar toda a área da pintura, essa era deixada esfriar sob peso. Na sequência as tachas que prendiam a pintura à mesa eram removidas e a pintura virada de face para -

---

<sup>206</sup> Rescala comenta sobre a fórmula recomendada por Edson Motta para uso no IPHAN: “[...] usada amplamente nos ateliêres do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sem que se haja notado quaisquer defeitos nas pinturas, provocados pela reentelação, mas bem ao contrário, a aparência é normal, a solidificação completa da película de tinta no primitivo suporte e a adesão absoluta do mesmo à nova base. E esses são os principais requisitos exigidos para uma perfeita reentelação” (Rescala 1985, p.208).

cima. Se algum papel jornal tivesse ficado aderido à superfície da tinta pela cera-resina que passou pela estrutura da pintura, esse era removido com solventes apropriados, assim como o excesso do adesivo.

Após esses procedimentos, a obra era montada no chassi original ou, se este estivesse em mau estado, em um novo chassi de madeira de cedro com juntas expansíveis, por meio de cunhas que seria encomendado a um marceneiro especializado para substituí-lo. Os chassis originais sem cunhas não eram reaproveitados.

Em 1967, o restauro de grande número de obras pictóricas do MNBA foi confiado a Edson Motta e o livro/relatório publicado pelo Museu, como registro das técnicas empregadas, mostra que todas as pinturas sobre tela postas sob os seus cuidados foram reenteladas com cera-resina. Motta, autor do relatório, refere-se a essa técnica, quando descreve o tratamento das onze marinhas de Eugène Boudin (1824-1898), com as seguintes palavras: “Todas as telas foram reenteladas com composto de cera e resinas para reforçar os originais e prevenir contra atuais e futuros descolamentos da película colorida” (Motta 1969, a, p.54) (Fig. 58).



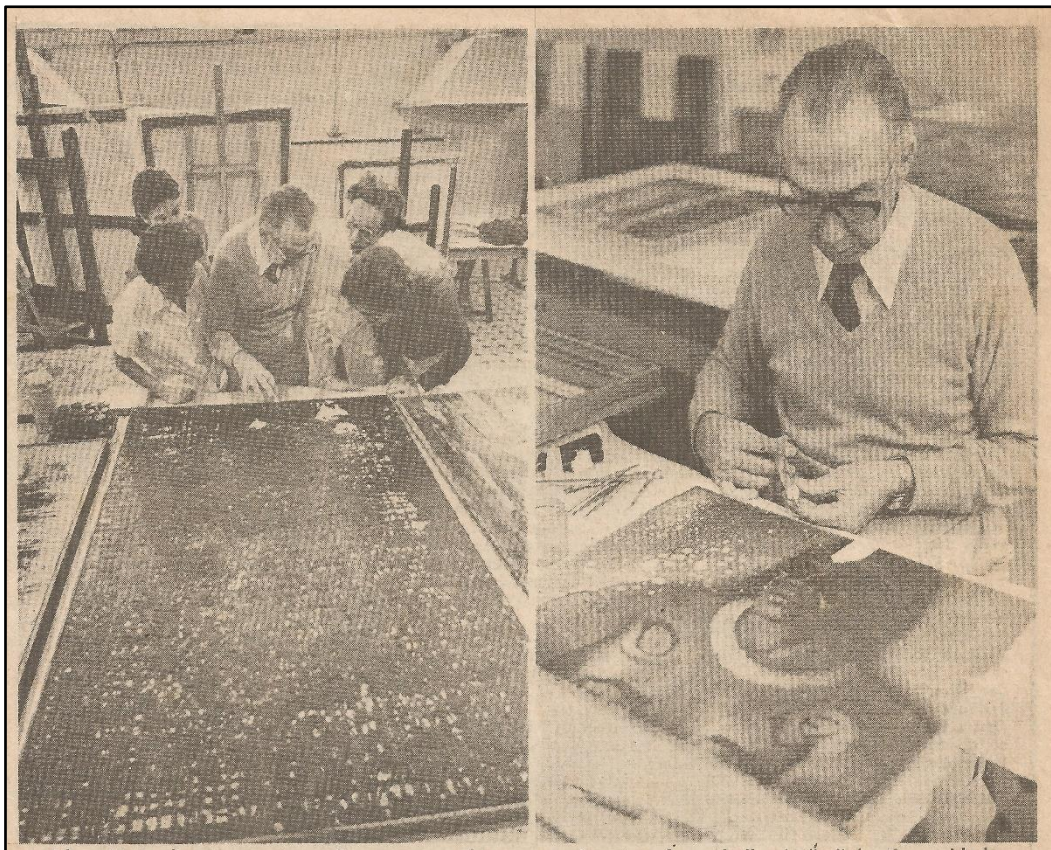


Fig. 58 - Edson Motta e equipe no ateliê do MNBA.  
Fonte: Jornal O Globo, 21-08-1978.

Dentro do ideário herdado pelo DCTR, que ditava que o reentelamento a cera-resina era a melhor maneira de evitar problemas futuros de desprendimento do estrato pictórico, o restaurador mineiro tratou assim todas as pinturas do museu, mesmo as que nunca haviam sido submetidas anteriormente a procedimentos estruturais completos, mas que se apresentavam frágeis. A pintura de Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) intitulada *Theatre de la Folie* é um exemplo típico, pois era uma das poucas obras não reenteladas da coleção do MNBA.

[...] apesar das condições de apodrecimento e fragilidade era uma das raras obras de Taunay pertencentes ao MNBA que não havia recebido reentelamento. Os antigos restauradores limitaram-se a aplicar remendos nas partes rasgada [pois] essa obra, que estava com o craquelê muito concheado, foi tratada com a termo aplanadora e em seguida, reentelado com composto de cera. (Motta 1969, a, p.64)

Muito menos se hesitava em remover reentelamentos à cola-pasta quando era encontrado reforçando as pinturas, pois o tratamento era considerado impróprio para climas quentes e úmidos. Referindo-se ao “Engenho de Cana” de Franz Post que havia sido tratado com cola-pasta, Motta diz: “A tela foi inicialmente faceada, retirado o reforço que lhe estava colado e reentelado a cera-resina” (Motta 1969, a, p.60).

Havia por parte de Edson Motta uma evidente aversão aos reentelamentos à cola-pasta. Essa resistência ao método tradicional chegou a Motta através do DCTR. Ali era defendido, corretamente, que a umidade ambiental baixa – presente nos interiores com aquecimento central – provoca a contração das telas reenteladas com compostos higroscópicos contendo colas de origem animal. No entanto, a dessecação não preocupava o restaurador, mas sim as umidades relativas altas prevalentes em países tropicais, que poderiam estimular a colonização dessas por fungos. Essa crença o desestimulava a adotar o processo e o levava a remover os reentelamentos feitos por esse método quando os encontrava.

Rescala, por sua vez – coerente com os ensinamentos de seu amigo e mestre –, discorre, de forma crítica, sobre os adesivos aquosos, embora nunca os tenha utilizado. Motta Jr, ao visitar Rescala em Salvador, em maio de 1982, relata que o mesmo falou entusiasmadamente da cera-resina afirmando que esse composto “resolvia qualquer problema de restauro.” Essa afirmação ele repete no seu livro ao dizer que:

A alternativa para um adesivo aquoso é uma mistura de cera-resina [...] a cera é um produto perfeito. Na re-entalação o seu emprego inspira confiança. É um excelente material de conservação e não se decompõe, como sucede às colas. (Rescala 1985, p.206)

Rescala também concorda com Motta, e com os restauradores do DCTR ao dizer que a virtude do composto de cera é de ser impermeável, resistindo à umidade, e se infiltrar na estrutura da obra consolidando as áreas em desprendimento<sup>207</sup>. Para Rescala trata-se

[d]e todos os materiais o mais penetrante, quando usado em estado líquido, e com a propriedade de vedar a passagem de qualquer umidade, é a cera. A sua mais importante qualidade ainda é a completa adesão da película de tinta à base, quando se está soltando da mesma [...] evitando que aumentem e soltem os fragmentos de tinta, futuramente. (Rescala 1985, p.207)

Como enfatizado acima, o critério para avaliar um reentelamento benfeito, segundo Rescala (1985), parece ser a completa impregnação da estrutura da pintura, o que promoveria a fixação do estrato cromático em desprendimento e a garantia de que não haveria descolamento futuro. Aliás, essa era a lógica que prevalecia tanto para Rescala quanto para Motta. A noção de estabilizar e consolidar, através do uso da cera-resina, para manter a integridade física da tela era fundamental no ideário do DCTR e são esses os fundamentos que são percebidos em todos os textos de Edson Motta e seus seguidores.

Entretanto, o restaurador não estava de acordo com as questões relacionadas à aparência das pinturas, pois, quando Ralph Mayer critica o reentelamento à cera-resina mencionando a “[...] má aparência que toma o quadro, com a entelação feita com o citado adesivo” (Mayer 1940, p.499), Rescala reage e afirma que as críticas desse teórico carecem de fundamento, já que “ela não influi na superfície pois seu aspecto é tão normal como nas reentelações à cola” (Rescala 1985, p.207). Hoje essa declaração soará discrepante

---

<sup>207</sup> E usa como evidência da estabilidade da cera-resina o fato de que: “[as faixas de linho que envolviam as múmias do Egito eram antes embebidas em cera líquida e conservavam assim, por muitos séculos, o processo de mumificação. Isso quase prova a sua perenidade” (Rescala, 1985, pp.206-207). É muito provável que Edson Motta e Rescala tenham obtido informações a respeito da estabilidade dos compostos a base de cera através do livro escrito por Gettens Stout, *Paintings Materials a short encyclopaedia*, editado em 1942 e que Edson Motta trouxe consigo ao retornar dos EUA. O verbete que se refere a cera e sua utilização na história da pintura, menciona as análises da mesma sendo utilizada no embalsamamento de múmias e confecção perucas feitas por A. Lucas. Sua conclusão foi a de que este material não apresentou qualquer mudança considerável ao longo dos séculos (Gettens & Stout, 1966, p.78).

pelo fato de muito já se conhecer das limitações da técnica, em função dos inúmeros estudos já feitos a respeito (Marvelde, 2001a; Hedley, 1993,a).

Isso, para a maioria dos restauradores, considerando-se que a grande crítica que se faz ao método é justamente relacionada ao fato de que a infusão da cera-resina escurece a tela<sup>208</sup> e impõe à pintura uma translucidez imprópria. Além disso a técnica não permite a retratabilidade da obra com adesivos aquosos e dificulta – porém não impede totalmente – novos reentelamentos com adesivos à base de EVAs e dispersões acrílicas (Bomford et al. 1981, p.58).

Um exemplo particular corrobora o que fora discorrido até aqui, a predileção de Motta pelo uso do composto de cera-resina e a importância deste para seu trabalho e a conservação restauro no Brasil. O MNBA tinha no seu acervo uma belíssima pintura de Giovanni Battista Tiepolo representando *São Caetano* que Edson Motta considerava especialmente importante por ser do grande mestre veneziano e por ser a única obra do artista no Brasil. A importância que ele atribuía à obra fica, para nós, evidente pois foi a única, dentre as 40 obras sobre tela, que mereceu “[...] um novo reentelamento, com tecido de linho [...] empregando o mesmo composto de cera, resina de damar e terebintina de Venézia [...] a vácuo, em mesa térmica” (Motta 1969, a, p.75). Esse procedimento era pioneiro no Brasil e em consonância com as práticas internacionais de restauro estrutural de pinturas sobre tela<sup>209</sup>. É provável que, por ser obra de relevância, Motta a considerasse

---

<sup>208</sup> Claudio Valério Teixeira e Edson Motta Junior comentam que na década de 1970, as mudanças causadas pelo uso da cera-resina faziam parte das que eram aceitas por eles sem restrições. Estas haviam ficado evidentes para um grupo restrito da comunidade profissional europeia e norte-americana a partir do Congresso de Greenwich em 1974, porém, os dois conservadores-restauradores brasileiros só foram tomar conhecimento das novas posturas técnicas introduzidas nesse evento quando Motta estagiou no National Maritime Museum em 1982. [Comunicação pessoal entre a autora e Motta Jr]. Tampouco é do nosso conhecimento que Jair Inácio e Edson Motta tenham feito qualquer reparo ou observação de ordem estética ao procedimento.

<sup>209</sup> Motta Jr. relata à autora que, ao estagiar nos EUA em 1980 teve a oportunidade de assistir a dois reentelamentos na mesa térmica, feitos com cera-resina, no ateliê da conhecida restauradora Barbara Beardslay.

merecedora de tratamento especial e quisesse usar nela processos afinados com as práticas mais contemporâneas em restauro.

A prática do reentelamento tinha outros desdobramentos que aos olhos do restaurador contemporâneo, pelo seu potencial de descaracterizar a natureza técnica e estética das obras, podem parecer extremos. Referindo-se a uma pintura de Nicolás Antoine Taunay que havia sido colada sobre madeira por estar rasgada ao meio, Motta diz que a obra foi removida desse suporte, planificada com umidade e pesos, e, posteriormente, montada em chapa de alumínio “com composto de cera e resinas naturais juntando-se de melhor maneira possível as partes divididas do original” (Motta 1969, a, p.64). Esta pintura pertencia a um conjunto de “Quatro [pinturas] nestas condições, designadas por ‘Retratos de meninos da família Taunay’” que também foram tratadas com a mesma técnica ((Motta 1969, a, p.64).

Referindo-se a outra pintura do mesmo artista francês, intitulada *São Marcos*, pintada sobre tela e reentelada no passado à cola-pasta, acrescenta que aderiu a obra “sobre suporte auxiliar de alumínio colado com composto de cera e resina [seguido da] colagem de um tecido de linho [...] no verso da placa de alumínio” (Motta 1969, a, p.65). A prática de aderir um tecido ao verso da placa de alumínio usado como suporte não tinha somente uma função cosmética. O têxtil que excedia as dimensões da referida estrutura, permitia que a pintura, assim tratada, fosse fixada em um chassi.

---

O fato de o método estar em uso em um ateliê de grande prestígio sugere, que a prática era rotineira nos EUA.

## 6 A PLANIFICAÇÃO DE CONCHEADOS/CUPPING

### 6.1 Razões para a formação de craquelês, concheamento (*cupping*) e descolamentos do estrato pictórico

Era da natureza da personalidade de Edson Motta buscar explicações racionais e soluções práticas tanto para aspectos relacionados a deterioração quanto para aqueles ligados à conservação e restauro. Para explicar a formação de craquelês<sup>210</sup> (estalados) e concheados (*cupping*<sup>211</sup>) ele cria uma série de hipóteses e as registra no seu livro *Restauração de Pinturas em Descolamento* e nos relatórios referentes aos restauros que realizou para o MNBA, publicados em 1969.

As suas teorias para a formação de craquelês e concheados passam pela absorção do óleo pelos pigmentos orgânicos, pela contração dos vernizes e pela dissecação das fibras de celulose como consequência da ação acida do óleo presente nos fundos de preparação.

Motta também desenvolve um sistema – elaborado e sofisticado, que ele denomina CPU (Calor, Pressão, Umidade) – para devolver as “conchas” ao plano. Esse equipamento foi criado para resolver os graves e prementes problemas de concheado e posterior descolamento do estrato pictórico como consequência deste fenômeno que afetava um número grande de pinturas da coleção do MNBA (Fig. 59).

---

<sup>210</sup> Craquele é o termo técnico utilizado no Brasil para se referir ao que, em Portugal, se conhece como estalado.

<sup>211</sup> O anglicismo *cupping* é empregado em Portugal em lugar da designação concheado. Concheado ou concheamento foi um termo cunhado por Edson Motta emulando o termo em inglês *cupping* e é de uso corrente no Brasil.



Fig. 59 - Detalhe obra Maternidade, Henrique Bernardelli, 1885, antes tratamento.  
Fonte: Motta, 1969, a.

Edson Motta inicia sua argumentação afirmando que os craquelês podem ser causados por forças externas (como o estiramento/tração da tela e impactos pela frente e/ou pelo verso) ou por estresse interno gerado por mudanças na temperatura ou umidade. Teoriza que aquelas que se produzem no interior dos diversos estratos da pintura têm magnitudes diferentes e “[...] movimentos desencontrados dos materiais que, em películas sobrepostas, formam a construção de um quadro: suporte – fundos – tintas e verniz [...]” (Motta, 1969, a, p.11).

De fato, mudanças dimensionais dos materiais higroscópicos, principalmente nos têxteis e encolagens, podem ser diferentes nos outros estratos menos sensíveis à umidade, como fundos e camadas pictóricas de tinta a óleo e comprometer a aderência entre elas e provocar seu desprendimento. Após alguns anos de cura, a película de tinta a óleo transita no tempo de um comportamento elástico para um plástico e eventualmente quebradiço; e os

craquelês ocorrem quando as forças de tração exercidas sobre ela excedem sua coesão interna. Essas costumam se iniciar e se propagar a partir de falhas e descontinuidades na camada cromática<sup>212</sup>

Essas forças têm, em linhas gerais, três origens<sup>213</sup>. Elas podem ser geradas pela contração da encolagem<sup>214</sup> em umidades relativas baixas<sup>215</sup>, contração do têxtil em umidades relativas altas<sup>216</sup> ou pelas forças empregadas ao esticar inicialmente uma pintura no chassi ou reestica-la após seu relaxamento pelo alongamento do fio têxtil após exposição o carregamento por forças externas (*creep*). Essas são causas diretas da formação de craquelês e danos subsequentes.

---

<sup>212</sup> Edson Motta, no já mencionado *Restauração de Pinturas em Descolamento*, descreve os vários padrões que podem ser formados pelas fissuras na superfície da obra e faz referência à possibilidade de estes serem determinados pelo suporte, pois “Parece claro que estas formas diferenciadas se acham na dependência de variações de tensão dos suportes. No caso particular dos tecidos, subordinam-se à relação existente entre a urdidura e a trama” (Motta 1969, b, p.12).

<sup>213</sup> Consideraremos aqui somente os materiais tradicionais, para fins de argumentação nesse segmento da tese. São eles os têxteis de linho ou cânhamo, a encolagem do têxtil com uma exsudação do colágeno após a fervura dos tendões, os ossos e as peles (“Cola proteica”) e fundo de preparação e película cromática composta com pigmentos e óleo secativo. É importante ressaltar que, conforme nos informa Leslie Carlyle, (2001) havia no século XIX e início do XX – período a que pertencem a maioria das obras restauradas por Edson Motta no MNBA – uma certa diversidade de materiais sendo empregados na confecção de telas.

