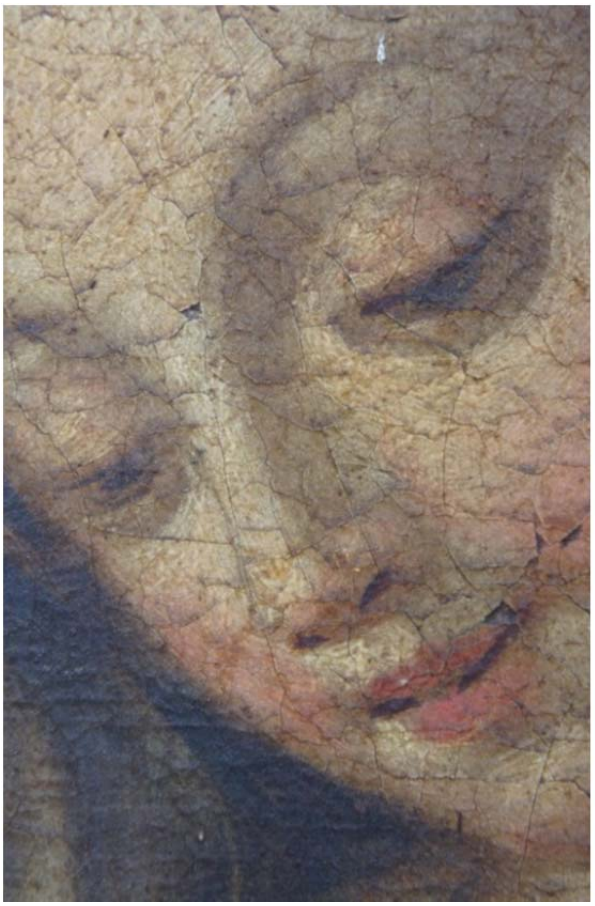
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

José Dirson Argolo

ANÁLISE DA RESTAURAÇÃO DE PINTURAS ARTÍSTICAS REFERENCIADA NA INTERVENÇÃO EM PAINÉIS DE JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA, PERTENCENTES AO ACERVO DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA, SALVADOR, BAHIA.



Salvador
2014

JOSÉ DIRSON ARGOLO

ANÁLISE DA RESTAURAÇÃO DE PINTURAS ARTÍSTICAS REFERENCIADA NA INTERVENÇÃO EM PAINÉIS DE JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA, PERTENCENTES AO ACERVO DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA, SALVADOR, BAHIA.

Tese apresentada ao Doutorado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Bahia, Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientadora:
Profa. Dra. Maria Herminia Olivera Hernández

Banca Examinadora:
Prof. Dr. Edson Motta Júnior – UFRJ
Prof. Dr. Mário Mendonça de Oliveira - UFBA
Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins - UFBA
Prof. Dr. José Antonio Saja R. N. dos Santos - UFBA

Salvador
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES

A693 Argolo, José Dirson

Análise da restauração de pinturas artísticas referenciada na intervenção em painéis de José Joaquim da Rocha, pertencentes ao acervo da Santa Casa da Misericórdia, Salvador, Bahia / José Dirson Argolo. – 2014.

513f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Herminia Olivera Hernández.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia; Escola de Belas Artes, 2014.

1. Restauro - Bahia. 2. José Joaquim da Rocha. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU 7.025.4(813.8)

JOSÉ DIRSON ARGOLO

ANÁLISE DA RESTAURAÇÃO DE PINTURAS ARTÍSTICAS REFERENCIADA NA INTERVENÇÃO EM PAINÉIS DE JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA, PERTENCENTES AO ACERVO DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA, SALVADOR, BAHIA.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Área de concentração: História, Teoria e Processos.
Linha de pesquisa: História e Teoria da Arte.

Data de aprovação: _____ / _____ / 2014.

Banca Examinadora:

_____
Prof. Dr. Edson Motta Júnior
(membro – UFRJ)

_____
Prof. Dr. Maria Herminia Olivera Hernández.
(orientadora – UFBA)

_____
Prof. Dr. Mário Mendonça de Oliveira
(membro – UFBA)

_____
Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins
(membro – UFBA)

_____
Prof. Dr. José Antonio Saja R. N. dos Santos
(membro – UFBA)

*Para **Waldemar Silvestre Carlos**,*
dileto amigo e permanente incentivador
de minha trajetória profissional.

AGRADECIMENTOS

Várias foram as instituições baianas que, compreendendo a oportunidade das pesquisas, permitiram o acesso aos seus arquivos, a fim de que preciosas informações acerca de intervenções em obras de arte pudessem integrar o painel que compõe o presente trabalho, tais como: Museu de Arte da Bahia, Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, Santa Casa de Misericórdia da Bahia, Arquivo Público do Estado da Bahia, Museu de Arte Sacra da UFBA, Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA., Mosteiro de São Bento e Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC, Dra. Claudina Maria Dutra Moresi (CECOR-UFMG) e Prof. Dr. João Gabriel Teixeira (SOL/UnB);

À minha orientadora Profa. Dra. Maria Hermínia Olivera Hernandez, pela permanente disposição em indicar caminhos e acompanhar o desenvolvimento de cada etapa deste trabalho, orientando, incentivando e confiando na sua concretização. Aos demais membros da Banca Examinadora, Prof. Dr. Mário Mendonça de Oliveira, que sugeriu o tema pesquisado e vem acompanhando a vida profissional do autor desde 1979; aos professores Drs. Eugênio Lins Ávila, José Antônio Saja, entusiastas das descobertas propiciadas pelos trabalhos de restauração; e ao Prof. Dr. Edson Motta Júnior, filho do pioneiro da restauração científica brasileira, muito gentilmente dispondo-se a vir do Rio de Janeiro para participar desta banca.

À Mestra Viviane Rummler da Silva, que, com zelo e profissionalismo, colaborou na pesquisa de documentos, revisão dos textos e implementação das normas da ABNT; à Mestra Rosana Baltieri, pela cessão de informações preciosas e incentivo permanente; a Gianmario Finadri, parceiro na restauração dos painéis da Santa Casa de Misericórdia e autor de várias fotos que ilustram esta pesquisa;

À equipe da Santa Casa de Misericórdia da Bahia: provedora Lise Weckerle, museóloga Jane Palma, diretores Raimundo Dantas e Junot Barroso Filho, conselheira Heloísa Helena Costa; Rosana Santos Souza (coordenadora do Arquivo Histórico - Centro de Memória Jorge Calmon) bem como à Adriana Bastos Santos (pesquisadora e historiadora), Diana Souza Santos (pesquisadora e historiadora), Liliane Brito Freitas (pesquisadora e historiadora) e Jorge Martins Conceição (auxiliar administrativo).

À equipe do Mosteiro de São Bento da Bahia: D. Ivan da Silva Andrade, Alícia Duhá Lose e Alda Celes (arquivo).

À Diretora da Escola de Belas Artes, Profa. Dra. Nanci Santos Novaes; à secretária Vânia Moura; aos membros do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA - PROGRAD, ex-coordenador Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos, à coordenadora Profa. Dra.

Rosa Gabriela de Castro Gonçalves e à secretária Maria Tarciana Costa Pinto; aos chefes do Departamento I, Profa. Doutoranda Yumara Pessoa e Prof. Doutorando João Carlos Silveira Dannemann; e aos colegas Profa. Dra. Virgínia Gordilho Martins, Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Prof. Doutorando Luiz Mário Costa Freire, ao Prof. Mestre Anderson Marinho da Silva e a Profa. Dra. Maria das Graças Ramos; e aos secretários André Duarte de Ávila Ribeiro e Nívia Rios Ribeiro.

À equipe do Museu de Arte da Bahia: diretora Sylvia Athayde, restauradora Verônica Rhors, museóloga Celene Oliveira Barbosa Souza e secretária Maria Luiza Juliano de Carvalho.

Aos amigos Profa. Dra. Maria Helena Flexor, Profa. Mestra Maria Vidal de Negreiros Camargo, Profa. Consuelo Pondé de Sena, Arq. Milena Tavares, Martha Almeida, Maria Ângela Cardoso (Dange), Roberto Cordeiro de Farias (neto do precursor da restauração baiana, Robespierre de Farias, pela cessão de documentos do avô), Fernando Miguel Pinto e Raimundo Nonato dos Santos, estes dois últimos funcionários do Convento do Carmo, Maria Lucila Ferreira de Pinho (sobrinha neta do escultor/restaurador Pedro Ferreira) e ao Prof. Silvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira (Fundação Arte de Ouro Preto).

Aos colegas restauradores, que, entendendo a importância da pesquisa acadêmica, responderam documento elaborado com o escopo de captar informações sobre a restauração na Bahia, Prof. Doutorando Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida, Prof. Doutorando João Carlos Silveira Dannemann, Mestra Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto, Pedro Erisvaldo Farias Santos, Sandra Teles dos Santos, Clara Barros de Oliveira, Katia Berbert Sant'Ana, Manoel Augusto Bomfim, Marcos Antônio da Hora Brito, Yara Consuelo Magalhães Chamusca, Carine Ferreira Rios, Rosa Maria de Campos Lopes, Norma Maria Cardins Borges, João José Magalhães Ferreira dos Santos, Maria Angélica Reis Schianta, Estácio Luiz Moreira Pinto Fernandes, Luiz Cláudio Santana Brito, Liana Gomes Silveira, Selma Silveira Dannemann e Walter Góes.

À equipe do Studio Argolo, cuja participação na restauração dos painéis da Santa Casa, com competência e paixão, foi de importância capital: Claúdia Maria Cerqueira Barbosa, Maria Marley Rodrigues Serravalle, José Raimundo Souza de Jesus, Sérgio Luís Silva Santos, Carine Ferreira Rios, Antônio Hélio Silva Santos, Roberto de Lima Santos, Jayme Leopoldo Santana, Camilo de Jesus Barreto, João Carlos Batista dos Santos, Weber Santos Conceição, Maria Isabel de Jesus Pereira, Walace Clementino de Souza, Lívia Morais Santos Bahia e Daniel Soares Silvestre.

Restaurar é salvaguardar os valores históricos e estéticos do passado, tentando conservar a maturidade da obra e valorizar sua expressão autêntica, impedindo toda reconstituição duvidosa.

(Umberto Baldini)

A restauração deve lograr o restabelecimento da unidade potencial do bem cultural, sempre que seja possível alcançá-la sem cometer uma falsificação artística nem uma falsificação histórica e sem apagar as marcas que são testemunhas do seu tempo de vida.

(Cesare Brandi)

RESUMO

No quadro cultural contemporâneo, as questões voltadas para o restauro vêm sendo potencializadas e enriquecidas a partir de abordagens que aproximam as análises científicas da história da arte e outros estudos transversais. Nesse viés, a tese tem como objetivo geral analisar o processo de intervenção restaurativa em pinturas, tomando como referencial seis obras de José Joaquim da Rocha, que formam parte do acervo pictórico da Santa Casa de Misericórdia - Salvador, Bahia, no intuito de contribuir para os estudos históricos, conceituais e tecnológicos que permeiam o restauro na Bahia. A abrangência temporal do estudo parte da restauração ocorrida com aquelas mesmas obras, no ano de 1882, conduzidas pelo conhecido pintor José Antônio da Cunha Couto, e no ano de 2013, com a finalização do restauro realizado pelo autor da presente pesquisa. Para o desenvolvimento do presente trabalho, foi aplicada abordagem que associa as metodologias próprias da Ciência da Conservação e do Restauro às metodologias da História da Arte. O método de análise-e-síntese foi fundamental, ao qual se somam o histórico e o comparativo, bem como a aproximação ao método iconográfico-iconológico. Para sua realização, foram trabalhadas fontes, tanto manuscritas, quanto referências impressas e digitais. Todas, desde as mais antigas até as atuais, ricas em informações, revelam circunstâncias importantes acerca da realização de intervenções restaurativas, metodologias, teorias, materiais empregados, pessoas envolvidas nos processos, acervos de instituições e contextos históricos específicos, dentre outros. Através do estudo das obras de José Joaquim da Rocha, ficou evidenciado o paralelo entre tecnologias separadas por cerca de 130 anos de desenvolvimento das artes visuais no Brasil. O tema, pela sua riqueza, proporcionou revisitar técnicas, que, embora hoje sejam consideradas “ultrapassadas”, permitiram, mesmo assim, uma preciosa sobrevida às obras de arte, muitas vezes até nossos dias, como ocorrido com as obras aqui tratadas. É igualmente oferecido um painel da restauração na Bahia, que se complementa com um panorama dos últimos sessenta anos de restauro aqui realizado, com informações extremamente úteis para o desenvolvimento de políticas públicas de preservação e de capacitação de todos aqueles que intervêm nos processos de recuperação de bens. Com o intuito de identificar aspectos comportamentais por parte do observador, concretizou-se uma ideia há muito tempo acalentada pelo autor deste trabalho, qual seja a aplicação de uma pesquisa de percepção de uma obra de arte restaurada através da aplicação de modernas técnicas de reintegração da camada pictórica, pouco utilizadas em nosso país. Demonstra-se que a obra restaurada traz, em seu âmago, a história das intervenções, tecnologias adotadas ou descartadas, acertos e erros, que remetem ao estágio cultural de um país e a política de preservação de seu patrimônio, em determinado momento. E que essas interpretações são possibilitadas pela consideração do binômio ciência-história da arte como parte do processo de investigação que compreende a disciplina do restauro, permitindo desde o ponto de vista teórico da intervenção, verificar aspectos conceituais, e do ponto de vista físico, conhecer o material e a técnica vigentes na época em que foram utilizados, assim como a compatibilidade daqueles com materiais e tecnologias atuais.

Palavras-chave: Restauração de pinturas; José Joaquim da Rocha; Ciência-história da arte.

RESUMEN

En el cuadro cultural contemporáneo las cuestiones que tratan de restauraciones vienen siendo potencializadas y enriquecidas a partir de abordajes que aproximan los análisis científicos de la historia del arte y otros estudios transversales. En ese sentido la tesis tiene como objetivo general, analizar el proceso de intervención restaurativa en pinturas, tomando como referencia seis obras de José Joaquim da Rocha, que forman parte del acervo pictórico de la Santa Casa de Misericórdia - Salvador, Bahia, con la intención de contribuir para los estudios históricos, conceptuales y tecnológicos que tratan de la restauración en la Bahia. El recorte temporal del estudio parte de la restauración realizada en esas obras, en el año de 1882, conducidas por el pintor José Antonio da Cunha Couto, y, en el año de 2013, con la finalización de la restauración ejecutada por el autor de la presente investigación. Para el desarrollo del trabajo fue aplicada abordaje que asocia las metodologías propias de la Ciencia de la Restauración a las metodologías de la Historia del Arte. El método de análisis-y-síntesis fue fundamental, a ese se adicionan el histórico y comparativo, así como la aproximación al método iconográfico-iconológico. Para su realización, fueron trabajadas fuentes, tanto manuscritas, como referenciales impresos y digitales. Todas desde las más antiguas hasta las actuales, ricas en informaciones, revelan momentos importantes sobre la realización de intervenciones restaurativas, metodologías, teorías, materiales empleados, personas involucradas en los procesos, acervos de instituciones y contextos históricos específicos, entre otros. A través del estudio de las obras de José Joaquim da Rocha, se demuestra el paralelo entre tecnologías separadas por cerca de 130 años de desarrollo del Arte Visual en el Brasil. El tema, por su riqueza posibilitó revisitar técnicas, que mismo hoy consideradas "ultrapasadas", permitieron una preciosa sobrevida a las obras de arte, muchas veces hasta nuestros días, como lo que sucedió con las obras aquí tratadas. Es ofrecido un painel de la restauración en la Bahia, que se complementa con un panorama de los últimos sesenta años de restauración aquí realizados, que presenta informaciones extremamente útiles para el desarrollo de políticas públicas de preservación e de capacitación de todos aquellos que intervienen en los procesos de recuperación de bienes. Con el objetivo de identificar aspectos comportamentales por parte del observador, se concretizó una idea de hace mucho tiempo pensada por el autor de este trabajo, cual sea la aplicación de una pesquisa de percepción de una obra de arte restaurada a través de la aplicación de modernas técnicas de reintegración de la camada pictórica, poco utilizadas en nuestro país. Se demuestra que la obra restaurada comporta, en su constitución, la historia de las intervenciones, tecnologías adoptadas o descartadas, aciertos y errores, que remiten al momento cultural de un país y la política de preservación de su patrimonio, en determinado momento. Y que esas interpretaciones son posibilitadas por la consideración del binomio ciencia-historia del arte como parte del proceso de investigación que comprende la disciplina restauración, permitiendo desde el punto de vista teórico de la intervención, verificar aspectos conceptuales, e desde el punto de vista físico, conocer el material y la técnica vigentes en la época en que fueron utilizados, así como su compatibilidad con materiales y tecnologías actuales.

Palabras clave: Restauración de pinturas. José Joaquim da Rocha. Ciencia-historia del arte.

ABSTRACT

In the contemporary cultural frame, questions related to restoration have been potentialized and enriched by approaches which approximate scientific analysis to other transversal studies. In this sense, this thesis has as its general objective the analysis of processes of restorative intervention in painting by taking six works by José Joaquim da Rocha. These works are part of the pictorial collection of the Santa Casa de Misericórdia, in Salvador, Bahia. Its purpose is to contribute to historical studies, both conceptual and technological, which deal with restoration processes in Bahia. The time span of this study start from the restorations which happened in the year of 1882, carried out by well-known painter José Antonio da Cunha Couto and in the year of 2013, with the finalization of the restoration of the same as conducted by the author of this research. In the attempt to develop this work, an approach was applied as to associate methodologies pertaining to the sciences of conservation and restoration to other methodologies which pertain to art history. The method of analysis-and-synthesis was fundamental as associated to historical and comparative procedures, as well as to iconographic and iconological methods, which have been added. In this process, sources have been consulted that were of manuscript, printed and digitalized nature. All of them, starting from older to the most recent ones, are rather informative. They reveal important circumstances regarding the realization of restorative interventions, methodologies, theories, and materials, involved persons in the processes, as well as institutional collections in specific historical contexts, among others. Throughout the study of José Joaquim da Rocha´s works it became evident the parallel between technologies which had been separated by approximately 130 years of development. The subject, by it richness, proportioned the visitation to techniques, which, although considered as old fashioned, permitted, even so, a precious survival of artworks frequently until the present time, as occurred with the works that have been treated in this dissertation. This work also offers a panel of restoration in Bahia which is complemented by a panorama of the restorations in the last sixty years in Bahia. This procedure also brought up extremely useful information for the development public policies of preservation and for the capacitation of all who intervene in the processes of recuperation of artistic objects. With the purpose of identifying behavioral aspects by the observer, an idea which had been nursed by the author of this work, that is the application of research about the perception of a restored art work which had been executed through the application of modern techniques- very rarely applied in Brazil- of integration of the pictorial layer. It is demonstrated that the restored work brings, in its chore, the history of adopted or discarded technologies, their rightness and mistakes. They refer to the cultural stage of a country and to the policy of preservation of its cultural heritage, in a determinate moment. Also, these interpretations are possible by the consideration of the binomial science-history of the art as part of the process of investigation that comprises the discipline of restoration. This permitted from the theoretical point of view – the intervention to verify conceptual aspects, and – from the physic point of view- allowed the understanding of the actual material and techniques in the epoch in which they were utilized, as well as the compatibility of those with contemporary materials and technologies.

Keywords: Restoration of paintings; José Joaquim da Rocha; Science-history of the arts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS NO TEXTO

Figura 1 – A Batalha de Isso. 42
Figura 2 – Igreja de Santo Apolinário Novo. 44
Figura 3 – Tetrarcas. 45
Figura 4 – Cínzica. 45
Figura 5 – Nossa Senhora com o Menino. 47
Figura 6 – Nossa Senhora com o Menino. Face. 47
Figura 7 – Nossa Senhora com o menino. 48
Figura 8 – Nossa Senhora com o menino. 48
Figura 9 – Nossa Senhora com o menino 49
Figura 10 – Nossa Senhora com o menino. 49
Figura 11 – Políptico de Giotto. 50
Figura 12 – Políptico de Giotto. 50
Figura 13 – São Lucas 51
Figura 14 – Cabeça de São Lucas, antes da restauração. 51
Figura 15 – Radiografia com imagens superpostas. 51
Figura 16 – Cabeça de S. Francisco, 2ª camada de repintura. 51
Figura 17 – São Lucas, após restauração. 51
Figura 18 – São Lucas. 52
Figura 19 – São Lucas. 52
Figura 20 – São Lucas. 52
Figura 21 – Instrumentos e cenas da Paixão de Cristo. 53
Figura 22 – Detalhe do Juízo Final. 53
Figura 23 – Hermes com Dionísio. 54
Figura 24 – Aproximenus. 54
Figura 25 – David de Michelangelo doado a Rainha Vitória. 54
Figura 26 – Folha de figo removida em 1953. 54
Figura 27 – Crianças. 55
Figura 28 – Saiote de *papier marché*, removido da criança à esquerda. 55
Figura 29 – A viagem dos Magos. 56

Figura 30 – A adoração dos Magos. 56
Figura 31 – Fotomontagem. 56
Figura 32 – A morte da Virgem. 57
Figura 33 – Cristo com a alma de Maria. 57
Figura 34 – Montagem dos dois quadros. 58
Figura 35 – Idem. 58
Figura 36 – Retrato feminino transformado em Santa Catarina. 59
Figura 37 – Retrato feminino. 59
Figura 38 – Tríptico. 60
Figura 39 – Cristo após a separação do tríptico ao qual estava inserido. 60
Figura 40 – Cristo Crucificado. 61
Figura 41 – Cristo Crucificado. 61
Figura 42 – Adonis. 63
Figura 43 – Thétis. 63
Figura 44 – Bacus. 63
Figura 45 – Bárbaro cativo. 64
Figura 46 – Bacchus. 64
Figura 47 – Minerva sentada. 64
Figura 48 – Eugène Viollet-de-Duc. 68
Figura 49 – John Ruskin. 68
Figura 50 – Camilo Boito. 69
Figura 51 – Cesare Brandi – Teórico da Restauração. 73
Figura 52 – Umberto Baldini com a Madalena de Donatello. 75
Figura 53 – Salvador Muñoz Viñas. 76
Figura 54 – Face de uma madona, séc. XIII. 83
Figura 55 – Face de uma madona, séc. XIII. 83
Figura 56 – Detalhe. 85
Figura 57 – Detalhe da pintura mural – capela mor da Igreja da Santa Casa. 85
Figura 58 – Face do Cristo de Cimabue. 86
Figura 59 – S. João. 86
Figura 60 – Parte do painel de Carybé. 87
Figura 61 – Parte do painel de Carybé. 87

Figura 62 – Pegasus. 89
Figura 63 – Pegasus. 89
Figura 64 – Francisco Fernandes da Ilha. 93
Figura 65 – Detalhe da inscrição do retrato acima. 93
Figura 66 – S. Francisco. 101
Figura 67 – S. Francisco. 101
Figura 68 – Santo Antônio. 101
Figura 69 – Santo Antônio. 101
Figura 70 – São José. 102
Figura 71 – São José. 102
Figura 72 – Face de Nossa Senhora da Conceição. 103
Figura 73 – Nossa Senhora da Conceição. 104
Figura 74 – Nossa Senhora da Conceição. 104
Figura 75 – Sequência das etapas da restauração da imagem de Nossa Senhora da Conceição. 105
Figura 76 – Sequência das etapas da restauração da imagem de Nossa Senhora da Conceição. 105
Figura 77 – Sequência das etapas da restauração da imagem de Nossa Senhora da Conceição. 105
Figura 78 – Sala da mesa. 106
Figura 79 – Interior da nave da Ordem 3ª de S. Francisco. 107
Figura 80 – Pintura com moldura ricamente trabalhada. 107
Figura 81 – Pintura de gosto rococó encontrada sob cinco camadas de repintura, em 2013. 112
Figura 82 – Pintura decorativa encontrada sob cinco camadas de repintura lisa em 2013. 112
Figura 83 – Santana Caminhante e detalhe da etiqueta descoberta no verso da peanha da imagem ao lado, onde se lê: "Pintura por J. C. Queiros Rua da Poeira N.53 – BAHIA". 114
Figura 84 – S. José. 115
Figura 85 – S. José. 115
Figura 86 - Retrato do escultor/restaurador Pedro Ferreira 116
Figura 87 – Atlantes. 118
Figura 88 – São José. 118

Figura 89 – Nossa Senhora da Graça. 122
Figura 90 – Retrato de José Rodrigues Nunes. 125
Figura 91 – Retrato de Antonio Joaquim Franco Velasco. 125
Figura 92 – Forro da Nave da Igreja de Santana. 126
Figura 93 – Forro da Igreja de Santo Antônio da Barra. 130
Figura 94 – Registro da restauração realizada por Francisco José Rufino de Salles em 1884 131
Figura 95 – Retrato de Anna Joaquina dos Santos Bonnatti. 134
Figura 96 – Retrato de Isabel Gonçalves da Silva Araújo. 134
Figura 97 – Inscrição contida na figura anterior: "M. Navarro Cañizares Restaurou" 135
Figura 98 – Auto-retrato de Robespierre de Farias. 139
Figura 99 – Anúncio do atelier de restauração do artista. 139
Figura 100 – O Nascimento de Jesus. 140
Figura 101 – Detalhe. 140
Figura 102 – Cebolas e peixes. 142
Figura 103 – Cebolas e peixes. 142
Figura 104 – Cebolas e peixes. 143
Figura 105 – Reprodução, no verso do reentelamento, dos registros descobertos. 143
Figura 106 – Assinatura de Robespierre de Farias no verso da tela restaurada 143
Figura 107 – Assinatura de Robespierre de Farias no verso da tela restaurada 143
Figura 108 – Assinatura de Robespierre de Farias no verso da tela restaurada 143
Figura 109 – Assinaturas de Robespierre de Farias no verso da tela restaurada 143
Figura 110 – Assinatura de Robespierre de Farias no verso da tela restaurada 143
Figura 111 – Assinatura de Robespierre de Farias no verso da tela restaurada 143
Figura 112 – Disputa entre Cosmógrafos. 145
Figura 113 – Disputa entre Cosmógrafos. 145
Figura 114 – Ana Nery. 148

Figura 115 – Ana Nery. 148
Figura 116 – Idem (detalhe). 148
Figura 117 – Fachada da antiga Sé da Bahia, em 1928. 153
Figura 118 – Interior da antiga Sé da Bahia. 153
Figura 119 – Alunos do CECOR. 163
Figura 120 – A Fiandeira. 167
Figura 121 – A Fiandeira. 167
Figura 122 – A Fiandeira. 167
Figura 123 – A Fiandeira. 167
Figura 124 – A Fiandeira. 168
Figura 125 – Liana e Rescala no modesto ateliê de restauração da EBA. 170
Figura 126 – Estrutura organizacional do Centro Regional de Restauração de Bens Culturais Móveis. 175
Figura 127 – Valentin Calderón entre os restauradores Selma Dannemann e José Dirson Argolo. 177
Figura 128 – Prof. Antônio Mascarenhas, Prof. Rescala e. Profa Dagmar Pessoa. 179
Figura 129 – Aulas práticas de restauração de esculturas Policromadas. 180
Figura 130 – Aula prática de restauração de pinturas. 180
Figura 131 – Alunos do 1° Curso de Especialização. 181
Figura 132 – Alunos do 1° Curso de Especialização. 181
Figura 133 – Alunos integrantes do 2º Curso de Conservação e Restauração. 182
Figura 134 – Forro da capela-mor em estilo renascentista maneirista(1665-1670), decorado com elementos fitomorfos estilizados, de gosto oriental. 192
Figura 135 – Caixotão integrante do forro da capela-mor da Igreja dos Jesuítas. 193
Figura 136 – Caixotões. 193
Figura 137 – Retábulo-mor da Catedral Basílica de Salvador (1665-1670). 194
Figura 138 – Idem. 195
Figura 139 – Frontão original. 195

Figura 140 – Base do altar-mor da catedral feita em mármore com uma santa-ceia. 196
Figura 141 – Salão Nobre do Palácio Rio Branco. 198
Figura 142 – Forro do salão nobre. 198
Figura 143 – Detalhe do forro. 198
Figura 144 – Pintura parietal. 199
Figura 145 – Teto em fase de pintura. 201
Figura 146 – Salão Nobre após a restauração. 201
Figura 147 – Consolidamento do estuque com fibra de vidro e resina. 202
Figura 148 – Fase de limpeza e fixação da policromia. 202
Figura 149 – Forro sobre a escadaria. 203
Figura 150 – Teto do Salão de Despachos. 204
Figura 151 – Prospecção. 205
Figura 152 – Início da decapagem das seis camadas de repintura. 205
Figura 153 – Sala Pompeana. 207
Figura 154 – Sala Pompeana. 207
Figura 155 – Vista parcial da sala pompeana. 207
Figura 156 – Vista parcial da sala pompeana. 207
Figura 157 – Poster editado pela Bahiatursa. 208
Figura 158 – Interior da nave da igreja de S. Raimundo, entre 1948-1950. 211
Figura 159 – Altar de S. Raimundo. 213
Figura 160 – Fase de decapagem. 215
Figura 161 – Parte lateral de um dos altares. 215
Figura 162 – Desenho 08. 217
Figura 163 – Desenho 07. 217
Figura 164 – Desenho 06. 218
Figura 165 – Desenho 05. 218
Figura 166 – Desenho 04. 218
Figura 167 – Desenho 03. 218
Figura 168 – Desenho 02. 219
Figura 169 – Desenho 01. 219
Figura 170 – Altar de São Raimundo após a Restauração. 220

Figura 171 – Parte central do altar após a restauração. 220
Figura 172 – Altar de Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus após a restauração 221
Figura 173 – Altar de Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus, após a restauração. 221
Figura 174 – Altar de S. Raimundo. 222
Figura 175 – Altar de S. Raimundo. 222
Figura 176 – Altar-mor em 1933, por ocasião do 1º Congresso Eucarístico Nacional. 223
Figura 177 – Após algumas modificações, como a remoção das luminárias pendentes. 223
Figura 178 – Por ocasião da Festa da Eucaristia, de 27 de junho de 1968. 223
Figura 179 – Notar as grandes transformações sofridas. 223
Figura 180 – Altar-mor após a restauração. 224
Figura 181 – Altar-mor e retábulos colaterais ao arco cruzeiro, após a restauração. 224
Figura 182 – Painel antes do restauro. 226
Figura 183 – Painel após o restauro. 226
Figura 184 – Detalhe da lateral esquerda do painel de Carybé. 227
Figura 185 – Vista parcial da lateral direita. 227
Figura 186 – Forro do baixo coro. 230
Figura 187 – Forro do baixo coro. 230
Figura 188 – Detalhe. 231
Figura 189 – Parte do forro. 231
Figura 190 – Uma das figuras femininas. 231
Figura 191 – Grande área descoberta. 231
Figura 192 – Inscrição descoberta. 232
Figura 193 – Processo de remoção das repinturas. 232
Figura 194 – Forro do baixo coro, após a restauração. 233
Figura 195 – Forro da portaria. 234
Figura 196 – Forro da portaria. 234
Figura 197 – Peças do forro. 234
Figura 198 – Parte central de um dos caixotões. 234
Figura 199 – Forro em fase de remontagem. 236

Figura 200 – Forro após a remontagem. 236
Figura 201 – Altar de Santa Rosa. 238
Figura 202 – Altar de Santa Rosa. 238
Figura 203 – Altar de Santa Rosa. 239
Figura 204 – Altar de Santa Rosa de Viterbo. 239
Figura 205 – Atar de Santa Rosa de Viterbo. 239
Figura 206 – Pequeno altar dedicado a Nossa Senhora do Rosário Convento Franciscano de Cairu. 240
Figura 207 – Altar de N. S. do Rosário. 241
Figura 208 – Altar de N. S. do Rosário. 241
Figura 209 – Altar de N. S. da Conceição. 242
Figura 210 – D. Rodrigo de Menezes. 244
Figura 211 – D. Rodrigo de Menezes. 244
Figura 212 – Caça ao urso. 247
Figura 213 – Caçador equestre atacando um felino. 247
Figura 214 – Jovem equestre com cães de caça. 247
Figura 215 – Caça ao javali. 248
Figura 216 – Cena de caça. 248
Figura 217 – Danae. 248
Figura 218 – Zéfiro e Flora. 248
Figura 219 – Vênus e Adônis. 249
Figura 220 – Mercúrio. 249
Figura 221 – Medalhão do forro da Igreja do Rosário dos Pretos. 250
Figura 222 – Medalhão do forro da Igreja do Rosário dos Pretos. 250
Figura 223 – Forro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. 253
Figura 224 – Frontispício da Santa Casa. 270
Figura 225 – Grade de ferro descoberta. 272
Figura 226 – Grade de ferro descoberta. 272
Figura 227 – Grade de ferro descoberta. 272
Figura 228 – Forro da Nave da primitiva igreja da Santa Casa. 273
Figura 229 – Altar de S. Francisco de Borja. 275

Figura 230 – Painel de azulejos representando a Procissão dos Fogaréus. 279
Figura 231 – O cadeiral. 280
Figura 232 - Capela-mor da Igreja da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. 303
Figura 233 - Parede lateral direita 304
Figura 234 - Parede lateral esquerda. 304
Figura 235 – Anunciação. 305
Figura 236 – Geometria da composição. 309
Figura 237 – Os esponsais de Maria e José. 310
Figura 238 – Geometria da composição. 313
Figura 239 – A circuncisão. 314
Figura 240 – Geometria da composição. 317
Figura 241 – Apresentação do Menino Jesus ao Templo de Jerusalém. 318
Figura 242 – Geometria da composição. 320
Figura 243 – A morte e assunção de Maria aos céus. 321
Figura 244 – Geometria da composição. 324
Figura 245 – A coroação 325
Figura 246 – Geometria da composição. 328
Figura 247 – Verso do suporte da pintura "A Assunção de Nossa Senhora". 330
Figura 248 – Verso de um dos 4 painéis menores. 331
Figura 249 – Moldura dos painéis menores. 333
Figura 250 – Moldura dos painéis maiores. 333
Figura 251 – A Circuncisão, parcialmente repintada e apresentando inúmeras patologias. 335
Figura 252 – *Assunção,* com muitas áreas repintadas e outras degradadas 335
Figura 253 – Detalhe do rosto de Maria em A Anunciação, totalmente craquelado 337
Figura 254 – Detalhe de *A Circuncisão* 339
Figura 255 - Busto de Maria do painel *A Anunciação do Anjo a Maria*, visto a olho nu. 340

Figura 256 - *Anunciação do Anjo a Maria,* vista através dos raios ultravioleta. 340
Figura 257 – Busto de Maria, do painel *Esponsais de Maria e José,* visto a olho nú. 341
Figura 258 – Busto de Maria, do painel *Esponsais de Maria e José,* visto visto através dos raios ultravioleta. 341
Figura 259 – Rosto do Sumo Sacerdote, do painel *A Circuncisão do Menino Jesus*, visto a olhos desarmados. 342
Figura 260 – Rosto do Sumo Sacerdote, do painel *A Circuncisão do Menino Jesus*, visto a olhos desarmados. 342
Figura 261 – *A Assunção.* 343
Figura 262 – *A Assunção*. 343
Figura 263 – *A Assunção*. 343
Figura 264 – Detalhes de *A Circuncisão* 343
Figura 265 – Detalhes de *A Circuncisão* 343
Figura 266 – *A Anunciação* 344
Figura 267 – *A Assunção* 344
Figura 268 – *A Circuncisão* 344
Figura 269 – *A Circuncisão.* 344
Figura 270 – Chassi 345
Figura 271 – Parte lateral do chassi 345
Figura 272 – *A Coroação* 346
Figura 273 – As molduras 346
Figura 274 – *A Assunção* 346
Figura 275 – Emassamentos grosseiros e irregulares 346
Figura 276 – Douramentos com oxidações e sujidades. 346
Figura 277 – Paredes do lado do Evangelho 348
Figura 278 – Paredes do lado da Epístola 348
Figura 279 – "Faceamento" da pintura *A Circuncisão* 349
Figura 280 – Remoção da pintura *A Circuncisão* da parede 349
Figura 281 – Embalagem preparada para acomodação no caminhão-baú 349
Figura 282 – *A Anunciação* 354
Figura 283 – *A Assunção* 354
Figura 284 – *A Assunção de Nossa Senhora aos céus.* 356

Figura 285 – *A Assunção de Nossa Senhora aos céus.* 356
Figura 286 – *A Assunção de Nossa Senhora aos céus.* 356
Figura 287 – *A Circuncisão*, antes da restauração 358
Figura 288 – *A Circuncisão*, em fase de remoção de repinturas. 359
Figura 289 – *A Circuncisão*, em fase de remoção de repinturas 359
Figura 290 – *A Circuncisão*, no início da remoção do verniz oxidado. 361
Figura 291 – *A Circuncisão*, em fase de remoção de repintura. 361
Figura 292 – *A Circuncisão*, em adiantado processo de limpeza da camada pictórica. 361
Figura 293 – Face de São João Evangelista do painel *A* Assunção, apresentando diversas patologias 363
Figura 294 – Painel *A Anunciação*, apresentando craquelamento, descolamentos generalizados e lacunas parciais. 366
Figura 295 – Fixação do painel em mesa térmica. 366
Figura 296 – Painel *A Circuncisão*, após a fixação da policromia. 367
Figura 297 – Painel *O Casamento*, recebendo aplicação de BEVA 371 367
Figura 298 – *A Coroação*, com sua camada pictórica parcialmente faceada e fixada 367
Figura 299 – *A Anunciação*, em processo de fixação da camada pictórica em mesa térmica. 367
Figura 300 – Início da limpeza. 369
Figura 301 – Limpeza com bisturi (Detalhe). 369
Figura 302 – Limpeza parcial...... 366
Figura 303 – Limpeza finalizada 369
Figura 304 – Bordas perfuradas, com próteses inseridas nas lacunas. 371

Figura 305 – Prótese de tecido de linho sendo fixada ao suporte da pintura, com o uso de fio de Paraloid B72. 371
Figura 306 – Borda com próteses já inseridas. 371
Figura 307 – Lacuna no corpo da pintura *A Circuncisão* 371
Figura 308 – Aparando, com tesoura de ponta fina, as bordas da lacuna, para facilitar a colocação da prótese. 372
Figura 309 – Enxerto de tecido de linho inserido para compensar a perda de parte do suporte original 372
Figura 310 – *Agrafo* 374
Figura 311 – Tecido de linho puro usado nos painéis da Santa Casa. 375
Figura 312 – Início da remoção do antigo reentelamento 376
Figura 313 – Remoção do reentelamento em fase adiantada. 376
Figura 314 – Reentelamento totalmente removido 377
Figura 315 – A seta indica o rosto de São José que acompanhou o tecido do antigo reentelamento quando este foi removido 377
Figura 316 – Ferro de engomar utilizado por Rescala 385
Figura 317 – Berger 393
Figura 318 – Bastidor provisório para painéis de menor dimensão 397
Figura 319 – Linho sendo tensionado no bastidor provisório dos **quadros menores** 398
Figura 320 – Bastidor dos dois quadros maiores, com o linho já tensionado 398
Figura 321 – Umedecimento do tecido com água destilada borrifada 398
Figura 322 – Selagem do linho com Primal AC33. 398
Figura 323 – O técnico registra, no tecido do reentelamento, as dimensões da tela original, delimitando o espaço a ser preenchido pela BEVA 399
Figura 324 – No espaço demarcado, o técnico aplica as últimas demãos de BEVA 399

Figura 325 – Painel *A Apresentação do Menino Jesus ao Templo*, em processo de reentelamento 400
Figura 326 – Após atingir 65º C, as portinholas da mesa-térmica são abertas, para agilizar o resfriamento 400
Figura 327 – Remoção do faceamento, após o reentelamento 400
Figura 328 – Remoção do faceamento, após o reentelamento 400
Figura 329 – Chassi, após o restauro, pousado sobre a tela, para a delimitação das bordas. 400
Figura 330 – A tela é fixada sobre o chassi 400
Figura 331 – Reentelamento com BEVA 371 402
Figura 332 – Reentelamento com BEVA 371 402
Figura 333 – Reentelamento com BEVA 371 402
Figura 334 – A tela é fixada sobre o chassi. 402
Figura 335 – A tela ainda presa ao chassi provisório, após remoção do faceamento. 403
Figura 336 – Painel *A Assunção*, apresentando lacunas já obturadas 404
Figura 337 – As obturações identificam e realçam as lacunas da camada pictórica 405
Figura 338 - A Circuncisão, em fase final de reintegração 406
Figura 339 - A Circuncisão, em fase final de reintegração 406
Figura 340 - *A Circuncisão* já restaurada 407
Figura 341 - Personagens da mesma tela, reintegradas pela abstração cromática 407
Figura 342 - Personagens da mesma tela, reintegradas pela abstração cromática 407
Figura 343 - Antes do restauro 408
Figura 344 - Após o restauro 408
Figura 345 – *Os Esponsais de Maria e José*. 413
Figura 346 – *Os Esponsais de Maria e José*. 413
Figura 347 – *Os Esponsais de Maria e José*. 414
Figura 348 – A restauradora finaliza os retoques 414
Figura 349 – *Os Esponsais*, após o restauro 414
Figura 350 – Detalhe de *Os Esponsais* 414

Figura 351 – Molduras dos painéis *A Coroação*, integralmente repintadas, apresentando perdas parciais da talha 416
Figura 352 – Molduras dos painéis *A Anunciação*, integralmente repintadas, apresentando perdas parciais da talha 416
Figura 353 – Molduras dos painéis *A Assunção*, integralmente repintadas, apresentando perdas parciais da talha 416
Figura 354 - Pintura comprometida por obturações grosseiras e repinturas. 417
Figura 355 - Moldura do painel *Assunção de Maria* com parte da talha desaparecida 417
Figura 356 – Moldura com partes carcomidas por insetos xilófagos. 419
Figura 357 - Moldura após o processo de consolidamento e substituição das peças muito degradadas 419
Figura 358 - Moldura do painel *Apresentação do Menino Jesus ao Templo* em processo de restauração 419
Figura 359 - Fases de remoção das repinturas de uma moldura 420
Figura 360 - Fases de remoção das repinturas de uma moldura 420
Figura 361 - Fases de remoção das repinturas de uma moldura 420
Figura 362 - Fases de remoção das repinturas de uma moldura 421
Figura 363 - Fases de remoção das repinturas de uma moldura 421
Figura 364 - Fases de remoção das repinturas de uma moldura 421
Figura 365 - Moldura em fase de remoção de repinturas sobre o douramento. 421
Figura 366 - Reintegração de pequenas lacunas no Douramento 421

Figura 367 - Aplicação de bolo armênio nas lacunas. 421
Figura 368 – Corte de folhas, adaptando suas dimensões à superfície de destino 423
Figura 369 - Aplicação de folha de ouro sobre superfície recoberta por bolo armênio. 423
Figura 370 - Anunciação do Anjo a Maria, antes da restauração 425
Figura 371 - *Anunciação do Anjo a Maria*, após a restauração 425
Figura 372 - *Esponsais de Maria e José* antes do restauro 425
Figura 373 - *Esponsais de Maria e José* após o restauro 425
Figura 374 - *Apresentação de Jesus ao templo*, antes do restauro 425
Figura 375 - Apresentação de Jesus ao templo, após o restauro. 425
Figura 376 - A Circuncisão do Menino Jesus, antes do restauro. 425
Figura 377 - *A Circuncisão do Menino Jesus*, após o restauro 425
Figura 378 - *Assunção de Maria*, antes do restauro. 427
Figura 379 - *Assunção de Maria*, após o restauro. 427
Figura 380 - *Coroação de Maria*, antes do restauro 427
Figura 381 - *Coroação de Maria*, após o restauro 427

FIGURAS NOS ANEXOS

Figura A – Recibo de Nº 73. 449

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 **Participação percentual de restauradores por sexo** 187

Tabela 2 **Participação percentual de restauradores por escolaridade** 187

Tabela 3 **Participação percentual de restauradores segundo especialização em restauro**..... 187

Tabela 4 **Participação percentual de restauradores com cursos/estágios no Exterior** 187

Tabela 5 **Participação percentual de restauradores segundo área de atuação** 188

Tabela 6 **Participação percentual de restauradores com estágio ou vínculo com o serviço público**..... 188

Tabela 7 **Participação percentual dos restauradores egressos de Artes Plásticas e de outras graduações** 188

LISTA DE SIGLAS

ABRACOR – Associação Brasileira dos Conservadores e Restauradores de Obras de Arte
ARCA – Atelier de Restauração e Conservação
BEVA 371 – Berger Ethylene Vinyl Acetate
BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
EBA – Escola de Belas Artes
ICEIA – Instituto Central de Educação Isaías Alves
CAAR – Centro per l'Art, l'Artigionato ed il Restauro
CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
CECRE – Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos
CERBA – Centro de Restauro da Bahia
CMC – Carboximetilcelulose
CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DPHAN – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto
FTSG – Faculdade de Tecnologia da Serra Gaúcha
FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia
ICCROM – Centro Internacional para o Estudo e a Preservação do Patrimônio Cultural
ICOM – Conselho Internacional de Museus
ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
ICR – Instituto Central del Restauro de Roma
IEMN – Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais
IGHBA – Instituto Geográfico e Histórico da Bahia
IIC – International Institute for Conservation
INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira
IPAC/BA – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia
IPHAN-BA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-Bahia
IR - Reflectografia de Infravermelho
IRPA – Instituto Real do Patrimônio Artístico de Bruxelas
LACMA – Los Angeles County Museum of Art
MAB – Museu de Arte da Bahia
MAS – Museu de Arte Sacra
MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MEC – Ministério da Educação

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

NTPR – Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração

ONU – Organização das Nações Unidas

PCH – Programa das Cidades Históricas

PNUD – Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento

PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura

REUNI – Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais

SOL/UnB – Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília

SEPLAN/PR – Secretaria de Planejamento da Presidência da República

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UFPEL – Universidade Federal de Pelotas

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

USP – Universidade de São Paulo

UV – Ultra-violeta

LISTA DE SÍMBOLOS

* - Nascimento

† - morte

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 34
2 A NOÇÃO DE RESTAURO E OS PROCESSOS HISTÓRICOS DE INTERVENÇÃO NA OBRA DE ARTE 41
2.1 Primeiros registros de intervenções 41
2.2 Critérios no direcionamento das intervenções 45
2.2.1 Religião, mudanças de gosto 45
2.2.2 Outros critérios de intervenção 55
2.2.3 Critérios utilizados pelo antiquário ou pelo galerista 62
2.3 Antecedentes da conservação metódica das obras de arte 65
2.4 Conceitos de restauro 67
2.4.1 A moderna filosofia da restauração 71
2.4.2 Conceito de lacunas e critérios de reintegração 82
2.5 Acerca do restauro na Bahia 91
2.5.1 Antecedentes 91
2.5.2 A restauração de esculturas sacras 94
2.5.2.1 A chegada da escultura industrializada e as intervenções drásticas na imaginária antiga. 100
2.5.2.2 Restauração das Esculturas da Ordem 3ª do Carmo de Cachoeira. 101
2.5.3 A restauração de bens integrados - Ordem 3ª de São Francisco, uma intervenção radical..... 105
2.5.4 As atividades de restauro a partir da segunda metade do séc. XIX. 110
2.5.4.1 Pedro Ferreira – escultor e restaurador. 116
2.5.5 A restauração de pinturas no séc. XVIII e XIX. 122
2.5.5.1 Restauradores mais atuantes. 123
2.5.5.2 Outros pintores restauradores atuantes no séc. XIX e no início do séc. XX. 132
2.5.6 A restauração de pinturas no século XX. 137
2.5.6.1 Principais restauradores. 139

3 CRIAÇÃO DOS ÓRGÃOS DE PRESERVAÇÃO, FORMAÇÃO PROFISSIONAL E CASOS ESPECIAIS DE RESTAURO. 149
3.1 A criação do IPHAN e o ensino da restauração no Brasil. 157
3.2 A vinda de Rescala e o ensino da restauração na Bahia. 166
3.3 Um sonho inalcançado: a criação de um centro de restauração. 173
3.4 Cursos de Especialização em Bens Culturais na Bahia. 178
3.5 A realidade atual. 183
3.6 O restauro e tomadas de decisão. 190
3.7 Palácio Rio Branco. 196
3.7.1 Forro do Salão Nobre. 197
3.7.2 Restauração do forro sobre a escadaria. 201
3.7.3 A descoberta da Sala Pompeana. 205
3.8 Restauração da Igreja de São Raimundo. 209
3.8.1 Sinopse histórica. 209
3.8.2 A restauração dos retábulos colaterais ao arco cruzeiro. 214
3.8.3 Restauração do altar-mor e do arco-cruzeiro. 222
3.9 A Restauração de painel de Carybé – critérios de reintegração da policromia. 225
3.9.1 Pesquisa de percepção de obra restaurada. 227
3.10 Convento Franciscano de Cairu – Outras tomadas de decisão. 229
3.10.1 Forro do baixo coro. 229
3.10.2 Forro da Portaria. 233
3.10.3 Altar de Santa Rosa de Viterbo. 237
3.10.4 Retábulo de Nossa Senhora do Rosário. 240
3.11 Curioso caso de remoção de repintura sobre tela. 243
3.12 Importantes casos decididos por instituições baianas. 244
3.12.1 O Solar Ferrão. 246
3.12.2 O Forro da Igreja do Rosário dos Pretos. 250
4 A RESTAURAÇÃO DE PINTURAS ARTÍSTICAS 256
4.1 O acervo de pinturas da Santa Casa 257
4.2 A Origem das Santas Casas 258
4.3 A Santa Casa de Misericórdia da Bahia 263
4.3.1 O programa decorativo da igreja. 289

4.3.2 Os painéis da Capela-mor. 296
4.4 Análise iconográfica, iconológica e estética dos painéis de José Joaquim da Rocha 301
4.4.1 Anunciação 305
4.4.2 Os esponsais de Maria e José 310
4.4.3 A circuncisão 314
4.4.4 Apresentação do Menino Jesus ao templo 317
4.4.5 A assunção e a coroação de Nossa Senhora 321
4.4.6 A Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade 325
5 O RESTAURO DAS OBRAS. EXPERIMENTAÇÕES E RESULTADOS 329
5.1 Técnica de execução 330
5.1.1 Intervenções anteriores 333
5.2 Diagnóstico do estado de conservação 336
5.2.1 Importância das análises científicas 336
5.2.2 Principais patologias mapeadas. 339
5.3 Processo de Restauração 347
5.3.1 Remoção, embalagem e transporte 347
5.3.2 Limpeza dos painéis 351
5.3.3 Fixação de policromia 362
5.3.4 Consolidação dos suportes 368
5.3.5 Sutura dos fios 373
5.3.6 Processos de reentelamento. 374
5.3.7 Considerações preliminares sobre reentelamento de pinturas 377
5.3.8 Principais técnicas de reentelamento. 379
5.3.9 Processo de reentelamento dos painéis da Santa Casa 395
5.3.10 Obturação e nivelamento de lacunas. 403
5.3.11 Técnicas de reintegração adotadas. 405
5.4 O restauro das molduras 415
6 CONCLUSÕES 428
REFERÊNCIAS 435
NORMAS CONSULTADAS 447

ANEXO A - Transcrição do documento de Nº 73, referente a importância paga a José Joaquim da Rocha para renovar o painel do retrato de Francisco Fernandes do Cy. 449

ANEXO B - Restauração pintura do teto. Proposta do pintor Francisco José Rufino de Salles. 450

ANEXO C - Atas das Sessões de 1880 a 1882 nas quais a Comissão de Obras das reformas da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos trata com o pintor Miguel Navarro y Cañizares de restaurar o forro da sua nave. 453

ANEXO D – Relatório do CECOR referente aos reentelamentos executados pelo restaurador Robespierre de Farias 455

ANEXO E – Relação dos alunos que participaram do primeiro e segundo Cursos de Especialização em Restauração de Bens Móveis e Integrados, realizados pela Escola de Belas Artes da UFBA, em 1980 e 1981 respectivamente, identificando suas respectivas formações profissionais e instituição a que se vinculam seus cargos 468

ANEXO F – Restauradores atuantes na Bahia a partir do século XIX. 470

ANEXO G – Exemplar de questionário aplicado à pesquisa sobre o perfil profissiográfico dos restauradores baianos. 486

ANEXO H – "Um Nicho de Fantasia Cromática": matéria de autoria de Susa Machado, para o Jornal A Tarde (10/12/1991). 492

ANEXO I – "Pesquisa de percepção" de obra restaurada: painel *O Átomo e a* Evolução *do Homem,* de Carybé na Escola Parque. 493

ANEXO J – Recibo N.98 em que a Santa Casa pagou RS114$340 a José Joaquim da Rocha pelo painel e retábulo da Capella mor. 501

ANEXO K – Resultado das análises científicas feitas nos fragmentos de amostras retiradas do manto da Virgem do painel *A Circuncisão*. 502

ANEXO L – Recibo de pagamento a Felix Pereira Guimarães 509

ANEXO M – Ata de contratação do pintor José Antônio da Cunha Couto para restaurar os seis painéis da Santa Casa de Misericórdia da Bahia 510

ANEXO N – Ficha de diagnóstico de pintura..... 511

ANEXO O – Entrevista "José Dirson Argolo e a nova filosofia de restauração". 513

1 INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, as análises científicas das obras de arte ganharam muito vulto e se tornaram imprescindíveis para melhor entender a sua natureza e características. As investigações feitas diretamente nesses bens, através de diversos meios, têm desempenhado papel determinante no aprimoramento do diagnóstico do seu estado de conservação. No caso das pinturas de cavalete, que normalmente apresentam transformações, desde o momento em que foram criadas pelo artista, as análises são fundamentais para se entender o processo de degradação da obra. Essas modificações vão ocorrendo com o passar do tempo e são marcas do "tempo- vida"[1]de cada obra, e fazem parte do envelhecimento natural dos materiais que entraram na composição da obra.

Essas análises científicas possibilitam ao restaurador desvendar nuances do processo de criação do artista, penetrar no cerne da obra, podendo ver, por exemplo, os desenhos originais subjacentes, arrependimentos do artista, etc. Para o restaurador é fundamental a identificação das áreas onde houve reintegrações e, principalmente, repinturas que adulteraram ou modificaram a obra original. Essas análises que consideram as contribuições da história da arte e outros estudos transversais contribuem particularmente para a descoberta da autenticidade da obra de arte e deviam ser contempladas como prioridade no processo de restauro na contemporaneidade.

Existem razões que justificam a realização da pesquisa, sendo a mais expressiva delas, a experiência de restauração de seis importantes painéis de autoria de José Joaquim da Rocha, pertencentes à Igreja da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. As obras, óleo sobre tela, guardavam em sua matéria física a história das degradações e das intervenções ocorridas em 220 anos de sua existência. E mais que isto, as telas se tornaram um repositório de materiais aplicados, facilitando a investigação do desenvolvimento das tecnologias e dos conceitos de restauro.

Pode-se, portanto, afirmar que a restauração das citadas obras foi o instrumento desencadeador da presente tese. Quão bastante tentador foi, ao aprofundar-se na problemática daquelas obras, expandir e contextualizar as abordagens, incorporando ao trabalho elementos históricos, científicos e conhecimentos nascidos da prática diuturna, pelo autor desta tese, da restauração de bens móveis e integrados, abrangendo mais de 30 anos de árduo trabalho.

[1]"Tempo-vida". Expressão utilizada pelo Prof. Umberto Baldini em suas aulas na Università Internazionale dell'Arte, em 1977/1978, quando o autor desta tese foi seu aluno, para significar o tempo decorrido entre a criação artística e a intervenção do restauro

Àquele esforço pessoal acrescentem-se as contribuições oriundas de restauradores baianos, os quais, com seus acertos e eventuais erros (aos olhos de hoje!), ajudaram a solucionar o quebra-cabeça do que constitui a história da restauração na Bahia.

O patrimônio cultural baiano, sobretudo na área sacra, muito mais que o mineiro, fluminense e de alguns outros Estados, a despeito do atual esforço do PAC das Cidades Históricas, felizmente recém-estendido para a Bahia, encontra-se em estado lamentável de degradação e de redução da dimensão de que desfrutava, por exemplo, há 50 anos. Restaurar, em boa parte, passou a significar ocupar-se de "doentes terminais", para fazer uma analogia em nada exagerada com a área da medicina. Convive-se com uma realidade alarmante: templos arruinados fechados, disseminação de prédios escorados à espera da ruína total, ação destrutiva de cupins sobre uma infinidade de elementos em talha (retábulos, tribunas, púlpitos etc.), acervos de pinturas abandonados e desaparecimentos de obras.

Diante dessa realidade, o restaurador de bens artísticos tem que ser um agente que se poderia chamar de "pluri-apto", enfrentando um universo de entropias, para cuja reorganização necessita de conhecimentos de que seja detentor, ou, não os tendo, de recorrer a fontes diversificadas de colaboração, causando espécie, por exemplo, a restauradores da Europa, em que a *política da conservação* é priorizada, o grave estado do patrimônio brasileiro.

Assim sendo, como no caso dos seis painéis de José Joaquim da Rocha e de diversas experiências aqui descritas, o estado clamoroso dos bens restaurados ensejou, aqui e ali, a adoção de uma série de decisões destinadas ao seu salvamento, medidas que enriquecem extremamente o elenco de procedimentos restaurativos de que o profissional poderá lançar mão.

Como mencionado, as obras restauradas trazem, em seu âmago, a sua história, que vai se revelando à medida que o restaurador aprofunda seu trabalho. E as obras de José Joaquim da Rocha foram extremamente generosas nesse sentido, permitindo achados, testes científicos, pesquisas documentais, estudos comparativos com outras experiências, questionamentos conceituais, imperativos de recorrer à história da restauração e a iniciativa inédita, aqui descrita, de pesquisar a percepção, pelo observador, de uma obra restaurada.

O que legitima a relevância do conteúdo desta tese, é que, nesta, é considerado o binômio ciência-história da arte como parte do processo de investigação que compreende a disciplina do restauro. Este vínculo permite, desde o ponto de vista teórico da intervenção, verificar aspectos conceituais, e, do ponto de vista matérico, conhecer o material e a técnica

da época em que foram utilizados, assim como a compatibilidade daqueles com materiais e tecnologias atuais.

O objetivo geral da pesquisa é analisar o processo de intervenção restaurativa em pinturas, tomando como referencial seis obras de José Joaquim da Rocha, que formam parte do acervo pictórico da Santa Casa de Misericórdia - Salvador, Bahia, com o intuito de contribuir para os estudos históricos, conceituais e tecnológicos que permeiam o restauro na Bahia. E como objetivos específicos:

- Analisar processos históricos de intervenção na obra de arte, verificando conceitos e critérios aplicados;
- Traçar quadro acerca das questões relativas à proteção e intervenção em obras de arte na Bahia, considerando os antecedentes desse processo;
- Aprofundar os conhecimentos que perpassam pela história do acervo motivo do estudo, realizando estudo iconográfico e iconológico e identificando intervenções nele praticadas;
- Estudar as técnicas, materiais e métodos utilizados nas intervenções realizadas nos painéis de José Joaquim da Rocha;
- Propor sequência operacional dos serviços de restauro, indicando, inclusive, medidas de proteção para esse tipo de acervo.

Para o desenvolvimento desta tese, foram trabalhadas fontes, tanto manuscritas quanto impressas, com especial cuidado na escolha dos textos. As fontes manuscritas, desde as mais antigas às atuais, ricas em informações, revelam circunstâncias importantes acerca da realização de intervenções restaurativas, materiais empregados, pessoas envolvidas nos processos, acervos de instituições e contextos históricos específicos.

Contudo muitas das intervenções realizadas no acervo sacro baiano e brasileiro, principalmente em pinturas, esculturas e talhas, não estão documentadas e raramente poder-se-á apontar as autorias, porém o próprio objeto de arte traz em seu cerne parte de sua história, revelada através das diversas camadas de repinturas, complementações, reintegrações pictóricas e procedimentos similares. O mesmo se pode dizer em relação aos processos de consolidação das madeiras, reentelamento de quadros e outras intervenções.

Através das pesquisas da historiadora Marieta Alves (1948, 1962 e 1976), sabe-se que pintores renomados, a exemplo de José Joaquim da Rocha (?1737-1806) , José Teófilo de

Jesus (1758-1847), José Rodrigues Nunes (1800-1881), João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1993), Manoel Lopes Rodrigues (1860-1917), Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913) e outros, eram contratados por irmandades religiosas baianas para restaurar suas pinturas. Da mesma forma os escultores sacros também eram contratados para intervir em obras escultóricas – imagens e retábulos – tais como Manoel Inácio da Costa (c.1777- †1857), Bento Sabino dos Reis (1773 – 1843), Domingos Pereira Baião (1825-1871), Pedro Ferreira (1896-1971) e outros. Estes últimos se dedicavam, sobretudo, ao trabalho de "reencarnação das esculturas" e a modificações na talha dos altares, móveis e outros artefatos artísticos.

Na procura por alguns trabalhos mais recentes vinculados à pesquisa, tem-se o de Mônica Farias Menezes Vicente (2011), *"A PINTURA DE FALSA ARQUITETURA EM SALVADOR: José Joaquim da Rocha (1750 – 1850).* Nele a autora se debruça especificamente, como já indica o título, sobre a pintura da falsa arquitetura elaborada por José Joaquim da Rocha em Salvador, trazendo elementos significativos relacionados ao autor das pinturas, objeto do estudo proposto, bem como dados acerca das obras. Conforme VICENTE (2011, p.691), José Joaquim da Rocha, teria sido, "possivelmente [...] formador de uma escola de discípulos que avançou significativamente com um sistema formal e estético inserido por ele até o século XIX. Foi a árvore genealógico-artística oficinal de Rocha que culminou na fundação da atual Escola de Belas Artes (EBA)". Na dissertação é mapeada e atualizada a atuação artística de Rocha, sendo revelados documentos primários que respaldam sua caminhada biográfica e profissional, bem como as relações sociais, profissionais e artísticas construídas por José Joaquim da Rocha, o meio pedagógico em que estava inserido, o conhecimento visível da liturgia cristã e a linhagem artística que projetou.

Outro trabalho que constitui referência significativa é o de Rosana Rocha Baltieri (2012), intitulado: "*João José Rescala: teoria, conservação e restauração da pintura em Salvador (1952-1980").* A dissertação trata, conforme indica seu título, do restaurador e professor João José Recala, participante ativo na prática da restauração de obras de arte na Bahia, com incidência em outros estados do Brasil, destacando também sua atuação na prática profissional em instituições e no ensino da disciplina que implantou na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Verifica-se, na sua leitura, dados que perpassam pela trajetória histórica de Rescala, possibilitando o conhecimento, entre outros elementos, da sua forma de intervir nas obras artísticas sobre suportes policromados, trazendo consigo materiais, técnicas, teorias, etc. que contribuem efetivamente para a pesquisa que aqui se propõe, no sentido de ajudar a traçar a evolução do quadro que compreende as intervenções e os discursos que as acompanharam nas diferentes épocas.

Para o desenvolvimento da pesquisa, foi aplicado método que associa as metodologias próprias da Ciência da Conservação e do Restauro às da História da Arte; este particular binômio abrange desde a construção do conhecimento acerca da obra de arte até as análises técnicas e materiais dos objetos artísticos, sem descuidar da interdisciplinaridade como eixo norteador, considerando a complexidade que envolve as questões relativas ao restauro e conservação com suas respectivas especificidades. Assim o método de análise-e-síntese foi fundamental, especialmente no estudo dos dados levantados acerca dos processos de intervenção estudados.

O método histórico é também relevante, apoiado na perspectiva histórica da "Nova História", no sentido de possibilitar o acompanhamento das etapas, entender as teorias, as relações entre os agentes que participaram dos diferentes processos e especificamente dos realizadores dessas etapas de intervenções e sua posição no seio da sociedade.

Somar-se-á a estes métodos o comparativo, uma vez que a sua adoção permitiu o raciocínio crítico na verificação das semelhanças e diferenças entre os diversos tipos de trabalhos investigados, bem como das técnicas e teorias envolvidas e/ou empregadas e sua definição ou não como restauro, tendo como um dos principais pressupostos a época de sua execução. A aproximação ao método iconográfico-iconológico, proposto por Erwin Panofky[2](1892-1968), possibilitou não somente descrever as imagens, mas também fazer sua classificação, análise, e interpretação dos valores simbólicos e descobrir seu significado, para explicar, dentre outros aspectos, as razões relativas a sua criação.

Deve-se levar em conta que a questão do restauro parte do complexo sistema de intervenções, que envolvem diferentes épocas, pensamentos, posturas, teorias e outras variáveis, conforme amplamente abordado no decorrer desta tese de doutorado. Os métodos empregados pelos artistas e artesãos, ao longo dos séculos, que se dedicaram a recuperar ou recompor uma obra de arte mutilada, sempre terão presente sua vinculação com os conceitos e categorias que dizem respeito às noções de monumento, patrimônio, bens culturais, memória, dentre outros. Esses métodos, entretanto, permitem, na longa duração, alcançar uma visão mais completa da questão do restauro.

Como forma de organização do trabalho, a cronologia esteve presente como uma ferramenta das mais privilegiadas. Quanto às técnicas utilizadas para alcançar os objetivos propostos, além das já esboçadas no item objetivos específicos, podemos citar:

[2] Crítico e historiador da arte alemão considerado um dos principais representantes do chamado Método Iconográfico.

- levantamento cadastral, iconográfico e fotográfico de intervenções realizadas;
- realização de tabelas e fichas técnicas que registram e sintetizam as intervenções;
- pesquisa bibliográfica, composta de documentos manuscritos e impressos dos arquivos e bibliotecas públicos e privados, que tratam do tema proposto e seus contornos;
- exames laboratoriais e análises específicas dos mesmos.

O trabalho foi dividido em seis capítulos, sendo o segundo o capítulo intitulado *A Noção de Restauro e Processos Históricos de Intervenção na Obra de Arte*, traz os primeiros registros conhecidos de intervenções restaurativas na Antiguidade, passando pela Idade Média e chegando até os dias atuais, correlacionando-as com os conceitos de restauro vigentes ou inferidos em cada época, detendo-se no exame de fatores transversais de direcionamento das intervenções, tais como a religião, a mudança de gosto, critérios de decoração, condicionantes criados por galeristas e colecionadores de arte, concepções estéticas, etc. Ao tempo em que são examinados conceitos de restauro e avaliadas as contribuições de Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin, Camilo Boito, Césare Brandi, Umberto Baldini e Salvador Muñoz Viñas, cria-se um paralelo com a evolução da tecnologia de restauração propiciada pela ciência, favorecendo, entre outras dimensões, a busca da originalidade das obra de arte, através de achados recônditos sob camadas de repinturas.A segunda parte do capítulo, *Apontamentos sobre a restauração na Bahia,*introduz nosso Estado no mapa da restauração e conduz sua íntima interação com o berço desta arte-ciência: a Europa. A abordagem é finalizada com o resgate da história da restauração na Bahia e seus precursores.

O Capítulo III, *Criação dos órgãos de preservação, formação profissional e casos especiais de restauração,* registra a luta pela criação de órgãos de proteção ao patrimônio brasileiro, culminando com a criação do IPHAN em 1937, a chegada do Prof. João José Rescala à Bahia em 1952 e o ensino da restauração, destacando a participação da Escola de Belas Artes da UFBA, na capacitação inicial da quase totalidade dos profissionais que atuaram e ainda atuam em nosso Estado. Descritas neste capítulo, duas pesquisas foram levadas a efeito: a primeira, junto aos restauradores baianos, esboça um panorama que os identifica percentualmente quanto à sua formação, especialização, aperfeiçoamento no Exterior, etc., ao tempo em que levanta o universo de problemas e dificuldades enfrentados pelos mesmos; a segunda pesquisa, de natureza comportamental, foi dirigida a um público usufruidor das artes visuais, tendo sido testada a sua percepção quanto aos efeitos de uma

obra restaurada dentro de conceitos contemporaneamente consagrados. E, por último, descreve uma análise científica desenvolvida pelo Laboratório de Ciência da Conservação do CECOR da Universidade Federal de Minas Gerais, em fragmentos de tecidos utilizados em reentelamentos no início do século XX.

O Capítulo IV, *A Restauração de Pinturas Artísticas*, constitui-se numa preparação para o desenvolvimento do capítulo seguinte, em que se tratará da restauração de seis painéis de José Joaquim da Rocha, pertencentes à Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Apresenta uma abordagem histórica das Santas Casas, sua disseminação pelo mundo e sua chegada ao Brasil, cumprindo uma missão humanitária de excepcional importância. Ao tempo em que atuava nesse domínio e expandia sua ação na área cultural, as Santas Casas passaram a concentrar um patrimônio histórico apreciável, e, assim, neste Capítulo, chega-se à notável Igreja da Misericórdia, com seu precioso acervo de obras de arte, entre as quais se incluem os seis painéis objeto da presente Tese, cujas análises iconográfica e iconológica são aqui desenvolvidas, sob a orientação das teorias de Erwin Panofsky.

O Capítulo V, *O Restauro das obras. Experimentações e Resultados*, constitui-se em tema central desta Tese e analisa, usufruindo das contribuições dos capítulos anteriores, a restauração dos seis painéis de José Joaquim da Rocha, sobretudo sob as seguintes óticas: técnicas de execução dos painéis e suas molduras; diagnóstico do estado de conservação das obras, contando com o auxílio de aparelhos de precisão e de análises pelo Laboratório R&C Científica, na cidade de Vicenza, Itália; análise crítica e da abrangência da intervenção de 1882, executada pelo pintor-restaurador José Antônio da Cunha Couto, acompanhada de documentário pesquisado; descrição dos achados propiciados durante a restauração; tomada de decisão quanto aos critérios de restauro, especialmente quanto ao modelo de reintegração pictórica a ser adotado, em face das teorias desenvolvidas por Cesare Brandi e Umberto Baldini.

As considerações finais formuladas a partir da realização da pesquisa finalizam a proposta, oferecendo as contribuições do trabalho para a área de conhecimento no âmbito do restauro de bens móveis no Brasil, bem seus como possíveis desdobramentos em outros estudos.

2 A NOÇÃO DE RESTAURO E PROCESSOS HISTÓRICOS DE INTERVENÇÃO NA OBRA DE ARTE

2.1 Primeiros registros de intervenções

É extremamente penoso e complexo abordar a história da conservação e da restauração das obras de arte, pela inexistência ou raridade de fontes documentais, especialmente nos tempos remotos, submetendo o pesquisador a elevado grau de tateabilidade. De qualquer forma, sempre fez parte da história do homem tentar preservar os objetos e utensílios que lhe pareciam importantes ou valiosos, tanto do ponto de vista estético, como político e principalmente religioso.

Encontram-se nas antigas civilizações as primeiras notícias sobre intervenções em objetos significativos da memória histórica e cultural do homem, especialmente na civilização ocidental. Tanto na sociedade grega como na romana, a divisão do trabalho era tão bem articulada, que já permitia a existência de funcionários encarregados da manutenção e adaptação das obras de arte. Isso não quer dizer que esses trabalhos tivessem o caráter de restauro, como se concebe hoje, mas não resta a menor dúvida de que já eram intervenções visando ao prolongamento da vida daqueles objetos, tão caros àqueles povos.

Eugène Viollet-le-Duc no *"Dictionnaire raisonné de l'architecture française",* observa que os termos latinos "reficere" e "renovare" não significam restaurar, mas restabelecer, fazer de novo. Isto evidencia que na antiguidade faltava aquela consciência do valor cultural das expressões figurativas, que leva ao que hoje definimos como restauração. Isto não exclui a conservação de objetos particularmente apreciados pela sua beleza. Nestes, era exigida a recuperação do seu aspecto original, caso tivessem sido desfigurados por intervenções arbitrárias. O escritor Plínio, o Velho, cita o exemplo de uma intervenção realizada numa estátua de Alexandre, o Grande, da autoria do escultor Lisippo "de cuja estátua foi removido o douramento executado por ordem de Nero *("pretio perisset gratia artis"*, ou, traduzindo, "o preço é irrelevante em face da beleza da arte"). O ouro foi removido, não por ser estranho à intenção do autor, mas porque incomodava a "gratia" da estátua.[3]

Nos últimos anos da República Romana registram-se complexas intervenções de restauro, como a transposição de afrescos, talhados das paredes, conforme relatos de Plínio, o Velho e de Vitrúvio: "As pinturas eram trazidas de Esparta para Roma com seu muro de

[3] CONTI, Alessandro. *Storia del restauro e della conservzione delle opere d`arte.* Saggio di Roberto Longhi. Martellagro (Itália): Electa, s.d. p. 31

tijolos para ornamentar as edícolas de Varone e Murena em 50 a.C".[4] É também nas antigas civilizações que os primeiros exemplos materiais de intervenções em obras de arte ficaram registrados, a exemplo do mosaico representando a Batalha de Isso[5] (Figura 01), encontrado em 1831, na pavimentação da Casa do Fauno, durante escavações arqueológicas na cidade de Pompéia.



Figura 01 - **A Batalha de Isso.** Mosaico encontrado nas escavações de Pompeia. Museu Nacional Arqueológico de Nápoles – Itália.
Fonte: DOMENICO, Rea; GIORDANO, Carlo, 1972, p. 24

As escavações de Herculano revelaram a prática dos romanos de inserir quadros figurativos pintados, em um pedaço de reboco, no centro de paredes já decoradas. Estes quadros certamente eram reaproveitados de outras construções mais antigas, que haviam sido demolidas, e quem sabe, transportados de outras regiões. O próprio mosaico da Batalha de Isso,

> foi colocado em um edifício de Pompéia, não sem incidentes, testemunhados pelas reconstituições parciais sofridas, com materiais e técnica menos refinadas que as partes originais, como, por exemplo, na dificílima figura do guerreiro caído, refletida no escudo.[6]

Nos testemunhos jurídicos de Sesto Pompônio e Giulio Paolo, no século III, fica evidenciado o hábito de intervenções nas esculturas.

> Os dois juristas romanos discutem a propriedade das partes que foram removidas de uma estátua para reparar uma outra, tomando, para tal fim, os braços e os pés, mas não admitindo a substituição da cabeça, essencial para caracterizar a imagem; é

[4] Idem, p. 31
[5] A Batalha de Isso ou Issus, ocorreu em 333 a.C., na primavera, próxima a cidade de Isso na Ásia Menor na qual o rei Alexandre, o Grande, da Macedônia venceu o rei dos Persas, Dario III. O mosaico encontra-se hoje no Museu Nacional Arqueológico de Nápoles, Itália.
[6] CONTI, Alessandro, op. cit., p. 31

> sobretudo significativo quando observa Paolo, distinguindo entre soldagem das partes acrescentadas por *ferruminatio* ou por *plumbatura*.[7]

Esta notícia nos leva a concluir que era habitual a prática de intervenção nas esculturas, inclusive modificando a postura dos membros superiores e inferiores, contanto que a cabeça fosse preservada, evento que, parcialmente, não deixa de ter um lado positivo, que é a observância de, pelo menos, uma restrição, antevendo, de certa forma, o rigor com que os italianos, ao longo do tempo, passaram a adotar na área do restauro.

Igualmente, na época medieval, sobrevivia a tradição de modificar-se as obras de arte, principalmente aquelas ligadas a fatos políticos ou ideias religiosas, que se queria condenar ou relegar ao esquecimento. As mudanças teológicas vão ser responsáveis por muitas intervenções ocorridas, em obras de arte sacra, em várias partes do mundo, durante o período iconoclasta (século VIII), desencadeado por Leão Isáurico (Leão II - 675-741). Em Constantinopla encontram-se vários exemplos de intervenções radicais ocorridas, nessa época: Figuras de Cristo e dos santos foram substituídas das decorações para ceder espaço apenas à Cruz. No retorno da iconolatria, as cruzes foram removidas, restaurando-se as antigas decorações, como por exemplo, a Nossa Senhora com o Menino, existente na abside da Igreja da Dormição, em Nicéia.

Chamam a atenção de quem visita a cidade de Ravena, na Itália, os mosaicos da Igreja de Sant'Apollinaire Nuovo (capela palaciana do rei godo oriental), do tempo do imperador Flavio Teodorico – O Grande (454-526), mosaicos esses provavelmente ligados aos seus programas políticos ou às doutrinas arianas, os quais foram amplamente reelaborados pela escola ítalo-bizantina de Ravena, por volta de 526 d.C., após a derrota do rei godo. Os mosaicos do seu palácio e da igreja foram refeitos pelos bizantinos para apagar cada traço dos precedentes dominadores. Os santos e santas, ao longo das paredes, são inteiramente bizantinos, enquanto os edifícios dos quais partem a procissão, a "Civitas Classis" e o "Palatium", são partes "teodoricizantes". No remanejamento do "Palatium" é visível que, sobre as colunas, permaneceram as mãos dos personagens que se encontravam debaixo da arcada, no exato local das atuais cortinas[8] (Figura 02). Esses personagens eram dignitários do rei Teodorico que foram radicalmente substituídos, mas pela pressa da execução, nem tudo foi apagado, permanecendo ainda alguns traços do mosaico anterior, como o pedaço de um braço, na terceira coluna à esquerda.

---

[7] Idem
[8] Ibidem, p. 32



Figura 02 - Igreja de Santo Apolinário Novo. Mosaicos do séc. VI d.C. totalmente reelaborados. Ravena, Itália.
Fonte: Acervo do autor

Entre outros exemplos de restauração detectados em Ravena, do período medieval, podem-se citar os mosaicos da Igreja de San Vitale, onde a dalmática do bispo Eclésio (380-450) foi refeita entres os séculos VII e VIII), assim como na capela do palácio arquiepiscopal, onde se encontram exemplos de intervenções do séc. XII. Tanto em Ravena como em Roma era sempre possível recorrer a materiais retirados de monumentos antigos abandonados para completar partes faltantes de outros.

A igreja de São Marcos em Veneza é talvez o maior monumento no qual foram sistematicamente inseridos colunas, capitéis e esculturas retiradas de outros edifícios antigos, tornando-a uma grande enciclopédia da escultura bizantina. O mais conhecido exemplar desse tipo de inserção, que os mestres florentinos chamavam de "material de transferência", e que se encontra na catedral de São Marcos, são os tetrarcas (Figura 03)[9], serrados de alguma coluna de pórfiro, proveniente do Egito ou da Síria. É uma peça do séc. IV, que está localizada na parte inferior do ângulo da Basílica de São Marcos e no ingresso do Palácio Ducale.

Em Pisa, entre vários outros exemplos, podem-se mencionar a escultura de Cínzica (Figura 04)[10] - um fragmento de uma matrona com véu, readaptado e reelaborado por um escultor românico, que adorna a fachada de uma residência na Via de San Martino. O escultor

[9] As esculturas dos tetrarcas foram saqueadas de um palácio bizantino da antiga Constantinopla (hoje Istambul), na Turquia, por mercadores venezianos em 1204.
[10] Cinzica di Sismondi, jovem filha de uma nobre família pisana, possivelmente uma princesa, que segundo a lenda salvou sua cidade da invasão dos sarracenos, chefiados por Mujãhid ol-Amin.

refez a face, esculpiu pregas na túnica, reestruturou os cabelos, acrescentando uma coifa e colocou olhos de mármore negro. Entre outros muitos exemplos desse tipo de intervenção comum na época medieval e na pré-renascença, são de relatar as transformações ocorridas nas Madonas de Santa Maria Nova em Roma, na de Santa Maria Maior, na de Santa Maria em Trastevere e na do Pantheon. Repintar os ícones religiosos readaptando-os às novas modas e às novas demandas de toda a ordem, foi uma prática muito comum em vários períodos históricos.



Figura 03 - Tetrarcas. Séc. IV. Basílica de San Marco, Veneza, Itália. Acervo do autor
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 04 - Cínzica. Fragmento de uma escultura antiga reelaborada por um escultor românico. Pisa, Itália.
Fonte: Acervo do autor

Na Pré-renascença, no Renascimento, no Barroco e no Neoclássico, pinturas e esculturas sacras eram constantemente reformadas para que se adaptassem aos novos conceitos estilísticos.

2.2 Critérios no direcionamento das intervenções

2.2.1 Religião, mudanças de gosto

Na cultura ocidental, da época medieval até o período Barroco, as intervenções eram desprovidas de conceitos teóricos e eram ditadas, conforme já mencionado, pela mudança de gosto da sociedade ou pela vontade dos governantes, mecenas e outros. Fatores religiosos,

econômicos e políticos ditavam as normas. O critério devocional surge quando o cristianismo começa a expandir seus domínios e impor regras de conduta. A manutenção da iconografia dos santos e as passagens bíblicas eram importantes para a compreensão, pelos fiéis, de conceitos religiosos, principalmente numa época em que a quase totalidade da população era analfabeta e as obras de arte tinham uma função educativa. Era uma forma de pregação permanente dos mistérios divinos, do julgamento dos pecadores e da conquista do paraíso por aqueles que seguiam a doutrina de Cristo.

Como um ícone religioso só tem valor quando pode ser assimilado e entendido pelos fiéis, as obras de arte eram constantemente modificadas, não apenas quando os materiais empregados em sua concepção apresentavam qualquer tipo de desgaste, mas, também quando deixavam de ser compreendidas pelos fiéis. Com o passar dos anos novas concepções daquela Nossa Senhora ou daquele Santo haviam se transformado e sua representação já não atendia às razões de culto. Um outro artista era convidado para dar à obra uma nova roupagem, atualizando-a para os conceitos então vigentes. Na Itália, por exemplo, uma Madona com o Menino concebida no séc. XII ou XIII chegava ao séc. XIV com dificuldades de ser assimilada pelos fiéis. Sua iconografia havia evoluído e aquela mais antiga já não correspondia aos conceitos estéticos em vigor. As intervenções poderiam ser totais, criando uma imagem inteiramente nova ou modificando apenas parcialmente a obra, interferindo com mais intensidade nas áreas mais expressivas, como a postura do rosto e das mãos.

Em 1972 a Superintendência dos Bens Históricos e Artísticos de Florença, juntamente com o Laboratório de Restauro dell'Opificio delle Pietre Dure e della Soprintendenza alle Gallerie organizaram uma grande mostra, representativa dos quarenta anos de trabalho dessas instituições, intitulada Firenze Restaura, onde foram expostos muitos casos curiosos que ilustram muito bem a história da restauração, do séc. XII até os anos setenta do séc. XX. Abria a mostra uma Madona executada na segunda metade do séc. XIII, atribuída a um pintor florentino, conhecido como *o mestre da Madalena*, "que fora repintada por razões de gosto e de culto, provavelmente nos séc. XVIII e XIX, a qual evidencia, na recuperação de seu texto original, o aspecto mais positivo da restauração moderna que se serve de métodos científicos para guiar, garantir e documentar uma responsável e criteriosa intervenção"[11] (Figuras 05 e 06).