<sup>214</sup> Quando a encolagem é aplicada diluída a gelatina tende a se concentrar nos espaços entre a trama e o urdido. Assim sendo, as fissuras que porventura ocorrerem nesse material serão interrompidos pelas fibras flexíveis do têxtil. A presença das fibras têxteis tem uma função inibidora da continuidade da propagação, (*crack-stopping mechanism*) da fissura. Por outro lado, as encolagens espessas que formam um estrato relativamente autônomo sobre o (têxtil esticado no bastidor) tendem a contrair e formar fissuras em umidades relativas baixas. Estas se propagam, e podem gerar energia suficiente para romper a camada cromática /fundo e/ou separar nas interfaces - por cisalhamento – entre a encolagem e os estratos sobrepostos que compõem a pintura. Estes fenômenos tendem a ocorrer em películas de fundo e camadas de tinta menos alongáveis que são propensas tendem a resistir menos as cargas sobre elas exercidas (Hackney 2020, p.160).

<sup>215</sup> As simulações experimentais de Marion Mecklenburg comprovaram que em ambientes de alta umidade este mesmo material – quando aplicado como estrato independente sobre o têxtil - se torna gelatinoso deixando de servir como película coesa e uniforme e não resistindo a contração do tecido. Assim, quando o suporte se contrai, a camada pictórica tende a se desprender com mais facilidade (Mecklenburg, 1982).

<sup>216</sup> Convém observar também, que as forças geradas por umidades relativas altas no interior da estrutura multi-laminar da pintura são potencializadas quando o têxtil apresenta torção acentuada (*spin*) ou quando a trama é muito compacta, como tendem a ser os têxteis produzidos por teares mecânicos introduzidos no início do século XIX (Hedley 1993).



A seguir, Motta refere-se aos craquelês na camada pictórica ao dizer que não existem meios adequados para “[...] a eliminação daqueles que decorrem da pintura mesma. São próprios das pinturas a óleo ou têmpera que são também, em princípio, uma das maneiras pelas quais é possível verificar a ancianidade das mesmas [...]” (Motta 1969, c, p.11) e acrescenta que

O movimento, que só seria possível evitar pela climatização do ambiente, não é acompanhado pela pintura, depois de seca. O óleo é suficientemente elástico até atingir um alto estado de oxidação e isso ocorre por volta dos 40 anos de idade de uma pintura. Depois deste período, a elasticidade é extremamente reduzida e o ‘craquelê’ desenvolve-se com maior intensidade [...]. (Motta 1969, c, p.11)

Trata-se de uma observação acertada. De fato, uma das características das pinturas antigas é o desenvolvimento de craquelês e, também, que estes não podem ser eliminados. São igualmente apropriadas as afirmações de que: a climatização dos ambientes museológicos reduziria tanto a formação quanto as consequências do surgimento dos craquelês.

Motta segue seus argumentos afirmando que a razão do desprendimento da camada pictórica é a evolução da deformação côncava e dessa a queda do estrato cromático, na maioria das vezes acompanhado do fundo de preparação: “O *craquelê* por si só [sic] não apresenta maior gravidade e nem acarreta riscos irremediáveis à pintura. Torna-se, entretanto deformante e perigoso, quando atinge o estado de *concheamento* que é a evolução do processo que culmina com o *descolamento*.” (Motta 1969, c, p.12).

Aqui vemos que Motta reconhece à relação entre o concheado e o desprendimento da camada pictórica, além do caráter visualmente deformante deste tipo de alteração do estado planar da superfície, porém as razões determinantes do fenômeno lhe escapam a compreensão pelo baixo avanço das pesquisas relacionadas ao comportamento mecânico aplicado à deterioração das pinturas sobre telas na época.

Hoje, a explicação que acreditamos mais correta é aquela elaborada por Marion Mecklenburg (1982), que demonstra que, uma vez fissurados os estratos cromático/pictórico, de preparação e encolagem, as tensões alinham-se de acordo com o estrato ainda contínuo: o têxtil. É importante lembrar que a orientação da tensão tem que ser, por definição, reta (Fig. 60).

Berger complementa esse raciocínio sugerindo (em um artigo que estuda a elevação das bordas de rasgos em telas) que, uma vez fissurados os estratos de fundo/tinta/encolagem, as cargas decorrentes da tela esticada se concentram nas bordas de cada segmento de tinta fissurado, provocando sua elevação e o afundamento da sua área central (2000, p.45).

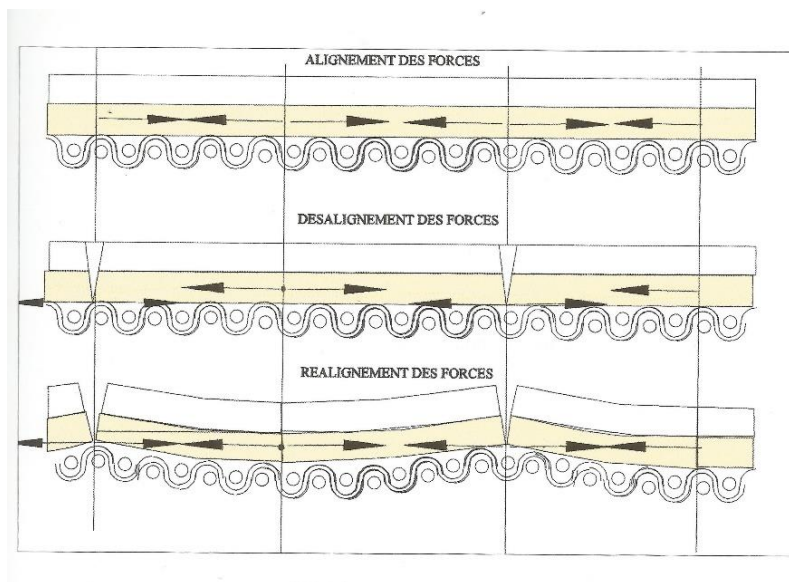


Fig. 60 - Esquema linhas de transmissão de tensão.  
Fonte: Bergeaud, C., Hulot, J-F. & Roche, A., 1997, p.45.

Motta também lança a hipótese de que tintas compostas com pigmentos orgânicos são a causa do craquelê de contração ou de “secagem” (*drying contraction cracks*) pois incham

em contato com o aglutinante e quando curam por absorção de oxigênio contraem-se formando fissuras. Motta refere-se, naturalmente, aos craquelês de “secagem prematura” como uma

[...] variedade de craquelé [que] aparece em áreas particulares do quadro e são frequentes nas regiões mais ricas em pigmentos de origem orgânica. Formam-se no espaço de tempo que medeia entre a aplicação da tinta e a sua secagem. Ao que parece esses pigmentos têm a propriedade de se “inchar” quando recebem o aglutinante e, à proporção que esta seca, aqueles retornam à sua dimensão primitiva, reduzindo assim o espaço ocupado na tela e as rachaduras são uma consequência inevitável daquele encolhimento. (1969, c, p.11)

Segundo Stephen Hackney, a causa do craquelê de secagem não está relacionada aos pigmentos orgânicos. Este autor atribui o fenômeno a outras causas como a existência de uma tinta rica em óleo aplicada em camadas espessas, principalmente se esta é usada sobre uma outra que não está completamente seca e não teve tempo de absorver oxigênio e curar. Uma espessa cama de tinta – especialmente se não contar com secativos adequados – endurece lentamente e muitas vezes não endurece abaixo da superfície. Se outra camada de tinta, mesmo mais fina, de secagem mais rápida, for aplicada sobre ela, sua contração poderá tracionar a que está subjacente, abrindo-a. Pigmentos orgânicos, em particular as lacas vermelhas, exigem um elevado percentual de óleo e costumam ser associados com o alúmen como carga, que é um retardador de secagem. A adição de sais metálicos à base de chumbo manganês ou cobalto também pode provocar a contração acelerada da película causando craquelês de secagem (2020, p.174).

Seguindo nessa linha de argumentação, Edson Motta também especula sobre as forças mecânicas impostas à tinta pela contração dos vernizes espessos escrevendo que

Sua gravidade reside no fato de repuxar a película colorida, pois a contração do verniz, ao secar, é mais forte do que a aderência da película de tinta ao fundo, acarretando o seu descolamento, além da deformação que frequentemente perturba a visão do original, pelo aspecto de falso reticulado que lhe confere. (Motta 1969, b, p.11)

No relatório que prepara para o MNBA após o restauro do *Último Tamoio* de Rodolfo Amoedo, o autor reafirma suas teorias sobre a causa de formação desse tipo de fissura na superfície. Quando se refere ao *Derrubador Brasileiro* de Almeida Junior diz que as fissuras existentes teriam sido agravadas “[...] pela aplicação indiscriminada de muitas camadas de verniz que, por sua maior capacidade de contração, tendia naturalmente a puxar a película colorida em sua própria direção” (Motta 1969, a, p.14).

Essa teoria procede se o verniz tiver sido aplicado de maneira espessa e sobre uma tinta a óleo ainda não totalmente curada. Vernizes feitos com resinas macias deixam evaporar seus solventes e, portanto, contraem-se rapidamente. Outros, compostos pela mistura de resina Copal e óleos secativos, costumam levar percentuais significativos de secativos metálicos que também induzem à uma rápida contração.

Às explicações anteriores Motta adiciona uma explicação para o fenômeno do “concheado” na natureza das telas de celulose, ao oferecer “Um ligeiro esboço sobre a constituição da tela [que] nos mostrará as razões dos movimentos deste tipo de suporte” (Motta 1969, c, p.12). Diz o restaurador:

Os tecidos usualmente empregados na preparação das telas são constituídos por fibras de linho e algodão [que] absorvem e perdem umidade segundo as variações de umidade relativa (U.R.). Dilatam-se e contraem-se pela absorção ou perda de umidade [...]. (Motta 1969, p.13)

E continua argumentando que quando a tela se reduz em suas proporções pela perda da umidade o que ocorre, segundo o restaurador, com frequência em suportes antigos, a película de pintura, “não encontrando mais o seu espaço original, e tendo perdido a capacidade de se contrair, levanta-se formando ‘ilhas côncavas’ ou ondulações” (Motta 1969, c, p.13).

Referindo-se ao *Derrubador Brasileiro* de Almeida Junior, Motta aplica sua teoria à pintura do MNBA, que estava sob seus cuidados, ao dizer que seu “**ressecamento** provocou a redução em suas dimensões originais e, em consequência, surgiram progressivamente, as ondas e concheamento das tintas que não encontravam mais o seu espaço original” (Motta 1969, a, p.14).

A perda da “umidade” referida por Motta é pouco defensável por duas razões: em primeiro lugar, a água estrutural não é subtraída da molécula de celulose em condições normais de envelhecimento. A água agregada da atmosfera por pontes de hidrogênio pode sim variar conforme as condições de maior ou menor umidade. Além disso, e como vimos anteriormente, todas as evidências provindas das pesquisas que surgiram a partir dos anos 80 do século XX principalmente a partir das pesquisas de Marion Mecklenburg (1982) e Gerry Hedley (1993), demonstraram que as pinturas a óleo sobre tela confeccionadas com encolagem à base de gelatina tendem a se contrair em ambientes de umidade relativa baixa em função do dessecamento da encolagem e não do ressecamento da fibra têxtil. A contração – e o encolhimento do têxtil que compõe a tela – de fato ocorre somente em umidades relativas elevadas. Essas são, mais provavelmente, a origem dos craquelês de compressão a que o professor se refere.

Um outro argumento utilizado por Edson Motta para justificar os procedimentos de reentelagem das pinturas aos seus cuidados era que as telas haviam perdido a resistência e encontravam-se frágeis devido à deterioração da celulose em função da presença de óleo na composição dos fundos de preparação. Referindo-se a *Marabá* de Rodolfo Amoedo, aponta diretamente para as telas “comerciais” manufaturadas com fundo a óleo.

[...] o suporte de linho havia perdido a resistência devido a presença de óleo na preparação do fundo. Este fato tem sido comumente observado em telas comerciais do século XIX em diante, e é responsável, em grande parte pela rápida deterioração das mesmas. (Motta 1969, a, p.23)

A origem dessa atribuição da deterioração do têxtil à migração do óleo presente nos fundos “comerciais” está na crença de Motta na superioridade dos fundos artesanais compostos de sulfato de cálcio e cola de cartilagem (Motta, 1976) e na sua desconfiança com relação às inovações introduzidas no século XIX. De fato, as telas deste século eram, na sua maioria, confeccionadas com fundos a óleo, porém, a aplicação deste fundo era precedida sempre de uma encolagem (já referida) de cola de cartilagem animal que impedia o fundo de penetrar na estrutura da trama e do urdido do têxtil limitando o acesso do óleo às fibras (Bomford 1990, p.48).

A afirmação de que o óleo contribui para a deterioração da celulose que compõe o têxtil decorre, provavelmente, da crença de que os ácidos presentes nos óleos hidrolisam as cadeias de celulose rompendo as ligações carbono-carbono. Esta suposição tem pouco fundamento químico, já que a presença de ácidos livres é pequena e os ácidos orgânicos presentes nos óleos são fracos. A fragilidade das telas observada por Motta tem origem, mais provavelmente, na poluição atmosférica presente no MNBA, situado no Centro da cidade do Rio de Janeiro, e que mantinha suas janelas permanentemente abertas.

## **6.2 Motta e as tentativas de outros Conservadores/Restauradores de solucionar o problema**

Motta menciona que o reentelamento à cera resina, que ele dominava tão bem, era incapaz de planificar a película de tinta, mas que era eficaz em fixar a tinta que se encontrava em desprendimento.

As possibilidades de nivelamento da pintura concheada, apenas pelo reentelamento a cera, seja por feitura manual ou por meio da mesa térmica, realmente não existem [, porém a] cera, penetrando através dos tecidos, tem o poder de fixar a pintura, mas não de aplanar a sua superfície, pela simples razão de que a falta de espaço permanecerá. (Motta 1969, c, p.13)

O restaurador argumenta que a pressão durante o reentelamento causaria um mal maior, pois a camada pictórica, “solidificada pelo tempo, se fragmentaria e os ‘*craquelês*’ ficariam reduzidos a minúsculas partículas, e o quadro conseqüentemente destruído.” (Motta 1969, c, p.14).

Motta menciona a seguir “Outra tentativa destinada a resolver o mesmo problema, [que] consistia no emprego da *transposição*: a substituição total da tela original por novo suporte. O processo foi por nós empregado com resultados razoáveis, em vários quadros” (Motta, 1969, c, p.14) e cita seu professor Richard Buck, que publica o resultado dessa operação em “[...] uma pintura de Ribera “O Velho Mendigo Cego<sup>217</sup>”, onde havia um concheamento grave e deformante”, na qual foi, primeiramente, tentado o reentelamento à [sic] cera resina sem êxito (Figura 61). A partir dessa tentativa frustrada os restauradores voltaram

[...] ao segundo processo – transposição – com a colaboração de James Roth, Conservador da William Rockwell Nelson Gallery, de Kansas City, que havia então desenvolvido um processo de transposição por meio da aplicação de uma face sólida<sup>218</sup>. Buck nos conta que algumas conchas resistiram, mas as bordas se tornaram menos vivas. (Motta 1969, c, p.14)

---

<sup>217</sup> Este trabalho está descrito no Allen Memorial Art Museum Bulletin, *XIV* (2), 62. Printed by the Department of Fine Arts of Oberlin College, Ohio. Autoria de Richard Buck, Oberlin’s Ribera: *A Case History*.

<sup>218</sup> O uso da face sólida passou a ser uma prática frequente nas operações de transposição ou remoção de reentelamentos levadas a cabo por Motta ao longo de sua carreira. O restaurador as utiliza principalmente para facear pinturas sobre madeira que decoravam os forros das igrejas mineiras quando estas se encontravam irreparavelmente ocadas pelos xilófagos.

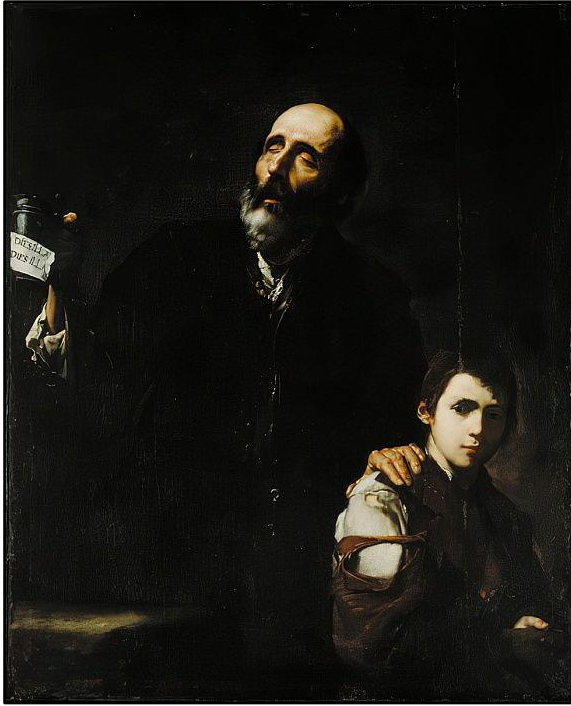


Fig. 61 - O Velho Mendigo Cego, c. 1632, óleo s/tela, Jusepe de Ribera.  
 Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/artista/Jusepe-de-Ribera.html>.

A ausência de soluções razoáveis no panorama internacional incentivou o professor a buscar caminhos para restaurar o estado dramático no qual se encontravam várias pinturas do MNBA<sup>219</sup>.

### **6.3 A solução proposta por Edson Motta, o processo CPU (Calor, Pressão, Umidade)**

Para oferecer uma solução a esse problema específico, Motta criou uma técnica para planificar “concheados” (craqueluras côncavas), inicialmente desenvolvida para tratar uma pintura representando o *Retrato de D. Joao VI* – de autoria de Debret – no Museu Imperial de Petrópolis. Logo após experimentações extensas, o procedimento foi utilizado para

---

<sup>219</sup> Se considerarmos o contexto administrativo no qual Motta se inseria e as expectativas da comunidade de museólogos, restauradores, historiadores de arte e administradores públicos, imaginamos a responsabilidade que o restaurador assumiu e, provavelmente, o nível de exigências que a ele se impunha.



restaurar as obras do MNBA que se apresentavam afetadas pelas mesmas deformidades da camada pictórica.

A técnica de planificação das áreas concheadas desenvolvida por Motta foi denominada de método CPU (Calor, Pressão, Umidade) e consistia em uma caixa “de ferro cromado, com sua superfície inferior absolutamente nivelada” (Motta 1969, c, p.17) sendo que

As prensas até agora construídas em estágio experimental foram construídas com chapas de ferro de ½ polegada. Medem 0,35 x 0,45 cm e pesam, quando cheias de água, 75 quilos. Seu peso está distribuído a razão de 47,6g por cm<sup>2</sup>. (Motta 1969, c, p.17)

Essas eram preenchidas com água, que, por sua vez, era aquecida por meio de uma resistência elétrica no seu interior, e sua temperatura era regulada por um termostato (Fig. 62).

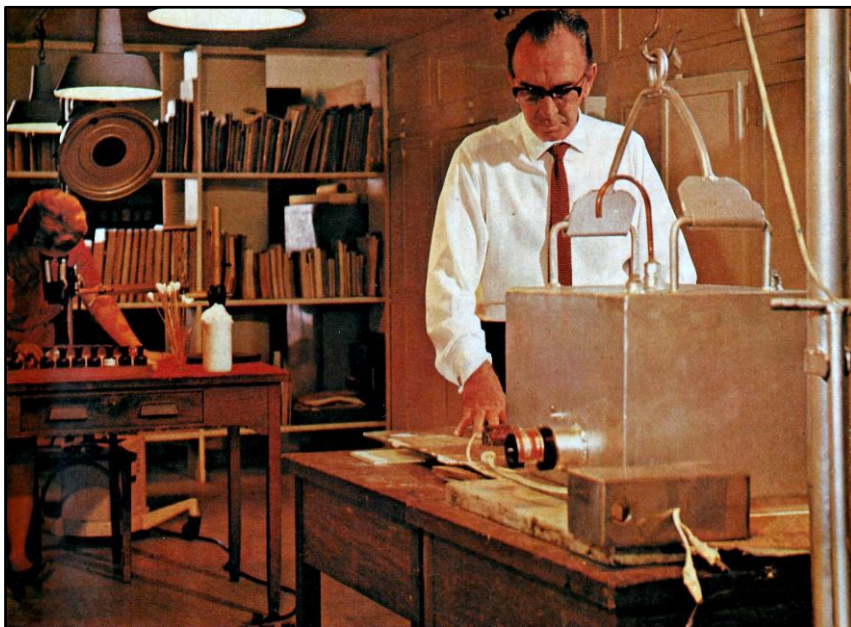


Fig. 62 - Edson Motta e CPU, ateliê IPHAN, Rio de Janeiro.  
Fonte: Acervo Família Motta.

A tela a ser tratada era faceada e posta, com a superfície pintada voltada para baixo, sobre uma superfície rígida. Um tecido úmido do tamanho exato da base da termo-aplanadora

era colocado sobre o verso da tela em tratamento, e sobre ela era posto um papel mata borrão nas mesmas dimensões para absorver o excesso de água. O equipamento era então, progressivamente, preenchido com água e lentamente aquecido até alcançar a temperatura desejada. Depois de algumas horas era desligado e deixado esfriar por 24 horas. Essa operação era repetida do centro para as margens da pintura, no padrão geométrico de uma bandeira inglesa.

Ao explicar a lógica inerente ao funcionamento do equipamento no restauro do *O Último Tamoio* de Rodolfo Amoedo, Motta diz que o procedimento “[...] implica em adicionar ao suporte a umidade perdida distendendo-o para recuperar o antigo espaço eliminado pelo ressecamento e simultaneamente, pelo calor e pressão, fazer assentar a pintura em seu plano original” (Motta, 1969, c, 23). Completando o que já havia afirmado: “[...] que o nivelamento seria conseguido sem que as bordas dos ‘craquelês’ se acavalassem umas sobre as outras desde que fosse possível uma distensão adequada e uniforme do suporte” (Motta 1969, c, 15).

Da mesma forma, recomenda cautela, especialmente em pinturas mais recentes, aquelas com fundos muito sensíveis à água, técnicas mistas contendo resinas ou pinturas a óleo compostas com quantidades de betume. E arremata falando da necessidade de garantir a permanência da planificação com um “[...] reentelamento com composto de cera-resinas, destinado a reforçar a tela original e fixar a pintura em definitivo” (Motta 1969, c, 15).

De fato, os resultados obtidos pela aplicação do processo de planificação foram muito bons. A hipótese para a planificação bem-sucedida, sem que houvesse qualquer sobreposição das bordas das conchas, explica-se, provavelmente, pelo amolecimento do encolamento e da tinta ao serem umedecidos e aquecidos sob pressão<sup>220</sup>.

Como explicado acima, ao término da planificação as pinturas eram reenteladas com cera-resina. Na maioria das vezes o procedimento alcançava resultados satisfatórios, porém, Motta relata dificuldades de consolidar a tinta em descolamento em pinturas com fundos a óleo, em particular, fundos espessos a óleo. É bem conhecido dos restauradores praticantes o fato de que os descolamentos entre camadas de óleo sobrepostos – tinta/tinta ou tinta/fundo a óleo – são difíceis de aderir novamente. Isso é especialmente verdadeiro nos casos de “delaminação cega” (*blind cleavage*), já que são poucos os adesivos que permeiam os espaços entre os estratos pictóricos ou entre estes e o fundo tão bem quanto o composto de cera. A cera-resina, por outro lado, quando aquecida acima de 65° C, flui com facilidade para o interior das camadas pictóricas e, ao esfriar, as adere novamente.

Não é de surpreender que os adesivos/consolidantes à base de cera-resina tenham sido tão utilizados durante os anos em que Motta atuou no restauro. A capacidade desse material para a consolidação da tinta em descolamento e sua extraordinária eficácia em bloquear os extremos de umidade relativa reduzem enormemente qualquer eventual tendência da tela ao encolhimento em umidades elevadas ou a contração da encolagem gelatinosa em meio ambientes secos. Ao examinarmos em detalhe as obras – expostas hoje no MNBA – tratadas pelo método de Calor, Pressão e Umidade (CPU), surpreende o fato de que

---

<sup>220</sup> Apesar de ter se mostrado sempre cauteloso quanto ao uso de umidade nos tratamentos, Motta tirou partido desse recurso na planificação pelo método CPU. Motta Junior lembra que o restaurador mencionava o peso do equipamento como o fator que impediria o encolhimento da tela.

nenhum dos descolamentos ou concheado voltou a aparecer. Esse é um testemunho da eficácia do tratamento e das virtudes relativas do consolidante empregado<sup>221</sup>.

---

<sup>221</sup> Aqui não se defende o uso da cera-resina como consolidante ou adesivo para reentelamentos, uma vez que suas desvantagens são notórias, porém deve-se reconhecer que a sua capacidade de impermeabilizar as telas neutralizando o efeito da flutuação da umidade relativa é muito provavelmente a explicação para a estabilidade das obras tratadas depois de meio século expostas às mesmas, e hostis, condições ambientais.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os conservadores-restauradores do DCTR, por iniciativa e liderança de Edward Waldo Forbes, adotaram entre 1928 e 1950, os princípios filosóficos e a deontologia de trabalho inaugurada no século XIX por Giovanni Battista Cavalcaselle e Camillo Boito que passou a ser conhecido como restauro filológico. Esta nova orientação conceitual, somada as noções puristas do culto às ruínas liderado pelo intelectual inglês John Ruskin formaram a base de uma nova prática de reintegração de lacunas em pinturas.

O restauro filológico informou e guiou a prática de conservação e restauro do DCTR do Fogg Museum da Universidade de Harvard ao longo de toda a sua relevante trajetória.

Os fundamentos desta linha de restauro, se baseavam no resgate da composição pictórica original por meio da remoção de todos os acréscimos posteriores ao ato criativo primeiro e à limpeza total da obra na busca pelo estrato pictórico “original”, independentemente do seu estado ou da relevância dos estratos posteriores. Essa filosofia justificou a adoção de procedimentos de reintegração de lacunas com técnicas claramente reconhecíveis e assim, a prática da reintegração das áreas faltantes foi, durante quase meio século, a do restauro “neutro” ou por hachuras. Forbes e seus colaboradores eram terminantemente contra qualquer restauro que escondesse o real estado em que a obra se encontrava.

No contexto brasileiro, a partir do retorno de Edson Motta do seu estágio no DCTR, os fundamentos do restauro filológico começaram a ser praticados no país. Motta nos deixa um testemunho eloquente das suas convicções a respeito desses princípios em vários textos que refletem a sua atuação tanto em coleções museológicas quanto em igrejas coloniais luso-brasileiras. Da mesma forma, Jair Inácio depõe sobre suas crenças na precisão

desse parâmetros morais e Rescala, mesmo estando de acordo com a maioria dos aspectos da teoria, discorda, parcialmente, quando o tema é a reintegração de lacunas.

Os restauradores dessa geração de técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional adotaram o restauro filológico, com poucas restrições, dando sequência, a uma tradição ideológica que perdia força e adeptos, a partir da década de 1960, com a divulgação do restauro crítico<sup>222</sup> e os desdobramentos menos extremos surgidos no mundo anglo-saxão do que aqueles fortemente positivistas iniciados pelo DCTR<sup>223</sup>.

No mundo anglo-saxão surgiram duas orientações distintas. A primeira defendia (e defende) que a investigação experimental e observação eram os principais caminhos que norteiam a profissão. De orientação positivista, essa postura permeou a atividade do restauro a partir da segunda metade do século XIX, culminando com a criação do DCTR nos EUA em 1928. Este departamento foi precursor da parceria (sistemática) das ciências naturais com os outros saberes e habilidades necessários à prática da conservação e restauro (Bewer 2010). Esta postura está hoje incorporada à práxis profissional e forma o conhecido tripé defendido por George Stout (Nadolny 2012, p.336) que une, dialeticamente, a atividade direta do conservador-restaurador com os conhecimentos arte históricos e aqueles provenientes das ciências naturais. Essa abordagem da prática tende a dar

---

<sup>222</sup> Os fundamentos dessa nova base ideológica da profissão têm origem na interseção das ideias dos arquitetos Roberto Pane e Renato Bonelli e do Historiador de Arte Cesare Brandi – e a colaboração nada desprezível de Giulio Carlo Argan – que reconhecem a necessidade de rever os critérios que fundamentavam o Restauro Filológico diante dos danos extremos ocorridos na Segunda Guerra Mundial que desfiguravam os monumentos a ponto de esses não serem reconhecíveis. Este fato passou a demandar dos arquitetos restauradores uma revisão dos seus critérios assim como uma leitura crítica da configuração potencialmente existente em cada edificação, como subsídio ao restauro da unidade formal. Estes teóricos da conservação e do restauro publicam textos seminais: em 1944 Roberto Pane publica *Il Restauro dei monumenti*, em 1950 Cesare Brandi edita um texto escrito em 1948, no Buletin do *Instituto Centrale per il Restauro* cujo título era *Il Fondamento Teórico del Restauro*. Renato Bonelli, em 1955, soma a esta sequência de escritos o *Principi e Metodi nel Restauro del Monumenti*.

<sup>223</sup> Merece menção a criação do *Institut Royal du Patrimoine Artistique* que dedicou grande atenção ao emprego das ciências naturais ao restauro, e a sua influência na América Latina e no mundo como um todo.

pouca ênfase às leituras subjetivas evitando assim serem “embaçadas pelos sentimentos ou pelo mistério” A segunda orientação, que ganhou impulso nos anos 1970, enfatizava mais os aspectos estéticos da ação do conservador-restaurador. Embora não negue a ciência e tampouco uma atitude objetiva diante dos problemas a serem solucionados, enfatiza refletir sobre a intenção do artista, a estética e o significado da obra. John Brealey, seu maior defensor e divulgador, argumentava entender as obras em restauro do ponto de vista do *connaisseur*, do juízo erudito da arte (Bomford 2010). Sua influência ganhou terreno a partir da contratação deste profissional pelo Metropolitan Museum of Art que em uma década de ensino formou uma geração de profissionais que ocupam cargos importantes em museus de prestígio nos EUA. Essas posturas antagônicas há meio século ou mais tenderam a convergir nas últimas décadas e hoje não é incomum vermos profissionais que tratam pinturas, assim como outras obras do patrimônio material, investindo nelas tanto os saberes objetivos das ciências quanto a sensibilidade e juízo crítico necessários para tratar obras de arte e cultura

Estas novas mudanças na orientação filosófica e a deontologia correspondente não foram adotadas por Edson Motta. Aliás, cabe observar que a tradição do restauro filológico praticada pelo filtro dos profissionais egressos do DCTR permaneceu relativamente intacta também nos EUA ao longo dos anos 1950 e 1960<sup>224</sup> e sobreviveu igualmente inalterada no Brasil até 1979 quando, na Universidade Federal de Minas Gerais, restauradores formados na Itália contestaram os paradigmas vigentes.

---

<sup>224</sup> George L. Stout (1897-1978) se aposentou somente em 1970 e Richard D. Buck (1903-1978) permaneceu atuante até 1977. Andrew Petryn (1918-2013) atuou como conservador-restaurador nas galerias de arte da Universidade de Yale nas décadas de 1950 e início de 1960 realizando restauros típicos do DCTR. Recentemente, os seus tratamentos foram contestados e uma campanha de novos restauros foi feita para ajustar uma expressiva coleção de pinturas pré-renascentistas à aparência preferida nos tempos correntes.



Outro ponto de destaque sobre o qual esta tese se debruçou diz respeito ao emprego da cera-resina associada às técnicas tradicionais de restauro. Na análise tecida, pudemos constatar que as técnicas de restauro estrutural que empregavam esse adesivo eram praticadas regularmente no museu de Harvard. A tradição holandesa de reentelamento à cera, empregada com maior frequência a partir da metade do século XIX passou a ser utilizada no lugar do método “tradicional” da cola-pasta. A técnica de desempenho de pinturas sobre madeira por sangria também foi adaptada de uma longa tradição europeia, porém com o cuidado de tornar a peça de madeira impermeável, isolando-a da umidade ambiente com barreiras à base de cera-resina. E a transposição da película pictórica de um suporte para outro, que gozava de extenso legado que recuava ao século XVIII, foi igualmente seguida em quase todos os detalhes, exceto por um sistema racional e criativo de reconstrução do suporte com ripas aderidas com cera-resina. Este adesivo-consolidante tornou-se o denominador técnico comum do restauro estrutural praticado pelo DCTR e, todos os seus procedimentos e materiais foram seguidos no Brasil, com pequenas modificações.

Os métodos eram confiáveis e de fácil execução e os materiais se encontravam disponíveis no mercado nacional a preços acessíveis – quando não, eram feitos ajustes e adequações. As técnicas que chegaram pelas mãos de Motta resolviam os problemas de deterioração estrutural, tanto de pinturas do século XIX quanto de tetos e painéis de madeira das igrejas coloniais, devastadas por infestações de térmitas.

Os reentelamentos à cera-resina – rápidos e eficientes – fortaleciam a tela original rasgada ou furada, e consolidavam eventuais desprendimentos de camada pictórica. Por outro lado, reentelamentos à cera-resina nem sempre se justificavam pelo estado das obras, pois a prática de reentelar pinturas como medida preventiva – a “conservação interventiva” – era adotada com regularidade acreditando que as propriedades isolantes higroscópicas da cera-resina seriam um fator de proteção.

O uso da cera-resina era também onipresente nas técnicas de restauro estrutural de pinturas sobre suporte de madeira. As transposições e desempenos efetuados nas tábuas dos tetos pintados das igrejas do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia foram campanhas de proporções gigantescas e, somente, foram possíveis, com os recursos disponíveis na época, por terem sido empreendidos com o sistema de sangrias ou de ripas paralelas desenvolvido por Richard Buck utilizando como adesivo, consolidante e isolante a cera-resina.

Cabe concluir, a partir dos textos de Edson Motta, Jair Inácio e João José Rescala, que o restauro praticado pelo IPHAN entre 1948 e 1985 teve como fundamento os princípios do restauro filológico para intervenções de caráter estético, e o uso da cera-resina nas técnicas do restauro estrutural.

Torna-se também evidente que a trajetória do pintor, restaurador-conservador, professor e técnico do IPHAN Edson Motta é a maior influência na conservação e restauro no Brasil entre 1948 e 1985, e que essa influência somente ganhou maior abrangência nacional devido a dedicação e competência dos seus discípulos e colaboradores no IPHAN, João José Rescala e Jair Afonso Inácio. Ainda que hoje nos debrucemos sobre seu trabalho com olhar crítico, apenas é possível fazê-lo porque há uma tradição a que se possa questionar. Seu aprendizado no DCTR permitiu não só salvaguardar o patrimônio artístico nacional, mas também desenvolver o campo profissional, em bases sólidas, no Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abril Cultural. (1981). *Saga: a grande História do Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 2: São Paulo.

American Institute for Conservation. (2020). Code of Ethics, <https://www.culturalheritage.org/about-conservation/code-of-ethics>.

Akroyd, Paul. (2012). *The structural conservation of paintings on wooden supports*. In: Stoner, J. H., Rushfield, R. *The Conservation of Easel Paintings*. Ed. Routledge: New York.

Andrade, C. D. de. (1992) [Texto introdutório]. In: Motta, E. *O pintor Edson Motta*. Rio de Janeiro: MNBA: Rio de Janeiro

Andrade, R. M. F. de. (1968). *The conservation of urban sites*. In: *The conservation of cultural property*. Unesco Press: Laussane

Andrade, R. M. F. de (1987). *Rodrigo e o Sphan*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Ministério da Educação e cultura/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória: Rio de Janeiro

Argan, G. C., Fagiolo, M. (1992). *Guia de história da arte*. Editorial Estampa: Lisboa.

Ayala, W. (1973). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, Ed. MEC/Instituto Nacional do Livro: Rio de Janeiro.

Baltieri, R. R. (2012). *João José Rescala: Teoria, Conservação e Restauração de Pintura em Salvador (1952-1980)*. Edição independente. Tese de mestrado defendida na Universidade Federal da Bahia: Salvador

Bauer-Bolton, V. (2004). *Should missing areas of paintings be completed and what would be the best way to do so?* In: Bomford, D., Leonard, M. (Ed.). *Issues in the Conservation of Paintings*. Ed. Getty Publications: Los Angeles.