[11] BALDINI, Umberto; DAL POGGETTO, Paolo. *Firenze Restaura:* Il Laboratorio nel suo quarantennio. Guida ala mostra. Fortezza da Basso – 18 Marzo/4 Giugno 1972. Fireze: Sansoni. Stampato dalla Poligrafici Luigi Parma S.p.A. – Bologna, 1973, p. 19.



Figura 05 - Nossa Senhora com o Menino. Mestre da Madalena. Séc. XIII. Em fase de remoção de repinturas.
Fonte: BALDINI, Umberto; DAL POGGETTO, Paolo, 1973, p.157

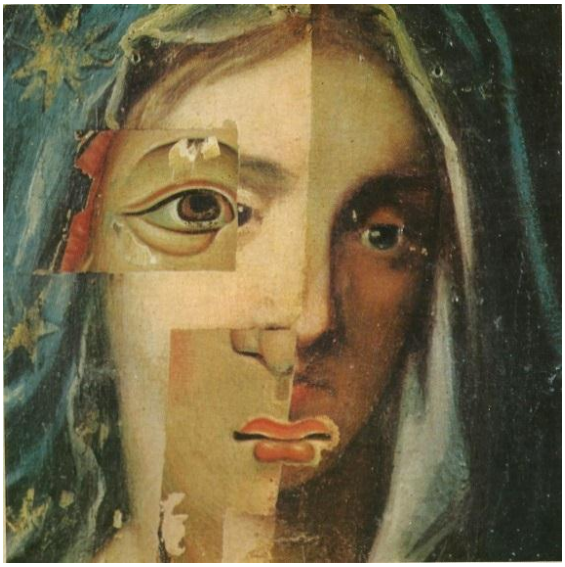


Figura 06 - Nossa Senhora com o Menino. Face. Mestre da Madalena. Séc. XIII. Em fase de remoção de repinturas.
Fonte: BALDINI, Umberto; DAL POGGETTO, Paolo, 1973, foto da capa.

Muitas vezes, no entanto, a atualização do gosto atingia não somente as partes secundárias de uma obra, mas se ampliava por toda a extensão da pintura. Um exemplo bastante característico é o restauro de uma Nossa Senhora com o Menino, que vinte anos atrás integrava uma coleção na cidade de Siena, na Itália (Figura 07). A princípio parecia uma obra modesta do classicismo daquela cidade da Toscana, com influência dos pintores Giovanni Antonio Bazzi – Il Sodoma (*Vercelli, 1477 – † Siena, 1549), Girolamo del Pacchia (*Siena, 1477 – † c.1533) ou Andrea del Brescianino (*Siena, 1486- †Florença, 1525) das primeiras décadas do séc. XVI. Observando atentamente a obra, um crítico de arte notou algo suspeito. "Em comparação com a normalidade rítmica e expressiva da imagem, surpreendia o dorso da mão da Virgem e as dobras da almofada, onde o Menino Jesus pousava o pé direito"[12]. A força expressiva destas partes evocava um período anterior ao séc. XVI. A olho nu era impossível constatar as radicais transformações pelas quais a obra havia passado. "Fez-se iniciamente um teste de remoção de repintura no canto mediano da borda esquerda e eis que aparece uma rocha, caracteristica da Escola de Pádua e que se espalhou por Veneza, Murano e Ferrara, na segunda metade dos quatrocentos" (Figura 08)[13]. Para os conhecedores da arte

[12] CONTI, Alessandro, op. cit., p. 12-16.
[13] Idem, p. 16.

italiana desse período, não restava dúvida de que se tratava de uma obra de Bartolomeu Vivarini (*Veneza, 1430 - † 1491)[14].



Figura 07 - Nossa Senhora com o menino. Atribuída aos pintores toscanos: Sodoma, Paschia ou Brescianino. Séc. XVI. Antes da restauração.
Fonte: CONTI, Alessandro, s.d. p. 14.



Figura 08 - Nossa Senhora com o menino. No início da restauração. Notar no lado esquerdo a remoção de repintura e o aparecimento de uma rocha.
Fonte: CONTI, Alessandro, s.d. p. 14.

Dando continuidade à remoção da repintura, o "Menino Jesus reaparece com toda a sua aspereza original e sua energia"[15], assim como a expressão da face da Virgem, que, antes da restauração, aparecia com os olhos abertos e no original os olhos estavam com as pálpebras caídas, evocando uma expressão de doçura (Figura 09). A restauração não apenas contribuiu para o resgate de um texto antigo, mas ela revelou que se tratava de uma obra de arte da autoria de um dos grandes pintores italianos do séc. XV, Bartolomeo Vivarini e não de um modesto pintor do séc. XVI (Figura 10). A almofada e o dorso da mão da Virgem – dois dos poucos elementos da obra que não haviam sofrido repintura – funcionaram como a chave para a descoberta, dadas as suas características, típicas do século anterior.

[14] Bartolomeo Vivarini, nasceu em Veneza, Itália, por volta de 1430 e faleceu após 1491. Irmão do importante pintor Antonio Vavarini, com quem iniciou a vida profissional, colaborando na pintura de inúmeros polípticos. Entre suas obras mais importantes estão: Madona com a Criança e Santos de Capodimonte, Nápoli; grande políptico para as igrejas de São João e São Paulo e Santa Maria Formosa em Veneza. Sua obra tem influência da escola de Pádua e do pintor Andrea Mantegna.
[15] CONTI, Alessandro, op. cit., p. 16.



Figura 09 - Nossa Senhora com o menino. Em processo de remoção de repintura. A expressão do rosto do Menino é muito diferente da repintura, principalmente os olhos e o cabelo.
Fonte: CONTI, Alessandro, s.d. p. 15.



Figura 10 - Nossa Senhora com o menino. Em processo de remoção de repintura, após a restauração. A aureóla do Menino reaparece e o olhar da Virgem, agora com as pálpebras caídas, bem mais suave.
Fonte: CONTI, Alessandro, s.d. p. 15.

A tentativa de atualizar uma obra de arte antiga ao gosto vigente, por vezes, incidia exclusivamente sobre a moldura, deixando a pintura quase inalterada, facilitando, por isso, seu retorno ao aspecto original. Na tentativa de transformar um políptico de Giotto di Bandone (*Colle Vespignamo, 1266 –†Florença 1337), executado por volta de 1300 numa obra de aparência renascentista, acrescentou-se no séc. XV uma pala renascentista, com a inserção de triângulos de madeira, entre uma cúspide e outra, os quais foram pintados por Jacopo del Corso[16] (Figura 11). Há poucos anos atrás, num processo de restauração, o políptico retornou ao seu aspecto primitivo, com a simples remoção do acréscimo, ou seja, a moldura, recuperando a aparência gótica (Figura 12).

[16] O exemplo foi recolhido da publicação *Firenze Restaura*, já citada, p. 163 e assim como alguns outros apresentados nesta pesquisa, eram frutos de discussão nas aulas da disciplina História da Restauração, a cargo do Profº Umberto Baldini, na Università Internazionale dell'arte di Firenze, quando o autor desta pesquisa foi seu discípulo, entre 1977/78.



Figura 11 - **Políptico de Giotto.** 1300 (?). Têmpera e ouro sobre madeira. 142 cm x 337 cm. Com moldura renascentista. Antes da restauração.
Fonte: BALDINI, Umberto; DAL POGGETO, Paolo, 1973, p. 163.



Figura 12 - **Políptico de Giotto.** 1300 (?). Têmpera e ouro sobre madeira. 142 cm x 337 cm. Após a restauração.
Fonte: Acervo do Stúdio Argolo

Merece registro, pela sua singularidade, a restauração de uma pintura sobre madeira que representava São Lucas[17]. As figuras 13 a 17 ilustram a história da pintura que, antes da intervenção, aparentava ser uma obra de pouca importância, executada provavelmente no séc. XVIII. Porém, a forma em cúspide, o fundo dourado e, principalmente, a grafia "SCS LUCAS", típica do século XIII, que permanecera intocada, fizeram supor que, sob a pintura visível, pudesse existir uma outra mais antiga.

[17] A restauração do S. Lucas e sua documentação aqui apresentada, encontra-se relatada na obra *Firenze Restaura* (BALDINI, Umberto; DAL POGGETTO, Paolo, 1973, p. 24, 164-165).



Figura 13 - São Lucas. Repintura do séc. XVIII, antes da restauração.



Figura 14 - Cabeça de São Lucas, antes da restauração.



Figura 15 - Radiografia com imagens superpostas.

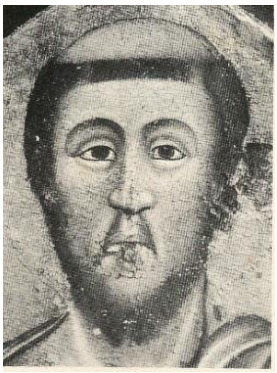


Figura 16 - Cabeça de S. Francisco, 2ª camada de repintura.

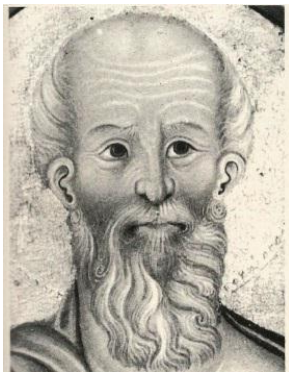
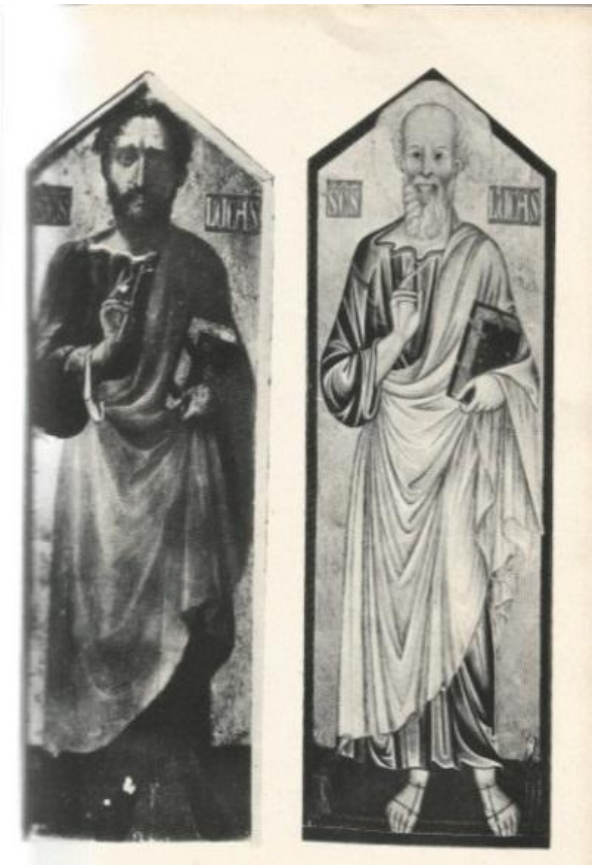


Figura 17 - São Lucas, após restauração.

Fonte: BALDINI, Umberto; DAL POGGETO, Paolo, 1973, p. 164-165.

Exames radiográficos foram realizados e confirmaram a presença de uma pintura subjacente (Figura15). Logo no início do trabalho de remoção das repinturas, uma cabeça veio à luz, porém não aquela revelada pela radiografia, não um São Lucas, como era de esperar, mas um São Francisco do séc. XIV (Figura 16). Por razões de culto o santo havia sofrido, naquele século, uma intervenção limitada à cabeça, enquanto o resto do corpo permanecia sendo de S. Lucas, conforme se constata, examinando as radiografias que documentam o trabalho realizado. A pintura original do séc. XIII foi descoberta pouco depois e revelaria um excelente trabalho atribuído ao Mestre da Madalena (Figuras 18, 19 e 20).



Figuras 18 e 19 - São Lucas. Mestre da Madalena. 1280/1285. Têmpera e ouro sobre madeira. 132 cm x 50 cm. Antes e após a restauração.
Fonte: BALDINI, Umberto; DAL POGGETO, Paolo, 1973, p. 165.



Figura 20 - São Lucas. Mestre da Madalena. 1280/1285. Têmpera e ouro sobre madeira. 132 cm x 50 cm. Após a restauração
Fonte: BALDINI, Umberto; DAL POGGETO, Paolo, 1973, p. 165.

O fundamentalismo religioso foi responsável pela destruição de incontáveis obras de arte em diversas partes do mundo, concebidas pelas civilizações antigas. No período greco-romano, era comum o culto à beleza do nu, tanto masculino como feminino. Muitas dessas obras foram destruídas ou mutiladas, por serem, mais tarde, consideradas indecentes.

Quando foi deflagrada a Reforma Protestante (1517), a libertinagem se incluía entre as muitas acusações que os luteranos e calvinistas imputavam aos católicos. Os afrescos executados por Michelangelo Buonarroti (*Caprese, 1475- † Roma, 1564) para a Capela Sistina no Vaticano eram o exemplo mais conhecido das críticas dos seguidores de Lutero (1483-1546), sob a alegação de que retratavam homens e mulheres despidos, especialmente no afresco do Juízo Final, executado entre 1536 e 1541. Dentre as decisões finais do Concílio de Trento (1545-1563), o critério do decoro prevaleceu e o pintor Daniele Ricciarelli de

Volterra (*Volterra, 1509 - †Roma, 1566), discípulo de Michelangelo, foi incumbido pelo papa Pio V (*Bosco, Itália, 1504 -†Roma, 1572), de pintar panos esvoaçantes sobre as partes consideradas obscenas, tendo, depois, recebido o apelido de *braghettone*, ou seja, *o cuecão.* As figuras 21 e 22 mostram exemplos dessas intervenções, com os panos encobrindo as partes ditas pudendas das imagens.

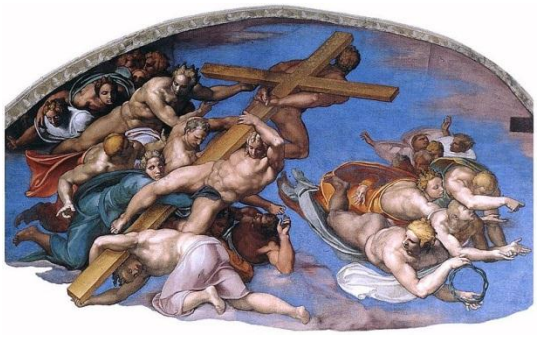


Figura 21 - Instrumentos e cenas da Paixão de Cristo. Michelangelo Buonarotti. Capela Sistina. Luneta esquerda. Basílica do Vaticano. Roma.
Fonte: Il Musei di Roma e la Cappella Sistina, 2000, p.29.

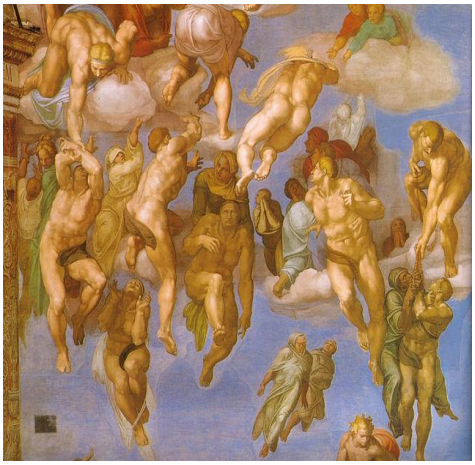


Figura 22 - Detalhe do Juízo Final. Michelangelo Buonaritti. Capela Sistina. Basílica de São Pedro. Roma.
Fonte: Roma y el Vaticano. 2000, Plurigraf, p. 104.

Ainda durante o Renascimento, as folhas da figueira foram escolhidas para cobrir as genitálias das esculturas recuperadas em escavações arqueológicas, aí incluídas as cópias inspiradas nessas descobertas. A escolha da folha de figo não é meramente casual, pois fundamenta-se no Gênesis, onde se narra que, quando Adão e Eva cometeram o pecado original, Adão cobriu-se com folha de figueira.

No Concílio de Trento (1545-1563), entre outras tantas deliberações, ficou estabelecido que nada que pudesse estimular a concupiscência e a luxúria poderia ser exposto na arte patrocinada pela igreja. O decreto que motivou essa e outras intervenções em obras de arte prescrevia: "Toda superstição deverá ser removida. Toda lascívia deve ser evitada, de tal modo que as imagens não devem ser pintadas ou enfeitadas com referência à luxúria". Na bula papal de 1557, Paulo IV (*1476- † 1559) tornou obrigatório o uso de folhas de figueira, para esconder os órgãos genitais das imagens pintadas ou esculpidas antes da proibição. A

medida foi aplicada com empenho pelos papas Inocêncio X (*1574- † 1655) e Clemente XIII (*1693- † 1769). Essa atitude foi mais tarde retomada por Pio IX (* 1792- †1878). Sob sua autoridade, todos os mármores da antiguidade clássica existentes no acervo do Vaticano tiveram seus falos destruídos e, por cima das mutilações, foram aplicadas folhas de figueira (Figuras 23 e 24).

Episódio semelhante ocorreu, quando, em 1897, a rainha Vitória da Inglaterra foi presenteada pelo grão-duque da Toscana com uma réplica do David de Michelangelo. A estátua deixou a rainha escandalizada, motivando sua imediata remoção para o Museu de Kensington Garden, onde foi providenciada uma folha de figueira, em defesa das damas que eventualmente apareciam ali em visita (Figura 25). Somente em 1953 a folha foi abolida, permanecendo exposta em uma das vitrines do Vitória and Albert Museum (Figura 26).



Figura 23 - Hermes com Dionísio. Praxiteles. Séc. IV a.C. Genitália mutilada. Museu do Vaticano.
Fonte: http://pt. wikipedia.org/wiki/Praxiteles



Figura 24 - Aproximenus. Lissipo. Séc. IV a.C. Genitália mutilada para colocação da folha de figo. Museu do Vaticano.
Fonte: http://es.wikipedia. org/wiki/Apoxiomeno de_Lisipo

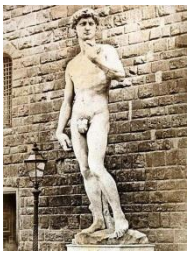


Figura 25 - David de Michelangelo doada a Rainha Vitória.



Figura 26 - Folha de figo removida em 1953.

É curioso constatar que os padres alemães, que passaram a ocupar o Convento Franciscano de Salvador, a partir de 1893, usaram o mesmo critério, na década de 30 do século passado, mutilando e encobrindo, com saiotes de *papier marché*, as partes genitais das criancinhas que adornavam os púlpitos da igreja conventual (Figura 27). Parte desses acréscimos foi removida na década de 70, quando as talhas douradas sofreram uma restauração pontual, executada pela equipe do IPAC - Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. (Figura 28).



Figura 27 - Crianças. Madeira policromada. Séc. XVIII. Púlpito da Igreja de S. Francisco. Salvador-Ba.
Fonte: Acervo do autor



Figura 28 - Saiote de *papier marché*, removido da criança à esquerda.
Fonte: Acervo do autor

2.2.2 Outros critérios de intervenção

As obras de arte eram constantemente modificadas para atender a razões de decoração; para atender a tais necessidades, sempre havia, nas coleções reais e sacras, um pintor encarregado de sua conservação. A amputação de quadros, por razões práticas de adaptação ao espaço disponível em uma galeria palaciana, era uma constante. Se o decorador considerasse necessário que duas pinturas formassem um *pendant*, o formato de uma delas teria que ser sacrificado, sendo aumentado ou diminuído. Por vezes uma obra era seccionada na parte central ou não, sendo subdividida em duas ou três. Séculos depois, cada uma delas havia tomado rumos e destinos distintos, dificultando, muitas vezes, provar que pertenceram a uma única obra. Os quadros também poderiam aumentar de tamanho, sem maiores problemas. Colava-se um pedaço de madeira ou tecido (a depender do tipo de suporte da obra) e um

artista ampliava a cena, criando novos elementos. Após concluída a "adequação", a moldura era substituída e o quadro colocado no local a ele predestinado.



Figura 29 - A viagem dos Magos. Sassetta. Metropolitan Museum – Nova York. Fonte: CONTI, Alessandro, p. 18



Figura 30 - A adoração dos Magos. Coleção Chigi-Saracini. Siena, Itália. Fonte: CONTI, Alessandro, p. 19



Figura 31 – Fotomontagem.

Há um pequeno quadro que pertenceu à Coleção Griggs, hoje no Metropolitan Museum de Nova York, que representa a Viagem dos Reis Magos, obra atribuída a um pintor de Siena do início do séc. XIV, Stefano di Giovanni (*Cortona, 1394 – †Siena, 1450/1), conhecido como Sassetta (Figura 29). A obra intrigou, por muitos anos, vários críticos de arte, entre outras coisas, porque a estrela está colocada em baixo e os Reis Magos mais acima. Um crítico italiano observou que, provavelmente, para *não torcer o pescoço e a cabeça* dos Reis Magos que seguiram o curso da estrela, o pintor a fez sob os pés dos viajantes. A contradição somente teve fim, quando um crítico inglês observou que o quadro era apenas um fragmento, a parte superior de uma obra, cuja parte inferior, também mutilada, era conservada em Siena na coleção Chigi-Saracini (Figura 30). Neste os Magos reaparecem no final de sua jornada, em ato de adoração à criança, na frente da caverna, em cujo teto a estrela tinha parado, mas sempre em posição elevada em comparação com os Magos que, portanto, continuaram a torcer o pescoço, de acordo com a regra iconográfica. Analisando as figuras 29 a 31, fica evidente que ambos pertenceram a uma única obra, que foi radicalmente mutilada, pelas razões antes expostas.

Outro exemplo nos permite restabelecer a leitura correta de um quadro, este mais importante do que o exemplo acima exibido. Em Madri, no Museu de Prado, a *Morte da Virgem*, de Andrea Mantegna (*Vicenza, Itália c.1431- †Mântua, Itália, 1506) é considerada uma das obras mais importantes do seu acervo (Figura 32). Na frente de uma varanda, com o

piso bastante colorido, com vista para a Laguna de Mântua, enquadrada entre pilares da construção arquitetônica, os apóstolos, com adornos nobres de estilo clássico, estão em torno do leito de morte da Virgem. Muitos anos atrás, vários críticos apontaram, com relação à obra, a ausência de um motivo iconográfico muito importante e até mesmo obrigatório, na época em que fora executada, quando se tratava da representação da morte de Maria. Sentia-se a ausência da representação de Jesus Cristo, de pé ao lado da cama ou na parte superior, recebendo em seus braços a alma da Virgem.

Um apressado crítico chegou a mencionar o desprezo do artista pela interpretação consagrada do tema, acusando Mantegna de paganismo, tomando por base o seu hábito de colecionar baixos-relevos e pedras antigas. Porém, deixando de lado a iconografia e examinando a pintura com mais atenção, é possível observar que, na lógica construtiva espacial de Mantegna, aqueles arcos que pareciam desenvolver-se sobre as pilastras e que foram bruscamente interrompidos, deixavam tanto o discurso como a construção mutilados[18].



Figura 32 - A morte da Virgem. Andrea Mantegna. 1462? Têmpera a ovo sobre madeira. 54 cm x 42 cm. Museu do Prado. Madri, Espanha.
Fonte: http://pt.wikipediaorg/wiki/Dormi%C3%A7%C3%A3o_de_Maria



Figura 33 - Cristo com a alma de Maria. Andrea Mantegna. 1462? Pinacoteca Nacional de Ferrara. 27,5 cm x 17,5 cm.
Fonte: CONTI, Alessandro, s.d., p. 21

Alguns anos depois de uma visita ao Museu do Prado de Madri, aconteceu ao crítico de arte Roberto Longhi examinar, numa coleção da casa Venderghini, em Ferrara, Itália, um pequeno quadro de Mantegna que representava o Cristo acolhendo a alma de Maria,

[18] CONTI, Alessandro, op. cit., p. 22

atualmente na Pinacoteca Nacional de Ferrara, Itália (Figura 33). Imediatamente lhe ocorreu ser este pequeno quadro a parte superior que faltava da pintura A Morte da Virgem, do museu espanhol. A prova foi evidenciada, projetando-se o desenvolvimento dos arcos, conforme aparece na foto seguinte (Figura 34 e 35).



Figura 34 - Montagem dos dois quadros.



Figura 35 - Idem. Observar o seguimento dos arcos.
Fonte: CONTI, Alessandro, s. d., p. 22

O homem, ao longo da história, tem sido o protagonista de modificações na leitura das obras de arte, por razões as mais diversas possíveis, inclusive pelo desejo de substituir o personagem de um quadro. Uma obra de arte que foi concebida como o retrato de uma dama (Figura 36), por razões desconhecidas, inclusive a morte da retratada, poderia ser transformada na representação de uma Santa, com todos os seus atributos específicos (Figura 37). Este é o relato de um quadro, por muitos anos desprezado, no acervo da Galeria Borghese de Roma e, hoje, bastante cultuado. O já citado crítico de arte italiano Roberto Longhi afirmava que, quando jovem, o quadro lhe parecia ter a representação de uma santa, de meio busto, com sua roda entre as mãos. Era seguramente uma Santa Catarina, apesar de faltar-lhe a auréola, mas isso era um detalhe de menor importância, sem que provocasse suspeita numa obra do classicismo dos primeiros decênios do séc. XVI. O que mais lhe intrigava na leitura

do quadro era a paisagem, que aparece ao fundo, e as colunas, que constituíam um cenário do retrato de uma jovem, executado em seu ambiente palaciano.

Chamava a atenção de qualquer observador, examinando o rosto de Santa Catarina, a ausência de uma atmosfera de santidade, porém o colar era ainda mais intrigante, tratando-se de uma joia particular, personalizada e de fatura primorosa. O quadro tinha todas as características de um retrato. O manto, a posição das mãos e a roda destoavam, "tudo era de uma academia apressada e banal, numa leitura precisa, o salto de qualidade, comparando-se com o rosto, evidentemente resultava extremo"[19]. Os elementos que denotavam qualidades inferiores eram justamente aqueles que tinham relação com a "santidade", e os superiores os que apontavam para a ideia de um retrato. A pintura antes da restauração era atribuída a Francesco Granacci (*Villamagna de Voltera, 1469 – † Florença, 1543) ou a Michele di Ridolfo (* Florença, 1503 - † idem, 1577), modestos acadêmicos toscanos influenciados por Andrea del Sarto (* Florença, 1486 - †Idem 1531).



Figura 36 - Retrato feminino transformado em Santa Catarina. Rafael Sanzio. Roma. Galeria Borghese. Antes da restauração.
Fonte: CONTI, Alessandro, p. 23



Figura 37 - Retrato feminino. Rafael Sanzio. Galeria Borghese. Roma. Após a restauração.
Fonte: Gênios da Pintura. Raffaello. Nº 61 ABRIL CULTURAL, p.13

Após a restauração, confirmaram-se as suspeitas de Roberto Langhi e o quadro foi comprovadamente atribuído a Rafael Sanzio (*Urbino, 1483 – † Roma, 1520), que o teria

[19] Ibidem, p. 25.

executado em Florença, no mesmo período em que Leonardo da Vinci (* Florença, 1452 - † Amboise, França, 1520) pintava a *Dama com Arminho*, atualmente no acervo de Museu Czartoryski de Cracovia, no qual a jovem aparece segurando um unicórnio, símbolo da castidade. Quando os restauradores removeram a roda, o manto e as mãos, da suposta Santa Catarina, surgiu um belo unicórnio (Figura 37). A presença do animal era a prova evidente da influência que Leonardo exerceu em Rafael no seu período florentino.

O paciente trabalho dos restauradores, apoiados em análises científicas, tem conseguido trazer à luz magníficos exemplares de obras de arte antiga que haviam sido totalmente "sepultadas" por diversas camadas de tinta. O exemplo mais impressionante, que revela a prática de antigas intervenções que modificavam a realidade da obra original, é um curioso Cristo, pertencente a um tríptico que há várias décadas se encontrava exposto no Museu Bandini de Fiesole (Figura 38 e 39).



Figura 38 - Tríptico. Montagem com duas peças de um disperso políptico de Lorenzo di Bicci. Museu Bandini de Fiésole. 1952. Antes da restauração
Fonte: BALDINI, Umberto; DAL POGGETTO, Paolo, 1973, p. 158.



Figura 39 - Cristo após a separação do tríptico ao qual estava inserido.
Fonte: BALDINI, Umberto; DAL POGGETTO, Paolo, 1973, p.159.

Entre 1952-53, quando o museu passou por uma reorganização, essa obra foi enviada para restauração em Florença. Logo se descobriu que os dois santos, colocados nas laterais do Cristo, eram na verdade uma secção de uma lateral de um disperso políptico de Lorenzo di Bicci (*1350 - †1427), cuja lateral oposta se encontrava nos depósitos da Superintendência dos Bens Históricos e Artísticos de Florença.[20] Restava portanto, sozinho, o crucifixo, aparentemente de pouco valor, mas cuja forma e dimensões lembrava o século XIII, apesar de estar inteira e pessimamente repintado, apresentando deteriorações (Figura 39). A repintura

[20] BALDINI, Umberto; DAL PROGGETTO, Paolo, op. cit., p. 22.

fora executada, alguns séculos atrás, com a intenção de "traduzir" um texto antigo para uma linguagem mais moderna. Essa repintura foi totalmente removida e, para surpresa dos restauradores, surge um crucifixo dos anos duzentos, de discreta qualidade, que, todavia, apresentava um curioso dado no perisônio: no centro deste, uma lamparina havia antigamente queimado uma parte do pigmento e, através desta espécie de janela, provocada pelo fogo, era possível observar, com o auxílio de um microscópio, uma pintura mais antiga. Análises radiográficas e microscópicas revelaram a existência de uma imagem subjacente de um outro crucifixo mais antigo, feito a têmpera, sobre fundo prateado.

Devido à existência de uma espessa camada de verniz, existente entre uma e outra camada de tinta, foi possível, numa árdua e dificílima operação de restauração, separar as duas camadas de têmpera, salvando-se o segundo e o terceiro crucifixos. A diferença de idade entre um e outro não era mais de vinte e cinco anos, por isso eram similares em sua concepção estética[21]. É o exemplo mais curioso conhecido, já que na prática do restauro geralmente o mais recente é sacrificado para resgate do mais antigo, supostamente o original. A restauração dessa obra, como o de tantas outras, constata como o avanço das tecnologias, colocadas a serviço do restauro, tem permitido o resgate de textos ultrajados no passado. Hoje os dois belos Cristos podem ser vistos no Museu Bandini de Fiésole (Figuras 40 e 41).



Figura 40 - Cristo Crucificado. Mestre da Cruz. 1230-1250. Têmpera sobre prata. 85 cm. x 65 cm. Museu Bandini – Fiésole-Itália. Fonte: Acervo do autor



Figura 41 - Cristo Crucificado. Autor ignorado. 1250-1290. Têmpera sobre madeira. Repintura feita sobre o da foto anterior. Fonte: Acervo do autor

[21] Ibidem, p. 23.

2.2.3 Critérios utilizados pelo antiquário ou pelo galerista

Na Europa, a partir do século XVII, com o aumento do colecionismo e do número de antiquários, que vão garimpar e comercializar as obras de arte, surge o "critério do antiquário ou do galerista", segundo o qual os restauradores se colocam não a serviço da obra de arte e do respeito à sua integridade física e estética, mas ao da vontade do cliente. Ainda hoje os restauradores travam com esses comerciantes de arte, com algumas exceções, um verdadeiro embate conceitual, na tentativa de valorizar os parâmetros da restauração moderna, que condena toda reconstituição duvidosa, mas, em séculos passados, esses conceitos ainda não existiam.

O museu do Louvre possui em seu acervo numerosas obras de arte, especialmente esculturas, provenientes das coleções Borghèse, Richelieu, Albani e Mazarin, que mostram fragmentos de esculturas antigas que foram "reconstituídas", aproveitando elementos originais e acrescentando outros, que nada tinham a ver com o original. Da coleção Mazarin, faz parte integrante a escultura de Adonis (Figura 42), um torso antigo que teria sido completado por François Du Quesnoy (*1597- †1643), também conhecido como Francesco Fiammingo. Esta obra é proveniente da antiga coleção do Cardeal Mazarin (*1602 - †1661), a qual foi danificada, em 1670, num acesso de loucura do marquês de La Merlleraye, duque de Mazarin. Após este incidente, foi novamente restaurada, exibindo ainda hoje os traços das reparações[22]. Na coleção Borghèse destaca-se uma Vênus, resultante de uma montagem aproveitando a base de um corpo antigo e o torso do séc. XVI. Na coleção Richelieu (*1585 - †1662), o Bacchus (Figura 46) também foi completado no séc. XVII, por um escultor não mencionado[23], mas cuja intervenção se assemelha àquela realizada por François Du Quesnoy, na escultura Adonis (Figura 42). São peças magnificamente reelaboradas, onde o escultor usou de toda a sua criatividade, para conceber uma nova peça apropriando-se de partes originais de esculturas antigas.

[22] Informações coletadas da etiqueta de identificação da obra, no Museu do Louvre.

[23] A peça pertenceu a coleção do cardeal Richelieu até 1643, quando passou para a coleção da duquesa d'Aguillon (1604-1675), ali permanecendo até a sua morte. É considerada uma das raras antiguidades da coleção parisiense de Richelieu. Informações coletadas da etiqueta de identificação da obra do Museu do Louvre. Fotos: José Dirson/Waldemar Silvestre Carlos



Figura 42 - **Adonis.** Torso antigo que teria sido completado por François du Quesnoy. Museu do Louvre, Paris.
Fonte: Acervo do autor



Figura 43 - **Thétis.** Mármore IIº Séc. a.C. Restaurado pelo atelier de B. Cavaceppi por volta de 1675.
Fonte: Acervo do autor



Figura 44 - **Bacus.** Mármore do IIº séc. d.C. restaurado no Séc. XVII. Museu do Louvre-Paris.
Fonte: Acervo do autor

A sequência abaixo mostra outros três exemplos de esculturas expostas no Museu do Louvre, que pertenceram às coleções acima citadas e que foram amplamente restauradas, nos séculos XVII e XVIII, segundo os critérios da época. Torsos ou corpos inteiros, sem os respectivos membros e, por vezes, a cabeça, eram reaproveitados, compondo novos personagens, a exemplo do Bárbaro Cativo (Figura 45). Era uma forma de valorizar o fragmento de uma obra antiga, acrescentando-lhes, com liberdade, as partes faltantes, criando assim um novo objeto de arte. É importante não enganar o espectador, como o evita o Museu de Louvre, deixando registrado na etiqueta de identificação da peça o registro e a data das intervenções, já que muitas vezes parecem imperceptíveis ao espectador os enxertos, a exemplo da escultura do Bacchus (Figura 46).



Figura 45 - Bárbaro cativo. Roma, séc. IIº d.C. Pórfiro vermelho e mármore branco. Cabeça, braços e corpo pertencem a épocas diferentes. Museu do Louvre – Paris.
Fonte: Acervo do autor



Figura 46 - Bacchus. Mármore. séc. d.C. Itália. Bastante restaurada, os braços e as pernas foram reconstituídos em época moderna. Museu do Louvre, Paris.
Fonte: Acervo do autor



Figura 47 - Minerva sentada. Pórfiro vermelho e bronze dourado. Corpo do IIº séc. d. C., cabeça e braços, séc. XVII /XVIII. Museu do Louvre, Paris.
Fonte: Acervo do autor

A escultura que representa Thétis (Figura 43) foi descoberta em 1764 em Cività Lavinia, tendo a sua base sido restaurada com os restos de uma embarcação, incluindo o cavalo marinho. Esta escultura pertencia a um grupo de dez divindades que adornava o pórtico da Vila Albani[24].

A escultura de Minerva Sentada (Figura 47) foi adquirida em Roma em 1646 pelo Cardeal Mazarin. A parte mais antiga, em pórfiro vermelho, pertence ao IIº séc. d.C. e foi completada pelo restaurador Francuccio Francucci. Em 1665 foi adquirida pelo rei Luís XIV (*Saint-Germain-en-Laye, França - †Versalhes, 1715), tendo sido instalada no jardim do Trianon, em 1681 por Etienne Baudet (*1636 - †1711). É inverossímil que, no final do séc. XVII, tenham a sua cabeça e seu braço esquerdo sido trocados para, com essas partes, ser confeccionada uma outra peça em Roma.

[24] Informações coletadas da etiqueta de identificação da obra, em visita recente ao Museu do Louvre.

2.3 Antecedentes da conservação metódica das obras de arte

Em 1734, na véspera do Natal, um pavoroso incêndio destruiu grande parte da coleção real dos reis da Espanha, que estava armazenada no Palácio Real de Alcáçar em Madri, residência dos Reis e Rainhas de Castela e Aragão. Os registros da época falam na destruição de mais de 500 obras, da autoria de Ticiano, Rubens, Veronese, Velásquez e muitos outros. Os pintores reais da época foram incumbidos de restaurar centenas de quadros danificados. Os documentos arquivados revelam uma campanha conjunta, monitorada e especializada, realizada por pintores com habilidade e conhecimentos reconhecidos na 'composição de pinturas'. Segundo Zahira Véliz

> uma visão rápida desse episódio crítico da história da arte de uma das maiores coleções europeias revelará que a preocupação com a conservação metódica das grandes coleções não é exclusiva do nosso século e oferecerá também uma rápida vista d'ólhos do dia a dia dos restauradores do passado, aos quais muitas vezes tem sido atribuída uma responsabilidade exagerada pela condição dos quadros[25, 26].

O Arquivo Real de Madri guarda vários documentos dessa época inclusive extensas listas de materiais para o uso na restauração, incluindo pigmentos, tecidos de linho, muitas libras de farinha, favos de mel, óleos de linhaça e nozes e até "uma carga de areia limpa também foi requisitada para colocar como peso sobre as telas reenteladas novamente".[27] Nessa época os restauradores consideravam-se portadores de segredos e de fórmulas mágicas, que eram mantidos sob absoluto sigilo, inclusive os processos de limpeza e reentelamento. No Brasil não deve ter sido diferente.

Antes da revolução na tecnologia do restauro, vale a pena refletir sobre a abordagem de Gilberte Émile-Mâle, em seu livro "Para uma história da restauração das pinturas na França":

> Sob o Ancien Regime não se dedicava às pinturas antigas o respeito quase religioso, como nós o fazemos atualmente; não eram consideradas como coisas quase sagradas, mas simplesmente como uma parte do mobiliário [...] As pinturas eram

[25] VÉLIZ, Zaira. *Studies in the History of Painting Restoration*. London, Archettype, 1988.
[26] Texto dessa publicação, com o título "*Restauração de Quadros nas Coleções Reais da Espanha 1734-1820*", foi distribuído no Workshop – Critérios Éticos e Estéticos na Restauração de Pinturas, a cargo do restaurador David Bomford, realizado em S. Paulo, em novembro de 1999, com o patrocínio da Fundação Vitae, do British Council e do Masp.
[27] Idem.

> aumentadas ou diminuídas segundo os locais que elas deviam ocupar. O quadro era, então, feito para um determinado espaço e inteiramente subordinado a ele[28].

E, além disso, deslocavam-se os quadros segundo os caprichos do soberano ou do diretor das instituições. Assim, a Sagrada Família e o São Miguel de Rafael iam duas vezes por ano do quarto do rei para a sede da Superintendência, o que provocava conseqüências danosas para estes quadros. Os restauradores de então eram simplesmente pintores encarregados de refazer as partes destruídas e de as harmonizar com o conjunto. Os pintores Charles Lebrun (*1619 - †1690), Antoine Paillet (* 1626 - † 1701), François Stiemart[29] (*1680 - †1740) tiveram, sucessivamente, o encargo de zelar pela conservação e a manutenção dos quadros da Coroa, isto é, de fazer ou dirigir estas restaurações, depois sendo sucedido, segundo parece, com a morte de Stiemart, em outubro de 1740, por Ferdinand-Joseph Godefroid (*1728 - †1788), pintor do rei, marchand de quadros, mas também restaurador das coleções reais. Sua viúva, Marie Jacob Vanmerle (*1705 - † 1775), unicamente restauradora, sucedeu a seu marido e teve, até a sua morte em 1775, o encargo de efetuar a manutenção dos quadros, com o pintor e marchand François-Louis Collins (*1669 - † 1760) encarregado dos retoques. Há já aí uma evolução: é uma restauradora e não mais um pintor que tem o encargo de conservar os quadros da Coroa[30]. A expertise de um restaurador de pintura foi definida em Paris, no final do séc. XVIII, nas instituições museológicas,[31] tendo sido a restauradora Marie Jacob uma das pioneiras.

Foi somente nos meados do século XVIII, segundo Gilberte Mâle, que "uma orientação nova e decisiva" foi dada às técnicas do restauro, com a criação dos procedimentos de "transposição de pinturas"[32]. Essa descoberta, mantida em segredo pelos poucos ateliês que dominavam a técnica, estimulou a preocupação com a restauração como um sistema integrado de procedimentos. Vale lembrar que, em 1750, realizou-se, no Louvre, a primeira "transposição" de pintura de que se tem notícia. Em Madri, em 1801, o Secretário do Estado, Sr. Pedro Ceballos, pede ao pintor Francisco Goya y Lucientes (*1746 - †1828), que

---

[28] ENGERAND, Fernand. Inventaire de Tableaux du Roy rédigé en 1709 e 1710 par Nicolas Bailly. Introduction, p. XVIII. In: ÉMILE-MÂLE, Gilberte. *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*. Études réunies par Ségolène Bergeon Langle. Paris: Somogy éditions d' art, 2008. p. 82 (Nota 1, cap. 1)

[29] François Stiemart foi encarregado da guarda do acervo do rei em 1701 e em 1720 é nomeado pintor do Rei.

[30] ÉMILE-MÂLE, Gilberte. *Pour une Histoire de la Restauration des Peintures en France.* Paris: Somogy Editions d`Art, 2008. p. 35.

[31] ETIENNE, Noémie. Um "Artiste Connaisseur" L'Èxértose du Resturateur dans L'Institution Muséale à la fim du XVIII e Soècle. *Revue de Synthèse*, 2011. p. 75

[32] A transposição total da pintura ocorre quando o seu suporte e a base de preparação são totalmente destruídos e apenas a película pictórica é salva e transportada para um novo suporte. Na transposição parcial o suporte original é destruído, porém a base de preparação é salva, juntamente com a camada pictórica, ambas transportadas para um outro suporte. Tanto uma como outra intervenção somente são aconselhadas em casos extremos, como forma de salvar uma obra de arte já condenada.

inspecione o trabalho de um restaurador chamado Angel Gómez Marañon, encarregado da restauração de numerosas obras do acervo real. Sua visão do trabalho foi extremamente negativa e começou com o verniz nos seguintes termos:

> Em relação à natureza do ingrediente empregado para a veladura do quadro, embora tenha perguntado o que foi usado, o restaurador falou em clara de ovo, sem qualquer outra explicação; sendo assim, fiquei sabendo com certeza que ele estava fazendo mistério de seus métodos e ansioso por esconder a verdade.[33]

Apesar do desconhecimento de Goya, a clara de ovo batida com algumas gotas de limão era muito usada como verniz, não só na Europa, como também no Brasil, inclusive para proteger as partes das esculturas folheadas com lâminas de prata, a fim de evitar sua rápida oxidação. Nesta sua visita, Goya mostra-se, através de duas cartas enviadas ao dito secretário, indignado e desgostoso com o que viu: "aquilo não deveria ser feito"[34]. Nelas se reporta à frase já conhecida – "o tempo também pinta" – reconhecendo o valor da pátina, que já era conhecida desde os tempos antigos, reprovando as limpezas drásticas que as pinturas estavam sofrendo.

Programas de treinamentos em conservação, como os que conhecemos hoje em dia, são iniciativas muito recentes, sendo que os primeiros foram realizados nos anos 40 do séc. XX. Entretanto, a mais antiga tradição contínua do treinamento para a conservação de quadros, de mestre para aluno, é encontrada no Departamento de Conservação de Quadros do Museu Hermitade de Leningrado, na Rússia, e data do reinado de Catarina II, a Grande (*1729 -†1796). A iniciativa mais precoce no sentido de criar uma escola apropriada para o ensino da restauração, data de 1816, quando a proposta foi apresentada à Academia de Veneza.[35] Na Inglaterra, segundo Kirby, durante os séc. XVII e XVIII não havia nenhum tipo de treinamento formal na arte da restauração.

2.4 Conceitos de restauro

Os conceitos teóricos que passaram a nortear as intervenções em obras de arte surgiram a partir do séc. XIX, período em que são desenvolvidas as primeiras reflexões das

[33] VÉLIZ, Zahira, op. cit.
[34] Idem
[35] KIRBY TALLEY, Jr., M. *Patifes e Hotentotes: Restauradores, Práticas e Atitudes da Restauração na Inglaterra dos Séc. XVII e XVIII.* Studies in the History of Painting Restoration. Londres, Archetype, 1998. Artigo traduzido para o português por Cecília Cunha Bueno de Assunção, com autorização do autor e do United Kingdom Institute for Conservation – U.K.I.C. e distribuído aos participantes do Workshop Critérios Éticos e Estéticos na Restauração de Pinturas, ministrado pelo Prof. Bavid Bomford, no período de 8 a 13 de novembro de 1999, patrocinado pela Fundação Vitae e The Britsh Council.

quais descendem as atuais filosofias da conservação e do restauro. Foi somente quando a noção de monumento se consolidou, pelo reconhecimento de seu valor como documento histórico, é que surgiram as primeiras reflexões críticas e foram traçadas as primeiras linhas de conduta. As primeiras abordagens teóricas a respeito deste tema foram desenvolvidas por profissionais da área da engenharia e da arquitetura, talvez por serem mais organizados que os artistas plásticos – responsáveis pela restauração das obras de arte, bi e tridimensionais.

Em meados do séc. XIX convivem simultaneamente duas linhas de conduta ou pensamentos teóricos, totalmente divergentes. Na França o arquiteto-restaurador, Eugène Viollet-le-Duc (*1814 - †1879)[36] (Figura 48), defende a restauração de estilo, ou restauração estilística, pela qual o profissional deveria refazer a edificação procurando a perfeição formal, respeitando as características estilísticas e desconsiderando os aspectos históricos. A busca pela perfeição recomendava que as partes desaparecidas fossem reconstituídas a partir daquelas existentes. Viollet defende a necessidade da restauração, interpretando a arquitetura a partir de uma postura racionalista. Este conceito de restauração, baseado no princípio estético de completude formal e de unidade estilística da obra de arte, conforme define Maria Helena Pires Martins, cresce não só na França, mas também na Itália, onde recebe o nome de *ripristino.*

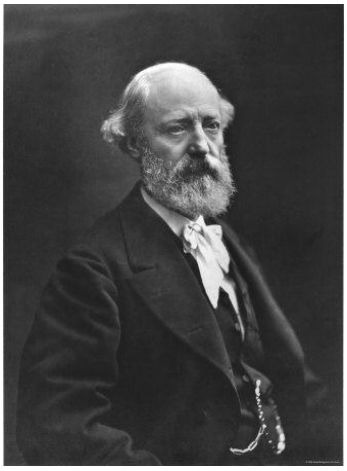


Figura 48 - **Eugène Viollet-de-Duc.**
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc

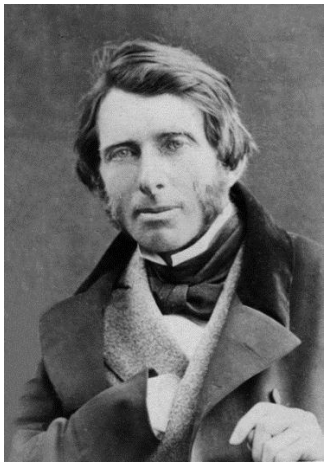


Figura 49 - **John Ruskin.**
Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/John_Ruskin_1863.jpg

[36] Eugène Viollet-le-Duc, realizou inúmeras intervenções em monumentos franceses, entre as quais se pode citar: Notre-Dame de Paris, Sant Serin de Tolouse, Catedral de Amiens, Castelo de Pierrefonds, Igreja de Madeleine de Vezèlcy e as muralhas de Carcassone.

Contemporâneo de Viollet-le-Duc, mas com ideias totalmente opostas, encontramos o inglês John Ruskin (*1819 - †1900) – escritor, poeta e crítico – (Figura 49), representante da teoria romântica ou da não restauração romântica, que defende a intocabilidade do monumento degradado. Criado dentro dos princípios rígidos da educação religiosa anglicana, Ruskin parte do princípio de que o homem ao nascer recebe bens em depósito que na realidade não lhe pertencem, por isso deve fazer uma utilização respeitosa deles. Para ele a restauração não é uma necessidade, mais uma consequência do descuido dos homens com seu patrimônio. Radical em suas definições, Ruskin defende princípios que se aproximam dos fundamentos do que hoje entendemos como 1) conservação preventiva, em primeiro lugar, depois 2) a consolidadora, mesmo que para isto se tenha que utilizar materiais diferentes dos originalmente utilizados e, por último, 3) a morte digna da edificação, quando chegar o momento. Sua postura teve o mérito de influenciar as tendências modernas em matéria de reconstrução e reintegração, além de despertar o interesse para a conservação dos monumentos, como medida preventiva de evitar o seu arruinamento.



Figura 50 - Camilo Boito.
Fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/Camillo_Boito

Na década de 1880 surgem na Itália duas teorias baseadas nas de Viollet-le-Duc e Ruskin, a *restauração científica*, formulada e defendida por Camilo Boito (*1816 -†1914) (Figura 50) e a *restauração histórica*, representada por Luca Beltrami (*1854 - †1933). Camilo Boito, por exemplo, tenta uma união entre a teoria de Ruskin e a necessidade de restauro. Para Maria José Martinez Justicia,

> Boito aceita a crítica radical do teórico inglês, mas evita participar de sua visão fatalista, quanto à condenação a que está submetida a obra de arte com o passar do tempo, não permitindo sua ruína mediante a aplicação de diferentes instrumentos técnicos.[37]

Boito defendia a restauração filológica ou científica. Para ele a restauração somente deveria ser realizada em casos extremos, quando todos os meios disponíveis para salvaguardar a obra de arte tivessem falhado (manutenção, consolidação, pequenas e imperceptíveis intervenções pontuais). Defendia, entre outros pontos, a consolidação das partes existentes e não sua reconstrução. Considerava que as partes incorporadas em restaurações anteriores não deveriam ser removidas ou substituídas, mesmo quando apresentassem estilo diferente do original, por integrar a autenticidade histórica do monumento. Para Boito era necessário consolidar antes que reparar, reparar antes que restaurar, evitando adições e renovações. Os princípios defendidos por Boito são amplamente utilizados nos dias de hoje nas intervenções de restauro, como quando diz:

> quando as adições são indispensáveis, por razões estéticas ou outros motivos de absoluta necessidade, devem ser realizadas sobre informações absolutamente certas e com características e materiais diferentes[38].

Aliás, a Carta de Veneza, datada de maio de 1964, reforça esse argumento, em seu artigo 12, o qual diz textualmente:

> Os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmonicamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais, a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte ou de história[39].

Na sua obra *Os Restauradores*, Camilo Boito chama a atenção para fato de que a restauração e a conservação não são a mesma coisa, sendo, com muita frequência antagônicas. Para ele os conservadores são considerados "homens necessários e beneméritos" ao passo que os restauradores são quase sempre "supérfluos e perigosos". Dessa forma dirige seu discurso sobretudo aos últimos, pregando a precedência da conservação sobre a restauração e a

---

[37] JUSTICIA, Maria José Martinez. *Historia y Teoria de la Conservacion y Restauracion Artística*. Marid: Tecnos, 2001. 464 p.
[38] BOITO, Camilo. *Questioni pratiche di belle arti*: Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamente. Milano: Hoepli, 1893. p. 43.
[39] CURY, Isabelle (Org.). *Cartas Patrimoniais*. 3 ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: IPHAN - Edições do Patrimônio, 2004. p. 94.

limitação desta ao mínimo necessário.[40] Seu pensamento formulado no séc. XIX ainda permanece atual.

2.4.1 A moderna filosofia da restauração

Os teóricos do século XIX e início do XX se empenharam em classificar os bens susceptíveis ou não de serem submetidos à restauração, com o objetivo de evitar que as intervenções pudessem causar mais danos do que o próprio tempo. Pensavam a restauração como uma ciência exata, com regras e métodos cientificamente determinados, prevalecendo o caráter histórico das obras de arte.

Por um largo período de tempo, a comunidade científica e os burocratas do governo pensavam que a preservação do bem cultural dependia unicamente, na maioria dos casos, dos avanços científicos e laboratoriais das ciências exatas tais como a química, a física e a biologia e, além disso, de equipamentos sofisticados de controle de umidade, de temperatura, de roubos e de incêndios, etc. Apesar de reconhecer a importância da ciência, hoje se tem consciência de que não é possível garantir a preservação da memória cultural, sem a conscientização das sociedades e sem um grande investimento na educação. Parcela importante da degradação dos monumentos e dos bens artísticos tem como agente o próprio homem.

Na restauração dos bens móveis e integrados, durante o desenrolar do séc. XX, houve um grande avanço nas teorias, no conceito, na tecnologia e na própria postura do restaurador com relação à obra de arte. Em outubro de 1930, reuniram-se em Roma cerca de duzentos diretores de museus, historiadores de arte e cientistas, participantes de conferência patrocinada pelo Escritório Internacional de Museus da Liga das Nações. Era propósito da conferência propor métodos científicos para o exame e a preservação das obras de arte. A 1ª Guerra Mundial e a Guerra Civil Espanhola haviam deixado suas marcas tanto nos monumentos como nas obras de arte de vários países europeus. O conceito moderno de conservação e restauração provém dessa conferência, quando cientistas, agentes governamentais, intelectuais e outros avaliaram não somente o perigo de intervenções inadequadas nos monumentos históricos e em representativas obras de arte, bem como a necessidade de criação de critérios rígidos, devido ao grande número de intervenções desastrosas, ocorridas após as destruições provocadas pela 1ª Guerra.

---

[40] BOITO, Camilo. *Os restauradores*. Tradução: Beatriz Mugayar Kuhl e Paulo Magayar Kuhl. 1. ed. São Paulo: Artes e Ofícios, 2002.

A Carta de Atenas, elaborada em 1931, surge a partir da iminência de desastres nas ruínas da Acrópole. Durante o evento discutiu-se amplamente sobre a "anastilose", tendo o Sr. Balanos, diretor dos trabalhos dos monumentos da Acrópole, se colocado à disposição para prestar quaisquer explicações, sobre os trabalhos em curso, permitindo aos membros da conferência pedir detalhes e emitir opiniões[41]. A conferência constatou "que nos diversos Estados representados predominava uma tendência geral para abandonar as reconstituições integrais, evitando assim seus riscos, pela adoção de uma manutenção regular e permanente, apropriada para assegurar a conservação dos edifícios"[42]. A Carta de Atenas representou um grande avanço, entre outros aspectos, na seleção dos materiais a serem empregados na restauração dos monumentos e no respeito aos monumentos antigos quando da construção dos outros, em suas vizinhanças: volumetria, harmonização, circulação de veículos e outros cuidados.

Em 1939 foi criado o ICR – Instituto Central de Restauro, sediado em Roma, por iniciativa de Cesare Brandi (*Siena, Itália, 1906 – †Vignano, Itália, 1988) e Giulio Carlo Argan (*Turim, Itália, 1909- †Roma,Itália, 1992) com a missão de treinar equipes para atuar nos diversos ateliês de seus países de origem, montados para socorrer uma parcela importantíssima do patrimônio da humanidade, em vias de desaparecimento. Desse hercúleo esforço vão surgir, em vários países da Europa, Centros de Restauro, que, com o passar dos anos, vão ser equipados com o que havia de mais moderno na época. Os laboratórios passaram a contar com equipes interdisciplinares – restauradores, historiadores, museólogos, físicos, químicos, biólogos e outros profissionais – e foram responsáveis pela descoberta e difusão de novos produtos e técnicas, além da mudança da mentalidade, o que propiciou o avanço da restauração no resto do mundo. A maioria dos centros estava e continua vinculada às Universidades.

O avanço das tecnologias igualmente decorreu, em grande parte, da grande destruição do patrimônio cultural daquele continente, acarretado pela II Guerra Mundial. Após seu término constatou-se que parcela importantíssima dos tesouros da humanidade estava arruinada ou semidestruída, enquanto outra parte permanecia degradada, pela guarda inadequada dos acervos em cavernas, porões, subterrâneos, passagens secretas, etc., na tentativa desesperada de salvá-los, diante de um bombardeio iminente.

Ao término da Segunda Guerra, criaram-se a ONU – Organização das Nações Unidas, como um instrumento para a busca da paz mundial, com sede em Nova Iorque, EUA e a

[41] CURY, Isabelle, op. cit., p.15.
[42] Ibidem, p. 13.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, sediada em Paris, França, estruturada com o propósito de ampliar o conhecimento entre as nações, baseado no respeito à cultura e ao modo de viver de cada povo. A preservação do patrimônio cultural e natural passou a ser uma das bandeiras fundamentais do órgão. Por iniciativa da UNESCO, foram criados o ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, o ICOM – Conselho Internacional de Museus e o ICCROM – Centro Internacional para o Estudo e a Preservação do Patrimônio Cultural.

Além de salvarem uma parcela importante do patrimônio cultural da humanidade, atacada por vários tipos de patologias, os centros de restauro têm, nos últimos 60 anos, resgatado inúmeras concepções originais de objetos bi e tridimensionais. Essas obras de arte haviam sido adulteradas por práticas inadequadas de intervenção, que desvirtuaram, tanto suas formas como suas policromias, especialmente nos objetos de conteúdo religioso, em vários países de quase todos os continentes.

À vista das grandes destruições provocadas pela guerra o caráter artístico não poderia mais ser colocado em segundo plano, já que a fruição da obra-de-arte está relacionada com a percepção de sua imagem figurativa somada ao caráter histórico. É este aspecto que diferencia a obra-de-arte de outros produtos da ação humana. Nesse contexto, Cesare Brandi (Figura 51) teve grande destaque, contribuindo para o restauro de inúmeras obras de arte; diante da falta de sistematização de procedimentos, começou a pensar no que seria sua Teoria da Restauração, com o objetivo de delimitar regras que embasassem a prática do restaurador. A partir daí destacou-se como um dos maiores teóricos da restauração moderna.

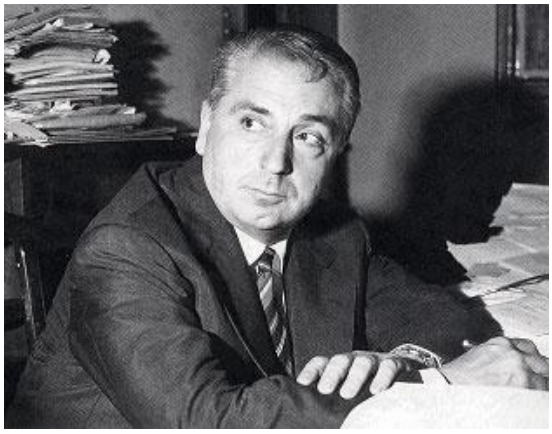


Figura 51 - Cesare Brandi – Teórico da Restauração.
Fonte: https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=cesare+brandi

Em 1966 ele escreveu uma de suas obras mais importantes - Teoria da Restauração, baseada nas diretrizes da Carta de Atenas, muitas vezes classificada como um texto teórico e pouco prático. Brandi afirmava que "restaura-se somente a matéria da obra de arte"[43], já que o restaurador só atuará nesse nível e uma obra se manifesta por meio da matéria que, por sua vez, é o que de degrada.

Conhecendo o objeto já em estado degradado, com grandes perdas, não é possível ao restaurador ter certeza de como o artista o concebeu. Neste caso, só é admissível uma intervenção baseada no estado em que a obra se encontrava, quando ela chegou às mãos do conservador-restaurador e não no que ele pensa ter sido seu "estado original", o que o levaria e também ao espectador a incorrer em erros de interpretação. Completar aleatoriamente uma obra de arte, era para Brandi cometer um "falso histórico". Ele argumentava que

> [...] a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra-de-arte, desde que isso seja possível alcançar, sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra-de-arte no tempo[44]

Segundo suas teorias, as intervenções deveriam guiar-se por uma crítica de valor em relação ao significado histórico do objeto, limitada pelo estado físico em que se encontra a obra-de-arte e sustentada por um vasto conhecimento técnico, estilístico, filosófico e histórico, não podendo depender do gosto particular do restaurador. Estabeleceu, ainda, que as intervenções deveriam tornar os acréscimos facilmente reconhecíveis, mesmo para um leigo, e que fossem reversíveis, permitindo sua remoção no caso de uma eventual intervenção futura. A principal marca da obra de Cesare Brandi é o rigor crítico-cultural que aponta o ato da restauração como o responsável pelas futuras interpretações estilísticas e históricas da obra-de-arte. Ele pontuava que, caso seja executada sem critérios, a restauração pode causar danos à obra, que irão perpetuar-se por várias gerações. A partir dessas teorias, a preservação do patrimônio cultural, em suas diversas formas e aspectos, consolidou seu espaço na sociedade contemporânea, contribuindo para a democratização do seu conhecimento.

Em 1966, a grande enchente provocada pelo transbordamento do rio Arno se abateu sobre Florença, com a elevação do nível das águas por vários metros no centro histórico, vitimando de forma dramática o patrimônio artístico daquela cidade, berço do Renascimento. Restauradores do mundo inteiro, inclusive o Prof. João José Rescala, se colocaram à

---

[43] BRANDI, Cesare. *Teoria del Restauro*. Picola Biblioteca Einaudi. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1977. p. 31.
[44] Ibidem, p. 33

disposição do governo italiano, para ajudar no salvamento de centenas de obras que sofreram gravíssimos danos. Aquele restaurador brasileiro realmente colaborou com a grande força-tarefa, conforme cartão de agradecimento do Comitê do Fundo Internacional para Florença, assinado por Carlo Ludovico Ragghianti, em setembro de 1969[45].



Figura 52 - Umberto Baldini com a Madalena de Donatello.
Fonte: http://www.nytimes.com/2006/08/22/obituaries/22baldini.html?r=0

Naquela época, era responsável pelo Gabinete de Restauração, órgão da Superintendência dos Bens Históricos e Artísticos de Florença, Umberto Baldini (Figura 52), crítico de arte e filósofo da restauração moderna. Houve, naquela época, a necessidade de criar uma metodologia que, diante dos gravíssimos danos, permitisse salvar aquilo que sobrara de cada obra de arte. Apresentava-se a oportunidade de restituir, a contento, a fluidez estética e a autenticidade da obra, através da utilização de uma técnica moderna, prática e reversível, recuperando a legibilidade do objeto, que havia se transformado, na maioria das vezes, em meros fragmentos. Esta técnica foi denominada *abstração cromática*, que, juntamente com a *seleção cromática* e a *seleção do ouro*, constituíam novas formas de reintegração das obras de arte, tendo sido desenvolvidas nos Laboratórios da

[45] BALTIERI, Rosana Rocha. *João José Rescala*: Teoria, Conservação e Restauração da Pintura em Salvador (1952-1980). 2012. Total de folhas. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2012. p. 109

Superintendência, com a participação decisiva de Ornella Casazza[46]. Mais adiante, quando forem abordados os critérios de reintegração da policromia, serão melhor explanados os conceitos e especificidades das técnicas retro mencionadas.



Figura 53 - Salvador Muñoz Viñas.
Autor da Teoria Contemporânea da Restauração.
Fonte: http://www.e-conservationline.com/content/view/627/195/

Continua a velha Europa a indicar caminhos e a conceber novos conceitos de restauração. Em 2004, os cânones da conservação-restauração clássica tiveram suas estruturas abaladas, quando da publicação da *Teoría Contemporánea de la Restauración*, da autoria de Salvador Muñoz Viñas[47] (Figura 53). A obra ganha repercussão internacional, passando a fazer parte das bibliografias mais consultadas na área de trabalho em foco. O autor empreende um ousado questionamento sobre conceitos e paradigmas e realiza uma crítica profunda das teorias da restauração então vigentes, que ele denomina de *clássicas* – de modo a tentar atualizar para a contemporaneidade tudo aquilo que os teóricos preconizaram e consolidaram como regras e verdades ao longo dos dois últimos séculos.

[46] Ornella Casazza é historiadora de arte ligada à Superintendência dos Bens Históricos e Artísticos de Florença, onde dirige o Departamento de Aplicação de Tecnologias Avançadas – D.T.A. Foi responsável pela restauração de importantes obras do patrimônio florentino, tais como: Crucifixo de Cimabue, Primavera de Boticelli, afrescos de Massaccio, Masolino e Filipoino Lippi na Capela Brancacci da Igreja de S. Maria del Carmine de Florença. Coordenadora do Curso de Restauro da Università Unternazionale dell'Arte de Firenze, entre outras atribuições.

[47] VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid (Espanha): Editorial Sintesis S.A., 2003. 205 p.

A partir de uma profunda análise e reflexão sobre as práticas modernas de restauração, ele procura fazer uma correlação de ideias, princípios e critérios que possam ajudar e orientar os restauradores da contemporaneidade, na resolução dos conflitos sempre presentes quando se está diante de uma obra de arte que necessita de intervenção.

Viñas reconhece que a chamada teoria contemporânea, em oposição, às teorias que já pertencem a um passado que precisa ser rediscutido, não dispõe ainda de textos canônicos, mas se utiliza de manifestações isoladas e esparsas de uma série de ideias expostas em congressos, seminários e outros eventos. Por outro lado e apesar disso, aquele novo teórico da restauração afiança que "a teoria da conservação existe: é um conjunto de reflexões, de ideias, de teorias, de princípios extraordinariamente potentes – porém é um conjunto informe"[48].

As teorias contemporâneas tentam desmistificar um elenco de conceitos por décadas esgrimidos por restauradores da escola clássica italiana, compreendendo ideias já cristalizadas, cuja extensão de seus significados jamais era objeto de qualquer tentativa de dissecação.

Os questionamentos começam pela indagação do que seria a "restauração" e a conservação, contrapondo aos conceitos "idealistas" ou românticos das teorias clássicas a busca de ações *finalísticas*. Assim sendo, a intervenção não deve buscar resultados ligados a ideais de devolver ao bem a sua "autenticidade" (para eles um esforço inatingível), mas buscar um produto que atenda à finalidade do objeto e seja aceito por um número maior de pessoas. Neste caso certa razão assiste à Vinãs, especialmente com relação à restauração de objetos de culto: imagens, pinturas, entre outros. Aos fiéis a imagem sacra tem que lhes parecer esteticamente perfeita, não importando a sua originalidade, especialmente se a peça restaurada pertence a uma comunidade formada de pessoas simples. Em 1985, após um terrível terremoto, os restauradores de Centro de Restauro da Guatemala foram enviados a algumas pequenas cidades daquele país para restaurar imagens sacras e templos religiosos. Adotaram critérios modernos de restauro, não complementando certas partes das obras que haviam sido mutiladas pelos tremores e desabamentos. A população daquelas cidades, a maioria de origem maia e de profunda fé católica, não aceitando as intervenções impostas pelos restauradores, após a retirada destes contrataram artesãos e completaram, dentro do seu conceito de identidade sacra, as partes que haviam permanecido mutiladas. Esse fato foi relatado em 1989 no Seminário de Esculturas Policromadas, realizado no CECOR, UFMG,

[48] VIÑAS, op. cit., p. 14

patrocinado pelo PNUD-UNESCO, pelo restaurador guatemalteco Jorge Alberto Carías Ortega.

Não há dúvida de que a adoção radical da postura clássica ou dos novos postulados contemporâneos levará a procedimentos específicos para cada uma daquelas posições e a resultados dramaticamente distintos.

Viñas critica pilares da restauração clássica, questionando crenças universalmente aceitas, dentre elas:

a) A busca pela *autenticidade* ou Verdade da obra de arte: Qual seria esse estado? O do momento em que foi produzido? Ou seria a aparência mais parecida? Ou seria o "estado prístino", isto é, o estado que o objeto deveria ter, ainda que, de fato não havia tido nunca? Ou seria o estado que pretenderia o autor? Ou, finalmente, o estado autêntico seria efetivamente o atual, alternativa mais compatível com as ideias contemporâneas, como literalmente comenta Viñas? O teórico não deixa para menos o fato de que, ao aplicar materiais nos procedimentos de restauração, a argumentação perde totalmente a sua força.

b) A defesa da *objetividade*. Segundo Viñas, "a restauração é uma atividade baseada no *gosto* de cada momento ou de cada pessoa"[49], daí o perigo de "prevalecer um estado de verdade sobre outros ou recriando esse estado de uma forma ou outra". Assim sendo, na tomada de decisão, ao invés da proclamada objetividade clássica, qualquer intervenção está eivada de um alto grau de subjetivismo.

c) O conceito da *deterioração*: Para Viñas, citando recentes posturas diante de "contradições" das teorias clássicas, o conceito da deterioração inclui dois elementos: 1. A alteração material do bem observada objetivamente; 2. A alteração que, subjetivamente, obtém um valor negativo aos olhos de outrem. Aduz Viñas: "Quando termina a *evolução natural"* de um objeto ou seu significado histórico e quando começa a deterioração? Não há dúvidas de que uma resposta adequada a esta questão, se for isto possível, influirá decisivamente na tomada de decisão.

[49] Ibidem, p. 96

d) O primado da *reversibilidade*. A restauração clássica propugna pela aplicação, na restauração de bens artísticos, de materiais altamente reversíveis, de maneira que, com o desenvolvimento da ciência, se novos produtos se mostrarem mais adequados, as antigas intervenções possam ser removidas sem qualquer dano ao bem. É óbvio que esse princípio peca pela relatividade, uma vez que danos diversos à obra de arte, como perdas físicas, somente podem ser resolvidos com materiais não reversíveis, como é o caso de substâncias epoxídicas, paraloid, adesivos, parquetagens e outros elementos mais "discretos" tais como fungicidas etc.. Esse problema não passou despercebido pela restauração clássica, cujas abordagens orientavam e orientam no sentido de que o uso de materiais de difícil reversibilidade somente poderia ser adotado em último caso e desde que não ofendesse elementos preciosos do bem, tais como a camada pictórica.

e) A *legibilidade*. Viñas, citando os estatutos da ECCO – Confederação Europeia de Organizações de Conservação e Restauração (E. C. C. O., 1993)[50], o restauro é definido como "a ação empreendida para fazer com que um objeto danificado ou deteriorado resulte compreensível". Destaca-se aí um momento muito ambíguo da restauração, uma vez que cada professional, segundo sua visão subjetiva, proporcionará uma diferente solução de "legibilidade" do objeto. Ainda, segundo Viñas, uma escultura cujo santo tenha perdido o seu atributo (por exemplo, a tocha de São Irineu), o objeto não teria perdido a sua legibilidade, uma vez que o conjunto remanescente "é também legível e transmite uma determinada mensagem"[51], opinião de que as teorias clássicas, afinal, não teriam motivo para contraditar.

f) Restauração científica. Viñas e outros novos teóricos contemporâneos da restauração reconhecem as grandes contribuições dispensadas pelas ciências em geral na solução dos problemas que emergem durante a restauração, tais como, somente para citar dois exemplos, a identificação do "protoestado" de um bem e a indicação dos materiais mais adequados. Assim, a restauração científica – altamente valorizada pelos teóricos clássicos – de certa forma desqualifica a

[50] Ibidem, p. 115
[51] Ibidem, p. 116

restauração subjetiva – advogada pela teoria contemporânea como forma auxiliar e indispensável na tomada de decisões, uma vez que[52]

> não se pode esquecer que se trabalha com objetos de natureza historiográfica e documental, porém também artística, sentimental, religiosa, simbólica, etc., que nem sempre podem ser apreendidos ou quantificados mediante conhecimentos científicos. Isto tem sido assinalado desde a teoria contemporânea que reclama a valorização de *intangíveis* como a simbolicidade, mas também simultaneamente desde posturas afins às teorias clássicas e, em particular, desde pontos de vistas estéticos.

Viñas, entretanto, reitera e prioriza: "A teoria contemporânea da Restauração se baseia, entretanto, na apreciação de valores *imateriais* e *subjetivos.* Neste contexto, o papel de formas objetivas de conhecimento material, como as que fundamentam as ciências duras, representam um papel distinto da que teriam nas teorias clássicas".[53]

O teórico contemporâneo em foco propugna por uma maior liberdade de intervenção, de maneira a "libertar" o restaurador de conceitos tais como o do falso histórico, o da autenticidade e o do objeto real, dimensões tão caras às teorias clássicas, admoestando que "ideias próprias (como restaurador, como historiador, como conservador de museu) sobre as dos demais usuários é uma atitude soberba, embora honrada e sincera"[54].

Não há dúvidas de que Viñas contrapôs às teorias clássicas uma série de questionamentos, especialmente em conceitos tais como *autenticidade*, *reversibilidade* e *legibilidade*, questionamentos esses que, sem atacar a validade e o cerne das valiosas contribuições de Cesare Brandi e Umberto Baldini e outros não menos importantes, já vinham sendo exercitados por restauradores e conservadores em seus laboratórios, seminários, congressos e *workshops.* Não constituem, portanto, grande novidade as assertivas de Viñas, a não ser uma oportuna organização de ideias, de fundamentações teóricas e de aplicações práticas.

Por outro lado, ao conceder ilimitada liberdade de ação aos conservadores e aos restauradores, bem como ao ampliar generosamente o universo de indivíduos no processo de tomada de decisões quanto ao produto da restauração – "Uma boa restauração é aquela que fere a um menor número de sensibilidades ou que satisfaça a mais e mais pessoas"[55] – Viñas, na verdade, oportuniza um verdadeiro retrocesso na ética da restauração, em que especialmente os conceitos de *reintegração* clássica sofrem um processo de desqualificação.

---

[52] Ibidem, p. 119
[53] Ibidem, p. 130
[54] Ibidem, p. 177
[55] Idem.

A propósito, imaginando o autor desta tese tratar-se de mera brincadeira feita pelo teórico em foco, registre-se a opinião de Cosgrove[56], citada pelo próprio Viñas "como um exemplo conciso e brilhante"[57]: "Por que não deveríamos por bigode em Mona Lisa e o retirarmos depois, se assim o quisermos...?".

As teorias preconizadas por Viñas oferecem ferramentas conceituais extremamente flexíveis para todos aqueles envolvidos na restauração do bem cultural, no entanto está longe de ser pacífica a aceitação de algumas de suas proposições, para aqueles que já incorporaram as teorias clássicas. Em 2005, em *workshop* realizado no auditório do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, patrocinado pela Fundação Vitae, o restaurador americano Prof. Joseph Fronek, do LACMA – Los Angeles County Museum of Art, apresentou a restauração de uma obra de Rembrandt, pertencente ao Museu Paul Getty de Los Angeles, onde havia uma grande lacuna no rosto de um personagem. Baseado nas teorias de Viñas, a equipe de restauração realizou uma profunda pesquisa nas obras do pintor, inclusive visitando vários museus onde havia obras daquele artista, especialmente em Amsterdam, na Holanda, optando pela reconstituição total da perda. A reintegração baseou-se em personagens de outros quadros, com a mesma postura e o mesmo perfil, conseguindo-se uma reprodução a mais perfeita possível. A técnica usada foi a ilusionista ou mimética, isto é, sem a preocupação com o critério da legibilidade pregado pela filosofia clássica. A platéia do Museu Nacional, formada exclusivamente por restauradores de várias partes do Brasil, se mostrou escandalizada.

Em 2012 o professor e restaurador Edson Motta Júnior da Universidade Federal do Rio de Janeiro, usou o mesmo critério para reconstituir o rosto de uma das filhas de D.Pedro I e D. Leopoldina, quando da restauração do quadro da autoria de Debret, retratando o 2º Casamento de D. Pedro I com D. Amélia, Princesa de Leuchtenberg, há poucos anos encontrado por uma historiadora brasileira num antiquário europeu. O rosto foi fielmente reconstituído com base num camafeu que reproduzia a face da jovem princesa brasileira.

No século XX, várias teorias, muitas vezes antagônicas, foram formuladas, conforme foi resumidamente demonstrado e, no alvorecer do séc. XXI, como também abordado, Viñas, estremeceu os alicerces da restauração clássica. Como todas as áreas do conhecimento humano a conservação/restauração vem evoluindo e modificando seus conceitos, tentando se adaptar às profundas transformações ocorridas na sociedade contemporânea. E novas teorias virão. É fato incontestável que a restauração tem seus limites conceituais ainda mal

[56] Ibidem, p. 194
[57] Ibidem, p. 140

circunscritos e muitas perguntas permanecem e continuarão sem as devidas respostas. Diante de tantas teorias, muitas vezes o restaurador tem diante de si um leque de opções, na hora da tomada de uma decisão difícil.

Como costuma dizer o Prof. Mário Mendonça de Oliveira[58], em suas palestras sobre critérios de restauração, *nem tanto o mar, nem tanto a terra*. Nessa linha de pensamento, não há dúvida de que o bom senso deve prevalecer sobre posturas radicais, procurando-se, com humildade, ouvir as opinões de outros profissionais experientes, e sendo fiel a seus princípios éticos, plenamente alicerçados em sua experiência.

Na prática, mesmo antes do advento das teorias de Viñas, no Brasil e em outros países, já se esboçava, discretamente, uma tendência a aparar os rígidos conceitos de Brandi e Baldini, principalmente na restauração das imagens de culto, em decorrência da não aceitação, pelos fiéis, da veneração de ícones sacros mutilados, casos em que se admitiria recompor a peça em tal estado, após as devidas pesquisas iconográficas, estilísticas e outras. Está aí presente a resposta às questões propostas por Viñas: O quê? Para quê? Para quem?

O autor deste trabalho, admirador da obra de arte no esplendor de sua plena autenticidade e que teve sua formação profissional alicerçada nas teorias de Brandi e Baldini, embora admita em casos muito raros e específicos as reconstituições propostas por Vinãs, se mostra preocupado com a difusão desses conceitos no Brasil, onde nem todos os profissionais que se dedicam ao restauro tiveram uma formação acadêmica adequada, estando sempre presente o perigo de reconstituições fantasiosas e improváveis.

2.4.2 Conceito de lacunas e critérios de reintegração

Para Brandi, "uma lacuna, no que se refere à obra de arte, é fenomenologicamente uma interrupção do texto figurativo que não pode ser transmitido integralmente".[59] Segundo ele, a lacuna atua da mesma maneira que a perda de uma parte de um texto literário que não pode ser lido plenamente[60]. Neste caso não se trata apenas de uma interrupção, já que a lacuna adquire uma característica própria, atuando como um elemento estranho, alheio à obra,

[58] Mario Mendonça de Oliveira, Doutor por Notório Saber e Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia. É um dos mais importantes arquitetos-restauradores do Brasil, além de conceituado cientista da conservação. Autor de vários livros e artigos sobre restauração. Fundador e coordenador do Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração-NTPR. Suas mais relevantes contribuições situam-se nas áreas de argamassa, elementos líticos, reparo estrutural, restauro de estrutura de madeira e azulejaria.

[59] BRANDI, Césare. *Il restauro:* Teoria e pratica 1939-1986. A cura di Michele Cordaro. Roma: Riuniti, 1994. p. 23.

[60] Idem

distorcendo a leitura do todo. Portanto a reintegração de lacunas em obras de arte apresenta-se como um problema, existindo, no momento da reintegração, o perigo de agravá-lo em vez de solucioná-lo, pondo em relevo um elemento estranho em detrimento da continuidade de contexto figurativo.

As diferentes lacunas nas obras de arte podem ser classificadas como *parciais* ou *reversíveis* e *irreversíveis*. No primeiro caso, o restaurador pode propor a parte faltante, segundo os elementos referenciais das áreas que as delimitam. Exemplos: partes de um fundo de uma pintura ou partes de uma mão, nas quais o restante permite reunir as linhas e recompor o desenho ou, em parte, a cor. O segundo caso (lacunas irreversíveis) ocorre quando estão perdidas partes da representação ou da forma objetal, não sendo possível uma proposição hipotética. Exemplo: perda de um rosto em uma pintura, uma mão em uma escultura ou a asa em uma cerâmica. As figuras 54 e 55 exibem a face de uma madona trezentesca, antes e após a reintegração das lacunas. As perdas reversíveis foram reintegradas por uma técnica conhecida como "tracejado", tornando legível a parte restaurada; já as consideradas irreversíveis, permaneceram intocadas.

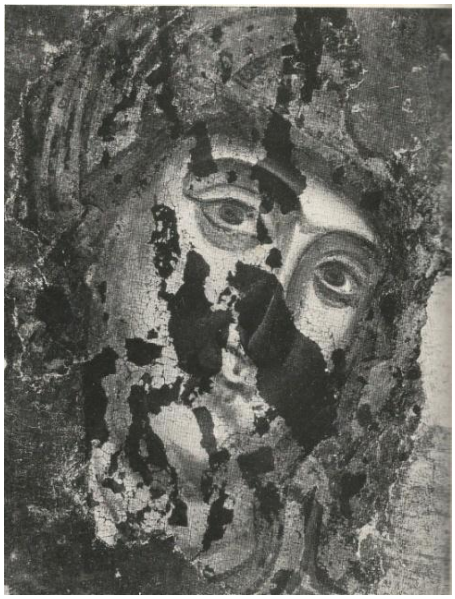


Figura 54 - Face de uma madona, séc. XIII. Procedência: San Pietro a Bitonto. Antes da reintegração. Fonte: BALDINI, Umberto; DAL POGGETO, Paolo, p. 178

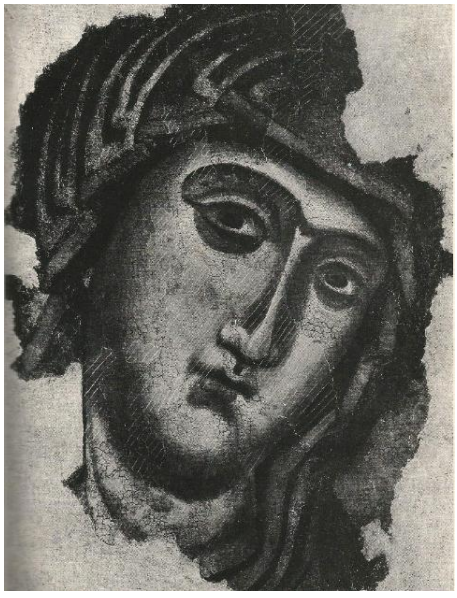


Figura 55 - Face de uma madona, séc. XIII. Procedência: San Pietro a Bitonto. Após a reintegração. Fonte: BALDINI, Umberto; DAL POGGETO, Paolo, p. 179

Com referência à estruturação técnica dos materiais que compõem a obra, tanto nos aspectos quantitativos como qualitativos, as faltas (lacunas) são vistas não somente sob o enfoque matérico, como também são relacionadas a considerações da esteticidade da obra. A partir desta perspectiva, toda a área perdida ou lacuna é irreversível e irreparável, considerando-se que o objeto foi realizado em um momento, por uma determinada mão e, além disto, a matéria original sofreu um particular processo de envelhecimento. Se considerarmos o fator histórico do objeto enquanto temporalidade da matéria, nenhuma perda de matéria estética pode ser reproposta porque é irreproduzível o processo tido no decorrer do tempo. A única coisa que se pode repropor, enquanto matéria, é o seu aspecto, e mesmo assim, quando os critérios de reintegração o permitem.