Bergeaud, C., Hulot, J-F., Roche, A. (1997). *La degradation des peintures sur toile*. Ed. Ecole Nationale du Patrimoine: Paris.

Bergeon, S. (1987). *Le Service de Restauration des Peintures des Musees Nationaux*. Collection Petit Guides des Grands Musees. Ed. Réunion des Musées Nationaux: Paris

Bergeon, S. (1990). *Science et patience ou la Restauration des peintures*. Ed. Réunion des Musées Nationaux: Paris

Bergeon, S., Curie, P. (2009). *Peinture et Dessin*, Editions du Patrimoine: Paris.

Berger, G. (2000). *Working for Mario Modestini (1956-1964) e Working for William Suhr (1964-1967)*. In: *Conservation of paintings: research and innovations*: Archetype Publications: New York.

Berger, G. A. (2000). *General Introduction*. In: *Conservation of paintings: research and innovations*, Archetype Publications: New York.

- Bewer, F. (2010). *A Laboratory for art: Harvard's Fogg Museum and the emergence of conservation in America, 1900-1950*. Yale University Press: New Haven, USA
- Bisacca, G. (1998). *Structural considerations in the treatment of a Nativity by Francesco di Giorgio Martini*. In. The structural conservation of panel paintings, Ed. Getty Conservation Institute: Los Angeles
- Bomford, D. (2010). *Picture Cleaning: Positivism and Metaphysics*. In. Conservation of Easel Paintings. Stoner, J.H & Rushfield, R. Ed. Routledge: New York.
- Bomford, D., Staniforth, S. (1981). *Wax-resin lining and colour change: an evaluation*. The National Gallery, Ed. National Gallery Technical Bulletin (5): London.
- Bomford, D. & Kirby, J. (1990). *Impressionism, art in the making*. Yale University Press: London.
- Bouyer, E. (2017). *The Bad Reputation of Neutral Retouching*. In. 4<sup>th</sup> International meeting on retouching of cultural heritage, Postprints RECH 4. Ed. Academy of Arts, University of Split: Croatia
- Bradley., M. (1950). *The Treatment of Pictures*. The Cosmos Press: Cambridge, USA
- Brandi, C. (2004). *Teoria da restauração*. Ateliê Editorial: Cotia, Sao Paulo
- Brough, J. and Dunkerton, J. (1994). *The construction of panel trays for two paintings by the Master of Cappenburg*, National Gallery Technical Bulletin, Ed. National Gallery of London, 8: London
- Buck, R. (1952). *The development and use of the balsa backing for panel paintings*. Treatments of the Fogg Museum of Art, Fogg Museum: Cambridge, USA
- Buck, R. D. (1961). *The use of moisture barriers on panel paintings*. Studies in Conservation, IIC (6): London
- Calvo, A. (1997). *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Ediciones del Serval: Barcelona.
- Cambridge Dictionary. (2020). <https://dictionary.cambridge.org/pt/>
- Carità, R. (1956). *Practica dela perchettatura dela tavole*. Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro, ICR: Roma
- Carlyle, L. (2001). *The artist's assistant*. Archetype Publications: London.
- Castelli, C. (1995). *The restoration of panel painting supports: some case histories*. In. The structural conservation of panel paintings. Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum: Los Angeles.
- Castelli, C. & Ciatti, M. (1989). *Proposta di intervento su particolari supporti lignei*. Publicação OPD Restauro,1: Firenze
- Castelli, C. & Santacesaria, A. (2006). *The Restoration of wood supports*. In. Panel Paintings, techniques and conservation of wood supports. Ed. Firenze: Firenze.

Castro, A. A. N. de. (2013). *Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: O corpus operandi na administração pública brasileira*. Tese doutoral, Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte.

Cavalcaselle, G. B. (1863). *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*. Revista dei Comuni Italiani: Roma

Christo, M.C.V. (2019) *Retratos de grupos de artistas no Brasil: as obras de Arthur Timótheo da Costa e Angelo Bigi*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 2. Disponível em: <<https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4192>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4192>).

Conti, A. (2007). *History of the restoration and conservation of works of art*. Ed. Elsevier: London.

Dicionário Houaiss de Português. (2021). Instituto Antônio Houaiss & Editora Objetiva: Rio de Janeiro.

Doerner, M. (1934). *The materials of the artist and their use in painting – with notes on the techniques of the old masters*. Harcourt, Brace and Company: New York.

Duijn, E. van & Marvelde, M. Te. (2016). *The art of conservation VII: Hopman and De Wild: the historical importance of two Dutch families of restorers*. Burlington Magazine, 158(1363): London.

Anais da MNBA. (1940) Museu Nacional de Belas Artes: Rio de Janeiro.

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Antônio Parreiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa187/antonio-parreiras>. Acesso em: 16 de jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7).

FGV, CPDOC. (2019). *Diretrizes do Estado Novo*, SPHAN. In. A Era Vargas: dos anos 20 a 1945. <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/SPHAN>.

Fujita, R. M. L. & Jorente, M. J. (2015). *A Indústria Têxtil no Brasil: uma perspectiva histórica e cultural*. Revista ModaPalavra e-Periódico, 8(15): São Paulo.

Gettens, R. J & Stout, G. L. (1933-34). *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, USA.

Gettens, R. J., Stout, L. G. (1942). *Paintings materials a short encyclopaedia*. Dover Publications: New York.

Gonzales-Varas, J. & Macarrón Miguel, A. M. (1995). *Historia de la Conservación y la Restauración: Desde la Antigüedad Hasta Finales del Siglo XIX*. Ed. Tecnos: Madrid.

González-Varas, I. (1999). “La reintegración pictórica de los muebles de Edwards a Brandi”. In *Conservación de Bienes Culturales – Teoría, historia, principios y normas*. Ed. Manuales Arte Catedra: Madrid.

Hackney, S. (2020). *On Canvas Preserving the Structure of Paintings*, The Getty Conservation Institute: Los Angeles

Hackney, S. & Marvelde, M. (2012). *Lining easel Paintings*. In Conservation of Easel Paintings. Stoner, J.H & Rushfield, R. Ed. Routledge: New York.

Hackney, S. et al. (2010). *Lining Easel Paintings*. In. Conservation of Easel Paintings. Ed. Stoner & Rushfield, Routledge: London.

Hedley, G. A. (1993). *The effect of beeswax/resin impregnation on the tensile properties of canvas*. In ICOM Committee for Conservation, 4<sup>th</sup> Triennial Meeting, Preprints: Venice.

Hedley, G. (1993) *The practicalities of the interaction of moisture with oil paintings on canvas*. In. Measured opinions, Caroline Villers (Ed.), Ed. UKIC: London.

Hedley, G.; Hackney, S. & Cummings, A. J. (2003). *Lining in a Vacuum Envelope with a Traversing Infrared Heat Source*. In. Caroline Villers (Ed.). Lining Paintings: Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques, Archetype: London.

Hochfield, S. (1976). *Conservation: The Need is Urgent*. Art News, 75(2). New York

International Council of Museums (1940). *Manual on the Conservation of Paintings*. (Diversos autores.) Edição International Council of Museums/Arcetype Publications: London.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (1956). Carta manuscrita de Edson Motta para Rodrigo Melo Franco de Andrade em 26 de agosto de 1956, caixa 02, pasta 05). Arquivo Central do IPHAN. Série Centro de Restauração de Bens Culturais: Rio de Janeiro.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (1980). *Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma trajetória*. Rio de Janeiro: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, (31), [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao\\_revitalizacao\\_patrimonio\\_cultural\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural(1).pdf)

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (2017). Arquivo Central IPHAN. CRBC, caixa no. 03, PT 01, Env.01: Rio de Janeiro.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (2020, a). <http://www.iphan.gov.br>

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (2020, b). Dicionário do Patrimônio Cultural. Ed. IPHAN, Arquitetos Modernistas, Verbete, Flavia Brito do Nascimento. Rio de Janeiro

Keck, C. (1967). *A handbook on the Care of Paintings*. Watson-Guption Publications : Nashville, USA.

Laurie, A. (1935). *Restrainers and Solvents Used in Cleaning Old Varnishes from Pictures*. Technical studies in the field of fine arts. Ed. Fogg Art Museum: Cambridge, USA.

Laurie, A. (1960). *The Painters Methods and Materials*. Dover publications: New York.

Leal, C. F. B. (2011). *As missões da Unesco no Brasil: Paul Coremans*. Simpósio Nacional de História – ANPUH, 26: São Paulo.

Liberalli, R. (1945). *Conservação e Restauração de Pinturas*. In. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, (7). Imprensa Nacional/ Museu Nacional de Belas Artes: Rio de Janeiro.

Lima, S. (1971). *Introdução*. In. Curso de Conservação de Pintura. Edição Independente: Rio de Janeiro.

Machado, L. G. (1960). *Reconquista de Congonhas*. Ed. Instituto Nacional do Livro: Rio de Janeiro

Martinez Justicia, M. J. (2000). *Historia y Teoria de la conservación y restauración artística*. Editora Tecnos: Madrid.

Marvelde, M. M. te (2001). *The application of the wax/resin lining procedure and its effects on Paintings*. In MolArt: A Multidisciplinary NWO Priority Project on Molecular Aspects of Ageing in Painted Works of Art: Progress Report 2000. Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek: Amsterdam.

Mayer, L., Mayer, G. (2002). *Note on the Early Use of Damar Resin*. Studies in Conservation, vol. 47(2): London.

Mayer, R. (1940). *The Artist's Handbook: materials and Techniques*. The Viking Press: New York.

McClintock, T. K. (1979). *The unexpected condition of an American Impressionist Landscape, Hills in February* by Willard Metcalf. In. Center for Conservation and Technical Studies Fogg Art Museum. Papers by trainees at the Art Conservation Training Programs Conference. Center for Conservation and Technical Studies Fogg Art Museum: Cambridge, USA.

Mecklenburg, M. (1982). *Some aspects of the mechanical behavior of Fabric supported paintings*. Estudo não publicado, disponível na biblioteca da autora desta tese.

Mehra, V. R. (1975). *Nap-Bond Cold Lining on a Pressure Table*. Maltechnik Restauero, 81(2):Munich.

Mello, B. (1990). *Pintura de cavalete: breviário de conservação e restauro*. Ed. CEJUP. Belém: Brasil.

Messens, G. (2003). *Hand lining with wax-resin using an iron*. In. Caroline Villers (Ed.). Lining paintings, papers from the Greenwich conference on comparative lining techniques. Archetype Publications: London.

Modestini, D. D. (2005). *John Brealey and the Cleaning of Paintings*. Metropolitan Museum Journal, (40): New York.

Modos revista de história da arte, 3(2), (2019). ISSN:2526 – 2963 116.

Moraes, F. (1982). *Núcleo Bernardelli: Arte Brasileira Anos 30 e 40*. Edições Pinakothek: Rio de Janeiro.

Motta, E. (1969, a) *Restaurações de Obras de Arte, 1967-1969, Descrição de Técnicas Adotadas* Ed. Ministério da Educação e Cultura, Museu Nacional de Belas Artes: Rio de Janeiro.

- Motta, E. (1969, b). *A Restauração de Bens Móveis, Técnicas Empregadas no São Bento*. Organização dos Estados Americanos, Publicaciones de la Union Panamericana: Washington.
- Motta, E. (1969, c). *Restauração de Pinturas em Descolamento*, Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional N° 23: Rio de Janeiro.
- Motta, E. (1970). *Ensaio biográficos não publicados por Edson Motta*. Acervo da família Motta.
- Motta, E. (1973). *Restauração de Pinturas, Aplicações da Encaustica* Ed. MEC/ Departamento de Assuntos Culturais/ IPHAN: Rio de Janeiro.
- Motta, E., Salgado, M. L. (1976) *Introdução à pintura*. Ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro
- Motta Jr., E. (1985). *A survey of hand lining techniques based on animal glue/ starch paste adhesives - their practice in France, Spain, Italy, Austria and Great Britain*. (Pesquisa de final do curso para a obtenção do Post-graduate Diploma in the Conservation of Easel Paintings). Courtauld Institute of Art: London.
- Museu Nacional de Belas Artes. (1940). Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, 1940, N° 2. Edição do Ministério da Educação e Saúde: Rio de Janeiro
- Museu Nacional de Belas Artes. (1945). Anuário do Museu nacional de Belas Artes, 1945, N° 7. Edição do Ministério da Educação e Saúde: Rio de Janeiro
- Museu Nacional de Belas Artes. (1951). Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, 1951, N° 1. Edição do Ministério da Educação e Saúde: Rio de Janeiro
- Museu Nacional de Belas Artes. (1954/1955). Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, 1954/55. Edição do Ministério da Educação e Saúde: Rio de Janeiro
- Nadolny, J. (2010). *History of visual compensation for paintings*. In: Stoner & Rushfield (Ed.) Routledge, Conservation of Easel Paintings: London.
- Nadolny, J. (2012). *A history of early scientific examination and analysis of painting materials ca. 1780 to the mid-twentieth century*. In: J. H. Stoner & R. Rishfield. (Ed.) Conservation of easel paintings: London
- Nobrega, Isabel C. (1997). *Jair Afonso Inácio, um pioneiro na preservação do patrimônio artístico brasileiro*. Dissertação (Mestrado): São Paulo.
- Morais, Frederico. (1982) *Núcleo Bernardelli, Arte Brasileira nos Anos 30 e 40*, Ed Pinakothek, 1982: Rio de Janeiro
- Oudheusden, S. van. (2014). *The procedure of wax-resin linings by the painting restorers Johannes Albertus Hesterman (1848-1916) and sons*, CeROArt. 10.4000/ceroart.4081.
- Perusini, G. (2010). *La Reintegrazione Pittorica dei Dipinti Mobile: da Edwards a Brandi*. In: Le Fasi Finali nel Restauro delle Opere Polichrome Mobili, Atas do Congresso Trento. “La reintegrazione pittorica dei dipinti mobile de Edwards a Brandi” – CESMAR 7.: Trento.



- Phenix, A. & Wolbers, R. (2010). *Removal of varnish: organic solvents as cleaning agents*, In. Conservation of Easel Paintings, Stoner & Rushfield (Eds.). Routledge: London.
- Pinheiro, M. L. B. (2008). *O pensamento de John Ruskin no debate cultural brasileiro dos anos 1920*. Rio de Janeiro, 3(4). [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/mlbp\\_ruskin.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/mlbp_ruskin.htm).
- Plenderleith, H. J. & Cursiter, S. (1934). *The problem of lining adhesives for paintings: wax adhesives*. Technical Studies in the Field of Fine Arts, II (1): Cambridge, USA
- Plenderleith, H. J. & Werner, A. E. (1956). *The conservation of antiquities and works of art*. University Press: Oxford.
- Ramos, A. (2009). *Relatório das atividades de restauração na pintura do forro da Igreja Senhor Bom Jesus do Matosinhos, de Couto Magalhaes, Minas Gerais*. Publicado no site do grupoofficinaderestauo.com.br/publicações.html.
- Ramos Filho, O. (1987). *Restauração de Bens Móveis e Integrados: 40 anos*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, (22): Rio de Janeiro.
- Reeve, A. M. (1995). *Structural Conservation of Panel Paintings at the National Gallery, London*. In. Getty Museum (Ed.). The Structural Conservation of Panel Paintings. Getty Museum: Los Angeles.
- Rescala, J. J. (1985). *Restauração de obras de arte, pintura, imaginária, obras de talha*. Centro Editorial e Didático da UFBA: Salvador.
- Ribeiro de Andrade, M. (2014) *Barroco e Rococó no Brasil*. Ed. C/Arte: Rio de Janeiro.
- Rostain, E. (1981) *Reintoilage et transposition des tableaux*. Ed. Erec: Puteaux.
- Rothe, A. (1998). *Critical history of panel Painting Restoration in Italy*. In. The Structural Conservation of Panel Paintings. Getty Conservation Institute: Los Angeles.
- Rothe, A & Marussich, G. (1996). *The florentine structural stabilization techniques* In. The Structural Conservation of Paintings, Getty Conservation Institute: Los Angeles.
- Ruhemann, H. (1933). *A method of restoration with neutral wax*. Mouseion, XVII-XVIII: Paris.
- Ruhemann, H. (1953). *The Impregnation and Lining of Paintings on a Hot Table*. Studies in Conservation, 1(2): London.
- Ruhemann, H. (1968). *The Cleaning of Paintings: Problems and potentialities*. Faber & Faber: London.
- Ruhemann, H.; Wild, M. de; Stout, G. (1940). *Manual on the Conservation of Paintings*: Paris.
- Ruskin, J. (1874). *The Stones of Venice*. Ed. Elder: London.
- Sá, I. C. de. (2019). *Matrizes do pensamento museológico de Gustavo Barroso*. Escola de Museologia, UNIRIO: Rio de Janeiro.

*Caracterização físico-mecânica da madeira de cedro-marinheiro, Guarea Trichilioides L. (Meliaceae).* (2008) Logsdon, N. B. Finger Z., Penna, S. E. 36(77), Scientia Forestalis 43: Piracicaba, Sao Paulo.

Secco Suardo, G. (1866). *Il restauratore dei dipinti*. Ed. Hoepli: Milano.

Sharf, C. (1997). *Le développement de la restauration au Brésil de 1937 a 1980: les approches contradictoires de la politique culturelle par rapport a la protection du patrimoine.* (Dissertação de mestrado). Universidade de Quebec: Quebec

Silva, K. K. P. & Carvalho, C. E. S. de. (2016). *A Construção da Identidade Nacional Durante a Era Vargas: os políticos, os intelectuais e o futebol.* Ed. Iphan/ MEC: Rio de Janeiro

Silva Telles, A. C. (2012) *Um depoimento sobre a trajetória institucional do IPHAN.* In. Brasil: Monumentos Historicos e Arqueologicos. Serie Pesquisa e Documentacao do IPHAN/MEC: Rio de Janeiro.

Simon, J. (2017). *Restoration practice in museums and galleries in Britain in the nineteenth century.* In. A Changing Art, nineteenth-century Painting Practice and Conservation. Archetype Publications: London.

Stoner, J. H. (1998). *Documenting Ourselves: the history of 20<sup>th</sup>-century art conservation.* IIC Bulletin, (2): London.

Stout, G. L. (1948). *The Care of Pictures.* Dover Publications: New York.

Stout, G. (1971). *Edward Waldo Forbes: Herald of Conservation.* In: Edward Waldo Forbes, Yankee Visionar. diversos autores. Harvard Press: Cambridge, USA.

Straub, R., Rees Jones, S. (1955). *Marouflage, Relining and Treatments of Cupping with Atmospheric Pressure.* *Studies in Conservation*, 2: London.

Uribarren, M. S. (2016). *Contatos e Intercâmbios Americanos no IPHAN: Setor de Recuperação de Obras de Artes (1947 – 1976).* Ed. Intermeios: São Paulo.

Tirapeli, P. (2008). *Igrejas Barrocas do Brasil.* Metalivros: São Paulo.

Vilaça, M. V. (1987). *Apresentação* In. Andrade, R. M. F. de. *Rodrigo e o Sphan: coletânea de textos sobre patrimônio cultural.* Ministério da Educação e cultura/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória: Rio de Janeiro.

Wehling, A., Wehling, M. J. C. de M. (1994). *A formação do Brasil Colonial.* Nova Fronteira: Rio de Janeiro.

Wild, A. M. de. (1929). *The scientific examination of pictures.* G. Bell & Sons Ltd: London.



## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A – EDSON MOTTA E A PRIMEIRA MESA TÉRMICA NO BRASIL

O uso da mesa térmica modificou em grande medida a prática do reentelamento de pinturas sobre tela, e até hoje ele é um equipamento importante na maioria dos ateliês de restauro. A sua primeira versão foi criada na Oliver Brothers Fine Art Restoration and Conservation<sup>225</sup>. Nos anos de 1920, seria desenvolvida a primeira mesa térmica para o reentelamento de pinturas<sup>226</sup>. Esse equipamento não ganhou a divulgação que merecia, provavelmente, pelo fato de estar protegido por uma patente que obrigava a quem viesse a construir um produto igual a pagar um valor indenizatório (Figs 63 e 64) (Stoner, 1998, pp.1-4).



Fig. 63 - Primeira mesa térmica criada e patenteada.  
Fonte: Wikimedia Commons.

---

<sup>225</sup> Firma fundada em Nova York em 1850, prosperou nessa cidade e, a partir de 1860, em Boston. Oliver Brothers Fine Art Restoration, <https://wikipedia.org>

<sup>226</sup> Desenvolvida por George T. Oliver. Patenteada em 1937. U.S. Patent # 2,073,802: "Art of Oil Paintings Restoration" – March 16, 1937.



Fig. 64 - Detalhe bomba de vácuo.  
Fonte: Wikimedia Commons.

Em 1948, em Londres Stephen Rees-Jones e Helmut Ruhemann construíram um protótipo de uma mesa térmica (provavelmente sem o conhecimento da versão americana) (Ruhemann, 1953, pp.73-76). Em 1956, na Alemanha, Straub adapta ao aparato uma membrana de látex que era posta sobre a pintura e selada pelas bordas à superfície metálica da mesa. Um tubo conectava a membrana a uma bomba de vácuo, que retirava o ar entre a membrana e a tampa metálica, fazendo com que essa exercesse pressão sobre a superfície da obra contra a mesa (Straub & Rees, 1955). Esse desenvolvimento dos equipamentos para o restauro revolucionou a prática, dando mais segurança e previsibilidade à operação. Porém, a partir dos anos de 1960 as limitações e desvantagens do procedimento de reenvelado por esse meio passaram a ser progressivamente mais percebidas e no Greenwich Lining Conference (1974) o método foi severamente criticado por alguns restauradores e algumas alternativas foram apresentadas, como a mesa de baixa pressão desenvolvida por Raj Vishwa Mehra (1975 e o envelope térmico a vácuo criado por Gerry Headley e Alan Cummings (2003).

Em 1958, Edson Motta é convidado para conferências no *Fogg Museum* em Cambridge, Massachusetts, e no *Brooklyn Museum*, distrito de Nova York. Nesse encontro foram divulgados novos avanços técnicos e científicos na área de restauro e foi ali que Motta teve

conhecimento da mesa térmica e seu potencial para lidar com problemas que as outras técnicas não resolviam.

Ao voltar ao Brasil, Motta, encantado com o novo equipamento e vendo seu potencial de uso, requisitou ao IPHAN que solicitasse à Fundação Rockefeller a doação de uma mesa térmica.<sup>227</sup> Paul Coremans, o cientista da conservação do Institut Royal du Patrimoine Artistique, menciona a chegada do equipamento em 1964 e, ao comentar sobre as necessidades e conquistas do restauro no Brasil nos diz a respeito do Setor de Recuperação de Obras de Arte do IPHAN: “[...] a grande riqueza [do Setor] era, até alguns dias, uma mesa térmica, (uma das primeiras do mundo) quando foi desembalado o aparelho adquirido graças a um crédito da Fundação Rockefeller”<sup>228</sup>.

Como já foi exposto acima, Edson Motta introduziu no Brasil as virtudes dos reentelamentos e consolidações com misturas de cera-resina. Seu uso difundiu-se através de suas aulas e por meio daqueles que trabalhavam com ele nos diversos projetos de restauro que coordenou.<sup>229</sup> Este composto servia tanto para o reentelamento e a consolidação de pinturas quanto para a consolidação de peças escultóricas, talha e forros pintados de tábuas

---

<sup>227</sup> A mesa térmica foi instalada no mezanino do Setor e, segundo Edson Motta Junior, era pouco utilizada na prática cotidiana do ateliê, este afirma recordar-se de tê-la visto em uso uma vez, em 1968, em uma demonstração que Motta fez para seus alunos da Escola de Belas Artes. Ele também relata que o pai mencionava que a mesa era complicada de se usar, que a operação demorava muito e que os mesmos resultados poderiam ser obtidos pelo processo manual de reentelamento. O equipamento permaneceu no IPHAN até a desmontagem e extinção do Laboratório em 1987. Depoimento oral, concedido a autora, por Edson Motta Junior em maio de 2019.

<sup>228</sup> Informe Paul Coremans, 1964, reproduzido como anexo em Uribarren (2016, p.312).

<sup>229</sup> É interessante observar que todos os profissionais atuantes no Rio de Janeiro na época usavam técnicas idênticas as que Edson Motta ensinava nas suas aulas na ENBA e praticava no ateliê central do IPHAN. Sabemos por depoimentos de Edson Motta Junior que ouviu diretamente de Rescala, Fernando Barreto e Marilka Mendes, importantes restauradores independentes que foi nas aulas de Motta que eles deram os primeiros passos no aprendizado da profissão. Embora os três tenham tido a oportunidade de continuar sua formação em outros países, observamos que suas práticas continuaram quase idênticas àquelas aprendidas com Motta na ENBA. O mesmo pode ser observado nas técnicas usadas por Rescala, na Bahia, e Jair Inácio, em Minas Gerais. A adoção dessa técnica pode ser tanto indicativa da autoridade acadêmica de Edson Motta quanto de suas praticidade e segurança para o restauro de pinturas do século XIX e início do século XX, que sempre oferecem riscos de encolhimento quando expostas à umidade elevada.

corridas danificadas por insetos xilófagos e que requeriam, além de consolidação, transposições totais ou parciais com ripas de madeira fixadas com cera-resina.



## APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO COMUM A TODOS OS ENTREVISTADOS

### O questionário comentado

Os questionários anexados à tese foram respondidos prontamente por uma seleção de importantes restauradores do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e da Bahia. O teor das respostas, sempre em tom elogioso e compreensivo da historicidade das técnicas e critérios do passado, vem demonstrar que há no Brasil uma geração de profissionais que reconhece a importância da herança que receberam de Edson Motta e seus seguidores e por ele demonstram respeito e gratidão.

A totalidade dos profissionais que responderam a este questionário teve contato com Edson Motta, e são unânimes em recordar a cordialidade no trato e a generosidade ao oferecer conselhos e se pôr à disposição para qualquer ajuda.

Silvio Luiz Oliveira, Adriano Ramos e Orlando Ramos o conheceram quando ainda eram jovens em início de carreira. Orlando relata que

[...] tinha recém ido para a Bahia criar o Departamento de Restauração da então Fundação do Patrimônio Cultural, atual IPAC e foi se apresentar ao Edson Motta, conhecer o ateliê do IPHAN e a Mesa Térmica, que nunca tinha visto. O encontro [...] foi rápido, conversamos um pouco sobre Jair Afonso Inácio, seu professor em Minas Gerais e sobre João José Rescala, restaurador do IPHAN na Bahia. A seguir ele pediu ao seu filho, Edson Motta Junior, que me mostrasse o atelier e explicasse o funcionamento da mesa térmica.

Embora tenha conhecido Motta quando o visitou no Rio de Janeiro, Silvio Luiz Oliveira, conheceu suas técnicas quando foi aluno de Inácio e durante o período em que trabalhou com Geraldo Francisco Xavier – o Ládio – que coordenava obras de restauro em Minas Gerais e foi um dos representantes de uma nova geração de seguidores do professor, Edson Motta, radicado

no Rio de Janeiro. Oliveira<sup>230</sup> relata que se apresentou a Motta “como aluno do Jair Inácio, na FAOP que [por sua vez] tinha se iniciado na restauração pelas mãos do Prof. Edson Motta” que o presenteou [na ocasião] com várias revistas do IPHAN. “Ele me recebeu muito bem e deve ter achado engraçado um jovem aprendiz de restauração lhe ter procurado pedindo informações sobre restauração.”

Segundo relato da professora Beatriz Coelho<sup>231</sup>, seu contato com Edson Motta foi, também, relativamente curto, porém fecundo. Disse a professora, que montou

um esboço e levei ao IPHAN onde já havia um programa de distribuição de verbas para o estado de Minas, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Lá conversei com o Dr. Renato Soeiro, presidente do IPHAN a época, que a mandou procurar pelo Prof. Edson Motta – então diretor do MNBA.

Edson Motta a recebeu muito bem e observou que o programa que ela apresentou não formaria um restaurador decente e que lhe enviaria um programa novo. “Mandou as cópias dos programas e indicou alguns nomes que eu não conhecia: Rescala, Malagoli, Ma. Luiza Salgado, Jair Inácio. Dividi em temas e enviei a Rescala, explicando que estava montando um curso, e se ele gostaria de participar.” Todos se entusiasmaram, e com a exceção de Malagoli, ministraram aulas no ano inicial do que viria a ser o primeiro curso universitário formal do País. Mais adiante “quem deu o parecer a favor do curso (CECOR), foi o Prof. Edson Motta. Deu, também, a aula inaugural. Depois, não estive mais com ele.”

Os restauradores do Rio de Janeiro conheceram Motta como professor da Escola de Belas Artes. Claudio Valério o conheceu como estudante nesta instituição de ensino e Edson Motta Jr também frequentou suas aulas e estagiou no ateliê central do IPHAN. Magaly Oberlaender foi igualmente aluna de Motta na EBA. Quando este professor assumiu a direção do museu em

---

<sup>230</sup> Informação obtida através de questionário elaborado para a pesquisa da tese.

<sup>231</sup> Informação obtida através de questionário elaborado para a pesquisa da tese.

1976, Oberlaender, então chefe da Seção de Restauro, foi sua colaboradora em diversos projetos, sendo o mais notório aquele que restaurou as pinturas danificadas pelo incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Quando o questionário indaga sobre as técnicas e os princípios empregados por Motta as respostas também são semelhantes, indicando que os métodos empregados e ensinados por ele apresentavam grande difusão na área profissional, independentemente do meio no qual atuavam. Claudio Valério Teixeira e Edson Motta, Jr, trabalhavam no Rio de Janeiro para galerias, colecionadores e pequenos museus, já Magaly Oberlaender, se dedicava principalmente ao MNBA embora também tivesse uma clientela privada. Estes entrevistados empregavam as técnicas e os princípios ensinados por Motta. Teixeira confirma esse fato dizendo que:

No início da carreira, todos os métodos utilizados eram os ensinados pelo professor Edson Motta. Conceitos teóricos, reentelamento a cera, parquetagem sobre suporte de madeira, sangrias também sobre suporte de madeira e todo o universo de intervenções que eram utilizados pelo professor em seu laboratório do IPHAN.

Os profissionais entrevistados mencionam, também, um grupo expressivo de especialistas cariocas que foram alunos de Motta na EBA e que utilizaram seus métodos com variados graus de fidelidade. Motta Jr relata que “todos os restauradores trabalhando no Brasil nesse período usavam os procedimentos que ele ensinava. Os principais nomes eram Maria Luiza Guimarães Salgado, Marilka Mendes, Alcinda Santos, Fernando Barreto, Amado Rescala, Luís Carlos Palmeira, Sergio Lima, Carlota Santos, Regis Leme, Jair Inácio e João José Rescala e Amado Rescala. Marilka Mendes e Fernando Barreto, modificaram ligeiramente, os processos de reentelamento que aprenderam com o professor. Barreto, tendo sido aluno do IRPA em 1962, passou a empregar, também, vernizes comerciais sintéticos, recém introduzidos no mercado.

Ao responderem à pergunta sobre a adoção ou não dos procedimentos deontológicas que Edson Motta introduziu no Brasil, os restauradores consultados foram unânimes em afirmar que a

prática de remover repinturas rotineiramente na busca do estrato original era comum. A justificativa dada pelos irmãos Ramos, Silvio Oliveira e Claudio Valério para essa atitude era de que as talhas das igrejas se encontravam recobertas por inúmeras demãos de repintura espessa que descaracterizavam por completo o original. Orlando Ramos acrescenta, porém, que suas ações

tinham o sentimento do artista, de uma certa recomposição estética, da busca por uma unidade formal, embora com aquela textura do antigo, um pouco “esfumado”. Dou como exemplo o retábulo da Igreja dos Reis Magos em Nova Almeida, Espírito Santo, que restaurei em 1987, e ele, se não me engano na década de 50 havia dado um tom creme sobre a madeira para uniformizar a apresentação (Parece que a pintura original no mesmo tom estava bem desgastada e falhada). Não sei se ele removeu o que restava ou se foi uma outra equipe em meados da década de 80 removeu toda a pintura, inclusive a que ele havia aplicado e não terminou o trabalho, deixando o retábulo desmontado e eu fui complementar alguns anos depois.

O Jair Inácio, de quem fui aluno, levou a uma exacerbação maior este processo de não deixar a obra com a marca do novo e seus restauros deixavam muito evidente o embaçado, o manchado, para caracterizar a antiguidade da obra, deixando também evidentes marcas da intervenção. O Rescala foi mais artista e privilegiava mais a apresentação estética.

Motta Jr confirma essa postura afirmando que “Ele [Motta] deixava as lacunas aparentes ou as reintegrava com chuleado. As limpezas também eram muito completas. Ele se orgulhava do seu aprendizado nos EUA e adotava, com rigor, os princípios éticos dos norte-americanos.”.

Ao final, o questionário perguntou sobre o estado em que se encontravam os restauros de Edson Motta que eles puderam observar durante suas carreiras. Os profissionais de Minas Gerais e da Bahia que se dedicam a tratar bens integrados à arquitetura assim como os que praticam no Rio de Janeiro tratando pinturas de cavalete descreveram mudanças discretas. Foi observado o amarelimento dos vernizes e o escurecimento das reintegrações cromáticas. Todos, contudo, elogiaram a boa consolidação do estrato pictórico. A esse respeito, Magaly Oberlaender relata que

há cerca de 12 anos me chegou às mãos um quadro, pertencente a um particular, restaurado por ele na década de 60 em perfeito estado. Apenas com alteração de verniz e alguns retoques. O MNBA tem em seu acervo inúmeros quadros restaurados por ele em bom estado.

Silvio Luiz Oliveira diz sobre esse tema que

além dos monumentos restaurados pelo Prof. Edson Motta em Minas Gerais, nos anos de 1950/60/70, tenho identificado telas restauradas por ele, que pertencem as igrejas e museus de Ouro Preto. O que me chama atenção é a qualidade no acabamento destas restaurações, tanto em relação aos reentelamentos (sem excesso de materiais), quanto nas intervenções de reintegração estética de excelente qualidade e restritas as áreas de perdas.

Este questionário é um testemunho direto dos profissionais que herdaram as técnicas de Edson Motta e que tiveram, em maior ou menor medida, contato com ele. Os depoimentos revelam muitíssimo das circunstâncias que envolveram os primeiros encontros dos jovens e aspirantes profissionais com o conhecido e veterano mestre. Da mesma forma ilustram o respeito e gratidão de todos pela solidez de seus princípios e pela história de atuação em defesa do patrimônio cultural.

### A estrutura do questionário

1. Em algum momento teve contato com o pintor, conservador e restaurador, Edson Motta?
2. Se o conheceu, poderia dizer em que contexto se deu esse encontro, onde, quando, de que forma e qual a duração deste contato?
3. Esse contato influenciou sua vida profissional? De que forma?
4. Na prática, chegou a utilizar algum método empregado por ele, ou por algum discípulo dele?
5. Tem conhecimento de algum profissional que tenha seguido esses métodos e conceitos?
6. Se afirmativo, quem?
7. Em algum momento utilizou – baseado nas técnicas e conceitos aplicados por Edson Motta – alguma adaptação e ou variação desses métodos?
8. Uma das observações iniciais de minha pesquisa indica que Edson Motta, influenciado por sua formação no “*Fogg Center Conservation*”, costumava remover todo e qualquer acréscimo posterior a obra original, além de deixá-la pouco reintegrada. Era o conceito conhecido como “a busca pela verdade”. Significava que somente o que havia sido criado pelo artista era considerado como fonte primeira. Mesmo que isto resultasse em deixar a obra como uma ruína, se esse fosse seu real estado. Era o que se costumava chamar de “restauro honesto”. Em sua opinião, essa afirmação é verdadeira?

- 9. Após todos esses anos, tem conhecimento acerca da existência de restauro realizado por ele? Se afirmativo, onde e em que condições se encontra?**
  
- 10. Por fim, qual a sua opinião a respeito dos trabalhos realizados por Edson Motta, a partir do que viu dos mesmos, e em relação a influência e contribuição do mesmo para o campo da conservação e restauro?**

## QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR ADRIANO REIS RAMOS.

**1. Em algum momento teve contato com o pintor, conservador e restaurador, Edson Motta?**

Sim, no Museu Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro. Creio que tenha sido em 1972 ou 73. O que me chamou a atenção foi o fato dele ter me recebido (um adolescente) que estudava com um discípulo seu (Jair Afonso Inácio) na Fundação de Arte Rodrigo Melo Franco de Andrade, FAOP, em Ouro Preto. De acordo com comentários da época a relação entre eles já não era mais cordial; estava abalada.