Como mencionado anterioromente, o restaurador igualmente tem a responsabilidade de não criar um falso histórico, quando decide reintegrar uma lacuna. A parte desaparecida só deverá ser plenamente reintegrada, caso exista um documento fidedigno, a exemplo de uma foto da obra antes do dano.

Durante o século XX houve uma grande revolução com relação às práticas de reintegração das lacunas em uma obra de arte, especialmente nas pinturas, esculturas e demais objetos policromados. Esta revolução foi patrocinada quase sempre pela Itália, que passou a difundir essas técnicas, a princípio na Europa, mas depois alcançando muitos outros países da América. Dentre essas técnicas destacam-se o *tratteggio* (mais conhecido como *rigattino*) e a *abstração cromática*. O *tratteggio* foi desenvolvido no Instituto Centrale del Restauro -ICR, em Roma, entre 1945-1950, com a colaboração de Paolo Mora e Laura Mora, na época estudantes, com a finalidade de reintegrar os afrescos de Andrea Mantegna (*1431 - †1506), que haviam sido danificados nos bombardeios da 2ª. Guerra Mundial, em 1944. Esses afrescos decoram a Capela Ovetori da cidade de Pádua. Essa técnica foi desenvolvida como um meio para evitar a falsificação, tanto material como técnica e, ao mesmo tempo, recuperar a unidade perdida da obra de arte danificada, respeitando as alterações provocadas pela passagem do tempo. Foi inspirada na teoria de Césare Brandi (*1906 - †1988). Durante os trabalhos de reintegração da citada obra, constatou-se que qualquer tentativa de fazer uma reintegração imitativa espontânea pareceria algo de "mecânico e repetitivo". Assim transformaram essa inevitabilidade numa vantagem. Ao ser mecânico e repetitivo o *tratteggio* dissipa qualquer caráter criativo que o restaurador possa transportar para a reintegração. Antes de definir a solução técnica que acabou prevalecendo, foram testados diferentes signos, tais como pontos, losangos, traços curtos, entre outros. A linha tinha como vantagem a reconstituição das lacunas reintegráveis, a possibilidade de ser repetida infinitamente e ser

distinta da trama pictórica original. No uso do *tratteggio* dá-se preferência à aquarela, por se distinguir facilmente da película pictórica original e pela facilidade de reversibilidade, além de não originar empastes e permitir que todas as luzes derivem do preparo do branco, através das camadas transparentes (Figura 56). No ICR – Instituto Centrale del Restauro de Roma dá-se preferência pelas aquarelas da *Winsor & Newton*, ficando a paleta cromática limitada a 12 cores, dividida em duas categorias: luminosas e terras. As cores devem ser usadas puras, todavia, quando necessário, se pode misturá-las na paleta. Recomenda-se não fazer mesclas de mais de três cores, para evitar a perda de vibração e saturação da cor. Essa técnica só é recomendada para lacunas reintegráveis e sobre preparação lisa, colocada em nível do extrato cromático.



Figura 56 - Detalhe. Reintegração feita com rigattino. Fonte: BAILÃO, 2011, p. 53

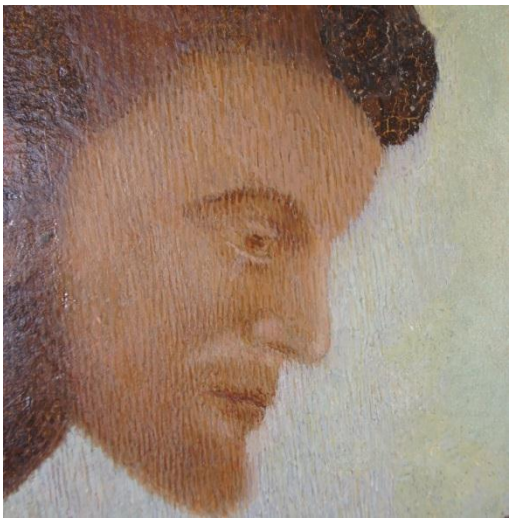


Figura 57 - Detalhe da pintura mural – capela-mor da Igreja da Santa Casa. Em fase de reintegração com abstração cromática. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Gianmario Finadri

Na década de 70, alguns anos após a enchente que vitimou Florença, destacou-se a filosofia de Umberto Baldini[61], já anteriormente abordada, com a criação da técnica de *abstração cromática*, que propunha o preenchimento de lacunas com uma técnica revolucionária, próxima do *rigatino*, misturando as cores que estivessem na parte periférica das lacunas a serem reintegradas. Entre as obras mais importantes que foram inicialmente

[61] Superintendente dos Bens Históricos e Artísticos no Florença no período de 1976-1979, professor da Universidade Internacional da Arte de Florença, mestre e orientador do estágio realizado pelo autor desta tese, no Opificio delle Pietre Dure de Firenze, nos anos de 1777 e 1978.

reintegradas usando esta técnica, destacou-se o famoso Cristo de Cimabue, do séc. XII, pertencente ao acervo da Igreja da Santa Croce, de Florença, adulterado pela enchente, cujas perdas giravam em torno de 70% da película pictórica. As lacunas existentes eram de dimensões tais que não poderiam ser, de modo algum, reintegradas pelos sistemas já consagrados. Foi, assim, o momento de se repensar no problema das grandes lacunas e encontrar uma solução diversa daquelas que algumas vezes foram empregadas, como as veladuras e as tintas neutras, mas que não satisfaziam plenamente nem aos críticos nem aos restauradores.



Figura 58 - Face do Cristo de Cimabue. Séc. XII. Reintegrado com abstração cromática.
Fonte: BALDINI, Umberto, 1978, p. 99



Figura 59 - S. João. Detalhe da Cruz do Cristo de Cimabue. Séc. XII. Reintegrado com abstração cromática.
Fonte: BALDINI, Umberto, 1978, p. 95

A restauração do Cristo de Cimabue converteu-se num marco da moderna filosofia de restauro e, assim, as técnicas desenvolvidas por Umberto Baldini e Ornella Cassazza foram sendo dissemidas por todo o território italiano e vários outros países da Europa e da América. Como muitos restauradores brasileiros, inclusive baianos, devem sua formação profissional à Itália, inclusive o autor desta tese, essas técnicas passaram a ser difundidas no Brasil, embora só eventualmente aplicadas, devido à tradição brasileira do uso da reintegração ilusionista, dos tons neutros e das veladuras. Recentemente, tanto a abstração cromática, como a seleção cromática, foram utilizadas na restauração dos painéis de José Joaquim da Rocha, da Santa Casa de Misericórida da Bahia (Figura 57), bem como nos painéis do Centro Educacional Carneiro Ribeiro – Escola Parque e Escolas Classes (Figuras 60 e 61). Na abstração cromática

as cores são colocadas em traços muito finos e delicados, criando uma malha, cabendo ao olho humano, misturar a cor a certa distância, produzindo o efeito cromático desejado (Figuras 58 e 59).

Apesar desses avanços com a criação de modernas técnicas de reintegração, os métodos tradicionais ainda sobrevivem e estão entre os mais usados pelos profissionais da área de restauração, entre eles destacando-se a reintegração *mimética* ou *ilusionista.* Esta técnica consiste na reintegração da cor, da forma e da textura das áreas com lacunas de policromia, com o objetivo de ser invisível para o observador comum. Esse método tem como objetivo igualar as cores das áreas reintegradas às cores originais circundantes. Quando o restaurador não respeita o limite das lacunas e passa a interferir demais na obra, poderá produzir um *falso histórico*. A *reintegração mimética* possui defensores e opositores à sua utilização. Entre os que a defendem, podemos citar Gilberte Emile-Mâle, que considera que, quando realizada com respeito pelo original, isto é, circunscrita à lacuna e com a utilização de tintas reversíveis, é uma solução versátil pela facilidade que tem de se adaptar a qualquer tipo de pintura. Apesar de as áreas reintegradas poderem ser identificadas através de análises científicas, como o uso dos raios ultra-violeta ou análises químicas, o fato de não se diferenciar visualmente do original, sob a vista desarmada do observador comum, é entendida pelos opositores como um falso histórico.

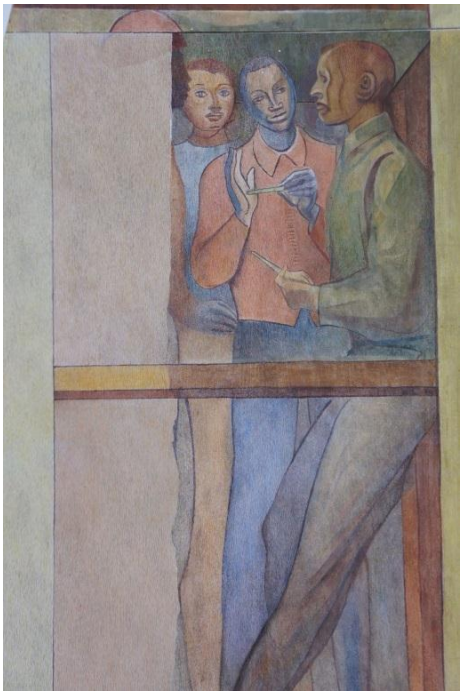


Figura 60 - Parte do painel de Carybé. Escola Parque. Lacuna reintegrada com seleção cromática. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Gianmario Finadri



Figura 61 - Parte do painel de Carybé. Escola Parque. Lacuna reintegrada com seleção cromática. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Gianmario Finadri

Em obras onde as lacunas são inferiores a 15% e não atingem partes importantes da pintura, é plenamente plausível a aplicação da reintegração mimética, tendo como critério a não ultrapassagem das bordas das mesmas. Na sua realização, usa-se tinta de boa qualidade, isentas de óleo, tipo aquarela, pigmento com verniz sintético, Maimeri per restauro, entre outras, cuja oxidação é mínima, além de serem totalmente reversíveis. Recentemente, a restauração do painel – O ofício do homem, de Maria Célia Calmon, pertencente ao acervo da Escola Parque, foi aplicada, com sucesso, a técnica em foco.

É possível obter o resultado *mimético*, reproduzindo-se na lacuna a ser reintegrada a estratigrafia da obra, isto é, seguir a mesma sucessão de extratos que os da obra a ser reintegrada. Essa forma de reintegração é defendida pelo IRPA – Instituto Real do Patrimônio de Bruxelas, a qual eles denominam de "continuidade estrutural". A fim de que a lacuna reintegrada fique isolada da camada pictórica original, dá-se uma camada de verniz em toda a pintura, antes da reintegração. Dessa forma as partes reintegradas ficam isoladas das originais, facilitando, no futuro, sua remoção, caso se faça necessário. Essa técnica agrada aos donos de galerias de arte, colecionadores, antiquários, não só por questões estéticas como comerciais. Essa forma de reintegração minimiza e oculta as lacunas existentes na obra original, valorizando-a no mercado de arte.

Existem outras formas de reintegração de lacunas, como o uso de tom neutro, subtom, pontilhismo, tracejado, chuleado, entre outras. As duas últimas mencionadas foram utilizadas no Brasil pelo Prof. Edson Mota (*1910- †1981), em obras do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, a exemplo de Pegasus da Escola de Rubens e o retrato de D. João VI de J.B. Debret[62] (Figuras 62 e 63). Em caso de perdas substanciais da pintura, especialmente quando atingem um percentual superior a 60%, pode-se optar pela não reintegração das lacunas. Nesse caso, fixa-se os fragmentos que sobreviveram, neutralizando as suas bordas, geralmente de tonalidade branca (base de preparação) e deixando o suporte aparente. Agindo dessa forma, estamos valorizando os remanescentes da pintura original. Essa postura é muito comum na restauração de esculturas de madeira e, nesse caso, limpa-se a superfície do suporte exposto, deixando a madeira encerada bem visível.

[62] MOTTA, Édson; GUIMARAES SALGADO, Maria Luiza. *Restauração de Pintura*: Aplicações da Encáustica. Rio de Janeiro: IPHAN. Ministério da Cultura. Departamento de Assuntos Culturais, 1973. p. 67, 69.



Figura 62 - Pegasus. Escola de Rubens. Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Fonte: MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luíza Guimarães. Restauração de Pinturas, p. 64

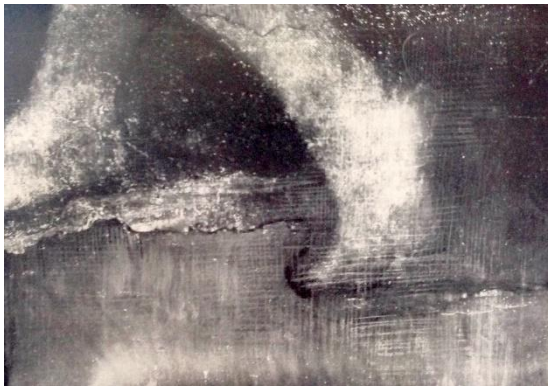


Figura 63 - Pegasus. Detalhe. Escola de Rubens. Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Fonte: MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luíza Guimarães. Restauração de Pinturas, p. 67

As técnicas do *tratteggio* ou *rigatino*, na reintegração de lacunas de maiores dimensões, raramente é utilizada e quando isto ocorre, percebe-se que o restaurador teve formação italiana. O autor deste trabalho foi o difusor da técnica da abstração cromática, na Bahia, além de outros conceitos modernos do restauro, pela simples razão de ter sido o primeiro restaurador, após a geração de João José Rescala e Liana Gomes Silveira, a frequentar uma universidade estrangeira e a estagiar num grande centro de restauro de renome internacional, no biênio 1977/1978. Entre as inovações difundidas, especialmente em sala de aula, sobressaem as técnicas de reintegração e da utilização dos consolidantes de madeira, dos vernizes à base de resina acrílica, dos fixativos de policromia e das tintas fabricadas exclusivamente para uso na restauração de obras de arte. Alguns anos mais tarde, outros restauradores baianos, que lograram sua formação profissional na mesma Università Internationalle dell'Arte, a exemplo de Bruno Visco e Patrícia Caldas contribuíram para mudanças conceituais, expandindo os conhecimentos auferidos na Itália junto aos órgãos públicos aos quais estavam ligados, especialmente nos ateliês de restauração do IPAC.

A operação da reintegração cromática em lacunas de obras de arte configura-se não apenas uma operação técnica, mas, como dizia o mestre Baldini, num verdadeiro *ato crítico*. Com essa operação se pretende recuperar a unidade formal da obra de arte, estruturando características que se perderam; para isso, concorrem essencialmente três categorias de técnicas de reintegração:

a) Retoques ilusionista ou mimético – quando a metodologia aplicada não é visível com a vista desarmada;

b) Mancha monocromática ou neutra – quando a lacuna é preenchida com um tom *soi disant* neutro, porém não o sendo completamente, adquirindo, isto sim, uma certa harmonia tonal com a área original que a envolve. Inerente aos vários métodos de reintegração, esta técnica mantém a lacuna como o tal;
c) Técnica de vibração cromática – a tonalidade pretendida é conseguida através de justaposição ou da sobreposição de pequenas porções de cor. Nesta categoria podem-se incluir as técnicas de tratteggio, rigatino, pontilismo, seleção e abstração cromáticas.

Os motivos pelos quais uma pintura deve ser retocada e o modo de como o retoque deve ser feito são duas questões que fazem parte integrante e permanente das discussões travadas entre conservadores e restauradores e essa abordagem depende de vários fatores. Todos os retoques de lacunas, inclusive os de menor dimensão, podem influir de modo decisivo na aparência final da obra de arte e, portanto, no seu valor artístico e material. Outrossim, quando se opta por técnicas de restauração mais conservadoras, tais como o *neutro*, o *rigatino* e o *tratteggio*, estes procedimentos podem modificar o aspecto da obra e, muitas vezes, não constituem solução adequada que auxilie a sua leitura, recuperando sua expressão original.

Nos dias atuais, para melhor e mais fidedigna consciência histórica do processo artístico e cultural, pretende-se que a autenticidade da obra de arte seja respeitada, o que não acontecia no passado, Este respeito tão defendido pela moderna filosofia do restauro justifica-se pelo fato de as obras de arte constituírem documentos genuínos e fontes documentais do passado. No que respeita ao caráter formal, a perda de algumas partes da obra provoca uma interrupção da continuidade da forma e a reconstrução dessas lacunas tem que estar sustentada em seus limites bem definidos, de forma a respeitar a autenticidade da criação artística e o documento histórico que a obra representa. No Brasil, os restauradores, até meados do séc. XX, não se contentavam em apenas retocar as lacunas, mas acabavam por estender o retoque muito além de seus limites.

Segundo o pensamento de Paolo e Laura Mora e Paul Philippot,

> do ponto de vista estético, a obra de arte é caracterizada pela unidade da forma como um todo. A imagem criada pelo artista difere do objeto que é seu suporte físico, o qual não é igual às suas partes, sendo então indivisível. Conseqüentemente, mesmo quando a obra é mutilada ou reduzida a fragmentos, alguma coisa de sua totalidade

> original sempre permanece, em níveis variados de potencialidade de acordo com a extensão e natureza das mutilações.[63]

A reintegração de uma lacuna deve ser interrompida quando começa a se tornar hipótese e as dúvidas se instalam; insistir é correr o risco de criar um falso histórico, condenável sobre todos os pontos de vista[64]. Baseado-se na unidade potencial da obra de arte, Césare Brandi preceitua que a reintegração cromática deve visar cada perda da obra, considerando a obra como um todo, argumentando que as lacunas são nocivas para a observação de uma obra de arte, não só enquanto interrupção do tecido figurativo, como também, porque essas lacunas impõem-se como figuras, provocando um elevado ruído na imagem pictórica[65]. A reintegração deve reconstituir o tecido figurativo, restabelecendo uma unidade formal e cromática (ou apenas cromática) entre as partes de uma obra interrompida por lacunas, mas sem atuar numa reconstrução fantasiosa. Isto constituiu-se na maior preocupação nos procedimentos de reintegração das lacunas dos painéis da capela-mor da Igreja da Santa Casa e, posteriormente, da pintura mural então descoberta no mesmo recinto.

2.5 Acerca do restauro na Bahia

2.5.1 Antecedentes

Resgatar toda a história da restauração na Bahia seria um trabalho muito difícil, até mesmo impossível, diante da grande escassez de fontes primárias de dados, uma vez que não havia no passado o hábito de preservar sistematicamente documentos que registravam informações preciosas sobre este tema. Os arquivos das instituições locais, com raras exceções, estão muito mal preservados, e muitos documentos, ainda existentes, estão em estado tão deplorável que não permitem sequer o seu manuseio. Entre estes arquivos, os que mais sofreram perdas foram, sem dúvida, os das Ordens Terceiras e os das pequenas paróquias, na sua grande maioria provocadas por armazenamentos inadequados e ataques biológicos. Resta-nos recorrer às fontes secundárias, principalmente às informações publicadas pelos nossos historiadores de arte que, eventualmente, tenham pinçado este tema, mesmo que de forma velada ou indireta.

---

[63] MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPPOT, Paul. *Problems of Presentation Conservation of Woll Paintings*. Londres/Boston: Butteworths, 1984, p. 305-315
[64]BRANDI, Césare, op. cit., p. 23-24.
[65] Idem

Fontes extremamente importantes são as transcrições e as anotações coletadas por nossos primeiros historiadores, já que eles, como desbravadores, tiveram acesso a documentos que hoje já não mais existem ou que já não podem mais ser lidos devido às degradações que sofreram posteriormente. A presente tese recorreu, em grande parte, às informações coletadas pelos historiadores Marieta Alves e Carlos Ott, dentre outros, não apenas através de suas publicações, mas, principalmente, através de suas anotações encontradas em seus respectivos arquivos pessoais, doados por seus descendentes, a instituições gestoras de documentação ou de patrimônio histórico, públicas e privadas.

Apesar da insuficiência de fontes documentais, os próprios monumentos e obras de arte, muitas vezes guardam, no seu âmago, sua própria história, através das marcas de alterações e/ou mutilações sofridas ao longo de sua existência, caracterizando-os assim como verdadeiras fontes primárias. No caso das pinturas murais e de cavalete, dos retábulos, dos forros policromados e, principalmente, das esculturas sacras, as diversas capas pictóricas superpostas indicam a quantidade de intervenções sofridas. Analisando-se os materiais utilizados, composição das tintas, qualidade das decorações e vários outros fatores, é possível, pouco a pouco, se compor um painel de avaliação das razões das intervenções sofridas por cada peça e os resultados propiciados pelas mesmas. Os dossiês de restauração, quando bem documentados, serão, no futuro, uma excelente fonte de pesquisa, já que eles funcionam como uma espécie de prontuário médico, onde o restaurador registra os dados encontrados na peça, o diagnóstico do estado de conservação, métodos e intervenções anteriores sofridas pela obra, quem as executou e a descrição das intervenções e dos materiais utilizados em cada procedimento. O registro em dossiê das fases de restauro de uma obra de arte não fazia parte do hábito dos restauradores baianos do passado e somente nas últimas décadas do séc. XX passou a ter uma importância maior por parte daqueles profissionais mais comprometidos com o exercício profissional. O próprio autor da presente tese sempre recorreu às informações contidas nos dossiês que elaborou desde o início de sua carreira profissional como restaurador (iniciada no final dos anos 70 do século passado). E, como interveio, numa permanente postura de "pesquisa-ação", em centenas de obras de arte pertencentes a instituições públicas e privadas na Bahia, esses dossiês constituíram uma das maiores fontes de coleta de dados para a elaboração da presente tese de seu doutorado.

A restauração na Bahia durante o século XVII e até o meado do séc. XX, era exercida por pintores, escultores, entalhadores, douradores e artesãos sem nenhuma formação específica, assim como também ocorria no restante do Brasil. Uma das informações mais antigas que foram documentadas e que chegaram até o nosso conhecimento, é a restauração

do retrato de Francisco Fernandes da Ilha, executado em 1699, pelo pintor Lourenço Veloso (*Goa, Índia, 16.. ? – † Bahia? 25/12/1708)[66].



Figura 64 - Francisco Fernandes da Ilha. Lourenço Veloso. 1699. Óleo sobre tela.
Fonte: Acervo do autor



Figura 65 - Detalhe da inscrição do retrato acima. Lê-se: Vera efigie do Cap. Fran.co Frz. da Ilha Cavall' Profeço da Ordem de Santiago, natural da Ilha de Madr., o qual fez muito bens a esta Sta Caza e a toda esta Cidade. Faleceu em 24 de fevereiro do Anno de 1662. Fonte: Acervo do autor

A citada restauração foi executada em 1781, pelo pintor José Joaquim da Rocha, comprovando igualmente a atuação do artista na área do restauro de obras de arte (Figuras 64 e 65). O documento 324, citado por Carlos Ott, diz textualmente: "Em 29 de junho de 1781, a Santa Casa pagou 10$000 "ao Mestre Pintor Joze Joaquim da Rocha, em dito dia, importância de renovar o painel do retrato de Francisco Fernandes do Cy", (Anexo A). Numa nota marginal o documento diz: "Reforma do painel de Francisco Fernandes do Cy, ibidem (66), pág. 74".[67] Infelizmente não podemos mais examinar a profundidade da intervenção feita por

[66] ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 188.
[67] OTT, Carlos. *A Santa Casa de Misericórdia da Cidade do Salvador*. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ministério da Educação e Cultura, n. 21, 1960. p. 180.

José Joaquim da Rocha, uma vez que a citada obra sofreu profunda intervenção em 2005, por parte do restaurador Danilo Visintai, da equipe do Prof. Domingos Telechea, responsável pelas obras de restauração do salão nobre e parte do acervo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia.

Em 21 de maio de 1807, foi a vez de a Mesa da Santa Casa pagar ao pintor José de Azevedo (*? – †?) a quantia de R$ 12$000, "pelo conserto que fez para o painel *A Visitação da capela-mor da Igreja da Misericórdia*"[68], sem dúvida obra da autoria de José Joaquim da Rocha, a qual fora executada entre 1780 e1781, hoje localizada na entrada do salão, recém-inaugurado, onde estão expostas as obras do artista. No mesmo ano, Azevedo encarnou a imagem de Cristo do altar-mor da Igreja da Santa Casa. Também esta obra foi recentemente restaurada pela equipe de Domingos Telechea, ficando difícil avaliar as intervenções feitas no início do séc. XIX.

Pelos próprios termos dos recibos encontrados nos arquivos da Santa Casa, é possível deduzir o critério exigido pela Instituição e satisfeito pelos artistas com relação às intervenções executadas – renovar e refazer –, deixando claro que a intenção não era unicamente reparar os danos sofridos pela obra, mas dar-lhe uma nova aparência, ou seja, atualizá-la ao gosto da época. A mesma postura era também vista na Europa, o que permite deduzir que o Brasil não estava assim tão atrasado, comparativamente com o resto do mundo, em termos conceituais do restauro.

No séc. XIX, os critérios adotados no Brasil nas reformas e intervenções no patrimônio arquitetônico, especialmente nas decorações internas, de modo particular nas igrejas e capelas, aproximavam-se, de certa forma, dos preceitos e doutrinas estabelecidos, sobretudo na França. Aceitava-se, sem muitos questionamentos, os acréscimos, as subtrações de elementos decorativos totais ou parciais, as repinturas, preferencialmente naquelas obras que apresentavam algum tipo de patologia provocada pelo tempo e pelo uso.

2.5.2 A restauração de esculturas sacras

As esculturas policromadas abrangem o maior número de informações coletadas, nos arquivos das irmandades acima citadas, sobre restaurações realizadas na Bahia, nas últimas décadas do séc. XVII e durante todo o século seguinte e prosseguindo pelo séc. XIX.

[68] Arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Livro de Receita e Despesa da Santa Casa, inic. em 21/08/1806. p. 25 e 36 apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 29 .

Reformas, *renovações* e *encarnações* eram os termos utilizados nos documentos para definir as intervenções, já fornecendo uma pista sobre os critérios utilizados. Dedicavam-se à restauração de esculturas sacras escultores, pintores, douradores e, eventualmente, entalhadores.

Em 1686 o arquivo da Santa Casa, registra que o pintor João Álvares Correia (*Salvador, BA, 16..? - †Bahia?, 17..?), "encarnou" a imagem de Cristo do coro da igreja.[69] O arquivo da Ordem 3ª do Carmo é particularmente rico nesse tipo de informação. No final do séc. XVII, precisamente em 1689, o pintor Pascoal Vieira (*Portugal?, 16..? - †Bahia?, 17..?), foi contratado pela Irmandade e "encarnou o mau ladrão, anjos e outras peças", de acordo informações encontradas no *Livro 2º de Assentos da Mesa*[70]. Em meados do séc. XVIII, o pintor Domingos da Costa Filgueiras (*?, 17..? - †Salvador, BA, 1º./5/1797) ajustou com a Ordem 3ª do Carmo a encarnação das imagens de vulto, cabeças e mãos das outras imagens que figuravam nos Passos da Quaresma" (certamente se tratava de imagens de roca, razão por que as referências fazem menção específica às cabeças e às mãos, que eram as partes que ficavam visíveis, nas esculturas, após a colocação das vestes), conforme dados coletados no *Livro de Termos e Resoluções da Ordem Terceira do Carmo* (1745-1793)[71]; mais tarde, entre 1772/73, o pintor Afonso Pereira de Sousa (*Salvador, Ba, 17..? – † Idem 7/11/1787)[72], encarnou figuras para a mesma irmandade e, entre 1779/1780, um outro pintor, Antônio da Cruz Souza (*Bahia?, 17..? – † Bahia?, 17..?) encarnou a imagem do Senhor Crucificado[73]. Entre 1781/82, o escultor Feliciano de Sousa Aguiar (*Salvador, BA, 17..? - † Bahia? 7/10/1838), assinou contrato com a mesma ordem, para renovar as imagens dos altares.[74] Pelo visto, a Ordem Terceira do Carmo não poupava recursos para manter, sempre com o aspecto de novo, o seu grande acervo de esculturas sacras. Tanto pintores como escultores se dedicavam a este mister, prestando serviço a um grande número de instituições religiosas, tanto em Salvador, como no Recôncavo.

---

[69] Arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Livro 3º I.S.C (Irmandade da Santa Casa), p. 42 v apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 52

[70] Arquivo da Ordem 3ª do Carmo. Livro 2º de Assentos da Mesa, 1660/1709. p. 221v., apud ALVES, Marieta *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 190.

[71] ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 76.

[72] Ibidem, p. 175

[73] Arquivo da Ordem 3ª do Carmo. Livro de Receita e Despesa, 1779-1780. apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 176.

[74] Arquivo da Ordem 3ª do Carmo. Livro 2º de Acórdãos, 1781-1782 apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976, p. 18

Em 1796, o pintor Domingos Duarte de Almeida (*Salvador, BA 17..? - † Bahia? 18..?), encarnou as imagens de *Nossa Senhora da Conceição* e do *Santo Pontífice*, conforme documento existente no Livro de Despesa da Ordem 3ª de S. Francisco[75]; mais tarde, em 1819, o mesmo pintor continuava a prestar serviços à instituição, encarnando a imagem dos Passos e, no ano seguinte, "encarnou, dourou e pintou imagens"[76]. E em 1814, encarnou a imagem do *Senhor do Bomfim*, da Basílica da Colina Sagrada[77] e em 1819 executou "encarnação, pintura e douradura de dois anjos tocheiros da capela-mor" do Convento do Desterro, conforme documentos encontrados naquela instituição[78, 79].

Os arquivos das irmandades são pródigos em informações sobre reformas e reparos em pinturas e esculturas, durante todo o séc. XIX, porém seguindo os mesmos critérios do século anterior. Parece que o clero e os dirigentes das instituições estavam sempre ávidos por reformas e reconstituições. O pintor José Francisco das Virgens (*?, 17..? – † Bahia?, 18..?), em 1803, encarnou imagens da Igreja do Bomfim (Livro da Despesa da Igreja do Bonfim, iniciado em 1792)[80]; nesse mesmo ano, outro pintor, Felisberto Coelho de Sant'Ana (*Salvador, BA, c. 1765 – †Idem 2/3/1815), foi encarregado de encarnar a imagem de Cristo da Ordem 3ª de São Francisco e executou a mesma operação nas esculturas do *Bom e do Mau Ladrão* para a Ordem 3ª. do Carmo, nos primeiros anos deste século.[81] Em 1806, o pintor Lourenço Machado de Barros (*? – †?), "encarnou" a imagem de *Santa Clara* do Convento do Desterro[82] e, em 21 de maio de 1807, a Mesa da Santa Casa voltou a contratar o pintor José de Azevedo, acima citado, para encarnar a imagem de Cristo do altar-mor[83]. Em 1810, surge um pintor, homônimo do anterior, José de Azevedo Sousa (*Bahia? 17..? – † Bahia?), no

[75] Idem
[76] Ibidem, p. 21 (citando vários documentos dos arquivos daquelas instituições).
[77] Arquivo da Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim. Livros de Receita e Despesa apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 21
[78] Arquivo do Convento de santa Clara do Desterro da Bahia. Livro de Despesa apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 21
[79] Arquivo do Convento de santa Clara do Desterro da Bahia. Livro de Quitação, 1815 apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 21
[80] Ibidem, p. 191
[81] Ibidem, p. 158. (Citando vários documentos)
[82] Arquivo do Convento de santa Clara do Desterro da Bahia. Livro de Despesa, 1781-1805 apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 34
[83] Arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Livro de Receita e Despesa da Santa Casa, inic. 21/08/1806, p. 36 apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 29

arquivo da Ordem 3ª do Carmo, encarregado de "encarnar as imagens da Procissão do Enterro"[84] (Arquivo da OTC, recibos avulsos de 1810).

O escultor Pedro Alexandre (*Bahia? 17..? – † Bahia? 18..?) teve grande atuação no reparo de imagens, tendo em 1813/14, prestado serviços de restauração para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de São Pedro, onde "limpou as pinturas, pintou e consertou as imagens de Cristo e N. Sra. da Soledade"[85]. Em 1819, ele próprio "consertou dois anjos da Igreja e Convento do Desterro"[86]. Manoel Inácio da Costa (*Bahia? c.1777 – † Salvador, BA, 23/5/1857), considerado pelos estudiosos um dos mais famosos escultores baianos que atuou entre o final do séc. XVIII e boa parte do séc. XIX, também se dedicou, como era praxe na época, a restaurar esculturas sacras. Em 1834, a Ordem 3ª de S. Francisco, de cuja mesa fazia parte como consultor, incumbiu-o de "aperfeiçoar as velhas imagens dos altares de sua Igreja em razão de serem grosseiras"[87]. O documento é bastante explícito, quando afirma: "ficando o d.° Snr. obrig. d° a desbastar o corpo dos mais Santos da nossa Igreja, ao gosto moderno e para constar o prezente firmamos assim como o d.º Ecultor para cumprim.t° de seu tracto".[88] Ficou encarregado da pintura das imagens o pintor José da Costa Andrade (*? – † Bahia?, 18..?), autor dos painéis da Sacristia da Igreja de Santana (restaurados pelo Studio Argolo entre 2013 e 2014), comprovando sua atuação como "restaurador", conforme documento citado abaixo.

O arquivo da Ordem Terceira de São Francisco, felizmente, guardou vários documentos referentes ao "aperfeiçoamento" das imagens; pela minuciosa descrição, vale a pena transcrever o *Termo de Resolução*:

> Aos 5 dias do mez d'Outubro de 1834 nesta nossa Igreja da Ven.el. Ordem 3ª da P. de N.S.P.S. Fran.co desta Cid.e da B.ª, e consistorio della, estando em acto de Mesa, q presidia o nosso M.R.P.M.e Vice Comissr.° Fr. Antonio do Paraiso, o nosso Ir.° Ministro actual Antonio J. e da Silva Graça, e mais Irmãos da Meza, comigo Secretr.° abx.° assignados = foi proposto pelo dito nosso Ir. Ministro = q. as imagens, q. vão servir nos Altares *fossem desbastadas, em razão de serem grosseiras,* p.ª ficarem *aperfeiçoadas;* e nessa ocasião s'offereceo o Ir. Consultor Manoel Ignacio da Costa, p.ª as perfeiçoar, q. pelo seo trabalho pessoal era = grátis = e só exigiria o que pagasse aos off.es de q. apresentaria conta, depois de prontas, o q. sendo ouvido p.r todos, convierão para assim s'effetuar; de q. se mandou lavrar o

[84] Ibidem, 178
[85] Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento de S. Pedro. Livro Reformado da Irmandade do SS. Sacramento de S. Pedro - 1785-1856 apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 20
[86] Idem
[87] Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco. Termo de resolução, apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 56
[88] ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia*, 1948. p. 61.

> prez.e termo q.assinarão os d.os. P.e M.e Vice Comissr.°, o Ir. Ministro, e mais Mesarios comigo Domingos José Cardoso Secetario actual da mesa q. o sobrescrivi, e assignei.[89]

Um outro documento, elaborado no mesmo dia, complementa a informação anterior e é bastante elucidativo para a compreensão do contexto no que essas imagens eram tão radicalmente modificadas, tanto na sua anatomia, como na postura, na modulação das vestes e, finalmente, na sua policromia. Trata-se do "Termo de Resolução", que tomou a Mesa, para mandar reformar de novo a pintura e encarnação das Imagens, conforme abaixo declaradas:

> Aos 5 dias do mez d'Outubro de 1834 – nesta nossa Igrª .....fossem as Imagens, q. vão servir nos Altares, reformada de nova pintura e encarnação; e logo apareceo o Artista – José da Costa Andrade, com quem s'ajustou p.ª as aprontar de tudo, assim como dous Anjos, e as sete Imagens p.las seg.tes quantias, - a saber: S. Domingos por 50$000, Santo Cristo e N. Senhora da Conceição – a 40$000 – 80$000. S. Francisco e S.tª Isabel Rainha da Ungria, S. Ivo e S. Luiz Rei de França a 20$000 – 80$000. 2 Anjos a 30$ rs. – 60$000. Soma ao todo duzentos e setenta mil reis – 270$000 por cuja quantia d.° Andrade s'obrigou a fazer e entregar tudo pronto; o q. sendo ouvido e consultado por todos, assim convierão, do q. p.ª todo o tempo constar se fez este termo, q. assignarão ..... e comigo Domingos José Cardoso Secretario actual da Mesa, q.o sobrscrevi e assignei."[90]

Mais uma vez pode-se confirmar que a autenticidade de uma obra de arte era pouco considerada, não importando se se tratava de trabalhos de grandes escultores, desde que as transformações sofridas fossem compensadas pelo incremento do valor devocional que passavam a adquirir, em decorrência do apego dos fiéis. Por *grosseiras,* devemos entender como sendo mais bojudas, talvez um pouco atarracadas pelo excesso de panejamento que as tornavam um tanto volumosas, característica esta das mais marcantes da escultura do séc. XVIII. Inacreditável seria imaginar que a Ordem Terceira de S. Francisco, uma das mais ricas da cidade do Salvador, possuidora de um dos templos mais belos da Bahia, expusesse, em seus barrocos altares, imagens de confecção grosseira. O que na verdade os mesários desejavam, sem dúvida, traduzindo o desejo de muitos fiéis, era atualizar as peças ao gosto vigente, isto é, dar-lhes um aspecto mais longilíneo, introduzindo um cânone de 7 ½ cabeças, desbastando boa parte da talha, diminuindo, assim, os rebuscamentos da movimentação das vestes e das posturas dramáticas, inserindo-as, deste modo, na vigente estética neoclássica. Tal interferência abrangia não apenas a forma, mas também a policromia. Nestas intervenções

---

[89] ARQUIVO da Ordem Terceira de São Francisco. Termo de Resolução, apud ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia*, 1948. p. 66

[90] ARQUIVO da Ordem Terceira de São Francisco. Termo de Resolução da Mesa, apud ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia*, 1948. p. 67.

drásticas, a pintura original era totalmente desfeita, ou acrescentava-se uma nova pintura, sobre base de gesso e cola, encobrindo a antiga policromia e seu excesso de ouro e estofamentos primorosos, tão ao gosto do barroco. Sendo assim, aplicava-se uma nova pintura, certamente de qualidade, com uma decoração mais simples e usando menos áreas douradas. Como consequência natural a peça mudava de estilo, alterando, total ou parcialmente, a sua estética originalmente barroca para neoclássica. Consequentemente, a posteridade foi privada de admirar muitas obras do passado nas suas concepções originais.

Apesar de muitos anos de profissão, alguns restauradores, periodicamente, ainda se surpreendem com algumas aberrações restaurativas que esculturas sacras revelam ao passar por seus ateliês de restauro. Até se justificaria que, diante de uma imagem sacra dotada de pintura primitiva muito deteriorada, numa época em que não se valorizava a policromia original, que ela recebesse uma nova capa pictórica. Também se compreenderia que, por uma questão de moda, a nova pintura fosse diferente da antiga, já assimilando os padrões estéticos vigentes no momento da intervenção. Porém, é difícil aceitar as razões que motivaram determinadas intervenções, especialmente quando se depara com imagens esmeradamente esculpidas, portanto eruditas, mas recobertas de repinturas grosseiras e desprovidas de qualquer qualidade estética. Muitas vezes se constata, após prospecções e remoção de repinturas, que as pinturas originais estavam quase 100% perfeitas!

Igualmente na Europa, intervenções semelhantes eram corriqueiras e não é raro os restauradores daquele continente identificarem imagens dotadas de várias capas de repintura. Lá, a policromia das esculturas sacras também não era muito valorizada, tendo a restauradora Agnes Ballestrem,[91] desenvolvido campanha internacional pela reversão desse conceito.

[91] Agnes Gräfin von Ballestrem (1935-2007) era considerada uma das maiores especialistas do mundo em restauração de esculturas policromadas. Começou seu aprendizado na Alemanha com Johannes Taubert e Ernest Willemsen, indo mais tarde para a Bélgica, atuando no Instituto Real do Patrimônio Artístico de Bruxelas (IRPA), tendo chefiado o setor de esculturas policromadas. Atuou ativamente no ICCROM, Laboratórios de Bonn na Alemanha e Amsterdam na Holanda. Ao longo de sua carreira esteve sempre voltada para a formação e a identidade das pessoas que trabalhavam em restauração em todo o mundo. Sua voz e sua postura eram sempre ouvidas e aplaudidas nas dezenas de congressos internacionais de que participou, além de cursos de formação profissional realizados em todo o mundo. Foi condecorada pelo governo francês, italiano e holandês, além do ICROM. Esteve em missão oficial da UNESCO no Brasil e em vários países da América Latina. Na Bahia, em 1979, visitou, em companhia do autor desta pesquisa e do Prof. Mario Mendonça de Oliveira, na época Diretor do IPAC, o acervo de esculturas da Catedral Basílica de Salvador, mostrando-se entusiasmada, especialmente com uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, com características do séc. XVI. Voltou ao Brasil em 1989, em missão do PNUD/UNESCO - Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, como docente do Seminário de Atualização para a América Latina – Esculturas Policromadas, em 1989, realizado em Belo Horizonte, no CECOR-EBA-UFMG, quando estabeleceu novos contatos com este pesquisador.

2.5.2.1 A chegada da escultura industrializada e as intervenções drásticas na imaginária antiga.

Nas últimas décadas do séc. XIX, com a "invasão" das imagens industrializadas, provenientes da Itália e da França, sendo confeccionadas em gesso e muito mais econômicas, os antigos mestres santeiros passaram a perder um mercado que lhes era garantido pelas encomendas das igrejas, irmandades e mesmo de pessoas devotas. A tradicional escultura produzida artesanalmente, esculpida na madeira, depois engessada, dourada e policromada, tinha um custo relativamente alto em comparação com a peça industrializada. Consequentemente, os poucos escultores que sobreviveram passaram a se dedicar ao trabalho de restauração das imagens antigas, reformando-as ou repintando-as a seu alvitre ou ao gosto do freguês.

Alguns mestres santeiros e douradores conhecidos nas décadas de 60 e 70 do século passado, remanescentes daquela tradição, a exemplo dos mestres Emiliano, Major, Felipe, José Mateus (este ainda em atividade) e outros, costumavam comentar com o autor desta pesquisa que, quando o cliente não "regateava o preço estipulado pelo santeiro", este colocava a peça antiga em um vasilhame com soda cáustica, amolecendo toda a base, pintura e douramento, os quais, em seguida, eram facilmente removidos com pincel ou escova de aço. Após o restauro da madeira, quando necessário, a imagem era novamente engessada, parcialmente dourada e finalmente repolicromada.

Os proprietários que, ao contrário, pechinchavam, tinham a sua imagem apenas repintada, já que o trabalho era menor, preservando assim sua policromia mais antiga, que poderia ser depois resgatada, conforme anteriormente descrevemos. Entre 2007 e 2008, quando da restauração da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, em Salvador, os restauradores foram surpreendidos pela descoberta de belas policromias originais, que bem ilustram a prática dos santeiros de ora destruírem a pintura original, ora preservá-la para poupar trabalho e oferecer seus préstimos a menores preços.

As figuras 66 a 69 exibem as imagens de São Francisco e Santo Antônio, ambas do séc. XVIII, com aproximadamente 90 cm de altura, que haviam sido cobertas, em época que não se pode precisar, mas certamente compreendida entre o final do séc. XIX e primeiras décadas do XX, por uma camada de burel[92] (hábito) e tintas (carnação e base). O processo de decapagem permitiu vir à luz um estofamento de rara qualidade, com poucas lacunas, o que

[92] Burel. Camada espessa composta de lã, extraída da casimira usada nas batinas dos padres franciscanos, após triturada. A peça recebia antes uma base de preparação pigmentada de marrom e, depois, uma espessa mão de cola, para fixar a lã que era peneirada sobre a peça, fixando-a.

propiciou sua completa restauração, utilizando técnica mimética ou ilusionista, conforme se vê abaixo.



Figuras 66 e 67 - S. Francisco. Autor desconhecido. Séc. XVIII. Madeira dourada e policromada. Antes e depois da restauração.
Fonte: Acervo do autor



Figuras 68 e 69 - Santo Antônio. Autor desconhecido. Séc. XVIII. Madeira dourada e policromada. Antes e depois da restauração.
Fonte: Acervo do autor

2.5.2.2 Restauração das Esculturas da Ordem 3ª do Carmo de Cachoeira

Em 1999, o Studio Argolo restaurou um belo conjunto de esculturas sacras, pertencentes ao patrimônio da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, na Bahia, que contou com o patrocínio da Fundação Vitae, entidade infelizmente hoje extinta, sediada em São Paulo, a qual muito contribuiu para a catalogação e restauração de parcela importante do patrimônio cultural brasileiro. A restauração desse conjunto foi surpreendente ao revelar belas pinturas do séc. XVIII que haviam sido repintadas ao longo dos séculos XIX até a segunda metade do XX.

Um dos exemplos mais impressionantes é o da imagem de São José, do final do séc. XVIII, cuja pintura original foi encontrada inteiramente intacta após a remoção, com bisturis cirúrgicos, de duas camadas de repintura totalmente lisas, que não se enquadrava em nenhum estilo artístico, pois nem mesmo as imagens de gesso industrializadas são portadoras de pinturas tão simplórias, como se pode observar nas figuras 70 e 71.



Figura 70 - São José. Séc. XVIII (final). Autoria desconhecida. Madeira policromada, totalmente repintada. Antes da restauração.
Fonte: Acervo do autor



Figura 71 - São José. Séc. XVIII (final). Autoria desconhecida. Madeira dourada e policromada. Em fase final de decapagem de duas camadas de repinturas.
Fonte: Acervo do autor

A restauração de uma imagem, de tamanho natural, de Nossa Senhora da Conceição (Figura 73), do meado do séc. XVIII e pertencente ao mesmo acervo acima citado, é um bom exemplo das intervenções ocorridas nos séculos anteriores. Os testes preliminares indicavam a existência de três espessas camadas de repintura sobre a original. À medida que as camadas de tinta eram removidas, ia sendo revelada uma rica policromia de excelente qualidade técnica. Neste caso, porém, após a decapagem das repinturas, constatou-se que a pintura original apresentava perdas em torno de 20%, razão provável da decisão pela primeira repintura, ocorrida certamente no séc. XIX. Inexiste condição de avaliar a qualidade da segunda repintura, porque ela fora removida simultaneamente com a camada precedente. A terceira camada (a última repintura), totalmente lisa e desprovida de douramentos, somente pode ser justificada por ter sido realizada por pessoa leiga, por não dispor a Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, na época, de recursos financeiros para encaminhá-la a um profissional mais competente, mesmo que fosse um *santeiro* que se dedicasse a "reencarnar" imagens sacras, usando ouro para os ornatos e tintas à base de óleo para as vestes e as

carnações, como era hábito. Por outro lado, se essa decisão fosse tomada, talvez a magnífica pintura original tivesse sido totalmente destruída.



Figura 72 - Face de Nossa Senhora da Conceição. Meado do sec. XVIII. Tamanho natural. Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia. Em fase de decapagem das repinturas.
Fonte: acervo do autor

A policromia que a imagem ostentava antes da restauração fora executada com pintura a têmpera para as vestes e óleo para a peanha e carnações. A sua qualidade pode ser avaliada examinando-se as figuras 72 a 74, que registram o início da decapagem e já exibem parte da pintura original subjacente, de boa qualidade técnica e compatível com as características estéticas dos estofamentos das imagens barrocas desse período na Bahia. A repintura também já apresentava graves patologias, tais como descolamentos, descoloração e lacunas generalizadas. O laborioso trabalho de decapagem, feito exclusivamente com bisturis cirúrgicos, teve a duração de oito meses. O uso de solventes para uma provável remoção química foi descartado pelo ateliê de restauro, porque as repinturas tinham base de água (têmpera) e, nestes casos, os produtos que poderiam removê-la atacariam os douramentos originais da pintura setecentista, as quais se pretendia salvar. Na figura 75, observa-se a sua lateral esquerda exibindo o *faceamento* com papel japonês e cola de coelho, executado ainda na cidade de Cachoeira como medida de proteção para transportá-la com segurança a

Salvador, onde teria lugar a sua restauração. Durante a decapagem, pouco a pouco, foi sendo revelada uma policromia do séc. XVIII, tanto técnica como esteticamente, concebida de acordo com os padrões tradicionais da pintura setecentista na Bahia, onde sobejam os florões, padrões, *ressaídos* e os douramentos burilados, tão característicos da policromia do mencionado século (Figura 74).



Figura 73 - Nossa Senhora da Conceição. Séc. XVIII. Madeira policromada. 140 cm x 50 cm. Totalmente repintada. Antes da restauração. Fonte: Acervo do autor



Figura 74 - Nossa Senhora da Conceição. Séc. XVIII. Madeira policromada. 140 cm x 50 cm. (Vista posterior) Em fase de remoção de duas espessas camadas de repintura revelando a pintura original, típica do séc. XVIII. Fonte: Acervo do autor

Finalmente, após o tratamento de consolidação da madeira (por parquetagem e aplicação de injeções de Paraloid B72 nas áreas mais atacadas pelos insetos xilófagos), a imagem foi reintegrada em sua pintura original com tintas exclusivas para restauro de obras de arte e, em seu douramento, com folhas de ouro onde existiam lacunas (Figuras 76 e 77). Após inteiramente recuperada em sua característica original, foi devolvida à comunidade num dia festivo de 2003, juntamente com mais de uma dezena de outras peças do mesmo acervo,

durante o evento *Exposição Arte Sacra Barroca – Restauração e Preservação*, promovido pela Venerável Ordem 3ª do Carmo.



Figuras 75, 76 e 77 - Sequência das etapas da restauração da imagem de Nossa Senhora da Conceição. Séc. XVIII. Autoria desconhecida (manufatura baiana).Tamanho natural. Madeira dourada, ricamente policromada. Fonte: Acervo do autor

2.5.3 A restauração de bens integrados - Ordem 3ª de São Francisco, uma intervenção radical.

Infelizmente inexistem fotografias ou desenhos que possam permitir uma avaliação plena da magnitude da talha barroca que recobria totalmente as paredes da nave, sacristia e outras dependências da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Bahia. Outra lacuna lastimável foi a destruição dos documentos da primeira fase da criação da Ordem e da construção da igreja, "por deliberações reiteradas das respectivas Mesas, inconscientes do valor excepcional dos referidos manuscritos"[93], conforme se expressou Rodrigo Melo Franco de Andrade, na apresentação do livro *História da Venerável Ordem 3ª de São Francisco*, de Marieta Alves. Entretanto, pelos relatos de historiadores mais antigos, como Antônio de Santa Maria Jaboatão, Silvio Bocanera Júnior e outros, e, à luz dos poucos documentos que sobreviveram da destruição, existentes nos arquivos da Ordem e, principalmente, pelos

[93] ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1948, p. 5.

remanescentes daquela suntuosa decoração, é possível imaginar a sua grandiosidade, a qual, sem dúvida alguma, nada ficava a dever à exuberância da talha do interior da nave da sua vizinha, a Igreja do Convento de S. Francisco e, em Cachoeira, a da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, os dois únicos monumentos, no Estado da Bahia, que preservaram, na sua totalidade, a decoração setecentista. Pelo belo altar barroco da Sala das Sessões, única peça que sobreviveu intacta da decoração anterior, é possível avaliar a grande perda que representou para a Bahia o câmbio da decoração, do barroco para o neoclássico, na Ordem Terceira de São Francisco (Figura 78).



Figura 78 - Sala da mesa. Ambiência do Séc. XVIII, essa dependência foi salva da radical reforma que a Igreja sofreu entre 1826 e 1835. Ao fundo, belo altar barroco. É provável que o forro e cimalhas, atualmente pintados de branco, ocultem pintura artística.
Fonte: Acervo do autor. Foto Walmir Pinheiro

O próprio forro da dependência acima citada, em forma de caixotões, dotado de molduras e ornatos em relevo, hoje desprovido de pinturas artísticas, igualmente é um

excelente exemplo a ser investigado, pois certamente poderá revelar grandes surpresas sob a pintura branca lisa que hoje ostenta. A penúria da Ordem Primeira de São Francisco e da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira foi, provavelmente, a causa do salvamento de suas decorações primitivas. As ordens religiosas mais ricas, como as de São Bento, Ordem Terceira do Carmo de Salvador, Nossa Senhora do Pilar e muitas outras, por serem detentoras de maiores recursos, levaram a cabo a transformação de seus templos, adaptando-os aos estilos mais modernos.

A Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco passou por radical reforma, iniciada em 1826 e concluída em 1835, quando a sua talha barroca foi quase totalmente destruída para a sua substituição por retábulos e demais ornatos em estilo neoclássico (Figura 79).



Figura 79 - Interior da nave da Ordem 3ª de S. Francisco. Após a radical reforma do séc. XIX, quando assumiu características neoclássicas.
Fonte: Acervo do autor. Foto Waldemar Silvestre



Figura 80 - Pintura com moldura ricamente trabalhada. Remanescente da decoração barroco do templo dos irmãos terceiros entre colunas neoclássicas**.**
Fonte: Acervo do autor. Foto Waldemar Silvestre

Foi, sem dúvida, uma das mais vultosas transformações que um templo baiano sofreu até então, com o intuito de mudança de estilo. Pelo retábulo acima citado, existente na Sala das Sessões da Mesa, e pelo que ainda podemos admirar em algumas preciosas molduras do séc. XVIII que sobreviveram à ação destruidora imposta pelo neoclassicismo (Figura 80), é possível imaginar quão preciosa era a decoração barroca, de que a Bahia ficou privada de incorporar ao seu patrimônio atual. Isso não quer dizer que a talha neoclássica, que a substituiu, seja desprovida de qualidade, mas jamais poderá ser comparada àquela. Infelizmente, não foram apenas as imagens sacras e a talha barroca que foram sacrificadas, mas, também as alfaias. O *Termos de Acordão e Resolução*, datado de 8 de fevereiro de 1835, traz detalhadas informações a este respeito:

> [...] foi proposto ser preciso mandar-se fazer o aparelho de prata p.ª a Cruz do Throno da Igr.ª, e nessa m.mª ocasião se lançou mão de dous castiçais grandes de prata os mais quebrados q. servião antigamente na banqueta do altar mor, e não poderem servir p.r se acharem disformes [...][94].

Outro Termo, elaborado na mesma data, traz o acordo entre a Irmandade e o ourives João Bernardo (*? – † Bahia, 18..?), conforme diz o seguinte:

> [...] com o qual se tratou, e ajustou de feitio da d.ª obra seg.e – d'aparelhar uma Cruz e Imagem do S.to Cristo – com trez pontas, uma tarja, um titulo em letras douradas, um Diadêma com flor dourada e pedra, e quatro esferas de roda da Cruz; e ficou justo pela quantia de trezentos e secenta mil reis em moeda de papel corr.e de feitio de tudo, p.ª cuja obra se lhe entregou, e o m.mo recebeu dous castiçais com o peso de trinta e trez libras e uma quanta de prata, em que os m.mos que a Mesa resolveo se desmanchasem p.ª este fim[95].

Os dois castiçais não foram suficientes para a confecção da encomenda, razão por que um outro acabou também sacrificado, conforme documento lançado à página 137 de *Livro 3º dos Termos e Acórdãos*, citado por Marieta Alves[96].

Através dos recibos, encontrados nos arquivos por Marieta Alves, identifica-se a procedência do ouro utilizado nas reformas. Quando estavam chegando ao fim os trabalhos de reconstrução da nova talha neoclássica da capela-mor e de toda a nave da igreja, incluindo o coro, tornava-se imprescindível revesti-la de ouro, material de elevado custo, que exigia vultosa soma aos cofres da Ordem 3ª, tendo sido a compra efetuada na cidade de Porto, em Portugal, conforme notícia minuciosa encontrada na seguinte transcrição de Alves:

> Pela prezente Portaria por nós rubricada, ordenamos ao nosso Irmão Sindico actual José Duarte da Silva que pelo dinheiro do seu recebimento satisfaça Olivr.ª F.° & Roiz a quantia de tres contos nove centos e secenta mil reis, valor de tres contos de reis, que esta ordem lhe comprou em huma letra sobre a cidade do Porto, a favor de João Ferr.ª dos S.tos S.ª e f.os. auzente a João Luis Terras, cuja letra negociamos com 32 pr. 100 que unidos aos tres contos perfazem a de 3:960$000 cuja quantia he para a compra do ouro para o doramento da nossa Igreja: e com as nesseçarias clarezas ao pé desta se lhe levará em conta nas que der do seu recebimento Bahia em

[94] ARQUIVO da Ordem Terceira de São Francisco. Termos de Acordão e Resolução, 8 de fevereiro de 1835 apud ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. p. 69.
[95] Ibidem, p. 69-70.
[96] ARQUIVO da Ordem Terceira de São Francisco. Livro 3º dos Termos e Acórdãos, 1835 p. 137 apud ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. p. 70.

> Meza 7 de Fevereiro de 1830: Eu Bernardo José da Costa Basto secretario actual q'escrevi e assignei.[97]

Três meses depois, outra portaria ordenava o pagamento de 100$000 reis, pela aquisição de cinco milheiros de ouro comprados do Capitão do Brique Fama do Tejo, José Bernardo de Matos, conforme revela o seguinte trecho de documento do arquivo da Irmandade:

> [...] satisfaça ao Cap.m do Brique Fama do Tejo Jozé Bernardo de Matos a quantia de cem mil reis importância de sinco milheiros de ouro em pam, que lhe compramos para o douramento da nossa Igreja e com quitação do dito nas costas desta, e no Livro competente se he levara em conta nas que der do seu recebimento. Bahia, 12 de maio de 1830 [...][98]

A aquisição de livros de ouro prosseguiu até 1834, conforme revela trecho de outro documento:

> Aos dous dias do mez de Março de 1834, nesta nossa Igreja da Ordem 3ª da Penitencia do N.C.P.S. Francisco desta Cidade da Bahia, e Consistorio dela, estando em acto de Meza que presidia .... que em razão de ser preciso comprar-se mais trinta e cinco milheiros d'ouro para se acabar com a douração de nossa Igreja, e por que achado-se na mão de Joaquim Alves da Cruz Ros, e este o desse pela quantia de vinte e oito milreis o milheiro, em moeda fraca; o que sendo ouvido por todos convierão em que se comprasse, e que disso se encombisse o nosso Ir.° Secretario actual Antônio Jozé da Silva Graça.[99]

Registros verificados no *Livro 3º de Registro de contas e documentos que comprovam os balanços da Casa*[100], encontrado no arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, traz uma longa lista das diárias pagas semanalmente a douradores, pintores, pedreiros e carpinas, no período compreendido entre 22 de agosto de 1851 a 9 de agosto de 1852, para dar seguimento às obras de reforma da Capela da Santa Casa de Misericórdia, sob a administração do mestre de obras Luiz Bianchi, assim como uma extensa lista dos materiais utilizados.

Pelos dados constantes neste raro registro, tem-se a informação bastante detalhada da variação salarial dos diversos operários envolvidos na obra. A diária de um mestre entalhador

---

[97] ARQUIVO da Ordem Terceira de São Francisco. Portaria, apud ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. p. 56.

[98] Idem.

[99] ARQUIVO da Ordem Terceira de São Francisco. Termo de Resolução da Meza, apud ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. p. 65.

[100] ARQUIVO da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Livro 3º de Registro de contas e documentos que comprovam os balanços da Casa. (1853). v. 225, f. 156v – 172v.

e de um carpinteiro variava entre 800 réis a 2$000 réis, porém os primeiros aparecem recebendo sempre um salário maior. Os pintores e pedreiros recebiam salários equivalentes, cujas diárias, também oscilavam entre 800 réis e 2$000 reis. A diária dos douradores variava entre 1$000 a 1$280 reis. Embora os documentos não esclareçam o porquê das diferenças salariais entre os colaboradores integrantes de uma mesma categoria, é de acreditar que os valores mais elevados eram pagos aos profissionais mais experientes. Os menores salários eram os de serventes, que recebiam entre 480 reis e 960 reis.

2.5.4 As atividades de restauro a partir da segunda metade do séc. XIX

Na segunda metade do séc. XIX, diversos pintores e escultores prosseguiam atuando no acervo das igrejas, conventos, paróquias e outras instituições. Entre muitos outros, podemos citar Querino da Silva (* ? – † Bahia, 18..?), que encarnou as imagens da Casa dos Santos da Ordem 3ª de S. Francisco em 1849[101]. Essas peças, que participavam da famosa *Procissão das Cinzas e Penitência*, extinta em 1861, devido aos excessivos gastos para a preparação dos andores, estão ainda hoje expostas à visitação pública na Casa dos Santos e constituem um dos mais belos conjuntos de imagens de roca do país. O mesmo pintor encarnou 14 imagens, entre 1850 e1854, para o Convento do Desterro[102]. Este mesmo convento das religiosas clarissas incumbiu o escultor Domingos Pereira Baião (* Salvador, Ba, c. 1825 – † Bahia 1871) do "conserto" das imagens de São José e São Francisco, no mesmo período.[103]

Foi também muito ativo naquele tempo o pintor José Lourenço da Rocha (* ? – † Bahia, 1800?), que trabalhou repetidas vezes para diversas irmandades religiosas da Bahia e parecia ser muito polivalente, se se levar em conta a relação dos trabalhos por ele realizados, conforme revelam os recibos preservados nos arquivos dessas instituições. Entre 1839 e 1840, o mesmo artista trabalhou para a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão, quando "encarnou a imagem de Cristo do altar-mor e consertou outras imagens não

[101] ARQUIVO da Ordem 3ª. de S. Francisco. Recibo de 28/6/1849 apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 173
[102] ARQUIVO do Convento de Santa Clara do Desterro da Bahia. Livro de Despesa e Receita, 1838-1863. apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 17
[103] Ibidem, p. 31

especificadas"[104]. Em 1846 e 1847, "consertou e prateou 28 castiçais, consertou e pintou quatro tocheiras e seis castiçais dos carneiros, da Igreja do Passo"[105]. Presume-se que José Lourenço da Rocha deva ter conquistado a confiança dos irmãos do Passo, já que, tempos depois, continuava a prestar serviços à Irmandade: "fez várias pinturas e encarnações em imagens" [106] e "em 1851/52, pintou a capela-mor, arco-cruzeiro, altares, púlpitos, paredes da igreja e voltou a encarnar imagens"[107].

O pintor Geraldo Antônio de Araújo (* Bahia?, 18..? – † Bahia?, 18..?) foi outro artista bastante atuante na área da restauração. Entre 1861 e 1862, foi contratado pela Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia, para "várias obras da Igreja, entre as quais pintura e douramento do altar do Consistório, consertos dos Evangelistas, castiçais, cruz e ornatos para toalhas"[108]. O pintor Antônio Gentil do Amor Divino (* Salvador, BA, 18..? – † Bahia? 18..?) desenvolveu grande atividade como restaurador em 1855, quando "encarnou imagens, dourou e prateou ornatos, para a Igreja de N. Sra. do Boqueirão, por Rs. 150$000"[109] e, muitos anos depois, em 1878, continuava em atividade, quando "encarnou várias imagens para a Igreja Matriz do Passo, por 58$000; e nesse mesmo ano, por 61$500 encarnou outras imagens não especificadas".[110] O escultor Estevão do Sacramento Rocha (* Salvador, BA, 18..? – † Bahia?, 18..?), além de confeccionar imagens novas, também fazia reparos nas antigas, como ocorrido na Igreja de Nossa Senhora da Saúde, onde "fez consertos em três imagens não especificadas".[111] O entalhador Simplício José da Silva (* Bahia?, 18..? – † Bahia, 18..?) "incumbiu-se, em 1862/63, da restauração de antigas obras de talha dos nichos

[104] ARQUIVO da Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão. Livro da Despesa, 1836-1869 apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 151

[105] ARQUIVO da Irmandade do SS. Sacramento da Rua do Passo. Livro de Receita e Despesa, 1846-1847 apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 150-151.

[106] ARQUIVO da Irmandade do SS. Sacramento da Rua do Passo. Livro de Receita e Despesa, 1850-1851. apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 150-151.

[107] ARQUIVO da Irmandade do SS. Sacramento da Rua do Passo. Livro de Receita e Despesa, 1851-1852. apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 150-151

[108] ARQUIVO da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 27.

[109]ALVES, Marieta. *Dicionário de* ..., op. cit., p. 24.

[110] ARQUIVO da Igreja-Matriz do Passo. Livro de Receita e Despesa, inic. 1844, apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 24.

[111] ARQUIVO da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória. Livro de Receita e Despesa apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 149

do Senhor da Misericórdia, N. Sra. Da Conceição e Santana do Convento do Desterro"[112] (Livro-Caixa do Convento do Desterro, 1838-1863).

Os mestres douradores igualmente se incorporavam ao contingente de escultores e pintores, que prestavam serviços de restauração, ou melhor, de reformas e reparos. Em 1890 o dourador Vitorino Eduardo de Oliveira (* Salvador, BA, 18..? – † Idem, 1912), segundo Marieta Alves[113], candidatou-se às obras de pintura, douramentos e restaurações de várias igrejas. Ainda segundo Alves, a ele coube, quando das grandes reformas internas da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia, em 1890, o novo douramento da capela-mor seguindo-se o de todos os altares colaterais e laterais, obra concluída em 1893. É curioso, que, em 2013, ao ser elaborado um projeto de restauro para a citada igreja[114], constatou-se, através das várias prospecções realizadas, que os altares desse belo templo haviam sofrido repinturas totais, quando grande parte do douramento, possivelmente do séc. XVIII, fora encoberto por grossa camada de gesso e cola e, sobre ela, uma camada de tinta branca. As prospecções realizadas revelaram uma pintura decorativa, de gosto rococó, muito rica e bonita, porém, no altar-mor, não foram encontradas pinturas subjacentes. Teria o dourador Vitorino Eduardo removido totalmente o douramento e a policromia que anteriormente o altar-mor ostentava e, por economia de tempo e dinheiro, teria poupado desse desatino os altares colaterais ao arco-cruzeiro e os laterais da nave, onde apenas repintou e dourou? As figuras 81 e 82 exibem os resultados das mencionadas prospecções.



Figura 81 - Pintura de gosto rococó encontrada sob cinco camadas de repintura, em 2013.
Fonte: Acervo do autor



Figura 82 - Pintura decorativa encontrada sob cinco camadas de repintura lisa em 2013.
Fonte: Acervo do autor

[112] ARQUIVO do Convento de Santa Clara do Desterro da Bahia. Livro-Caixa, 1838-1863, apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicação, 1976. p. 173.
[113] ARQUIVO da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicação, 1976. p. 126-127.
[114] Projeto elaborado pelo Studio Argolo Antiguidades e Restaurações Ltda.

Não há dúvida de que, quando forem iniciados os trabalhos de restauração da Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia, advirão muitas surpresas agradáveis aos ávidos olhos dos restauradores, especialmente nos trabalhos a serem desenvolvidos nos retábulos, pinturas e esculturas. A monumental talha barroca certamente ressurgirá com sua rica policromia, hoje em mais de 50% recoberta por espessas camadas de pintura branca, aplicadas incialmente por Vitorino e, sem dúvida, renovada por outros profissionais, ao longo do séc. XX.

No final do século XIX, atuavam, entre outros, realizando trabalhos ditos de restauração nos acervos de nossas igrejas, os seguintes pintores: André Avelino da Silva (*Bahia? 18..? – † Bahia? 19..?), que "encarnou, entre 1899-1900, a imagem de Nossa Senhora da Conceição e fez outros trabalhos na Igreja do Passo, onde voltou a trabalhar, no ano seguinte, prateando jarros e encarnando imagens"[115]. O também pintor Atanásio Rodrigues de Seixas (* Bahia? 18..? – † Bahia?, 19..?), realizou diversos trabalhos para a Igreja do Passo, especialmente pintura, encarnação e restauração de imagens, entre 1897 e 1900.

Afortunadamente, o conceito moderno de restauro, aplicado às obras de arte a partir do século XX, desenvolveu técnicas de decapagem capazes de permitir uma volta ao passado, resgatando aquelas pinturas que foram encobertas por espessas camadas de tinta. Auxiliam a investigação os testes de prospecção, as análises do corte estratigráfico e os exames com raios X, entre outros.

O hábito de repintar as peças diminuiu drasticamente, só sendo praticado, nos dias de hoje, quando as obras são entregues a pessoas leigas, totalmente desprovidas do mínimo conhecimento de restauro e do valor do objeto. Tornou-se muito mais comum a decapagem das repinturas do que o acréscimo de novas capas pictóricas, porém, essa operação, se não for realizada por técnicos bem treinados e capacitados, pode danificar para sempre a obra que se pretende recuperar.

Do final do século XIX até a segunda metade do século XX o hábito de repintar as esculturas sacras continuava a ser uma prática tão arraigada entre nós, que pouquíssimas peças do nosso patrimônio artístico escaparam incólumes. As imagens muito veneradas eram as que mais sofriam este tipo de intervenção, por estarem permanentemente expostas aos agentes contaminantes, ficando mais sujeitas à fuligem das velas, dos lampiões a querosene

[115] ARQUIVO da Irmandade do Santíssimo Sacramento do Passo. Livro de Receita e Despesa, iniciado em 1863, apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicação, 1976. p. 166.

ou dos “fifós”, no caso das peças pertencentes aos oratórios domésticos. Os hábitos inadequados de limpeza com panos úmidos, óleos de peroba e outros materiais contribuíam para, em poucos decênios, a pintura ostentar uma crosta de sujidades e descolamentos da policromia, situações estas consideradas como justificativas decisivas para serem encaminhadas a um mestre santeiro para o trabalho de “reencarnação”. Isto ocorria não apenas com as imagens retabulares das igrejas, conventos e capelas importantes, mas igualmente abrangia pequenas imagens de culto doméstico.

O autor da presente tese é testemunha desse hábito desde a sua infância, passada na fazenda Colônia, no município de Jaguaquara-Ba, diante do acervo de imagens particulares pertencente aos seus avós maternos, recordando-se de sua avó Belmira Andrade Souza, dizendo ao marido: “Pedro, as imagens do oratório estão muito sujas, já passou da hora de levar para a Bahia, para serem reencarnadas”. O nicho com quase todas essas imagens, ainda existe, cada uma ostentando mais de uma camada de repintura.



Figura 83 - Santana Caminhante e detalhe da etiqueta descoberta no verso da peanha da imagem, onde se lê: “Pintura por J. C. Queiros. Rua da Poeira N.53 – BAHIA”. Autor ignorado. Séc. XVIII. Policromia de João Chrysóstomo de Queiroz. Padroeira da Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Santana. Fonte: Acervo do autor

Alguns poucos mestres santeiros, como eram conhecidos os escultores e encarnadores de imagens sacras, tinham o hábito de deixar uma inscrição ou colar uma etiqueta na parte posterior das peanhas, identificando suas autorias. Na imagem de Santana Caminhante (Figura 83), padroeira da Igreja do Santíssimo Sacramento de Sant'Ana, encontra-se uma etiqueta, com o nome do autor da ‘‘reencarnação", aplicada de forma discreta, informando a autoria da policromia: J. C. Queiros, ou José Chrysóstomo Queiroz (*1817? †1878), foi segundo Manoel Querino, "uma vocação artística pronunciada, operoso e fecundo na delicadeza e gosto de suas produções. Trabalhou muito para exportação e para innúmeros freguezes, tal era a aceitação que gozavam os seus produtos artísticos".[116] Entretanto, o ateliê do Museu de Arte Sacra da UFBA registra uma imagem de S. José, procedente do Porto (Portugal), confeccionada por A. A. Estrela em 1895, ostentando uma plaqueta de metal fixada à peça, com uma inscrição nada discreta do autor da repintura: Virgílio Figueredo, março de 1952 (Figuras 84 e 85).



Figura 84 - S. José. A.A. Estrela.1895. Porto, Portugal. Madeira dourada e policromada. Fonte: Acervo do autor



Figura 85 - S. José. A.A. Estrela. 1895. Porto, Portugal. "Etiqueta" identificando a restauração realizada entre 1950/52 por Virgílio Figueredo. Fonte: Acervo do autor

[116] QUERINO, Manuel Raymundo. *Artistas Bahianos.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909, p.68.

2.5.4.1 Pedro Ferreira – escultor e restaurador



Figura 86 - Retrato do escultor/restaurador Pedro Ferreira
Fonte: Acervo de Maria Lucila Ferreira de Pinho (sobrinha neta do escultor/restaurador Pedro Ferreira)

O escultor Pedro Ferreira (*Santo Amaro, BA, 17/9/1896 – † Salvador, BA, 13/6/1970) (Figura 86) exerceu grande atividade como restaurador de esculturas policromadas, retábulos e, eventualmente, de pinturas, na Bahia, dos anos 20 até o final da década de 60, do século passado. Os restauradores aprenderam a identificar suas policromias, em decorrência do estilo das intervenções. Suas repinturas não eram inspiradas na policromia baiana dos séc. XVIII e XIX, como faziam os demais escultores, anteriormente citados. Elas eram influenciadas pela policromia das imagens francesas confeccionadas em gesso que passaram a invadir o mercado brasileiro a partir do final do séc. XIX e das primeiras décadas do séc. XX.

> Normalmente a carnação dessas imagens é delicada, mas as túnicas e os mantos têm, quase sempre, uma larga barra dourada, com motivos florais ou geométricos, bem

> típicos da policromia francesa, que as imagens importadas da França apresentavam[117].

Entre muitas outras peças reencarnadas pelo artista, destacam-se a padroeira da cidade de Porto Seguro, *Nossa Senhora da Pena,* Imagens da Igreja Matriz de Feira de Santana, Convento e Igreja de São Raimundo, em Salvador, pertencente à Congregação de Nossa Senhora dos Humildes, onde também, em 1933, Pedro Ferreira colaborou na reforma dos altares.

No período compreendido entre 1920 e 1930, a Igreja do Convento de São Francisco, em Salvador, passou por grande reforma sob a responsabilidade dos padres alemães, contando porém, em grande parte, com mão-de-obra local. Em 1926, eleito guardião, frei Philotheo Stepnam encabeçou uma campanha para a arrecadação de donativos, entre os comerciantes e os fiéis, para a restauração do templo, tendo conseguido apenas 26$000. Apelou para o então governador da Bahia, Francisco Marques de Goés Calmon, que, com a aprovação da Assembleia Legislativa, fez a doação de 100$000, dividida em duas parcelas. Com esses recursos, tentou iniciar as obras mas as finanças não eram suficientes[118]. Como pretendia inaugurar o altar-mor em 1º de outubro daquele ano, Frei Philotheo recorreu ao recém-eleito Presidente da República, Washington Luis Pereira de Sousa, o qual, atendendo ao pedido do empreendedor frade franciscano, contribuiu com 200$000, viabilizando assim a conclusão da obra.[119] Apesar de os serviços terem sido realizadas por leigos em restauração, houve a preocupação em manter o estilo barroco, de forma que as intervenções não descaracterizaram o estilo original, apesar das várias modificações introduzidas. Segundo Maria Helena Flexor, coube a Pedro Ferreira a restauração dos atlantes (Figura 87) e a encarnação de imagens não designadas[120], citando como fonte Vicente Deocleciano Moreira, professor-adjunto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal da Bahia. Entre as imagens, que possuem características da pintura de Pedro Ferreira, destaca-se a de S. José (Figura 88). A restauração não abrangeu apenas o altar-mor, mas também grande parte da nave, púlpitos, altares laterais e outras áreas.

---

[117] ARGOLO, José Dirson. Pedro Ferreira: escultor, policromador e restaurador. *Boletim da ABRACOR,* Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, p. 2-5, 1997.
[118] FLEXOR, Maria Helena; FRAGOSO, Frei Hugo, O.F.M. *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2009. p. 203.
[119] Idem.
[120] FLEXOR, Maria Helena. História da edificação do convento e Igreja de São Francisco. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 86, 1976-1977, p. 69-72

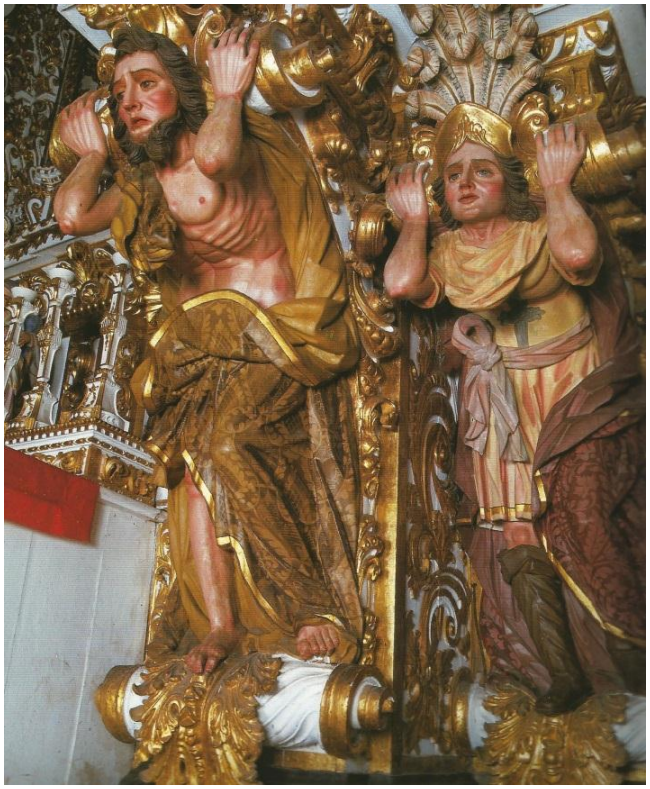


Figura 87 - Atlantes. Madeira dourada e policromada. Igreja do Convento de S. Francisco em Salvador. Carnação e pintura de Pedro Ferreira, por volta de 1930.
Fonte: Acervo do autor, foto de Walmir Pinheiro



Figura 88 - São José. Madeira dourada e policromada. Imagem repintada por Pedro Ferreira em 1930.
Fonte: Acervo do autor, foto de Walmir Pinheiro

Prospecções realizadas na Igreja de São Francisco, em 1978, pela equipe do CERBA – Centro de Restauro da Bahia, órgão do IPAC – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, da qual o autor deste trabalho era integrante, constataram a existência de rico estofamento no manto que envolve os atlantes dos altares do transepto, comprovando que eles haviam sido inteiramente repintados, inclusive a carnação. A pintura que ainda hoje é ostentada por eles pode ter sido aquela executada por Pedro Ferreira por volta de 1930 (Figura 87).

Durante os trabalhos do IPAC, ao serem removidos os grosseiros saiotes confeccionados em *papier marché*, que envolviam a parte inferior dos corpos das criancinhas que adornam o púlpito, confirmou-se que as mesmas haviam sido concebidas inteiramente nuas, com a genitália masculina à mostra; constatou-se, ainda, que os órgãos sexuais encontravam-se decepados e que as vestimentas foram acrescentadas certamente para escondê-los (Figuras 27 e 28). Trata-se de um típico caso de "acréscimo de pudor", comparado com os panos esvoaçantes e as folhas de figo, que, por determinação do Concílio de Trento, o pintor Daniele Ricciarelli de Volterra (*1509 - †1566), pintou, em 1565, sobre as

partes consideradas obscenas das várias figuras que Michelangelo Buonarotti (*1475 - †1564) criou na Capela Sistina, conforme abordado anteriormente. O Mosteiro de São Bento da Bahia possui um quadro de São Sebastião, inteiramente nu, da autoria do pintor Carlos Bastos (*Salvador, BA, 1925 - †Idem 2004), onde foi aplicado um disfarce para esconder a genitália. A intervenção foi feita a pedido de D. Clemente Maria da Silva Nigra (*1903 - †1987). Esse fato demonstra que também na arte moderna as intervenções podem ocorrer. No caso presente o artista exagerou na concepção do nu, tornando-o praticamente "pornográfico". Coube à restauradora Selma Dannemann fazer a intervenção solicitada por D. Clemente.

Foi exatamente durante as intervenções da década de 20 do século passado, que foi entronizado no altar-mor da Igreja de São Francisco o conjunto escultórico *A visão de S. Francisco*, da autoria de Pedro Ferreira, inspirado na obra de Bartolomé Esteban Murillo (*1617 - †1682), considerada pelos estudiosos a obra mais importante daquele escultor santamarense.

Em novembro de 1934, o mesmo escultor apresentou proposta de restauração para a Sacristia da Ordem Terceira de S. Francisco, através da empresa Pedro Ferreira & Irmão, nos seguintes termos:

> Restauração do doiramento do tecto da Sachrístia; emmassamento das fendas das taboas do mesmo, orifícios de pregos e etc.; pintura a óleo com duas ou mais demãos de tinta de primeira qualidade; retoque e vernisagem de tres artísticas telas do painéis do referido tecto; limpeza de toda camada de tinta em tres portas que dão accesso a Sachristia e enceramento das mesmas; escodeiamento dos humbraes de cantaria das referidas portas; retoque do doiramento dos tres altares existentes e finalmente pinturas das paredes da Sachristia com tres ou mais demãos de tinta, sem facha decorativa.
> Trabalhos estes que os abaixo assinados se propõe a fazer pela importancia de trez contos cento e cincoenta mil reis (3:150$000) pago em prestações. [121]

A obra deve ter durado poucos meses, tendo sido inaugurada em 11 de abril de 1935, quando o bispo franciscano, D. Eduardo Herberhold (* Lippstadt, Alemanha, 1872 – † Ilhéus, BA, 1939) consagrou o local recém-reformado. Pelos termos do documento acima, comprova-se que Pedro Ferreira, apesar de ser escultor, também incursionava na área da pintura como restaurador. Desse mesmo ano, o arquivo da Ordem 3ª guarda documento que demonstra a intervenção realizada na capela-mor do templo dos terceiros, pela empresa Pedro Ferreira & Irmão. Na proposta apresentada, ele filosofa sobre o conceito de restauro, mostrando certa preocupação em manter a originalidade da obra, porém, propõe a mudança da tonalidade das partes lisas, tanto dos altares quanto das paredes:

[121] ALVES, Marieta. *História da Venerável* ..., op. cit., p. 101

> Diz Moraes o mais auctorizado dos nossos dicionaristas que restaurar é "repor a coisa, fazel-a voltar ao seu antigo estado, etc... É o que pretendemos fazer ao doiramento dos altares da Capella da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, sem alterar-lhe o cunho de originalidade que lhe deram os nossos avoengos. No entanto pretendemos substituir o branco gritante dos altares, que se não harmoniza com o ouro, pelo creme mais artístico e mais adequado ao estylo. Substituir a pintura das paredes da Capella mór bem como as da nave da Igreja por cores mais suaves.[122]

É interessante notar, na proposta de Pedro Ferreira, a apologia quanto aos materiais a serem empregados:

> Para os referidos trabalhos empregaremos materiaes de primeira qualidade e tintas fixas a luz solar, assim como substituiremos as talhas e molduras que estiverem imprestáveis, por outras igualmente esculpidas e feitas respectivamente, sendo doirada e patinada afim de não destuar do trabalho existente.

Certamente Pedro Ferreira queria esclarecer que o ouro novo a ser aplicado sobre as peças que fossem reconstruídas, receberia uma pátina de envelhecimento artificial, a fim de não destoar da coloração do ouro antigo, como, aliás, se faz até hoje. Pode-se supor que o restaurador usava tintas importadas, francesas ou inglesas, já que o Brasil, naquela época, não fabricava tintas para uso em obras de arte.

Entre 1948 e 1950, Pedro Ferreira atuou na restauração da Igreja do Convento de São Raimundo, em Salvador, ao lado de Presciliano Silva, Emídio Magalhães e o irmão Paulo Lechenmayer. Coube a ele a pintura dos dosséis dos altares e a repintura da imagem de São Raimundo.

Quando o Studio Argolo restaurou o acervo da Câmara Municipal de Salvador, foram encontrados documentos que comprovam ter sido Pedro Ferreira o autor da restauração, em 1951, do retrato de Francisco Maria Sadi Carnot, da autoria de Rodolfo Lidemann, o qual estava reentelado com cera-resina, comprovando que ele teve contatos profissionais com Presciliano Silva e Robespierre de Farias, entre outros, que conheciam e praticavam a técnica.

> Adquirindo uma certa fama, Pedro Ferreira foi chamado à cidade de Bonfim para encarnar a imagem do Senhor do Bonfim, protetor da cidade do sertão baiano. Na oportunidade, aproveitou para "reformar" outras imagens da Igreja. Na sua estadia restaurou, também, obras de particulares[123].

---

[122] Ibidem, p. 102

[123] FLEXOR, Maria Helena. Pedro Ferreira, um escultor baiano desconhecido. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 4, jul./dez. 2009.

É lamentável, sob todos os sentidos, que essa prática de "reparar" as esculturas sacras tenha sido tão arraigada entre nós e tenha atravessado os séculos. Com a venerada imagem de Nossa Senhora da Graça (Figura 89), orago do templo construído por Catharina Álvares Paraguassu, por volta de 1535 na cidade de Salvador (BA) e doado por ela, em 1558, ao Mosteiro de São Bento da Bahia, juntamente com as terras que lhe pertenciam por herança do seu marido Diogo Álvares Correia (O Caramuru), ocorreu fato parecido ao acima abordado e tendo Pedro Ferreira como protagonista. Sendo assim, em torno de 1924, no início de sua carreira profissional, esse artista recebeu de Dom Mauro Rabano Klement, prior da Igreja da Graça, a incumbência de restaurar a citada escultura, reconhecida como sendo a original encontrada pelos índios na ilha de Boipeba em 1534, ocasião em que foi "salva" do naufrágio da nau Madre de Deus[124]. Questionado por Godofredo Filho, membro do IPHAN-BA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-Bahia, prestou em 1954, o seguinte depoimento:

> A imagem do altar-mor da Graça é a velha. Logo no começo de minha carreira artística, quando ainda não tinha e em geral não se dava entre nós apreço às coisas antigas, cometi o erro, de que hoje me penitencio, de havê-la desbastado e restaurado, privando-a da rusticidade primitiva, suavizando-lhe as feições e compondo-lhe outra roupagem. Este trabalho realizei-o a pedido e por insistência, de certo prior da Graça e, diga-se por amor à verdade, com reprovação do falecido abade, que se mostrou profundamente contrariado com o ocorrido.[125]

Pelo depoimento de Pedro Ferreira não resta a menor dúvida de que a imagem antiga foi praticamente destruída, aproveitando-se apenas a madeira e um ou outro detalhe menos importante, uma vez que ele "suavizou-lhe as feições e compôs uma nova roupagem". É sobremaneira difícil se compreender porque sacrificar uma peça antiga de tal forma, um vez que tal atitude acarreta trabalho equiparado com o de esculpir uma nova imagem. Se o propósito era colocar no altar-mor uma imagem mais moderna, por que não manter a peça original nas dependências da sacristia e confeccionar uma nova para ocupar o nicho central da capela-mor? Seria o mais sensato, entretanto, é possível que a razão seja mais por questão espiritual do que apenas estética. Da peça, mesmo totalmente adulterada, emanaria uma aura que os objetos antigos possuem e os fiéis acabaram por aceitar a transformação, sem questionamentos. Por estes e outros danos cometidos ao patrimônio histórico da Bahia, e do Brasil, já no século XX, por pessoas que se dedicaram à restauração sem possuir um profundo

---

[124] ARGOLO, José Dirson. O Acervo do Mosteiro de São Bento da Bahia. In: PAIXÃO, Dom Gregório (Org.). *Mosteiro de São Bento da Bahia.* Rio de Janeiro: Versal, 2011. p. 218

[125] ARGOLO, José Dirson. Pedro Ferreira*:* Escultor, policromador e restaurador. *Boletim da ABRACOR*. Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, p. 2-5. Trimestr. e junho/julho/agosto. 1977.

conhecimento técnico e conceitual desse mister, hoje a comunidade se vê privada de contemplar inúmeras obras de arte de séculos anteriores, em sua feição original, adulteradas que foram por restaurações danosas, prática ainda não totalmente banida entre nós.



Figura 89 - Nossa Senhora da Graça. Altar-Mor da Igreja de Nossa Senhora da Graça, Salvador (BA)
Fonte: Acervo do autor

2.5.5 A restauração de pinturas no séc. XVIII e XIX

Quase todos os pintores importantes se dedicaram à restauração de pinturas e, eventualmente, de esculturas de madeira policromada, durante os séculos XVIII e XIX, a começar por José Joaquim da Rocha, com a restauração do retrato de Francisco Fernandes do Cy. Em 1741, o irmão Francisco Coelho, restaurou as pinturas da capela interna da Igreja do Colégio dos Jesuítas da Bahia, conforme informação coletada por Marieta Alves.[126] Infelizmente essas pinturas desapareceram no incêndio de 1905.

Os arquivos clericais trazem diversas informações sobre as restaurações realizadas durante o século XIX, além da relação dos pintores que concorreram às licitações e da nominação de seus vencedores. Por esses documentos, chega-se à identidade de numerosos artistas que se sentiam capacitados a realizar intervenções em obras de arte. Como alguns

[126] Arquivo Público da Bahia – APEB. Secção: Privado. Arquivo Marieta Alves, informação coletada para esta pesquisa.

deles tinham o hábito de gravar sua assinatura e a data da execução na própria peça restaurada, esses registros tornam-se extremamente importantes, na falta de documentos. Ou através de documentação ou de assinaturas, registram-se, entre muitos outros, os nomes de Maurício Francisco Pedro, Emílio Bousquet, Melchiades José Garcia (* Bahia?, 18..? - †Bahia? 19..?), Vitorino Eduardo de Oliveira (* Salvador, BA, 18..? - † Idem, 1912), Ângelo da Silva Romão, João Simões Francisco de Sousa (*Bahia?, 18..? - † Bahia?, 18..?) , Macário José da Rocha, Benjamin Vieira Dortas (*Salvador, BA, c. 1852 – † Idem, 1891), Bento Capinam (*?,18..? - † Bahia? 18..?), Miguel Navarro y Cañizares (*Valência, Espanha 1834 – † Rio de Janeiro, 1913) e Henrique Rivert. Entre os pintores mais atuantes na área da restauração do séc. XIX, mencionam-se José Rodrigues Nunes (*Salvador, BA, 1800 - † Idem, 1881), José Téofilo de Jesus (* Salvador?, BA, 17..? - † Idem? 1847), Franco Velasco (* Salvador, BA, 1780 - † Idem, 1833) , José Antônio da Cunha Couto (* Salvador, 1832? – † idem, 1894), Francisco José Rufino de Sales (* Bahia? 18..? - † Bahia? 18..?) e Manoel Lopes Rodrigues (* Salvador, 1859 – † Idem, 1917).

2.5.5.1 Restauradores mais atuantes

José Rodrigues Nunes

Em 12 de setembro de 1839, a Irmandade do Santíssimo Sacramento de São Pedro contratou o pintor José Rodrigues Nunes (* Salvador, BA, 1800 – † Idem, 1881) (Figura 90) "para a limpeza da pintura, retoque e envernizamento do forro da Igreja". "Concluída a obra, o artista informou não haver feito limpeza, mas sim nova pintura".[127] Infelizmente o forro da Igreja de São Pedro já não existe, tendo sido destruído com a demolição da mesma em 1917. Por outro lado, subsiste o forro da nave da Igreja de Santana, cuja pintura é atribuída a Antônio Joaquim Franco Velasco (* Salvador, BA, 1780 – † Idem, 1833) (Figura 91), o qual foi "restaurado" por José Rodrigues Nunes em 1855, permitindo uma avaliação das intervenções realizadas pelo mesmo. Na seção de 11 de fevereiro de 1855, realizada na Igreja Matiz de Santana, foi ponderado

> que seria mister tratar de conhecer desde já p.r meio de orçam.to de perito habil o valor da despeza provável á fazer-se com o projectado concerto do corpo desta Igreja; renovação da estragada pintura do seo forro, e do respect.º deteriorado douram.to, inclusive as necessarias mãos de oleo nas competentes Portas e janelas, e

[127] ARQUIVO da Irmandade do Santíssimo Sacramento de S. Pedro, apud, ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. 1976. p. 124

> indispensavel caiam.to, no intuito de se poder com acerto contratar esta obra'. Approvou-se[128].

Após aprovação por parte da Irmandade, foi afixado o *Edital de Convocação* na porta da Igreja. Na seção de 6 de maio do mesmo ano, compareceram os pintores José Rodrigues Nunes, Bento Capinam e Macário José da Rocha, aos quais foi solicitado orçamento e dado a conhecer as obras projetadas pela Mesa. Na sessão realizada em 17 de maio, Benjamim Vieira Dortas apresentou orçamento, além dos pintores anteriormente citados.

Após minucioso exame, foi escolhida a proposta de José Rodrigues Nunes e, em 20 de maio, o pintor foi convidado para um entendimento com a mesa, quando foi celebrado o contrato. Para custear as obras de restauração previstas, pediu-se uma contribuição às Irmandades sediadas na Matriz de Sant'Ana: Nossa Senhora do Rosário, Santa Cecília e Santana dos Pobres.[129] A historiadora Marieta Alves, amparada em documentos do arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Sant'Ana, transcreveu em suas anotações o seguinte trecho da Sessão da Mesa de 20 Maio 1855, à página 235 do respectivo livro de atas:

> Contracto Pintura. Jose Rodrigues Nunes, lente de desenho do Lyceu, compareceu, como ficou determinado, contractando-se a obra por 5:950$000, sujeitando-se ao acréscimo de outras obras menores, que se addicionaram á geral do corpo da Igreja e sua Capella mor[130].

Ainda segundo Marieta Alves, foi paga a primeira prestação no valor de 600$000, conforme consta da ata de sessão de 5 de agosto de 1855; e durante a realização da obra, José Rodrigues Nunes constatou que o douramento da grade do coro era de qualidade inferior, tendo comunicado o fato à Irmandade e proposto que o ouro que fora anteriormente usado no douramento fosse removido, a grade lavada e dourada novamente e para isso solicitava um acréscimo de 200$000. Após analisar a proposta, a Mesa a considerou razoável, porém fez uma contraproposta no valor de 150$000.

O aspecto atual da pintura deste forro é deplorável e vê-se que está totalmente desfigurado por repinturas (Figura 92). Como naquela época e até a metade dos anos 70 do século XX, as pinturas eram reintegradas com tintas à base de óleo que oxidavam, deixando visíveis grandes áreas amarronzadas, evidenciando, ainda mais, os retoques e as repinturas. Em 2008, o Studio Argolo elaborou uma proposta de restauração para o mesmo forro, assim

[128] ALVES, Marieta. Igreja Matriz de Sant'Anna: Notas copiadas dos documentos do Archivo. Arquivo Marieta Alves, pasta 35. Caderno capa "Almirante Barroso". Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor arquivos Privados, 2013.
[129] Idem.
[130] Idem.

como para os demais bens artísticos da igreja de Santana. Intentar-se-á, quando for iniciada a obra de restauração do forro, fazer uma profunda investigação científica, amparada em exames radiográficos, análises com luz infravermelha e ultravioleta, a fim de obter, não somente um amplo diagnóstico das patologias que o atacam e o percentual de lacunas, bem como informações quanto aos materiais utilizados por Rodrigues Nunes e a profundidade das intervenções por ele feitas. O citado projeto já foi aprovado pelo IPHAN e pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social - BNDES, o qual, em setembro de 2014, como patrocinador, assinou o devido contrato com a Paróquia do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana.

Em 1835, José Rodrigues Nunes prestou serviços de restauro à Santa Casa da Misericórdia, encarnando imagens sacras, como faziam também seus colegas.

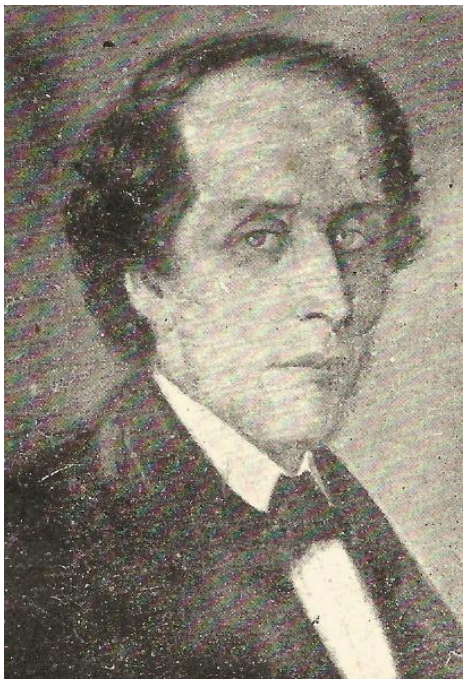


Figura 90 - Retrato de José Rodrigues Nunes.
Fonte: QUERINO, 1909, p. 52

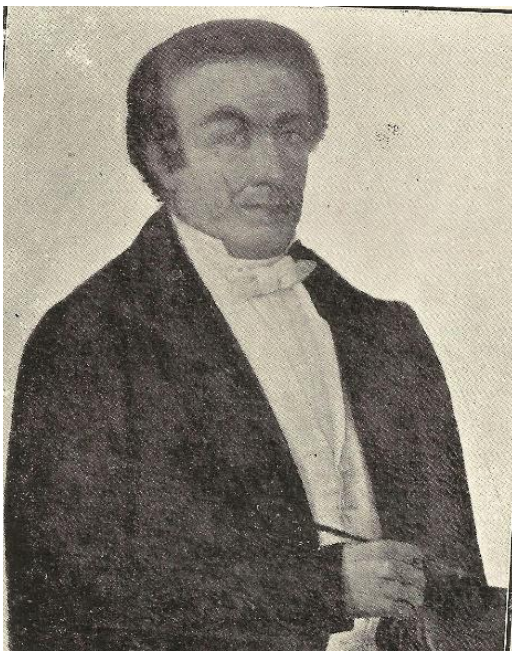


Figura 91 - Retrato de Antonio Joaquim Franco Velasco.
Fonte: QUERINO, 1909, p. 41



Figura 92 - Forro da Nave da Igreja de Santana. Autor: Franco Velasco. Restaurado por José Rodrigues Nunes em 1855. As repinturas e os retoques alterados impedem a leitura da cena central. Fonte: Acervo do autor. Foto: Gianmario Finadri

Francisco José Rufino de Sales

Pela relação das obras citadas pela historiadora Marieta Alves e pelo curriculum apresentado à Ordem 3ª de São Domingos, é fácil deduzir que o pintor Francisco José Rufino de Sales (* Bahia?, 18..? – † Idem 18..?) foi um artista muito atuante como restaurador na segunda metade do século XIX. Sua atividade mais importante como restaurador é, sem dúvida, a do forro da Igreja de São Domingos, de autoria atribuída a José Joaquim da Rocha, para a qual se candidatou a restaurar em 1877, juntamente com o trabalho de douramento das novas obras de talha em execução. Na sua apresentação à Irmandade, para comprovar experiência na área de restauração, citou vários trabalhos por ele executados, entre os quais a

> restauração da pintura do forro da igreja dos Aflitos, em 1862, cuja nova talha, inclusive dos altares, foi por ele engessada; douramento, pintura e restauração do painel que fecha o trono da Capela de S. José[131]; reforma das telas da sacristia e dos corredores da Igreja do Bomfim.[132]

As obras retro citadas são da autoria de José Theófilo de Jesus (* Salvador, BA, 17..? – † Idem, 1847). Seu curriculum deve ter impressionado os dominicanos, já que foi escolhido

[131] Obra realizada a convite do Comendador Manoel Belens de Lima, provedor do recolhimento.
[132] ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 156

para a grande empreitada, que se arrastou até 1882; entretanto, ele não chegou a finalizar o trabalho, o qual foi concluído pelo pintor José Antônio da Cunha Couto e pelo dourador Emilio Bousquet.

Pela minúcia dos detalhes e ineditismo desse tipo de informação, incluindo os materiais a serem usados na intervenção, vale a pena analisar a proposta da restauração elaborada pelo pintor José Rufino, apresentada em 16 de novembro de 1877 à Mesa da Ordem Terceira de S. Domingos, cuja transcrição do documento original, contido no Livro III de Acórdãos, iniciado em 1829 e finalizado em 1930, foi feita pela incansável historiadora Marieta Alves[133]. Segundo a proposta, ficou seu autor encarregado da restauração do forro da nave da Igreja da Venerável Ordem, bem como do "gessamento e pintura da mesma Igreja e do douramento". Através desse documento, identificam-se não apenas os materiais e técnicas empregadas pelo artista para a restauração do forro, mas também outras obras por ele restauradas.

> O gessamento de toda a obra será feito à colla de luva em tempera forte, capaz de resistir por muitos anos e de receber o dourado a todo tempo que a Veneravel Ordem o poça fazer, e não querer fazêl-o já.
> Este processo foi o que empreguei na Capella do Senhor dos Afflictos, n'esta cidade, e que depois de decorridos oito anos, estava em tão perfeito estado que sérvio para o douramento.[134]

A forma de preparar o gesso para a obturação das lacunas e a aplicação da base de preparação, para impermeabilização da madeira é bastante explicitada pelo restaurador:

> Toda a obra de madeira levará trez mãos de gesso, sendo cuidadosamente preparado a fim de evitar o menor grão de arêa que no mesmo gesso quer na colla, devendo por isso ser tudo passado em peneira fina e dep.s applicado o aparêlho com egualdade, demodo que os entervallos e baixos dos relevos não fiquem entupidos ou betumados pelas camadas do apparelho, afim de que a importante e polida obra do retábulo, que habilmente foi desempenhada com todo rigor e belleza d'arte, não desmereça em sua perfeição, como de ordinario acontece com certas obras que, bem desempenhadas quanto a talha ou estatuaria, perdem toda sua perfeição em resultado de máo systema de aparelhar-se sem estas precauções, que são tão necessárias, principalmente numa obra tão importante como a Igreja de S.Domingos, onde todo e qualquer trabalho que se tiver de fazer deve em tudo corresponder á magnificência com que foi feita, primando hoje entre todos os templos desta capital pela sua perfeita e elegante architetura moderna.[135]

[133] ALVES, Marieta. Restauração pintura do tecto. Proposta do pintor Francisco José Rufino de Salles. Arquivo Marieta Alves, pasta 35. Caderno capa Tom Mix: S. Domingos – Restauração de pintura. Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor arquivos Privados, 2013.
[134] Idem.
[135] Idem

Em seguida, alerta que a qualidade do material a ser usado deveria ser de primeira qualidade e passa a explicar como a restauração do forro seria feita:

> Primeiramente será muito bem lavado de modo que fique extrahida toda impuridade que em grande escala existe sôbre essa pintura. Seguir-se-há a primeira camada de verniz para avivar as cores e poderem harmonizarem com as dos retoques ou restauração, procedendo porem o betumado das juntas das taboas. Findo este trabalho será de novo envernizado todo o tecto, não só para brilhar as côres como para duração da pintura.[136]

Atualmente, a primeira camada de verniz se aplica não somente com a intenção de "avivar as cores", mas principalmente para criar uma película entre a camada original e as reintegrações que se façam necessárias, amplificando, assim, no futuro, a sua reversibilidade, um dos postulados da moderna restauração.

Infelizmente a proposta não faz referência aos produtos usados na limpeza da pintura, limitando-se a informar, conforme a transcrição acima, que será muito bem lavado para extrair todas as impurezas acumuladas pelo tempo. É possível que o termo "impuridade" englobasse o verniz oxidado, a fuligem das velas, as partículas de poeira, excrementos de insetos, etc., patologias mais comuns que atacam as pinturas sobre tela ou sobre madeira, como é o caso do forro da nave da igreja. Embora não se possa asseverar, acreditamos no uso, por aquele restaurador, de aguarrás com detergentes para a "lavagem" da pintura. Naquela época, o uso da água não estaria afastado. Em seguida, o mesmo restaurador faz referência ao verniz, embora não especifique que tipo de resina era usada, na sua preparação: "o verniz será o mais fino e branco, proprio de paineis". Com relação à reintegração é mais preciso: "o retoque ou restauração do tecto será feito com tintas finas em tubos, francesas ou americanas com óleo fino de nozes". Em seguida a proposta é complementada com informações sobre a restauração das paredes e das portas. O prazo do restauro foi estipulado em seis meses, pelo valor de 3.930$000. Alertava ainda que o andaime deveria ser feito à custa da Ordem e que o pagamento seria feito "de modo que mais conveniente for à mesma Venerável Ordem; deixo-o pois a ao seu alvitre".

Dando prosseguimento à sua proposta, Francisco Rufino de Sales se colocava à disposição da Ordem, para também executar as obras de douramento, oferecendo vantagens com relação ao pagamento:

> Si a mesma Veneravel Ordem quiser em seguida fazer o douramento da Igreja também me proponho desde já a fazê-lo sob clausulas que lhe serão favoráveis,

[136] Idem

> dispensando até a entrada com quantia alguma, si difficil lhe for isso pois estou habituado a fazer toda esta obra, durante a qual a Veneravel Ordem dará o que puder e quiser, e no fim me passará letras do que restar, por prasos razoáveis e compatíveis com as suas forças.[137]

Em seguida, não demonstrando modéstia, prossegue dizendo:

> com quanto seja eu muito conhecido, e reconhecido habilitado para desempenhar a obra que pela presente me proponho a fazer, com tudo julgo conveniente apresentar á judiciosa consideração dessa respeitável Irmandade as que desse gênero já tenho feito.

Continuando a fazer referências elogiosas a seu trabalho como pintor e restaurador, enaltecendo, sobretudo, a restauração que fez na Igreja do Bomfim e convidando os componentes da Mesa a visitá-la, segue com um convite:

> se dignassem honrar-me com seu comparecimento na quella Capella, onde me acho perto, por que ficaria d'esta arte conhecedoura dos trabalhos por mim ali desempenhados, e cuja descrição venho de enunciar em termos sucintos.

Finaliza a proposta apresentando um orçamento bastante detalhado, com o preço de cada item a ser trabalhado. A proposta completa pode ser analisada no Anexo B.

Entre 1879 e 1885, José Rufino se encarregou da restauração das pinturas da Igreja de Nossa Senhora da Palma, detentora, em Salvador, de um dos maiores acervos de pinturas de José Joaquim da Rocha. Pelo tempo em que permaneceu executando este trabalho – seis anos – não parece que tenha feito apenas trabalhos superficiais. O mais provável é que tenha realizado grandes intervenções naquelas pinturas, repintando-as em boa parte, como aconteceu com o forro da Igreja de Santana, restaurado por José Rodrigues Nunes, conforme anteriormente abordado.

Em 1884, José Rufino restaurou o belo forro da Igreja de Santo Antônio da Barra (Figura 93), trabalho que executou enquanto restaurava o acervo da Igreja da Palma, tendo deixado uma inscrição gravada na parte inferior do medalhão, em letras brancas escritas a pincel: "Esta igreja foi restaurada no ano de 1884, pelo professor F.J.R. Sales, em couprimento da promessa do devoto Leovídio Carlos Bacelar" (Figura 94). Em 1873, o restaurador aparece nos arquivos da Igreja do Bomfim recebendo 400$000 pelos reparos que fez na pintura do interior e limpeza do dourado da capela.[138]

---

[137] Idem

[138] ALVES, Marieta. Livro de despesas da Igr. do Bomfim, 1792 em diante. Arquivo Marieta Alves, pasta 35. Caderno sem capa. Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor arquivos Privados, 2013.

O forro da Igreja de Santo Antônio da Barra, hoje analisado à distância exibe, além dos evidentes descolamentos da camada pictórica que têm provocado centenas de lacunas, muitos retoques alterados, ficando evidente que a intervenção realizada por Francisco José Rufino de Salles abrangeu grande parte da sua policromia. Pela relação dos materiais exigidos por ele para a restauração do forro da Igreja de São Domingos de Gusmão, executada alguns anos depois, é possível supor que igualmente tenha usado tintas de tubo, francesas ou americanas, à base de óleo de nozes, para a reintegração das prováveis lacunas do forro da Igreja de Santo Antônio da Barra, existentes em 1884. A pedido dos irmãos jesuítas que hoje administram o templo, o Studio Argolo elaborou, em 2013, detalhado projeto de conservação e restauração para aquele forro. A realização desta obra de restauro possibilitará excelente oportunidade de se aprofundar, através de análises científicas, no universo da restauração realizada por José Rufino, identificando-se também quais foram os fixativos e produtos usados por ele na limpeza da camada pictórica.



Figura 93 - Forro da Igreja de Santo Antônio da Barra. Autoria desconhecida. Séc. XVIII
Fonte: Acervo do autor. Foto: Waldemar Silvestre



Figura 94 - Registro da restauração realizada por Francisco José Rufino de Salles em 1884.
Fonte: Acervo do autor. Foto: Waldemar Silvestre

José Antônio da Cunha Couto

No decorrer do séc. XIX, o pintor José Antônio da Cunha Couto destaca-se como restaurador, desde as primeiras décadas até quase o final do século, pela sua diuturna atuação servindo a diversas entidades, religiosas ou não. Em 1882, além da restauração dos seis painéis da capela-mor da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, cuja restauração é amplamente abordada neste trabalho, este pintor, ainda por encomenda desta mesma instituição, retocou o retrato do benfeitor Capitão João de Matos Aguiar, pelo qual recebeu 100$, e executou a restauração dos painéis do Salão Nobre por 1:300$000, em atenção à autorização obtida pelo Provedor "para mandar restaurar os quadros do salão nobre das sessões, estragados pelo tempo"[139].

Em 1884 ele aparece nos arquivos da Ordem 3ª de S. Francisco, recebendo 100$000 reis pela restauração de "dois quadros no do teto"[140], embora o documento não especifique quais, acreditando-se que sejam do forro da nave. Em 14 março de 1886, volta a prestar os

[139] ARQUIVO da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Livro 4º de Atas de Mesa, n. 20, 2 de julho de 1875 – 01.06.1884. p. 76v-78
[140] ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem 3ª* ..., op. cit., p. 84

seguintes serviços de restauração para a mesma Ordem: retoque em vinte painéis do forro da nave por 250$000 reis e em oito quadros localizados nas laterais da nave, por 240$000; "renovação" de dois painéis localizados acima dos gavetões e execução de nova pintura em tela retratando o Santo Padre, por 320$000[141]. Pelo que se conhece do conceito de restauro observado por Couto, inclusive pela recente experiência do Studio Argolo na recuperação dos painéis da capela-mor da Santa Casa por ele restaurados em 1882, é de se supor que o pintor utilizou técnicas similares na Ordem 3ª. Chama a atenção o alto valor recebido pela "renovação" de dois painéis, proveniente de um orçamento bem mais alto que o apresentado para as demais obras por ele executadas. Teria Couto repintado ou refeito totalmente as duas obras?

Couto também surge apresentando proposta para a restauração das pinturas e douramentos da Igreja da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar, em 25 de janeiro de 1891, porém a irmandade selecionou, para os douramentos "que seriam feitos de novo", a proposta de Emílio Bousquet, por ser mais modesto no preço – 4.500$000 – e por não precisar de adiantamento pecuniário. A restauração das pinturas ficou a cargo de Henrique Rivest, pelo preço de 750$000.[142]

2.5.5.2 Outros pintores restauradores atuantes no séc. XIX e no início do séc. XX

Marieta Alves revela um nome um tanto desconhecido, o do pintor Francisco Diogo Ribeiro (* Salvador, BA, 18..? – † Bahia?, 18..?), o qual, entre 1895 e 1898, realizou diversas obras de restauração na Ordem 3ª, tais como "a pintura e a limpeza do dourado do forro da nave e da igreja, pintura e douramentos dos florões e retoques nos painéis do forro da Sala da Secretaria"[143]. Uma leitura minuciosa dos documentos, sobretudo dos termos de acórdãos e recibos de pagamentos, revela que, poucos anos após a realização de grandes reformas ou restaurações, as obras voltavam a receber novas intervenções. Isto fica claro na leitura do muito bem documentado livro de Marieta Alves sobre a Ordem 3ª de S. Francisco. Em junho de 1896, esta Irmandade, encarregou Tertuliano João d'Eulálio da encarnação das imagens, sem dúvidas aquelas mesmas esculturas sacras que haviam sido desbastadas com a orientação

[141] Ibidem, p.86
[142] ALVES, Marieta. Livro de Termos e resoluções da Irmandade da Matriz do Pilar, rubricado por Lucas Antonio Monteiro de Barros, iniciado em 5 de agosto de 1799. Caderno de Cópias de documentos dos Arquivos das Igrejas do Pilar, Conceição da Praia e São Domingos. Arquivo Marieta Alves, pasta 35. Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor Arquivos Privados, 2013.
[143] ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem 3ª.* Op. cit. p. 90.

de Manoel Inácio da Costa e policromadas por José da Costa Andrade, trabalho executado em 1834. O relatório lido pelo Ministro Antônio José Machado, em 19 de julho de 1896, entre outras coisas informa: "Como vedes fez-se no nosso Templo, completo douramento, e foram de novo encarnadas as imagens, despendendo-se com este trabalho a quantia de 8:595$500"[144].

Um artista muito atuante na Bahia neste período foi Emilio Bousquet, mais conhecido como dourador, porém atuando de forma polivalente, na restauração de uma variada gama de bens móveis e integrados. Em 1880, firmou contrato com a Ordem 3ª de S. Domingos para o douramento de toda a obra de talha. Foram preteridos os pintores baianos que apresentaram outros orçamentos, "sob alegação de que o estrangeiro era artista melhor, mais hábil e mais perfeito na arte de dourar".[145] Em março de 1891, ele apresenta orçamento para o douramento de diversas obras da Igreja do Pilar, cujo valor foi orçado em 4:500$000 mil réis. Ganhou a proposta por ser mais módico no preço e não precisar de adiantamento de dinheiro.[146] No ano seguinte, recebe 700$000 pelo douramento do nicho de Nossa Senhora do Pilar, das estrelas no teto da Igreja e dos altares laterais, além outras obras acrescidas. Em 1882, encarregou-se do douramento das molduras dos painéis da capela-mor da Santa Casa.

Várias obras de restauração continuaram a ser realizadas na Ordem 3ª de São Francisco nos últimos anos de séc. XIX e nas primeiras décadas do XX. Em 1917, João Marçal de Magalhães fez reparos no trono do altar-mor[147], executou a restauração do órgão e inaugurou-se a instalação elétrica. Em 1919 efetuou-se a reforma de Claustro de São Roque, que Marieta Alves intitulou de "reforma infeliz"[148]. Naquele mesmo ano, cogitou-se de restaurar o frontispício da Igreja, registrando a ata da sessão de 14 de dezembro:

> que achando-se a frente da nossa Igreja necessitando de uma transformação atendendo a beleza da sua construção, só faltando para complemento da reforma geral da nossa referida Igreja esta circunstancia e como a Ordem não podesse retirar de suas rendas o necessário para tal fim, designava uma comissão para tratar de tal assumpto[149].

---

[144] ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira ...*, op. cit., p. 90
[145] ALVES, Marieta. *Pequeno Guia de Igrejas da Bahia – VI Ordem 3ª de S. Domingos.* Prefeitura Municipal de Salvador, 1950. p. 10-12
[146] ALVES, Marieta. Livro de Termos e resoluções da Irmandade da Matriz do Pilar, rubricado por Lucas Antonio Monteiro de Barros, iniciado em 5 de agosto de 1799. Caderno de Cópias de documentos dos Arquivos das Igrejas do Pilar, Conceição da Praia e São Domingos. Arquivo Marieta Alves, pasta 35. Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor Arquivos Privados, 2013.
[147] ALVES, Marieta, op. cit., p.94.
[148] Ibidem, p. 92
[149] Idem.

O assunto voltou a ser ventilado em 8 de fevereiro de 1920, porém a preferência recaiu sobre a remoção do antigo gradil e a confecção de ‘‘um gradil leve e de acordo com as obras planejadas”, alegando que o anterior “não ficaria de acordo com a estethica”[150]. Naquela época a rua foi alargada e embelezada com o novo gradil, conforme relata Marieta Alves[151] em sua obra já citada. A propalada obra de restauração do frontispício só seria iniciada em abril de 1932.

Em menor escala atuaram, nessa época, como restauradores de pintura em Salvador, além dos anteriormente citados: Miguel Navarro y Cañizares, João Francisco Lopes Rodrigues e seu filho Manoel Lopes Rodrigues. O primeiro, segundo Manoel Querino, teria restaurado, em 1881, nove painéis pertencentes à Igreja dos Jesuítas, hoje Catedral Basílica do Salvador. Na capela de São José, encontram-se quatro painéis executados em óleo sobre tela, assinados por Cañizares. Estes quadros representam *A morte de S. José*, *São José na oficina*, *A fuga para o Egito* e *A Sagrada Família*. Os painéis não são considerados de boa qualidade, destoando da obra do artista espanhol. Difícil também seria admitir que, restaurando pinturas, tivesse ele assinado e datado trabalhos alheios. Oportunamente se fará necessária uma investigação que possa esclarecer essa dúvida. É curioso que, no acervo do Instituto Central de Educação Isaías Alves – ICEIA, encontram-se dois retratos restaurados por Canizãres, sem data, com características nítidas da obra desse restaurador, como pintor, conforme assinaturas indicadas por círculos nas figuras 95 e 96 e a contida na figura 97.



Figura 95 - Retrato de Anna Joaquina dos Santos Bonnatti. Óleo sobre tela. Restaurado por Canizãres.
Fonte: Acervo do autor



Figura 96 - Retrato de Isabel Gonçalves da Silva Araújo. Restaurado por Canizãres.
Fonte: Acervo do autor

[150] ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira...*, op. cit., p. 93

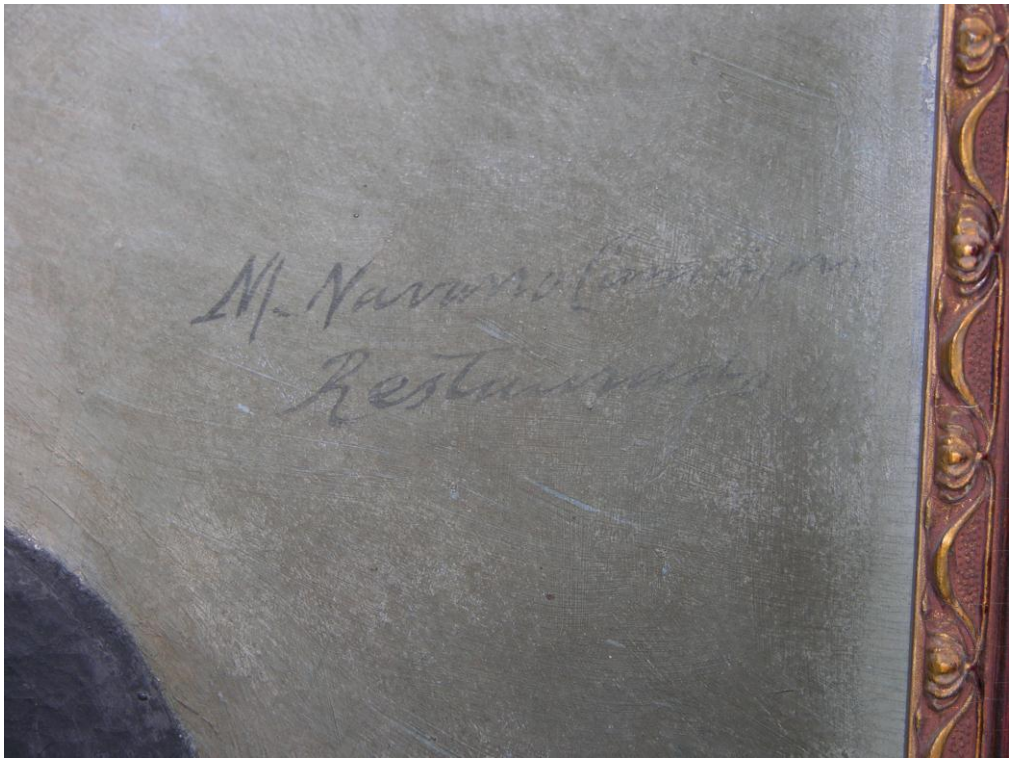


Figura 97 - Inscrição contida na figura anterior: "M. Navarro Cañizares Restaurou".
Fonte: Acervo do autor

Em agosto de 1880, Cañizares foi convidado, pela Comissão de Obras das reformas da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos, a apresentar proposta para restauração do forro da sua nave (Anexo C), por ocasião do impedimento de José Rufino de Sales. No correspondente certame, Cañizares concorreu com seu arquirrival José Antônio da Cunha Couto, também cogitado pela Comissão de Obras, vindo a ser este último o escolhido e a quem coube a conclusão da restauração iniciada por José Rufino de Sales[152]. Cañizares chegou a apresentar os esboços para a referida obra, conforme consta dos registros da Ata de Sessão de 19 setembro 1880[153]. A proposta de trabalho de Cunha Couto só foi apresentada no ano seguinte, conforme registra a Ata de Sessão de 25 Março 1881[154]. A restauração só foi reiniciada em junho de 1882, mas os documentos existentes não revelam se a preferência por Couto deu-se em razão da partida definitiva de Cañizares para o Rio de Janeiro ou se Couto

[152] ALVES, Marieta. Ata da Sessão de 1º de Agosto de 1880. Caderno – Cópias documentos S. Domingos, sé, S. Pedro dos Clérigos, Santa Casa: contrato pintura com Antonio Simões Ribeiro, e outros importantes documentos, inclusive petição do Pe Manoel Ribeiro Rocha. Construção do Zimbório. S. Domingos – Documentos reforma interna da Igreja. Restauração pintura caderno 'Tom Mix'. Arquivo Marieta Alves, pasta 31. Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor Arquivos privados, 2013.
[153] Idem.
[154] Idem.

venceu por ter apresentado um menor preço, tendo em vista que, desde o princípio, Cañizares parecia ter a preferência do Irmão Prior devido à sua larga experiência na Europa, conforme revela a Ata de Sessão de 1º de agosto de 1880[155].

João Francisco Lopes Rodrigues restaurou, em 1871, cinco retratos da coleção do Colégio de Órfãos de S. Joaquim, localizados na Sala da Mesa[156] e Manoel Lopes Rodrigues, em 1915 foi encarregado da limpeza do forro da nave da Igreja do Bomfim, da autoria de Franco Velasco, ocasião em que fez rasgados elogios àquele artista:

> Realmente parece incrível que, em princípios do séc. XIX um artista baiano, sem ter viajado no estrangeiro, podesse realizar o prodígio de composição que é o fôrro do Bomfim, nas condições adoráveis de composição e arranjo que ali se notam[157].

Mais adiante, continua declarando que fazem parte da composição central do medalhão a esposa e a filha do artista e que ele próprio aparece na cena.

Manoel Lopes Rodrigues restaurou parte do acervo do Teatro São João, segundo informa Silvio Bocanara Júnior:

> além dêsses, foram, em abril de 1917, por determinação do governo do Estado, depois de restaurados pelo extincto pintor Manoel Lopes Rodrigues, recolhidos a esse Archivo os retratos do insigne maestro Carlos Gomes (1879), dr. Agrário de Sousa Menezes (1886), dr. João Pedro da Cunha Valle (1873) e do artista-pintor, Horácio Hora (1884)[158].

A iniciativa da restauração, executada em 1913, coubera ao próprio Silvio Boccanera, então diretor do Teatro São João, destruído por um incêndio em 1923. Mais adiante ele informa: "a grande tela de Horácio Hora foi retirada, também, do *foyer* do Teatro S. João em 1913, para restauração". Tudo leva a crer que o mesmo profissional incumbido da restauração dos retratos acima citados tenha se responsabilizado pela obra de Horário Hora. Trata-se da tela *Pery salvando Cecy*, que segundo Boccanera "foi offerecida, juntamente com o retrato do seu autor, à Bahia, pela generósa colonia sergipana [...]"[159]

---

[155] Idem
[156] Arquivo de Carlos Ott. nº de ordem 89.
[157] CARVALHO, Carlos Alberto de. *Tradição e Milagres do Bomfim.* Bahia: Typografia Baiana, 1915. p. 15
[158] JUNIOR, Silio Boccanera. *Bahia Histórica - Reminiscências do passado – Registro do presente*. Bahia: Typ. Bahiana, de Cimcinnato Melchides, 1921. p. 60
[159] Ibidem, p. 61.

2.5.6 A restauração de pinturas no século XX

No século XX deu-se continuidade à tradição de pintores se dedicarem à restauração de obras de arte, mesmo sem formação específica, o que parece plenamente compreensível, pois nenhum outro profissional, à falta de cursos de formação de restauradores no Brasil, teria mais condição de restaurar uma pintura senão aqueles que tinham familiaridade com suportes, bases de preparação, tintas e pincéis. Faltavam-lhes, entretanto, conhecimentos dos conceitos de restauro e suas principais técnicas para executarem o adequado salvamento de uma obra de arte, preocupações estas já então dominantes na Europa. Até hoje desconhecem-se documentos indicadores de que pintores brasileiros tenham se aperfeiçoado, no Brasil ou algures, em restauração de obras de arte, antes de Edson Motta (*Juiz de Fora, MG, 1910 – † Rio de Janeiro, RJ, 1981), aceito por unanimidade como o pai da restauração dita científica no Brasil, seguida dos seus companheiros de ofício João José Rescala (* Rio de Janeiro, RJ, 1910 – † Salvador, BA, 1987) e Jair Afonso Inácio (* Ouro Preto, MG, 1932 – † Idem, 1982), dos quais se tratará mais adiante.

Apesar de os três acima citados formarem um tripé que marcou o início da restauração *como técnica* e *ciência* no Brasil a partir das décadas de 40 e 50 do século passado, muitos artistas brasileiros ainda exerciam, embora com determinada liberdade, a tarefa de dar estabilidade e restaurar as pinturas, esculturas e outros objetos degradados ou danificados. Como alguns desses pintores tinham o hábito de registrar, na própria obra, a data da restauração e sua assinatura, como Robespierre de Farias (*Salvador, BA, 1884 – † Idem, 1975) e Olympio de Meneses, são conhecidas dezenas de obras na Bahia restauradas principalmente pelo primeiro, muitas das quais também já passaram pelas mãos do autor desta tese, quando necessitaram de uma nova intervenção. Relativamente a outros pintores baianos que se dedicaram ao restauro, suas atuações neste campo são conhecidas através dos contratos ou anotações nas fichas técnicas dos acervos de museus e outras instituições. Não se pode ainda afirmar se esses artistas eram completamente leigos em restauração ou se tiveram contatos com restauradores de outros países, com quem teriam aprendido algumas técnicas, inclusive processos de reentelamento, especialmente aqueles que tiveram oportunidade de se aperfeiçoar em pintura na Europa.

Conforme anteriormente comentado, exerceu grande atividade, nas primeiras décadas do século XX na Bahia, o pintor Manoel Lopes Rodrigues (* Salvador, 1859 – † Idem. 1917), assim como, entre os anos 10 e 40, os pintores Presciliano Silva (*Salvador, BA, 1863 – † Rio de Janeiro, RJ, 1963) e Robespierre de Farias (* Salvador, BA 1884 – † Idem, 1975).

Coincidentemente os três cursaram a Academia Julian de Paris, em épocas diferentes. Manoel Lopes Rodrigues, como bolsista do governo imperial, frequentou aquela instituição entre 1892 e 1893; já Presciliano Silva viajou com bolsa concedida pelo governo da Bahia, por ter sido agraciado com um prêmio de viagem, e lá permaneceu três anos consecutivos (1905-1907 e 1912-1913); por último Robespierre de Farias completou seus estudos na mesma academia em 1910, com bolsa da Assembleia Geral do Estado da Bahia.

Consultando diversos artigos via Internet, da autoria de estudiosos brasileiros e estrangeiros, sobre a atuação daquela tradicional academia francesa, o autor deste trabalho não constatou qualquer indício de que o ensino de técnicas de conservação e restauração fizesse parte do currículo daquela instituição. Teriam os pintores baianos, durante o período em que estiveram na Europa, frequentado algum atelier de restauração em Paris ou em Roma, onde permaneceram algum tempo, ou em outros países próximos? Desde o séc. XVIII, era comum existir na Europa manuais de materiais e técnicas de arte que abordavam, além das diversas técnicas de pintura, desenho e gravura, conhecimentos e receitas de restauração de pinturas e esculturas. Na Itália circulavam, com frequência, na segunda metade do séc. XIX, manuais que transmitiam técnicas de restauração, a exemplo de *Manuale del ristauratore dei dipinti*, publicado em 1866, sendo que uma segunda edição foi publicada em 1894, com o título *Il ristauratore dei dipinti*[160]. Certamente, nossos primeiros restauradores recorriam a essas fontes e devem ter trazido consigo algumas edições desses manuais que circulavam na Europa. O que se pode afirmar é que todos eles eram detentores de conhecimentos básicos de restauro, inclusive das técnicas de reentelamento, pois as utilizaram em larga escala, usando tanto a cola de cartilagem de origem animal, como a cera-resina. Os procedimentos por eles utilizados eram, de certa forma, compatíveis com os que eram empregados em outros países. Mesmo o uso das tintas à base de óleo, hoje tão condenadas para a reintegração das lacunas, eram amplamente usadas e, somente a partir da década de 70 do século passado, a indústria química passou a produzir tintas específicas para a restauração de obras de arte, a exemplo da *Maimeri per restauro*, produzida na Itália e a *Le Franc pour restauration*, fabricada na França. Foi igualmente nessa época que o uso do Paraloid B72, resina acrílica de baixíssima alteração, passou a ser adicionada como aglutinante aos pigmentos utilizados na reintegração de pinturas e esculturas.

Até que venham à luz, caso existam, documentos que comprovem que os pioneiros da restauração na Bahia tenham tido aulas em universidades ou academias estrangeiras, resta-nos

[160] O autor deste trabalho possui uma cópia xerográfica de *Il Ristauratore dei dipinti*, da autoria de Giovanni Secco-Suardo, 1° Volume, editado pela Editore – Libraio della Real Casa. Milano, 1894.

supor que os conhecimentos por eles adquiridos decorreram de suas leituras e consultas a manuais ou que, por algum tempo, tenham frequentado algum ateliê de restauro nos países europeus onde estiveram. Não está também afastada a probabilidade de que tenham absorvido esses conhecimentos de outros profissionais que atuavam em Salvador ou em outro estado brasileiro.

2.5.6.1 Principais restauradores

Robespierre de Farias

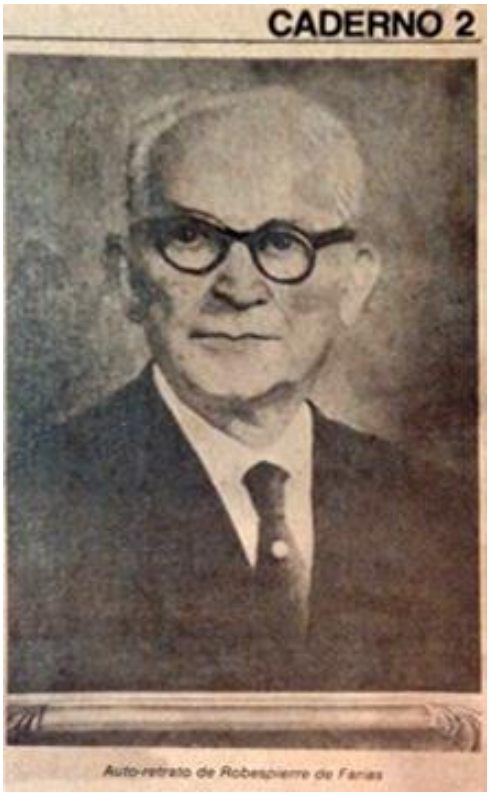


Figura 98 - Auto-retrato de Robespierre de Farias.
Fonte: Acervo da família



Figura 99 – Anúncio do atelier de restauração do artista. Diário de Notícias, Bahia, 3/10/1929. Fonte: Acervo da família.

Pode-se afirmar, sem qualquer dúvida, que o pintor Robespierre de Farias foi o restaurador mais atuante na área de pinturas em Salvador, entre as décadas de 10 e 40 do século passado, tendo prestado serviços a numerosas instituições baianas. Não é raro, na atualidade, ao inventariar acervos de pinturas em Salvador (BA), com o propósito de elaborar

propostas de restauração, depararem-se os profissionais com obras que receberam a intervenção do pintor, tendo recuperado uma impressionante quantidade de pinturas – cerca de quatrocentas – mencionadas em documentos. Em 3 de outubro de 1929, o Diário de Notícias da Bahia, exibia o anúncio de seu ateliê particular, que funcionava na Rua da Faísca, nº 63 (atual Rua Senador Costa Pinto), evidenciando sua atuação como profissional da área de restauração (Figura 99). Em 2002, quando da elaboração do projeto de restauração da magnífica sacristia da Igreja da Ordem Primeira do Carmo, em Salvador, o autor desta tese surpreendeu-se com o registro datado da autoria da restauração, num dos quadros integrantes da exuberante talha dourada daquele recinto, justamente aquelas pinturas que se localizam sobre o arcaz. A assinatura na própria obra já demonstrava um laivo de vaidade do restaurador e um desejo de perenizar seu nome, embora usando método hoje em dia condenável, ensejando uma espécie de competição ou apropriação da autoria da obra. Pelo registro, datado de 1913, tudo faz crer que se trata da primeira grande encomenda recebida por Robespierre, como restaurador, já que a data está bem próxima do seu retorno de Paris, onde havia permanecido desde 1910, estagiando na Academia Julian (Figuras 100 e 101).

O Instituto Geográfico e Histórico da Bahia - IGHBA foi a segunda instituição baiana a lhe confiar a recuperação de parte do seu acervo. Este pesquisador ao fazer levantamento do acervo dessa instituição em 1993, identificou doze obras, restauradas por Robespierre em 1924.





Figura 101 - Detalhe. Onde se lê “Rest. em 4/9/1913 por R. de Farias”.
Fonte: Acervo do autor.

Figura 100 - O Nascimento de Jesus. Atribuída a José Pinhão de Matos, 1730, óleo s/madeira. Na seta, a localização da assinatura do autor do restauro.
Fonte: Acervo do autor

Através de análises feitas com a vista desarmada, é possível comprovar o hábito de Farias de eliminar as bordas das telas (diminuindo as dimensões do seu suporte) para depois reentelá-las com cola forte de cartilagem bovina. A grande maioria apresenta extensas áreas repintadas, reconstituições aleatórias e vernizes espessos. As áreas retocadas ou repintadas exibem hoje uma coloração escura, resultantes da oxidação das tintas à base de óleo que foram utilizadas no restauro.

Segundo o Jornal *O Imparcial*, de 1925, Robespierre teria restaurado 231 pinturas pertencentes ao acervo do Liceu de Artes e Ofícios[161]. O jornal considerava que a missão "não era um dos empreendimentos mais fáceis e ficaria sob os cuidados do mais competente e paciente especialista no assunto"[162]. Por esta informação jornalística, fica evidente que Robespierre era um profissional reconhecido na área da restauração, gozando de inegável prestígio. Rosana Baltieri, restauradora da Escola de Belas Artes da UFBA, acredita que, devido à grande quantidade de obras a restaurar, ele teria dividido o trabalho com seu amigo Presciliano Silva. Infelizmente, a quase totalidade do acervo do Liceu de Artes e Ofícios desapareceu em 23 de fevereiro de 1968, quando um incêndio destruiu as dependências de sua sede no Solar Guedes de Brito, também conhecido como Solar Saldanha, o que impede uma avaliação das restaurações realizadas.

Em 1930, Robespierre assume a restauração de 40 obras do acervo da Igreja do Bonfim, conforme documentação localizada por Rosana Baltieri[163] que acrescenta ter o Prof. João José Rescala tecido severas críticas com relação à qualidade daquele trabalho.

Entre 1937 e 1938, conforme registra o Diário Oficial da Bahia de 26 de setembro de 1926[164], Robespierre restaurou, juntamente com Presciliano, 220 obras do Museu da Bahia e da Coleção Jonathas Abbott. Cada um ficou responsável por 50% das obras, que foram divididas em lotes. O contrato especifica os materiais e os procedimentos a serem utilizados.[165]

Em 1994 o Studio Argolo e a AM Restauro, com o patrocínio do PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura e da Fundação Vitae, restauraram dezenas de pinturas do acervo do Museu de Arte da Bahia – MAB, penetrando assim no âmago das restaurações realizadas por Robespiere de Farias e Presciliano Silva. Nessa ocasião, similarmente ao que

[161] BALTIERI, Rosana, op. cit., p. 52
[162] Idem
[163] Idem.
[164] BAHIA. Decreto n° 10.011, de 26 de setembro de 1936. Diário oficial do Estado da Bahia. Salvador, 7 out 1936, apud BALTIERI, Rosana. João José Rescala: Teoria, Conservação e Restauração da Pintura em Salvador, (1952-1980). Dirsertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia – Escola de Belas Artes, 2012. p.48.
[165] Idem.

foi comentado acima a respeito da restauração realizada nas obras do IGHBA, no Acervo do MAB, também foram encontradas telas indevidamente coladas em suporte de madeira, tanto cedro como compensado, após terem sido "amputadas" as suas bordas. As assinatura, datas e inscrições das telas foram, algumas vezes, ocultadas sob espessas camadas de retoques ou sob reentelamentos, no caso dos versos das obras. Nesses casos, através de recente restauração[166], conseguiu-se recuperar essas preciosas informações, como na pintura Cebolas e Peixes (tombo 31.6530), do acervo do Museu de Arte da Bahia, antes considerada uma obra de autoria anônima (Figuras 102 a 105).



Figura 102 – Cebolas e peixes. Autor: Josephus Antonius, 17..3, Óleo s/tela. Em fase de restauro.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 103 – Cebolas e peixes. Autor: Josephus Antonius, 17..3, Óleo s/tela Assinatura e data no verso da tela descobertas durante a restauração.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

[166] Os dados foram encontrados em 1994, quando o Studio Argolo restaurou parte importante do acervo do Museu de Arte da Bahia. A obra fora restaurada em 1937 por Robespierre de Farias e, em 1957, por Rescala.



Figura 104 – Cebolas e Peixes. Autor: Josephus Antonius, 17..3, Óleo s/tela Após o restauro. Fonte: Acervo do autor



Figura 105 - Reprodução, no verso do reentelamento, dos registros descobertos.
Fonte: Acervo do autor

Outro hábito muito comum na época era o de estender as obturações de lacunas muito além das mesmas, ampliando assim as áreas a serem retocadas e, consequentemente, comprometendo a originalidade das obras.

Como Robespierre ainda tinha o hábito de datar e assinar no verso de muitos reentelamentos, isto possibilitou a identificação da autoria dessas intervenções, além de ter contribuído para a história da restauração na Bahia. Normalmente a sua assinatura era feita a pincel, em letra cursiva, usando tinta preta ou marrom.



Figuras 106 a 111. Assinaturas de Robespierre de Farias no verso das telas restauradas.
Fonte: Acervo do autor

Dezenas de obras restauradas por Robespierre têm sido documentadas ao serem diagnosticados diversos acervos da cidade, além dos já citados. Nas figuras 106 a 111, observam-se o verso de várias pinturas reenteladas por Robespierre, datadas e assinadas, pertencentes ao acervo do Museu de Arte da Bahia, conforme o pintor/restaurador costumava assinar suas intervenções. O tecido usado é conhecido como tafefá. Com relação ao chassi, ele usava o cedro, chanfrado, com cunhas, porém nem sempre fazia uso de tachas de cobre, preferindo as de ferro, as quais, poucos anos depois, oxidavam-se. Na reintegração, usava exclusivamente tintas à base de óleo e como verniz preferia aqueles à base de resina de Dammar.

Entre os acervos da cidade nos quais interveio, além dos anteriormente citados, mencionam-se a Faculdade de Medicina da Bahia, o ICEIA – Instituto Central de Educação Isaias Alves, o Colégio de Órfãos de São Joaquim, a Câmara Municipal de Salvador, o Mosteiro de S. Bento, a Escola Politécnica e o Convento do Carmo. No levantamento de obras restauradas que a presente pesquisa realizou, é possível ter uma ideia, mesmo que ainda vaga, de sua relevante atuação como restaurador. Suas intervenções estavam ainda impregnadas da antiga filosofia do restauro, que não atentava para a originalidade da obra, algumas vezes recriando, aleatoriamente, parte de uma figura ou de uma paisagem já desaparecida: o resultado estético se sobrepunha à autenticidade da obra.

Como os demais restauradores de seu tempo, embora até hoje tal vezo é vez por outra constatado, Robespierre de Farias executava reentelamentos desnecessários. Utilizou largamente o tecido de tafetá, composto de rami (urdidura horizontal) e juta (trama vertical), sarja (torção Z, algodão) e, eventualmente, cânhamo e algodão, conforme comprovado por análises científicas (Anexo D). Na maior parte dos reentelamentos, utilizava cola de cartilagem para fixar o tecido novo ao antigo. Não tinha o hábito de fazer consolidamento nem enxertos de tecidos onde havia perfurações. Após os reentelamentos, preenchia essas áreas com espessas camadas de gesso e cola, que, com o passar dos anos, craquelavam e, às vezes, desprendiam-se, provocando lacunas de base e de policromia.

Dentre as obras do acervo do Museu de Arte da Bahia que restaurou em 1937, ressalta-se a *Disputa entre Cosmógrafos*, cuja autoria e data foram descobertas durante a restauração realizada pelo Studio Argolo, em 1994 (Figuras 112 e 113).

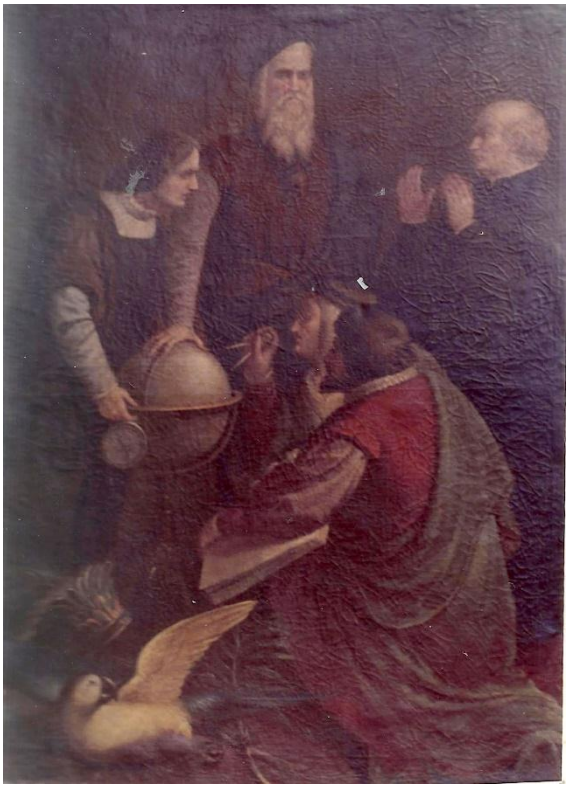


Figura 112 - Disputa entre Cosmógrafos. Cunha Couto. Restaurado por Robespierre de Farias, que encobriu a assinatura do autor. Fonte: Acervo do autor



Figura 113 - Disputa entre Cosmógrafos. Após o restauro pelo Studio Argolo. No canto inferior direito da foi encontrado o registro "J. Couto 1894", imperceptível na foto. Fonte: Acervo do autor

O antigo restauro teve as seguintes intercorrências: indevidamente, as bordas da tela haviam sido removidas e o reentelamento, a cera-resina, utilizou um grosso tecido de cânhamo; o tecido original possuía rasgões e perfurações que foram obturados com grossa massa de gesso e cola; as obturações, de tonalidade cinza, iam muito além das bordas das lacunas, encobrindo parte da pintura original, como, por exemplo, o canto inferior esquerdo, ocultando a assinatura do autor e a data da confecção do quadro; a reintegração pictórica fora feita com tinta a óleo e o verniz, à base de resina de Dammar, era muito espesso. Com o auxílio de produtos químicos e bisturis cirúrgicos, foram removidas as repinturas e os retoques alterados descobrindo-se, no canto inferior esquerdo, a seguinte inscrição feita através de ranhuras, com estilete, na pintura: "J. Couto. 1894" e abaixo, uma inscrição pouco legível.

Em 1999, quando o Studio Argolo fez um completo inventário do acervo do IGHBA – Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, foram identificadas 12 pinturas restauradas por Robespierre de Farias em 1924. Algumas dessas obras sofreram nova intervenção entre 1999

e 2000, por novos restauradores. Uma parte ainda permanece na reserva técnica do IGHBA conservando as intervenções realizadas por Farias, mas já estão totalmente adulteradas e aguardam verbas para serem condignamente recuperadas.

Como o pintor Robespierre de Farias foi o mais atuante restaurador de pinturas de cavalete da Bahia, na primeira metade do séc. XX, tendo, segundo registros encontrados em várias instituições de nosso Estado, realizado intervenções em mais de quatro centenas de obras o autor desta tese tomou a iniciativa de pesquisar, cientificamente, os materiais empregados por ele, especialmente no reentelamento de quadros, prática a que se dedicou intensivamente, já que se utilizou desse processo na quase totalidade das obras nas quais interveio. O objetivo da pesquisa foi caracterizar os tipos de tecido e processos de reentelamento utilizados pelo profícuo restaurador. Deu-se preferência ao período em que ele mais atuou, que vai de 1934 a 1938.

Nove amostras de tecidos foram recolhidas de reentelamentos feitos por Robespierre, há anos descartados durante as restaurações realizadas pelo Studio Argolo nas telas do Museu de Arte da Bahia (6 amostras), do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (2 amostras) e da Câmara Municipal de Salvador (1 amostra), que continham resíduos de colas, ceras, obturações de lacunas e resquícios de pigmentos. Essas amostras foram enviadas ao Laboratório de Ciência da Conservação do CECOR-UFMG – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, em janeiro de 2014, ficando as análises químicas, sob a responsabilidade da Dra. Claudina Maria Dutra Moresi, especialista em ciências químicas. Foram incluídas no lote, contendo uma substância amarelada, duas amostras, uma do retrato de Martin Correia Vasqueanes, pertencente à Câmara Municipal de Salvador e outra, ao IGHBA.

Segundo o relatório elaborado pela Dra. Claudina Moresi, contendo os resultados das análises científicas (Anexo D), a metodologia utilizada constou de exame organoléptico a olho nu e ao microscópio estereoscópico, com registro fotográfico (microfotografias), para a identificação da amostra e do tipo de tecelagem. A trama e a urdidura foram separadas, limpas e as fibras identificadas pelos seguintes métodos analíticos:

a) Microscopia ótica, analisando-as nos sentidos longitudinal e transversal;
b) Testes microquímicos com reagentes específicos – o corante Neocarmim W e a Floroglucina, que identifica a presença de lignina.

Microfragmentos dos adesivos usados em cada reentelamento foram coletados e examinados por espectroscopia de absorção na região do infravermelho por transformada de Fourrier – FTIR, além de testes de solubilidade, fluorescência de raios X, para identificação dos elementos químicos presentes nos retoques e bases de preparação (amostras 4 e 5), no branco sobre o tecido (amostra 7) e na tinta branca do verso da tela (amostra 8), conforme Anexo D.

Os exames realizados com a utilização de espectros de absorção na região do infravermelho por transformada de Fourrier-FTIR foram de capital importância para determinar os materiais utilizados nas técnicas de reentelamento executadas por Robespierre e, por extensão, por outros restauradores de seu tempo. Os resultados apresentados já eram esperados e de certa forma correspondem às informações orais que circulavam entre os profissionais mais antigos da área de restauração, principalmente com relação ao uso de cola de cartilagem, no reentelamento de pinturas (Anexo D).

A utilização da cera-resina, embora somente apresentada em duas amostras (nº 7 e 9), é um achado excepcional, já que seu uso só foi disseminado na Bahia, a partir de 1952, com a chegada de João José Rescala. Não foi possível datar uma das amostras que continha cera. Isso prova que o uso do processo de reentelamento a cera-resina, já era conhecido na Bahia, antes mesmo da chegada desse restaurador, a quem era atribuída até recentemente a introdução dessa técnica na Bahia (Figura 11, Anexo D).

Na composição das bases de preparação foi confirmada a presença do branco de zinco (ZnO), reiterada por fluorescência de raios X (Figura 16, Anexo D).

Presciliano Silva

Em escala um pouco menor que Robespierre de Farias, porém trabalhando na mesma época e para as mesmas instituições, Presciliano Silva, renomado pintor baiano e mestre da Escola de Belas Artes, também deixou sua marca como restaurador de pinturas, conforme assinalam alguns documentos, embora não tivesse o hábito de assinar as obras que restaurava. Desta forma, suas intervenções só podem ser comprovadas à luz dos documentos. Uma de suas características era forrar a mesa, onde fazia os reentelamentos, com papel manteiga ou jornal deixando assim vestígios dos mesmos no verso das obras. Os acervos do Museu de Arte da Bahia, do IGHBA, da Câmara Municipal, entre outras instituições, possuem obras restauradas por ele. É possível que tenha participado, em 1925, da restauração do acervo do

do Liceu de Artes e Ofícios, e, entre 1937 e 1938, restaurou 110 obras do acervo do Museu de Arte da Bahia, sendo que a maior parte delas era proveniente da já mencionada Coleção Jonathas Abbott. Os conceitos e os materiais empregados eram, praticamente, os mesmos usados por Robespierre.

Em 1997, o Studio Argolo restaurou o retrato de Ana Justina Nery (Figuras 113 a 116), da autoria de Victor Meirelles e pertencente à Câmara Municipal de Salvador, o qual segundo o historiador Waldemar Matos (*1917, †2003), fora restaurado, em 1947, por Presciliano Silva. Ao remover os retoques feitos com tintas à base de óleo, já oxidados, a equipe do Studio Argolo verificou que Presciliano havia criado uma faixa de tecido, em diagonal, nas costas do soldado que aparece sentado na lateral esquerda do quadro. Certamente utilizou-se desse recurso para disfarçar, após a obturação, uma perda existente no tecido e que, por consequência, afetara também a camada pictórica naquela área. Enfim, esta decisão de Presciliano tornou-se hábito entre os pintores de sua época que se dedicavam ao restauro, e, uma vez que não possuíam uma formação específica, suprimiam ou acrescentavam algum detalhe à obra sem qualquer preocupação de adulterá-la. Na intervenção feita pelo Studio Argolo o acréscimo proposto por Presciliano foi removido, recuperando, assim, a originalidade da concepção estética de Victor Meireles.



Figura 114 - Ana Nery. Victor Meirelles. Oléo s/tela. 2,75 m x 1,77 m. No início do restauro. Nas costas do soldado aparece uma cinta em diagonal criada pelo restaurador. Fonte: Acervo do autor

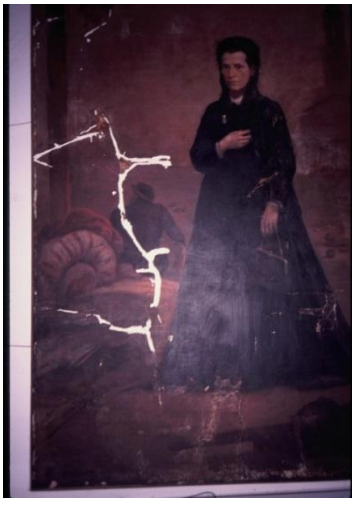


Figura 115 – Ana Nery. Durante o restauro. Após a remoção das repinturas, contatou-se perda do suporte, razão da criação da cinta por Presciliano Silva. Fonte: Acervo do autor

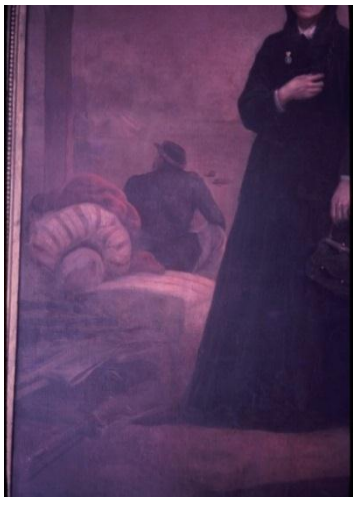


Figura 116 – Idem (detalhe). Após a restauração, foi recuperada a forma original da pintura com a eliminação da cinta. Fonte: Acervo do autor

3 CRIAÇÃO DOS ÓRGÃOS DE PRESERVAÇÃO, FORMAÇÃO PROFISSIONAL E CASOS ESPECIAIS DE RESTAURO

É sobejamente conhecido que partiu do Conde de Galveias a primeira iniciativa em prol da preservação de um monumento construído no Brasil, quando, em abril de 1742, escreveu ao governador da província de Pernambuco, Luís Pereira Freire de Andrade, protestando contra a destruição do Palácio das Duas Torres, proposta por aquele governante.

Durante o século XIX, no período imperial, nada de concreto ocorreu dentro da ótica da preservação da memória brasileira. No governo de D. Pedro I, exclusivamente através do Código Criminal do Brasil, promulgado em 16 de dezembro de 1830, estabelecia-se uma punição a quem cometesse delitos contra o patrimônio público, expressa no Capítulo IV, Art. 178: "Destruir, abater, mutilar, ou damnificar monumentos, edifícios, bens públicos, ou quaisquer outros objetos destinados á utilidade, decoração ou recreio público"[167]. Por qualquer um desses delitos, impunham-se "penas de prisão com trabalho por dous mezes a quatro annos, e de multa de cinco a vinte por cento do valor do dano causado".[168] No governo do imperador D. Pedro II, apesar de ser um homem bastante culto, nenhuma medida protecionista foi tomada para salvaguardar os monumentos nacionais. Durante várias décadas de regime republicano, o marasmo ainda era total e o patrimônio brasileiro continuava acéfalo de qualquer medida protecionista por parte do governo federal e dos governos provinciais.

Acredita-se que partiu da Bahia a primeira iniciativa de adoção de medidas concretas para a salvaguarda do patrimônio nacional. Trata-se das sugestões apresentadas por Wanderley Pinho, em reunião no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – IGHBA, no ano de 1917. Ele propôs a criação de uma *Comissão dos Monumentos e das Artes*, com a finalidade de "proteger, por todos os meios, os monumentos públicos, os edifícios particulares de valor histórico ou artístico e os objetos de arte, de qualquer espécie, da acção demolidora ou modificadora do tempo e dos homens"[169]. Naquela época a cidade de Salvador vivenciava um falso progresso, proposto pelos demolidores urbanistas do governo de José Joaquim Seabra, que já haviam destruído uma parte representativa da arquitetura colonial, inclusive as igrejas da Ajuda, do Rosário, das Mercês e de S. Pedro.

---

[167] BRASIL, Lei de 16 de dezembro de 1830. Código Criminal do Império do Brazil. Disponível em: <http/www,planalto.gov.br/ccivil-03/Leis/LIM/LIM-16-12-1830>. Acesso em: 30 set. 2014.
[168] Idem
[169] PINHO, José Wanderley de Araújo. Proteção dos monumentos públicos e objetos artísticos. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Bahia, n. 43, 1918. p. 191.

Uma luta mais efetiva e permanente só veio a ocorrer a partir de 1920, quando tiveram lugar as primeiras iniciativas de criação de leis de proteção, mas o caminho seria árduo e difícil, conforme explanado a seguir.

A Bahia, vendo frustradas as tentativas de criação de uma lei federal, foi pioneira, em nível nacional, na organização e na defesa do acervo histórico e artístico do Estado, através das leis estaduais nº 2.031 e nº 2.032 de 8 de agosto de 1927, regulamentadas pelo decreto nº 5.329[170], de 6 de dezembro do mesmo ano, criando a Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais – IEMN, anexa à Diretoria do Arquivo Público e Museu do Estado. A iniciativa ocorreu no governo de Francisco Marques de Góis Calmon (1874-1932), um homem sensível, colecionador de arte e muito empenhado na defesa do patrimônio baiano. Alguns estudiosos, inclusive Fernando da Rocha Peres, acreditam que ele foi influenciado pelo grupo atuante no IGHBA, inclusive pelo seu genro José Araújo Wanderley de Pinho.[171]

A iniciativa visava a proteger os monumentos existentes em Salvador e no Recôncavo. O artigo 4, do citado decreto, permitia ao Governo "entrar em acordo com o Arcebispo da Bahia e com as intendências municipais de Salvador, de Santo Amaro, de Cachoeira, da Villa de São Francisco de Jaguaribe", para que fosse feito um levantamento do acervo localizado nessas áreas e sob a responsabilidade das autoridades civis e eclesiásticas, exatamente aquelas que, em certos casos, tinham um evidente desprezo ou indiferença por esses bens culturais.[172] O idealizador e promotor da citada Lei nº 2.032 foi o deputado Pedro Calmon, que teve a iniciativa de encaminhar o projeto ao plenário da Câmara da Bahia, no dia 24 de maio de 1927, quando proferiu inflamado discurso em proteção ao patrimônio. Um ano após a fundação da Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais - IEMN, fazia-se divulgar uma Relação dos Monumentos Históricos existentes na cidade do Salvador e em diversos municípios do Estado, com ênfase nos patrimônios religiosos[173]. Infelizmente essa iniciativa não foi de todo vitoriosa. Seis anos após a criação da Inspetoria, o Padre Manoel Barbosa, ao apresentar alentado relatório com uma nova relação de bens de valor artístico e histórico, já fazia os seguintes reparos:

---

[170] Ibidem, p. 15.
[171] PERES, Fernando da Rocha. *Memórias da Sé.* Salvador: Corrupiu/Petrobras, 2009. p. 207.
[172] Ibidem, p. 208
[173] ANAIS do Arquivo Público e Museu do Estado da Bahia. Bahia: Imprensa Oficial, 1928, v. 15, p. 32.

> Não basta que apresentemos a V.S. a lista de arrolamentos sem que de logo indiquemos os meios que ao nosso ver, poderão ser adoptados para sua melhor conservação. Uma simples relação não poderá favorecer a precisa fiscalização.[174]

Um ano depois, o Estado de Pernambuco, seguindo o exemplo baiano, através da lei estadual nº 1.918, de 24 de agosto de 1928, autorizava o governador do Estado, Estácio Coimbra, a criar a Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais e um museu[175].

As medidas adotadas pelos Estados não eram suficientes para assegurar a proteção dos monumentos e das obras de arte, nem mesmo nos seus respectivos territórios. A extensão e o exercício do direito de propriedade se achavam definidos na Constituição Federal e no Código Civil, sem que a matéria pudesse ser alterada ou inovada por iniciativa estadual. Para piorar, o Código Penal vigente não estabelecia nenhuma sanção a quem cometesse atentados contra o patrimônio histórico e artístico, ao contrário do que declaravam os documentos da Bahia e Pernambuco, ficando patente a sua inconstitucionalidade[176]. Tornava-se cada vez mais urgente a adoção de medidas que realmente viessem a proteger a memória nacional. Políticos e intelectuais se mobilizavam, criando um movimento nacional de valorização dos bens culturais brasileiros, principalmente em Minas Gerais, com Mario de Andrade e seus companheiros, resultando numa verdadeira "redescoberta" do Brasil. Ainda vivia-se sob o impacto da Semana de Arte Moderna, realizada em 1922.

Inicia-se uma campanha pela valorização do patrimônio baiano, especialmente dos monumentos existentes na cidade do Salvador e no Recôncavo, com o intuito de expor a necessidade de preservá-lo. O frade franciscano "Frei Mathias Teves, auxiliado pelo deputado Afrânio Peixoto, fez conferências, como a realizada na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, em 24 de julho de 1927"[177]. O jornal A Tarde, noticiando o fato, dizia que, na apresentação do conferencista, o deputado, ao se referir à igreja de S. Francisco, falara que "[...] esta igreja, degrau para o céu, implora a piedade da terra", tendo o conferencista completado: "[...] maravilha em que os artistas coloniais puseram o gênio da terra e os reflexos do Céu".[178]

Um dos grandes batalhadores pela preservação dos bens artísticos brasileiros foi o baiano José Wanderley de Araújo Pinho, historiador, autor de *História de um Engenho do*

---

[174] BARBOSA, Manuel A (Pe). Inspetoria dos Monumentos Nacionais. Anais do Arquivo Público da Bahia. Bahia, v. 26, 1938, p. 464-465. In: PERES, Fernando da Rocha. *Memória da Sé*. 3. ed. Salvador: Currupiu, 2009. p. 209.
[175] Ibidem, p. 15.
[176] *PROTEÇÃO e revitalização do patrimônio cultural no Brasil:* uma trajetória, op. cit., p.15
[177] FLEXOR, Maria Helena; FRAGOSO, Frei Hugo, op. cit., p. 204.
[178] CUMPRE Salvar essa maravilha. A Tarde, 2 ago. 1927. Assumptos Bahianos, p. 1 apud FLEXOR, Maria Helena Ochi (Org.); FRAGOSO, Frei Hugo. (Org.) *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia.* Rio de Janeiro: Versal, 2009. p. 204

Recôncavo, deputado federal em várias legislaturas e prefeito de Salvador, de 1947 a 1951. Em 29 de agosto de 1930, ele apresenta ao Congresso Nacional um novo projeto de lei federal visando à tão sonhada criação de uma legislação federal de proteção ao patrimônio brasileiro. Em outubro ocorreu a *Revolução de 30*, o Congresso foi dissolvido e pôs-se fim à vigência da Constituição de 1891. O projeto não chegou a ser votado, embora seja uma das principais fontes da Legislação atual.[179]

Foi, portanto, num momento de transformação da mentalidade brasileira, quando se lutava pela preservação de todo um acervo que havia sido recebido dos antepassados, que foi gestada a restauração do frontispício da Igreja dos terceiros franciscanos da Bahia. Três anos após a Revolução de 30, era aprovada pelo Congresso Nacional a 1ª lei federal sobre a matéria: o decreto nº 22.928, promulgado em 12 de julho de 1933, o qual, embora de alcance restrito, teve grande significado por haver assinalado o comprometimento dos poderes públicos de empreenderem uma nova política voltada para a proteção da memória histórica brasileira. Este decreto erigiu a cidade de Ouro Preto em Monumento Nacional.

Um ano depois, em 14 de julho de 1934, pelo decreto nº 24.735, o governo iniciava a organização de um serviço de proteção aos monumentos históricos e às obras de arte tradicionais do país. Pouco tempo depois a Assembleia Constituinte, promulgava a nova carta fundamental do Brasil, a qual dedicava o Capítulo II à educação e à cultura e, no artigo 148, dispunha o seguinte:

> Cabe à União, aos Estados Brasileiros e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual.[180]

Apesar da promulgação dessa lei, em julho de 1933, ela não foi capaz de impedir a destruição da Antiga Sé da Bahia (Figuras 117 e 118). Apesar do protesto dos intelectuais, a velha Sé tombaria em agosto do mesmo ano, atendendo às absurdas exigências de um novo progresso proposto pelo governador José Joaquim Seabra, com o aval do arcebispo D. Augusto Álvares da Silva. Foi considerado o maior crime já cometido ao patrimônio brasileiro. Sobre as "cinzas" da Sé se construiria o SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

---

[179] *PROTEÇÃO e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*, op. cit., p. 16

[180] BRASIL. Constituição (1934). *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (de 16 de julho de 1934)*. Titulo V, cap. II, art. 148. Disponivel em: < http://www.planalto.gov.br/ ccivil_03/constituicao/Constituicao34.htm> Acesso em: 30 ago. 2014.



Figura 117- Fachada da antiga Sé da Bahia, em 1928. Construída em 1553 e demolida em 1937.
Fonte: A Sé Primacial do Brasil, 1553-1928. Album de fotografia, confeccionado pela Família Catarino, 1928. Foto: Eduardo Braga



Figura 118 - Interior da antiga Sé da Bahia, poucos anos antes da demolição.
Fonte: A Sé Primacial do Brasil, 1552-1928. Album de fotografia, confeccionado pela Família Catarino, 1928. Foto: Eduardo Braga

A proteção do patrimônio brasileiro estava assegurada por princípios constitucionais, porém, carecia de uma legislação federal adequada, de caráter normativo, para tornar efetiva a proteção. Em 1935, por ocasião do 1º Congresso Brasileiro de Proteção à Natureza, realizado no Rio de Janeiro, foi aprovado um voto no sentido de ser criado um serviço técnico especial de monumentos nacionais.[181] Naquele mesmo ano, o deputado baiano Wanderley de Araújo Pinho reapresenta na Câmara Federal seu projeto, que fora elaborado em 1930. A intenção de criar no Brasil um sistema de preservação de nossa memória estava amadurecida, porém havia ainda um longo caminho a percorrer.