**2. Se o conheceu, poderia dizer em que contexto se deu esse encontro, onde, quando, de que forma e qual a duração deste contato?**

O professor Edson Motta me atendeu sem qualquer agendamento. Fui ao MBA e solicitei na recepção um encontro com ele, explicando, porém, que era aluno de Jair Inácio. Francamente não me lembro do que foi conversado, mas apenas que nos 10 ou 15 minutos que lá permaneci, fui tratado com cordialidade. Muito provavelmente o professor tenha me recebido acreditando que eu pudesse estar levando alguma mensagem do Jair Inácio.

**3. Esse contato influenciou sua vida profissional? De que forma?**

Indiretamente influenciou, pois eu tinha 16 anos, cheio de sonhos na profissão e ter tido a oportunidade de conhecer o pioneiro da restauração foi motivo de grande estímulo. Ele era a grande referência para toda a turma que estudava na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP).



**4. Na prática, chegou a utilizar algum método empregado por ele, ou por algum discípulo dele?**

Na verdade, os métodos empregados pela equipe do IPHAN nas restaurações dos interiores das igrejas barrocas de Minas Gerais sempre nos foram repassados por Jair nas aulas da FAOP. Havia constantes visitas a esses monumentos e, portanto, os resultados dos procedimentos adotados pela equipe do IPHAN eram vistos “in loco”. Posteriormente, já trabalhando profissionalmente, foi possível conferir esses métodos que, no caso da consolidação, por exemplo, envolvia o uso de um preparado de cera de abelha, parafina e resina de damar, a chamada cera Plenderlith. Nas transposições das tábuas do forro utilizavam-se taliscas de madeira como reforço.

**5. Tem conhecimento de algum profissional que tenha seguido esses métodos e conceitos?**

Todos os profissionais com quem me relacionei ou trabalhei diretamente oriundos da década de 1970 empregaram, mesmo que inicialmente, as técnicas da equipe pioneira do IPHAN. Os alunos ou técnicos que atuaram com Jair Inácio, em Minas, ou com o professor Rescala, na Bahia, utilizaram os métodos e conceitos que permearam todas as intervenções nos monumentos religiosos ocorridas nas décadas de 50 e 60 em ambos os estados e que foram implementadas por Edson Motta.

**6. Se afirmativo, quem?**

Em Minas, Geraldo Francisco Xavier Filho, o Ládio, por exemplo, continuou na profissão utilizando os mesmos procedimentos apreendidos no período em que trabalhou em Congonhas e em São João del Rei. Na cidade de Salvador tivemos a oportunidade de atuar juntamente com a equipe de técnicos do Museu de Arte Sacra da Bahia, à

época chefiada pela restauradora Liana Gomes da Silveira Kerr, cujos profissionais mais antigos no “metiê” empregavam as técnicas disseminadas por Edson Motta e replicadas naquele Estado pelo professor Rescala.

**7. Em algum momento utilizou – baseado nas técnicas e conceitos aplicados por Edson Motta – alguma adaptação e ou variação desses métodos?**

A minha trajetória profissional sempre foi marcada por intervenções nos bens artísticos que decoram os interiores (artes aplicadas) dos monumentos religiosos dos séculos XVII, XVIII e XIX com destaque para os forros policromados. Primeiramente de 1974 a 1979 atuando na Bahia pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural e, em seguida, pelo IEPHA/MG, entre os anos de 1979 a 1988. Tínhamos como referência para o tratamento dos forros decorados das igrejas seculares os procedimentos empregados pelo restaurador Edson Motta e muito bem descritos por Lourival Gomes Machado em seu livro “Reconquista de Congonhas”. Editora: Mec/Inl Ano: 1960A cera de abelha era a matéria prima utilizada para as consolidações do madeiramento carcomido uma vez misturada a outros produtos tais como cera de carnaúba e parafina, ou mesmo como aglutinante para as reintegrações cromáticas das pinturas, na técnica denominada encáustica, documentada em livro lançado no ano de 1973. “Restauração de Pinturas: Aplicações da Encáustica - N. 25” Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado. Editora: Ministério da Ed. e Cul.

Como mencionado, a minha especialidade sempre foi a da restauração de forros decorados. Somente a partir de 1986, quando estagiei no setor de marcenaria do Instituto José de Figueiredo, em Lisboa, foi que em lugar do preparado de cera com taliscas para as transposições das tábuas, começou-se a utilizar tacos de madeira colados com acetato polivinílico para o reparo dessas tábuas deterioradas. Anteriormente, todos os

trabalhos dessa natureza eram feitos a partir do método utilizado pela equipe do IPHAN.

- 8. Uma das observações iniciais de minha pesquisa indica que Edson Motta, influenciado por sua formação no “*Fogg Center Conservation*”, costumava remover todo e qualquer acréscimo posterior a obra original, além de deixá-la pouco reintegrada. Era o conceito conhecido como “a busca pela verdade”. Significava que somente o que havia sido criado pelo artista era considerado como fonte primeira. Mesmo que isto resultasse em deixar a obra como uma ruína, se esse fosse seu real estado. Era o que se costumava chamar de “restauro honesto”. Em sua opinião, essa afirmação é verdadeira?**

O que posso afirmar categoricamente é que se fosse outro pensamento conceitual naquele momento histórico, as intervenções prementes que se apresentavam na ornamentação interna dos mais importantes monumentos das cidades históricas de Minas, com seu madeiramento comprometido pelo ataque dos agentes biológicos e com a sua decoração pictórica adulterada por intervenções inadequadas ao longo dos anos, poderiam ter outros resultados que não a preservação da leitura primitiva desse precioso conjunto artístico. Toda a riqueza do barroco mineiro que hoje deslumbramos estaria perdida se não observada, e preservada com critério, a sua originalidade. Uma tacada certa no sentido mais amplo do que entendo como preservação de um bem cultural: a manutenção da alma de um conjunto ou de um bem artístico em sua essência. O restaurador na sua plenitude em detrimento ao artista plástico que era. Sobre isto Carlos Drummond de Andrade escreveu:

*A humildade do restaurador, de formação científica exemplar casava-se nele com a chama do artista. Mas esta foi, muitas vezes, impedida de exercitar-se porque Edson Motta consumia o seu tempo na ressurreição (é bem o termo) da arte dos outros. Um*

*estilo de recuperação de obras de arte foi implantado no Brasil por esse homem discreto, probo, que só deixa saudades.*

Carlos Drummond de Andrade (Motta, 1982. p.3.).

**9. Após todos esses anos, tem conhecimento acerca da existência de restauro realizado por ele? Se afirmativo, onde e em que condições se encontra?**

Para a minha geração as restaurações realizadas pela equipe do IPHAN tinham a mão de Edson Motta e, se não feitas diretamente por ele, seguiam à risca a sua orientação. Com o surgimento de novos materiais e o aprimoramento das técnicas nos mais variados procedimentos de restauro, a maior parte dos monumentos restaurados pela equipe do IPHAN nas décadas de 50 e 60 foi submetida a novas intervenções em tempos recentes. E em todos os casos é fácil perceber que, apesar dos obstáculos da época (leia-se carência de materiais e equipamentos, formação e treinamento de equipe, dificuldades de transporte e hospedagem da mesma, etc.) as intervenções primavam por um tratamento técnico apurado e que atendeu a contento às necessidades daquele momento. E o que é bastante relevante, obedecendo a um padrão conceitual bem determinado, ou seja, com uma preocupação muito bem definida em manter intacta a originalidade de todo esse conjunto artístico.

**10. Por fim, qual a sua opinião a respeito dos trabalhos realizados por Edson Motta, a partir do que viu dos mesmos, e em relação a influência e contribuição do mesmo para o campo da conservação e restauro?**

Devemos ser eternamente agradecidos à sensibilidade e dedicação dos intelectuais que foram os responsáveis pela criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no ano de 1936. A presença do restaurador Edson Motta nessa renomada equipe

veio marcar definitivamente o surgimento da profissão no Brasil – até hoje não reconhecida e regulamentada, é verdade – mas, desde então, muitíssimo acionada e aclamada em variados recantos do país.

A meu ver o trabalho que Edson Motta teve em sua trajetória profissional foi o de implantar e difundir procedimentos técnicos para uma gama de profissionais inexperientes no intuito de salvar diversos conjuntos ornamentais das nossas igrejas seculares em risco eminente de desaparecimento. Sua atuação acabou por ser disseminada para outras gerações, gerando uma nova safra de profissionais, situação que me incluiu, antes do surgimento das escolas de especialização e graduação hoje existentes no país.

Como disse Carlos Drummond de Andrade “Edson Motta foi responsável pela implantação de um estilo de recuperação de obras de arte no Brasil”.

## QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR CLAUDIO VALERIO TEIXEIRA.

- 1. Em algum momento teve contato com o pintor, conservador e restaurador, Edson Motta?**

Sim, tive contato com o professor Edson Motta

- 2. Se o conheceu, poderia dizer em que contexto se deu esse encontro, onde, quando, de que forma e qual a duração deste contato?**

Meu contato com o professor Edson Motta se deu primeiramente como seu discípulo na Escola de Belas Artes da UFRJ, quando cursei as cadeiras profissionalizantes de Teoria da Pintura e Restauração e Conservação de Papel e Pintura, na década de 1970, mais precisamente entre 1972/1973. Estas cadeiras eram dadas em dois anos, incluindo restauração de pintura sobre suporte de madeira. Mais tarde, em 1979, a partir de um convite do professor Edson Motta, pude exercer o magistério na Escola de Belas Artes da UFRJ, como seu professor assistente.

- 3. Esse contato influenciou sua vida profissional? De que forma?**

Tive uma grande influência do professor Edson Motta em minha vida profissional, pois durante suas aulas pude aprender uma profissão que exerço até hoje e que me deu oportunidade de continuar exercendo minha carreira de artista plástico, e contar com uma forma objetiva de sobrevivência profissional.

- 4. Na prática, chegou a utilizar algum método empregado por ele, ou por algum discípulo dele?**

No início da carreira, todos os métodos utilizados eram os ensinados pelo professor Edson Motta. Conceitos teóricos, reentelamento a cera, parquetagem sobre suporte

de madeira, sangrias também sobre suporte de madeira e todo o universo de intervenções que eram utilizados pelo professor em seu laboratório do IPHAN. Atualmente, mesmo que algumas destas técnicas tenham sido abandonadas em favor de outros métodos e processos mais modernos, ainda podem ser utilizados métodos por ele propostos. Como exemplo, posso exemplificar trabalho que coordenei com o professor Edson Motta Junior nas marouflages de Eliseu Visconti no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Na etapa da remoção da citada marouflage, consciente da dificuldade imposta por este tipo de intervenção, pude propor ao grupo de trabalho utilizarmos método proposto pelo professor Edson Motta em suas aulas na Escola de Belas Artes da UFRJ, quando se construía uma face sólida para a pintura a ser removida. Este método era constituído por faceamento a cera, utilizando-se papel japonês, segunda camada por papel kraft, depois tecido de linho ou algodão, e para finalizar cartão (papelão) colado com adesivo de contato. Na oportunidade, construimos um protótipo para comprovar o método, e assim pudemos remover a marouflage referida satisfatoriamente.

**5. Tem conhecimento de algum profissional que tenha seguido esses métodos e conceitos?**

Sim.

**6. Se afirmativo, quem?**

No meu início da carreira profissional, a partir de 1974, todos os restauradores ativos no Rio de Janeiro utilizavam os métodos do professor Edson Motta, com algumas adaptações, mas fundamentalmente eram os mesmos métodos. Como Marilka Mendes, Fernando Barreto, Carlota Santos e Palmeira. Todos esses restauradores tinham equipes de profissionais trabalhando sob os mesmos princípios.

**7. Em algum momento utilizou – baseado nas técnicas e conceitos aplicados por Edson Motta – alguma adaptação e ou variação desses métodos?**

Sim. Estes métodos foram sendo alterados com os avanços dos processos de restauração e a introdução de novos materiais. Para citar um exemplo, em 1979, em viagem e estadia em Washington, pude ter contato com um projeto de mesa térmica, de baixo custo, por processo de luz, que pude construir nesse mesmo ano no Brasil. Nesse mesmo período, o professor Edson Motta tinha proposto o método de termo-planadora, método utilizado para rebaixamento de craqueluras em concheamento. Mas aqui, a bem da verdade, sabemos que Edson Motta já teria construído uma mesa térmica, mas abandonada pela sua preferência na utilização da termo-planadora. É necessário esclarecer que o professor Edson Motta continuava dando preferência ao reentelamento a cera manual (ferro) pela sua praticidade e pelo mesmo possuir extrema habilidade neste tipo de reentelamento.

**8. Uma das observações iniciais de minha pesquisa indica que Edson Motta, influenciado por sua formação no “*Fogg Center Conservation*”, costumava remover todo e qualquer acréscimo posterior a obra original, além de deixá-la pouco reintegrada. Era o conceito conhecido como “a busca pela verdade”. Significava que somente o que havia sido criado pelo artista era considerado como fonte primeira. Mesmo que isto resultasse em deixar a obra como uma ruína, se esse fosse seu real estado. Era o que se costumava chamar de “restauro honesto”. Em sua opinião, essa afirmação é verdadeira?**

Esta afirmação é verdadeira. Mas se colocarmos um filtro histórico, se retomarmos a época desta premissa, as restaurações até então eram realizadas de maneira muito in-



vasiva, repinturas que muitas vezes obliteravam elementos essenciais das obras. Então, a “verdade científica” era vista pela equipe do Fogg Museum como a única maneira de tratar as pinturas, removendo tudo que não fosse original. Durante muito tempo este conceito, trazido por Edson Motta, norteou nossa restauração no Brasil. Atualmente, com os conceitos da mínima intervenção e levando-se em conta novos conceitos estéticos, podemos tratar antigas repinturas como historicistas, fazendo parte da obra a ser tratada. Mas ainda temos a tendência de remover todas as repinturas, pois no Brasil ainda encontramos muitas obras apresentando repinturas altamente abusivas, realizadas por restauradores de má formação e isentos de atitudes éticas.

**9. Após todos esses anos, tem conhecimento acerca da existência de restauro realizado por ele? Se afirmativo, onde e em que condições se encontra?**

Durante todos estes últimos anos tenho me deparado com restaurações realizadas pelo professor Edson Motta, que têm se mostrado em muito bom estado de conservação, mormente os reentelamentos, ainda funcionais, demonstrando estabilidade dimensional e boa consolidação da camada pictórica. Muitas vezes torna-se difícil acompanhar estas obras, pois estão em coleções particulares. Mas no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu Antônio Parreiras existe um núcleo importante que sofreu intervenções chefiadas pelo professor Edson Motta, onde pode-se constatar o que foi afirmado acima. Inclusive no Museu Antônio Parreiras existe uma marinha que foi retocada utilizando-se a técnica da encáustica, que até hoje mostra grande estabilidade.

**10. Por fim, qual a sua opinião a respeito dos trabalhos realizados por Edson Motta, a partir do que viu dos mesmos, e em relação a influência e contribuição do mesmo para o campo da conservação e restauro?**

Tive a oportunidade de acompanhar parte importante de sua vida profissional, fase em que ele era, sem dúvida, o maior expoente da restauração de bens culturais no Brasil. Acompanhei de perto as intervenções realizadas por ele no museu Antônio Parreiras e muitas outras obras por ele restauradas.

Aproveito para destacar que Edson Motta não foi um simples restaurador de pinturas. O professor Edson Motta foi o profissional que ensejou a restauração de cunho científico em nosso país. Científico no sentido que continha um método não empírico, já preocupado também em registrar em fichas técnicas e imagens as intervenções realizadas. Preocupado em realizar pesquisas e propor processos e métodos de intervenção.

Além disso, trabalhou muito na divulgação de nossa profissão no país, em entrevistas, artigos e publicações. Além disso tudo, Edson Motta foi um trabalhador incansável. Na sua época, não havendo especialistas no Brasil, era convocado por diversas instituições, das mais variadas regiões do Brasil, para dar seu parecer sobre múltiplos materiais que apresentavam problemas de conservação. Edson Motta possuía uma visão criativa, um espírito inovador e empreendedor, procurando sempre criar métodos e processos em busca de melhores resultados. Mas para compreendermos a importância de sua figura ímpar, é necessário um olhar histórico, quando no Brasil não existiam muitos especialistas, não se tinha uma associação de restauradores, não existiam publicações, tornando-o uma figura quase única no panorama da conservação no país. Sem dúvida sua contribuição para a restauração no Brasil foi imensa, tanto no exercício da conservação, em sua divulgação, quanto na formação de novos profissionais.

Há mais de quarenta anos, quando iniciei minhas tarefas como profissional de restauração, todos os ateliês do Rio de Janeiro e por este Brasil afora eram formados por profissionais oriundos de sua formação, conforme já citado aqui.

## QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR ORLANDO RAMOS FILHO.

- 1. Em algum momento teve contato com o pintor, conservador e restaurador, Edson Motta?**

Sim.

- 2. Se o conheceu, poderia dizer em que contexto se deu esse encontro, onde, quando, de que forma e qual a duração deste contato?**

No Rio de Janeiro, atelier do IPHAN no Palácio Gustavo Capanema, eu tinha recém ido para a Bahia criar o Departamento de Restauração da então Fundação do Patrimônio Cultural, atual IPAC e fui me apresentar ao Edson Motta, conhecer o atelier do IPHAN e também a Mesa Térmica, que nunca tinha visto. O encontro com ele foi rápido, conversamos um pouco sobre Jair Afonso Inácio, meu professor em Minas Gerais e sobre João José Rescala, restaurador do IPHAN na Bahia. A seguir ele pediu ao seu filho Edson Motta Junior, que me mostrasse o atelier e explicasse o funcionamento da mesa térmica.