Coube ao Ministro da Educação, Gustavo Capanema, em 1934, tomar a iniciativa dos estudos para um novo projeto de lei federal, tendo contado com a colaboração do historiador Luís Camilo de Oliveira Neto, o qual tinha recomendado a adoção de "um plano geral visando à conservação e ao aproveitamento dos monumentos nacionais"[182], mediante legislação adequada, criação de um órgão específico para o assunto e de museus regionais com núcleos de estudos e pesquisas. O projeto de Wanderley Pinho, que não havia sido aprovado, e o estudo das leis francesas vão dar grande contribuição ao novo projeto; entretanto, Capanema julgou que a matéria carecia de estudos mais aprofundados, tendo chegado a pensar em fazer o levantamento das pinturas antigas e modernas de valor excepcional existentes na antiga

[181] *PROTEÇÃO e revitalização do patrimônio cultural no Brasil:* uma trajetória, op. cit., p. 16-17.
[182] Ibidem, p. 14.

capital federal, o que acabou desistindo por compreender que criar procedimentos para a proteção do patrimônio nacional como um todo era mais importante que apenas proteger as obras de pintura. Urgia a criação de um organismo federal, portanto com abrangência nacional, para a defesa do extenso e valioso patrimônio artístico, que continuava correndo sérios perigos, não apenas de degradação por fatores biológicos e climáticos, mas principalmente de dispersão dentro e fora do país.

Para auxiliá-lo nesta grande empreitada, Capanema convida o escritor Mário de Andrade, na época diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, a quem solicitou a elaboração de um projeto. Duas semanas depois, eles se encontrariam no Rio de Janeiro e Mário de Andrade lhe entregaria o projeto solicitado.[183] O plano apresentado conciliava a experiência de outros países com as peculiaridades brasileiras para a criação de um Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. O projeto foi considerado ambicioso, tendo Gustavo Capanema aprovado as ideias apresentadas pelo ilustre intelectual paulista, muitas delas contidas no antigo projeto de criação de uma Sociedade de Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, elaborado por Blaise Cendrars.

De posse do projeto de Mario de Andrade, Gustavo Capanema encaminha-o à Câmara dos Deputados, onde já tramitava projeto de reorganização geral do Ministério da Educação, solicitando que aprovasse emenda incluindo na estrutura ministerial o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Pedia também ao Presidente Getúlio Vargas que, em caráter experimental, autorizasse o funcionamento do órgão. O pedido do Ministro da Educação, encaminhado em 13 de abril de 1936, foi prontamente atendido pelo Presidente que, através de despacho de 19 do mesmo mês, autorizava a contratação dos primeiros funcionários do SPHAN, sigla que ficou consagrada e que permanece até hoje, com pequena mudança – a designação *Serviço* foi substituída por *Instituto* – IPHAN. Por sugestão de Mário de Andrade, foi convidado para dirigir o recém-fundado órgão Rodrigo Melo Franco de Andrade, conterrâneo do ministro Capanema, advogado, escritor e jornalista.

Em 13 de janeiro de 1937 dava-se início à organização do órgão, que havia sido criado em caráter experimental. Naquela data fora aprovado o projeto que dava nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública, através da lei 378[184]. Crises políticas e institucionais, como o golpe de estado ocorrido em 10 de novembro do mesmo ano, retardariam os planos de Capanema e Rodrigo. A constituição outorgada pelo novo regime

[183] CAPANEMA, Gustavo. “Rodrigo, espelho de critério” In: *A LIÇÃO de Rodrigo*. Recife: Amigos do DPHAN, 1969. p. 41.
[184] PROTEÇÃO e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória, op. cit., p. 24

contemplava mais amplamente a defesa do patrimônio histórico. O seu artigo 134, estabelecia que:

> Os monumentos históricos, artísticos e naturais, assim como as paisagens ou locais particularmente dotados pela natureza, gozam da proteção e dos cuidados especiais da Nação, dos Estados e dos Municípios. Os atentados contra eles cometidos serão equiparados aos cometidos contra o patrimônio nacional.

Após muitos anos de luta, no dia 30 de novembro de 1937 foi promulgado o decreto-lei nº 25, organizando a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Seu texto incorporou as contribuições sucessivas que foram acumuladas ao longo de vários anos, sendo ainda hoje reconhecido como uma obra avançada no seu tempo e ainda atual. Assim o SPHAN se tornou a mais antiga entidade oficial de preservação do patrimônio cultural na América Latina. Nunca deve ser esquecido o papel importantíssimo que tiveram os intelectuais brasileiros, especialmente aqueles ligados ao movimento modernista, na elaboração dos textos legislativos e na administração inicial do SPHAN. Na década de 40 do século passado, vários decretos-lei foram baixados, aprimorando os princípios do decreto-lei nº 25. A nova Constituição Brasileira promulgada em 1946 estabelecia, no capítulo II, pertinente às normas “Da Educação e da Cultura”, e em seu art.178 que:

> As obras, monumentos e documentos de valor histórico e artístico, bem como os monumentos naturais, as paisagens e os locais dotados de particular beleza ficam sob a proteção do poder público.

A burocracia brasileira era sempre um empecilho e, como sempre, a causadora dos atrasos e protelações. Apesar do SPHAN ter sido criado em 1937, somente em 2 de janeiro de 1946, pelo Decreto-lei nº 8.534, aquele pequeno órgão que funcionava nas dependências do Ministério de Educação e Saúde Pública, na cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, seria transformada em diretoria (DPHAN – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e criaram-se quatro Distritos: Recife, Salvador, Belo Horizonte e São Paulo. Ficaram subordinados à Diretoria os Museus da Inconfidência (Ouro Preto), do Ouro (Sabará), ambos em Minas Gerais e o das Missões em São Miguel, Rio Grande do Sul.

Os primeiros trinta anos do SPHAN são conhecidos como fase heroica e tem na pessoa do seu diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade o grande baluarte, pelo seu envolvimento pessoal, pela sua garra e determinação. Ele dirigiu a instituição de 1937 a 1967. Não era fácil, com a precária infraestrutura do órgão, com as escassas verbas disponibilizadas, com a ausência de mão de obra especializada (não existiam restauradores nem museólogos), atender

a tantas demandas e carências de um enorme patrimônio há séculos abandonado. A sua direção e os poucos abnegados que formaram o primeiro quadro institucional tiveram que se redobrar para atender às necessidades mais urgentes.

O Prof. João José Rescala, nas suas aulas ministradas na Escola de Belas Artes – EBA da Universidade Federal da Bahia – UFBA, na década de 70 do século passado, comentava as dificuldades que eles enfrentavam quando eram designados para visitar uma cidade do interior, a fim de fazer o cadastramento dos monumentos que o SPHAN pretendia tombar. Os desafios eram grandes, a começar pela desconfiança de muitos padres e pessoas ligadas à igreja, que se consideravam proprietários daquele patrimônio, dificultando ou sonegando informações.

Naquela época, essas pequenas cidades não dispunham de hotéis e, às vezes, nem de pequenas pousadas, nem de restaurantes, já que o turismo não tinha ainda dado os seus primeiros passos. As equipes, por vezes, dormiam nos bancos das igrejas ou eram hospedadas nas casas paroquiais ou em residências particulares de pessoas mais sensíveis. Faltavam transportes, enfrentavam-se estradas esburacadas, trabalhava-se sob precária iluminação nos monumentos, etc.. O objetivo principal do SPHAN, nesta fase, era o de tomar conhecimento do que havia de mais importante e precioso no acervo das cidades brasileiras. Sem um inventário e uma catalogação dos bens móveis e imóveis, como saber?

A estratégia primordial concentrou-se em não permitir que as edificações civis e religiosas, semi-abandonadas ou precariamente utilizadas, desabassem, desaparecessem ou se transformassem em ruína. Uma campanha foi empreendida para sensibilizar a população de cada cidade detentora de monumentos e obras de arte, significativas quanto ao valor e a importância cultural de sua preservação para as gerações futuras. Teve início a instalação de museus regionais, publicações técnicas, ampla divulgação jornalística, organização de exposições, cursos e palestras, tudo voltado para a valorização do patrimônio. A preservação, nesse período, ficou centrada na arquitetura, nas chamadas “belas-artes”, nos documentos e objetos de valor histórico.

Nessa fase, que vai de 1937 a 1967, o órgão cresceu, ganhou visibilidade e expandiu-se para outras regiões do país. Várias cidades e núcleos habitacionais foram tombados abrangendo todo o território brasileiro. Substituiu Rodrigo Melo Franco de Andrade o arquiteto Renato Soeiro, que dirigiu o destino da instituição de 1967 a 1979, quando foi sumariamente exonerado pelo Ministro da Educação. Foi substituído, no mesmo ano, por Aloisio Magalhães (*Recife, 1927 – Pádua, Itália, 1982). Em 1979, sob a direção deste último, o campo de proteção aos bens culturais brasileiros foi ampliado, abrangendo outras

formas de manifestações da criação humana, a exemplo da arte e do fazer popular. Entretanto, uma maior abrangência foi contemplada em 1988, pela nova constituição brasileira:

> Artigo 216 – Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência e identidade, à nação, á memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:
>
> I. As formas de expressão:
> II. Os modos de criar, fazer e viver;
> III. As criações científicas, artísticas e tecnológicas;
> IV. As obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
> V. Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Como se pode deduzir, ficou muito mais abrangente o conceito de patrimônio e, na nova constituição, foram incluídos os conjuntos paisagísticos e ecológicos e todas as manifestações culturais, eruditas ou populares, que levam a uma compreensão da identidade cultural brasileira, com todas as formas de criação artística, sejam elas de teatro, música, dança, artes plásticas, etc.

3.1 A criação do IPHAN e o ensino da restauração no Brasil

A criação do SPHAN propiciou a organização do serviço de proteção do patrimônio brasileiro e desde o início sentiu-se a necessidade de preparar mão de obra especializada para atender à grande demanda dos serviços de fiscalização e restauração.

O pioneiro da restauração moderna no Brasil é, sem dúvida, o pintor carioca Edson Motta. Em 1939 o mesmo foi agraciado com o prêmio de viagem ao exterior, outorgado pelo Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Esta bolsa lhe proporcionou estadas em Portugal, Espanha e Itália, onde certamente teve oportunidade de dar seus primeiros passos na área de restauração. Em 1944, recebeu convite de Rodrigo Melo Franco, diretor do SPHAN, para ser o principal conservador e organizador do Setor de Conservação e Restauração de Obras de Arte, que estava sendo criado e que funcionaria como atelier central do órgão, na cidade do Rio de Janeiro.

Segundo Rosana Baltieri, estando João José Rescala nos Estados Unidos, em 1946, gozando do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, obtido no Salão Nacional de Belas Artes, recebeu correspondência de Rodrigo Melo Franco sugerindo que ele,

> [...] além das classes de pintura, a serem cursadas na New School for Social Research de Nova York, frequentasse um curso voltado à restauração de obras de arte, talvez, por ter em mente a necessidade que o SPHAN, na época, possuía em termos de mão de obra qualificada para atuar nesta área[185].

Ainda segundo Rosana, cartas de apresentação do Ministro Gustavo Capanema e do diretor do SPHAN não foram suficientes para quebrar as rígidas normas burocráticas no país americano. Sendo assim, Rescala foi impedido de frequentar o curso por não possuir bolsa específica para a área de restauração.[186] Ele então sugere a Rodrigo o nome de seu amigo Edson Motta[187]. Motta, naquela época já era responsável pelo Setor de Restauração do DPHAN e recebeu, em 1946, bolsa da Fundação Rockfeller, quando então viaja para os Estados Unidos e teve a oportunidade de estagiar no Fogg Art Museum de Boston, por dois anos. Foram seus orientadores Rutherfor Gottens, George Stout e Morton Bradley Junior.

Ao retornar ao Brasil, além da experiência técnica, com processos mais aprimorados de intervenção, Edson Motta é portador de uma nova filosofia de restauro, bem distinta daquela que, com raríssimas exceções, se praticava no país: o respeito à originalidade da obra. Foi a partir daí o mais importante formador de profissionais do patrimônio móvel e integrado do Brasil, sendo considerado por todos o "pai da restauração brasileira", uma vez que foi o primeiro restaurador com formação científica. Em 1948, ele assume a chefia do Setor de Recuperação de Obras de Talha, Pintura Antiga e Documentos no DPHAN. Em 1951, como professor da Escola de Belas Artes – EBA da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e técnico do DPHAN, cria duas disciplinas no curso de graduação daquela Escola: *Restauração de Pinturas* e *Restauração de Obras sobre papel*. Ministra também cursos de especialização ligados ao atelier do DPHAN, com a intenção de preparar mão de obra especializada. Rescala torna-se um dos seus discípulos e principais colaboradores, tendo frequentado, entre 1947 e 1951, o curso de restauração ministrado por Edson Motta no DPHAN. Segundo apurou Rosana Baltieri, em sua muito bem documentada dissertação de mestrado, o mencionado curso era ministrado através de aulas práticas e empregava as técnicas de restauro nas obras que estavam sendo recuperadas no Setor de Restauração. Assim, Edson Motta lhe teria repassado todo o conhecimento adquirido nos Estados Unidos. Naquela época a equipe do DPHAN era muito reduzida, e, além de Motta e Rescala, também ali trabalhava Jordão Eduardo de Oliveira.

---

[185] BALTIERI, Rosana Rocha, op. cit., p. 68
[186] SPHAN, Memória Oral, 1986, p. 11 apud BALTIERI, Rosana Rocha. *João José Rescala*: Teoria, Conservação e Restauração da Pintura em Salvador (1952-1980). 2012. f. 234. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2012.
[187] BALTIERI, Rosana Rocha, op. cit., p.68.

Seja na Universidade Federal do Rio de Janeiro ou nas aulas práticas do atelier do DPHAN, Edson Motta colaborou de forma efetiva na formação de vários restauradores brasileiros, que acabaram destacando-se, não apenas como profissionais da área, mas também como mestres. Entres estes, citam-se, além de Rescala, Jair Afonso Inácio, Marilka Mendes, Maria Luiza Guimarães e Edson Motta Júnior. Nessa época, que vai dos anos 50 a 70 do século passado, os profissionais que trabalhavam em restauração de pinturas, esculturas, obras de talha, documentos e obras sobre papel, em sua maioria, usufruíram dessas disciplinas, ministradas pelas Escolas de Belas Artes do Rio de Janeiro e de Salvador, conforme veremos a seguir, ou em estágios nos ateliês do IPHAN, no Rio de Janeiro e na Bahia. Mais adiante, as disciplinas ministradas na EBA-UFRJ contaram também com o apoio dos professores Gracy Gonçalves, Sérgio Lima e Madelon Mongruel de Faria, além de Marylka Mendes e Edson Motta Júnior.

O II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, realizado em Veneza, Itália, entre 25 e 31 de maio de 1964 pelo Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios – ICOMOS, foi de fundamental importância para fomentar a criação de cursos de restauração em todo o mundo, com reflexos no Brasil. A divulgação da Carta de Veneza, aprovada no final desse evento, muito contribuiu para o avanço das atividades de conservação e restauração em nosso país. Os últimos anos da década de sessenta foram enriquecedores para fomentar o interesse, no seio da sociedade brasileira, pela preservação de nossa herança cultural. Através do apoio do Programa das Cidades Históricas – PCH, da Secretaria de Planejamento da Presidência da República, foi possível organizar cursos de formação profissional nas universidades brasileiras, contando com a efetiva colaboração da SPHAN e, posteriormente, do Proyecto Regional de Património Cultural y Dessarrollo – PNUD/UNESCO. Esse programa foi, pouco a pouco, crescendo em importância e contribuindo para a integração dos países latino-americanos de língua espanhola e portuguesa, que possuem problemas comuns na conservação de seus bens culturais.[188,189]

Em 1970, na cidade de Ouro Preto (MG), Jair Afonso Inácio criou um Curso de Conservação e Restauração de Obras de Arte, de nível técnico, na Fundação de Arte de Ouro Preto. Inácio era um experiente restaurador do IPHAN, muito conhecido e respeitado em Minas Gerais, tendo sido responsável pela restauração de numerosas igrejas. Sua formação acadêmica teve início 1956 quando estagiou no Laboratório do DPHAN e, logo após,

[188] OLIVEIRA, Mario Mendonça de. Formazione dei Restauratori di Monumenti in Brasile. In: SEMINÁRIO DE FERRARA, 1991, Itália. Material didático. p. 3

[189] Texto apresentado no seminário de Ferrara, Itália, a convite do International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property – ICCROM em 1991

cursando a cadeira de restauração oferecida pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Em 1961, foi agraciado com uma bolsa de estudos da Fundação Rockfeller, a qual lhe permitiu ampliar seus conhecimentos em estágio realizado no Institut Royal du Patrimoine Artistique – IRPA, em Bruxelas (Bélgica), onde permaneceu por um ano, sob a orientação do Prof. Paul Coremans. Na Fundação de Arte de Ouro Preto - FAOP, teve a oportunidade de transmitir sua rica experiência e os conhecimentos auferidos no exterior, sendo, ao lado de Edson Motta e João José Rescala, um dos pioneiros na formação profissional em nosso país. Dedicou-se ao curso da FAOP com afinco, pois, além da coordenação, ministrava aulas práticas e teóricas. Com sua morte prematura, ocorrida em 1981, seu cargo foi ocupado por um ex-aluno seu, Orlando Ramos. Este se desligou da instituição em 1988, cabendo ao restaurador Sílvio Luiz Rocha Vianna, também ex-aluno de Jair Inácio, dar continuidade à coordenação do curso. Silvio Luiz Vianna era graduado em especialização no Centro de Conservação e Restauração – CECOR da UFMG, sobre o qual se discorrerá mais adiante. Substituiu Vianna o arquiteto e artista plástico Uziel Keitler Rozenwajn. Em 1988 o curso Técnico em Conservação e Restauração da FAOP foi nacionalmente aprovado pelo Conselho Estadual de Educação de Minas Gerais.

Na área universitária, em 1976, contando com o patrocínio da SPHAN, do Programa das Cidades Históricas e do PNUD-UNESCO, foi realizado o primeiro Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos – CECRE, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, destinado a arquitetos e engenheiros. Coordenado pelo Prof. Luiz Saia, contou com a colaboração docente de especialistas estrangeiros e brasileiros, experientes no campo da conservação[190]. Em 1978, o mesmo curso foi realizado em Recife, sob a responsabilidade da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, e, em 1980, em Belo Horizonte, sob a responsabilidade da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. A partir do IV CECRE, quando os cursos passaram a ter abrangência internacional, a sede definitiva foi instalada na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia – UFBA. A escolha de Salvador para sediar o curso levou em consideração, não somente sua localização geográfica, sua tradição cultural – alicerçada na riqueza do seu patrimônio histórico e artístico acumulado como a primeira capital do Brasil –, mas especialmente a tradição da UFBA no campo da conservação/restauração e o universo de professores especializados, com destaque para o Prof. Mario Mendonça e sua larga experiência nacional e

[190] Idem

internacional no campo da conservação e da pesquisa científica, especialmente após a criação do Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração – NTPR. O seus laboratório, sediado na Escola Politécnica da Universidade, por ele dirigido, vem dando uma enorme contribuição à área da investigação científica, servindo de suporte aos trabalhos de pesquisa dos mestrandos e doutorandos, não apenas da UFBA, assim como de outras universidades brasileiras. Sua abrangência abarca também os bens móveis e integrados, citando-se como exemplo a sua valiosa colaboração para o diagnóstico das patologias que atacavam o mural de Genaro de Carvalho, do Hotel da Bahia, cujos resultados foram de excepcional importância para a restauração da pintura, a cargo do Studio Argolo, em 1993 e 2013. Também merece registro especial, na área de bens integrados, sua contribuição para o desenvolvimento da restauração de painéis de azulejaria: partindo da experiência do Prof. João José Rescala, pioneiro na fixação de azulejos em placas cimentícias, na Reitoria da Universidade Federal da Bahia, o Prof. Mendonça desenvolveu técnicas de dessanilização, consolidamento de biscoitos e, sobretudo, de fixação dos azulejos em chapas de fibra de vidro e, posteriormente, em placas de fibra-cimento sem amianto, introduzindo procedimentos garantidores de maior longevidade das intervenções, bem como reduzindo drasticamente – ou praticamente anulando – os riscos de migração dos sais solúveis e umidades existentes nas paredes originalmente feitas com pedras e argamassas de origem marinha. Os procedimentos e estudos do Prof. Mendonça, nessa área, foram incorporados pelo IPHAN/BAHIA, transformando-os em Norma Técnica 03, de 12/05/2010.

Em pouco tempo, o CECRE passou a atrair o interesse de restauradores e conservadores da América do Sul e Central e das antigas possessões portuguesas na África, além de Portugal. Considerado um curso de excelência e reconhecido pelo IPHAN e pela UNESCO como um dos melhores exemplos mundiais de formação na área da preservação cultural, o CECRE teve quinze edições como curso de especialização. Em 2004 foi transformado em Mestrado Profissional, com o reconhecimento da CAPES. O prestígio acumulado ao longo dos anos pelos CECRE e MP-CECRE, contando com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e CNPq/CNR, possibilitou a vinda à Bahia de um número expressivo de especialistas internacionais, com ênfase nos de nacionalidade italiana, ligados ao ICCROM e à Università La Sapienza, para participarem de cursos, seminários e intercâmbio técnico.[191]

[191] Idem

Na área da restauração artística, o primeiro curso de especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais, para atender à necessidade de restauração de telas de Antônio Parreiras (*Niteroi, RJ 1860 - † Idem, 1937), teve lugar na Escola de Belas Artes – EBA da UFMG, em 1978, contando com o efetivo apoio do IPHAN, na qualidade de órgão financiador. Participaram do corpo docente, indicados pelo Prof. Edson Motta, os restauradores brasileiros João José Rescala, Jair Afonso Inácio, Geraldo Francisco Xavier Filho, Ado Malagoli e Maria Luiza Salgado. O Prof. Ernest Paulini, da Escola de Engenharia da UFMG e perito da Organização Mundial de Saúde – OMS, lecionou nas áreas de química, inseticidas e fungicidas.[192] O curso contou também com a participação de três restauradores estrangeiros: Josép Maria Xarrié i Rovira (Barcelona, Espanha), Guillermo Joyco (Chile) e Martha Plazas de Fontana (Colômbia).

O curso funcionou também como agente desencadeador da criação do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – CECOR, em setembro de 1980, com o financiamento da Secretaria de Planejamento da Presidência da República – SEPLAN/PR, Programa das Cidades Históricas – PCH e IPHAN. Seu desenvolvimento e sua consolidação no decorrer dos anos, como o mais respeitado Centro de Restauração do Brasil, em grande parte deveu-se ao empenho de sua fundadora e diretora, a Prof[a]. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho. O CECOR foi responsável, nos últimos trinta anos, pela formação da maioria dos profissionais brasileiros, inclusive baianos, os quais hoje atuam como professores em diversas universidades brasileiras, como especialistas nas Superintendências Regionais do IPHAN, nos Institutos de Restauração dos diversos estados brasileiros, em empresas particulares ou como profissionais autônomos. Sua estrutura física contempla salas de aulas teóricas, ateliês de restauração (pintura, esculturas em madeira policromada, papéis e documentos), estúdio de fotografia, laboratórios dotados de equipamentos científicos de análise física e físico-químicas, e conta também com uma equipe de professores e técnicos especializados, em boa parte oriundos de estágios nos maiores centros de restauro da Europa e Estados Unidos. Seus laboratórios de análise científica, além de darem suporte aos cursos da UFMG, inclusive em mestrado e doutorado na área de conservação/restauração, atendem a pesquisadores de todo o território nacional.

Em 2008, o CECOR criou o primeiro curso de graduação em restauração no Brasil, preenchendo uma enorme lacuna. Decorridos mais de 30 anos de sua fundação, tornou-se uma referência na área de conservação/restauração no país, transformando a Escola de Belas Artes

[192] COELHO, Beatriz R. V. A formação de conservadores/restauradores no Brasil: histórico e critérios para avaliação. *Boletim da ABRACOR*, a. 3, n. 9, maio 1996.

da UFMG na primeira a implantar um curso desta natureza no Brasil. Além dos cursos permanentes, foram realizados no CECOR, nos últimos anos, vários eventos de curta e média duração, com apoio de organismos internacionais. Em 1989, em suas dependências foi realizado o Seminario - Taller de Actualización en Esculturas Policromadas para la América Latina, com apoio do PNUD/UNESCO, Getty Conservation Institute e UFMG. Em 1995 e 1998, foi a vez do curso de Principios Científicos de la Conservación, e, em 2001 o de Conservación y Uso de Collecciones, ambos resultantes de convênio entre a UFMG e o ICCROM e o Taller: Formación en Conservación Preventiva, em convênio com o Getty Conservation Institute.



Figura 119 - Alunos do CECOR. Turma 2005/2006, trabalhando no laboratório de restauração.
Fonte: Acervo do autor

Em 1980 e 1981 foi a vez da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, organizar um curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, conforme será relatado mais adiante. Infelizmente essa iniciativa não teve continuidade.

Em 1988, contando com o apoio de vários professores da Escola de Belas Artes da UFRJ, a professora e restauradora Marylka Mendes criou, naquela unidade, um curso de especialização. Apesar das enormes dificuldades financeiras e da ausência de laboratórios especializados, o curso se manteve até 1999, sendo interrompido após a aposentadoria de sua fundadora e da morte de seu grande colaborador, o químico Antônio Carlos Nunes Batista, coordenador do curso. Em 1993, o Prof. Edson Motta Júnior cria o Curso de Especialização em Restauração de Pinturas e Esculturas na mesma unidade de ensino, não logrando a

continuidade desejada, pelas mesmas razões enfrentadas pelo curso antecedente, acima comentadas.

Em 2008, contando com o incentivo do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI, implementado pelo governo federal, que possibilitou a criação de novos cursos de graduação em instituições federais de ensino superior, foi criado, na Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, Rio Grande do Sul, o Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, em grau de bacharelado, sendo, em 2013, reconhecido pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – INEP, órgão vinculado ao Ministério da Educação – MEC. A Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC criou, em 2008, o curso superior de Tecnologia em Conservação e Restauro que, com duração de três anos, confere a seus egressos o grau de Tecnólogo. Este curso foi inicialmente coordenado pela restauradora Márcia Rizzo sendo, atualmente, coordenado por Mozart Alberto Bonazzi da Costa, contando também, na parte prática, com a colaboração e a experiência do restaurador Júlio Moraes.

A Universidade Estácio de Sá, do Rio de Janeiro, seguindo o exemplo das citadas universidades, instituiu, em 2005, o Curso de Restauração de Pintura a Óleo sobre Tela e Madeira, também em nível de graduação tecnológica. No ano seguinte, criou o curso de pós-graduação internacional em Gestão e Conservação de Bens Culturais, com o apoio dos consultores Andréa Papi e Cecília Santinelli do Centro per l'Art, l'Artigionato ed il Restauro – CAAR de Florença, Italia. Esses cursos foram organizados pelo Núcleo de Referência em Conservação e Restauro de Bens Culturais, coordenado por Daisy Ketzer, vinculado à Escola Superior de Moda, Decoração e Artes, do Instituto Politécnico da Universidade Estácio de Sá.

Em 2012, o MEC autoriza o funcionamento do Curso Superior de Tecnologia em Conservação e Restauro da Faculdade de Tecnologia da Serra Gaúcha – FTSG, em Caxias do Sul – RS, cujas aulas tiveram início em 2013.

Quando se pretende fazer qualquer abordagem acerca da conservação e restauração de bens culturais, não se pode omitir o inigualável papel desempenhado pela Fundação Vitae, sediada em São Paulo, atuando na atualização dos restauradores brasileiros, tendo à frente a incansável Gina Guelmon Gomes Machado, gerente de projetos da Instituição. A Fundação, infelizmente extinta em 2005, trouxe ao Brasil grandes nomes da restauração internacional, especialmente ingleses, contando com o apoio do British Council, para a realização de

memoráveis *workshops*[193]. Eram selecionados para participar como alunos os profissionais mais atuantes nas diversas regiões do Brasil, especialmente aqueles multiplicadores dos conhecimentos auferidos, tais como professores e responsáveis por ateliês de restauração, fossem eles estatais ou privados.

Com tantas ofertas em várias regiões brasileiras, aqueles que desejam profissionalizar-se já não necessitam deslocar-se para outros países, como fizeram muitos restauradores brasileiros nos anos 50 a 70 do século passado. As universidades brasileiras, conscientes de seu papel na formação profissional dos nossos jovens, têm procurado investir na criação de cursos e laboratórios de restauração, como forma de reparar uma enorme lacuna, numa área de importância fundamental para perpetuação da identidade cultural brasileira. Ainda se está muito longe de conquistar o prestígio e o avanço tecnológico, na área da conservação/restauração, de que desfrutam as universidades americanas e europeias. Nosso país, com suas dimensões continentais, necessita cada vez mais investir na mão de obra especializada para atender às necessidades que se disseminam. Faz-se necessário que esse investimento se estenda à mão de obra auxiliar, especialmente de mestres carpinteiros, marceneiros, entalhadores, mestres de obras, canteiros, pedreiros e outros, tão importantes quanto o pessoal de nível superior, para que se possa levar a cabo a importante missão de salvaguardar nossa memória cultural.

Apesar da quase maturidade do país e dos órgãos competentes envolvidos na política de preservação, há que se lamentar o fato de empresas construtoras, vitoriosas em concorrências cujo critério de seleção é o do "menor preço", continuem contratando pessoas sem a menor qualificação para executarem trabalhos de restauração, muitas vezes por serem apenas "habilidosas e jeitosas", porém desprovidas de formação específica, pondo em risco os bens culturais e comprometendo a perpetuação de nossa memória.

---

[193] Entre outros, a Fundação Vitae patrocinou os seguintes workshops: 1) Conservação de Arte Moderna – Prof. Stephen Hackney – *Head of conservation Science – Tate Gallery, London.* 21/6 a 2/7/1999; 2) Novos Avanços nas Técnicas de Conservação/Restauração de Pintura de Cavalete – Prof. Alan Phenix – Lente em Conservação de Pinturas do Courtald Institute of Art, Londres. 19 a 30/07/1999; 3) Critérios Éticos e Estéticos na Restauração de Pinturas – Prof. David Bomford – Senior Restorer of Paintings – The National Gallery, London. 08 a 13/11/1999; 4) Novos Avanços nas Técnicas de Conservação/Restauração de Pinturas Murais – Profa. Sharon Cather – Lente em Conservation of Wall paintings by Courtauld Institute of Art, London. 7 a 18/08/2000; 5) Conservação e Restauração de Douramentos – Prof. Michael Parfett - Restaurador. 13 a 24/11/2000; 6) Conservação de Esculturas Modernas e Contemporâneas – Prof. Derek Pullen – Conservador da Tate Gallery – Londres. 5 a 8/8/2003; 7) Técnicas Inglesas de Conservação e Restauração de Pinturas de Cavalete – Thomas Caley – R.M.S. Shepherd Associates Limited. 11 a 15/07/2005; 8) Decisões sobre Aparência e Critérios de Intervenção na Restauração de Pinturas – Prof. Joseph Fronek - Los Angeles County Museum of Art – LACMA. 29 a 29/7/2005.

3. 2 A vinda de Rescala e o ensino da restauração na Bahia

Em 9 de maio de 1952, João José Rescala recebe do Prof° Manoel Inácio de Mendonça Filho, então diretor da EBA – UFBA, convite para vir para a Bahia, com a missão de ministrar a disciplina "Teoria, Conservação e Restauração da Pintura", que estaria sendo criada para atender às necessidades de formação de profissionais da área. A disciplina estava incorporada à grade curricular do curso de pintura. Naquela época o aluno, ao ingressar na EBA, escolhia ser diplomado em pintura, escultura, desenho, gravura ou arquitetura.

Rescala chega a Salvador, uma semana após a oficialização do convite, no dia 16 do mesmo mês, conforme telegrama seu a Rodrigo Mello Franco, localizado pela restauradora Rosana Baltieri.[194] Inicia suas atividades, como professor, no primeiro semestre daquele ano, tendo como único aluno Abraão Kosminsk.

Assim, com a vinda de Rescala e a introdução daquela disciplina, a Escola de Belas da Universidade Federal da Bahia torna-se a segunda unidade de ensino superior no Brasil a inserir na sua grade curricular uma disciplina voltada para o ensino da restauração.

Ele permanece como professor interino até julho de 1954, quando presta concurso para Livre-Docência da Cadeira de "Teoria, Conservação e Restauração de Pintura"[195], constando julgamento de títulos, prova escrita e uma prática, com a restauração, em quatro dias ou 24 horas, da obra *A Fiandeira*, da autoria do pintor Manoel Lopes Rodrigues, uma das mais importantes pinturas do acervo da Escola de Belas Artes. Foi uma excelente oportunidade para Rescala demonstrar seus conhecimentos e sua habilidade nos processos de restauração de obras sobre suporte de tecido. Através da documentação fotográfica de *A Fiandeira*, antes da restauração executada por Rescala (Figuras 120 e 121), é possível constatar que aquela obra já havia sofrido uma intervenção anterior, de caráter leigo, com colagem de papéis e fitas gomadas no verso, o que indica que a obra estava bastante adulterada. A intervenção de Rescala constou de limpeza da camada pictórica e a provável remoção do verniz oxidado (Figura 122), reentelamento com tecido de algodão pelo processo de cera-resina (Figuras 123 e 124), obturação de lacunas, reintegração cromática com tintas à base de óleo e aplicação de verniz feito com resina de Dammar.[196]

---

[194] BALTIERI, Rosana Rocha, op. cit., p. 87; 222.

[195] ARQUIVOS da Universidade Federal da Bahia. v. 2 . Escola de Belas Artes 1954-1955. Salvador (Ba): Composto e Impresso na Gráfica Nossa Senhora de Loreto, 1956. p. 277.

[196] A Fiandeira foi restaurada em 1999 pelo autor dessa tese e os alunos da disciplina *Conservação e Restauração da Obra de Arte I*, cabendo à restauradora Rosana Baltieri a realização das reintegrações da camada pictórica. As informações sobre os processos usados por Rescala foram coletadas durante as intervenções realizadas no ano acima.



Figura 120 - A Fiandeira. Antes da restauração com visíveis sinais de rompimento do suporte no canto superior esquerdo.
Fonte: AHEBA. Envelope 108, p. 819

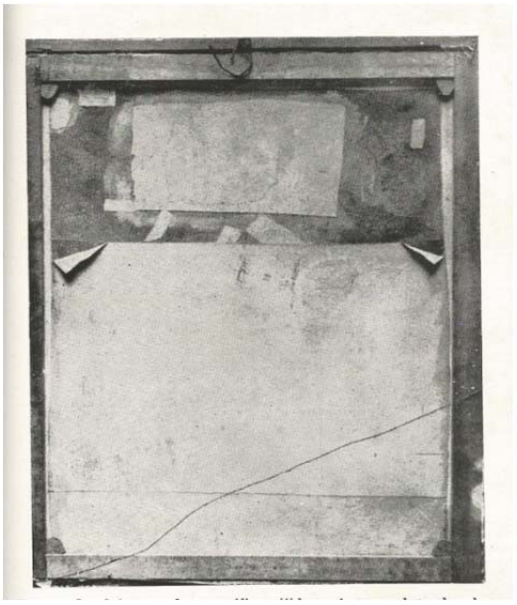


Figura 121 – A Fiandeira. Remendos de papel e fitas gomadas, coladas sobre o verso. Antes da restauração.
Fonte: AHEBA. Envelope 108, p. 821



Figura 122 – A Fiandeira. Em fase de remoção de verniz oxidado, com áreas já limpas e delimitadas por gis. Na parte inferior, grande lacuna de suporte.
Fonte: AHEBA. Envelope 108, p.825

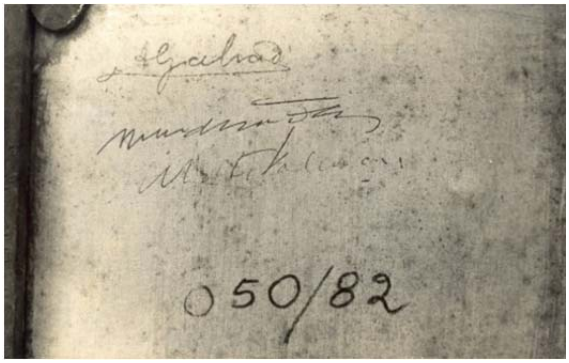


Figura 123 - A Fiandeira. Verso de *A Fiandeira* com as assinaturas de Alfredo Galvão, Mendonça Filho e Alberto Valença, membros da banca examinadora do concurso, sobre o tecido do reentelamento, executado por Rescala.
Fonte: acervo do autor



Figura 124 - A Fiandeira. Verso da tela, com reentelamento feito com cera-resina, executado por Rescala durante a prova para livre docência. Fonte: Acervo do autor

Apesar do rigor do concurso para a livre-docência, pouco mais de um ano após sua efetivação, Rescala submeter-se-ia a novo julgamento, desta feita para a Cátedra da mesma disciplina, ou seja, Teoria da Conservação e Restauração da Pintura[197]. O concurso foi realizado entre 31 de outubro e 11 de novembro de 1955, comparecendo Rescala como único candidato[198]. O concurso, tão rigoroso como o anterior, deveria ser bastante extenuante, já que constava de quatro provas: prova de títulos, prova escrita, prova prática, prova didática e defesa de tese.

Rescala, como um bom mestre da pintura (ele foi um dos fundadores do famoso Núcleo Bernadelli)[199] e ministrando a disciplina há mais de dois anos, não deve ter tido nenhuma dificuldade, eis que acabou sendo aprovado por unanimidade, tendo o resultado sido divulgado no dia 18 de novembro de 1955[200].

A efetivação do concurso ganhou repercussão nacional, pelo pioneirismo da Escola de Belas Artes da UFBA ao oficializar o ensino de tão importante disciplina, tendo o colunista Quirino Campofiorito publicado na coluna de Artes Plásticas de O Jornal, do Rio de Janeiro, o seguinte comentário:

---

[197] ARQUIVOS da Universidade Federal da Bahia. Op. cit.; p. 265 a 268

[198] A comissão julgadora foi constituída pelos seguintes professores: Manoel Inácio de Mendonça Filho, Raymundo Aguiar, indicados pela Congregação e Calmon Barreto, Quirino Campofiorito e Edson Motta, indicados pelo Conselho Departamental

[199] O Núcleo Bernardelli foi criado em 26 de junho de 1931, no Rio de Janeiro, por um grupo de jovens artistas modernistas brasileiros, pobres, românticos e inconformados, com o objetivo de aprimorar seus conhecimentos técnicos e profissionais, como uma alternativa ao ensino oficial e considerado muito conservador da Escola Nacional de Belas Artes. Faziam parte do grupo, além de Rescala, os seguintes artistas: Ado Malagoli (1906-1994), Milton Dacosta (1915-1988), José Pancetti (1902-1958), Manoel Santiago (1897-1987), Bustamonte Sá (1907-1988), Edson Motta (1910-1981), Yoshiya Takaoka (1909 -1978), entre outros.

[200] Idem

> É curioso notar, em se tratando de uma matéria de suma importância no aprendizado artístico, a Escola de Belas Artes da Bahia tenha já oficializado a respectiva cátedra e até empossado o titular efetivo, enquanto a Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil (Rio de Janeiro) que muito antes deu início a esse ensino no curso de Pintura sob a competente direção do professor Edson Motta, ainda conserve essa cátedra em caráter não oficial [201]

A pequena nota acima, redigida por um dos componentes da banca examinadora do professor Rescala, enaltecendo a Escola de Belas Artes da Bahia, pela oficialização da cátedra, além de ser uma crítica à Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil, soa também, como um protesto em defesa de Edson Motta, introdutor da disciplina naquela Universidade, que merecidamente deveria ser o primeiro catedrático dessa disciplina no Brasil. Além do mais, a presença do professor Edson Motta na banca examinadora de Rescala é prova do respeito que havia conquistado como mestre e restaurador, além de refletir a grande amizade e o respeito profissional que havia entre ambos. É inquestionável que, com a realização do concurso, o professor Rescala tenha se tornado, no Brasil, o primeiro catedrático da disciplina *Restauração de Pinturas*.

Com a efetivação da disciplina, a Escola de Belas Artes[202] instalou um pequeno ateliê de restauração – intitulado Gabinete de Restauro – no Pavilhão Santis, para dar suporte às aulas práticas. Graças à atuação do então diretor Manuel Inácio de Mendonça Filho (* Salvador, Ba. 1895 - † Idem, 1964), com o apoio do então reitor Edgard Santos (* Salvador, BA, 1894 - † Rio de Janeiro, 1962), o ateliê de restauração da Escola de Belas Artes, já na década de 50, foi contemplado com um aparelho de Raios Ultravioleta com filtro de *Wood*. Ainda hoje este aparelho é utilizado pelos professores da disciplina, possivelmente um dos primeiros adquiridos para este fim no Brasil. Além deste aparelho, foram também fornecidos pigmentos importados, vidros de terebintina de Veneza e outros produtos usados na época para restauração. Pequena parte desse material, mais de cinquenta anos depois, ainda resiste à ação do tempo e alguns deles, como os pigmentos, são ainda aproveitados.

Em 1956, o Prof. Rescala foi convidado pelo reitor Edgard Santos para assumir a coordenação dos trabalhos de restauração do Convento de Santa Tereza, que mais tarde foi transformado no Museu de Arte Sacra - MAS. Diante dessa tarefa, contou com a colaboração de sua aluna e assistente, Liana Gomes Silveira. Possuidor de um talento excepcional, Rescala realizou um trabalho primoroso, considerado ainda hoje um marco na restauração baiana e

[201] BALTIERI, Rosana Rocha, op. cit., p. 102
[202] Naquela época a EBA funcionava no Solar Jonathas Abbott, situado à rua 28 de Setembro, nas proximidades da Igreja de São Francisco e Baixa dos Sapateiros, centro histórico de Salvador.

brasileira. O Museu de Arte Sacra da UFBA é inaugurado festivamente em 1958, contando com a colaboração do diretor dos Museus do Vaticano, Dioclécio Redig de Campos e o arquiteto Vladimir Alves de Sousa[203]

O pintor Sante Scaldaferri, que foi aluno de Rescala na década de 50, enaltece as suas aulas, principalmente as referentes às técnicas de pintura, com ênfase na encáustica, afirmando que, ainda hoje, recorre ao seu caderno de anotações, criteriosamente guardado, contendo as aulas ditadas pelo mestre[204].

Uma de suas primeiras alunas a demonstrar interesse em profissionalizar-se na área de restauração foi Liana Gomes Silveira (Aracaju, SE, 1931), que logo se torna sua auxiliar no Ateliê de Restauração do IPHAN. Mais tarde torna-se assistente voluntária da disciplina "Teoria, Conservação e Restauração de Obras de Arte", sem receber nenhum tipo de remuneração[205] (Figura 125).

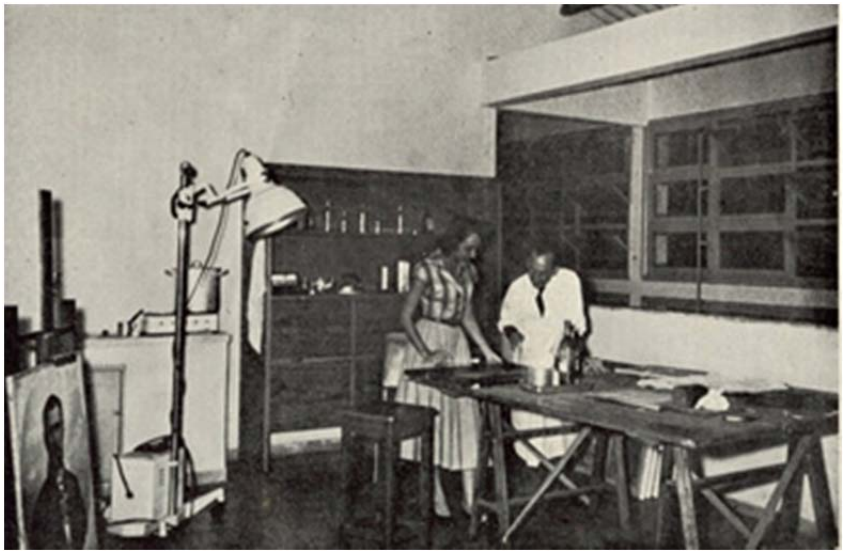


Figura 125 - Liana e Rescala no modesto ateliê de restauração da EBA.
Solar Jonathas Abbott, vendo-se o aparelho de raios ultravioleta.
Fonte: Arquivo da UFBA, EBA, 1954-1955, v. 2, 1956, p .428

Foi também sua discípula, na década de 60, Regina da Costa Pinto Moreira, hoje uma das mais destacadas restauradoras do Museu do Louvre. Rescala foi responsável pela

[203] ARGOLO, José Dirson. Congresso da ABRACOR Homenageou Pioneiros da Restauração Moderna na Bahia. *Boletim da ABRACOR*, Rio de Janeiro, p. 3-5, Trimestral Set/Out/Nov 1999. p. 4.
[204] Sante Scaldeferri (*Salvador, BA, 1928) é um dos mais importantes pintores baianos, tendo se destacado pelo uso da encáustica, produzindo uma obra de grande força expressiva, múltipla e variada, marcadamente autoral. O depoimento acima foi dado ao autor desta tese durante visitas informais que Sante regularmente faz ao atelier do Studio Argolo.
[205] ARGOLO, José Dirson. Congresso da ABRACOR ... , op. cit., p. 4

formação de vários restauradores brasileiros e principalmente baianos, da primeira geração, com destaque para Selma Silveira Dannemann, Eliane Fonseca, Ana Maria Vilar Leite Augusto da Silva, Walter Góis, Arnaldo Brito, entre outros.

João José Rescala teve uma profícua e longa vida acadêmica, tendo sido mestre de várias gerações. Lecionou a mesma disciplina, de 1952 até 1980, quando se aposentou. Foram 28 anos de dedicação à Escola de Belas Artes, na qual ocupou vários cargos administrativos, inclusive o de diretor, no período de 1964 a 1966. Nesse período criou o "Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Pinturas", no qual teve a participação de apenas três alunas: Nilza Martini Dutra, Selma Silveira Dannemann e Sílvia Machado Martins[206]. Segundo Selma, o curso tinha a duração de dois anos, ministrado exclusivamente por Rescala. A parte prática tinha prioridade sobre a teórica e consistia num estágio orientado, realizado no atelier do IPHAN-BA, onde os alunos atuavam na restauração do acervo das igrejas e monumentos sob a responsabilidade daquela instituição.

Na década de 70 do século passado, quando o autor desta tese foi aluno da disciplina ministrada pelo Prof. Rescala, a Escola de Belas já funcionava na sede atual, na Av. Araújo Pinho, bairro do Canela, no casarão antes ocupado pela Escola de Geologia. As aulas eram ministradas sem nenhum recurso visual, nem mesmo projetores de slides ou transparências, limitando-se o professor a ditar as aulas, cujo conteúdo estava inserido num velho caderno de anotações, talvez o mesmo reportado por Scaldaferri. Atraíam o interesse dos alunos as experiências relatadas por Rescala, sobretudo as situações de dificuldades enfrentadas por ele e sua equipe, nos primórdios da instalação dos serviços de restauração a cargo do IPHAN, na Bahia. Infelizmente, nessa época, não eram ministradas aulas práticas, justificando o professor que não havia condições para sua realização, pela ausência de materiais e equipamentos. Em certa época, como alguns alunos demonstraram muito interesse em conhecer um processo de reentelamento, ele os levou ao seu atelier particular, situado na Ladeira dos Galés, em Brotas, onde também residia. O reentelamento foi realizado com cera-resina, diluída em fogareiro elétrico e aplicada sobre o tecido do reentelamento. Este tecido foi previamente estirado, com auxílio de tachas de ferro, sobre uma grande mesa de madeira, previamente forrada com plástico grosso transparente, conforme descrito em outro item desta tese, quando se tratou das técnicas de reentelamento de pinturas praticadas naquela época. O resultado deixou os alunos fascinados, especialmente após a remoção dos resíduos de cera que ultrapassaram a camada pictórica, deixando-a mais viva e brilhante. Essa foi a única experiência prática da qual o

[206] BALTIERI, Rosana Rocha, op. cit., p. 112

autor desta tese participou, cuja vocação, sem dúvida alguma foi despertada pelas aulas do mestre em foco.

Em reconhecimento à sua dedicação, Rescala recebeu da EBA o título de Professor Emérito, em 1983, por proposta do Prof. Ivo Velame, aprovada por unanimidade pela Congregação da Escola de Belas Artes e pelo Conselho Universitário.

No ateliê do IPHAN, também formou discípulos, principalmente de nível médio, alguns pintores autodidatas e seus auxiliares nos trabalhos do pequeno atelier, que dirigiu até sua aposentadoria na instituição.

Dedicou-se também à restauração de colecionadores particulares, especialmente na área de pintura. Seu ateliê era frequentado pelos maiores colecionadores da Bahia. Foi responsável pela restauração de inúmeras obras de arte do acervo de várias igrejas, museus, instituições públicas e privadas e coleções particulares, destacando-se o teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia e o da Biblioteca dos Jesuítas, a Igreja dos Órfãos de S. Joaquim, painéis da Sacristia de Santana, entre muitos outros trabalhos.

Em sua vida, conseguiu conjugar três atividades importantes: mestre da Escola de Belas Artes, restaurador ligado ao SPHAN-BA e pintor de sucesso. Mesmo após a sua aposentadoria compulsória, participou do corpo docente dos *Cursos de Restauração de Bens Culturais Móveis e Integrados*, realizados entre 1980 e 1981, os quais foram concretizados mediante convênio firmado entre a SPHAN/Pró-Memória (órgão financiador) e a Universidade Federal da Bahia (executora do projeto), através da Escola de Belas Artes, despedindo-se assim de suas atividades docentes.

Entre seus primeiros alunos, destacou-se Liana Gomes Silveira, que viria a tornar-se a primeira mulher a profissionalizar-se em restauração na Bahia, tendo, como já foi dito anteriormente, atuado como sua auxiliar no ateliê do SPHAN, que funcionava na *Casa dos 7 Candeeiros* e, mais tarde, assistente voluntária na disciplina *Conservação e Restauração de Obras de Arte* na Escola de Belas Artes. Em 1956, foi convidada para trabalhar na restauração do Convento de Santa Teresa, que mais tarde foi transformado no primeiro Museu de Arte Sacra do Brasil. Dedicou-se a essa tarefa com afinco e profundo senso profissional, transformando-se no braço direito de Rescala. A restauração do Convento de Santa Teresa D'Ávila[207], pertencente à Ordem dos Carmelitas Descalços, um dos mais importantes

[207] "Foi em 1661 que chegaram à Bahia seis monges portugueses da Ordem dos Carmelitas Descalços, que seguiam com destino a Angola. Permaneceram em Salvador por alguns meses e, no bom relacionamento com seus habitantes, criaram as condições propícias para a instalação de um convento na cidade.
A ideia se concretizou e o Convento de Santa Teresa D'Ávila foi construído entre 1667 e 1676, em local privilegiado com ampla visão para a Baía de Todos os Santos. A inauguração da Igreja aconteceu em 15 de

monumentos do séc. XVII do Brasil, é um marco para a época, onde foram resgatadas várias obras de arte em vias de desaparecimento, além de outras descobertas sob espessas camadas de repintura, como o afresco da capelinha de Nossa Senhora das Mercês e o teto com cenas da paixão de Cristo, no seu segundo pavimento.

A restauração do Convento permitiu à Liana Silveira conhecer Edgar Santos, então reitor da Universidade Federal da Bahia, que lhe oferece uma bolsa de estudos para a Europa. Em 1959, a jovem restauradora enfrenta as resistências familiares, comuns na época, e viaja para a Espanha com a finalidade de especializar-se em restauração. Em Madri matricula-se na Escola San Fernando, onde permaneceu 9 meses. No seu retorno foi convidada pelo mesmo reitor para assumir o cargo de conservadora do Museu de Arte Sacra, no qual permaneceu até 1992, quando se aposentou, após mais de trinta anos de dedicação àquela instituição.

Liana foi responsável pela criação do ateliê do Museu e, durante um longo período, permaneceu como única figura feminina num universo masculino, dirigido pelo monge beneditino D. Clemente Maria da Silva Nigra. Dividia-se entre as tarefas de conservadora, restauradora e organizadora do cadastramento das coleções de escultura, pintura e ourivesaria, sistematizando toda a documentação do museu, tornando-se a memória viva daquela instituição. Dedicava-se, nos finais de semana e feriados, à restauração de coleções particulares, conquistando, pelo seu talento e pela qualidade de seu trabalho, uma seleta clientela formada por políticos, artistas plásticos, grandes colecionadores e antiquários. Não é sem razão que o escritor Jorge Amado a fez personagem no seu romance *O Sumiço da Santa*. Em 1970, restaurou a magnifica imagem de Nossa Senhora da Piedade, da cidade de Lagarto (SE), resgatando sua policromia original, do séc. XVIII, que estava encoberta por espessas camadas de repintura.

3.3. Um sonho inalcançado: a criação de um centro de restauração.

Em 1976, o Prof. Valentin Calderón (*Santander, Espanha, 1920 - † Salvador, BA, 1980), então diretor do Museu de Arte Sacra – MAS, incumbiu Liana Silveira da missão de estagiar, pelo período de 8 meses, no Instituto Real do Patrimônio Artístico de Bruxelas – IRPA, através de uma bolsa do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Tal missão tinha por finalidade proporcionar-lhe atualização profissional para, futuramente, vir a dirigir um

---

Outubro de 1697". CALDERON DE LA VARA, Valentin. *Museu de Arte Sacra da Bahia* . Universidade Federal da Bahia e Dow Química S.A., Gráficos Brunner Ltda, 1981, p.11 a 13.

sonhado Centro de Restauração, a ser criado na Bahia, sobre o qual se explanará mais adiante. No IRPA frequentou os ateliês de restauração de esculturas policromadas nos suportes de madeira, pedra e barro cozido. No ateliê de pintura aperfeiçoou-se nos modernos métodos de reentelamento, desenvolvidos pelo Prof. Messens e nos processos de limpeza de policromia. Adquiriu também conhecimento dos mais avançados métodos de investigação científica e análises de materiais. Dedicou-se, entre outras atividades, à restauração de esculturas em madeira policromada, entre as quais *St. Ursmer de Lobbes*, *St. Corneille-Bruges*, *Christ aux outrages*, *St. Ursule*, além de fragmentos de sarcófagos egípcios[208].

Valentin Calderón de la Vara é um personagem extremamente importante quando se pretende escrever sobre a história da restauração na Bahia. Foi criador do Curso de Museologia da UFBA, do Museu Arqueológico, diretor da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB e do Museu de Arte Sacra da UFBA, entre 1975 e 1980. Detentor de cultura multifacetada, era arqueólogo, historiador, professor e pesquisador incansável, Calderón era um homem visionário. Por volta de 1975, ele idealizou a criação de um grande centro de restauro na Bahia, o qual funcionaria em um anexo às dependências do Museu de Arte Sacra, num dos casarões da Ladeira da Preguiça, que seria adquirido pela UFBA e adaptado para esta finalidade. O Centro Regional de Restauração de Bens Culturais Móveis contaria com a seguinte estrutura organizacional (Figura 120), moderna para época:

[208] Informações coletadas do relatório de estágio de Liana Silveira, realizado entre 16 de novembro de 1976 e 27 de maio de 1977, no IRPA, gentilmente cedido por ela, ao autor desta tese, em 1999, por ocasião do IX Congresso da ABRACOR, quando foi homenageada.

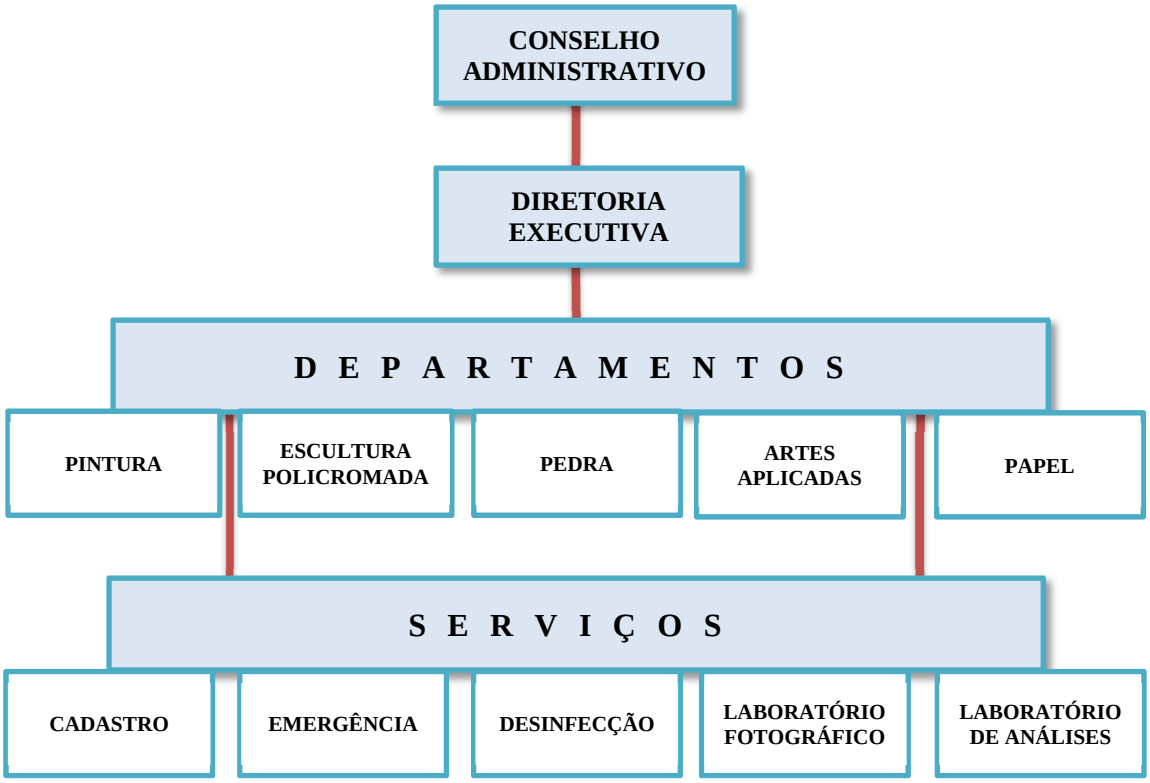


Figura 126 - Estrutura organizacional do Centro Regional de Restauração de Bens Culturais Móveis.
Fonte: Projeto original "Centro regional de restauração de bens culturais móveis"

O Centro contaria com modernos equipamentos e toda uma estrutura de apoio. Os objetivos eram bastante amplos, conforme se verá abaixo. Os recursos para a sua implantação seriam viabilizados pelo Programa Integrado de Restauração das Cidades Históricas do Nordeste e UFBA. Nessa época era reitor da Universidade Lafayete Pondé, um dos entusiastas do projeto. O centro teria os seguintes objetivos, conforme consta no seu projeto:

a) Criar um Centro Regional com possibilidades de atender à demanda de restauração de bens culturais móveis do Nordeste e regiões adjacentes;
b) Cooperar com os diversos organismos interessados na preservação dos bens culturais da Nação, em escala municipal, estadual e federal.
c) Preparar pessoal técnico capaz de restaurar madeira, pintura, prataria, azulejaria e papel.
d) Cadastrar os bens culturais da região e identificar os carentes de restauração;
e) Recuperar obras de arte esquecidas e abandonadas, promovendo sua valorização;
f) Estabelecer critérios de prioridade e preparar instrumentos que permitam organizar e racionalizar uma política de restauração e valorização de nosso acervo cultural;
g) Experimentar novos modelos de técnica e organização que conduzam a melhores padrões qualitativos de restauração;
h) Acompanhar, controlar e avaliar as atividades regionais de restauração, visando adequá-las às necessidades;

i) Proporcionar assistência técnica a quantos precisem de auxílio para preservar bens culturais[209].

O Centro de Restauro seria um suporte importante para a Escola de Belas Artes que, já naquela época, pretendia criar um Curso de Especialização em Restauração de Obras de Arte, além de atender a muitas demandas do Curso de Museologia e Biblioteconomia. Preocupado com o precário estado do patrimônio sacro baiano e a falta de profissionais especializados, principalmente nas cidades históricas do Recôncavo, Calderón idealizara uma espécie de "UTI móvel", equipada com modernos equipamentos e materiais, além de pessoal especializado, que poderia se deslocar de Salvador para o interior, a fim de prestar socorro a qualquer obra de arte importante que estivesse em perigo.

Para concretizar os objetivos planejados, Calderón conseguiu que a UFBA celebrasse, em 1976, um convênio com o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, ficando este responsável pela cessão de cinco bolsas anuais, no valor de 500 dólares mensais e passagem de ida e volta para qualquer país de livre escolha pelo bolsista para fazer seu estágio ou especialização. Cabia à UFBA manter o salário integral do candidato no caso de este ser funcionário da Instituição (como foi o caso do autor desta tese) e proporcionar uma ajuda de custo, no valor de US 200 dólares mensais, enquanto durasse o período de afastamento. Em troca, o bolsista, no seu retorno ao Brasil, ficaria obrigado a prestar serviços ao Centro de Restauro por, pelo menos, dois anos.

A concessão da bolsa estava ainda condicionada a que o candidato fosse aceito por um centro de restauro de prestígio na Europa, garantindo assim a sua formação. Naquela época, os ateliês europeus eram extremamente fechados, tornando-se particularmente difícil estagiar em um deles. Neste caso, contou-se, algumas vezes, com a ajuda inestimável do Prof. Romano Galeffi (*Montevarchi, 1915 – † Salvador,1998), dado o seu relacionamento com seu ex-colega de faculdade na Universidade de Roma, Carlo Ludovico Ragghianti (* Lucca, 1910 - † Florença,1987), ex-Superintendente do Patrimônio Histórico e Artístico de Florença, historiador e crítico de arte dos mais respeitados da Itália, que facilitou a entrada de brasileiros nas instituições italianas, como foi o caso do autor da presente tese, obtendo acolhida no Opificio delle Pietre Dure e na Fortezza da Basso; lá chegando foi recebido por Ragghianti, que o aconselhou a fazer o Curso de Especialização em Restauração de Obras de Arte, da Universidade Internacional da Arte de Florença, instituição criada por ele e outros expoentes da arte e do patrimônio toscano.

[209] Informações extraídas do projeto original "Centro regional de restauração de bens culturais móveis" (1977) (cópia xerox) disponível no acervo privado do autor da presente tese.



Figura 127 - Valentin Calderón entre os restauradores Selma Dannemann e José Dirson Argolo. Em 1979, durante a inauguração da primeira fase de restauração da Antiga Faculdade de Medicina da UFBA. Fonte: Acervo do autor

Após retornar a Salvador, o autor desta tese passou a integrar a equipe do Ateliê de Restauração do Museu de Arte Sacra da UFBA, composta na época pelas restauradoras Liana Gomes Silveira (coordenadora) e Selma Silveira Dannemann e pelos auxiliares técnicos Antônio Matias e Adilson Dias. O ateliê contava com o suporte da carpintaria do Museu, composto de dois excelentes marceneiros/entalhadores: Jayme Leopoldo Santana e José Magalhães. A formação dessa equipe, que constituiria o núcleo central do futuro Centro de Restauração da Bahia, idealizado por Calderón, sofreu, logo no início, uma reviravolta. Em 1975 assume o governo do Estado, o ex-reitor da UFBA, Roberto Santos, amigo pessoal de Calderón, de quem fora o braço direito, no Departamento de Assuntos Culturais, durante o seu reitorado. Logo no início do seu governo, Calderón passa a acumular os cargos de diretor do Museu de Arte Sacra – MAS e o da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB. A restauração do Centro Histórico, embora a passos lentos, estava em curso, tendo à frente o Prof. Mário Mendonça de Oliveira, na direção da Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia - FPAC. Tudo o que lá se fazia naquela área ganhava grande visibilidade. O governador Roberto Santos (* Salvador, 1926) convenceu Calderón de que seria melhor se

o Centro de Restauro estivesse ligado a um órgão estadual, com verbas próprias, facilidade de contratação de técnicos, etc.. O IPAC havia sido criado há poucos anos, no governo de Luís Viana Filho (*Paris, 1908 – São Paulo, 1990), por recomendação de técnicos da Unesco, entre eles Michael Parent. Vivia-se um momento extraordinário, embalado por muitos sonhos, visando à conservação e à restauração do Centro Histórico de Salvador, não apenas do seu patrimônio arquitetônico residencial, mas também do acervo de suas igrejas seculares. Tudo parecia fluir muito bem.

A equipe técnica do Museu de Arte Sacra, ainda sob a coordenação da restauradora Liana Gomes Silveira, é transferida para o FPAC em julho de 1978, lá permanecendo até o final da administração de Roberto Santos e início da de Antônio Carlos Magalhães. Sob a direção de Mário Mendonça de Oliveira, foi parcialmente inaugurada a restauração da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, sobretudo os seus retábulos, tribunas, púlpitos e imaginária sacra. A restauração do forro da nave só seria concluída muitos anos depois. Sucedendo ao governador Roberto Santos, em 1979, Antônio Carlos Magalhães, já em seu segundo mandato de governador da Bahia, logo no início dessa gestão, nomeou o antropólogo Vivaldo da Costa Lima para dirigir novamente a Fundação, eis que o mesmo já estivera à frente da instituição no primeiro governo de Magalhães (1971-1975). Por problemas administrativos, especialmente decorrentes do destempero emocional do novo diretor do IPAC, a equipe do MAS retorna à UFBA, sendo abortado o projeto de Calderón (Figura 127), que morreria um ano depois, sem ver seu sonho realizado: o de criar um Centro de Restauro de excelência na Bahia.

3.4 Cursos de Especialização em Bens Culturais na Bahia

Em 1980, contando com o apoio do IPHAN, através da Secretaria de Planejamento da Presidência da República – SEPLAN/PR e do Programa das Cidades Históricas, a Escola de Belas Artes da UFBA organiza o primeiro Curso de Especialização em Restauração de Bens Móveis e Integrados, similar àquele realizado em Minas Gerais, conforme anteriormente comentado.



Figura 128 - Prof. Antônio Mascarenhas, Prof. Rescala e Profa. Dagmar Pessoa.
Fonte: Acervo do autor, doação Yumara Pessoa

A coordenação coube à Profa. Dagmar Pessoa, sendo o corpo docente formado, em boa parte, pelos mesmos professores de Minas e os estrangeiros Josep Maria Xarrié i Rovira, Guilhermo Joyco e Martha Plazas (Figura 128)[210].

A aula inaugural, no auditório da Escola de Belas Artes, foi proferida pelo Prof. Edson Motta, na presença de grande público.

O curso foi realizado nas dependências do Museu de Arte Sacra, por oferecer melhores condições e já contar com um ateliê montado, além de poder contar com a própria reserva técnica do museu para a realização das aulas práticas (Figuras 129 e 130).

Para a inscrição no curso era dada a preferência a profissionais formados em Belas Artes e Museologia que já trabalhavam em instituições estaduais e federais ligadas à preservação do patrimônio, inclusive nos museus da UFBA.

[210] Além deles, integraram a equipe da Bahia Liana Gomes Silveira, Antônio Mascarenhas, da Escola Politécnica da UFBA, Mercedes Rosa, do Museu Carlos Costa Pinto, Waldete Celino Paranhos, do Curso de Museologia e Lauro Silvio Passos de Almeida, químico indicado por Regina da Costa Pinto e Lindaura Alban Corujeira.

Foram também admitidos alguns alunos na qualidade de ouvintes, por possuírem apenas nível médio, mas, por outro lado, por serem profissionais com vários anos de dedicação à instituição em que trabalhavam[211].



Figura 129 - Aulas práticas de restauração de esculturas policromadas – Museu de Arte Sacra. 1980.
Fonte: Acervo do autor



Figura 130 - Aula prática de restauração de pinturas. Com telas do acervo da Escola de Belas Artes.1980.
Fonte: Acervo do autor

Durante o evento, realizaram-se viagens de estudo pelas cidades históricas do Recôncavo da Bahia e de Sergipe, sempre com o acompanhamento de professores, com os objetivos de ampliar o conhecimento dos alunos do patrimônio cultural daqueles Estados, analisar o estado de conservação de suas principais igrejas e acervos de museus, discutir soluções viáveis e traçar estratégias para a melhoria do estado de conservação desses monumentos. (Figuras 131 e 132).

[211] Mencionam-se, dentre eles, Dirce Pereira de Souza (CERBA/IPAC), Francisco dos Santos Brito (IPHAN), Antônio Conceição Matias (Museu de Arte Sacra), Kátia Berbert de Santana (Estagiária do Museu de Arte Sacra) e Lucília Pereira (Museu de Arte Sacra).



Figura 131 - Alunos do 1° Curso de Especialização. Em visita à cidade de São Cristóvão – Sergipe. Fonte: Acervo do autor



Figura 132 - Alunos do 1° Curso de Especialização. Em visita à cidade Cachoeira – BA. Fonte: Acervo do autor

Devido ao grande êxito alcançado no primeiro curso e a necessidade de ampliar o universo de profissionais capacitados, a maioria oriunda da Escola de Belas Artes, atuando em várias repartições públicas de Salvador e exercendo funções de restaurador ou de auxiliares de

restauração, a Escola de Belas Artes programou um segundo curso, que foi realizado em 1981 (Figura 133)[212].

As aulas, tanto práticas como teóricas, continuaram sendo realizadas na Escola de Belas Artes, contando com um numeroso corpo docente da UFBA.[213] A quase totalidade dos profissionais egressos desses dois cursos, listados no Anexo E, ainda atua no mercado de trabalho.



Figura 133 - Alunos integrantes do 2º Curso de Conservação e Restauração. Curso realizado em 1981, no terraço do Solar Ferrão, tendo ao centro o Prof. Xarrié Rovira. Fonte: Acervo do restaurador João José Magalhães

[212] A lista de professores e alunos do curso consta dos documentos do arquivo da EBA, tendo uma cópia sido cedida a este pesquisador, pela Prof. Yumara Pessoa, entre outros documentos deixados pela sua mãe, Profa. Dagmar Pessoa, coordenadora do I e II cursos de Especialização em Restauração realizados na EBA.

[213] Corpo docente: Ana Maria Vilar Leite, Dagmar Sousa Pessoa, Humberto Aquino Rocha, João José Rescala e Carlos Eduardo da Rocha, da Escola de Belas Artes, Antônio Carlos Mascarenhas (Escola Politécnica), Cândido da Costa e Silva e Romano Galeffi, da Escola de Filosofia e Ciências Humanas, Liana Gomes Silveira, do Museu de Arte Sacra, Diógenes de Almeida Rebouças, Mário Mendonça de Oliveira e Silvio Robatto, da Faculdade de Arquitetura, Osvaldo Gouveia Ribeiro e Waldete Celino Paranhos da Silva, da Escola de Museologia, Mercedes Rosa, do Museu Carlos Costa Pinto, Ivan Dorea Câncio Soares, Lindaura Alban Corujeira, Lauro Sylvio Passos de Almeida e Sylvia Ganem Assmar, estes últimos sem identificação de sua instituição de origem. Professores visitantes: Adair Evangelista Marques (UFMG), Martha Beatriz Plazas de Fontana (CECOR-EBA – UFMG), Josep Maria Xarrié i Rovira (Centro de Conservação e Restauração de Bens Móveis da Catalunha – Espanha) e Luiz Carlos Alves Serrano (UFRJ).

Infelizmente a Escola de Belas Artes da UFBA deixou escapar uma excelente oportunidade de efetivar esse curso de especialização, uma antiga aspiração dos baianos, como o fez a Escola de Belas Artes da UFMG. Entre 1988 e 1992, na gestão da Profa. Márcia Magno, quando a Escola de Belas Artes criou os cursos de Decoração, Design e Fotografia, houve uma nova tentativa de criar um Curso de Especialização em Restauração de Bens Culturais, tendo os professores Ana Maria Vilar, José Dirson Argolo e Ana Lúcia Uchoa Peixoto elaborado, com a colaboração de alguns restauradores baianos, um projeto para essa finalidade. As iniciativas sempre esbarraram na necessidade da EBA de implantar um ateliê de restauração, com laboratórios e equipamentos básicos para dar suporte às aulas práticas. Na gestão do Prof. Roaleno Amâncio Costa (2004-2012), o assunto voltou à baila, tendo os professores João Dannemann, José Dirson Argolo, Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida e a restauradora Rosana Baltierri elaborado um novo projeto, desta feita mais voltado para um curso de graduação. A Profa. Nancy Novaes, atual diretora da EBA, estabeleceu como meta de sua gestão a efetiva criação do curso em tela.

3.5 A realidade atual

A verdade é que, mais de trinta anos depois da realização dos cursos de especialização e da tentativa de Valentin Calderón, nem a UFBA, nem o IPAC e muito menos o IPHAN – BA contam com uma estrutura adequada para o desenvolvimento dos trabalhos de restauração.

O atelier do Museu de Arte da Bahia, criado na gestão do escultor e gravador Emanoel Araújo, em 1981, foi extinto em 1997 e seu corpo funcional retornou ao IPAC, tendo sido realocado para o então CERBA (Centro de Restauração da Bahia), hoje CORES (Coordenação de Restauro de Elementos Artísticos). O Museu de Arte Moderna da Bahia, mantém um modesto ateliê, sob a coordenação da restauradora Maria Lúcia Silveira Lírio, com apenas dois funcionários, encarregados da manutenção do acervo.

No âmbito da Universidade Federal da Bahia, funcionam pequenos ateliês: na Escola de Belas Artes, sob a coordenação da restauradora Rosana Baltieri, uma área é destinada à manutenção das peças do acervo, servindo também como suporte às aulas práticas das disciplinas Conservação e Restauração I e II; o Museu de Arqueologia e Antropologia e o Memorial de Medicina, este último tendo à frente a restauradora Clara Barros, dispõem de modestos ateliês para a manutenção dos respectivos acervos.

O Museu de Arte Sacra da UFBA é detentor de um ateliê já tradicional, procurando melhor adaptar-se às novas tecnologias, tendo inclusive adquirido uma moderna mesa-térmica e tem buscado ampliar e melhorar o nível operacional de sua equipe; responsável por este ateliê, o qual tem promovido cursos de reentelamentos, objetivando capacitar sua equipe e de outros profissionais interessados, a restauradora Cláudia Guanais acaba de retornar de Florença, onde fez um curso de reintegração de policromia no Palazzo Spinelli.

No âmbito dos órgãos governamentais encarregados da política de conservação e restauração do patrimônio, tanto em nível estadual (IPAC, ex-FPAC), como federal (IPHAN), ocorreu uma mudança política radical, dando-se prioridade, salvo casos isolados, às atividades de fiscalização, transferindo para a iniciativa privada, mediante licitações, a responsabilidade pela execução dos trabalhos de restauração.

O IPAC ainda mantém uma equipe efetuando intervenções tanto em Salvador, como no interior do Estado, porém em número cada vez menor de restauradores, que, na sua grande maioria, demonstram franca desmotivação, decorrente de baixos salários, precárias condições de trabalho, ausência de incentivo para ascensão profissional e falta de equipamentos.

Como os órgãos públicos federais, estaduais e municipais encontram-se prioritariamente voltados para as atividades de fiscalização, em detrimento das atividades de restauração propriamente dita, pequenas empresas atuantes na área artística de bens móveis e integrados passaram a investir nesse nicho do mercado, a exemplo do Studio Argolo, Studio 10 (hoje Dolmen), AM Restauro, Atelier 76, Restaurart, Caravaggio Arte e Restauro e Ateliê Pietà, além de pequenos ateliês informais

Ressente-se, na Bahia, da ausência de iniciativas de especialização em restauração de bens móveis e integrados, que permitissem aos egressos dos Cursos de Artes Plásticas, de Licenciatura em Desenho e Plástica, de Museologia, de História e de outros similares, a fim de que pudessem especializar-se nas diversas áreas que compõem o extenso espectro da restauração dos bens artísticos, entre as quais podemos citar: pinturas de cavalete, pinturas murais, pinturas sobre madeira, esculturas em pedra, em bronze, em louça, em madeira, em marfim, em terracota, papéis, gravuras, aquarelas, documentos, têxteis, azulejaria, porcelana, vidros, cristais e mobiliário.

Na restauração de um monumento ou de um conjunto de obras de arte, necessita-se não apenas de restauradores com formação universitária, mas também de mestres carpinteiros, entalhadores, marceneiros, douradores, canteiros e outros profissionais da maior importância para levar a cabo e a contento uma grande obra de restauração, dentro de critérios otimizados de qualidade.

Os antigos Liceus de Arte e Ofícios que tinham esta missão no século XIX até o início do XX, estão na sua quase totalidade inativos. É cada vez mais difícil encontrar no mercado baiano e, por extensão, em todas as regiões do Brasil, mestres carpinteiros e entalhadores experientes, já que os poucos disponíveis no mercado estão em idade avançada, mesmo porque não houve renovação nessa importante área de atuação de mão de obra auxiliar.

Há alguns anos atrás a Escola Oficina de Salvador, que funcionou nas dependências da antiga Faculdade de Medicina da Bahia, projeto do Centro de Arquitetura da Bahia – Faculdade de Arquitetura da UFBA, que era dirigida pelo arquiteto Luís Carlos Botas Dourado e estava ligada ao Programa Espanhol – Escuela Taller para Ibero-América, cumpriu com eficiência a tarefa de formação de carpinteiros, marceneiros, pintores, pedreiros, gesseiros, estucadores e ferreiros. Sua função era, portanto, formar mão de obra auxiliar para os trabalhos de restauração de edifícios. Muitos profissionais egressos desses cursos de formação estão hoje atuando no mercado, preenchendo a lacuna deixada pelo encerramento das atividades do Liceu de Arte e Ofícios, em Salvador. Infelizmente uma iniciativa tão nobre não teve continuidade e a Escola Oficina veio a encerrar suas atividades em 2008.

Entre 2005 e 2007, o restaurador Gianmario Finadri, oriundo da cidade de Trento, norte da Itália, conseguiu, com o apoio da Arquidiocese de São Salvador da Bahia, dirigida na época pelo Cardeal Arcebispo D. Geraldo Magela Agnello e contando com o entusiasmo do ecônomo Monsenhor Ademar Dantas, organizar um curso de formação de mão de obra auxiliar, com aulas teóricas e práticas, voltadas para adolescentes de baixa renda. Logrou-se a formação de quase 50 jovens, integrantes de três turmas, tendo alguns poucos, que mais se distinguiram, feito um curto estágio na Itália, oportunidade em que aperfeiçoaram os ensinamentos e confirmaram práticas obtidas em Salvador. Vários desses jovens têm sido absorvidos pelas empresas de restauro que atuam em Salvador e outros mais vocacionados ingressaram na Escola de Belas Artes, buscando uma formação universitária. Essa iniciativa da Arquidiocese tinha como objetivo despertar o interesse dos jovens pela conservação e restauração do patrimônio brasileiro com foco nos processos de consolidamento de madeiras, remoções de repinturas, obturações de lacunas, limpezas de superfícies douradas, douramentos pelas técnicas tradicionais e reintegrações de camadas pictóricas, sempre com a supervisão de um restaurador sênior. Como aconteceu com a Escola Oficina, a iniciativa não teve continuidade e muitos jovens egressos do citado curso não lograram ingressar profissionalmente em qualquer segmento do restauro, tendo buscado outras áreas no mercado de trabalho de Salvador.

Em 1980 foi criada a Associação Brasileira dos Conservadores e Restauradores de Obras de Arte – ABRACOR e, já em 1986, começava a organizar congressos nacionais voltados para o aprimoramento da profissão e discussão de temas considerados mais relevantes, contando com o apoio de organismos internacionais, tais como o ICROM - International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property.

Em 2007, por iniciativa do autor desta tese, davam-se os primeiros passos para o início da luta pela regulamentação da profissão, inicialmente contando com o apoio incondicional das restauradoras Marilka Mendes do Rio de Janeiro e Mara Fantini de Minas Gerais. Meses depois o projeto foi abraçado pela ABRACOR e pelo CECOR, contando ainda com a valiosa atuação do colecionador Sérgio Sahione Fadel, detentor de invejável trânsito nas esferas políticas federais. Após alguns anos tramitando nas Comissões da Câmara dos Deputados e do Senado Federal, os restauradores comemoraram sua aprovação pelas duas casas do Congresso, porém, infelizmente, o projeto foi vetado pela presidente da República, Dilma Rousseff, em setembro de 2013, invocando “inconstitucionalidade da matéria”.

A Bahia conta hoje com um número expressivo de profissionais atuando em repartições públicas, empresas privadas e pequenos ateliês particulares, muitos sem formação profissional específica. A grande maioria tem origem nos cursos de artes plásticas e licenciatura em Desenho e Plástica da Escola de Belas Artes. Os baixos salários e o não reconhecimento da profissão não contribuem para estimular os jovens a investir mais nessa nobre e honrosa profissão. No Anexo F, veja-se a relação dos restauradores que atuaram e/ou atuam na Bahia, a partir do início do séc. XX até os nossos dias, considerando três gerações de profissionais: 1ª geração - de 1950 a 1975; 2ª geração – de 1976 a 1990; e 3ª geração – de 1991 até os dias atuais.

Boa parte dos restauradores em atuação ou recentemente aposentados foi convidada a responder ao questionário objeto do Anexo G. Os documentos apresentados em “F” e “G” propiciaram a elaboração do perfil profissiográfico do restaurador/conservador baiano, Conforme se inferirá do exame dos tabelas abaixo, que não incluíram auxiliares de restauração, o critério “por geração” não foi arbitrário, mas levou em consideração fatos significativos verificados em cada uma delas, a saber: a primeira geração foi deflagrada por João José Rescala, quando, em 1952, chegou à Bahia, trazendo enorme contribuição para a área da restauração, formando seguidores; a segunda geração, iniciada em 1975, coincidiu, face à escassez de profissionais qualificados e o enorme desafio que se apresentava ante o volumoso universo a restaurar, um disseminado interesse pela área em tela, tendo, conforme já comentado neste trabalho, o Prof. Valentim Calderón de la Vara assumido, na Bahia, papel

de liderança na tentativa de criação de um grande centro baiano de restauro de bens artísticos, o que o levou obter bolsas de estudo para estudantes que quisessem estagiar no Exterior; e, finalmente, a partir de 1990 aproximadamente, quando tiveram início projetos ambiciosos de restauração do Centro Histórico de Salvador, entra em cena a 3ª geração de restauradores.