- 3. Esse contato influenciou sua vida profissional? De que forma?**

Primeiramente, para um jovem restaurador de 21 anos, conhecer o grande homem do restauro no Brasil e o atelier de restauro da instituição mais importante do país, por si só já impressiona e influencia no sentido de conhecer a realidade profissional. Do ponto de vista prático esta visita me fez saber que a mesa térmica do atelier não era utilizada e que não era um equipamento imprescindível, tanto que nunca tive ou trabalhei com uma durante a minha vida profissional. O melhor foi a amizade e a parceria profissional com o restaurador Edson Motta Junior, que perdura até hoje.

**4. Na prática, chegou a utilizar algum método empregado por ele, ou por algum discípulo dele?**

Muitos. Minha formação na Fundação de Arte de Ouro Preto e depois trabalhando com ele no atelier particular, ocorreu com Jair Afonso Inácio, que foi discípulo dele, portanto quase todos os métodos utilizados tinham como ponto de partida os métodos do Edson Motta. E foi com esta formação que iniciei minha vida profissional, mas há um caso específico em que fui diretamente à fonte: Na Fundação do Patrimônio Cultural da Bahia, criei um atelier e começando alguns trabalhos simultâneos em Salvador, Cachoeira e Santo Amaro, copieei processo utilizado pelo Edson Motta, relativo à formação de pessoal, com grupos locais de aprendizes, a grande maioria permanecendo no IPAC até a aposentadoria, alguns ainda lá. Como o pessoal estava em formação e tendo áreas significativas, como igrejas inteiras para trabalhar, encontrávamos certas dificuldades técnicas, principalmente no que se refere à reintegração cromática, então, como o professor havia recentemente publicado seu livro sobre o uso da encáustica em restauro, testei e comecei a utilizar este processo. Isto facilitava na reintegração, compensando a falta de domínio do pincel e das cores do pessoal. Criei uma central de produção de tubos de cores de encáustica, utilizando tubos de filmes fotográficos do laboratório da própria Fundação, vizinho ao atelier de restauro, e os distribuíamos nas obras, indicando os tons para cada trecho a ser reintegrado e eram aplicados com espátulas.

Isto gerou polêmica, com críticas de alguns restauradores baianos, recém-chegados de cursos na Europa, mas foi compreendida a especificidade das condições do processo por uma missão da UNESCO, e elogiada a opção em relatório do restaurador inglês do British Museum, A. E. Werner, inclusive citando a criação do método pelo Professor Edson Motta.

**5. Tem conhecimento de algum profissional que tenha seguido esses métodos e conceitos?**

Sim.

**6. Se afirmativo, quem?**

Seus discípulos diretos como Jair Afonso Inácio e Geraldo Francisco Xavier Filho em Minas Gerais, João José Rescala na Bahia, Magaly Cardoso Oberlaender e Gracy no Rio de Janeiro e Fernando Barreto em Pernambuco. São os que me lembro.

**7. Em algum momento utilizou – baseado nas técnicas e conceitos aplicados por Edson Motta – alguma adaptação e ou variação desses métodos?**

Sim. Como fui discípulo do discípulo, todo o meu desenvolvimento técnico teve como ponto de partida as técnicas e conceitos dele, alguns já revistos e alterados pelo Jair Inácio. No caso da encáustica, citado acima, fui direto ao livro do Edson Motta e adaptei o processo às condições logísticas e de mão de obra que tinha. Botei um pintor que tinha bom domínio de cores para o processo de fabricação de tons, a partir das tonalidades que íamos encontrando nas obras.

Mas, o que mais utilizei do Edson Motta foi os procedimentos para suprir a carência de mão de obra, com uma formação dentro do próprio fazer, sempre com equipes locais escolhidas no “olho” e na minha percepção, e puxando os que melhor se revelavam para postos de liderança.

**8. Uma das observações iniciais de minha pesquisa indica que Edson Motta, influenciado por sua formação no “*Fogg Center Conservation*”, costumava remover todo**

**e qualquer acréscimo posterior a obra original, além de deixá-la pouco reintegrada. Era o conceito conhecido como “a busca pela verdade”. Significava que somente o que havia sido criado pelo artista era considerado como fonte primeira. Mesmo que isto resultasse em deixar a obra como uma ruína, se esse fosse seu real estado. Era o que se costumava chamar de “restauro honesto”. Em sua opinião, essa afirmação é verdadeira?**

Não creio. O que vi dele tinha o sentimento do artista, de uma certa recomposição estética, da busca por uma unidade formal, embora com aquela textura do antigo, um pouco “esfumado”. Dou como exemplo o retábulo da Igreja dos Reis Magos em Nova Almeida, Espírito Santo, que restaurei em 1987, e ele, se não me engano na década de 50 havia dado um tom creme sobre a madeira para uniformizar a apresentação (Parece que a pintura original no mesmo tom estava bem desgastada e falhada). Não sei se ele removeu o que restava ou se foi uma outra equipe em meados da década de 80 removeu toda a pintura, inclusive a que ele havia aplicado e não terminou o trabalho, deixando o retábulo desmontado e eu fui complementar alguns anos depois.

O Jair Inácio, de quem fui aluno, levou a uma exacerbação maior este processo de não deixar a obra com a marca do novo e seus restauros deixavam muito evidente o embaçado, o manchado, para caracterizar a antiguidade da obra, deixando também evidentes marcas da intervenção. O Rescala foi mais artista e privilegiava mais a apresentação estética.

**9. Após todos esses anos, tem conhecimento acerca da existência de restauro realizado por ele? Se afirmativo, onde e em que condições se encontra?**

Tenho, deste retábulo que intervi e que encontrei bem consolidado, tendo havido na pintura intervenção intermediária por outra equipe. No Teatro Municipal restaurei todas

as pinturas em que ele já havia trabalhado anteriormente. O forro da plateia encontrei em boas condições e só tive de fazer higienização, na pintura do proscênio a tela estava com bolsões por causa de infiltrações e umidade (problema recorrente que o Edson Motta Junior teve de intervir novamente agora, pois surgiram novos bolsões após eu ter aplainado, fixado e nivelado os que encontrei. O mesmo que Edson Motta havia feito antes, creio eu. Nas pinturas das rotundas as infiltrações eram bastante violentas e as encontrei com muitos desgastes e perdas.

Também muito significativo foi o trabalho realizado por ele na Basílica de Congonhas do Campo, em Minas Gerais, tão belamente descrito por Lourival Gomes Machado no livro *A Reconquista de Congonhas*.

**10. Por fim, qual a sua opinião a respeito dos trabalhos realizados por Edson Motta, a partir do que viu dos mesmos, e em relação a influência e contribuição do mesmo para o campo da conservação e restauro?**

Não se pode falar em restauro de bens móveis e integrados no Brasil, sem citar o Edson Motta, é óbvio, pois ele foi o pioneiro, o primeiro a ter uma formação para tal, e a partir dele desce a pirâmide de descendentes, com as contribuições e aprimoramentos de cada geração. Fundamental foi a sua consciência da necessidade de formação de mão de obra em um país de condições desiguais para a implantação de equipes, utilizando pessoas das diversas localidades em que trabalhava e criando uma rede multiplicadora.

Importante ter a consciência das condições logísticas (financeiras, geográficas e de disponibilidade de equipamentos e materiais) com que trabalhou, bem como analisar o seu desempenho dentro do espectro da enorme evolução tecnológica e científica que o restauro teve nestes cerca de 80 anos, no mundo. Então, ele trabalhava com os materiais



que eram utilizados em todo o mundo na época, mas com o agravante que estes, no período, chegavam ao Brasil com atraso, e então ele usava a sua criatividade para adaptar os procedimentos, passando isto aos discípulos (notadamente Jair e Rescala), que por sua vez transmitiram esta necessidade aos seus seguidores e aluno, e assim sucessivamente.

Também publicou livros para divulgar os processos de restauro no país, e nestes buscou criar equipamentos e técnicas que pudessem se adaptar as nossas condições de trabalho.

Resumindo, somos todos descendentes de Edson Motta, eu da segunda geração e um graduando de restauro hoje em algumas das universidades que ministram o curso, da quarta ou quinta.

## QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR SILVIO LUIZ ROCHA VIANNA DE OLIVEIRA.

- 1. Em algum momento teve contato com o pintor, conservador e restaurador, Edson Motta?**

Resposta: Sim, em dois momentos, o primeiro em B.Hte., em um curso de curta duração realizado na Aliança Francesa( Restauração de Pinturas de Cavalete), e o segundo em uma visita no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro quando conversamos sobre restauração e ele me presenteou com várias revistas do IPHAN. Ele me recebeu muito bem e deve ter achado engraçado, um jovem aprendiz de restauração lhe ter procurado pedindo informação sobre restauração.

- 2. Se o conheceu, poderia dizer em que contexto se deu esse encontro, onde, quando, de que forma e qual a duração deste contato?**

Belo Horizonte e Rio de Janeiro

- 3. Esse contato influenciou sua vida profissional? De que forma?**

Tanto o curso realizado em BH quanto a visita ao Rio de Janeiro me motivaram a envolver mais com a conservação e restauração de Obras de Arte, considerando a importância do Prof. Edson Motta e a maneira respeitosa e educada que ele me recebeu nestas oportunidades.

- 4. Na prática, chegou a utilizar algum método empregado por ele, ou por algum discípulo dele?**

Sim, também como aluno do Jair Inácio, na FAOP, que tinha iniciado na restauração pelas mãos do Prof. Edson Motta, fui conscientizado com os conceitos teóricos e práticos que o Mestre Jair Inácio havia aprendido durante os anos de trabalho com o Prof.

Edson Motta. Também tive a oportunidade de trabalhar com o restaurador Geraldo Francisco Xavier (Ládio) de Congonhas do Campo, em algumas restaurações feitas pelo IEPHA/MG.

**5. Tem conhecimento de algum profissional que tenha seguido esses métodos e conceitos?**

Jair Afonso Inácio, Geraldo Francisco Xavier, Ado Malagoli e João José Rescala.

No início da restauração no Brasil, com a criação do IPHAN, acredito que os métodos técnicos e os conceitos teóricos foram iniciados pelo Prof. Edson Motta, que por meio de seus conhecimentos influenciou e formou toda uma geração de profissionais. Por isso, podemos considerá-lo com o “Precursor da Restauração Moderna e Científica do Brasil”.

**6. Se afirmativo, quem?**

Jair Afonso Inácio, Geraldo Francisco Xavier, Ado Malagoli e João José Rescala.

**7. Em algum momento utilizou – baseado nas técnicas e conceitos aplicados por Edson Motta – alguma adaptação e ou variação desses métodos?**

Sim, todas as intervenções executadas em procedimentos técnicos de restauro de pintura de cavalete são baseadas nas técnicas e conceitos iniciadas pelo Prof. Edson Motta.

**8. Uma das observações iniciais de minha pesquisa indica que Edson Motta, influenciado por sua formação no “*Fogg Center Conservation*”, costumava remover todo e qualquer acréscimo posterior a obra original, além de deixá-la pouco reintegrada. Era o conceito conhecido como “a busca pela verdade”. Significava que somente o que havia sido criado pelo artista era considerado como fonte primeira.**

**Mesmo que isto resultasse em deixar a obra como uma ruína, se esse fosse seu real estado. Era o que se costumava chamar de “restauro honesto”. Em sua opinião, essa afirmação é verdadeira?**

Sim. As intervenções feitas no processo de restauro, em algumas situações, descaracterizam o aspecto original da obra, dificultando a leitura da intenção do artista. Como procedimento técnico o restaurador deve remover as intervenções anteriores, para avaliar a dimensão das áreas de perdas da pintura e propor uma intervenção mínima que não descaracterize a leitura original. É o que está se chamando de “a busca pela verdade”. Acredito que este princípio define o procedimento de diagnóstico de uma obra a ser restaurada. A partir deste ponto é possível definir um novo tratamento.

**9. Após todos esses anos, tem conhecimento acerca da existência de restauro realizado por ele? Se afirmativo, onde e em que condições se encontra?**

Sim. Além dos monumentos restaurados pelo Prof. Edson Motta em Minas Gerais, nos anos de 1950/60/70, tenho identificado telas restauradas por ele, que pertencem as igrejas e museus de Ouro Preto. O que me chama atenção é a qualidade no acabamento destas restaurações, tanto em relação aos reentelamentos (sem excesso de materiais), quanto nas intervenções de reintegração estética de excelente qualidade e restritas as áreas de perdas.

**10. Por fim, qual a sua opinião a respeito dos trabalhos realizados por Edson Motta, a partir do que viu dos mesmos, e em relação a influência e contribuição do mesmo para o campo da conservação e restauro?**

“Precursor da Restauração Moderna e Científica do Brasil”.

## QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR MAGALY OBERLAENDER.

**1. Em algum momento teve contato com o pintor, conservador e restaurador, Edson Motta?**

Ele foi o meu norte na profissão. Sou da geração de restauradores que veio logo a seguir ao professor Edson Motta.

**2. Se o conheceu, poderia dizer em que contexto se deu esse encontro, onde, quando, de que forma e qual a duração deste contato?**

Ao terminar Museologia em 1970, fui estagiar na restauração MNBA, setor que estava sendo criado. Logo senti necessidade de um aprendizado mais acadêmico. Foi nessa época que o procurei, no IPHAN, solicitando meu ingresso em suas aulas na EBA. Foi interessante porque ele me testou (principalmente minha paciência e real vontade de abraçar a restauração) durante um ano inteiro. Visitava-o, semanalmente, no seu atelier do IPHAN localizado na sobreloja do Palácio Gustavo Capanema, esperando sua resposta. A partir daí fui contemplada, não só com a permissão para assistir suas aulas, em 1973, como com sua amizade que durou até seu falecimento, se não me engano, em 1981.

**3. Esse contato influenciou sua vida profissional? De que forma?**

Ele foi meu professor, orientador profissional e grande amigo. Sua seriedade, ética, conhecimento técnico, respeito à obra, reconhecimento das limitações diante da irreversibilidade dos danos e saber, de forma paliativa, tratar a obra, apenas para deter seu processo de deterioração, quando as condições não se apresentarem favoráveis ao restauro - foi o legado deixado pelo prof. Edson. O respeito ao patrimônio cultural e a constante preocupação em preservá-lo, talvez sintetize tudo como a grande herança que tenha deixado. E que eu a mantenho viva até hoje.

**4. Na prática, chegou a utilizar algum método empregado por ele, ou por algum discípulo dele?**

Sempre utilizei seus métodos e suas orientações. Mas, com o passar do tempo, novas técnicas vieram a ser utilizadas.

**5. Tem conhecimento de algum profissional que tenha seguido esses métodos e conceitos?**

Sim.

**6. Se afirmativo, quem?**

Os mais antigos já são falecidos, como: Gracy Naylor Membiratan, Maria Luiza Salgado. Chefeei o Setor de Restauração do MNBA durante 13 anos. Ao sair, em 1985, deixei uma equipe com 13 restauradores. Durante esse período, todos os conceitos, métodos e técnicas, claro, com algumas atualizações, eram do prof. Edson. Foram muitos que os empregaram, inclusive, a nível nacional. Ele teve muitos alunos, apesar de muitos não reconhecerem. É difícil nomear.

**7. Em algum momento utilizou – baseado nas técnicas e conceitos aplicados por Edson Motta – alguma adaptação e ou variação desses métodos?**

Os métodos sempre variam e pequenas adaptações são realizadas, numa escala segura, a partir do momento que cada obra tem sua individualidade e, conseqüentemente, seus danos estão sujeitos as suas características próprias. Logo, pequenas e seguras adaptações podem ocorrer, não existe método estanque. Cada obra é única. Isso, também, aprendi com ele, adequar os métodos, sem ferir o conceito principal.

**8. Uma das observações iniciais de minha pesquisa indica que Edson Motta, influenciado por sua formação no “*Fogg Center Conservation*”, costumava remover todo e qualquer acréscimo posterior a obra original, além de deixá-la pouco reintegrada. Era o conceito conhecido como “a busca pela verdade”. Significava que**

**somente o que havia sido criado pelo artista era considerado como fonte primeira. Mesmo que isto resultasse em deixar a obra como uma ruína, se esse fosse seu real estado. Era o que se costumava chamar de “restauro honesto”. Em sua opinião, essa afirmação é verdadeira?**

São os chamados 30%. Caso a perda seja igual ou superior a 30%, teria que se deixar a obra sem reintegração. Era feita uma estabilização estrutural da obra, sem reintegrá-la. Isso era aplicado tanto aos bens móveis como aos integrados. Esse é um bom exemplo de adequação de conceito. Como nas últimas três décadas tenho lidado somente com elementos integrados, essa adequação irá se alargar mais ainda. Será levado em conta o uso, a idade, o local, a história e a documentação existente do bem. Se o seu tombamento é artístico e histórico e sua deterioração for muito extensa, ele perderá seu valor artístico, mas manterá seu registro histórico; passando, assim, o seu tombamento a ser somente histórico. Entretanto ao se tratar de um objeto de culto, devoção, a reintegração deverá ser feita, indicada e fartamente documentada. Mas me posiciono totalmente contra é manter todas as intervenções descaracterizantes tornando o bem um “patchwork”. Infelizmente, atualmente no IPHAN está ocorrendo esta tendência conceitual. Como ao analisarmos a história do restauro no IPHAN, vimos que conceitos mudam, espero que esse passe e estudos mais aprofundados sobre o bem ocorram, resgatando seu real valor cultural.

**9. Após todos esses anos, tem conhecimento acerca da existência de restauro realizado por ele? Se afirmativo, onde e em que condições se encontra?**

Há cerca de 12 anos me chegou às mãos um quadro, pertencente a um particular, restaurado por ele na década de 60 em perfeito estado. Apenas com alteração de verniz e alguns retoques. O MNBA tem em seu acervo inúmeros quadros restaurados por ele em bom estado.

**10. Por fim, qual a sua opinião a respeito dos trabalhos realizados por Edson Motta, a partir do que viu dos mesmos, e em relação a influência e contribuição do mesmo para o campo da conservação e restauro?**

Sem querer desfazer de outros de sua época, como João José Rescala na Bahia e, mais tarde em Minas Gerais, Jair Inácio, Edson Motta foi realmente um pioneiro e a grande referência da restauração no Brasil.



## QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR EDSON MOTTA JUNIOR.

**1. Em algum momento teve contato com o pintor, conservador e restaurador, Edson Motta?**

Comecei a trabalhar com meu pai, Edson Motta, em 1967 quando retornei de uma viagem de intercambio nos EUA. A voltar decidi que teria que trabalhar para justificar a mesada que ele me dava. Trabalhava meio horário e estudava o resto do dia. Assisti também suas aulas na Escola de Belas Artes entre 1969 e 1972.