Tabela 1 - Participação percentual de restauradores por sexo

GERAÇÃO	TOTAL RESTAURADORES	HOMENS	MULHERES
1ª.	16	44%	56%
2ª.	29	38%	62%
3ª.	51	35%	65%

Tabela 2 - Participação percentual de restauradores por escolaridade

GERAÇÃO	TOTAL RESTAURADORES	SUPERIOR	MÉDIA
1ª.	16	56%	44%
2ª.	29	86%	14%
3ª.	51	100%	-

Tabela 3 - Participação percentual de restauradores segundo especialização em restauro

GERAÇÃO	TOTAL RESTAURADORES	C/ESPECIALIZAÇÃO	S/ESPECIALIZAÇÃO
1ª.	16	75%	25%
2ª.	29	97%	3%
3ª.	51	37%	63%

Tabela 4 - Participação percentual de restauradores com cursos/estágios no Exterior

GERAÇÃO	TOTAL RESTAURADORES	NO EXTERIOR	SOMENTE NO BRASIL
1ª.	16	25%	75%
2ª.	29	31%	69%
3ª.	51	13%	87%

Tabela 5 - Participação percentual de restauradores segundo área de atuação

GERAÇÃO	TOTAL RESTAURADORES	PINTURA	OUTRAS ÁREAS (*)
1ª.	16	81%	19%
2ª.	29	90%	10%
3ª.	51	92%	8%

(*) – Azulejaria, papel, etc.

Tabela 6 - Participação percentual de restauradores com estágio ou vínculo com o serviço público

GERAÇÃO	TOTAL RESTAURADORES	C/VÍNCULO (*)	S/VÍNCULO
1ª.	16	100%	-
2ª.	29	90%	10%
3ª.	51	51%	49%

(*) – Estágio temporário no serviço público ou vínculo permanente; atualmente 24 restauradores têm vínculo com o serviço público (Escola de Belas Artes, IPAC, IPHAN e outros)

Tabela 7 - Participação percentual dos restauradores egressos de Artes Plásticas e de outras graduações

GERAÇÃO	TOTAL RESTAURADORES	ARTES PLÁSTICAS	MUSEOLOGIA	OUTRAS GRADUAÇÕES
1ª.	16	69%	-	31%
2ª.	29	63%	20%	17%
3ª.	51	94%	4%	2%

Podem-se extrair as seguintes deduções do exame dos quadros acima:

a) Em qualquer geração, as mulheres tiveram maior participação na área.

b) A área primordial de atuação dos restauradores, em qualquer geração, corresponde à da pintura (óleo sobre tela, sobre madeira, escultura policromada, murais e áreas análogas). Pouquíssimos são os restauradores que se dedicam, por exemplo, à área de papel ou de azulejaria.

c) É rarefeita a atuação de restauradores com graduação média e que conseguiram destacar-se na área. Atualmente, seriam considerados como auxiliares ou técnicos de restauração, universo não objetivado por esta pesquisa

d) Tendo em vista os grandes estímulos criados na época, a 2ª geração é a que, proporcionalmente, apresenta maior índice de participação em cursos e/ou estágios de especialização, no Brasil ou no Exterior
e) A 3ª geração carece dramaticamente de oportunidades de especialização em restauro; a grande maioria adquiriu conhecimentos ou em estágios em obras ou através da participação, como aluno, nas disciplinas de Restauração I (concentração em *pintura*) e Restauração II (concentração em *escultura*), da Escola de Belas Artes da UFBA, contempladas com, apenas, 90 horas-aulas aproximadamente e de escassa atuação prática.
f) A terceira geração apresenta um universo muito pequeno de restauradores contemplados com cursos ou estágios no Exterior, como consequência da total inexistência, nas áreas governamentais, de uma política de capacitação de recursos humanos.
g) Atualmente, atuando como restauradores, como seria esperado, 94% são egressos de cursos de Artes Plásticas.

Durante as pesquisas realizadas foram identificados os seguintes problemas enfrentados pela restauração na Bahia:

1. **Aquisição de produtos**: Dificuldades em adquirir produtos importados; quando disponíveis no mercado, são extremamente caros, por falta de concorrência entre os pouquíssimos fornecedores; na Bahia, somente existe um fornecedor; é alta a carga tributária e existe muita burocracia para importar produtos e equipamentos para a restauração;
2. **Ensino da restauração:** Falta de materiais e equipamentos para os docentes; os materiais são praticamente doados pelos professores; falta de estrutura pedagógica; falta de monitores, especialmente quando as turmas são grandes; carga horária pequena; parte prática relegada a segundo plano; ementa das disciplinas necessita de atualização; espaços inadequados para aulas práticas (falta de ateliê); limitação da abordagem científica;
3. **Remuneração**: As remunerações, tanto no serviço público como nas empresas privadas, são irrisórias;
4. **Sindicato**: Falta de sindicato, o que impede o estabelecimento de pisos salariais; a ABRACOR é pouco atuante;

5. **Regulamentação da profissão**: Falta de regulamentação da profissão do restaurador;
6. **Cursos no Exterior**: Inexistência de facilidades para participação em cursos e estágios de capacitação no Exterior;
7. **Construtoras:** Concorrência das construtoras na área artística, em que, vencendo licitações pelo menor preço e desejando obter uma margem razoável de lucro, investem pouquíssimo na qualidade dos materiais e na contratação de pessoal capacitado;
8. **Política de valorização do restaurador**: Falta de valorização da profissão do restaurador;
9. **Cursos livres de restauro**: Raros os cursos ofertados para a especialização ou aperfeiçoamento do restaurador;
10. **Órgãos públicos**: Falta de condições básicas de trabalho, salários, materiais e equipamentos.

3. 6 O restauro e tomadas de decisão

O trabalho do restaurador é, por vezes, uma operação delicada e complexa, envolvendo muita responsabilidade na tomada de decisões. A estes profissionais geralmente é confiada uma parcela, mesmo que pequena, da memória de uma família, de uma instituição, de uma cidade, de um Estado ou até de um país, quando se trata de obras excepcionais, tombadas em nível nacional. Essas obras, além de sua importância artística, cultural e econômica, possuem muitos outros valores agregados, tais como o religioso, o devocional, o afetivo, o simbólico, etc.. Por vezes, não importa se se trata de obra de artista famoso ou de um simples artesão, pois ambos são parte integrante da memória cultural de um povo.

A quase totalidade das obras que compõem o acervo de igrejas, conventos, capelas, prédios públicos e particulares, museus, coleções privadas e outros, é constituída de bens originais e de exemplares únicos. Uma intervenção mal feita muitas vezes não tem retorno e é muito mais prejudicial para a obra de arte do que os danos provocados pelos agentes físicos, químicos, biológicos e atmosféricos. Uma parcela importante das obras de arte, especialmente as pinturas, é, pela sua essência, extremamente frágil. Afinal, o que constitui uma pintura senão uma película de poucos milímetros de matéria aplicada sobre uma rala camada de base de preparação, por sua vez acamada sobre um suporte de tecido, de madeira, de metal ou de

papel? A simples aplicação de um produto ou de uma fórmula química para limpá-la ou para remover o verniz oxidado poderá destruí-la para sempre. Por esta e outras razões, o trabalho de restauração é, muitas vezes, uma operação de risco.

O restaurador tem que ser um profissional polivalente, multidisciplinar. Para intervir condignamente em uma obra de arte, tem que conhecê-la em profundidade, tanto estilística como tecnicamente. Se não souber identificar a técnica com que a obra foi realizada e os materiais de que é composta, como poderá selecionar os melhores métodos e os produtos mais adequados para a sua recuperação? A todo o momento o restaurador se depara com obras excepcionais, seja do ponto de vista artístico, histórico ou documental, e, principalmente, quando se trata da restauração de um monumento ou de uma obra de arte tombada, seja pela UNESCO, pelo IPHAN ou pelo IPAC, em se tratando de obras do acervo do Estado da Bahia, universo que a presente tese aborda em sua delimitação temática.

Infelizmente, os órgãos responsáveis pelo patrimônio brasileiro, tanto a nível federal como estadual, não possuem, em seu quadro técnico, historiadores de arte capacitados a discutir e a opinar, quando algo diferente da restauração tradicional se apresenta. Durante o processo de restauro, por vezes são descobertas camadas superpostas, cobrindo uma pintura antiga, dotadas de boa qualidade, quiçá superior à original. Qual deverá prevalecer? O Studio Argolo, por exemplo, pode ilustrar diversos casos, bastante polêmicos, com os quais se deparou no decurso de sua atuação profissional. Os historiadores, com suas opiniões abalizadas, poderiam auxiliar os restauradores na tomada de decisão e nos critérios a serem adotados na restauração de um monumento ou de uma importante obra de arte. Conhecedores profundos das características estilísticas e de tudo que permeia a produção artística de um determinado período, ou mesmo de um artista em particular, tornam-se elementos essenciais na tomada de decisão, partilhando conhecimentos e experiência na busca da solução mais adequada.

Ainda não se desenvolveu no Brasil o hábito, tão comum nos países europeus, de utilizar a consultoria de historiadores. Tem-se conhecimento de apenas alguns casos isolados, a exemplo do ocorrido em Congonhas do Campo (MG), quando a historiadora Myrian Ribeiro foi convocada para opinar sobre a restauração dos *Passos da Paixão,* da autoria de Aleijadinho, na condição de especialista na obra do grande escultor mineiro.

Muitas vezes, durante o processo de intervenção em um retábulo, um forro, uma imagem sacra ou uma pintura, descobrem-se, além de camadas de tinta superpostas, elementos que lhes foram acrescentados ou suprimidos em épocas posteriores, principalmente quando o bem cultural foi restaurado ou reformado por quem não detinha conhecimento

específico. Pode ocorrer também, durante o processo de desmontagem de um forro ou de um altar, a descoberta de algo que permaneceu, por séculos, oculto.

Ilustra-se tal fato, por exemplo, o caso da restauração do forro da capela-mor da Catedral Basílica de Salvador (Figura 134), quando o Studio Argolo e sua equipe removeram elementos em talha dourada (Figuras 135 e 136), e foi constatado que, embaixo deles, havia uma continuidade da sua pintura decorativa de influência oriental, comprovando que aqueles elementos decorativos eram acréscimos, posteriores à pintura original e certamente encomendados no intuito de enriquecer a decoração e/ou acompanhar algum modismo da época. Que decisão tomar? Remover todos os entalhes dourados e deixar à mostra o projeto decorativo original da sua pintura oriental ou considerar mais valiosos aqueles acréscimos, a enriquecer o forro da capela, dando-lhe uma maior exuberância? São decisões difíceis que deveriam ser tomadas conjuntamente com outros profissionais comprometidos com o patrimônio cultural. Ao serem retomadas as obras de restauração da capela-mor da Catedral, paralisadas desde 2011 por falta de recursos, o Studio Argolo tenciona convocar os principais historiadores baianos para auxiliar na tomada de decisão, não somente quanto àquele forro, como também com relação a outros elementos daquele patrimônio artístico.



Figura 134 - Forro da capela-mor em estilo renascentista maneirista (1665-1670), decorado com elementos fitomorfos estilizados, de gosto oriental. Nota-se, no centro de cada caixotão, elemento entalhado e dourado, colocado posteriormente.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 135 - Caixotão integrante do forro da capela-mor da Igreja dos Jesuítas.
Com ornamento entalhado e dourado no centro da pintura de influência oriental.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 136 - Caixotão. Após a remoção do elemento decorativo de talha dourada, verificou-se que a pintura tinha continuidade, demonstrando que esse elemento foi acrescentado posteriormente.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

O altar-mor da Catedral, raríssimo exemplar da talha renascentista-maneirista, concebido entre 1665 e 1670 (Figuras 137 e 138), cuja restauração foi iniciada em 2010 pela

equipe do Studio Argolo, com a participação da empresa Jeanart, tem algo especial a ser discutido, quando sua restauração for reiniciada. A parte inferior do altar foi totalmente modificada por volta de 1930, quando o frontão original, confeccionado com casco de tartaruga, marfim e lâminas douradas (Figura 139), foi substituído por uma Santa Ceia confeccionada em gesso (Figura 140), que destoa totalmente da concepção estilística do altar. O historiador Cândido da Costa e Silva, com quem se abordou informalmente o presente caso, é um dos entusiastas da remoção do acréscimo e do retorno do altar às suas características originais. A opinião de *experts* em história da arte ajudará, sobremaneira, a se tomar a decisão mais adequada.



Figura 137 - Retábulo-mor da Catedral Basílica de Salvador (1665-1670). Fotomontagem com o painel representando S. Francisco Xavier e S. Inácio de Loyola venerando a Santíssima Trindade. Acervo do Studio Argolo



Figura 138 - Idem com o camarim aberto, expondo a imagem de Cristo Crucificado, sobre o último degrau do trono. A parte inferior do altar foi modificada nas primeiras décadas do séc. XX.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 139 - Frontão original. Confeccionado com casco de tartaruga, lâminas de ouro e marfim e pintura em madeira na parte central.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 140 - Base do altar-mor da catedral feita em mármore com uma santa-ceia. Na parte central, confeccionada em gesso com fundo dourado.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Para contextualizar a presente abordagem que envolve *tomadas de decisão,* apresentam-se, nos subitens a seguir, alguns casos de restauração de obras do acervo baiano, tanto de bens móveis como integrados, que estiveram sob a responsabilidade do Studio Argolo e de outras empresas e restauradores, e que exigiram a escolha de critérios de intervenção, que refugiam às rotineiras práticas de restauração comuns no dia a dia de um ateliê.

3.7 Palácio Rio Branco

Construído inicialmente em taipa e barro, em 1549, a então Casa do Governo era destinada aos despachos e à residência do Governador Geral do Brasil, Thomé de Souza. Sua localização foi estrategicamente estudada por Luís Dias, primeiro arquiteto na Bahia, que também delimitou toda a área da praça.

Com o passar do tempo, sob a administração dos governadores gerais, dos vice-reis, dos interventores, dos governadores da Província ou do Estado da Bahia, a antiga Casa do Governo foi adquirindo diferentes feições e crescendo em importância. Em 1663, a modesta Casa do Governo foi demolida e reconstruída no governo de Francisco Barreto de Menezes, e mais uma vez demolida, em 1890, no governo de Manoel Vitorino Pereira.[214]

Durante sua história passou por diversas transformações estilísticas. A sua concepção atual é fruto de uma grande reforma, ocorrida após 1912, quando foi parcialmente destruído

[214] JUNIOR, Silio Boccanera. *Bahia Histórica – Reminiscências do Passado – Registro do Presente*. Bahia: Typografia Baiana de Cincinnato Melchiades, 1921. p.78.

por um bombardeio. Foi reinaugurado com pompas em 15 de novembro de 1919, sendo hoje considerado um dos melhores exemplares do ecletismo na Bahia.

O projeto de reconstrução foi da autoria do arquiteto Júlio Conti, sendo o plano geral modificado por Arlindo Coelho Fragoso. Acompanhamento e decisões finais ficaram sob a responsabilidade do engenheiro e arquiteto italiano Filinto Santoro[215]. A decoração interna de cada cômodo era inspirada num estilo arquitetônico que transitava entre o renascentista e o art-nouveau.

Da data da reinauguração até 1984, pouco se fez para preservá-lo. A decoração interna da quase totalidade de suas dependências havia sido modificada, em função da mudança de gosto dos seus ocupantes. As prospecções realizadas pelo Studio Argolo[216] revelaram muitas surpresas, com pinturas decorativas encobertas por várias camadas de repintura. Os desafios a enfrentar eram quase permanentes e entre os mais complexos estava o forro do salão nobre.

3.7.1 Forro do salão nobre

O salão nobre é a dependência mais suntuosa do Palácio, sendo também chamado de Salão de Recepções. Fora concebido no estilo Luís XVI e tinha suas paredes e tetos inteiramente decorados com pinturas murais estilizadas, predominando arabescos, volutas e guirlandas. Na parede de fundo, que dá acesso ao Salão de Despachos, na parte superior próxima ao coreto, destacam-se conjuntos escultóricos, com crianças sustentando guirlandas e músicos tocando trombetas. Descrevendo o citado salão assim se expressou Silio Boccanera:

> Por sua vez o vasto salão nobre do Palacio Rio Branco, destinado a recepções, obedece ao estylo chamado Luiz XVI, introduzido no reinado deste príncipe por Marigny, então chefe das Bellas Artes. Ali predominam linhas rectas, estabelecendo uma concordância rigorosa entre o simples e o bello[217]

O forro (Figura 141) era originalmente confeccionado em estuque sustentado por telas do tipo *deployée.* Possuía frisos e molduras em relevo, imitando festões e criando figuras geométricas. As partes planas eram inteiramente decoradas, tendo ao centro uma grande

[215] Ibidem, p. 82
[216] O Studio Argolo assumiu a restauração dos bens móveis e integrados do Palácio Rio Branco, em dezembro de 1984, conforme contrato assinado com o Governo do Estado da Bahia, via Bahiatursa.
[217] JUNIOR, op. cit., p. 84

mandala (Figura 142). As pinturas, tanto do forro como das paredes, possivelmente eram da autoria dos pintores-decoradores italianos da equipe de Filinto Santoro, que atuaram na Bahia nas primeiras décadas do século XX. Em 1978, uma pequena parte do forro desabou (Figura 143), sendo, irresponsavelmente, destruído.



Figura 141 - Salão Nobre do Palácio Rio Branco. Vista parcial do forro policromado ainda intacto. Fonte: Acervo do autor



Figura 142 - Forro do salão nobre. Parte central. Palácio Rio Branco. Fonte: Acervo do autor



Figura 143 - Detalhe do forro. Partes danificadas por desabamento. Fonte: Acervo do autor

Para substituí-lo foi confeccionado um forro de fibra de vidro e resina, com as partes em relevo moldadas diretamente do original. Este forro substituto havia sido pessimamente confeccionado e apresentava mossas e ondulações, dando a impressão de um enorme papelão machucado. Em 1984, quando o Studio Argolo assumiu a restauração do Palácio, o forro estava todo pintado de ocre e destoava da rica decoração das paredes. Estas, apesar de terem a

pintura de fundo repintada, ainda ostentavam a pintura original, embora com várias áreas prejudicadas pelo escorrimento da resina usada na confecção do forro.

Definitivamente, aquele forro de resina não poderia ser mantido devido às imperfeições incorrigíveis que apresentava. Com a consultoria do Prof. Mario Mendonça de Oliveira e da arquiteta Maria Ângela Cardoso, coordenadora da restauração, tomou-se a decisão de encomendar a confecção de um outro forro, fabricado com placas de gesso. Por orientação do consultor, o novo forro foi projetado quinze centímetros mais baixo do que o de fibra de vidro, que substituíra o original. As placas de gesso do novo forro foram fixadas, com fios de cobre, no forro de resina. Desta forma, o forro de resina não foi destruído e assumiu dupla funcionalidade, tanto como base de sustentação como proteção para o novo forro, este situando-se agora em nível mais baixo e isolado de qualquer infiltração provinda do telhado. Enquanto o forro era confeccionado, a equipe de restauração trabalhava na remoção da pintura de fundo dos painéis que decoravam as paredes do grande salão, conforme se observa na figura 144.



Figura 144 – Pintura parietal. Fase de remoção das repinturas das paredes do Salão dos Espelhos. Fonte: Acervo do autor

Concluído o forro de gesso, que foi reconstituído nos mínimos detalhes sob a responsabilidade do mestre gesseiro Sousa, surgiu um desafio a ser enfrentado pela equipe de restauração: até que ponto seria admissível reconstituir sua pintura decorativa, sem cometer

um falso histórico? O forro totalmente liso destoava da rica decoração parietal, dos ornatos e das esculturas em relevo, das portas com vidros jateados, do piso em *parquet*, do mobiliário em estilo francês, dos espelhos com molduras douradas e dos lustres de cristal bacará. No início do restauro, foi recuperado dos entulhos que abarrotavam algumas salas do Palácio, um álbum com fotos do forro original, as quais foram extremamente úteis para a decisão a ser tomada com relação à reconstituição da pintura decorativa. Como não seria admissível reconstituir a pintura decorativa em todos os seus detalhes, para não se incorrer no "falso histórico" (apesar da existência da documentação fotográfica que permitiria sua completa reconstituição), preferiu-se seguir os princípios da Carta de Veneza, cujo artigo 9º recomenda: "[...] que todo trabalho complementar reconhecido como indispensável, por razões estéticas ou técnicas, destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo".[218]

No seu artigo 12, a Carta de Veneza ainda estabelece que:

> Os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integra-se harmoniosamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais, a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte e de história[219].

Assim, com base nos princípios desse importante documento, decidiu-se restituir a pintura do forro apenas parcialmente. Tendo por base a documentação fotográfica original, foram reconstituídas as formas geométricas, reproduzindo com fidelidade as cores de fundo, que eram "chapadas", assim como as dos frisos e das molduras. Foram eliminados todos os elementos florais e seus arabescos. Deu-se preferência às tintas à base de têmpera pela sua permanência e reversibilidade. O novo forro, assim concebido, equilibrou esteticamente a decoração do salão nobre, embora seja perceptível sua fatura recente, conforme desejado.

Todo o trabalho foi largamente documentado, os materiais utilizados são reversíveis, possibilitando qualquer outra solução, caso as normas e os postulados da restauração sofram futura modificação. As Figuras 145 e 146 documentam as intervenções realizadas em 1985 e 1986.

---

[218] CURY, Isabelle (org.). *Cartas Patrimoniais*. 3 ed. Revista e aumentada. Rio de Janeiro: IPHAN 2004. p. 93
[219] Ibidem, p. 94



Figura 145 - Teto em fase de pintura.
Fonte: Acervo do autor

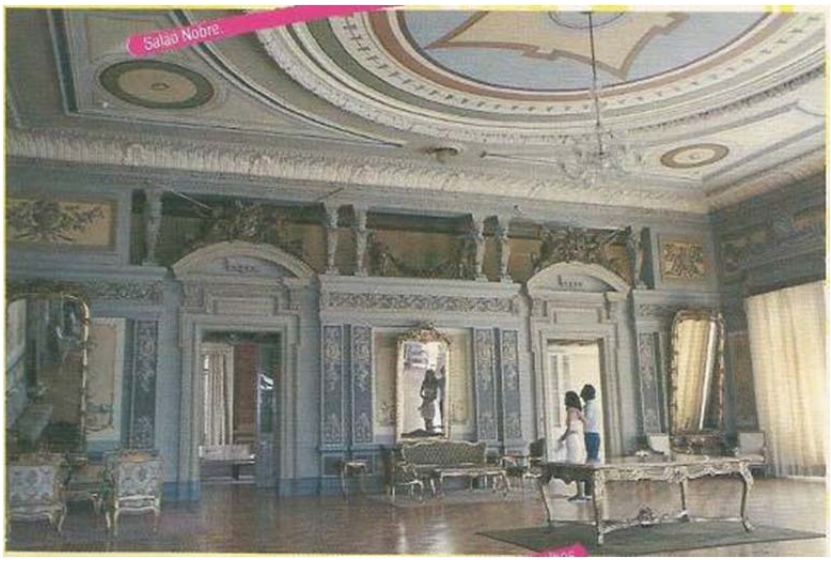


Figura 146 - Salão Nobre após a restauração.
Fonte: Acervo do autor. Foto: Aristides Alves

3.7.2 Restauração do forro sobre a escadaria

Adentrando o Palácio Rio Branco pela sua porta principal, depara-se com uma escadaria nobre, pré-fabricada em ferro e vidro, importada da Bélgica, antes do final da primeira Guerra Mundial. O espaço monumental que abriga a escadaria é coberto por um

forro de estuque pintado com alegorias, predominando anjos e guirlandas, que parecem flutuar sobre um céu de nuvens multicores. A pintura do forro é atribuída ao pintor baiano Presciliano Silva.

"Em 1981, parte deste forro de estuque ruiu, exigindo uma intervenção imediata, para evitar seu desabamento total, com prejuízos irreparáveis."[220] Dava coesão ao sistema de estuque uma tela de *deployée*, já bastante degradada, estado idêntico ao do madeiramento de sustentação de toda a estrutura do forro, muito comprometido pelo ataque de inseto xilófagos. O Prof. Mário Mendonça propôs a remoção parcial da estrutura para a sua simplificação e, assim, foram "retirados os tirantes, que sobrecarregavam o telhado, provocando grandes deformações, e substituíram-se as vigas mestras de madeira, já sem utilidade, por duas vigas de aço, que foram montadas através de soldagem[221].

Após a substituição das madeiras danificadas por outras de baixa densidade, porém resistentes às térmitas, procedeu-se a uma operação de consolidação do estuque degradado.



Figura 147 - Consolidamento do estuque com fibra de vidro e resina – fase de laminação.
Fonte: Acervo do autor

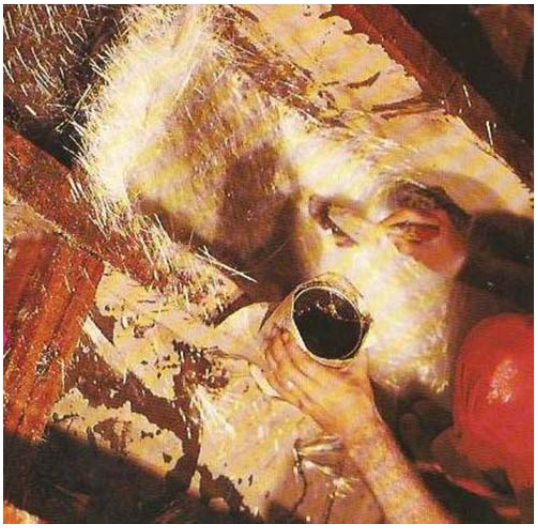


Figura 148 - Fase de limpeza e fixação da policromia.
Fonte: Acervo do autor

[220] OLIVEIRA, Mario Mendonça de. *Um sistema para consolidação de estuque no Palácio Rio Branco*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, CNPq/FNPM, 1983. p. 9.
[221] Idem



Figura 149 - Forro sobre a escadaria. Pintura decorativa atribuída a Presciliano Silva, após o consolidamento do estuque e restauração da camada pictórica. Fonte: Acervo do autor

Todo o sistema de consolidação que propiciou o salvamento do forro foi idealizado e desenvolvido pelo Prof. Mário Mendonça, e é ele próprio que esclarece o uso da técnica:

> [...] através da utilização de um capeamento de resina de poliéster reforçado com fibra de vidro, cuja ancoragem foi feita no corpo do estuque, através de pinos de resina (cerca de 4.000), reforçados também com fibra de vidro. Estes pinos foram criados preenchendo, com resina, furos feitos no estuque, com brocas de 10 mm. Além da sustentação produzida pelo capeamento de "fiber-glass", a resina, antes da catalisação, penetrou por gravidade nas fissuras, provocando a soldagem das partes lesionadas[222]

A técnica foi posteriormente testada em laboratório, comprovando sua eficiência, não apenas na colagem e aderência do estuque à tela de *deployée*, assim como constatou-se que o sistema de pinos praticamente duplicou a resistência do forro. A resina utilizada contribuiu para a impermeabilização do forro contra a umidade. A solução encontrada é uma prova evidente da importância da investigação científica na busca de soluções para a preservação dos bens culturais. No caso presente, o Prof. Mário Mendonça contou com o apoio do CNPq para o desenvolvimento da pesquisa do uso da resina no consolidamento de estuques degradados.

O trabalho de aplicação da resina, com a orientação do Prof. Mario, foi realizado pelo restaurador Carlos Barbosa, (Figura 147), cabendo ao mestre carpinteiro Humberto Oliveira a parte estrutural. A restauração da pintura foi feita pelo restaurador Sóstenes de Carvalho.

[222] Ibidem, p. 10

Entre 1984 e 1986, o Studio Argolo assumiu a restauração dos bens móveis e integrados, do Palácio Rio Branco, quando todas as suas dependências foram restauradas, conforme abordagem anterior. A pintura do forro sobre a escadaria sofreu uma pequena intervenção, de caráter conservativo, por apresentar problemas de descolamentos de policromia. As patologias tinham como causa os transbordamentos dos tanques que armazenam água, indevidamente colocados nas proximidades do forro, entretanto o suporte (estuque) se manteve íntegro, demonstrando a eficácia do tratamento recebido.

Em 2010, quase trinta anos depois do consolidamento realizado em 1981, o autor dessa pesquisa prestou consultoria a novas obras de restauração do Palácio Rio Branco, realizadas pela empresa Concreta Engenharia. Em decorrência dos graves danos provocados pelos constantes vazamentos dos tanques e devido à oxidação das tintas utilizadas em 1981 na restauração de sua policromia, esta necessitou de uma completa restauração (Figura 148 e 149). Constatou-se que a parte estrutural permanecia íntegra, ressalvadas algumas microfissuras provocadas pela acomodação do estuque. O mesmo processo de consolidação desenvolvido para o forro sobre a escadaria de vidro foi utilizado, com o mesmo sucesso, na estabilização dos forros do Salão de Espera e do Salão de Despachos do Palácio Rio Branco, realizado pela empresa Studio 10, sob a responsabilidade do restaurador Carlos Barbosa, com consultoria do Prof. Mario Mendonça de Oliveira. (Figura 150).



Figura 150 - Teto do Salão de Despachos. Após o consolidamento do estuque, pelo processo de capeamento de resina de poliéster e fibra de vidro, com ancoragem feita no corpo de estuque através de pinos de resina. Fonte: Acervo do autor

3.7.3 A descoberta da Sala Pompeana

Entre as descobertas mais importantes realizadas durante as intervenções no Palácio Rio Branco, ocorridas entre 1985 e 1987, destacam-se os painéis e toda a decoração parietal da apelidada Sala Pompeana. No início da restauração, desconhecia-se a existência dessa antiga decoração. Após a descoberta, consultando-se bibliografia especializada, descobriu-se que o historiador Silio Boccanera Júnior a ela se referira, quando escreveu sobre a antiga residência dos governadores: "A sala pompeana, que nas suas pintúras typicas, nos seus detalhes, no seu conjunto, lembra o interior das formósas villas erigidas pelo civis romanus, na soberba cidade, herdeira legítima da paixão helênica, representa uma civilização extincta, a antiga".[223]



Figura 151 – **Prospecção.** Na parte central da parede surge um rosto feminino. Fonte: Acervo do autor

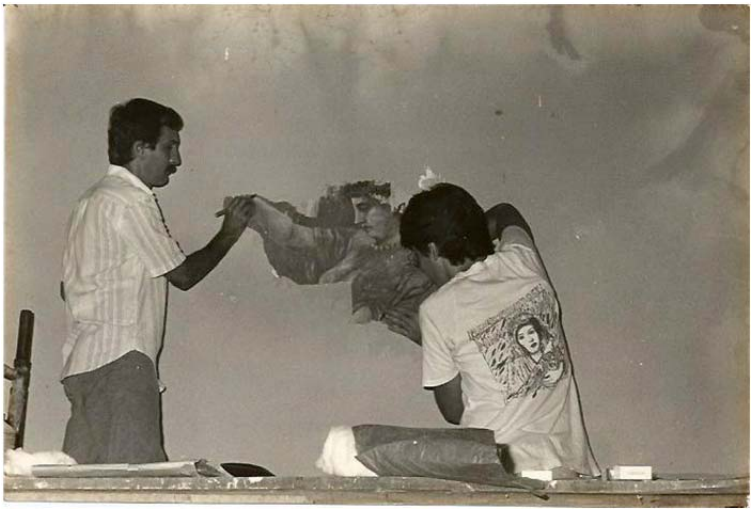


Figura 152 - Início da decapagem das seis camadas de repintura, com a descoberta da bacante (sacerdotisa de Baco). Pintura de Orestes Sercelli. Fonte: Acervo do autor

A pequena Sala Pompeana, localizada nas proximidades do Salão Nobre e vizinha do Salão de Despachos, era na época denominada Sala de Espera. As suas paredes encontravam-se inteiramente repintadas esmalte sintético brilhante, na tonalidade ocre (Figura 151). O forro fora apenas parcialmente modificado e era decorado com estuques e uma pintura singela, com a predominância de elementos fitomorfos estilizados. A barra inferior das paredes era subdividida em retângulos, com molduras em relevo e, em seu interior, exibiam-se pinturas

[223] JUNIOR, Silio Boccanera, op. cit., p. 78.

feitas com estêncil. As prospecções identificaram seis camadas de tinta sobre a pintura original, mas não se tinha nenhum conhecimento prévio do que poderia ali ser encontrado. Aleatoriamente fez-se uma cruz hipotética e no encontro das duas linhas, realizou-se uma prospecção, com a qual se deparou com o nariz de uma figura humana sobre fundo vermelho, que entusiasmou toda a equipe, tanto do Studio Argolo quanto da Bahiatursa, responsável pela restauração do monumento (Figura 152). As prospecções foram ampliadas e, na parede oposta, uma outra figura humana jazia encoberta. Nas duas demais paredes apenas foram encontradas barras decoradas com motivos geométricos.

Os achados eram importantes, mas atrasariam o cronograma estabelecido para a obra, além de elevar os custos. A remoção só poderia ser feita mecanicamente, pois os produtos químicos atacariam a pintura original. A decapagem mecânica é lenta e onerosa e só pode ser feita por profissional treinado, para não comprometer o achado, como ocorrera com o forro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, conforme será abordado mais adiante. Paulo Gaudenzi, então Presidente da Bahiatursa, decidiu pela remoção das camadas de repintura. A equipe de restauração adotou uma alternativa menos onerosa: decidiu-se que seriam decapadas exclusivamente as paredes que possuíam pinturas decorativas e, nas demais, onde havia apenas barras com decoração geométrica e desenho feito com molde vazado, estes motivos seriam repetidos com absoluta fidelidade, tanto no desenho como na cor, incluindo a tonalidade de fundo da pintura, um vermelho característico de Pompeia.

Já nas primeiras semanas de decapagem, quando parte do rosto de uma das figuras humanas veio à luz, a imprensa baiana noticiou com alarde a descoberta da Sala Pompeana. A divulgação chegou ao conhecimento de um colecionador baiano que residia no Rio de Janeiro, o qual enviou várias fotografias em preto e branco do ambiente, documentação essa de grande importância para as decisões tomadas a partir de então, especialmente a de não remover as repinturas das paredes menores, mesmo porque as fotos comprovavam a inexistência de pinturas decorativas naquelas áreas (Figuras 153 e 154).





Figura 153 e 154 - Sala Pompeana. Decoração inspirada em Pompéia. Autor: Orestes Sercelli. Fonte: Acervo do autor. Fotos: Otávio Torres.





Figuras 155 e 156 - Vista parcial da sala pompeana, após a restauração, vendo-se na parte central de cada parede, a sacerdotisa de Baco e uma deusa grega. Autor: Orestes Sercelli, 1919. Fonte: Acervo do autor

A decapagem das duas paredes da Sala Pompeana consumiu aproximadamente oito meses, porém revelaria duas magníficas pinturas decorativas. No centro de cada parede, foi descoberta uma bacante (Figuras 155 e 156), sendo que a mais bela está representada de perfil, e traz uma jarra de vinho na mão direita, enchendo uma taça que segurava na mão

oposta. O achado teve excelente repercussão pela imprensa falada e escrita e, como naquela época, realizava-se em Salvador um evento internacional voltado para a preservação do patrimônio, patrocinado pela Alemanha, as matérias das TVs locais foram transmitidas para aquele país europeu, tendo sido vistas inclusive na Itália. A divulgação permitiu a vinda a Salvador do Sr. Carlo Santoro, filho de um dos construtores do Palácio, Filinto Santoro, entusiasmado pela restauração da obra do seu progenitor. Aquele engenheiro fez uma demorada e emocionada visita às obras de restauração do Palácio. O encanto causado pela descoberta da Sala Pompeana colocou em segundo plano outras descobertas realizadas. O Governador João Durval Carneiro fazia visitas periódicas às obras de restauração, acompanhado de grande parte do seu secretariado. A Bahiatursa, por determinação de Paulo Gaudenzi editou um pôster sobre a descoberta das Bacantes, com fotografia de Aristides Alves, quando da inauguração do Palácio em 1987 (Figura 157), mas até aquela data se desconhecia a autoria das pinturas, até que o autor desta tese recebe, com surpresa, na Escola de Belas Artes, um telefonema da Sra. Fiorenza Sercelli, residente em São Paulo, informando possuir documentos, esboços e aquarelas, que comprovariam a autoria do pintor e decorador italiano, Orestes Sercelli, seu avô. Naquele momento, também comentou possuir desenhos e esboços de outras dependências do Palácio, todos da autoria do pintor-decorador italiano que vivera alguns anos na Bahia, tendo também pintado o Palacete Catarino e a Igreja da Ajuda. Os arquivos de Orestes Sercelli e de seu filho Bruno Sercelli foram adquiridos, no ano 2000, pelo Museu Paulista.

O resgate da Sala Pompeana e a divulgação que propiciou engrandeceram o trabalho profissional dos restauradores e compensaram os esforços e os custos. A restauração do Palácio Rio Branco, incluindo, portanto aquela sala, muito contribuiu para a formação e o aperfeiçoamento de vários alunos da Escola de Belas Artes, oriundos das disciplinas de Restauração I e II, figurando, entre outros, Rosana Baltieri e Júlio Maia, que iniciaram a sua profissionalização a partir dali.

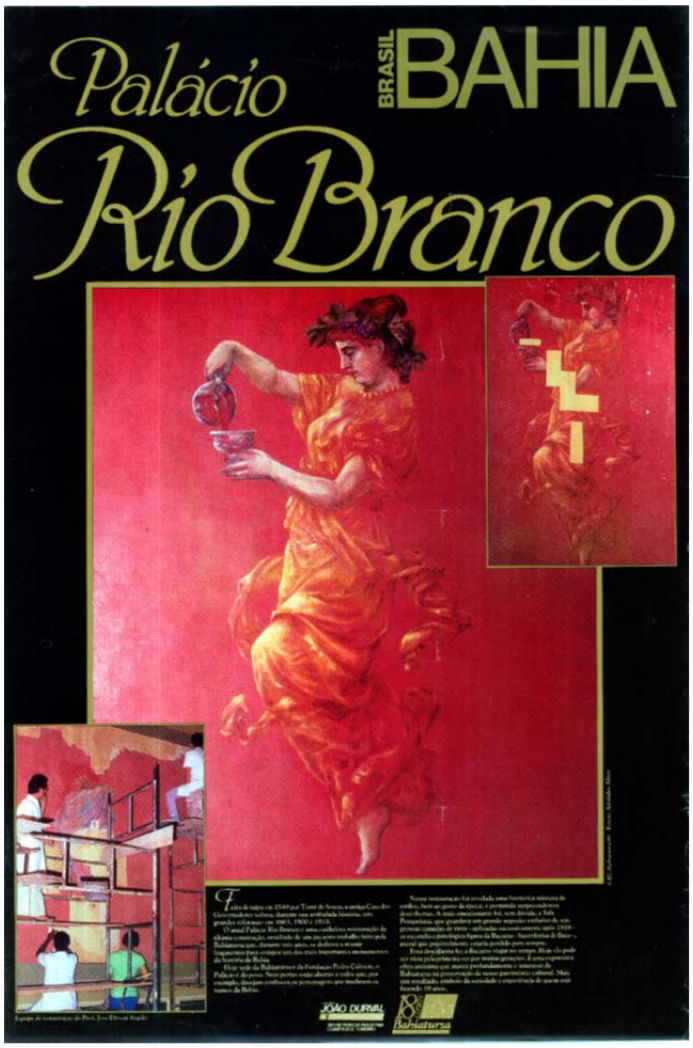


Figura 157 - Poster editado pela Bahiatursa quando da inauguração do Palácio Rio Branco em 1987.
Fonte: Acervo do autor. Fotos de Aristides Alves.

3. 8. Restauração da Igreja de São Raimundo

3.8.1 Sinopse histórica

O Recolhimento de São Raimundo foi fundado em 1753 pelo sargento-mor Raimundo Maciel Soares, com o duplo e humanístico destino de ‘abrigar não só moças, que, vítimas de sedução do mundo, reassumindo os nobres sentimentos da virtude, buscassem

voluntariamente esse piedoso azilo; mas, também, órfãs e donzelas cuja pobreza as exporia aos perigos da corrupção'[224].

A pedra fundamental foi lançada em 1755, pelo Conde dos Arcos, D. Marcos de Noronha (*Lisboa 1771 – †Idem 1828), Vice-Rei do Estado do Brasil, entretanto fontes documentais e o registro de informações orais deixam dúvidas com relação àquela data.

Numa correspondência oficial, datada de 20 de março de 1860, o Procurador da Administração do Recolhimento, Sr. Francisco de Barros, dirigida ao Presidente da Província, relata que a instituição foi fundada em 1761, ficando à frente da administração o Cônego Vigário da Freguesia de São Pedro Velho, José Joaquim da Fonseca Lima[225]:

> Para realizar tão bela e cristã inspiração, o benemérito fundador, depois de haver edificado à sua custa a Igreja e o Recolhimento, que tão justamente conservam a grata lembrança de seu nome, aplicou para patrimônio todos os seus bens, constantes de diversas moradas de casas, de terrenos, que se estendiam desde o Convento das Mercês até a roça que foi do Barão de Itapororocas e dos chãos que ficam por detrás da capela do Rosário da Rua de João Pereira.

Segundo o historiador Luís dos Santos Vilhena, na época de sua criação o convento tinha "concessão para abrigar vinte mulheres convertidas, que queriam largar o mundo, e viver com honestidade, para cuja sustentação têm bastantes propriedades, de que os rendimentos sendo bem administrados, abrangem com suficiência"[226].

Como a construção de igrejas e conventos naquela época durava dezenas de anos, é bem provável que a decoração da capela só tenha sido realizada no final do séc. XVIII. A decoração interna da Igreja do Recolhimento, dedicada a São Raimundo, sofreu diversas modificações pela ação do tempo e pelas mudanças ditadas pela moda. Há notícias de melhoramentos em 1834. Em 17 de novembro de 1859, quando a imperatriz Tereza Cristina o visitou, encontrava-se em estado lastimável, havendo notícias de que, em 1861, assim continuava.

Em 1867, ameaçando desabar, a igreja foi restaurada. Possivelmente em 1834 e 1867, a pintura decorativa de seus retábulos sofreu modificações, acompanhando o gosto da sociedade, conforme indicavam as sucessivas camadas de tinta encontradas nos testes de prospecção realizados em 1991, pela equipe do Studio Argolo.

---

[224] Dados constantes da correspondência oficial de 20 de março de 1860, emitida pelo Sr. Administrador do Recolhimento, José Joaquim Fonseca e Lima ao Conselheiro Presidente da Província da Bahia. Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB-Império).

[225]Correspondência enviada pelo procurador do Recolhimento ao Presidente da Província da Bahia. Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB-Império).

[226] VILHENA, Luis dos Santos. A Bahia no século XVIII. Notas e Comentários de Braz do Amaral. Apresentação de Edison Carneiro. v. 2. Bahia: Editora Itapoã, Coleção Bahiana, 1969. p. 451-452.

Em 1933 voltou a sofrer radical transformação em sua decoração interna, principalmente o altar-mor, para sua adaptação à exposição permanente do Santíssimo Sacramento, instituída pelo arcebispo D. Augusto Álvaro da Silva[227]. por ocasião do 1º Congresso Eucarístico Nacional, sediado em Salvador, em setembro daquele ano. As intervenções continuaram durante toda a segunda metade do século XX, até 1968, quando se deu a última reforma.

Observando a figura 158, é possível comprovar que todos os retábulos da igreja estavam inteiramente pintados de branco, com exceção de algumas áreas. Houve também a supressão das peanhas localizadas nas partes laterais e nos nichos centrais, onde repousavam as imagens dos oragos de cada um dos altares, as quais foram substituídas por uma base retangular. Infelizmente, as mesas e os seus frontões, originalmente confeccionadas em madeira dourada e policromada, foram substituídas, sendo confeccionadas novas em alvenaria de tijolo e argamassa com desenho moderno (Figura 160). As últimas reformas contaram com a participação do Irmão Paulo Lachenmayer, do Mosteiro de São Bento da Bahia, para os reparos estruturais, do escultor Pedro Ferreira para a repintura dos dosséis dos três retábulos e do pintor Emídio Magalhães, para a pintura da cúpula do camarim do altar-mor.



Figura 158 - Interior da nave da igreja de S. Raimundo, entre 1948-1950. Fonte: Arquivo da Congregação Nossa Senhora dos Humildes.

[227] D. Augusto Álvaro da Silva, arcebispo primaz da Arquidiocese de São Salvador da Bahia, de 1924 a 1968.

Retábulo-mor e colaterais ao arco cruzeiro

O retábulo-mor contemporâneo dos altares colaterais ao arco cruzeiro foi concebido em estilo barroco tardio, ostentando elementos desse período e também do neoclássico, que o sucedeu. Desconhece-se a sua forma exata pela ausência de documentação. As fotos mais antigas conhecidas são da década de 30 do século XX, posteriores às modificações sofridas para a implantação do globo na parte central do camarim, antes ocupado pela imagem de São Raimundo. Fazendo-se uma análise comparativa entre as fotos conhecidas desde a década de 30 até a de 90 do século passado, percebe-se que o retábulo-mor sofreu várias modificações nesse curto espaço de tempo. Prospecções realizadas em 1992 revelaram a existência, em algumas áreas do altar, de até catorze camadas superpostas. O processo de restauro revelaria surpresas, com a descoberta de um retábulo extremamente colorido, até o momento sem similar na Bahia.

Os altares laterais são praticamente idênticos: o situado à esquerda do observador é atualmente dedicado a São Raimundo e o do lado oposto, a Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus. Esses retábulos foram concebidos em estilo barroco, possuindo como características principais as colunas salomônicas e o dossel em forma de cebola, com sanefas, influência do período joanino, embora já também incorporassem alguns elementos do rococó. Os pedestais retangulares colocados na parte inferior do cada nicho, substituindo as antigas peanhas, são posteriores à data da foto aqui apresentada, uma vez que nela não aparecem. Foram confeccionados entre os anos 40 e 50 do século passado.

Um acidente contribuiu para a descoberta de pinturas originais

Em 1991, um grave acidente ocorreu na igreja do Convento de São Raimundo em Salvador, por pouco não produzindo vítimas humanas. Uma das quatro mísulas de madeira, localizadas nos quatro cantos do forro da nave, que dão acabamento às cimalhas, desmoronou sobre o altar localizado no lado do evangelho, dedicado a São Raimundo, danificando-o severamente. O Studio Argolo foi, então, convidado a apresentar uma proposta de restauração, inicialmente apenas para recuperar e repor a mísula que desmoronara e sanar os problemas do altar vitimado pelo acidente.

Os testes de prospecção realizados nos altares laterais, na fase de elaboração do projeto de restauração, comprovaram a existência de oito camadas de repintura. Os testes

mostraram a estratigrafia da camada pictórica, ficando claro que uma densa capa de tinta de mais de quatro milímetros se acumulava sobre a camada original, revelando uma variação muito grande de cores e materiais. Tomou-se a iniciativa de repetir os mesmos testes no altar de Nossa Senhora do Sagrado Coração, que fazia par com o de São Raimundo. As evidências encontradas eram as mesmas.



Figura 159 - Altar de S. Raimundo, em foto de 1968.
As peanhas laterais já não aparecem e o pedestal, onde se assenta a imagem do orago, foi modificado.
Fonte: Arquivo da Congregação Nossa Senhora dos Humildes.

O resultado dos testes impactou a pequena equipe de restauradores[228], cujo entusiasmo acabou influenciando as irmãs da Congregação Nossa Senhora dos Humildes, quanto a uma intervenção mais profunda naqueles bens integrados. Não havia recursos para as obras, já que a empresa contratada havia sido convocada exclusivamente para resolver o problema estrutural do retábulo, decorrente do desabamento da grande mísula. Naquela época, a comunidade da igreja de São Raimundo era muito unida e operosa, e resolveu fazer uma

228 A equipe era formada por José Dirson Argolo e a seus alunos da Escola de Belas Artes, Maria Marley Rodrigues Serravalle, Cláudia Maria de Cerqueira Barbosa e Alice Cayres Lopes.

grande campanha em prol restauração dos altares. O monumento, por não ser tombado, não poderia pleitear recursos públicos, e, por outro lado, não estava sujeito à fiscalização do IPHAN, permitindo, assim, mais liberdade ao responsável pela execução do projeto, que somente tinha contas a prestar à Congregação Nossa Senhora dos Humildes e à comunidade.

3. 8. 2 A restauração dos retábulos colaterais ao arco cruzeiro

A restauração dos altares de S. Raimundo e de Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus foi iniciada em 9 de abril de 1991 e concluída em dezembro do mesmo ano, tendo sido festivamente inaugurada no dia 8 daquele mês.

Os trabalhos foram iniciados com a decapagem das repolicromias. A decisão pela remoção das repinturas estava amparada na aparência formal e estilística dos dois altares. Iniciou-se a restauração com a remoção das camadas de tinta de tonalidade lisa, que correspondiam às últimas intervenções sofridas pelos dois retábulos, nas últimas décadas do séc. XX. A decapagem, nessa fase, só foi possível mecanicamente, com uso de bisturis cirúrgicos. A cada capa de repintura removida sucedia outra, às vezes similar, outras vezes completamente distinta. A partir da remoção das quatro primeiras camadas de repintura, de tonalidade lisa e nas cores branca, creme, bege e verde água, o retábulo passou a revelar novas surpresas e a exigir novos posicionamentos.

Na parte inferior, tanto do nicho, como das laterais, após a remoção da última camada de pintura lisa, revelou-se, em negativo, a forma das antigas peanhas que haviam sido removidas entre 1949 e 1950. No processo de remoção das repinturas, ficavam cada vez mais evidentes, para a equipe de restauradores, as transformações estilísticas pelas quais passaram os dois retábulos, impostas, principalmente, pela mudança de gosto e, em menor escala, pela adoção de soluções menos onerosas aos cofres do Convento. A quinta camada de repintura, revelaria que as duas partes laterais e o fundo do nicho eram forrados com tecido de algodão fino, com pintura marmorizada de tonalidade verde. Essa cor combinava com a de outras áreas que estavam sendo objeto de remoção de camadas, acima da mesa do altar. Tomou-se a decisão de remover o tecido pintado e sob ele, encontrou-se uma camada de papel de parede, de fundo verde, com desenhos *fitomorfos* estilizados e alguns toques dourados (Figura 167 - Desenho nº 3). Outra camada de papel de parede, com listras marrom e uma bela decoração floral foi encontrada imediatamente abaixo da camada anterior (Figura 161 e Figura 168 – Desenho 2).

Era a primeira vez que os restauradores encontravam esse tipo de material fazendo parte da decoração das laterais de um retábulo, já que o mesmo era quase exclusivamente usado no fundo dos nichos. Pelas suas características, acredita-se que as camadas foram aplicadas em épocas diferentes, após a segunda metade do séc. XIX.

Porém, havia a necessidade de investigar mais profundamente as transformações e, assim, não finalizaram aí as descobertas. Ao retirar-se cuidadosamente a última camada de papel de parede, revelou-se uma pintura à base de têmpera, de fundo azul, com delicados desenhos geométricos e florais (Figura 169 – Desenho 1), que não deixavam de ser interessantes. A pintura do dossel, correspondente a esta camada, tinha a mesma tonalidade azul de fundo, embora a decoração fosse diversa. Poder-se-ia parar aí os trabalhos de decapagem, já que se tratava de uma bela pintura, que estava bem conservada. Essa camada corresponde à primeira interferência, desde a sua fatura original, que o retábulo sofrera em sua decoração, presumivelmente ocorrida em 1834, quando a igreja passou por processo de restauração, portanto, quarenta ou cinquenta anos após a sua concepção.



Figura 160 - Fase de decapagem. A equipe de restauradores, com bisturis cirúrgicos, remove pacientemente as diversas camadas de repintura.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 161 - Parte lateral de um dos altares, vendo-se a última camada de papel de parede e a pintura à base de têmpera que lhe antecedeu.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Embora a filosofia e a ética que regem as intervenções restaurativas não obriguem os restauradores a buscar incessantemente a camada de pintura original das obras de arte, não

deixa de ser tentador, para qualquer profissional da área, procurar resgatar a concepção original dos objetos que fazem parte de nossa história. No caso da restauração dos retábulos laterais da Igreja de S. Raimundo, essa circunstância ficou bastante vivenciada pela equipe. Como resistir à tentação de retirar aquela camada de pintura à base de têmpera, quando os testes de prospecção e as próprias lacunas nessa camada de tinta já revelavam uma pintura muito mais exuberante e em excelente estado de conservação? Apesar das dificuldades técnicas, decidiu-se pela decapagem, num trabalho muito exaustivo e moroso. A decapagem só foi possível com o uso de técnica mista: utilização de bisturis e emprego de uma nova linha de solventes desenvolvida pelo químico americano Richard Wolbers, a qual tem a propriedade de transformar os líquidos em gel. Dessa forma, o produto gelatinoso atua apenas sobre a camada que os restauradores pretendem remover, sem migrar para as camadas subjacentes. Com isto, chegou-se a uma pintura decorativa de excepcional qualidade.

Apesar deste breve relato estar centrado na decapagem das partes laterais e do fundo do nicho, todas as demais áreas do altar foram igualmente submetidas ao mesmo processo de decapagem e cada uma delas revelou uma capa pictórica de diferente tonalidade, incluindo os lambrequins. Apenas nas áreas escaioladas em verde, segundo os desenhos 3, 2 e 1 (Figuras 167, 168 e 169), o número de camadas era menor, por essa razão nos desenhos essas áreas permanecem sem alteração de cor.

A série de desenhos esquemáticos produzidos a partir dessas descobertas, cada um tentando reproduzir com fidelidade cada capa de tinta encontrada, revela o aspecto estético que os altares de S. Raimundo e de Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus foram assumindo com o passar dos anos. Foram removidas oito camadas de tinta, tecidos e papel de parede para, finalmente, atingir a pintura original. Analisando-se tais desenhos (ver série de 1 a 8, Figuras 162 a 169), é possível constatar que as primeiras intervenções eram mais elaboradas, além de ter sido utilizado material de melhor qualidade. Essas modificações, levando em conta os materiais empregados, ocorreram durante o séc. XIX, correspondendo aos desenhos nº 1, 2 e 3 (Figuras 169, 168 e 167). Pertencem a uma época em que as irmandades religiosas gozavam de grande prestígio e os fiéis estavam mais dispostos a colaborar com as reformas dos templos que frequentavam, doando vultosas quantias.

O desenho nº 4 (Figura 166) mostra o altar com parte da decoração feita sobre tecido de algodão, colado sobre a madeira, imitando mármore, devendo corresponder à primeira intervenção ocorrida no séc. XX, certamente entre os anos 20 e 30. Jornais encontrados no

interior das galerias feitas pelos xilófagos, usados como “material de consolidação”[229] podem indicar a provável data de algumas intervenções. A partir dos Desenhos de 5 a 8 (Figuras 165, 164, 163 e 162), os materiais e as soluções empregadas eram mais banais, desprovidas de qualquer qualidade técnica. As pinturas passaram a ser lisas e as tintas eram apropriadas à pintura de paredes, evidenciando, certamente, o período de empobrecimento das irmandades religiosas, além da perda de qualificação dos operários e artesãos que passaram a ocupar-se das reformas de nossos templos religiosos.

A parte inferior dos desenhos, a partir do de n° 3 (Figura 167), mostra a mesa de celebração com seu frontão triangular, tendo sido assim reconstituída (exclusivamente para efeito de documentação gráfica), com base em fotografias pesquisadas e através de análise comparativa com outros retábulos do período, a exemplo dos da Igreja da Lapa, com os quais os colaterais da Igreja de São Raimundo guardam uma certa semelhança.



Figura 162 - Desenho 08. Altar pintado de tinta branca à base de PVA, com exceção do dossel e frisos dourados a ouro. 1978 -1991



Figura 163 - Desenho 07. Idem, com raras variações se comparado ao anterior. A cor branca continua sendo à base de PVA. 1960-1978.

[229] Durante a restauração foram encontrados, no interior das colunas salomônicas e dosséis buchas de jornais (O Imparcial, 1923, Diário da Bahia, 1917, A Tarde, 1949), material muito comum utilizado por mestres carpinteiros e restauradores leigos para o preenchimento das galerias feitas pelos cupins, no consolidamento de madeiras carcomidas.



Figura 164 - Desenho 06. Altar pintado na tonalidade bege. Colunas salomônicas cinza escaiolado. Demais elementos da parte superior em ocre. Lambrequins rosa. Foram removidas as peanhas das partes laterais. 1940-1950



Figura 165 - Desenho 05. Altar pintado na tonalidade verde. Colunas escaioladas na tonalidade ocre. Pináculos e demais elementos da parte superior, em cinza, azul e ocre. As peanhas permaneciam. 1930-1960



Figura 166 - Desenho 04. Partes laterais e fundo do nicho forrados de tecido de algodão pintado, imitando escaiola. Dossel, pináculos e conchas em cinza azulado. Colunas salomônicas e outros elementos em rosa envelhecido. Peanha em forma de pés de candelabro. 1920-1930?



Figura 167 - Desenho 03. Partes laterais e fundo do nicho revestidas de papel de parede esverdeado com dourados. Na base inferior do altar, pedestais em forma de candelabros, pináculos, etc., utilizando um marmorizado verde. Colunas salomônicas escaioladas em azul. 1867 – 1920?



Figura 168 - Desenho 02. Partes laterais e fundo do nicho decorados com papel de parede listrados. A parte inferior e detalhes da superior se conservaram com pintura escaiolada em tom verde. Colunas salomônicas, dossel, etc. em azul cerúleo escaiolado. 1861-1867?



Figura 169 - Desenho 01. Partes laterais, fundo do nicho e dossel, com pintura à base de têmpera de tonalidade azul e branco. Colunas salomônicas e outros elementos escaiolados em rosa e vermelho, incluindo lambrequins. Outros elementos em ocre. 1834-1861?

Como o Convento de São Raimundo não dispõe de um arquivo que guarde os Livros de Receita e Despesa, Acórdãos e Contratos, principalmente dos séculos XVIII e XIX, torna-se difícil estabelecer as datas em que as intervenções foram realizadas. As fotos mais antigas e os raros relatos a que se teve acesso são de 1933, quando a Igreja foi consagrada à veneração perpétua do Santíssimo Sacramento. Nessa época, os três retábulos sofreram modificações para adaptação a novas funções litúrgicas. Segundo informações fornecidas pelas irmãs Magnólia Argolo Soares[230], Iolanda Bittencourt Bombinho e Celecina Cordeiro Paranhos, por recomendação do arcebispo D. Augusto Álvaro da Silva[231], a igreja deveria ser despojada da maioria de suas imagens, para que os fiéis não tivessem sua atenção desviada do Santíssimo Sacramento. A imagem do padroeiro do templo, que ocupava o trono do altar-mor, cedeu espaço para um grande globo terrestre, onde repousaria a Custódia com a hóstia consagrada. O retábulo foi proclamado, pelo cardeal D. Augusto, como o altar votivo da fé eucarística

[230] Superiora da Congregação Nossa Senhora dos Humildes na época da restauração
[231] D. Augusto Álvaro da Silva, foi arcebispo da Bahia de 1924 a 1968.

nacional. Nenhuma outra imagem poderia permanecer nas peanhas que ladeavam o trono, a não ser dois anjos portando luminárias. A imagem do padroeiro foi deslocada para o altar lateral direito e a de Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus passou a ocupar o do lado oposto. As imagens de menor porte, que ficavam sobre as peanhas, foram removidas.

A restauração e o resgate da pintura original dos dois altares da Igreja de São Raimundo (Figuras 170 a 173) renovaram o ânimo entre os fiéis, amigos da Irmandade e amantes da arte baiana, propiciando uma campanha para a restauração do restante do templo. A imprensa baiana, em amplas coberturas, enaltecia as descobertas, tendo a jornalista Susa Machado, do jornal A Tarde (10/12/1991), feito uma matéria de página inteira, intitulada “Um Nicho de Fantasia Cromática” (Anexo H).



Figura 170 - Altar de São Raimundo após a Restauração. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Walmir Pinheiro



Figura 171 - Parte central do altar após a restauração. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Walmir Pinheiro



Figura 172 - Altar de Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus após a restauração. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto :Walmir Pinheiro



Figura 173 - Altar de Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus, após a restauração. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Walmir Pinheiro.

As pinturas decorativas dos dois retábulos recém-descobertas são de excelente qualidade técnica e se encontravam em bom estado de conservação, com raras lacunas. Decidiu-se não interferir na forma da mesa do altar, permanecendo, assim, a remanescente, embora não original, confeccionada com alvenaria de tijolos. Apenas as cores foram compatibilizadas para se harmonizar com a parte restante do retábulo (Figuras 170 e 172).

Além do resgate da pintura original o altar teve sua estrutura de madeira (cedro), totalmente restaurada através dos mais modernos processos, garantindo a sua longevidade. Na reintegração das pinturas fez-se uso de tintas à base de verniz e aquarelas[232]. É importante ressaltar que esses retábulos, até o momento, em seu gênero e com essa exuberante policromia, são únicos exemplares no Estado da Bahia.

[232] Foram usadas tintas Maimeri, fabricadas pela Fille&Maimeri em Milão, Itália, uma das primeiras fábricas a produzirem tintas à base de verniz, produzidas exclusivamente para a restauração de obras de arte. As aquarelas usadas foram das marcas Talens e Winsor & Newton, conhecidas pela sua qualidade e permanência. Todos os produtos usados são reversíveis.



Figura 174 - Altar de S. Raimundo. Em 1990, antes da restauração. Fonte: Congregação Nossa Senhora dos Humildes



Figura 175 - Altar de S. Raimundo. Após a restauração. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Walmir Pinheiro

3.8.3 Restauração do altar-mor e do arco-cruzeiro

A restauração do altar-mor e do arco cruzeiro, foi iniciada em janeiro de 1993 e concluída em dezembro do mesmo ano, conforme contrato assinado pelo Studio Argolo e a Irmandade Nossa Senhora dos Humildes. A restauração continuaria a ser custeada pelos donativos dos fiéis e pelas campanhas empreendidas por eles para arrecadação de fundos.

O altar-mor havia sofrido muito mais intervenções, principalmente a partir dos anos 30 do séc. XX, do que os altares colaterais ao arco cruzeiro. O seu registro fotográfico mais antigo já o mostra após a intervenção executada para a inserção do globo terrestre no centro do camarim. Analisando algumas fotos do acervo do Convento, tiradas em momentos festivos, de 1933 até 1968, ficam evidenciadas as transformações ocorridas nesse curto espaço de tempo. A foto de 1933 (Figura 176) já o exibe quase inteiramente liso, desprovido de policromia, com exceção da parte superior onde se nota uma pintura escaiolada. Certamente o retábulo já estaria totalmente pintado de branco, com exceção do dossel, lambrequins e cortinas esculpidas em madeira, fixadas no alto do camarim, completadas por outras cortinas de tecido longo, dotadas de bicões nas bordas. Ainda na Figura 176, as paredes da capela-mor exibem pintura com motivos de flor de lis e as cimalhas estão pintadas com arabescos. Grandes luminárias, localizadas nas laterais do altar, pendem do forro.



Figura 176 - Altar-mor em 1933, por ocasião do 1º Congresso Eucarístico Nacional.
Fonte: Arquivo da Congregação Nossa Senhora dos Humildes



Figura 177 - Após algumas modificações, como a remoção das luminárias pendentes.
Fonte: Arquivo da Congregação Nossa Senhora dos Humildes



Figura 178 - Por ocasião da Festa da Eucaristia, de 27 de junho de 1968.
Fonte: Arquivo da Congregação Nossa Senhora dos Humildes



Figura 179 - Notar as grandes transformações sofridas. Foto de 1990.
Fonte: Arquivo da Congregação Nossa Senhora dos Humildes

Comparando-se as Figuras 177 a 179, é possível constatar transformações sofridas pelo altar-mor.

O processo de restauração revelaria surpresas similares àquelas já descritas, relativamente aos altares colaterais. Igualmente o altar-mor exibiria, no final dos trabalhos de decapagem e após a reintegração cromática, uma policromia rica e exuberante, sem similar na arte retabular baiana. As decisões que nortearam o retorno do altar às suas características originais levaram em consideração as descobertas anteriores e tomando por base a documentação fotográfica (Figuras 176 a 179). A mísula original, que fora transferida da parte lateral do altar para o frontal da mesa de celebração, retornou à sua posição original, o mesmo acontecendo com a oposta, resgatada de um depósito. Os entalhes neoclássicos, acrescentados no séc. XIX, foram retirados, por não fazerem parte da decoração original. Observando o altar atentamente (Figura 180), é possível notar a ausência de dois pequenos dosséis, antes existentes sobre as mísulas. Apesar de existir a forma em negativo, eles não foram reconstituídos por falta de documentação que orientasse a sua feitura e não se pretendia criar um *falso histórico.* A figura 181 mostra o interior da nave, após o restauro dos três retábulos, revelando a riqueza de suas policromias.



Figura 180 - Altar-mor após a restauração.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 181 - Altar-mor e retábulos colaterais ao arco cruzeiro, após a restauração.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

3.9 A Restauração de painel de Carybé – critérios de reintegração da policromia

Em 1953, atendendo ao convite do educador Anísio Teixeira (*Caitité, BA, 1900 - †Rio de Janeiro, 1971) o pintor Hector Bernabó Carybé (*Lanus, Argentina, 1912 - † Salvador, BA, 1997) realiza, no pavilhão de artes da Escola Parque um grande mural tendo como tema *Os cinco elementos* ou *A Evolução do Homem,* totalizando cerca de 130 m2. A monumental pintura foi executada sobre suporte de placas de cedro naval presas à parede por engradado de madeira (massaranduba). O pintor utilizou a técnica da têmpera a ovo, aplicada sobre fina base feita de gesso e cola.

Em 2013 o Studio Argolo foi selecionado em processo licitatório promovido pelo IPAC, como o objetivo de restaurar os diversos painéis do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, inclusive o de Carybé, objeto desta abordagem.

O painel apresentava graves patologias, já que se encontrava seriamente atacado por insetos xilófagos, exigindo a *transposição* total de suas 40 placas de compensado. Os maiores danos na camada pictórica foram provocados pelos agentes atmosféricos – a luz solar que incide sobre as laterais do painel, face à existência de vidraças que dão luminosidade ao pavilhão e pela umidade provocada por infiltrações de águas pluviais vindas do telhado e de vidraças quebradas. A ação desses fatores teve como consequência o quase total desfolhamento das placas de compensado, provocando a perda total da madeira e da camada pictórica nas extremidades do painel, sendo que a incidência dos raios ultravioleta e infravermelhos provocou a descoloração dos pigmentos no restante da obra de arte (Figura 182).

A reintegração das perdas não deixou de ser um desafio a ser enfrentado pela equipe de restauradores. Buscas foram efetuadas no arquivo da Escola Parque, do IPAC, em publicações especializada e, finalmente, nos arquivos da família de Carybé, gentilmente cedidos pela sua filha Solange Bernabó. Infelizmente, em nenhuma dessas fontes, encontrou-se qualquer registro das áreas desaparecidas. O arquivo de Carybé revelou muitos esboços do painel, porém, como acontece com a maioria dos artistas, ele os modificou quando da realização da pintura. No livro *Carybé*, de Bruno Furrer[233], o mural já é exibido com as perdas acima citadas. Pela inexistência de fontes documentais e levando-se em consideração que a lacuna, pela sua extensão, tinha importância no contexto da obra, ficou claro, desde o início, a impossibilidade de sua complementação hipotética, já que se configuraria um *falso histórico*. Assim sendo, após demoradas discussões entre os membros da equipe do Studio Argolo e

[233] FURRER, Bruno (Org.). *Carybé*. Salvador: Fundação Odebretcht, 1989. p. 186.

fiscais do IPAC, decidiu-se pela reintegração daquelas áreas usando os princípios da seleção e da abstração cromáticas, técnicas já abordadas nesta tese, tendo o restaurador Gianmario Finadri, membro da equipe, coordenado essa intervenção (Figuras 182 a 185).



Figura 182 - Painel antes do restauro. Notar grandes perdas nas laterais, apresentando o "desfolhamento" do compensado. Fonte: Acervo do Studio Argôlo. Foto: Waldemar Silvestre

Após o exaustivo trabalho de restauração de todo o painel, o qual teve a duração de oito meses, quando foi submetido aos diversos procedimentos de intervenção – fixação e limpeza da camada pictórica, transposição de suporte, obturação de lacunas remoção de retoques alterados e reintegração cromática – o mural foi remontado sobre placas de fibra-cimento, parafusadas sobre a parede e sobre elas um engradado de perfis de alumínio, substituindo o antigo, de madeira. Através da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, a cobertura do pavilhão foi restaurada, a parede onde o mural se fixa recebeu tratamento especial, os vitrais laterais foram revestidos de filtros solares, providências necessárias para evitar futuros danos à pintura (Figura 183).



Figura 183 - Painel após o restauro. A técnica de "abstração cromática" foi utilizada para a reintegração das perdas laterais; nas demais áreas deu-se preferência à "seleção cromática". Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Gianmario Finadri





Figura 184 - Detalhe da lateral esquerda do painel de Carybé, reintegrada através da "abstração cromática". Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Gianmario Finadri

Figura 185 - Vista parcial da lateral direita, observando-se, na sua extremidade, grande área de perda da pintura original foi também reintegrada através da "abstração cromática". Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Gianmario Finadri

3.9.1 Pesquisa de percepção de obra restaurada

Iniciativa inédita, pelo menos no Estado da Bahia, foi desenvolvida pelo autor desta tese, tendo como fulcro uma "Pesquisa de Percepção" da obra restaurada de autoria de Carybé (Anexo I), quarenta dias após a remontagem do painel, com o escopo de "aferir a percepção" dos professores de arte do 2º grau da Escola Parque, todos de formação universitária.

A pesquisa trabalhou as seguintes dimensões:

a) PRESSUPOSTO:

Tendo sido aplicadas as teorias de Césare Brandi e Baldini na reintegração pictórica das grandes perdas laterais do painel (seleção e abstração cromáticas), em decorrência de expressivas perdas pictóricas acarretadas por infiltrações de água, umidade e incidência de raios solares, o resultado final do restauro teria alcançado seus objetivos, **caso a percepção dos professores inequivocamente RATIFICASSE os resultados alcançados**.

b) ESTRATÉGIAS:

Foram tomadas todas as precauções possíveis para que a pesquisa **não direcionasse os professores,** nem para um resultado favorável ao restauro, nem para a identificação das áreas de interesse da pesquisa (no caso, as grandes lacunas/perdas laterais acima descritas);

Os participantes foram orientados apenas no sentido de que fizessem uma avaliação de como viam o painel, **sem qualquer menção a possíveis técnicas de restauro aplicadas na reintegração das grandes perdas;**

Foram solicitadas toda a sinceridade e franqueza possíveis, além de uma **acurada observação** da aparência das pinturas.

c) METODOLOGIA

Foi aplicado um questionário, conforme abaixo transcrito, em que questões, supostamente repetitivas, tinham por objetivo propiciar a **manifestação inequívoca do participante:**

d) CONTEÚDO DO QUESTIONÁRIO

I - Se você conhecia o painel de Carybé antes da restauração, como você o vê agora. Notou diferenças?

II - Que aspectos positivos você percebeu na restauração?

III – Que aspectos negativos você percebeu na restauração?

IV - Alguma coisa o (a) incomoda na forma como o painel foi restaurado?

V - Que medidas devem ser tomadas para que o painel não venha novamente a sofrer degradação? Que papel o (a) professor (a) que frequenta este pavilhão poderá ter na boa preservação do painel?

e) CONCLUSÕES DA PESQUISA

Primeira conclusão: As grandes lacunas laterais, para evitar o “falso histórico”, foram reintegradas com a técnica da *abstração cromática*, que atende aos objetivos de harmonizar esteticamente a área danificada, sem a criação de “ruídos”, isto é: essa perda, após reintegrada, não poderia atrair sobre si mais atenção do que o painel. Considerando esse propósito, e tendo em vista as respostas manifestadas pelos professores nas questões 3 (Que aspectos negativos que você percebeu na restauração?) e 4 (Alguma coisa o incomoda como a forma como o painel foi restaurado?), **pode-se afirmar que a técnica de restauro adotada atingiu 100% de êxito**. Não houve qualquer comentário, relativamente à restauração das referidas áreas

> Segunda conclusão: Se bem que não se refira às áreas de grande perda reintegradas pela *abstração cromática"*, portanto refugindo ao escopo da pesquisa, merece particular atenção apenas a resposta de um dos professores à questão IV: a de que "Talvez as cores ficaram um pouco mais escuras (Ademilton Gomes de Souza)". Esta observação, juntamente com outras que, positivamente, lembraram que as "cores ficaram mais vivas" após o restauro, é razoável, uma vez que o painel passou por profundos procedimentos de limpeza, após décadas de acúmulo de sujidades, conseguindo os restauradores reavivar as **cores originais** da obra, um dos objetivos precípuos da restauração.

3.10 Convento Franciscano de Cairu – Outras tomadas de decisão

O Convento Franciscano de Cairu é considerado um dos mais importantes monumentos religiosos do Séc. XVII construído no Brasil. A sua restauração, realizada entre 2002 e 2005, graças ao patrocínio do Ministério da Justiça, através do Fundo de Defesa de Direitos Difusos e de 2007 a 2009 pela Petrobrás, revelou importantes descobertas que engrandecem o patrimônio artístico e cultural da Bahia. Pela importância dos achados, selecionaram-se quatro casos para integrar a presente pesquisa.

3.10.1 Forro do baixo coro

O forro da antenave ou baixo coro tem forma estrutural reta, com curvaturas nas duas extremidades, formando uma arcada. As peças de madeira são corridas e unidas umas às outras por chanfros nas partes laterais. Foi confeccionado em pau-paraíba, uma espécie florestal muito comum na região. Possui cimalha nas duas extremidades, recortadas em bicões, tipo lambrequim. Três cenas compõem o forro: Na parte central foi pintada uma Nossa Senhora da Conceição, tendo o crescente lunar a seus pés, que se apoiam sobre o globo terrestre ornado por querubins[234]; nas partes laterais do mesmo forro encontram-se duas representações de Santo Antônio, ambas dotadas de molduras octogonais, pintadas[235]; na lateral direita, o santo aparece retratado no interior de uma biblioteca, sentado, com a mão segurando uma pena e tendo, à sua frente um livro aberto sobre a mesa; na cena à esquerda, o santo é representado também sentado com a mão direita segurando uma pena, enquanto a

[234] ARGOLO, José Dirson. *O Convento Franciscano de Cairu* – Restauração dos Elementos Artísticos. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2009. p. 156
[235] Idem

oposta aponta para um livro aberto, sendo que um singelo crucifixo sobre a mesa completa a composição[236]. O fundo dos painéis ali representados é inteiramente decorado com folhas de acanto e volutas de delicado desenho e excelente técnica de pintura, sobressaindo-se os tons ocres, marrom, verde e vermelho. A pintura foi executada a óleo, sobre base de preparação de gesso e cola. O estilo é barroco e tudo indica tratar-se de pintura executada na segunda metade do séc. XVIII, por algum discípulo da Escola Baiana.

Antes do início do restauro a pintura estava pouco legível. Espessa camada de verniz à base de goma laca, já totalmente oxidada, sujidades pulverulentas e grande incidência de fungos davam à pintura um aspecto amarronzado, impedindo a completa leitura da obra. O alto grau de comprometimento das madeiras pelos insetos xilófagos exigiu a sua desmontagem total.

As duas extremidades do forro, além da espessa camada de verniz, apresentavam-se inteiramente repintadas por uma grossa camada de tinta em vermelho amarronzado (Figuras 186 e 187). Esta constatação foi feita somente durante o restauro, uma vez que o fundo amarronzado de toda a pintura e a espessa camada de verniz camuflavam uma antiga intervenção. Testes de prospecção realizados revelariam a existência de pintura artística subjacente.



Figura 186 - Forro do baixo coro. Vista parcial da lateral direita, antes da restauração. Extremidade sem pintura decorativa.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 187 – Forro do baixo coro. Vista parcial da lateral esquerda, antes da restauração. Extremidade sem pintura decorativa.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

[236] Idem

Aquelas duas áreas situadas nas extremidades do forro revelariam surpresas diferentes e curiosas (Figuras 189 a 191). Na lateral direita, vieram à luz duas figuras femininas sentadas, uma em cada extremidade, segurando, com uma das mãos, a moldura octogonal do quadro com a representação de Santo Antônio e, com a outra, uma guirlanda de flores. Na parte inferior, uma cartela com delicados arranjos florais arrematava a finalização do painel.[237] A pintura recém-descoberta encontrava-se íntegra, permitindo o salvamento total da cena, que, certamente, por mais de cem anos permaneceu encoberta.



Figura 188 - Detalhe. Em processo de remoção do verniz oxidado.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 189 - Parte do forro. Em processo de remoção de repintura.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 190 - Uma das figuras femininas do baixo coro, em fase de remoção de repinturas.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 191 - Grande área descoberta, após a remoção das espessas camadas de repintura.
Fonte: Acervo do Studio Argolo.

[237] Ibidem, p. 161

Somente foi possível entender a razão dessa repintura quando se deu continuidade à restauração da extremidade oposta. Ali descobriram-se parcialmente duas figuras femininas semelhantes às anteriores, inclusive quanto à postura. A partir de determinada área, a tábua seguinte deixava de dar continuidade à cena, como ocorrera na lateral oposta. A pintura que começou a vir à luz tinha qualidade similar, com rostos femininos, mãos segurando cachos de flores, volutas e outros elementos. Apresentava pinceladas mais vigorosas, que nada tinham a ver com o desenvolvimento temático da área contígua, isto é, com a iconografia do baixo coro. A surpresa maior e mais gratificante viria depois, com a descoberta de uma inscrição em letra manuscrita, feita a pincel, localizada na extremidade da penúltima tábua, onde se lê: "O Mto R.P. Comissário Fr. João de Sam Jo.. o fez no anno de 1761" (Figura 192). Esse tipo de achado é muito raro e ajuda a desvendar parte de nossa história da arte, cujos relatos escritos desapareceram. Logo percebeu-se que essas tábuas foram reaproveitadas de um antigo forro. Acredita-se que as quatro peças originais do baixo coro foram atacadas por xilófagos e por essa razão descartadas, sendo então aproveitada parte de um outro forro policromado para substituir as peças removidas.[238] Como a temática era diferente, repintaram, além dessas quatro peças substitutas, boa porção da pintura original, correspondendo à parte superior das duas figuras femininas. Também haviam sido ocultadas, por camada de repintura, as duas pinturas simétricas da extremidade oposta – apesar de estarem íntegras -, para que um lado não ficasse diferente do outro.

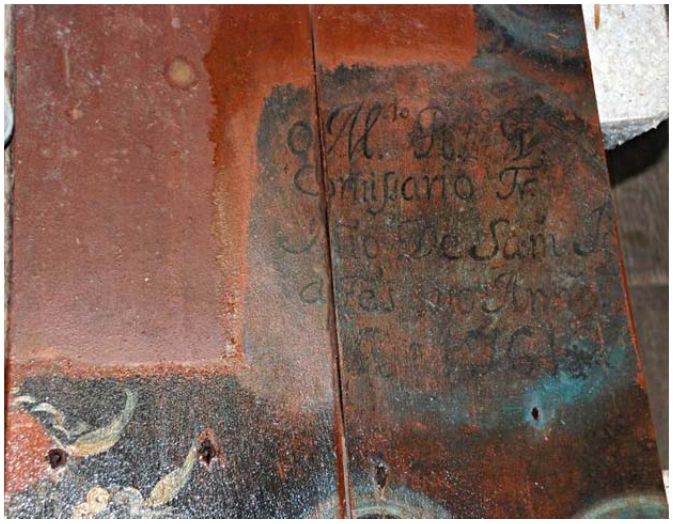


Figura 192 - Inscrição descoberta nas peças que foram removidas das extremidades do coro. Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 193 - Processo de remoção das repinturas. Fonte: Acervo do Studio Argolo

[238] Ibidem, p. 163

Os arquivos do convento franciscano de Salvador permitiram ampliar os dados contidos na inscrição recém-descoberta e completar o nome do padre franciscano.[239] Trata-se de frei João de São José Gesteira[240]. Tudo indica que as quatro tábuas utilizadas para substituir igual número de peças removidas do forro original do baixo coro faziam parte de um forro desaparecido pertencente à capela de Santa Rosa de Viterbo, localizada numa das laterais da nave da igreja do Convento de Cairu, confeccionado em 1761 por ordem do padre comissário frei João de São José Gesteira.

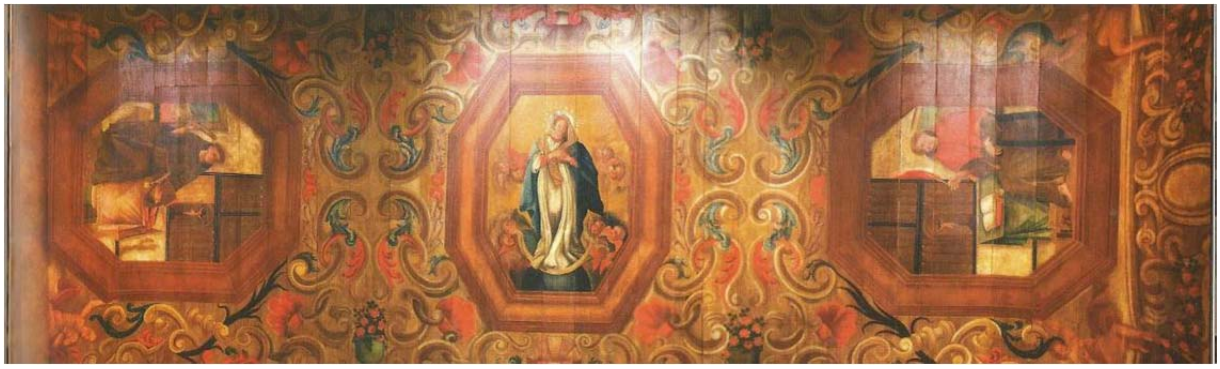


Figura 194 - Forro do baixo coro, após a restauração. A pintura recuperou suas tonalidades originais pela remoção dos vernizes alterados e grande parte das pinturas da extremidades, após a decapagem das repinturas. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Caio Reisewitz.

3.10.2 Forro da Portaria

De composição simples, o forro da portaria tem formato retangular e, antes do restauro, estava dividido por molduras e frisos trabalhados em relevo, em quatro caixotões (Fig. 195). Na parte central, uma pilastra de madeira (não original) foi colocada, há muitos anos, para auxiliar a sua sustentação. As cimalhas são de madeira entalhada, bastante similares às molduras dos caixotões. Tanto o forro como as cimalhas estavam inteiramente repintados de branco, à base de cal. Os sinais de degradação biológica eram evidentes e parte do forro ameaçava desabar.