**2. Se o conheceu, poderia dizer em que contexto se deu esse encontro, onde, quando, de que forma e qual a duração deste contato?**

Trabalhei no seu ateliê quase que ininterruptamente de 1967 até seu falecimento em 1981. A partir de 1973 passei a me dedicar ao trabalho de restauro em tempo integral - em um ateliê montado no bairro da Urca - pois passei a cursar a universidade no período noturno.

**3. Esse contato influenciou sua vida profissional? De que forma?**

Foi nessa atividade prática que aprendi a maior parte das habilidades que me acompanham até hoje. Aprendi também os princípios éticos que regulam a profissão. Ele era muito rígido e não admitia desvios nas questões éticas.

**4. Na prática, chegou a utilizar algum método empregado por ele, ou por algum discípulo dele?**

Todas as técnicas que utilizava a época foram aprendidas com ele.

**5. Tem conhecimento de algum profissional que tenha seguido esses métodos e conceitos?**

Sim.

**6. Se afirmativo, quem?**

Sim, basicamente todos os restauradores trabalhando no Brasil nesse período usavam os procedimentos que ele ensinava. Os principais nomes eram Maria Luiza Guimarães Salgado, Marilka Mendes, Alcinda Santos, Fernando Moura, Amado Rescala, Luís Carlos Palmeira, Sergio Lima, Magalí Oberlander, Carlota Santos, Regis Leme, Jair Inácio e Joao José Rescala.

**7. Em algum momento utilizou – baseado nas técnicas e conceitos aplicados por Edson Motta – alguma adaptação e ou variação desses métodos?**

Os métodos que ele ensinava já eram adaptações daquilo que ele havia aprendido nos EUA

**8. Uma das observações iniciais de minha pesquisa indica que Edson Motta, influenciado por sua formação no “*Fogg Center Conservation*”, costumava remover todo e qualquer acréscimo posterior a obra original, além de deixá-la pouco reintegrada. Era o conceito conhecido como “a busca pela verdade”. Significava que somente o que havia sido criado pelo artista era considerado como fonte primeira. Mesmo que isto resultasse em deixar a obra como uma ruína, se esse fosse seu real estado. Era o que se costumava chamar de “restauro honesto”. Em sua opinião, essa afirmação é verdadeira?**

Certamente. Ele deixava as lacunas aparentes ou as reintegrava com *chuleado*. As limpezas também eram muito completas. Ele se orgulhava do seu aprendizado nos EUA e adotava, com rigor, os princípios éticos dos norte-americanos.

**9. Após todos esses anos, tem conhecimento acerca da existência de restauro realizado por ele? Se afirmativo, onde e em que condições se encontra?**

Até recentemente eu encontrava restauros feitos por ele e todos estão em bom estado. Os vernizes alteraram e as reintegrações também, mas, a tinta permanecia consolidada. No Museu nacional de Belas Artes encontra-se exposta uma pintura colonial luso-brasileira que ele restaurou em 1968. O estado é bom apesar de, agora, exibir um verniz alterado.

**10. Por fim, qual a sua opinião a respeito dos trabalhos realizados por Edson Motta, a partir do que viu dos mesmos, e em relação a influência e contribuição do mesmo para o campo da conservação e restauro?**

Foi a maior contribuição ao restauro que tivemos desde os anos de 1940. Suas iniciativas formaram uma geração de profissionais e os reflexos de seus ensinamentos se fazem sentir até hoje em toda comunidade profissional. Suas ideias e práticas só foram discutidas de forma crítica quando, em 1980, chegam ao Brasil professores formados na Itália e Espanha imbuídos de uma nova abordagem do restauro influenciada pelo *Instituto Centrale per il Restauro*.

## QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR BEATRIZ RAMOS VASCONCELOS COELHO.

- 1. Em algum momento teve contato com o pintor, conservador e restaurador, Edson Motta?**

Sim.

- 2. Se o conheceu, poderia dizer em que contexto se deu esse encontro, onde, quando, de que forma e qual a duração deste contato?**

Eu era professora de gravura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estava como vice-diretora da Escola quando fui procurada pelo Reitor pedindo que ali se organizasse e conduzisse, de forma didática, a restauração de 13 pinturas s/tela pertencentes a universidade que haviam sido encontradas. Fiquei muito assustada pois não tinha a menor noção do que era conservação e restauro e as pinturas estavam em péssimo estado. Como a diretora estava em viagem, tinha que resolver. Resumindo, a partir daí, me apaixonei completamente pela profissão, ao ver as telas se tornarem planas e possíveis de serem “lidas” novamente. Decidi montar um curso, mas não sabia como. Com a ajuda de Álvaro Apocalipse e Ládio, montei um esboço e levei ao IPHAN onde já havia um programa de distribuição de verbas para o estado de Minas, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Lá conversei com o Dr. Renato Soeiro, presidente do IPHAN a época, que a mandou procurar pelo Prof. Edson Motta – então diretor do MNBA.

Edson Motta me recebeu muito bem e me disse “Beatriz, com este programa você não forma um restaurador decente. Se você quiser, eu mando os programas para você”. Mandou as cópias dos programas e indicou alguns nomes que eu não conhecia: Rescala,

Malagoli, Ma. Luiza Salgado, Jair Inacio. Dividi em temas e enviei a Rescala, explicando que estava montando um curso, se ele gostaria de participar. Todos se entusiasmaram.

Quem deu o parecer a favor do curso (CECOR), foi o Prof. Edson Motta. Deu, também, a aula inaugural.

Depois, não estive mais com ele.

**3. Esse contato influenciou sua vida profissional? De que forma?**

Quem deu o parecer a favor do curso (CECOR), foi o Prof. Edson Motta. Deu, também, a aula inaugural.

**4. Na prática, chegou a utilizar algum método empregado por ele, ou por algum discípulo dele?**

Não sei dizer se as pessoas indicadas por ele, como Rescala, davam as aulas baseadas no que haviam aprendido com ele ou se haviam trazido de outro local, outra fonte de aprendizado.

**5. Tem conhecimento de algum profissional que tenha seguido esses métodos e conceitos?**

**6. Se afirmativo, quem?**

**7. Em algum momento utilizou – baseado nas técnicas e conceitos aplicados por Edson Motta – alguma adaptação e ou variação desses métodos?**

**8. Uma das observações iniciais de minha pesquisa indica que Edson Motta, influenciado por sua formação no “*Fogg Center Conservation*”, costumava remover todo**

**e qualquer acréscimo posterior a obra original, além de deixá-la pouco reintegrada. Era o conceito conhecido como “a busca pela verdade”. Significava que somente o que havia sido criado pelo artista era considerado como fonte primeira. Mesmo que isto resultasse em deixar a obra como uma ruína, se esse fosse seu real estado. Era o que se costumava chamar de “restauro honesto”. Em sua opinião, essa afirmação é verdadeira?**

- 9. Após todos esses anos, tem conhecimento acerca da existência de restauro realizado por ele? Se afirmativo, onde e em que condições se encontra?**

Sim. A Matriz de Sabará, que recentemente foi restaurada e a Igrejinha do O.

- 10. Por fim, qual a sua opinião a respeito dos trabalhos realizados por Edson Motta, a partir do que viu dos mesmos, e em relação a influência e contribuição do mesmo para o campo da conservação e restauro?**


Ele contribuiu, sim, para a mudança de uma profissão vista como artesanal, para um lado acadêmico, já que foi o primeiro com esta formação no país.

Ele já queria dar um caminho mais científico a restauração.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1: DOCUMENTO ARQUIVO CENTRAL IPHAN

CRBC, CX 02, Rio de Janeiro, (Consulta em 28/11/2016).

  
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

20/74 No 20 / 9 / 74

De Conservador Elson Motta  
Ao Senhor Diretor de I.P.H.A.N.  
Assunto Comissão para estudar o quadro "Senhor dos Martírios"  
de Frei Ricardo do Pilar - Mosteiro de São Bento - R.J.

Senhor Diretor:

    No andamento dos trabalhos de restauração do Mosteiro de São Bento, surgiu um problema com relação ao Senhor dos Martírios, que se encontra na Capela das Relíquias. Trata-se de uma repintura cobrindo todo o manto do Cristo e que teria sido feita há cem anos aproximadamente.

    As pesquisas realizadas até agora revelaram a existência de duas copas de tinta sobre o original. Esta, em tonalidade azul, é absolutamente diferente das tintas encontradas atualmente na superfície da tela.

    Os estudos feitos não nos permitem avaliar o estado de conservação da pintura original e os motivos que levaram a recobri-la.

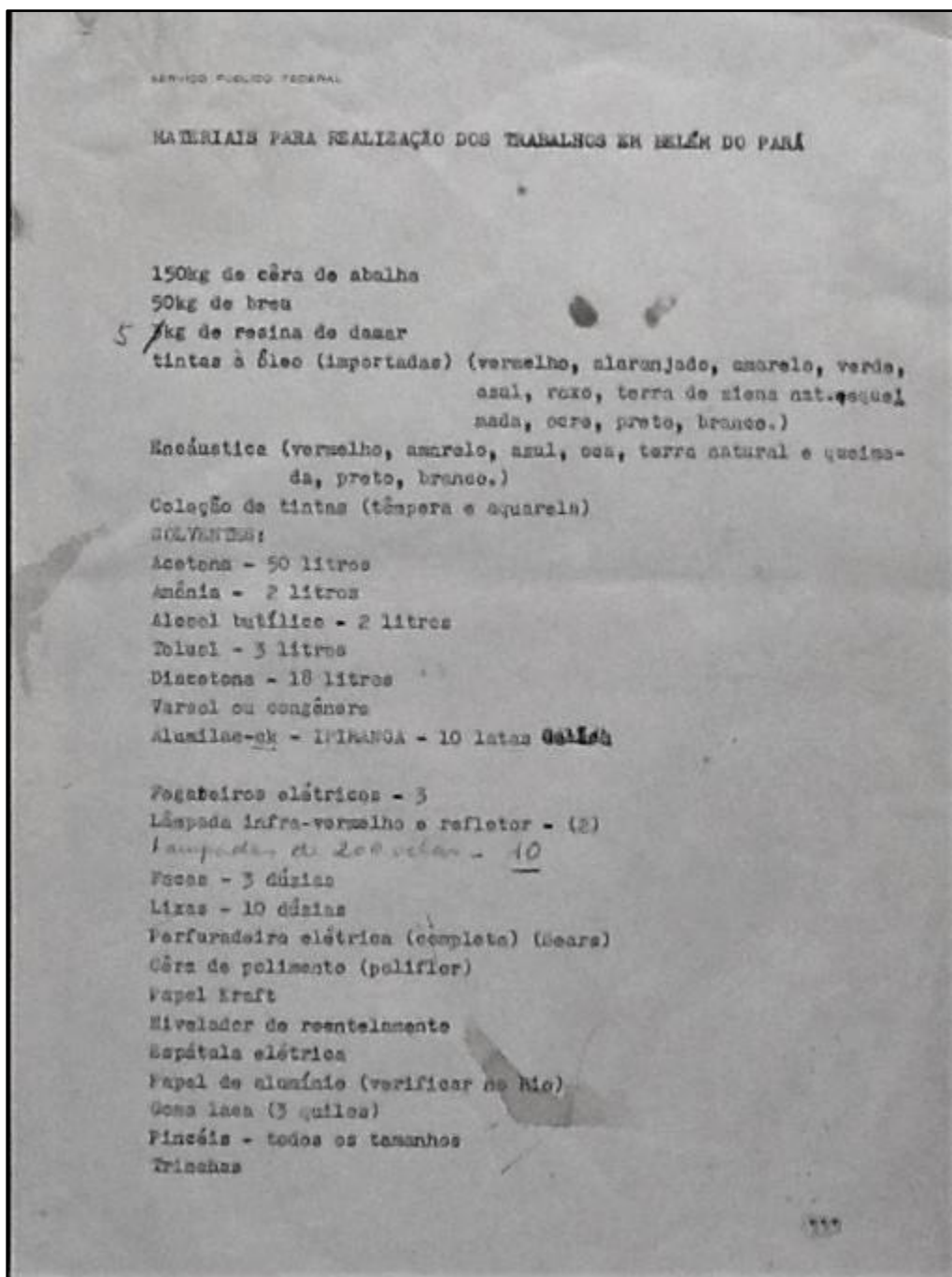
    Para um julgamento definitivo sobre o problema apresentado e uma orientação segura quanto aos procedimentos a serem seguidos, haveria conveniência na indicação de uma comissão de técnicos do Patrimônio, cuja colaboração seria, por certo, da maior valia.

Atenciosamente,



## ANEXO 2: DOCUMENTO ARQUIVO CENTRAL IPHAN

CRBC, CX 09, Rio de Janeiro, (Consulta em 16/10/2017). (Circa 1965, segundo currículo Edson Motta. Acervo família Motta).



**ANEXO 3: DOCUMENTO ARQUIVO CENTRAL IPHAN**

CRBC, CX 08, Rio de Janeiro, (Consulta em 16/10/2017).

Nota Fiscal nº 13.08.73

Filial "ÂNCORA"  
 AVENIDA POSTOVAL, 224/229 - FONE: 22-8912  
 Município de BELÉM - Estado do PARÁ  
 Inscrição no C.O.C.M.F. nº 00000000000000000000  
 Inscrição no Estado nº 13.08.73  
 Rua de Comércio

DESTINATÁRIO DA MERCADORIA  
 Unicações Federal do Pará  
 Behém Estado Pará

Cód. de Entrega	Quant.	Unid.	DESCRIÇÃO DOS PRODUTOS ESPECIFICAÇÃO	PREÇOS CxS	
				UNITÁRIO	TOTAL
501	100	kg	Cera pingue	1670	167000
	70		Para-fusca	650	45500
	30		Comb Staque	074	2220
					<u>211720</u>

Emp. 1162/5559  
 161274 de Santo Belémense

TOTAL DA NOTA CxS 211720

Imp. sobre Circulação de Mercadorias -- de 16% -- 33876

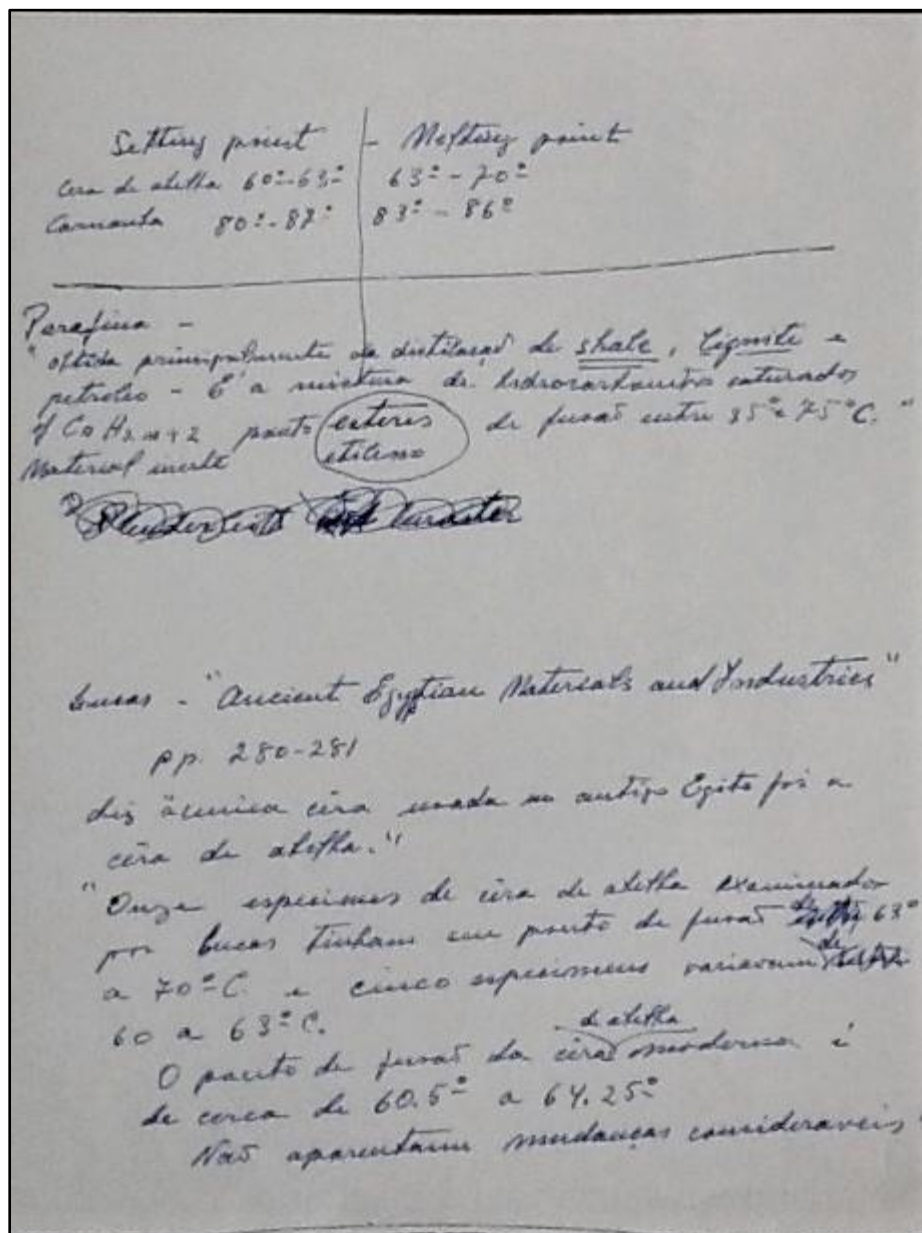
13.08.73

Moto	Nome	Quantidade	ESPECIE	PESO	
				Bruto	Líquido

IMPRESA - Cia. S. José e Irmãos Ltda - Rua São José, 40 - Belém, Pa. - Ins. Estadual 00000000000000000000  
 Imp. Federal 00000000000000000000

## ANEXO 4: DOCUMENTO ARQUIVO CENTRAL IPHAN

CRBC, CX 04, Rio de Janeiro, (Consulta em 16/12/2016). (Anotações preparatórias para o livro Iniciação a pintura, publicado em 1976).



## ANEXO 5: DOCUMENTO ACERVO FAMILIA MOTTA, CARTA PARA RESCALA, 1946

Gentilmente cedido.