Apesar de já se suspeitar da existência de alguma pintura decorativa subjacente, a restauração desse forro, desde o início de sua desmontagem, revelaria gratas surpresas. Ao serem retiradas as molduras que serviam de divisória para os caixotões, apareceram,

[239] Informações encontradas nos arquivos do convento franciscano de Salvador, contando com a ajuda do eminente pesquisador franciscano frei Hugo Fragoso. Fontes: Atas da Província AP – n. 940; Ap – p. 202 e 231
[240] Pregador, natural da Bahia, mestre em gramática, tomou o hábito em 7 de dezembro de 1736, sendo provincial frei João do Padre Eterno. Comissário dos Terceiros em Cairu de 1757 a 1761. Presidente em Sergipe del Rey de 1774 a 1777. Faleceu na enfermaria da Bahia, em 5 de março de 1786.

surpreendentemente, partes da pintura original, bem conservadas, de colorido forte e vibrante (Figura 196). A decoração compunha-se de elementos fitomorfos estilizados, sobressaindo-se flores, folhas e frutos. As molduras protegeram a camada pictórica tanto da ação dos agentes físicos (luz natural e artificial), como da ação do homem (repinturas, remoções, etc.). A pintura era à base de têmpera, sobressaindo-se os tons verde-paris, vermelhão-francês, amarelo-ouro e marrom. A base tinha pouca aglutinação e, junto com a pintura, apresentava craquelamentos e descolamentos. A camada pictórica precisou ser imediatamente protegida por faceamento, a fim de possibilitar uma desmontagem segura.



Figura 195 - Forro da portaria, antes da restauração. Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 196 - Forro da portaria. Início da desmonagem. Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 197 - Peças do forro em fase de fixação e faceamento da policromia. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: José Spínola



Figura 198 - Parte central de um dos caixotões com o desenho original de uma pintura já desaparecida. Fonte: Acervo do Studio Argolo.

Durante a remoção das camadas de cal que revestiam os quatro caixotões, nova surpresa: apesar de a pintura original inexistir nessas áreas, pois certamente foram removidas há mais de um século (se levarmos em consideração o número de camadas de repinturas lisas), a madeira clara havia sido marcada pelos pigmentos ou pelos aglutinantes usados na pintura, como se a tivesse queimado, deixando visível o negativo do desenho original. Isto permitiu o resgate parcial da decoração do forro (Figura 198). Os desenhos eram variações do mesmo tema daquelas pinturas objeto da primeira descoberta, as quais possuem características do final do século XVII a início do XVIII, com forte influência oriental.

O grande desafio da equipe foi como apresentar esteticamente o forro da portaria sem ferir a filosofia de restauração defendida pelos mestres italianos, especialmente Brandi e Baldini, já que, naquela época, os conceitos de Viñas ainda era desconhecidos no Brasil. A experiência prática vivenciada, ao longo de mais de três décadas, na restauração do patrimônio cultural brasileiro, especialmente baiano, dá ao autor desta pesquisa a segurança de afirmar que nem sempre a teoria deve impor-se à prática, embora jamais se possa abdicar da fundamentação teórica e de uma visão crítica e filosófica que norteie todo o trabalho de restauro. Na restauração, o bom senso deve predominar na hora da tomada de decisões que refogem ao tradicional, ao já consagrado pelos mandamentos do restauro. Deve-se levar em consideração a localização do monumento e a comunidade a que ele pertence, pois os restauradores não restauram exclusivamente para si e para a comunidade científica e culta; restauram também para a comunidade religiosa, para os fiéis, para os moradores da região e adjacências – pessoas muitas vezes simples, que frequentam o monumento no seu dia-a-dia e se identificam com os elementos sacros que compõem esse espaço.

O trabalho de restauro deve ser aceito e entendido pela comunidade que usa e usufrui do bem cultural, pra que ele possa ser valorizado e preservado quando os técnicos concluírem o seu trabalho e se afastarem. No caso do presente forro, a portaria do convento, onde se localiza, não é apenas um recinto de passagem, mas também funciona como um espaço sagrado, já que aí é venerada a imagem de São Benedito, uma espécie de padroeiro da cidade – não desmerecendo Nossa Senhora do Rosário, esta sim a padroeira oficial. Assim, foi ouvida a comunidade religiosa, composta de fiéis, frades franciscanos e líderes religiosos, e membros da equipe de restauro, alguns dos quais participantes ativos da vida religiosa do convento. Foram ouvidos também os fiscais do IPHAN, entre outros. As opiniões variaram de pessoa a pessoa, mostrando que não existe apenas uma fórmula, um caminho para se chegar a um bom termo. A maioria das pessoas da comunidade opinou por uma reconstituição total, inclusive os frades franciscanos. A estes o autor desta tese esclareceu que a reconstituição

integral não seria possível pela ausência de dados que guiassem os restauradores na complementação das grandes perdas, enfatizando que a reintegração de uma obra de arte não poderia ser baseada em hipóteses.

O estado físico das madeiras, em boa parte degradadas por várias e profundas galerias feitas pelos xilófagos, exigiu processos complexos de consolidação e parquetagem, deixando a face, que é oposta, muito marcada pelos enxertos de madeira nova. Isso teve grande peso na decisão tomada com relação à apresentação estética final. No início, apoiado pela filosofia clássica do restauro, a intenção era manter o forro com as pinturas descobertas, reintegrando suas lacunas e mantendo toda a parte restante na madeira natural, deixando visível o negativo onde aquelas não existiam, a não ser fragmentos de cor. O grande número de próteses e partes parquetadas deixou o fundo da pintura com o aspecto de uma colcha de retalhos, obrigando a coordenação dos trabalhos de restauro a pintar essa parte de fundo com um tom liso. A tonalidade escolhida aparecia nas proximidades das barras decoradas e no interior delas, evidenciando sua fidelidade. Quanto aos desenhos em negativo, decidiu-se mantê-los tais quais foram encontrados, sem nenhuma aplicação de cor. Apenas uma camada de verniz de Paraloid B 72 a 10% foi aplicada para melhor evidenciá-los (Figuras 199 e 200).



Figura 199 - Forro em fase de remontagem.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 200 - Forro após a remontagem.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Tomou-se a decisão de não mais colocar as molduras internas, que dividiam o forro em quatro caixotões. A colocação dessas molduras, forçosamente, encobriria a parte mais importante da descoberta que se queria evidenciar. A camada pictórica, no presente caso, é mais importante que a forma arquitetônica do forro, tanto pela raridade como pelo valor

estético. As cores usadas nas molduras, nos frisos e cimalhas foram aquelas pesquisadas através de várias prospecções.

3.10.3 Altar de Santa Rosa de Viterbo

Entre os retábulos do convento, o mais antigo, de maior dimensão e mais belo, é o de Santa Rosa de Viterbo, em estilo barroco, pertencente ao período nacional português, com 6,52 m de altura, 4,80 m de largura e 1,73 m de profundidade, entalhado e dourado por volta de 1720. Após seu desmoronamento em 1962, foi restaurado no ano seguinte, pelo IPHAN, sob a responsabilidade do Prof. João José Rescala, sem dúvida alguma destinando-lhe parcos recursos, não permitindo uma intervenção mais profunda. As técnicas empregadas, embora de uso regular naquela época, já não se aplicam nos dias de hoje, tais como consolidamentos feitos com cera de abelha, estopas, gesso e argamassa, tendo sido constatada, em alguns casos, a reconstituição de partes dos ornatos em cimento e areia. Até 2001, o altar apresentava-se arruinado, ostentando um desolador aspecto estético, com restos de talhas colocadas aleatoriamente em vários pontos, principalmente em torno da arquivolta, conforme pode ser comprovado pelo documentação fotográfica (Figuras 201 e 202). Era precário o estado de conservação desse magnífico exemplar da talha baiana do XVIII, ameaçando desmoronar-se a qualquer momento, pelo estado avançado de descolamento dos blocos de madeira que compõem o retábulo. O avanço dos cupins era também notório, além da perda substancial das partes douradas e das raras prateadas, reduzidas a menos de 30% de seu total. Nos últimos anos, fragmentos da talha dourada e dos elementos decorativos iam pouco a pouco se desprendendo de seus lugares de origem e eram recolhidos e armazenados numa caixa ou mesmo mantidos sobre o altar. Essa ocorrência era provocada pela perda de aderência das colas e oxidação dos pregos e cravos, tendo como agente principal a presença da umidade ascendente e a umidade relativa do ar, que chega a elevadíssimos índices no interior da igreja. Os insetos xilófagos, principalmente os cupins subterrâneos ou de solo, pertencentes às categorias “rhinotermitidae” (*coptotermes havilandi*) e “termididae” (*nasutitermes spp*), e os de madeira seca, da família “kalotermididae”(cryptotermes brevis), debilitaram a estrutura física da madeira, reduzindo-a, em alguns casos, a uma massa esponjosa. Os fungos também foram responsáveis por parte dos danos, tanto à madeira, como à camada pictórica. O revestimento de folhas metálicas – ouro e prata – estava comprometido por descolamentos, craquelamentos, manchas de excrementos de insetos e de morcegos, acúmulo de poeiras,

detritos, etc., além de raras áreas apresentarem-se repintadas a têmpera, principalmente no frontão da mesa do altar.

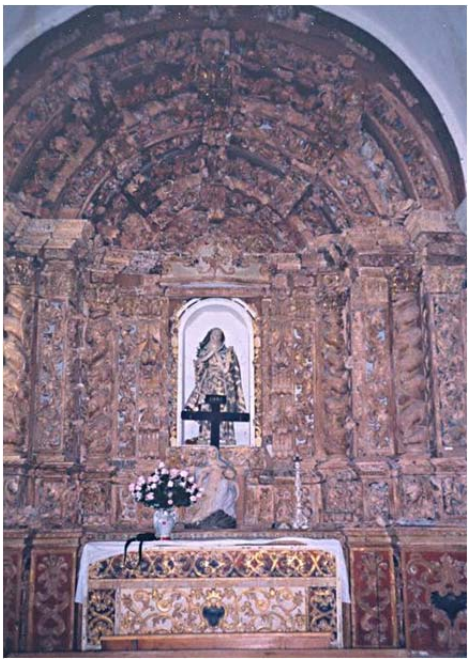


Figura 201 - Altar de Santa Rosa. Antes da restauração.
Fonte: Acervo do Studio Argolo.

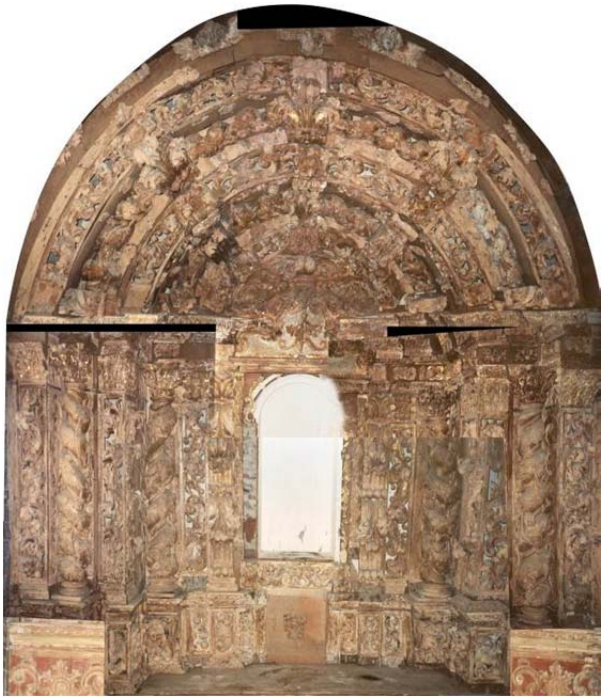


Figura 202- Altar de Santa Rosa - Vista parcial antes da restauração, em fotomontagem
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Como as perdas de douramento no altar de Santa Rosa eram superiores a 70%, optamos por não redourá-lo integralmente (Figura 204). O douramento foi usado apenas parcialmente, mantendo grande parte da talha na madeira natural ou no bolo armênio. Nossa intenção foi evidenciar que o altar outrora fora inteiramente dourado, mas deixando visível que esse douramento fora sensivelmente comprometido pela umidade, ataques biológicos, processos inadequados de limpeza e outros fatores. Redourá-lo totalmente lhe daria um aspecto de novo, encobrindo as marcas do seu tempo-vida e maculando sua expressão autêntica. Em síntese: optou-se por uma restauração situada na fronteira de critérios museológicos ou, se se quiser, arqueológicos.

Houve a necessidade de entalhamento de várias peças novas, cujos originais ou haviam desaparecido ou estavam refeitos com produtos inadequados (cera de abelha com pó de serragem, argamassa de areia e cimento, preenchimentos de estopa e cera de abelha, etc.). As partes reconstituídas tomavam sempre por base peças similares existentes no próprio altar, como folhas de acanto retorcidas, detalhes de querubins, etc., sempre com a preocupação de manter a originalidade do estilo barroco que caracteriza o altar. Peças de sustentação das arquivoltas, predelas, etc., também foram substituídas, quando estritamente necessário. Deu-

se preferência, nessas reconstituições, ao cedro, para manter a legibilidade das intervenções; a quase totalidade permaneceu na madeira natural apenas encerada, diferenciando o falso do verdadeiro, como recomenda a moderno conceito de restauro, já explanado anteriormente (Figuras 203 a 205).



Figura 203 - Altar de Santa Rosa. Em fase de remontagem.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 204 – Altar de Santa Rosa de Viterbo.
Após a remontagem.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 205 - Atar de Santa Rosa de Viterbo. Após o restauro e a bela azulejaria do recinto, ainda aguardando restauração. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Ademir Rodrigues

3.10.4 Retábulo de Nossa Senhora do Rosário

Situado no primeiro pavimento, com acesso através de uma escada situada ao lado da sacristia do Convento Franciscano de Cairu, o pequeno altar dedicado a Nossa Senhora do Rosário quase não era notado, não só pelas suas modestas dimensões, mas também porque – inexpressivo – se encontrava totalmente repintado com tinta branca à base de cal, repetindo a cor das paredes, além de encontrar-se em local de pouca circulação dos visitantes (Figura 206). Inteiramente entalhado em cedro, tem 3,03 m de altura por 1,61 m de largura e 1,10 m de profundidade. Apesar de sua simplicidade, trata-se de um raro exemplar da talha baiana da primeira metade do séc. XVIII. Tal como os demais retábulos do citado convento franciscano, estava atacado por cupins de madeira seca e totalmente descaracterizado em seu aspecto estético. O dossel, a peça mais atacada pelos xilófagos (Figura 207), revelou, durante os testes de prospecção, uma grata surpresa: a descoberta de uma rica pintura artística setecentista, feita a óleo, muito colorida, com dois anjos rechonchudos segurando o escudos de Portugal e da Ordem Franciscana (Figura 208).



Figura 206 - Pequeno altar dedicado a Nossa Senhora do Rosário Convento Franciscano de Cairu. Primeira metade do séc. XVIII. Antes do restauro, ainda totalmente repintado de branco.



Figura 207 – Altar de N. S. do Rosário. Durante a desmontagem, notando-se parte do dossel inteiramente repintado de branco.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 208 – Altar de N. S. do Rosário. Vista parcial do retábulo, após a restauração, já ostentando a pintura recém-descoberta.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Essa descoberta exigiu um processo delicado de decapagem, pelos processos químico e mecânico, já que a pintura original estava encoberta por três grossas camadas de tinta, nas tonalidades branca, cinza e bege. No frontal da mesa do altar, na face voltada para dentro, também descobriu-se uma pintura decorativa executada pelo processo conhecido como *estêncil*, decorada com motivos florais.

Esses tipos de descobertas valorizam a restauração e contribuem para aumentar o acervo artístico de uma instituição, além de revelar uma parcela importante de manifestações artísticas locais, até então ocultada.

Pela ausência de douramento ou policromias originais, desaparecidas no decorrer dos séculos, optou-se por apresentar o altar quase exclusivamente na madeira, conforme pode ser visto na figura 209.



Figura 209 – Altar de N. S. da Conceição. Após a restauração.
Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Ademir Rodrigues

3.11 Curioso caso de remoção de repintura sobre tela

No acervo da Câmara de Vereadores da cidade do Salvador outro exemplo curioso de modificação da concepção original de pinturas pôde ser constatado, porém, neste caso, a alteração ocorrera, não no retrato do homenageado, mas no fundo da obra. Trata-se do retrato de D. Rodrigo José de Menezes (Santa Maria dos Olivais, Portugal, 1742 – Óbidos, Portugal, 1807), de autoria desconhecida, sem data, executado em óleo sobre tela e medindo 95 cm x 71 cm. (Figuras 210 e 211). A citada obra já havia sofrido mais de uma intervenção quando foi restaurada pela equipe do Studio Argolo, em 1997. Porém inexiste no arquivo da Câmara qualquer referência aos seus autores.

Na última intervenção sofrida, foi reentelada pelo processo de cera-resina e recebeu uma camada de *alumilaque* no verso, circunstâncias que levam a suposições de terem sido esses procedimentos realizados na década de 60, do século passado, por Rescala ou por um de seus auxiliares. Acredita-se que, naquela época, não se tenha feito maior investigação na pintura, realizando-se uma restauração superficial, já que não parece que o restaurador tenha sido o autor das repinturas, mesmo porque estas tinham aparência de serem bem mais antigas. Como Presciliano e Robespierre atuaram na restauração daquele acervo, existe a possibilidade de ser um dos dois, ou outro restaurador do final do séc. XIX ou das primeiras décadas do séc. XX o autor das transformações sofridas pela obra.

A pintura foi concebida na forma retangular, porém o retrato em forma de busto está inserido dentro de um círculo oval que lhe serve de “moldura”. Antes da restauração, os quatro cantos do retângulo eram lisos, e, abaixo, na parte interna de uma espécie de cartela, em letra cursiva, estava escrito: “O Ex.mo Senr. D. Rodrigo José de Menezes governador da Bahia criou nela o hospital dos Lázaros e o celeiro público em 1785”. Esta inscrição, apesar de legível, estava inteiramente adulterada e, durante o processo de limpeza, comprovou-se que a pintura estava inteiramente repintada. A remoção feita com produtos químicos foi auxiliada por aparelho de raio ultravioleta, que acentua as áreas com repinturas. Durante o difícil processo de remoção das repinturas, veio à luz interessante decoração em forma de folhas de louro estilizadas contornando o medalhão, imitando uma moldura. Na parte inferior descobriu-se um arrependimento do artista: inicialmente ele havia feito as letras maiores e, vendo que não havia espaço para toda a inscrição, cobriu-a e a refez em letra menor.



Figura 210 - D. Rodrigo de Menezes. Autor desconhecido. Séc. XIX, 95 cm x 71 cm. Durante a restauração. Obra parcialmente repintada. Acervo do Studio Argolo.



Figura 211 – D. Rodrigo de Menezes. Após a restauração, quando foram descobertos os elementos florais estilizados em volta da moldura e a inscrição original que fora adulterada. Fonte: Acervo do Studio Argolo

3.12 Importantes casos decididos por instituições baianas

Em toda a vivência profissional do autor da presente tese, sobejam inúmeros exemplos de intervenções praticadas na Bahia, desde os séculos passados até o meado do séc. XX, quando perdurava a filosofia de substituir o velho pelo novo ou de modificar as obras de arte, total ou parcialmente, para "adaptá-las" ao estilo vigente. Sobretudo no período de transição do estilo barroco para o neoclássico esta prática ficou bastante evidente. Os forros, inteiramente cobertos com pinturas ilusionistas barrocas, como o da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, felizmente íntegro até hoje, caíram de moda. O céu azul estrelado ganhou notoriedade. Muitos outros forros com pinturas ilusionistas, executados no decorrer do séc. XVIII, que recobriam totalmente a nave e a capela-mor de igrejas e pequenas capelas, foram reduzidos a um medalhão central, a exemplo do ocorrido entre 1870 e 1877 com o forro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Pelourinho. Assim, a solução adotada pelos "reformistas" para aqueles forros em forma de gamela e inteiramente policromados, tão típicos da segunda metade do séc. XVIII e XIX, era a de manter a cena principal, geralmente

inserida num medalhão, e transformar a parte restante num céu estrelado, ou, em casos mais drásticos, repintá-los inteiramente. Os tetos das sacristias, refeitórios, salas de consistório, do capítulo, forro de coros de igrejas e conventos também sofriam esta mesma "onda transformista". Outros eram inteiramente recobertos por espessas camadas de base de preparação para encobrir a pintura original e receber uma nova camada de tinta azul celeste ou azul cerúleo; as estrelas eram esculpidas de diversos tamanhos e presas ao teto, ou simplesmente pintadas e douradas com ouro brunido, para ficarem mais brilhantes, simulando um céu em noite estrelada.

A maioria dos tetos em forma de caixotão, característicos dos séculos XVII e XVIII, perdeu não apenas sua pintura interna mas também a dos frisos e molduras, a exemplo do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Penha e França, de Itapagipe, e do antigo solar Guedes de Brito, mais conhecido como Solar Saldanha, sede do Liceu de Artes e Ofícios, infelizmente destruído por terrível incêndio em fevereiro de 1968. Este nobre solar, erigido entre o final do séc. XVII e início do XVIII, era considerado um dos melhores exemplares da arquitetura residencial brasileira. Seus deslumbrantes tetos apainelados foram todos repintados de branco e já não podem mais revelar seus segredos.

Hoje, ao restaurador situado no interior da nave do Convento de Santa Clara do Desterro, com os olhos voltados para o teto da sua nave, em forma de caixotão e todo pintado de azul, deve suscitar o desejo de um dia subir num andaime e fazer uma série de prospecções. É inconcebível imaginar que espaços menos importantes do convento, inclusive capelas internas, tenham seus forros pintados artisticamente, enquanto o forro da nave, localizado na parte mais nobre do monumento, tanto do ponto de vista litúrgico como social, tenha permanecido com uma pintura lisa e desprovido de qualquer ornamento. A própria conformação de forro em caixotão, com seus frisos e molduras, induz a pensar que belas pinturas poderiam ali estar à espera de um restaurador apaixonado. O que mais intriga é que o prolongamento do forro sobre o coro (espaço restrito às irmãs clarissas, outrora permanentemente enclausuradas) tenha os caixotões também pintados. Mais aguçada ainda se torna a curiosidade pelo fato de essa área pintada ter a autoria atribuída ao famoso pintor português Antônio Simões Ribeiro (*Portugal, 16..? – † Bahia 18..?), que teria executado esse trabalho em 1745. Teria o forro da nave sido refeito no período da radical reforma ocorrida no templo a partir de 1844, época em que a nave e todo restante da igreja perdeu sua decoração barroca e, provavelmente, por falta de recursos este forro permaneceu liso ou teria sido repintado, mantendo encobertas as pinturas dos seus caixotões, similares àqueles do coro? Esta parece ser a hipótese mais provável.

3.12.1 O Solar Ferrão

Não apenas as decorações internas das igrejas e conventos eram vítimas permanentes de reformas. O mesmo acontecia com palácios e solares da nobreza baiana. Em 1976, quando foi iniciada a reforma do Solar Ferrão, no Pelourinho, a equipe de restauradores do recém-fundado CERBA – Centro de Restauração da Bahia (subordinado ao IPAC – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural) fez importante descoberta: sob várias camadas de tintas que cobriam dois tetos apainelados da área nobre do solar, revelaram-se valiosas pinturas, com motivos de caça (Figuras 212 a 215) em um dos forros e cenas mitológicas em outro. Em início de carreira profissional, após ter retornado de Florença, o autor da presente tese passou curto período no IPAC, quando ainda estava sendo feita a remoção daquelas repinturas e iniciava-se a reintegração pictórica.

Foram necessários vários anos de trabalho para serem removidas, mecanicamente, as espessas camadas de repintura, uma vez que os tetos, antes da intervenção, ostentavam pinturas lisas. Diante do deplorável estado de conservação do imóvel após a saída dos seus moradores, ninguém poderia imaginar que, sob algumas camadas de tinta de alguns dos seus forros poderia existir uma obra de arte. Considera-se quase um milagre terem essas obras sobrevivido tantos anos num casarão transformado em cortiço e sendo habitado por mais de cinquenta famílias, que dividiam seus quartos, salas e demais aposentos com tabiques e instalações elétricas improvisadas, sem a menor condição de uma vida digna.

Antes de iniciado seu projeto de revitalização, sabendo-se que o fogo fora a causa da destruição de muitos casarões localizados naquela área, não deixa de ser surpreendente a sobrevivência desses raros exemplares da pintura baiana do séc. XVIII. Raros porque, na pintura brasileira dos séculos XVII e XVIII, os temas sacros são predominantes, com exceção da pintura pernambucana do período holandês. Portanto, encontrar pinturas com temas de caça e mitologia grega é algo excepcional. Nas cenas de caça, tipicamente europeias, temos os seguintes temas representados: 1) caça ao urso (Figura 212); 2) caçador equestre atacado por um felino (Figura 213); 3) jovem equestre com cães de caça (Figura 214) e 4) caça ao javali (Figura 215), etc.. O desenho é seguro e a técnica bastante apurada. A tonalidade, em parte escurecida, foi causada pela absorção dos pigmentos pelas resinas naturais do suporte de madeira, que possuía apenas uma fina base de preparação, insuficiente para impermeabilizá-la.



Figura 212 – Caça ao urso. Autor desconhecido. Séc. XVIII. Óleo sobre madeira. Pintura descoberta no forro do Solar Ferrão. Fonte: Acervo do autor



Figura 213 - Caçador equestre atacando um felino. Autor desconhecido. Séc. XVIII. Óleo sobre madeira.
Fonte: Acervo do autor

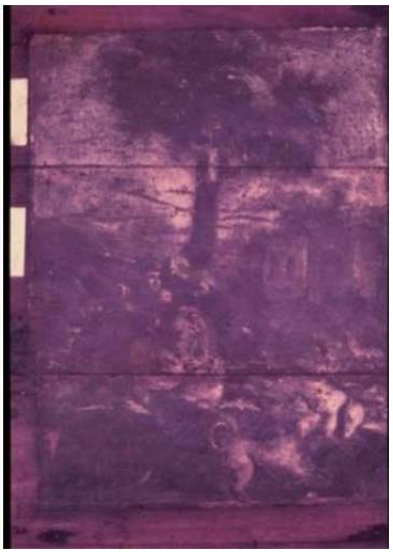


Figura 214- Jovem equestre com cães de caça. Séc. XVIII.
Fonte: Acervo do autor

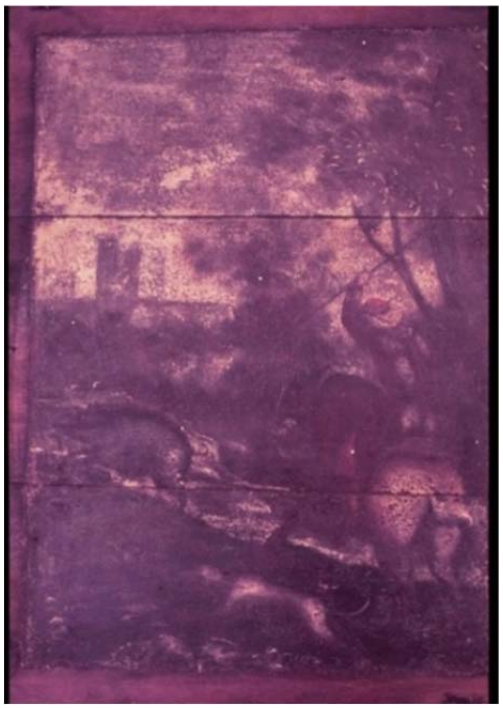


Figura 215 - Caça ao javali. Autor desconhecido. Séc. XVIII. Óleo sobre madeira.
Fonte: Acervo do autor

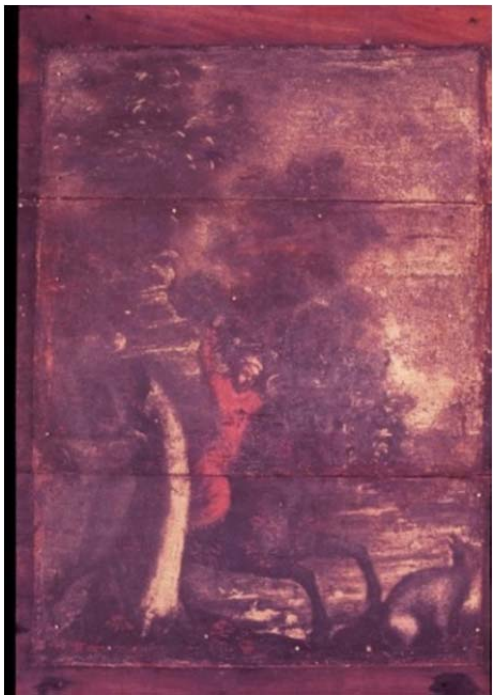


Figura 216 - Cena de caça. Autor desconhecido. Séc. XVIII. Óleo sobre madeira.
Fonte: Acervo do autor

Nos temas mitológicos sobressaem as seguintes cenas: 1) Danae, filha de Acrísio, rei dos Argos (Figura 217); 2) Zéfiro e Flora, ele mensageiro da primavera e o grande amor da deusa das flores (Figura 218); 3) Vênus e Adônis, ela a deusa do amor e ele cultuado pela sua beleza (Figura 219); 4) Galatea, deusa infinita do mar que apreciava passear com sua carruagem puxada por golfinhos e, finalmente, 5) Mercúrio (Figura 220).



Figura 217 - Danae. Filha de Acrísio, Rei dos Argos. Belo painel descoberto em 1976.
Fonte: Acervo do autor



Figura 218 - Zéfiro e Flora. Ele o precursor da primavera e o grande amor da rainha das flores. Fonte: Acervo do autor



Figura 219 - Vênus e Adônis. Ela a deusa do amor e ele cultuado pela beleza.
Fonte: Acervo do autor



Figura 220 - Mercúrio – Painel descoberto sob várias camadas de tinta lisa
Fonte: Acervo do autor

3.12.2 O Forro da Igreja do Rosário dos Pretos

Alguns anos após a criação do IPAC (década de 70 do século passado), quando foram iniciadas as obras de restauração da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, as prospecções realizadas pela equipe de restauração revelaram, em diversas partes do forro, a presença de pintura artística que dava continuidade àquela do painel central: cena da Coroação da Virgem do Rosário pela Santíssima Trindade, na presença de São Domingos de Gusmão e São Bartolomeu de las Casas, que aparecem ajoelhados na parte inferior. Inicialmente os trabalhos foram executados pela equipe do ARCA – Atelier de Restauração e Conservação, recém-fundado, sob a direção do restaurador Orlando Ramos, em 1974. O modesto órgão foi criado no IPAC durante a administração do então diretor, Vivaldo da Costa Lima (1925-2010), antropólogo muito conhecido e respeitado. Era então governador da Bahia Antônio Carlos Magalhães (*Salvador, BA., 1927 – † S.Paulo, SP 2007), no seu primeiro mandato (1970-74). O forro da Igreja foi desmontado e transferido para as dependências da antiga Faculdade de Medicina da UFBA, ocupando os espaços antes destinados aos Laboratórios de Anatomia Patológica e Anatomia Humana, situados nos fundos do edifício sede, defronte à Bahia de Todos os Santos.



Figura 221 - Medalhão do forro da Igreja do Rosário dos Pretos. José Joaquim da Rocha – 1780. Antes da Restauração.
Fonte: Acervo do IPAC.



Figura 222 – Medalhão do forro da Igreja do Rosário dos Pretos. Após a restauração.
Fonte: Acervo do autor. Foto: Waldemar Silvestre

Como existia na época um interesse muito intenso em socializar os residentes da área do centro histórico, inclusive jovens e adolescentes, muitos eram encaminhados para o setor de restauração sem o mínimo treinamento prévio, como seria correto e desejável. Lá chegando eram, muitas vezes, encaminhados para o setor de remoção de repinturas, onde se fazia a decapagem das camadas de tinta das tábuas que compunham os forros da Igreja do Rosário e do Solar Ferrão ou das talhas dos altares. Essa área de trabalho era denominada por um certo arquiteto de “setor de raspar tábuas”, expressão que contou com veemente protesto do autor desta tese no curto espaço de tempo em que permaneceu nestas obras, não apenas por não corresponder, conceitualmente, aos serviços de restauro projetados, como também pela atuação inconsequente na contratação da mão de obra, sem a mínima formação profissional, pondo em risco as obras de arte que se pretendia salvar.

Trabalhavam naquele setor de restauração, sob orientação de um grupo de restauradores mineiros (tendo à frente os irmãos Orlando e Adriano Ramos), mais de cem jovens inexperientes e poucos graduados em artes plásticas, a maioria destes oriundos da Escola de Belas da UFBA, dando seus primeiros passos na área do restauro e tendo como formação uma única disciplina curricular ministrada pelo Prof. João José Rescala, sem qualquer experiência prática. É importante deixar registrado que o próprio Rescala discordava dos métodos utilizados por aquele grupo mineiro, protestando várias vezes, mas sem lograr êxito pela força exercida pelo governo estadual, principalmente pelo governador Antônio Carlos Magalhães. O novo governador da Bahia, Roberto Santos (Salvador-Ba., 1926), assumiu em 1975, nomeando para dirigir os destinos do IPAC o arquiteto e professor Mario Mendonça de Oliveira, a quem coube, entre outras missões, dar continuidade à restauração da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Coube-lhe também modificar a estrutura interna do IPAC e dar mais visibilidade ao Setor de Restauração dos Bens Móveis e Integrados. Sua gestão durou quatro anos (1975-1978).

Em meados de 1978, o Governo do Estado celebrou convênio com a Universidade Federal da Bahia e seu museu, Museu de Arte Sacra, que cedeu ao IPAC seus técnicos especializados para atuarem no CERBA. Passou então a coordenar o Setor de Restauração a restauradora Liana Gomes Silveira, que, com seu entusiasmo, competência e profissionalismo, procurou dar ordenamento a um verdadeiro caos reinante, pela falta de estrutura, equipamentos, materiais adequados e uma numerosa equipe desprovida de qualificação.

Coube ao autor da presente tese a supervisão dos trabalhos de restauração dos retábulos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. O trabalho mais difícil era manter a ordem

no canteiro de obras diante de tantos adolescentes oriundos de áreas de risco social, nem sempre muito dóceis. O trabalho de remoção das repinturas era difícil e só podia ser efetuado mecanicamente com uso de espátulas odontológicas e bisturis cirúrgicos, já que os testes de solubilidade da camada pictórica se mostraram infrutíferos.

A restauração do patrimônio devia contribuir para a ascensão e socialização dos moradores da área e essa política era até comovente e defensável. Na prática o trabalho era difícil, pois poucos demonstravam habilidade necessária para o delicado trabalho de decapagem, que exige disciplina e paciência. Ficar sentado o tempo todo com uma espátula ou um bisturi na mão, removendo cuidadosamente alguns centímetros de repintura por dia, não é tarefa que agrade a quem ainda não desenvolveu o prazer de salvar uma obra de arte, especialmente um adolescente. Por outro lado, se o órgão fosse utilizar apenas a mão de obra especializada e de nível superior (que já não era suficientemente numerosa) para remover a espessa camada de tinta azul que encobria a pintura de José Joaquim da Rocha das dezenas de enormes tábuas que compunham o forro da nave da igreja do Pelourinho (260 m^2), os custos seriam exorbitantes.

Além do treinamento, que contava com a orientação dos técnicos do CERBA, outra tarefa difícil era conscientizar o grupo da importância e da fragilidade daquelas pinturas. A fiscalização era permanente e, após a saída da equipe da UFBA, em 1979, foi transferida para a restauradora Maria Lúcia Ribeiro, que chefiou o setor por vários anos. Apesar das tensões, o trabalho era gratificante e várias vocações foram descobertas, resgatando muitos jovens da exclusão. Enfim, foi neste contexto que os forros da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do Solar Ferrão foram restaurados.

A ausência de uma mão de obra especializada e a falta de recursos científicos que pudessem indicar uma fórmula capaz de permitir uma remoção química em vez de mecânica, sem dúvida são a razão de hoje o medalhão central exibir uma pintura bem mais nítida do que o restante do forro, justamente aquela área que estava encoberta pela espessa camada de repintura removida por bisturis e espátulas odontológicas. Pela lógica, a parte que ficou mais de cem anos encoberta por repintura, sem nenhum tipo de incidência luminosa, deveria parecer mais nítida que o medalhão central, que permaneceu o tempo todo exposto aos raios luminosos.

Monica Farias afirma em sua tese de mestrado que “esta cobertura de tinta azul provocou danos à quadratura encoberta, o que fez com que, mesmo após o restauro, feito por Rescala, a cena central apresentasse mais limpidez e o entorno ficasse mais esmaecido[241].

Infelizmente, o que realmente ocorreu foi que boa parte da pintura original fora removida juntamente com a repintura (!), pela mão-de-obra pouco qualificada, conforme acima relatado.



Figura 223 - Forro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Após a restauração, notando-se que o medalhão central tem a policromia mais nítida que a parte restante da obra. Fonte: FARIAS, Monica, 2012, p. 772. Foto: Aníbal Gondim.

Mesmo para um profissional experiente é difícil fazer a remoção mecânica sem atacar a pintura original. Imagine-se – repetimos – jovens adolescentes e adultos sem formação efetuando esse tipo de trabalho. Regina da Costa Pinto Moreira, baiana e restauradora das mais conceituadas do Museu do Louvre, em visita ao canteiro de obras em 1979, mostrou-se impressionada com o que viu. É bom esclarecer que o Prof. Rescala não participou diretamente da restauração do forro da nave da Igreja do Rosário. No máximo, efetuou algumas visitas como técnico do IPHAN e principal autoridade na Bahia na área da restauração à época, com a finalidade de fiscalizar os trabalhos que ali estavam sendo

[241] VICENTE, Mônica Farias Menezes. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador*: José Joaquim da Rocha 1750-1850. 2011. v.1, f. 629 Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2011 p. 768.

executados, uma vez que se tratava de monumento tombado em nível federal[242]. Conforme acima comentado, ele não fora favorável à forma como se utilizavam aqueles grupos de adolescentes na restauração deste patrimônio artístico, assim como condenava o ímpeto da desmontagem sem maiores registros dos retábulos e demais peças do acervo da mesma igreja, fatores que geraram muitos problemas no momento da remontagem, em 1986.

Apesar dos trabalhos de restauração das obras acima comentadas não terem sido realizados com técnica mais apurada e pessoal com melhor formação profissional, especialmente nos seus primeiros anos, isto não invalida o grande esforço empreendido pelo governo do Estado da Bahia na restauração do seu Centro Histórico. Esta foi, na verdade, uma época de esplendor, tanto em Salvador como no interior da Bahia, dando oportunidade a muitos artistas e egressos da Escola de Belas Artes e da Faculdade de Arquitetura da UFBA de trabalhar na restauração do nosso patrimônio cultural. Esse clima propiciou aos diversos graduados em Belas Artes, Arquitetura, História e Museologia, uma posterior busca por especialização, no Brasil ou no exterior. O CECOR – Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, foi uma das instituições que recebeu a maior leva de recém-formados da Escola de Belas Artes da UFBA, desejando especializar-se em Restauração de Bens Culturais, ampliando assim os conhecimentos já obtidos na prática. Outros buscaram cursos e estágios em instituições internacionais, especialmente na Itália, Bélgica e Espanha.

A Escola de Belas Artes da UFBA realizou, por dois anos consecutivos, 1980 e 1981, Cursos de Especialização de Bens Móveis e Integrados, com apoio do IPHAN e da Unesco, com a finalidade de complementar a formação profissional daquelas pessoas que trabalhavam na área, dando prioridade àqueles que estavam ligados aos órgãos públicos, especialmente IPAC, IPHAN e UFBA. Foi uma excelente oportunidade de profissionalização para muitos graduados em Artes Plásticas e outras áreas afins. A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA, pelo envolvimento direto do Prof. Mario Mendonça e pelas mesmas razões e necessidades de mão de obra especializada, criou, “em 1981”, o CECRE - Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos, “vinculado à pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da

[242] A obstinada restauradora Maria Lúcia Ribeiro, também lamentando a forma de recrutamentos dos auxiliares de restauração, foi a responsável pela obra durante vários anos e afirma não se recordar da visita do Prof. Rescala ao canteiro de obras. Os verdadeiros responsáveis pela obra de restauração e remontagem – não apenas do forro da nave mas também do forro da capela-mor e de ouros elementos integrados do templo – foram a restauradora Maria Lúcia Ribeiro e a competente equipe de carpintaria do IPAC.

UFBA”[243], que pouco tempo depois ganharia prestígio internacional e passou a receber alunos de vários países da América Latina e antigas possessões portuguesas na África.

As descobertas dos forros do Solar Ferrão e da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos enriqueceram nosso patrimônio cultural e são reveladoras da capacidade criadora dos nossos artistas, além de mostrar que eles não estavam limitados a retratar apenas temas de natureza religiosa. Certamente parcela importante da nossa memória ainda está ocultada por muitas camadas de tinta, esperando o momento de ser resgatada. Infelizmente, nem sempre quem está à frente de um trabalho de restauro tem suficiente conhecimento e sensibilidade para investigar o que pode estar sob essas espessas camadas de tintas, tanto em superfícies murais, como de madeiras, pedras ou outros materiais usados na construção civil. Tem-se conhecimento de que muitos exemplares de pinturas murais, restos de painéis de azulejaria, entre outros, foram destruídos por empresas construtoras, sem nenhuma vivência na área de restauração, que se encarregaram das obras do nosso Centro Histórico de Salvador. É muito mais rápido e econômico destruir uma parede ou um forro de madeira para reconstruí-lo, ao invés de fazer consolidamentos complexos, estabilizações difíceis, remoção de camada após camada de repintura, com solventes ou bisturis cirúrgicos, para salvar um testemunho do nosso passado. Isso exige cultura, sensibilidade e amor à arte e não pode estar associado ao lucro fácil. O trabalho de restauro é, por sua natureza, lento, meticuloso e, muitas vezes, complexo, exigindo competência, determinação, paciência, habilidade manual, entusiasmo e paixão.

[243] QUEIROZ, Moema Nascimento; COPPOLA, Soraya. A prática da preservação, conservação e restauração e a Teoria da Brandi. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. XL, 2008. p. 391-409. p. 408. Nota 4 de fim de texto. Disponível em: <http://www.docvirt.com/WI/hotpages/hotpage.aspx?bib=BibVirtMHN&pagfis=19086&pesq=&url=http://docvirt.com/docreader.net#> Acesso em: 14 set. 2014.

4. A RESTAURAÇÃO DE PINTURAS ARTÍSTICAS

No universo da preservação e da conservação do patrimônio cultural, a restauração de pinturas artísticas é, sem dúvida alguma, uma das especialidades mais complexas e, por esta razão, uma das mais valorizadas. Restaurar pinturas artísticas é sempre o maior sonho de quem pretende se profissionalizar nesta nobre área do conhecimento humano. Na área da criação artística, analogamente, os pintores que se dedicavam à pintura de cavalete e, eventualmente, de pinturas murais, eram sempre mais valorizados que aqueles que se dedicavam à elaboração de estofamentos em imagens policromadas, pinturas decorativas ou de objetos utilitários como cerâmica, porcelana, azulejaria, etc.. Aos primeiros era sempre exigido um profundo conhecimento de anatomia humana, domínio de perspectiva, segurança no desenho e sensibilidade na seleção das cores, qualificação não estritamente necessária àqueles de se dedicavam às áreas consideradas menos nobres, e, por esta razão, na época colonial brasileira se fazia uma diferença entre os pintores de obras de arte e os pintores práticos.

A pintura foi sempre considerada uma das áreas mais importantes no universo das artes plásticas, abarcando um amplo espectro de suportes, e as pinturas sobre tela, pertencem a um nicho ainda mais valorizado. No âmbito da restauração de pinturas, podemos classificá-las tanto quanto às técnicas em que foram produzidas – óleo, têmpera, afresco, encáustica, aquarela, técnicas mistas, acrílicas, vinílicas, etc – como em relação aos suportes utilizados pelos artistas: madeira, tecidos, papéis, placas de metais, tais como o cobre, o zinco, o estanho, o latão, entre outros.

A restauração de pinturas envolve um conhecimento amplo por parte do restaurador, não apenas de estilos artísticos, mas também das diversas técnicas que imperaram em cada período da produção cultural da humanidade ou do país onde o profissional atuou. Parcela importantíssima do patrimônio da humanidade está representada por pinturas, não importando se de época medieval, renascentista, barroca, neoclássica, moderna ou contemporânea. O valor das pinturas, como de qualquer obra de arte, não pode ser mensurado apenas pelo seu valor econômico, e este normalmente está associado à cotação do artista no mercado de arte, porém as obras de arte, especialmente as pinturas antigas, possuem um valor cultural que se sobrepõe ao de caráter econômico.

A restauração de pinturas é uma atividade mais complexa, conforme será amplamente explanado nos próximos capítulos, devido à delicadeza e a fragilidade delas, já que sua essência está contida na imagem representada por frágil película, às vezes de espessura

inferior a um milímetro. Esta é, sem dúvida, uma das razões da importância e da responsabilidade que envolve a intervenção em uma pintura artística. Qualquer imperícia, por insegurança ou incerteza quanto ao processo de intervenção, incluídos aí os produtos de limpeza da camada pictórica, poderá ser fatal para a obra de arte e para a reputação daquele profissional a quem foi confiada a restauração. Não são poucos os casos conhecidos de importantes coleções de pinturas irremediavelmente danificadas em processos de restauração, sobretudo aqueles relacionados com a limpeza da camada pictórica. A prudência é, portanto, o mandamento maior a ser observado, quando o restaurador tem diante de si uma obra de pintura artística à espera de intervenção. A responsabilidade aumenta proporcionalmente ao valor da obra, em termos artísticos, devocionais, sentimentais ou econômicos.

A escolha do tema para esta tese de doutorado levou em consideração não somente a militância do autor na restauração de pinturas artísticas e decorativas nas suas mais variadas técnicas e estilos, mas também a familiaridade proporcionada pelo conhecimento do acervo e a restauração de parte dele, constituída por seis paineis de autoria de José Joaquim da Rocha, de propriedade da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, uma das mais importantes instituições assistenciais, humanitárias e culturais deste Estado. Entrar no âmago das obras daquele pintor, no curso da restauração, propiciou desvendar valiosas informações históricas, tecnológicas e conceituais que as pinturas em geral experimentaram na Bahia, ao longo de seu tempo-vida.

4.1. O acervo de pintura da Santa Casa

A Santa Casa de Misericórdia da Bahia é detentora de um dos mais importantes acervos culturais do Estado da Bahia, formado ao longo de mais de quatro séculos, representado por documentos de seu arquivo histórico, mobiliário sacro e doméstico, objetos de decoração, elementos líticos, etc.. Sua igreja é considerada um dos exemplares mais belos do estilo barroco baiano, com seus retábulos, painéis de azulejaria, lampadários de prata e lustres de cristal, imagens sacras, forro apainelado e, principalmente, seus seis painéis que decoram a capela-mor e que serão o foco desta pesquisa.

A sede da Santa Casa abriga o Museu da Misericórdia, dotado de um amplo acervo de pinturas, na sua quase totalidade integrado por obras de cavalete, em óleo sobre tela, em que os retratos de provedores, benfeitores e pessoas de destaque da sociedade colonial, imperial e republicana, se destacam. Ali, podem-se também admirar pinturas sobre suportes de madeira,

como os painéis da sacristia, porém o que mais encanta os baianos e turistas, é a suntuosidade do salão nobre, com seu belo teto apainelado, obra atribuída ao mestre português Antônio Simões Ribeiro (*Portugal, 1600? - † Salvador, BA, 1755) e restaurada em 1882 por José Antônio da Cunha Couto (*Salvador, BA, 1832? - † Salvador, BA, 1894).

A Santa Casa abriga o maior conjunto de pinturas de cavalete da autoria de José Joaquim da Rocha, zelosamente mantidos pela instituição, incluindo, entre outras, além dos paineis da capela-mor, que serão objeto principal deste estudo, a famosa coleção dos estandartes da Procissão dos Fogareus.

A fim de que se pudesse penetrar, com uma razoável profundidade, no universo da instituição, buscaram-se suas origens no final do período renascentista em Portugal, onde ela nasceu, prosperou e se mantém como uma das mais veneradas instituições voltadas para semear o bem, a caridade e o humanismo, defendidos pela sua fundadora.

4.2 A origem das Santas Casas

A Irmandade da Santa Casa é uma instituição religiosa tipicamente mediterrânea, tendo sido fundada em Portugal, pela Rainha Leonor, em 1498. Desde os primórdios de sua criação, humanismo e solidariedade sempre foram um lema precioso para a instituição. As Misericórdias Portuguesas sempre estiveram ligadas a um compromisso de Irmandades, o que lhes dava um aspecto de economia social e lhes proporcionava um perfil cristão, definindo-as claramente como Confrarias. A instituição nasceu por inspiração de Frei Miguel Contreiras, da Ordem dos Trinitários, com a permissão e o consentimento da Rainha D. Leonor. Contou também com "outorga, autoridade e ajuda do Colégio Capitular da Sé de Lisboa"[244], cujo claustro foi o seu primeiro estabelecimento histórico.

Desde o início de sua fundação, as "Santas Casas nunca deixaram de celebrar uma data particularmente expressiva para a sua vocação assistencial e para a sua devoção mariana"[245]. Foi a data de 2 de julho, tradicionalmente ligada à evocação da Visitação de Nossa Senhora à sua prima Santa Isabel, tanto que nas bandeiras das Misericórdias[246], muitas

[244] [244] SILVA, Manoel Ferreira da. *.A Rainha Leonor e as Misericórdias Portuguesas.* Lisboa: Rei dos Livros, 1998. p. 14

[245] Idem.

[246] As "Bandeiras" eram estandartes bifaciais, contendo, num dos lados, Nossa Senhora da Misericórdia, e, no outro, Nossa Senhora da Piedade. A Bandeira da Bahia é de autoria do pintor Miguel Navarro y Cañizares, pintada em 1876.

vezes se representou a cena do encontro e do abraço entre as duas felizes mães, que mutuamente se proclamaram "bem-aventuradas".

Segundo Damião de Góis[247], a Rainha D. Leonor de Lencastre, cognominada "Princesa Perfeitíssima", nasceu na cidade de Beja, a 2 de maio de 1458, ou 8 de dezembro, segundo Frei Jorge de São Paulo[248]. Era filha do infante D. Fernando, Duque de Viseu, Condestável de Portugal e da infanta D. Beatriz. Casa-se com o Príncipe Real Dom João, filho de D. Afonso V, em 22 de janeiro de 1471. Com a partida do Rei D. Afonso e de seu filho para a África, fica a jovem princesa como regente do Reino. Em 24 de agosto desse mesmo ano, o rei D. Afonso conquista Arzila, no Marrocos, com a participação efetiva de D. João, o qual é imediatamente armado cavaleiro por seu pai. No dia 29 do mesmo mês, a cidade de Tânger rende-se aos portugueses.

Em 18 de maio de 1475, D. Leonor dá à luz o príncipe D. Afonso, herdeiro da coroa portuguesa. Nesse mesmo ano, D. Afonso V, decide partir para Castela, onde se casará, em segundas núpcias, com sua sobrinha D. Joana, confiando a Regência, enquanto estivesse fora do país, a seu filho, o Príncipe D. João, o qual sobe ao trono em 31 de agosto. Em 1º. de janeiro de 1476, atendendo ao chamado do pai, o Príncipe parte para Castela, à frente de um exército de reforço, deixando, na regência do reino, D Leonor. No dia 2 de março acontece a Batalha de Toro, vencida por Dom João, mas perdida por D. Afonso V[249]. Em 10 de novembro de 1477, o Conselho dos Nobres se reúne para tomar conhecimento da abdicação de Dom Afonso V, em favor do seu filho D. João, que imediatamente é aclamado Rei, segundo a vontade do pai, com o nome de D. João II. Dona Leonor, naturalmente, torna-se rainha de Portugal, porém quatro dias depois, acontece o retorno de Dom Afonso, tendo o filho lhe restituído o poder, o qual somente assumirá definitivamente em 28 de agosto de 1481, com a morte, na cidade de Sintra, do Rei D. Afonso V. D. João II e D. Leonor sobem ao trono de Portugal, tendo a cerimônia ocorrido em Sintra, onde o casal é aclamado.

Em 22 de janeiro 1485, D. Leonor dá início a sua obra de caridade mais importante, "lançando a primeira pedra do Hospital das Caldas, de Óbidos, primeiro grande hospital existente em Portugal"[250], sendo a primeira estação termal em todo o mundo, ainda hoje muito procurada por turistas. O majestoso prédio do Hospital das Caldas, a provável primeira

---

[247] GÓIS, Damião de. Chronica do Sereníssimo Príncipe D. João. In: SILVA, Manoel Ferreira da. *A Rainha Leonor e as Misericórdias Portuguesas.* Lisboa: Ed. Rei dos Livros, 1998. Cap. X, p. 20.
[248] SÃO PAULO, Jorge de. *História da Rainha Dona Leonor e da fundação do Hospital das Caldas*, Escrito em 1656. Editado em 1928. Capítulo II
249 SILVA, Manoel Ferreira da, op. cit., p. 21.
[250] Ibidem, p. 22.

Misericórdia do País, é conhecida como *a das Caldas da Rainha*[251]. Em 1488, D. João II concede carta de privilégios aos futuros habitantes de Caldas. Em 1490 casa-se em Évora, por procuração, o príncipe D. Afonso, filho de D. João II e D. Leonor, com D. Isabel, filha primogênita dos Reis Católicos da Espanha, Francisco e Isabel, encerrando-se assim o contencioso político entre Castela e Aragão. Em março do mesmo ano, parte de Portugal a embaixada que vai a Castela ajustar o referido casamento, também por procuração, que é celebrado no domingo de *pascoela*, na presença dos pais da noiva, os Reis Católicos. Porém, somente em 27 de novembro, a princesa espanhola D. Isabel chega efetivamente a Évora, sendo festivamente recebida. O casamento durou pouco, uma vez que o príncipe D. Afonso, aos dezesseis anos, falece em 12 de julho do ano seguinte, num desastre, quando corria a cavalo na Ribeira de Santarém[252]. Neste mesmo ano, o rei concede "mercê à Rainha das rendas e direitos do serviço real e genusias dos judeus de Lisboa"[253] e, no ano seguinte, ordena que seja pago à Rainha "a renda do dízimo das joias que lhe pertencia haver de todas as Alfândegas do reino"[254]

Vivenciava-se a época das grandes navegações e das conquistas territoriais empreendidas por portugueses e espanhóis. Já em 1488 o navegante português Bartolomeu Dias dobrara o Cabo das Tormentas, que o rei de Portugal chamaria de Boa Esperança, passo importante para a descoberta do caminho marítimo para as Índias. Em janeiro de 1492, Granada, último baluarte mulçumano na península ibérica, rende-se aos Reis Católicos. Estes, eufóricos com a vitória, acabam aceitando financiar a viagem de Colombo, proposta que haviam recusado por duas vezes. Na noite de 3 de agosto do mesmo ano, parte do porto de *Palos de la Frontera*, na Espanha, o navegante genovês Cristóvão Colombo, com a missão de alcançar a Índia pelo Ocidente. Viaja a serviço da Espanha, já que outros soberanos, inclusive D. João II, não deram muito crédito às suas propostas. Sua luta em busca de apoio para a realização da viagem teve a duração de mais de seis anos. Segue numa pequena frota formada pela nau Santa Maria, a maior, de 100 toneladas, também chamada de *Gallega* e duas caravelas menores: Pinta (50 toneladas) e Nina (40 toneladas). A expedição era composta por 80 homens. Foi provavelmente o maior erro de Portugal na disputa por novas terras e a maior façanha da Espanha, graças ao apoio dado a Colombo, pelos Reis Católicos, Fernando e Isabel. Em 12 de outubro de 1492, Cristóvão Colombo chega à ilha *Guanahani*, hoje

251 SANTOS, D. Maria Carlota de Assis Almeida apud SILVA, Manoel Ferreira da. *A Rainha Leonor e as Misericórdias Portuguesas.* Lisboa: Ed. Rei dos Livros, 1998, p. 22
252 SILVA, Manoel Ferreira da, op. cit., p. 23
253 Idem
254 Idem

Bahamas, acreditando ter atingido a Ásia Oriental. As grandes navegações foram uma consequência natural do desenvolvimento alcançado pelo renascimento italiano.

A bula 3 de maio de 1493, do Papa Alexandre VI, doa à Espanha todas as terras para o Ocidente em direção à Índia, mas no dia seguinte, através da *Bula Eximiae,* o Pontífice determina que se trace um meridiano de pólo a pólo que passe por Cabo Verde, a oeste do qual os portugueses só possam adiantar-se até cem léguas. As negociações entre espanhóis e portugueses, mediadas pelo Papa prosseguiram e, em 7 de maio de 1494, concluem-se as negociações para a assinatura do Tratado de Tordesilhas, o qual efetivamente será assinado em 2 de julho em Arévalo, pelos Reis Católicos, com algumas modificações, sendo a principal o direito concedido aos portugueses de avançarem 370 léguas para oeste do meridiano de Cabo Verde. No dia 5 de setembro o Tratado é assinado em Setúbal por D. João II. Em 1495, o rei, já muito doente, antes de partir para o Algarve, faz seu testamento, em 29 de setembro, designando como herdeiro da Coroa D. Manoel, duque de Beja, irmão da Rainha Leonor. Sua saúde declina, vindo a falecer na cidade de Alvor, no Algarve, a 25 de outubro do mesmo ano. A viúva, D. Leonor, cumprindo o testamento, proclama D. Manoel Rei de Portugal, em Alcácer do Sal, onde viria a ser aclamado em 27 de outubro.

Em 1497, D. Leonor continuava muito ativa em sua missão caritativa, tendo obtido do Papa Alexandre VI "indulgências especiais para os doentes que moravam no Hospital das Caldas e para as pessoas que leguem donativos de vulto ao mesmo hospital" [255]. Neste mesmo ano, em 8 de julho, Vasco da Gama recebe de D. Manoel I a missão de alcançar o propalado Caminho Marítimo para as Índias, navegando pelo ocidente, depois de passado o Cabo da Boa Esperança. Em 11 de fevereiro de 1498, com a partida do Rei e da Rainha para a Espanha, para serem jurados herdeiros das Coroas de Leão, Castela e Aragão, D. Leonor volta a ocupar a regência. Em 20 de maio, a expedição de Vasco da Gama chega finalmente a Calicute na Índia, alcançando assim um dos maiores feitos náuticos, sob bandeira portuguesa. A notícia, porém, só chega a Portugal, a 10 de julho de 1499, com o retorno de Nicolau Coelho a Lisboa. Vasco da Gama só retornaria em setembro, quando é recebido com grandes festas e homenagens, inclusive pelo Rei D. Manoel. No dia 15 de agosto, D. Leonor, ainda investida do cargo de Regente, funda a Misericórdia de Lisboa, numa capela no Claustro da Sé, por sugestão de Frei Miguel de Contreiras. Em 9 de março de 1500 Pedro Álvares Cabral, comandando uma frota de 13 naus, parte do Tejo descobrindo o Brasil em 22 de abril. Em 1504 estabelece-se no Brasil a primeira capitania. Foi justamente no período das Capitanias

[255] SÃO PAULO, Jorge. Breve pontifício de 1º. de Junho de 1497 e Bula do mesmo ano. In: *História da Rainha D. Leonor e da fundação do Hospital das Caldas*. 1656, editado em 1928. Segunda parte capítulo IX.

Hereditárias que as Misericórdias chegaram ao Brasil, tendo sido a primeira instalada em Olinda em 1540. Com a criação do Governo Geral em 1549, que coincide com a chegada do primeiro governador Geral do Brasil - Thomé de Souza - para a criação da cidade do Salvador, sede do império português no Brasil, é imediatamente criada a Santa Casa de Misericórdia da Bahia.

Além de extremamente caridosa, D. Leonor destacava-se pela formosura, inteligência e, sobretudo, pelo muito que sofreu e pelo bem que espalhou, razão porque foi cognominada "Rainha dos Sofredores". Segundo seus biógrafos era de temperamento muito diferente do de seu esposo. Foi protetora e impulsionadora das artes e letras em Portugal. Em 1502, acontece a representação de um ato de Gil Vicente: o Auto do Vaqueiro, na câmara real. A Rainha-viúva, D. Leonor, dirige palavras de estímulo ao poeta e assim inicia sua proteção ao fundador do Teatro Português[256]. Além das Misericórdias, sua maior obra,fundou os conventos de Madre de Deus e da *Annunciada*, assim como da Igreja de Nossa Senhora da Merciana, a majestosa capela imperfeita do Convento da Batalha, e a instituição das sete *Mercierias* no Convento de Santo Agostinho de Torres Vedras, no ano de sua morte. Faleceu em 17 de novembro de 1525, aos 67 anos, nos Paços de Santo Eloi, em Lisboa, tendo sido seu corpo sepultado sem pompas, em campa rasa, no Claustro do Mosteiro de Madre de Deus em *Xabregas*. Ao morrer D. Leonor deixou implantadas 60 irmandades da Misericórdia.[257]

Segundo o Pe. Moreira das Neves[258], "a obra das Misericórdias Portuguesas nasceu de um sonho que Deus quis, e que ela transformou em epopeia concreta e dinâmica, fundando o Hospital das Caldas, a primeira aventura de sua alma paladina". Quando da morte de sua fundadora, em 1525, já existia, em Portugal, uma média de 60 irmandades, implantadas nos moldes das centenas hoje existentes.

O sonho da Rainha D. Leonor de Lencastre floresceu e criou raízes nos quatro cantos do planeta. Atualmente existem no mundo 865 Santas Casas da Misericórdia espalhadas por vários países, desde o Japão (Nagasaki), até o norte da Europa. No Brasil funcionam 422 Santas Casas, sendo que a metade localiza-se no Estado de São Paulo. A Bahia possui 52, entre as quais a Santa Casa de Misericórdia da Bahia, a segunda mais antiga do Brasil.[259]

---

[256] SILVA, Manoel Ferreira da, op. cit., p. 25.
[257] Ibidem, p. 15
[258] NEVES, Pe. Moreira das. Evocação: Sob o signo da Princesa Perfeitíssima – D. Leonor, a Misericordiosa. *Convergência*. Jul/Ag. 1988. In: SILVA, Manoel Ferreira da. *A Rainha Leonor e as Misericórdias Portuguesas*. Lisboa: Rei dos Livros, 1998.
[259] DANTAS, Raimundo Paiva; COSTA, Paulo Segundo. *Santa Casa de Misericórdia da Bahia 5° Século:* Patrimônio Histórico Nacional. São Paulo: Empresa das Artes, 2013, p. 38

4.3 A Santa Casa de Misericórdia da Bahia

Com a descoberta do Brasil e o início de sua colonização, as Santas Casas começaram a ser implantadas pelos colonos. Em qualquer lugar que os portugueses fundassem uma cidade no além-mar, mais cedo ou mais tarde, surgiria um hospital da Santa Casa, já que sua obrigação primordial era a assistência aos enfermos. Durante as travessias do Atlântico, muitos colonos e degredados adoeciam devido à longa jornada, e boa parte dos marinheiros falecia, pois a febre, a diarreia e principalmente o escorbuto ceifavam muitas vidas. Essa situação tornava necessária a improvisação de enfermarias para acudir aos enfermos, assim que as naus aportavam nos portos de destino. Segundo os historiadores, embora a Misericórdia da Cidade de Salvador não seja a primeira fundada no Brasil, nem na Bahia, cuja primazia é possível que seja a de Porto Seguro (apesar da inexistência de documentação que o comprove), tudo faz crer que na época das Capitanias Hereditárias, ou seja, na Vila Velha do donatário Francisco Pereira Coutinho, ela ainda não existisse. A historiadora Marieta Alves, uma das mais incansáveis pesquisadoras baianas, lamentava a inexistência de documentos comprobatórios referentes à fundação da Santa Casa, afirmando que "ainda não foram provados, com documentos insofismáveis, o nome do fundador da Casa da Santa Misericórdia da Bahia e o dia de sua instalação".[260] Ainda segundo Alves[261], a fundação ocorrera entre o governo de Tomé de Souza e o de Mem de Sá, isto é, depois de 1549 e antes de 1572. Já Carlos Ott, revelou alguns documentos trazendo novas luzes à história dessa importante instituição, como veremos a seguir.

Para aquele pesquisador, a Santa Casa de Misericórdia da Cidade de Salvador surgiu com a chegada de Tomé de Souza, em 1549, que aqui aportou com a incumbência de fundar a primeira capital do Brasil. Na comitiva do primeiro governador-geral vieram mais ou menos 1400 homens, sendo 400 os degredados. Além de muitos portugueses já chegarem adoentados ao Brasil, a inclemência do clima tropical e a falta de condições mínimas de habitação e higiene favoreciam a propagação de doenças.

> Entre mais de mil homens que dormiam em parte ao relento ou em casebres mal cobertos com folhas de palmeira, na época das chuvas, era inevitável que surgissem doenças, tanto mais quanto todos eles tinham de adaptar-se inicialmente ao clima tropical.[262]

[260] ALVES, Marieta. *Santa Casa da Misericórdia e sua Igreja*. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, XI, 2. ed. Salvador: Publicação da Prefeitura do Salvador, 1968, p. 3.
[261] Idem
[262] OTT, Carlos. *A Santa Casa* ..., op. cit., p. 17.

Carlos Ott[263] evidencia que, naquela época, não se fazia seleção dos mais sadios, para uma expedição de êxito duvidoso, como eram consideradas as viagens ao Brasil nos primórdios da colonização. E diz ainda que, além do clima, nem todos se adaptavam facilmente à culinária local de origem indígena, especialmente aos produtos da mandioca como a farinha. Ott revela também que o documento mais antigo referente à Santa Casa foi encontrado nas folhas de pagamento dos oficiais e operários que aqui chegaram, entre os anos de 1549 e 1551. Nestes documentos, registram-se vários óbitos, sendo um deles o do marinheiro Estevão Fernandes de Távora, que, antes de expirar, fez testamento, instituindo como testamenteiro o fidalgo Diogo Moniz Barreto, provedor da Santa Casa. E, ao provável primeiro provedor da instituição, se pagou, a 14 de dezembro de 1549, a quantia de mil e oitocentos reis em mercadorias correspondentes ao salário do defunto nos meses de junho e julho, a novecentos reis por mês. Por esta notícia deduz-se que já existia um hospital da Santa Casa na Cidade do Salvador em funcionamento, mesmo que precário, numa casa de taipa. Segundo Ott: "A esse tempo já se organizara a Irmandade da Santa Casa, com provedor e mesários, embora, no mencionado pagamento, seja Diogo Moniz Barreto chamado "provedor de Hospital desta Cidade do Salvador".[264]

Ott[265] acredita que a instituição ainda não tinha igreja própria, funcionando exclusivamente como Hospital. Este mesmo autor conjectura que, pouco depois da chegada de Tomé de Souza, este teria convocado os homens mais importantes da armada, que pretendiam estabelecer-se na Cidade do Salvador, para, sob a direção do padre Manoel da Nóbrega, fundar a Irmandade da Santa Casa. Aqueles que já pertenciam à Santa Casa do Reino eram os mais indicados, escolhendo-se, do grupo selecionado, o provedor, o escrivão, o tesoureiro, mesários e outros cargos, admitindo-se novos irmãos para garantir a continuidade da instituição.[266] A época provável estaria entre abril e maio de 1549. Agradecido pelo tratamento recebido entre os meses de junho e julho e, ao mesmo tempo, consciente da precariedade das instalações do hospital, o marinheiro Estevão Fernandes de Távora, "quis deixar seu salário em benefício da instituição pia"[267]. Segundo Carlos Ott[268], Antônio Joaquim Damásio não conseguiu determinar a data da fundação da Santa Casa na sua obra *Tombamento dos bens imóveis da Santa Casa de Misericórdia da Bahia*, publicada em 1862, já que as folhas de pagamento anteriormente citadas, que fornecem esta pista valiosa, só

[263] Ibidem, p. 18
[264] Idem
[265] Idem
[266] Idem
[267] Idem
[268] Ibidem, p. 19

foram publicadas em 1937. Entre as dificuldades apontadas pelos historiadores com referência à ausência de documentos dos primeiros tempos da instituição, estaria a destruição deles, provocada pelos invasores holandeses quando tomaram a cidade do Salvador em 1624.

Desde os primórdios de sua fundação, "aqui, como em Portugal, não faltou à Misericórdia o apoio moral e material dos habitantes da cidade"[269], contando também com o apoio oficial do governo, destinando à instituição principalmente as multas imputadas aos condenados. Em 5 de outubro de 1549, o governador Tomé de Souza condenou João Lopes, meirinho da nau capitânia de sua frota, ao pagamento de multa, ordenando ao tesoureiro que pagasse ao provedor do Hospital da cidade do Salvador novecentos réis em mercadoria, para as obras do dito hospital[270]. No mês seguinte do mesmo ano, o governador condenou um soldado e um marinheiro a multas semelhantes, conforme releva o documento, transcrito por Carlos Ott:

> A seis de novembro da dita era (1549), passou o Governador mandado em ausencia do Provedor-mor para o dito Thesoureiro, que pagasse a Diogo Moniz, Provedor do Hospital desta Cidade do Salvador, mil e quatrocentos reis em mercadoria os quaes eram do soldo, que haviam de haver Pero Gonçalves bombardeiro, e Antonio Grumete da Náu Conceição, a saber: ao dito Pero Gonçalves oitocentos reis do mez de Maio, e a Antonio Grumete, seiscentos réis do dito mez, em que foram condenados pelo dito Governador para o dito Hospital, e por ele com seu conhecimento, e certidão da matrícula de lhe ser postas verbas em seus títulos, lhe sejam levados em conta [271].

As multas continuaram a ser aplicadas e esses recebimentos sem dúvida, ajudavam muito o sustento do Hospital, inclusive as suas obras de ampliação e melhoramento. Em 25 de fevereiro de 1550, conforme revelam os documentos, transcritos por Carlos Ott, em que o governador mandava entregar aos mordomos do hospital 35 varas de cânhamo

> para umas corrediças", certamente com o intuito de fazer divisões, dentro das enfermarias, para doentes de posição social mais elevada ou para algum consultório médico, onde Jorge de Valadares, primeiro médico da Cidade do Salvador e do hospital da Santa Casa, pudesse examinar os doentes.[272]

O terreno onde ainda hoje está instalada a Santa Casa, incluindo igreja, consistório e antigo hospital anexo, é motivo de controvérsias. Teria sido doado por Simão da Gama, conforme informa Marieta Alves[273]. Segundo esta[274], este senhor era o "comandante da nau

[269] ALVES, op. cit., p. 3.
[270] OTT, op. cit., p. 19.
[271] Ibidem, p. 125.
[272] Ibidem, p.126.
[273] ALVES, Marieta, op. cit., p. 3.

São João Batista, mandada ao Brasil em 1550 por D. João III e a quem Tomé de Souza concedeu sesmaria no esteiro de Pirajá". Embora não mencione o nome da nau, Frei Vicente do Salvador, fez um breve relato, assim se expressando:

> [...] mandou El-Rey outra armada com muita gente, e provimento e por capitão-mor dela simão da Gama d andrade em o galeão velho mui afamado; foy este fidalgo em esta cidade grande republico, e dahy a muitos anos morreu nella de erpes, que lhe dérão em hua perna, deixando hûa capella // perpetua de missas na Igreja da Misericordia onde está sepultado com hum epitáfio, que dis assim; *Pella summa charidade de christo crucificado, està aqui sepultado Simão da gama d andrade, pera ser ressuscitado*[275].

O passageiro mais ilustre do velho galeão foi certamente D. Pero Fernandes Sardinha, 1º. Bispo do Brasil, que aqui aportou trazendo a milagrosa imagem de Nossa Senhora das Maravilhas, venerada durante séculos na antiga Sé da Bahia e hoje exposta no Museu de Arte Sacra. Já Carlos Ott[276] acredita ter sido o governador o doador do terreno à Irmandade e não Simão da Gama de Andrade, alegando que o hospital já existia desde 1549, não havendo razão para mudança de localização. Ott acredita que a doação de Simão da Gama tenha servido para aumentar o terreno da Santa Casa. Em 7 de março de 1652, o escrivão da Santa Casa registrou, no primeiro Livro do Tombo o seguinte:

> Segundo achey por informação Simão da Gama deu os chaons em que se fes esta Santa Casa e as cazas que possue ao redor della, mas não consta que fosse com obrigação alguma e que em seu testamento, segundo a lembrança de quem vio em que deixou sua terça a esta Santa Caza não herdou ella mais que trezentos mil reis que se não sabe em que se empregarão e já se duvidou se havia bens bastantes para se lhe dizerem as cinco missas que se lhe dizem cada semana e se achou que os não havia, mas para mais segurança se lhe continuou com a dita obrigação como se faz e se tomou huma logea para render para isso. Esta informação me deu o Irmão Jorge de Araujo de Goes. De maneira que as cazas que estão nos chaons que deixou Simão da Gama fizerão os Irmãos desta Santa Casa e os bens que a ella deixou Maria Rodriguez, molher que foy de Garcia da Villa e com dinheiro da Santa Caza e não tem nenhuma capella de obrigação os quaes são os seguntes. Gonçalo Pinto de Freytas, Escrivão da Alfandega que hora sou da Santa Casa e asigney.[277]

Tudo faz crer que o hospital funcionou precariamente durante vários anos, possuindo apenas uma capela improvisada numa das enfermarias. Em 1570 o governador Mem de Sá, afirmou que "fez a igreja da Misericórdia de boa grandura e de pedra e cal"[278], mas, na

---

[274]Ibidem, p. 4.
[275] OLIVEIRA, Maria Leda. *A história do Brazil de Frei Vicente do Salvador:* história e política no Império Português do Século XVII. Rio de Janeiro: Versal, 2008. 2 vol.: il. Fl. 54v.
[276] OTT, Carlos, op. cit. p. 19.
[277] Ibidem, p.126
[278] PINHO, José Wanderley de Araújo. *Testamento de Mem de Sá* In: Congresso de História Nacional, 3., 1941. Rio de Janeiro, Separata dos Anais, v. 3, Rio de Janeiro, 1941. pág. 132.

opinião de Carlos Ott[279], convém interpretar tal afirmação com certas restrições. Ott[280] acredita que a primeira igreja da Santa Casa de Misericórdia tenha sido construída por volta de 1560, com "penas das condenações aplicadas para a obra e outras esmolas", conforme relato de Frei Vicente do Salvador.

Muitos anos depois, em 1584, Gabriel Soares de Sousa refere-se à Santa Casa e à sua ambiência, assim se expressando:

> E tornando á praça, correndo d'ella para o norte vai uma formosa rua de Mercadores até a sé, no cabo da qual, da banda do mar, está situada a casa da Misericórdia e hospital, cuja igreja não é grande, mais mui bem acabada e ornamentada e esta casa não tem grades officinas e enfermarias, é por ser muito pobre e não ter renda de S. Magestade, nem de pessoas particulares, e sustenta-se sómente de esmolas que lhe fazem os moradores da terra que são muitas, mas são as necessidades mais, por a muita gente do mar e degradados que destes reinos vão muitos pobres, os quaes em suas necessidades não tem outro remédio que o que lhe esta casa dá, cujas esmolas importam cada anno três mil cruzados pouco mais ou menos, que se gastam com muita ordem na cura dos enfermos e remédio dos necessitados[281].

Analisando os documentos legados à posteridade, tudo indica que o frontispício da igreja da Santa Casa era desprovido de torres, conforme se pode ver nas vistas cartográficas da cidade do Salvador levantadas entre 1624 e 1625, época da invasão holandesa, quando estes transformaram a igreja em hospital. Desta primitiva igreja não há vestígios. Geralmente, nessa época, as construções, tanto civis como religiosas, eram feitas de materiais pouco resistentes, projetadas modestamente, não resistindo à inclemência do tempo, nem mesmo garantindo as necessidades futuras. Em 1651 a Santa Casa custeou despesas em benefício da capela, mas se restringiu à confecção de tochas novas, encomendadas a Simão Lopes de Azevedo, conforme recibo de pagamento[282] encontrado nos arquivos. Em julho do mesmo ano, conforme encontra-se registrado no Livro de Acórdãos da Mesa e Junta da Santa Casa da Misericórdia da Bahia, que serviu de 1645 à 1674, a instituição "pagou $480 ao pedreyro de consertar o telhado da sanchrístia''[283]. Em 1653, o estado da Igreja da Misericórdia era tão precário que seus administradores preferiram edificá-la de novo com mais amplitude e mais grandeza[284].

---

[279]OTT, Carlos, op. cit., p. 20.
[280]Idem
[281] SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado Descriptivo do Brasil em 1587.* 3.ed. Brasiliana: Companhia Editora Nacional, 1938. v. 117 – Biblioteca Pedagógica Brasileira. 493 p., p.135.
[282] OTT, Carlos, op. cit., p.136
[283] Idem.
[284] ALVES, Marieta, op. cit., p. 4.

A construção da nova igreja e intervenções ao longo do tempo

Coube ao provedor da Santa Casa, o ilustre e intrépido bandeirante do alto sertão baiano Antônio da Silva Pimentel, que tantos serviços já houvera prestado à Bahia, a glória de ter ordenado a destruição da antiga e acanhada igreja e a construção do novo templo, muito mais amplo e ambicioso. Homem rico e generoso, construtor do Palácio do Saldanha (hoje Liceu de Artes e Ofícios), contribuiu com a construção de vários monumentos erigidos na cidade do Salvador, naquele período, inclusive a Capela dos Jesuítas, hoje Catedral Basílica, doando centenas de caixas de açúcar. Carlos Ott[285], ao pesquisar a ata de 1º de novembro de 1653 da referência ASCM(5) presente na nota 42, informa que também o irmão Antônio Dias de Ottões deixara para a Santa Casa esmolas maiores, sem definir sua aplicação, tendo os mesários decidido aplicar esse dinheiro na edificação do novo templo. A resolução foi tomada em 1º de novembro de 1653. Sem dúvida o provedor encontrou dificuldades para convencer os mesários a abandonar a ideia de uma reforma ampla da igreja velha em prol da construção de um novo templo. Antônio Pimentel, além do seu grande poder de convencimento,

> estava cercado por pessoas ligadas à sua família, por vínculos de parentesco, como Domingos Aragão Pereira, José de Aragão Araújo e João Peixoto Viegas, bandeirante intrépido, para não falar em outros menos conhecidos que assinaram a ata[286].

Tomada a decisão, o então provedor, Antônio da Silva Pimentel, aconselhou-se com Frei Macário de São João (* Reino de Castela, Espanha, 16..? – † Salvador, Ba. 3/4/1676), notável arquiteto da ordem beneditina. Com o apoio de tantos homens influentes as obras não demoraram a ser iniciadas, tendo a planta sido executada em menos de dois meses. Tendo como base os registros do Livro de Acórdãos da Mesa e Junta da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, que serviu de 1645 a 1674[287], ainda hoje existentes nos arquivos da Santa Casa, os historiadores Marieta Alves[288], Carlos Ott[289] e Dom Clemente[290] creditam à autoria do projeto da nova igreja ao irmão leigo da ordem beneditina, Frei Macário de São João. Dom Clemente Nigra atribui ao mesmo arquiteto a autoria das plantas do Mosteiro de São Bento da Bahia, Convento de Santa Tereza (hoje Museu de Arte Sacra da UFBA), Casa de Câmara e Cadeia,

[285] OTT, Carlos, op. cit., p. 137.
[286] Ibidem, p. 33.
[287] ASCMS (1º) Livro de Acórdãos da Mesa e Junta da Santa Casa da Misericórdia da Bahia., que serviu de 1645 à 1674, ás fls; 41r-49r.
[288] ALVES, Marieta, op. cit., p.4.
[289] OTT, Carlos, op. cit., p. 34
[290] SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. *Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João.* Conselho Federal de Cultura. Universidade Federal da Bahia. 1971., p. 99

dentre outros[291]. O provedor da Santa Casa teria consultado também, segundo OTT[292], o engenheiro português Cristóvão Álvares, que havia trabalhado em Pernambuco entre 1624 e 1654, o qual, em razão da falta de trabalhos importantes em Pernambuco, ainda ocupado pelas forças holandeses, fora mandado à Bahia para cuidar das obras do Forte do Mar.

O projeto definitivo aceito pela mesa, depois de muitas discussões, não indicava uma fachada simples de cantaria lisa, mas cheia "de talha, cartões e folhagem"[293]. Pela confecção da fachada, a Santa Casa obrigou-se a pagar pelo portal de quatro colunas de pedra de cantaria, ornadas de folhagem de videiras, com suas bases e capitéis, a quantia de Rs400$000. O frontispício era mais baixo que o atual, pois na época a igreja só possuía um coro.

Encarregaram-se das obras iniciadas em 1654 os mestres pedreiros Francisco de Magalhães (* ? - † Bahia? 16..?) e Pedro da Fonseca (* ? – † Bahia?). Ao serem estas iniciadas, já estava pronta a planta baixa, a partir da qual os pedreiros orientaram seu trabalho. Caberia a eles derrubar a antiga igreja, aplainar o terreno, fazer os alicerces e tudo o mais, enquanto o arquiteto cuidava da elaboração das plantas para submetê-las à aprovação do provedor e dos mesários. Faltava o desenho detalhado "da porta principal e frontispício, todo que há de ser na forma e trassa que se há de fazer"[294]. Essa "trassa" ou planta ficou concluída em 25 de junho de 1654, quando

> é consultado o Padre Macário de São João, Religioso de São Bento, para explicar aos mesmos mestres pedreiros os pormenores de sua *trassa*, a respeito da cantaria do frontispício, do pórtico com suas quatro colunas que tinham de ser inteiriças, dos cartões e folhagem a serem talhados em pedra[295].

Após as explicações o contrato foi assinado entre o provedor e os ditos mestres. Segundo Dom Clemente[296], o aspecto extremamente significativo da fachada primitiva da Santa Casa "foi, sem dúvida, o pórtico da igreja, com suas quatro colunas inteiriças e os três grandes arcos de arenito", formando uma espécie de galilé. Apesar do desenho original não ter sobrevivido, o irmão Paulo Lachenmayer reconstruiu o projeto original do frontispício, com base na minuciosa descrição dos contratos e no seu conhecimento de outros projetos do

[291] Ibidem, p. 159.
[292] OTT, Carlos, op. cit., p. 35.
[293] Ibidem, p. 34
[294] SILVA-NIGRA, op. cit., p. 99.
[295] Idem
[296] Idem

autor. Este desenho nos dá uma ideia, a mais próxima possível, de como seria a fachada da Santa Casa e foi reproduzido por D. Clemente.[297] (Figura 224).

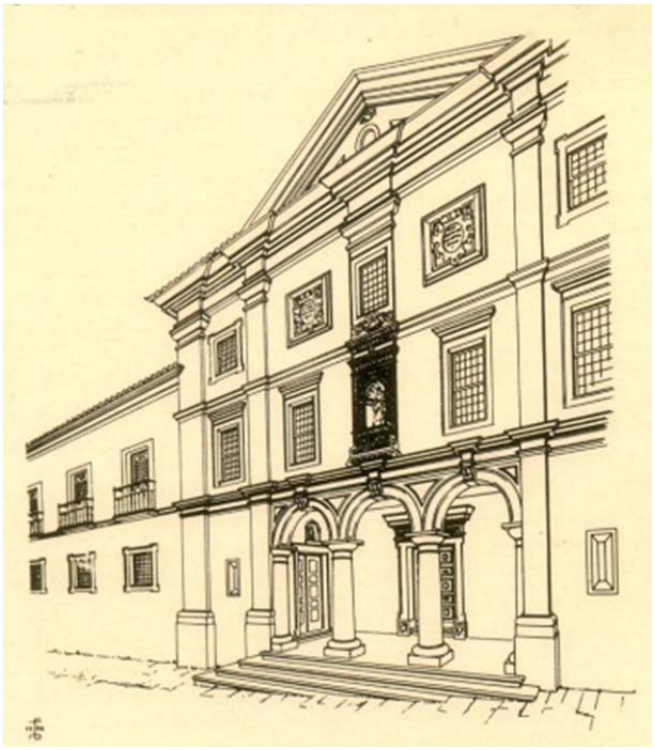


Figura 224 - Frontispício da Santa Casa. Desenho do Ir. Paulo Lachenmayer. Fonte: SILVA NIGRA, 1971, p. 128

O contrato assinado pelos mestres pedreiros acima citados mencionava também "cartões" de cantaria no frontispício, "almofadas" de pedra, mas não inteiramente lisas e sim revestidas em redor com folhas de acanto estilizadas, com a corda enrolada, também conhecida como tranças, como ainda hoje podemos admirar no portal de entrada do Convento de Santa Tereza, Casa de Gregório de Matos, Seminário São Dâmaso, bem como em outras belas portadas de pedra ainda hoje existentes na cidade do Salvador e, em casos raros, no Recôncavo. O contrato feito entre a Instituição e os mestres pedreiros

> insistia em que a fachada se fizesse exatamente como estava traçada na planta, e se escolhesse pedra de cantaria bem limpa, sinal de que era pedra baiana, pois os pedreiros tinham de fornecer o material e a Santa Casa só pagaria o carreto[298].

[297] Ibidem, p. 101.
[298] OTT, Carlos, op. cit., p. 37.

As pedras provinham de uma conhecida pedreira existente em Itapajipe. Para a confecção do frontispício, certamente foram convocados os mais competentes canteiros que havia em Salvador e nas vilas próximas, devido à magnitude da obra.

Concluída a obra da fachada, é assinado, em 20 de outubro de 1656, novo contrato com os mesmos mestres pedreiros, para a construção da capela-mor. Nesse período é escolhido o novo provedor, substituindo Antônio da Silva Pimentel, o também fidalgo Francisco Fernandes da Ilha. Seu retrato, de corpo inteiro, ficou preservado para a posteridade, pintado em 1699 por Lourenço Veloso (* Goa, Índia, 16..? † Bahia? 25/12/1708). É interessante notar que, no contrato original transcrito por Carlos Ott, num certo trecho dispõe-se:

> [...] lhe dará ele dito Provedor o tijolo necessário para abobeda do tecto da capella mor que elles ditos mestres hão de fazer de abobeda e darão acabada e perfeito sem falta nem erro algum com duas janellas de cantaria e seus portaes das portas e com seu corniiamento, frizo, alquitrava e conjila e abobada, tudo com muita perfeição e primor [...][299].

Em agosto de 2013, quando a equipe do Studio Argolo[300] restaurava as pinturas das paredes da capela-mor, foram descobertas duas janelas, uma defronte à outra, com largos umbrais e vergas em cantaria, decoradas com motivos fitomorfos estilizados, imitando azulejos do séc. XVII. Nas largas paredes laterais e na parte superior há evidências de terem sido azulejadas (Figuras 225 a 227). Grades de ferro forjado fechavam os vãos das janelas que davam para o exterior. Seriam essas janelas remanescentes das obras executadas em 1656, cujos vãos foram fechados no final do séc. XVIII, para a colocação dos painéis de José Joaquim da Rocha?

[299] Ibidem, p. 140.

[300] O Studio Argolo é uma empresa de restauração, especializada em bens móveis e integrados, dirigida pelo restaurador José Dirson Argôlo e Waldemar Silvestre Carlos, sediada na cidade do Salvador (BA), Brasil, à Praça Alexandre Fernandes nº 25 – Garcia. Na ocasião da referida restauração da capela-mor integravam a equipe do Studio Argolo: José Dirson Argolo, Gianmario Finadri, Sérgio Luis Silva Santos, Antonio Hélio Silva Santos, José Raimundo Sousa de Jesus e Roberto de Lima Santos.



Figuras 225, 226 e 227 (da esquerda para a direita) - Grade de ferro descoberta, detalhes da pintura com douramento sobre arenito e achados arqueológicos (azulejos, ossos, etc.).
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Aos carpinteiros João Henriques (*Portugal?, 16..? – † Bahia? 16..?) e Francisco Jorge (* ? – † Bahia? 16..?), foram confiados, em 2 de novembro de 1656, os trabalhos de carpintaria, a saber: "o madeiramento da igreja nova com pernas de asnas e forrado por cima em pretto e seo forro por baixo de painéis grudados e suas molduras sobre couro"[301], conforme atesta o assento assinado entre aqueles profissionais e a Santa Casa. D. Clemente[302], com muita razão questiona se o texto original não seria "e suas molduras sobre ouro", isto é, molduras douradas a pão de ouro em vez de couro. A expressão "forrado por cima em pretto" refere-se a um costume antigo, de passar óleo com azeite ou piche nas madeiras novas, para dar uma maior durabilidade contra os ataques dos insetos xilófagos. Pelo contrato[303] fica claro que o forro da nave foi feito de painéis emoldurados, presos por baixo das três ordens das pernas de asnas, sistema certamente bem similar ao da igrejinha de Nossa Senhora do Montesserrate, ainda existente na atualidade. (Figura 228).

[301] OTT, Carlos, op. cit., p. 141
[302] SILVA-NIGRA, op. cit., p. 100
[303] Idem

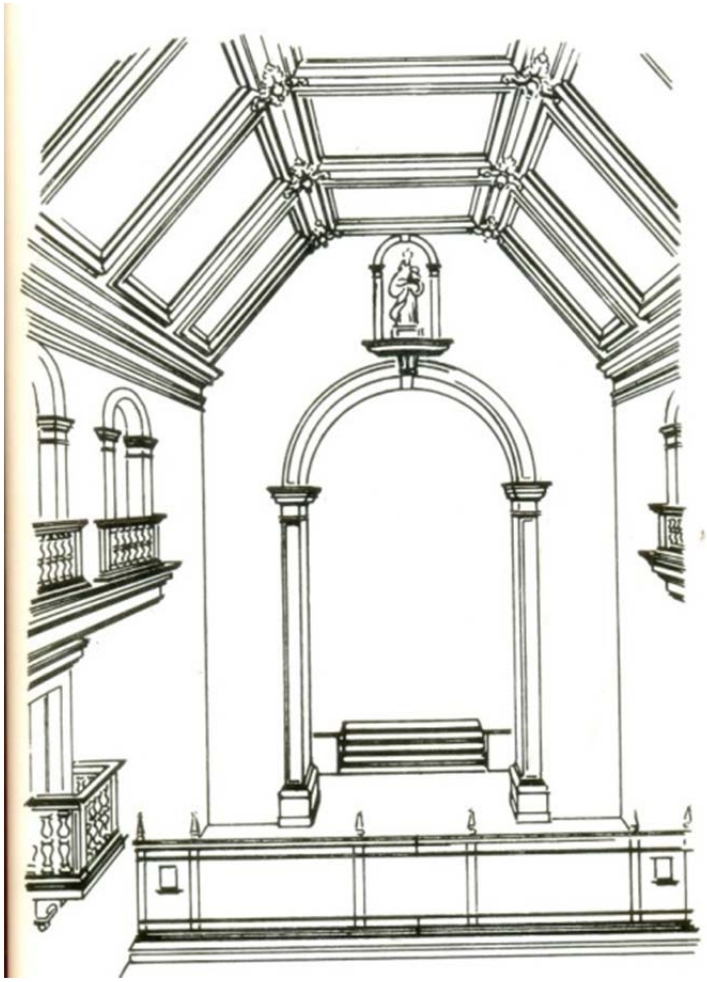


Figura 228 - Forro da Nave da primitiva igreja da Santa Casa.
Desenho do Ir. Paulo Lachenmayer.
Fonte: SILVA NIGRA, 1971, p. 129,

A caixa arquitetônica já deveria estar pronta e as obras de construção civil bastante adiantadas, quando, em 1657, foi ajustado, com o mestre imaginário e entalhador Francisco Fernandes (* ? 16.. – † Bahia? 16..), a execução dos retábulos da capela-mor e do altar de Santo Antônio[304], conforme atesta o registro de acórdão desta obra no Livro 1º de Acórdãos da Santa Casa. O acordo contratual celebrado entre Francisco Fernandes (mestre imaginário) e o provedor Francisco Fernandes referente a este ajustamento (ASCMS, (5) fos. 102r – 105 r) [305], encontrado no arquivo da Santa Casa e transcrito por Ott, silencia-se com relação à existência, mesmo posterior, de um segundo altar lateral. Os retábulos, sem dúvida, foram concebidos no estilo renascentista maneirista, com colunas clássicas, de fuste reto, decoradas com cabecinhas de anjos e folhas de acanto estilizadas, uma vez que as colunas torsas, ditas

[304] ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia.* Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 70.
[305] OTT, Carlos, op. cit., p. 142-3.

salomônicas, só foram introduzidas entre nós no final do séc. XVII. No caso do retábulo-mor as colunas deviam fazer uma espécie de moldura, com seus capitéis coríntios, para a abertura do camarim que era "fechado" por um painel que representava a *Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel*, orago do templo, e um menor, na parte superior, cujo tema não é mencionado nos documentos mantidos nos arquivos da Santa Casa de Misericórdia de Salvador. É possível que o segundo painel representasse um Cristo Crucificado, tema indispensável nos retábulos-mores. Naquela época, a pintura tinha predominância sobre a escultura, característica esta que será revertida no séc. XVIII, quando a escultura passa a dominar a decoração retabular. Um exemplo similar a esse tipo de retábulo, ainda existente em Salvador, é o altar-mor da capela dos Jesuítas, hoje Catedral Catedral Basílica (Figuras 137 e 138), cujo camarim possui uma abertura que se fecha com um painel representando os santos jesuítas Inácio de Loyola e Francisco Xavier em veneração à Santíssima Trindade. Recentemente, quando se iniciou a restauração do dito retábulo[306], foi resgatado o painel acima citado, que há mais de 70 anos não era visualizado, em razão de a engrenagem que os movia para o fechamento do camarim estar danificada (Figura 137). Outro retábulo similar é o de São Francisco de Borja (Figura 229).

A madeira utilizada na confecção dos retábulos da Santa Casa é especificada no contrato[307] assinado pelo entalhador (dito imaginário), "pondo a madeira para eles que há de ser paraiba", provavelmente "qua-paraiva", madeira muito apreciada na época para móveis e instalações de engenhos de açúcar. Este mesmo documento especifica ainda que:

> [...] hão de ser feitos com todo o primor de arquitetura e perfeição neseçaria, e o retabolo de Santa Isabel há de ter quatro colunas revestidas e dois painéis, hum grande e um e outro no remate e o mais do dito retabolo há de ser feito com muito grande perfeição e primor que seja a contento de todos [...]

[306] Em 2009 o Studio Argolo assinou contrato com a Arquidiocese de Salvador-BA, para a restauração do retábulo-mor, forro e pinturas parietais da capela-mor. O projeto foi elaborado pelos restauradores José Dirson Argolo e Gianmario Finadri e por Waldemar Silvestre Carlos. A obra foi paralisada em 2010 por falta de aporte financeiro e aguarda até o momento verbas do governo federal para sua retomada.
[307] OTT, Carlos, op. cit., p. 142



Figura 229 - Altar de S. Francisco de Borja. 1685.
Fonte: Acervo do autor. Foto: Waldemar Silvestre

O tesoureiro da Santa Casa adiantou a quantia de Rs 400$000, com a promessa do entalhador de que a obra seria concluída para a Quaresma de 1697, para servir de sepulcro na Semana Santa. Aliás, a justificativa apresentada para a confecção do novo retábulo era a necessidade anual para com a fabricação de um sepulcro para as comemorações da paixão de Cristo. No fundo a verdade era outra. Com a expulsão dos holandeses, o estilo barroco, bem mais grandiloquente do que as formas clássicas renascentistas, passaram a imperar no seio da alta sociedade brasileira, que se renderam de imediato às formas curvas, às volutas e a toda uma rebuscada decoração acântica, que invadia colunas, pilastras, mísulas, etc., complementadas com motivos fitomorfos e antropomorfos. Pelo valor cobrado pelo entalhador, não resta dúvida de que se tratava de obra grandiosa. O termo de acórdão e a escritura referente ao mesmo incluía também o entalhe das tribunas da capela-mor, cujo pagamento foi realizado em várias etapas, a partir de janeiro de 1697. Foi fiador da obra

Nicolao Lopes Fiuza, conforme consta na escritura (ASCMS, (9), fos. 180 v), transcrita por Carlos Ott[308].

Em 7 de janeiro de 1697, o antigo altar foi desmontado por Gonçalo Duarte, para "se assentar a tribuna nova que se fes" [309], conforme revela o recibo (ASCMS, (25), fo. 158 v) sendo pago pela Santa Casa 3$200 a Gonçalo Duarte pelo serviço. O novo retábulo teve sua montagem começada alguns meses depois, já que foi inaugurado na Páscoa de 1698. A madeira estava aparente ou apenas com o aparelho de gesso e cola. O douramento do altar e das tribunas da capela-mor ficou a cargo do pintor João Álvares Correia (* Bahia, 16..? – † Bahia? 17..?), por Rs 475$000, sendo o trabalho realizado entre 1699 e 1700[310], conforme revela a escritura, hoje muito carcomida pelos cupins (ASCMS, (9), fos. 184v-185r). Os recibos de pagamento, existentes nos arquivos da Santa Casa de Misericórdia da Bahia não fazem referência à autoria do painel para a chamada boca do retábulo. Num deles, com data de 30 de novembro de 1698[311], consta que se pagou Rs 74$720

> que tanto fez de custo o painel da boqua da tribuna e avia maes a saber ao pintor cinquenta e oito mil reis e de se reomper o arquo da parede, madeira para a grade, pregos e oficial e pano aos mais aviamentos desaseis mil e cinquenta, que tudo soma ditos Rs 74$720.

O tema do painel certamente continuava sendo *A Visita de Nossa Senhora a Santa Isabel* e o pintor provavelmente teria sido João Alvares Correia, logo depois contratado para pintar o forro da sacristia. Não se concebe que sendo ele conhecido pintor e tendo sido contratado para o douramento do altar e das tribunas, tivesse a Santa Casa dado preferência a um outro artista, ainda mais que, no ano seguinte, estava credenciado a pintar os painéis da sacristia. Dos dezoito painéis originais, sobreviveram seis, hoje expostos nas suas paredes laterais. Que destino teria sido dado ao retábulo anterior e ao painel que fechava o camarim? Teria sido remontado em outra dependência da Santa Casa, mesmo sofrendo algumas mutilações para adaptação a um novo local, ou totalmente descartado?

Em 1700 o fundo da capela-mor sofre um pequeno acréscimo, para dar lugar ao trono. O trabalho foi realizado pelo carpinteiro e entalhador, Domingos da Costa Ribeiro (*Portugal, 16..? – † Bahia, 17..?). Ele fez a escada, que permitia ao padre conduzir o Santíssimo Sacramento, para expô-lo no trono à veneração dos fiéis. Desta feita nasceu o hábito da exposição do ostensório, especialmente na Quinta-Feira Santa, tendo ao centro a hóstia

[308] OTT, Carlos, op. cit., p. 151.
[309] Idem
[310]Ibidem, p. 152
[311] Idem

consagrada. Ele confeccionou também um arco de talha e uma banqueta, ambos entalhados, para o mesmo altar e acrescentou duas peças metálicas para sustentação do painel da boca do retábulo, conforme recibos transcritos por Ott[312].

Os documentos existentes no arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, conforme se verá a seguir, revelam também o hábito de fundir objetos de prata mais antigos, para, com o mesmo material, se confeccionar novas alfaias. Essa prática, tão condenada aos olhos de hoje, pois destruíam totalmente significativos exemplares de determinados períodos históricos, era muito comum nos conventos e igrejas da Bahia, conforme atestam muitos documentos ainda existentes nos arquivos das irmandades religiosas. No termo de resolução, com data de 21 de fevereiro de 1706, que trata da encomenda de castiçais de prata, feita pela Santa Casa, há o seguinte registro:

> que vista a necessidade tão precisa que avia de castiçaes de prata para os altares da Igreja, por estarem quebrados, e sem serventia os que avião, que o dito Irmão Tezoureiro mandasse fazer dez castiçais grandes, com toda a perfeição, dando a conta delles a prata dos velhos, e pagasse a mais a prata que levassem[313].

Em 1718, visando a ampliar a nave da igreja e procurar um local adequado para as moças do Recolhimento, a Santa Casa mandou fazer, provavelmente pelo Mestre Gabriel Ribeiro, uma planta nova "para se resolver a forma com que se devia determinar a nova obra que se pretende fazer na igreja para mais aumento desta e do Recolhimento''[314]. O único aumento possível seria demolindo-se o pórtico e adiantando o portão da entrada para o prumo da fachada. É daquele período o atual teto em caixotões da nave, apesar de ter sido alterado por volta de 1720, quando se levantou a fachada e, consequentemente, as paredes laterais, para dar lugar a um segundo coro, destinado às Recolhidas. Com a reforma do templo, a fachada foi renovada, salvando-se o nicho da Madona. Esse nicho ricamente decorado, guarda os motivos decorativos que predominavam em toda a fachada, especialmente nas almofadas de pedra de cantaria. Carlos Ott[315] acredita que a fachada da Santa Casa serviu de inspiração ao mestre Gabriel Ribeiro para a confecção de belo frontispício da Igreja da Ordem 3ª. de São Francisco. Na reforma, introduziram-se várias janelas e as duas portas estreitas que ladeiam a principal, cujas bandas de madeira são as originais de 1657, que felizmente foram reaproveitadas. A obra da fachada só foi concluída em 1728, no mesmo ano da conclusão da

[312] OTT, Carlos, op. cit., p. 153.
[313] Idem
[314] SILVA-NIGRA, op. cit., p. 101.
[315] OTT, Carlos, op. cit., p. 36.

parte superior da torre e da fundição dos três sinos, dois deles encomendados ao maior fundidor da cidade, Alexandre Ferreira da Rocha (*Portugal? 16.. – † Bahia? 1700?). O sino maior traz a inscrição: "Factum ab Alexandre Ferreira da Rocha, Bahia, 1728"[316].

Carlos Ott[317] afirma que os painéis do forro da nave foram pintados no seu lugar e não em cavalete, o que nos parece improvável. Por que os artistas iriam se submeter a um processo tão exaustivo e desgastante de pintar diversos painéis com a cabeça voltada para cima, quando era perfeitamente possível pintá-los em cavalete e, depois, fixá-los na intricada estrutura de frisos e molduras? Hoje, esses painéis, encontram-se com suas pinturas extremamente escurecidas, impedindo a leitura das obras, o que torna ainda mais difícil qualquer especulação. Com as reformas introduzidas, principalmente a elevação das paredes da nave, houve necessidade de acrescentar uma fileira de janelas acima das tribunas. Segundo Ott, com a abertura das janelas, "a igreja se inundou de tanta luz que foi preciso amortecer a claridade, colocando vidros coloridos, aliás pouco harmoniosos"[318]. Esses vidros coloridos, foram, há vários anos, substituídos por vidros incolores, fosqueados. Vitrais com temas bíblicos, com certeza, seriam mais apropriados, filtrando igualmente a luz e dando um melhor aspecto à nave. No interior desta, destaca-se a grande cornija de pedra de cantaria, que contorna as paredes laterais, logo acima das tribunas, evidenciando o limite das paredes antigas e o início do forro de caixotões, que foi desmontado e remontado três ou quatro metros acima. Um elemento característico da igreja é a existência de dois coros, com tetos em caixotões, sendo que o segundo foi acrescentado, conforme dito acima, para as moças do Recolhimento.

As obras de restauração e embelezamento da igreja da Santa Casa prosseguiam, apesar da sucessão de provedores. Em 1722, na gestão do provedor Gonçalo Ravasco Cavalcanti e Albuquerque, foi feita uma encomenda em Portugal, de revestimento azulejar, para a nave da igreja. Tem-se conhecimento da encomenda, através de uma carta, datada de 5 de setembro de 1722, constante na obra *Copiador de Cartas*[319], do arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Esta carta foi parcialmente transcrita por Marieta Alves, em seu artigo *Os azulejos da Igreja da Misericórdia.*[320] Através desse documento, vem à luz que a encomenda foi feita, a pedido da Santa Casa, por Manoel Gomes, morador de Lisboa, ao azulejador Antônio de Abreu. Em 1735 os azulejos são desembarcados em Salvador, trazidos pela nau Jesus-Maria-

[316] ALVES, Marieta, op. cit., p. 148.
[317] OTT, Carlos, op. cit., p. 39.
[318] Ibidem, p. 65
[319] Ibidem, p. 164
[320] ALVES, Marieta. Os azulejos da Igreja da Misericórdia. *A Tarde*, Salvador, 7 abr. 1958.

José, despachados por Manoel de Passos, segundo consta do documento acima citado. Na parte inferior, foi colocada uma fileira de azulejos, como rodapé, pintados com esponja. Logo depois, um primeiro pano, composto de azulejos de figura avulsa, com cantos de pétalas, tendo, no centro de cada um, pássaros ou flores, com predominância destas, com molduras pouco comuns. Estes azulejos são similares a alguns poucos que sobreviveram no claustro do Convento do Desterro. Acima desse primeiro tapete colocaram-se grandes painéis figurativos, emoldurados por fileiras de dois azulejos, decorados com folhas de acanto, volutas e anjos rechonchudos (Figura 230).



Figura 230 - Painel de azulejos representando a Procissão dos Fogaréus.
Fonte: Atelier do Studio Argolo. Foto: Waldemar Silvestre

Na parede do lado do evangelho, foi assentado o belíssimo painel que retrata a célebre Procissão das Endoenças, mais conhecida como a dos Fogaréus, tradicionalmente realizada nos séculos XVII, XVIII e grande parte do XIX, pela Santa Casa de Misericórdia da Bahia, na Quinta-Feira Santa, à noite. A procissão foi extinta em 1862, devido às desordens que provocava. No painel em referência (Figura 230) se veem oito bandeiras, com Passos da Paixão de Cristo, sendo conduzidas por membros da Irmandade com suas vestes tradicionais. O painel tem continuidade na mesma parede, ultrapassando o púlpito, numa extensão de mais

de 30 azulejos, com representação do enterro. Infelizmente esse conjunto azulejar foi mutilado, pela abertura de uma porta falsa, no século XIX. Dando continuidade à representação da procissão, após a porta, o painel é concluído com a chegada do cortejo à porta de uma igreja. Referindo-se à procissão dos fogaréus, Marieta Alves diz: "Consistia numa dramatização da procura de Jesus pelos judeus quando O foram prender no Horto das Oliveiras" [321]

Do lado da epístola, outro imenso painel tinha como tema a Procissão dos Ossos, tipicamente baiana, segundo vários autores, inclusive Santos Simões. Ele retratava uma piedosa obrigação da Santa Casa, que era a de dar sepultura aos justiçados. Infelizmente, pela insensibilidade do provedor e mesários, grande parte desse painel se perdeu, quando da colocação do cadeiral, obra realizada em 1869 (Figura 231).



Figura 231 - O cadeiral, que substituiu área ocupada pelo painel que retratava a Procissão dos Ossos.
Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto do autor

Do painel restou a parte sob o coro, que mostra o cortejo fúnebre de um irmão da Santa Casa. Nessa retratação, além do caixão que segue sob um pálio, os irmãos carregam tochas e duas bandeiras, uma com a face retratando Nossa Senhora da Misericórdia e a outra, Nossa Senhora da Piedade. Santos Simões se referindo a esses painéis, assim se expressou:

[321] Idem.

"são verdadeiros testemunhos da vida pública e religiosa baiana do século XVIII"[322]. Com relação à carta transcrita por Marieta Alves no artigo acima citado, que menciona Antônio de Abreu como pintor dos painéis, é válida a explicação de Santos Simões**,** ao afirmar que

> azulejador não queria dizer pintor, nem oleiro ou fabricante de azulejos. Era o empreiteiro, a pessoa que tomava o encargo de mandar executar as ordens dos clientes, distribuindo pelos vários artífices a quem estava ligado, os misteres de fazer o chacoto, de o mandar pintar, de o mandar cozer, de o mandar cortar e, até, nos casos das encomendas do Reino, de proceder ao seu transporte e à sua colocação [323]**.**

Na opinião de Santos Simões[324], os painéis da Santa Casa estão próximos ao ciclo oficinal de Bartolomeu Antunes; já José Meco[325], outro grande estudioso da azulejaria portuguesa, vê neles o estilo de Valentim Almeida.

No período compreendido entre 1732 a 1735, era provedor da Santa Casa o Desembargador Chanceler Cônego Penitenciário, Dr. Francisco Martins Pereira, o qual empreendeu grandes reformas no prédio da instituição e de sua igreja. Nessa época ele ordenou a colocação de pesados florões barrocos no forro do coro de cima e coro de baixo. A obra foi executada pelo mestre carpinteiro João de Miranda Ribeiro (*S. João de Canelas, Bispado do Porto, Portugal, 16..? – † Salvador, BA, out/1755), cujo contrato foi assinado em 17 de maio de 1733[326].

Nessa mesma data, na presença do Reverendo Irmão Provedor, Irmãos conselheiros da Mesa e escrivão, foi proposto pelo provedor "que na Igreja da Santa Casa, estavam por pintar e dourar os forros dos dois chouros o que se fazia preciso para aseyo e ornato da dita igreja..."[327], enfim, que se fizesse essa obra, assim como outras obras do templo, conforme revela o Termo de ajuste que a Meza fez com o Mestre Pintor Antonio Rodriguez Braga, pintor. Sendo contratado o pintor Antônio Rodrigues Braga (*?, 16.. – † Bahia?, 17..), a obra foi ajustada em Rs 800$000, pagos em caixas de açúcar, por cujo preço o pintor se obrigou

> a fazer a dita obra de dourado, e pintura nos forros dos dous choros e seis florões que ainda se ham de por no choro de sima, e em todas as cornijas, tanto dos ditos choros, como nos quatro do Corpo da Igreja, e arco da Capella mor, e os fingidos de todas as janelas da mesma Igreja pela parte interior, tudo de ouro, e branco em correspondência do tecto da mesma Igreja [...][328].

---

[322] SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822).* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 90.
[323] Ibidem, p. 91.
[324] Idem.
[325] Informação oral prestada por José Meco ao restaurador Estácio Fernandes, em visita à Santa Casa.
[326] ALVES, Marieta, op. cit., p. 147.
[327] OTT, Carlos, op. cit., p. 169-170.
[328] Idem

No final do registro de acórdão da mencionada obra, há ainda a seguinte ressalva: "declaro também que ha de pintar e dourar os partaes das portas da Igreja da parte de dentro, e as duas cornijas de dentro da Capella mor, que tudo entrou no mesmo ajuste"[329]. Era Rodrigues Braga um pintor bastante conhecido, tendo, entre outras obras, executado o douramento, a pintura do arco-cruzeiro e da capela-mor do Convento Franciscano do Paraguaçu, hoje em ruína. Ainda no mesmo acórdão, consta um ajuste de preço: "declaro que se ajustou a dita obra em Rs 864$000"[330]. Aliás, causa espécie o aspecto do forro em caixotões dos dois coros, pintados de branco, sem pintura artística aparente, em contraste inexplicável com o desvelo com que se trataram os demais elementos da igreja. Durante a recente intervenção na capela-mor da Igreja da Santa Casa de Misericórdia da Bahia[331], pelo Studio Argolo, tencionou-se fazer uma cuidadosa prospecção, nos dois forros dos ditos coros, na esperança de descobrir alguma pintura artística, uma vez que é difícil compreender como a Santa Casa, sempre tão preocupada com o embelezamento dos seus espaços internos, tenha deixado, pelos séculos XVIII e XIX, aqueles forros ricamente trabalhados, conferindo-lhes apenas uma pintura lisa.

Em 21 de junho de 1733, foi realizado novo ajuste, inicialmente com o pintor Antônio Rodrigues Braga, no qual foi proposto "que os forros do claustro desta Santa Casa e dos corredores de sima do mesmo claustro, e das escadas de pedra que vay para sima se acham por pintar[...]"[332]. Após dúvidas e discussões finalmente se ajustou em Rs 250$000, pagos em caixas de açúcar. Neste mesmo ajuste, encontra-se a seguinte nota marginal: "Declaro que este ajuste se efetuou com o mestre pintor Antônio do Couto Rodavalles (*? – †Bahia?, 17..) por demissão do mestre Antônio Rodrigues Braga".[333] Carlos Ott[334] supõe que Antônio Rodrigues Braga tenha executado primeiro o douramento e a pintura do forro da igreja. Após as dificuldades ocorridas com a Mesa, o artista não chegou a começar a pintura do claustro, referida no contrato acima citado, desistindo inexplicavelmente da empreitada. A obra teria sido inviabilizada devido às discussões sobre a cornija de pedra, onde repousava o antigo forro da nave, como ainda é vista, a qual deveria ser decorada em *brutesco*. Na opinião de Carlos Ott, Rodrigues Braga teria delineado os painéis do forro da nave, não chegando a

[329] Idem
[330] Idem
[331] ARGOLO, José Dirson; CARLOS, Waldemar Silvestre. *Projeto de restauração dos painéis e pintura mural da capela-mor da Santa Casa de Misericórdia da Bahia*. Salvador (BA): Studio Argolo (Arquivo), 2013.
[332] Termo de ajuste que fez a Meza com o Mestre Pintor Antonio do Coutto Rodavalles (OTT, op. cit., p.170-171
[333] OTT, Carlos, op. cit., p.170-171
[334] Ibidem, p. 70

esboçar pinturas projetadas para o forro das Recolhidas. Novo contrato[335] foi assinado com o seu sobrinho, Domingos Luis Soares (* Braga, Portugal? 17..?- † Salvador, Ba., 19/06/1776), em 22 de novembro do mesmo ano, quando foi formalizada a dispensa de seu tio. O preço foi reajustado para Rs 960$000, pagos em dinheiro, comprometendo-se o mestre a fazer de graça a pintura da cornija, dos dois lados, obrigando-se também a executar a obra com toda a perfeição para as festas natalinas.

Como o barroco se caracteriza pela ausência de espaços vazios, logo o provedor teve a ideia de colocar entre uma janela e outra, na parte superior e entre as tribunas, na parte inferior, placas em talha dourada na forma de braços, em cujas mãos se colocariam tochas de iluminação, similares às ainda existentes na nave da Igreja do Convento de São Francisco, em Salvador (BA), e na Ordem 3ª. do Carmo, em Cachoeira (BA). A obra foi contratada[336] com o entalhador Antônio Pereira (*? – † Bahia, 17..?), em 1734, tendo sido planejada a sua inauguração na Semana Santa do ano seguinte. Infelizmente essas obras já não existem na atualidade, tendo sido substituídas por arandelas em cristal, no séc. XIX, anteriormente com iluminação a gás e posteriormente adaptadas para iluminação elétrica, trabalho executado pela equipe da antiquária Helena Montalvão, segundo informações da museóloga Jane Palma.[337]

A igreja da Santa Casa estava sempre em processo de restauração. Em 1734, o incansável provedor teve a ideia de aumentar a capela-mor, desmontando o altar e recuando-o um pouco para trás. A argumentação era de que a nave estava muito iluminada com a elevação do teto e a abertura das janelas na parte superior (depois substituídas por vidros coloridos), enquanto a capela-mor permanecia na penumbra, especialmente após o fechamento das janelas, uma de cada lado, conforme anteriormente comentado. Na lateral direita, o fechamento ocorreu em virtude da construção da casa do sacristão, demolida no séc. XX, porém conservando ainda a marca do telhado no lado externo da parede, e, na lateral esquerda, pela construção de um pequeno corredor. Conforme relato anterior, estas janelas foram agora descobertas, pela equipe do Studio Argolo[338]. A obra proposta pelo provedor tinha por finalidade a abertura da *cupuleta* ou zimbório, na parte central do teto da capela-mor.

---

[335] Termo de ajuste (Ott, op.cit., p. 171-172).
[336] Termo de ajuste com o mestre entalhador Antonio Pereira (OTT, p. 173).
[337] Jane Palma é Coordenadora do Museu da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. A informação foi prestada em 2014, quando da restauração das pinturas murais da capela-mor. Helena Montalvão é especialista na restauração de lustres, estabelecida à Rua Rui Barbosa nº 48 – Centro, Salvador-Ba.
[338] Ver nota 331.

Em 1º. de agosto de 1734, o mestre entalhador Antônio Pereira, o mesmo que esculpira as placas de iluminação anteriormente citadas, foi contratado para desmontar o altar-mor. O contrato diz textualmente:

> [...] foy proposto que por haver de se fazer o zimborio no teto da aboboda da Capella mor como se tinha asentado, hera precizo tirar o ratabulo da mesma capela mor, e tribuna para se fazer a dita obra e porque o dito retábulo se achava em algumas partes damnificado, e bulindo com elle do seu lugar para fora se arruinaria mais e se fazia necessário, e hora conveniente ajustar com algum Mestre Intalhador para o tirar, e tornar a pôr, fazendo nelle todo o conserto que ouvesse mister de talha, conforme o pedisse a arte [...][339]

A orientação que predominava naquela época, no que concerne à falta de preocupação com a originalidade da obra, quando se propunha um trabalho de restauração ou, como queiram, de remodelação, está presente no termo do contrato, que, pela minúcia de detalhes, vale a pena transcrever um longo texto, no qual o mestre entalhador Antônio Pereira se comprometia:

> [...] obrigando-se, como com effeito se obrigou a tirar e pôr o retabullo da Capella mor, e tribuna, e fazer nelle todo o conserto que ouver mister de talha, assim no que se achar podre, como quebrado, tudo com perfeição e conforme a arte pedir, e justamente de cortar na tribuna hum paynel, de tres o que tem, e fazer nella obra de que carecer, e for necessário como também se obrigou a raspar a ferro os ditos retábulos da capella mor, e tribuna, alimpando-os muyto bem, de sorte que se possão dourar novamente sem defeito algum, dando-lhe por toda esta obra e trabalho trezentos mil reis pagos em assucar na frota que se espera, pelo preço da taxa, ou pelo em que forem avaliados e, cazo que não tome em assucar o pagamento dos ditos trezentos mil reis, quer, e he contente de que se vendão, e cobrados que sejão se lhe satisfizer os ditos trezentom mil reis [...][340]

Este contrato comprova também como a Santa Casa esbanjava recursos, permitindo a destruição de todo o douramento de um retábulo, que há apenas algumas décadas havia sido confeccionado, para aparelhá-lo e "redourá-lo" sem necessidade explícita.

Coube ao mestre-pedreiro Felipe de Oliveira Mendes (*Viana, Portugal, c.1700 – † Salvador-BA, 19/2/1761), construir o zimbório e o acréscimo do fundo da capela-mor. O termo do contrato é bastante minucioso, expondo as justificativas para a realização da obra:

> [...] foy proposto que estando o Corpo da Igreja desta Santa Casa ornado com toda a gravidade, e perfeição, se achava a Capella mor, sendo a parte principal della, sem o mesmo asseyo, e com o defeito de muito escura, e que para poder ficar com mais claridade, e correspondência à dita Igreja, hera conveniente abrir algumas luzes no

[339]Termo de ajuste com o Mestre Entalhador Antonio Pereira (OTT, op cit. p. 177)
[340]Idem

> teto da abobeda, e fazer-lhe na dita Capella, a mais obra que necessita, e preciza foce [...].[341]

Os documentos existentes nos arquivos da Santa Casa de Misericórdia da Bahia não informam se teria sido aquele mestre-pedreiro o autor do projeto do zimbório ou apenas o seu executor. Carlos Ott afirma que foi consultado o engenheiro Nicolau de Abreu e Carvalho, porém o termo de ajuste cita apenas "Capitam Inginheiro, Mestres dos officios de Pedreyro, e Carpinteyro e pessoas architetos e inteligentes em semelhantes obras".[342] Desconhece-se a razão pela qual, tendo sido a obra logo executada, o pagamento só tenha ocorrido, em 1740, em duas parcelas: "Entre 20 de maio e 25 de junho de 1740, a Santa Casa pagou Rs 1:005$470 a Phelipe de Oliveira Mendes"[343]; Em 12 de junho de 1740 pagou ao mesmo Rs 1:282$560, "importância de 1.002 caixas de assucar branco que se lhe derão a razam de 1280 (reis)"[344].

Concluídos os serviços acima mencionados, o altar-mor foi, após restaurado, recolocado no fundo da capela. O pintor e dourador alferes Manoel da Rocha Lordelo (*S. Salvador de Lordello, Bispado do Porto, Portugal, 16..? – † Salvador, BA, 18/4/1744) fez o douramento do altar, por Rs. 600$000, quantia recebida em agosto de 1734 e, em maio de 1735, encarregou-se do douramento da talha do zimbório da capela-mor.[345] Ott[346] aventa a possibilidade de aquele pintor, na mesma época, ter dourado o forro do coro das Recolhidas. O entalhador Antônio Mendes da Silva (*? – † Salvador, Ba, 20/8/1763), no mesmo ano, "incumbiu-se de cobrir de talha o zimbório da capela-mor e revestir as paredes das suas ilhargas de obra de talha e tudo que estivesse em cal do arco para dentro".[347] Fica evidente que toda a capela-mor, após a conclusão dessas obras, estava inteiramente coberta de talha dourada, tão ao gosto do barroco. Carlos Ott afirma que "a nave assim revestida ficaria como a da igreja de S. Francisco"[348], porém o documento a que ele se refere, trata apenas da capela-mor. Comparativamente com os preços levantados na época, o valor cobrado pelo entalhador, Rs 350$000, nos parece irrisório por abranger também a nave. O vidraceiro João de Araújo da Gama, no mesmo ano, colocou vidros cristalinos no zimbório e nas janelas que ficam por cima dos altares laterais.

---

[341] Termo de ajuste com o mestre pedreiro Phelipe de Oliveyra Mendes (Ott, op. cit. p. 177)
[342] Idem
[343] OTT, Carlos, op. cit., p. 178
[344] Idem
[345] ALVES, Marieta, op. cit., p. 99.
[346] OTT, Carlos, op. cit., p. 74.
[347] ALVES, Marieta, op. cit., p. 167
[348] OTT, Carlos, op. cit., p. 74.

Em 4 de maio de 1735, conforme termo de ajuste[349] existente, o mestre pintor Antônio Simões Ribeiro (*Portugal, 1600..? – † Salvador, Ba, 22/9/1755), assinou contrato para a pintura da abóboda da capela-mor[350]. Neste ajuste o então provedor e mesários justificam a contratação do mestre português, após muitas considerações sobre as obras já realizadas na capela-mor, além de enaltecer suas qualidades de pintor. Segue a transcrição de um trecho do referido contrato:

> hera também necessário para mais ornato dela que se mandasse pintar a sua abobeda, com a perfeição que pedião as mais boas obras que se lhe havião feito, para que assim ficassem todas em boa comrespondencia: o que ouvido de todos os Irmãos Concelheiros com muyta atenção, resolverão ser muito acertado mandar-se fazer a dita obra, para mis magnificência da dita Capella-mor.

Diz ainda o mesmo contrato que o pintor obrigou-se a fazer "com toda a perfeyção, e agrado, e pelo preço de cento e cincoenta mil reis, sendo a obra que ele fizer a contento desta Meza, e não o estando se mandar avaliar, e pagar-lhe por aquelle preço em que avalliado for".

Embora o contrato assinado não mencione a técnica de pintura a ser usada por Simões Ribeiro, Carlos Ott[351] supõe ter sido afresco, alegando que, em 1723, o mesmo artista havia usado esse processo, juntamente com o pintor Vicente Nunes, na Biblioteca da Universidade de Coimbra. Ainda segundo Ott, "o provedor da Santa Casa, não deixou escapar tão boa oportunidade de dar à instituição o que as outras irmandades não tinham"[352]. Infelizmente a obra já não existe e considera-se ser mera especulação imaginar se teria sido afresco, têmpera ou mesmo óleo, embora esta última tenha sido menos utilizada na pintura mural. Na tentativa de elucidar tal questão foram realizadas prospecções pelo Studio Argolo em outubro de 2013, mas, infelizmente, elas se revelaram infrutíferas. O técnico em restauração Sérgio Lus Silva Santos[353], por orientação do Studio Argolo, executou várias prospecções na parte interna da cúpula. Foi encontrada, sob algumas camadas de tinta lisa, uma decoração feita com molde vazado, sobre fundo azul, reproduzindo elementos fitomorfos estilizados. Possui características do final do séc. XIX a início do XX. Infelizmente, não se detectou vestígio algum do afresco que Simões Ribeiro teria realizado. Certamente foi destruído pela incidência

[349] Termo de ajuste com o Mestre Pintor Antônio Simões Ribeyro (Ott, op. cit., p. 181).
[350] Antônio Simões Ribeiro era um importante pintor português, autor de várias obras em seu país, como a Igreja de S. Martinho em Santarém e os tetos da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Tinha aportado em Salvador há pouco tempo. É também apontado como o introdutor da pintura em quadratura (perspectiva) na Bahia, entre elas o teto da biblioteca da igreja dos jesuítas, hoje Catedral, apesar da inexistência de documentos comprobatórios.
[351] OTT, Carlos. op. cit., p. 74
[352] Idem
[353] Integrante da equipe do Studio Argolo

dos raios solares, pela umidade descendente, ou, quem sabe, pelo simples fato de ter caído de moda aquele tipo de pintura. Caso tivesse sobrevivido, seria provavelmente um dos primeiros afrescos realizados na Bahia e quiçá no Brasil, uma raridade! O único exemplar antigo dessa técnica, ainda existente entre nós, encontra-se na capelinha de Nossa Senhora das Mercês do Convento de Santa Tereza, hoje Museu de Arte Sacra da UFBA. Este foi descoberto em 1958, pela equipe do Prof. João José Rescala, durante a restauração daquele monumento. É possível que o mesmo tenha sido realizado no início do século XVIII.

Com relação à restauração de imagens religiosas, há, no arquivo da Santa Casa, um recibo[354], com data de 16 de dezembro 1743, informando o pagamento feito ao pintor José Antônio de Oliveira Braga (*? – † Bahia?, 17..?), por reparos e encarnação de uma imagem de Cristo, de grande dimensão, tendo recebido como pagamento Rs. 26$000, dos quais Rs 8$000 eram destinados à encarnação. Já que o recibo se refere a "reparos", é interessante notar que seria de esperar que o oficial que executaria o trabalho fosse um escultor e não um pintor.

O costume de modificar as obras de arte adaptando-as sempre ao gosto da época, é comprovado por vários documentos do arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, não apenas com relação às obras de arquitetura, pinturas, esculturas e retábulos. No caso das obras produzidas com metais preciosos, as modificações eram facilitadas pelo reaproveitamento de objetos antigos, então fundidos em novas peças. A constatação de que a moda ditava as transformações nos objetos de arte, muito mais do que os estragos provocados pelo tempo, pode ser vista pelo termo de resolução da Meza, datado de 27 de maio 1742, quando foi feita a encomenda de castiçais novos. Percebe-se, nas entrelinhas, a grande rivalidade que existia entre as ordens religiosas, umas competindo com as outras, para o maior embelezamento dos seus templos. Diz o referido termo do contrato:

> somente faltavão para o altar mayor em que estava o sacrário de prata em que se depozitão as ambulas com as formas sagradas, huns castiçais de prata e que não parecia de razão que se pozessem huns castiçais tam toscos, e antigos como os que haviam, quando a Caza os podia mandar fazer pela moda mais moderna, pois qualquer Irmandade, ou Confraria que tinha menos rendimentos, tinha castiçais primorosos na obra e de mayor valor que os tinha a Caza para o ornato da Igreja.[355]

Por essa razão, pouquíssimos objetos de ouro e prata dos séc. XVI e XVII, com influência do renascimento, sobreviveram até nossos dias. O mesmo aconteceu com as primeiras manifestações do barroco. O termo acima está contido no contrato entre a Santa Casa e o ourives Manuel Domingos de Azevedo (*?, 17..? – † Salvador, BA, 27/3/1791), para

[354] Recibo de pagamento a Joseph Antonio de Oliveira Braga (OTT, op. cit. p. 183)
[355] Termo de resolução da Meza (Ott, Carlos, op. cit., p. 184 -185)

confeccionar seis castiçais de banqueta, em prata, para compor, com o sacrário, um belo conjunto.

Para a execução desta encomenda, a Santa Casa de Misericórdia da Bahia forneceu 67 marcos de prata, em castiçais velhos, para serem transformados em novos. Por ter achado que o contrato lhe era desfavorável, o ourives apenas iniciou o trabalho, onde gastou 17 marcos, tendo mais tarde desistido da empreitada. É incrível que a desistência tenha ocorrido mais de sete anos depois, em 17 de agosto de 1749, quando foi devolvido à Santa Casa o restante da prata recebida, ou seja, 50 marcos.[356]

Em 27 de agosto do mesmo ano, deu continuidade à obra acima mencionada um famoso ourives, então em atuação em Salvador: Antônio Coutinho da Cruz (*Santa Eulália de Bandoma, Bispado do Porto, Portugal, 17..? –† Salvador, BA, 13/1/1755). Ele projetou castiçais maiores, consumindo 82 marcos de prata, incluindo os 50 marcos devolvidos por Manoel Domingos e o restante foi completado em patacos da colônia. A obra só foi concluída em 1750. Esses castiçais, com marcas e punção, fazem, ainda hoje, parte do acervo da Instituição. São peças barrocas do período joanino, confeccionadas em prata fundida, repuxada e cinzelada. Em 25 de outubro de 1750[357] a obra foi concluída, tendo a Santa Casa pago Rs 291$420 ao citado mestre.

Alguns documentos do arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia revelam o furto de alfaias, tal como cita um deles: “igualmente se tomaram providências para maior segurança da igreja, pois os furtos de alfaias se tornavam cada vez mais frequentes” [358]. Esta, sem dúvida, foi uma das razões de o serralheiro Manoel Azevedo do Porto (* ?, 17..? – † Bahia, 17..?) ter sido contratado para reforçar as portas e janelas da igreja, da sacristia e de todo o edifício da Santa Casa. Naquela época havia o costume de as Irmandades, em ocasiões festivas, tomarem emprestadas, umas das outras, alfaias para ornamentar suas igrejas. Em maio de 1763, os mesários da Santa Casa acharam inadmissível, que uma Instituição do seu porte ainda continuasse a usar desse expediente. Por isso, tomaram a iniciativa de encomendar quatro castiçais de prata, para os altares colaterais ao arco cruzeiro, alegando que as igrejas mais pobres da Bahia já não usavam castiçais de madeira nos eventos mais solenes. Foi encarregado da obra o ourives Domingos de Souza Marques (*Porto, Portugal, 17..? – † Salvador, Ba, 18/3/1783), o qual também se responsabilizou pela feitura de um crucifixo de

[356] OTT, Carlos, op. cit., p. 76.
[357] Recibo de pagamento (OTT, Carlos, op. cit., p. 185)
[358] OTT, Carlos, op. cit., p. 77.

prata, para compor o conjunto dos seis castiçais feitos em 1750, além da confecção de um jarro, um prato e dois castiçais pequenos, tudo do mesmo material.[359]

4.3.1 O programa decorativo da igreja

Não plenamente satisfeitos com a imponência de sua igreja e de outras dependências da Santa Casa, já em 1763 verificam-se, através dos documentos existentes no arquivo desta Instituição, diversas ações com a finalidade de alterar completamente o aspecto decorativo de suas dependências, mais uma vez sob a motivação da mudança de gosto, principalmente a nave e a capela-mor. Aquela data coincide com a transferência da capital do país, de Salvador para o Rio de Janeiro, por decreto do Marquês de Pombal, alegando a necessidade de fortalecer o porto do Rio para o escoamento do ouro produzido pelas jazidas de Minas Gerais, bem mais próximas que o porto da capital baiana. Sem dúvida a data marcava o início do fim do fausto vivido pela cidade de Salvador, que beneficiara as instituições públicas e religiosas aqui sediadas, inclusive a Santa Casa. Por essa razão, nos parece inconcebível, aos olhos de hoje, que, num momento de tantas apreensões, fosse a Santa Casa de Misericórdia empreender novo ciclo de transformações radicais em sua igreja.

Nessa época, era provedor da Santa Casa de Misericórdia da Bahia Jerônimo Sodré Pereira. A primeira obra documentada do seu priorado foi a restauração do forro da capela-mor. O indicado para a execução da obra foi o entalhador Antônio Mendes da Silva[360], por sinal o mesmo entalhador que, em 1735, se ocupara do revestimento interno do zimbório e das paredes de suas ilhargas. A obra custou Rs 300$000[361]. Para o douramento foi contratado o mestre-pintor e alferes, José Renovato Maciel (* ?, 17..? – † Salvador, BA, 29/9/1791). Tudo indica tratar-se do forro atual, certamente com modificações provocadas por restaurações ocorridas no final do séc. XVIII e durante o séc. XX. Este forro é abobadado, tendo na parte central, conforme anteriormente aqui registrado, um zimbório, o qual foi construído entre 1734-35. Trata-se de um forro revestido de madeira, com frisos, molduras e alguns florões dourados em ouro brunido. Atualmente acha-se pintado de tom ocre, enquanto as cimalhas ostentam tonalidade ocre e branco.

Em 1774 assume a provedoria o negociante Frutuoso Vicente Viana e logo se incumbe de confeccionar um novo retábulo para a capela-mor, substituindo aquele executado por

[359] Livro 4º - de resoluções da S.C. e Livro de Receita e Despesa iniciado em 1761. (ALVES, Marieta, op. cit., p. 105)
[360] OTT, Carlos, op. cit., p. 79
[361] Recibo (OTT, Carlos, op. cit., p. 189)

Manoel Pereira entre 1695 e 1699 e modificado em 1734, quando da construção do zimbório e do aumento da capela-mor. Não resta dúvida de que o antigo altar fosse barroquíssimo, principalmente após as transformações sofridas com o aumento da capela-mor. Novamente, a razão exposta nos termos do contrato para a confecção de um novo retábulo oculta o desejo de mudança. A negação do valor do antigo retábulo, que poderia muito bem ser recuperado, está presente no termos do documento abaixo. Parece extremamente exagerado o diagnóstico do estado de conservação do antigo retábulo, certamente formulado com o intuito de induzir os membros da Mesa a aprovar o descarte do altar antigo. Logo no início do Termo de Resolução, está escrito que

> [...] se fazia digno de reparo o retábulo da Capella mor, que se achava totalmente arruinado, podre, e quasy a cahir, e imcapas de nelle se expor o Divino Sacramento nos dias festivos, e com evidente perigo do sacerdote, que o leva nas mãos ao trono para o expor, e que para evitar o risco, e danno que podia acontecer, parecia a elle, dito Provedor se mandace fazer hum retabulo novo para o altar da Capella mor, com duas toxeiras para o seu ornato, pelo melhor artífice, e pelo modelo mais moderno que se podece escogitar, para o que se ponhão editais públicos afim de que os Mestres Intalhadores desta Cidade aparecessem nesta Caza do Despacho com os seus riscos, para a vista deles se escolher o melhor, e ajustar o preço da dita obra.[362]

O documento sugere a adoção de licitação, quando da escolha do mestre entalhador. Mais adiante, o termo do contrato é ainda mais explícito:

> [...] pelo que mandando-se afixar os ditos editaes forão apresentados em Meza vários riscos, dos quais só o do Mestre Antonio Rodrigues Mendes, foi o que melhor agradou, assim pela demonstração de ser feito pelo methodo mais moderno que presentemente pode lembrar, como pela certeza das mediçoens.[363]

O documento faz crer que vários profissionais enviaram seus debuxos. É uma pena que nenhum desses desenhos tenha sobrevivido. A exigência do uso de madeira de boa qualidade também está contemplada no contrato: “e com toda a perfeição de madeira de bom cedro, sem branco, nem corrução alguma”. Havia uma preocupação para que a madeira fosse toda retirada do cerne, sem branco, isto é, sem resquícios do alburno. Esta parte mais clara da madeira é mais vulnerável ao ataque de xilófagos e, por não estar totalmente formada, no momento em que a árvore foi abatida da floresta, é muito rica em celulose, substância básica de alimento dos cupins.

Para a confecção do novo altar foi contratado[364], em 22 de junho de 1774, o entalhador Antônio Rodrigues Mendes (*Freguesia de S. Salvador, Termo dos Arcos de Val de Vez,

[362] Termo de Resolução (OTT, Carlos, op. cit., p. 194)
[363] Idem
[364] Idem

Comarca de Valença, Bispado de Braga, Portugal, 17..? – † Salvador, BA, 18/6/1792). O trabalho custou à Santa Casa, Rs 1.100$000, cabendo ao entalhador o fornecimento da madeira estipulada em contrato, ou seja, cedro. Esse retábulo, com várias intervenções, ocorridas durante o século XIX e XX, chegou até os nossos dias. Possui características eminentemente rococós, guardando semelhanças com os altares-mores das Igrejas de Nossa Senhora da Conceição da Praia, Nossa Senhora do Monserrate e Barroquinha, este já último desaparecido, vitimado por incêndio que consumiu quase totalmente a igreja. Segundo Bazin,"a forma geral está inspirada no altar da Conceição da Praia, mas tem importantes modificações, especialmente o coroamento que lhe assemelha, com o inevitável dossel piriforme e seus panejamentos com festões"[365].

Os socos das colunas em forma de pés de candelabro indubitavelmente foram copiados dos altares de Santo Inácio de Loyola e S. Francisco Xavier, da antiga Igreja dos Jesuítas, hoje Catedral de Salvador. Na opinião de Bazin, "os pés-direitos são constituídos por colunas retas em disposição de quincôncio, como no altar da Sé de Porto"[366]. As colunas já não são salomônicas, possuindo fuste reto, recobertos de recortes de rocalha. Esses elementos, com característica de apliques, são valorizados pelo douramento feito com ouro brunido, sobressaindo-se do fundo branco. Os concheados, dispostos assimetricamente, se espalham por toda a talha, destacando-se também do fundo branco, por serem dourados. Em todo o retábulo predomina o décor rococó, já não havendo sinais da decoração barroca. O retábulo deve ter sido concluído em 24 de junho de 1776, conforme recibo arquivado, que diz: "por conta do ultimo pagamento do retábulo"[367]. As finanças da Santa Casa deveriam estar em declínio, já que, somente em 30 de novembro do ano seguinte, a dívida foi saldada completamente: "a Santa Casa pagou 334$678 ao Mestre Entalhador Antonio Rodrigues Mendes "do resto que se lhe ficou devendo do retábulo que fez para esta St. Casa"[368]. O retábulo foi entregue sem policromia e sem douramento e, certamente, sem a base de preparação, feita de gesso e cola, trabalho confiado ao mestre pintor José Joaquim da Rocha (*Portugal ? c.1737 – † Salvador, Ba, 12/10/1807), conforme explanado a seguir.

Deste modo, para embelezar o novo altar, foi feita uma encomenda ao pintor José Joaquim da Rocha, para executar o painel central do novo retábulo, representando a visita de Nossa Senhora a Santa Isabel. A obra foi contratada em 9 de abril de 1777, quando era

[365] BAZIN, Germain. *A arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*: estudo histórico e morfológico. Rio de Janeiro: Record, 1983. v. 1 p. 305.
[366] Idem
[367] Recibo de pagamento (OTT, Carlos, op. cit., p. 196)
[368] Idem

provedor Pedro Ferreira Lemos. Mais uma vez, observa-se exagero no diagnóstico do estado de conservação da obra que queriam descartar. O termo do contrato diz o seguinte:

> [...] como o painel da Vezitação de Nossa Senhora a S. Izabel que cobre a boca do retabulo da Capella mor, e achava damnificado, rotto, e com pintura muito antiga, além dt ser muito curto e não encher toda a boca do retábulo novo que se pos o anno passado [...][369].

Pelas informações colhidas no documento, fica evidente o pouco apreço que se tinha pelas coisas antigas, não importando a sua qualidade, nem mesmo sua autoria. As obras de arte eram descartadas, para serem substituídas por outras mais novas e mais modernas. A nova pintura deve ter ficado pronta para a tradicional festa de 2 de julho, em louvor a Santa Isabel, patrona do templo. Recibo assinado em 1º de julho de 1777 informa que a Santa Casa pagou RS 114$340 "ao Mestre Pintor Jozé Joaquim da Rocha importância do painel e retábulo da Capella mor"[370] (Anexo J). É curioso que à margem desse documento encontra-se a seguinte informação complementar: "Painel e pintura do Retábulo da Capella-mor". Que pintura seria essa?

Em 1º de junho de 1778 consta um outro recibo de pagamento, no valor de Rs 580$000 "ao Mestre Pintor Jozé Joaquim da Rocha em dito dia emportancia da pintura que fez no retábulo e capella mor desta Santa Casa"[371] Pelo valor elevado certamente trata-se do pagamento da pintura e do douramento do altar, uma vez que Carlos Ott, afirma que "no ano seguinte, o mesmo pintor dourou também a obra de talha do altar-mor e os tocheiros novos do presbitério"[372]. No dia 22 de junho do mesmo ano, há o registro do recebimento de mais Rs 35$000 "[...] de várias pinturas que fez para esta St.Casa"[373] Os documentos não esclarecem que pinturas seriam estas, mas, pelo valor reduzido, poderia tratar-se de pinturas decorativas existentes no próprio retábulo ou em outras dependências da Santa Casa.

Atualmente o altar apresenta uma espessa camada de tinta branca, evidenciando ter passado por várias intervenções, que alteraram a qualidade da talha rococó. Nos dourados também existem intervenções, com superposições de douramentos. É de acreditar que prospecções poderiam revelar a existência de pinturas decorativas, sob as espessas camadas

---

[369] OTT, Carlos, op. cit. p., 196-197

[370] Recibo de 1° de julho de 1777com que, a Santa Casa pagou 114$340 ao Mestre Pintor Jozé Joaquim da Rocha pelo painel e retábulo da capela -mor. (Arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Recibo Nº 98, 1º jul. 1777 In: Livro de Receita e despesa do Irmão Recebedor das esmolas – Tesoureiro da casa (07.08.1776-2.07.1777). v. 887, , f. 50)

[371] Em 1° de junho de 1778, a Santa Casa pagou 580$000 ao Mestre Pintor Jozé Joaquim da Rocha (Arquivo da Santa Casa de Misericórdia. Recibo de Nº 34. In: *Livro de Receita e Despesa*. v. 888. f. 249).

[372] OTT, Carlos, op. cit., p. 82.

[373] Em 22 de junho de 1778, a Santa Casa pagou 35$000 a Jozé Joaquim da Rocha, N° 47 (Arquivo da Santa Casa de Misericórdia. Recibo de Nº 34. In: *Livro de Receita e Despesa,* v. 840, f. 101.

de tinta branca, que poderiam ser aquelas referidas nos recibos assinados por José Joaquim da Rocha. Comparando situações possivelmente similares, há poucos meses foram identificados, através de prospecções, sob camadas de tintas superpostas, vários padrões decorativos[374] nos altares laterais da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Isto leva a concluir que a cor branca não predominava totalmente, havendo muitas áreas com pinturas decorativas.

Rodrigues Mendes também é o autor de dois grandes e belos tocheiros, esculpidos em cedro, decorado com anjinhos, usados em ocasiões festivas, para ornamentar o presbitério da capela-mor[375]. Também eles já não ostentam a pintura e o douramento originais, realizados por José Joaquim da Rocha.

A parte interna do camarim sofreu radical transformação, certamente quando foi removido o painel com pintura artística, cedendo espaço para a colocação dos últimos degraus do trono, onde hoje está colocada a imagem de Nossa Senhora da Conceição. Igualmente o frontão original e a mesa do altar foram destruídos no séc. XIX, quando da sua substituição pela atual mesa de mármore, que destoa totalmente do conjunto. Sofreram o mesmo processo os altares laterais. Aliás, esse tipo de intervenção radical foi muito comum, tanto no XIX como nas primeiras décadas do séc. XX. O clero, com raras exceções, sempre demonstrou insensibilidade com relação à preservação das obras de arte. Essa atitude foi responsável pela perda de obras-primas em suas purezas originais. Os altares da antiga Igreja dos Jesuítas, depois Catedral, também perderam quase totalmente, os frontais das mesas, tanto dos altares laterais, como do altar-mor. Originariamente, foram feitos de madeira, com incrustações de casco de tartaruga, folheados a ouro, marfim e pinturas decorativas. São inúmeros, nas igrejas baianas, os altares barrocos que ostentam mesas neoclássicas, feitas de madeira entalhada ou mármore.

A Visita de Nossa Senhora a Santa Isabel, painel confeccionado para o altar-mor da Igreja da Santa Casa, é, até o momento, a primeira obra documentada de José Joaquim da Rocha em Salvador. Sabe-se, através de documentos, que ele participou da concorrência para a pintura do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, em 1769, competindo com José Renovato Maciel (* ?, 17..? – † Salvador, BA, 29/9/1791) e Domingos da Costa Filgueira (* ?, 17..? – † Salvador - BA, 1º./5/1797), sendo este último o vencedor. Ao que se sabe, esta é a primeira referência documental de sua presença em Salvador. O

[374]José Dirson Argolo e técnicos do Studio Argolo, realizaram prospecções em novembro de 2013, para elaboração de um projeto de restauração do monumento, via PRONAC.

[375] Em 2001 estes tocheiros foram restaurados no ateliê do Studio Argolo, por ocasião da mostra sobre o barroco brasileiro no Guggenheim Museu de Nova York, quando se constatou que já não possuíam a pintura original.

painel acima citado ainda faz parte do acervo da Santa Casa, estando atualmente exposto, na entrada do salão, onde se encontram os painéis da antiga procissão dos Fogaréus, da autoria do citado artista.

Em 1780, a Santa Casa, satisfeita com o painel realizado para a boca de cena do retábulo-mor, encomendou àquele pintor um outro painel, de menor dimensão, destinado à secretaria, desenvolvendo o mesmo tema: *A Visita de Nossa Senhora a Santa Isabel*. [376] O valor de Rs 32$000 incluía a moldura, sem dúvida alguma entalhada, engessada e dourada. Desconhece-se o paradeiro dessa obra.

As obras de "restauração" e reformas prosseguiam, apesar da situação financeira não ser das melhores. Após concluídas as obras do altar-mor, os altares colaterais ao arco cruzeiro, destoavam do conjunto, uma vez que continuavam em estilo barroco, contrastando com o retábulo-mor, já inteiramente rococó. Apesar disso, eles assim permaneceram, por mais doze anos. Somente em 6 de maio de 1790, foi contratado o mestre entalhador e escultor Félix Pereira Guimarães (*Salvador, BA, c.1736 – † Salvador, BA, 23/12/1809), para a confecção dos novos[377]. As razões apresentadas para justificar a destruição dos retábulos antigos eram sempre embasadas nas desculpas de que eram muito antigos e estavam arruinados. O Termo da resolução da Mesa diz textualmente

> [...] que se achavão os retábulos dos dous altares colateraes da mesma Igreja totalmente indignos por serem de risco muito antigo, e bastantemente arruinados, e podres e differentes inteiramente do retábulo da Capella mor, que he moderno, e que parecia ser justo mandarem-se fazer dous retabulos novos [...][378]

Os altares custaram Rs 400$000, liquidados em duas parcelas iguais. A primeira foi paga em 8 de maio, dois dias após a assinatura do contrato[379], ficando a última para após a instalação dos altares nos seus respectivos lugares.[380]

Como nos contratos anteriores, o entalhador comprometia-se apenas com a parte estrutural e o entalhamento da madeira, ficando o acabamento com outro profissional, geralmente um pintor ou um mestre dourador. A obra de confecção dos altares deve ter sido concluída no final de dezembro de 1790, portanto, sete meses após a assinatura do contrato,

---

[376] Em 30 de junho de 1780 a Santa Casa pagou 32$000 a Joze Joaquim da Rocha. Doc Nº 99 (ASCMS), (65), p. 101. (OTT, Carlos, op.cit., p. 198)
[377]Termo de Resolução (ASCMS) (7) Fl. 287 r e v. (OTT, op. cit., p 199-200).
[378] Idem.
[379] Recibo. Em 8 de maio de 1790 a Santa Casa pagou 200$000 ao Mestre Entalhador Feliz Pereira Guimaraens. Transcrito (OTT, op. cit., p. 200)
[380] Recibo. "Em 30 de junho de 1781 a Santa Casa pagou a Feliz Pereira Guimaraens, em dito dia, de resto do pagamento dos retabulos novos...'' Transcrito (OTT, Carlos, op. cit., p. 200).

embora o entalhador só tenha recebido a última parcela em 30 de junho do ano seguinte. Em 18 de janeiro de 1791, portanto antes de saldar a dívida com o entalhador, a Santa Casa assinou contrato[381] com o mestre pintor Francisco Rodrigues de Oliveira (* ?, 17..? – † Bahia, c.1800), para a pintura e o douramento dos dois altares. O trabalho foi acordado por Rs 300$000, com a vantagem, para a instituição, de o pagamento somente ser executado após sua realização, prevista para a Semana Santa do mesmo ano. O recibo de pagamento[382] traz a data de 30 de junho de 1791, coincidindo com a mesma data do pagamento da 2ª parcela paga ao entalhador Félix Pereira Guimarães.

Com a conclusão dos altares, os dirigentes da Instituição sentiram a necessidade de dotar a Igreja de uma maior segurança, já que havia muita facilidade de locomoção dentro do espaço sagrado, onde os fiéis e visitantes circulavam livremente, passando da nave para a capela-mor. Sendo assim, os irmãos da Santa Casa e o provedor João Vicente Viana incumbiram o carpinteiro Lourenço Gomes de Souza (* Bahia?, 17..? – †Bahia?, 1800?), em 27 de janeiro de 1791[383] , de confeccionar uma grade de jacarandá, conforme modelo apresentado, para servir de obstáculo. A obra custou Rs 100$000, ficando o carpinteiro responsável pela ferragem e sua instalação. Essa grade não mais permanece no recinto da igreja, tendo sido removida há algumas décadas para local desconhecido. Em 22 de junho daquele mesmo ano[384], foi contratado o mestre pedreiro José Antônio de Mattos (*?, 17..? – † Bahia?, 18..?), para abrir uma nova porta (facilitando o acesso ao claustro), levantar os dois altares novos e ladrilhar todo o arco cruzeiro. Com a abertura dessa porta, foi mutilado o painel de azulejos que representava a procissão dos Ossos. Para criar simetria, foi feita uma porta falsa do lado oposto, mutilando assim o painel da Procissão dos Fogaréus. No dia 3 de julho efetuaram-se dois pagamentos[385], um ao mestre carpinteiro Antônio Joaquim Sepúlveda (*Bahia?, 17..? – † Bahia, 18..?) por obra executada na nova porta e o outro ao mestre ferreiro Amador Leandro de Araújo (*?, 17..? – † Bahia?, 18..?), pela colocação das ferragens necessárias.

---

[381] Recibo transcrito (Ibidem, p. 201)
[382] Em 30 de junho de 1791 a Santa Casa pagou 300$000 ao Mestre Pintor Francisco Rodrigues de Oliveira (Idem)
[383] Termo contratual transcrito (Idem)
[384] Recibo. Em 22 de junho de 1791 a Santa Casa pagou 208$190 ao Mestre Pedreiro Jozé Antonio de Mattos (Ibidem, p. 202)
[385] Recibos. Em 3 de julho de 1791 a Santa Casa pagou 9$000 ao Mestre Carpinteiro Antonio Joaquim Sepulveda por conta da obra do seu officio, que fez na porta que novamente se abrio na Igreja dessa St. Casa. (Ibidem, p. 47); Recibo: Em 3 de julho de 1791 a Santa Casa pagou 20$400 ao Mestre Ferreiro Amador Leandro de Araújo do importe de toda ferragem, que fez para a nova obra da porta que se abrio na Igreja dessa St. Casa. (Ibidem, p. 48).

Em 1792, foi registrada nos documentos a encomenda de um novo lampadário para a capela-mor, em substituição ao antigo,

> por ser de molde antigo, na qual já lhe faltão algumas pessas e por isso com grande deformidade pelo que se achava justo se fizesse também huma alampada nova de prata fabricada com risco moderno, para assim ficar a mesma CapeIla na sua última perfeição.[386]

Para a feitura desta obra foi escolhido o ourives Filipe da Costa Gadelha (* Bahia?, 17..? – † Bahia?, 18..?). Mais uma vez comprova-se que a idade da peça ajudava a depreciá-la, no afã sempre crescente de modernização. No termo de ajuste[387] assinado pelo ourives, há ainda a recomendação de que a nova lâmpada fosse do mesmo tamanho da existente na capela-mor da Igreja da Freguesia de S. Pedro e o risco e feitio deveriam ser semelhantes aos das lâmpadas da capela do Santíssimo Sacramento da mesma freguesia. Conforme o termo revela, a lâmpada custou Rs 318$315, pagos em 8 de junho de 1792. Esta lâmpada já não mais existe e as três que atualmente se veem na nave substituem os antigos e preciosos lampadários de prata, que, segundo Marieta Alves, foram enviados para a França, em 1870. Infelizmente a lâmpada, quitada em 1792, deve ter sido derretida, para aproveitamento do metal. As atuais foram executadas por P. Poussielgue – Rusaud, de Paris[388].

4.3.2 Os painéis da Capela-mor

Dando prosseguimento ao programa de redecoração da Igreja da Santa Casa, o provedor e os membros da Irmandade convocaram o mestre pintor José Joaquim da Rocha para uma nova e importante empreitada: a pintura de seis painéis, sendo dois de grandes dimensões (3,55 m x 1,55 m) e quatro de menor tamanho (2,55m x 1,44 m), painéis estes objeto da presente tese. A escolha do tema guardava relação com o então painel existente na boca do retábulo-mor, executado pelo mesmo artista (*Visita de Nossa Senhora a Santa Isabel*). Nada mais natural que a temática escolhida para os novos painéis, que enriqueceriam esteticamente as paredes da capela-mor, fosse muito ligada à vida da prima de Isabel. Em fase cronológica temos representados: *Os Esponsais de Maria e José*, *Anunciação do Anjo a*

[386]Termo do ajuste que fez a Meza da Santa Casa com o Mestre Ourives Filippe da Costa Gadelha (Ibidem, p. 202)
[387] Ibidem, p. 203
[388] ALVES, Marieta. *Pequeno Guia das Igrejas da Bahia. XI – Santa Casa da Misericórdia e sua Igreja*. 2 ed. Prefeitura Municipal da Cidade do Salvador,1968 p. 9

Maria, *Apresentação do Menino Jesus ao Templo*, *Circuncisão do Menino Jesus*, *Assunção de Maria* e a *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*. Dentre essas obras, as de maior dimensão, são as duas últimas. Essas pinturas, com suas respectivas molduras, foram estrategicamente fixadas nas paredes laterais da capela-mor. Do lado do evangelho, temos na parte central, a grande tela representando a *Assunção de Nossa Senhora ao Céu*, na lateral direita do observador, a *Anunciação do Anjo a Maria* e, na lateral esquerda, os *Esponsais de Maria e José*. Do lado da epístola temos a mesma disposição, sendo que a parte central exibe a *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*, tendo na lateral direita do observador a *Circuncisão* e, na lateral oposta, a *Apresentação do Menino Jesus ao Templo*.

Embora não se tenha encontrado no arquivo da Santa Casa de Misericórdia o contrato firmado entre esta Instituição e o pintor José Joaquim da Rocha, referente à execução dos painéis acima citados, um recibo[389], datado de 30 de junho de 1792, discrimina a relação destas obras e de outros trabalhos por ele executados. Como é relativamente grande a relação das obras elencadas, é possível que elas tenham sido iniciadas na segunda metade do ano de 1791. A relação inclui obras de execução lenta, como pinturas murais, douramentos e restaurações, além da pintura dos seis painéis. O trabalho foi finalizado em 1792, conforme revela o recibo acima citado e abaixo transcrito. Apesar de, nessa época, não ser habitual que os artistas assinassem suas obras, o que só aconteceria a partir do séc. XIX, não existe nenhuma dúvida com relação à autoria das mesmas, já que o recibo é bastante elucidativo. Através dele evidencia-se que o mesmo artista realizou outras obras na mesma época para a própria capela-mor. Além do citado recibo, a pesquisadora Marieta Alves revela a existência de um requerimento encaminhado à Mesa pelo próprio pintor, com o seguinte teor:

> Dis Joze Joaquim da Rocha, que elle fes a pintura, douramento e todas as mais obras da Capella Mor, e corpo da Igreja constantes da conta junta, e porque as ditas obras quer ser pago Pede a Vossas Senhorias, e mais Senhores sejam servidos mandar se lhe satisfaça. Espera receber Mercê[390]

O pagamento, no valor de Rs 581$800, foi pago em 30 de junho de 1792, atendendo às solicitações do pintor, conforme transcrito[391] abaixo:

---

[389] RECIBO Nº 97. 30 jun. 1792. In: *Livro de Receita e despesa do Irmão Recebedor da casa* (1791-1792), v. 902, f. 98.
[390] ALVES, Marieta. *José Joaquim da Rocha* – um enigma. Texto original datilografado, 1959. p.3 Arquivo Marieta Ales, pasta 14-b. Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor Arquivos Privados, 2013.
[391] Idem.

Por seis remates, e seis guarniçoens da Capella Mor e duas simalhas da mesma tudo dourado e bornido pelo preso	Rs 200$000
Por seis painéis, dous de figuras enteiras, e quatro de menor tamanho pelo preso de	140$000
Pello renovamento do retábulo, teto, tochas	60$000
Pella pintura das paredes	67$200
Por seis portas de azul, emteiras fingidas e guarnecidas de doiradura	20$000
Por vinte bicheiros de doiradura, e todos do zimbório	2$000
Pello renovamento do painel do altar mor	50$000
Somma	Rs 581$800

Ficando obrigado debaixo de todo este preso retocar os painéis velhos para se porem na sacristia

O recibo foi encontrado, em 1959[392], pela historiadora Marieta Alves entre os recibos avulsos, conforme citação da autora no artigo “José Joaquim da Rocha – Um enigma”.

Conforme ressalta Marieta Alves, somando-se os valores dos itens do recibo acima transcrito, percebe-se que esta soma é inferior ao montante recebido. A soma é de apenas 539$000 réis, havendo uma diferença a favor do artista de 42$600 réis. Teria esse valor sido estipulado para os retoques nos velhos painéis da sacristia, conforme o próprio artista faz indicação na parte inferior da conta? A pesquisadora Mônica Farias Menezes Vicente, na sua dissertação de mestrado, também faz alusão a esta diferença entre o valor recebido e os valores constantes nos itens relacionados, acreditando que, “caso não se trate desta diferença estar relacionada a estes retoques, ainda não foi encontrada justificativa para a diferença de valores apresentado”[393]. Mônica ainda informa que essa conta foi encontrada por Marieta Alves que, por sua vez, não somente esclarece tratar-se da caligrafia do artista, bem como atesta sua veracidade através da assinatura lavrada. Entretanto aquela historiadora não revela onde a encontrou. Por tratar-se de documento avulso, não está inserido nem foi encontrado em nenhum dos Livros de Receita e Despesa, de Acórdãos ou de Escrituras levantados até o momento.

Pelo recibo acima, observa-se que, além dos painéis, José Joaquim fez algumas intervenções de caráter restaurativo no altar-mor, teto, tochas, pintura e douramento das

[392] Idem
[393] VICENTE, Mônica Farias Menezes, op. cit., p.

portas, renovação do painel do altar-mor, de sua própria autoria, realizado em 1777. Fica claro, pelos termos do recibo, que os artistas naquela época, para sobreviverem e garantirem um mercado de trabalho, tinham que ser bastante polivalentes, incorporando, entre outras funções, as de dourador, restaurador e pintor (não exclusivamente de obras de arte, mas também de paredes, portas, etc.).

Chama a atenção, entre os trabalhos elencados, a importância de R$ 67$200 referentes à pintura das paredes. Considerando que esse valor corresponde a quase 50% do orçamento da feitura dos seis painéis, supõe-se que não se tratava de pintura lisa. Em 1999[394], várias prospecções, em pontos estratégicos, das paredes laterais da capela-mor, trouxeram à luz, sob três grossas camadas de repintura, uma pintura decorativa interessante, porém as pequenas áreas prospectadas não permitiram conhecer a extensão e a qualidade técnica. Entre maio e outubro de 2013[395], a equipe do Studio Argolo, formada por restauradores e auxiliares, removeu as camadas de tinta superpostas, acima mencionadas, num paciente trabalho de decapagem. Após vários meses de trabalho, foi resgatada uma bela pintura mural que abrange toda a parte inferior das paredes da capela-mor, com aproximadamente um metro e vinte de altura. Tecnicamente trata-se de uma pintura a têmpera, com forte inspiração pompeana. Na parte central sobressaem-se formas ovaladas, com representações de pássaros, penas de pavão, guirlandas, trigos, etc., tudo isso arrematado, por um bela barra, com folhas e frutos de parreira, alusivos à eucaristia. Poder-se-ia atribuir esta pintura a José Joaquim da Rocha, uma vez que ela se enquadra no programa decorativo da capela-mor, inclusive das cimalhas e das molduras dos seis painéis, que será objeto da análise, a seguir.

Pelos recibos encontrados nos arquivos da Santa Casa, comprova-se que as molduras dos seis painéis executados por José Joaquim da Rocha foram confeccionadas pelo entalhador Félix Pereira Guimarães. Por este trabalho, a instituição pagou Rs 160$000 ‘‘... do importe dos painéis das paredes da Capella mor, sobreportas, cornijas, e concerto do Sacrario [...]”[396].

Um parêntese: essas molduras, bastante alteradas no seu aspecto estético original, tiveram suas policromias e seus douramentos resgatados, entre fevereiro de 2012 e março de 2013, trabalho executado pela equipe do Studio Argolo.[397] Com a restauração das pinturas

[394] A convite da Santa Casa de Misericórdia, em 1999, o Studio Argolo - elaborou proposta de restauração dos bens móveis e integrados da Igreja, quando foram realizadas as prospecções, executadas por José Dirson Argolo.
[395] Ver nota 52.
[396] Recibo. Em 30 de junho de 1792, a Santa Casa pagou 160$000 a Felix Pereira Guimaraens... (OTT, Carlos, op. cit., p. 204)
[397] Os painéis de José Joaquim da Rocha e suas respectivas molduras foram restaurados no ateliê do Studio Argolo, entre 2012 e 2013. Equipe – Restauradores: José Dirson Argolo, Gianmario Finadri, Cláudia Maria de

murais, concluída em outubro de 2013, quando os seis painéis retornaram aos seus lugares de origem, ficou ainda mais evidente que as molduras ajudavam a compor todo o cenário decorativo idealizado no final do século XVIII e que as mudanças estilísticas, ocorridas sobretudo no séc. XIX, quando o padrão neoclássico passou a vigorar, haviam desvirtuado. Essas molduras, ostentam pinturas marmorizadas, sobressaindo-se as de tonalidade verde, que combinam com as das cimalhas, descobertas alguns meses depois, pela mesma equipe do Studio Argolo. Grande parte do douramento, antes recoberto por espessas camadas de tinta branca, também foi resgatada.

Dando continuidade ao relato das obras que iam sendo realizadas na Igreja da Santa Casa, na última década do séc. XVIII, em 1798, é feita a encomenda ao ourives Joaquim Alberto da Conceição e Mattos (* Bahia? C.1746 – † Salvador, BA, 1º./4/1835), para a confecção de um aparelho de prata, para o excepcional Cristo em marfim do altar-mor. É a escultura de maior dimensão, feita nesse material nobre, do acervo da cidade do Salvador. Carlos Ott[398], acredita que nessa época foi retirado, da boca do altar-mor, o painel *A Visita de Nossa Senhora a Santa Isabel*, para ceder o espaço ao Cristo. O mesmo ourives fez, no ano seguinte, três cálices novos, cabendo a Gonçalo Ferreira do Rosário (* Santo Amaro, BA, c. 1738 – † Salvador, BA, 17/11/1818), em setembro de 1800, a confecção de um novo turíbulo.

O arquivo da Irmandade conserva vários recibos de obras menores, executadas em castiçais de madeira, alfaias, fechaduras e quadros, embora não especifique que tipo de restauração era executado. Há também um relato que comprova o hábito das irmandades religiosas de constantemente interferirem nas pinturas das imagens sacras. Num desses recibos, registra-se: "encarnou-se novamente o Cristo de marfim"[399]. Encarnar ou reencarnar eram termos muito usados pelos pintores e escultores sacros, quando queriam se referir à pintura das imagens. Carnação, apesar de ser um termo usual quando se queria referir à cor da pele, acabou abrangendo toda a policromia, inclusive das vestes e peanhas. O termo reencarnar era muito usado quando se queria fazer uma nova pintura na imagem sacra. Apesar de o marfim ser considerado um material nobre, nos séc. XVII e XVIII a quase totalidade das peças esculpidas neste material era dourada e policromada.

Felizmente a Igreja e demais dependências da sede da Santa Casa de Misericórdia da Bahia não sofreram radicais transformações no decorrer do séc. XIX. As obras realizadas

---

Cerqueira Barbosa, Maria Marley Rodrigues Serravalle. Mestre carpinteiro: José Raimundo Souza de Jesus. Técnicos em restauração: Sérgio Luis Silva Santos, Roberto Lima de Jesus e Antônio Hélio Silva Santos.

[398] OTT, Carlos, op. cit., p. 85.

[399]Recibo. Em 25 de junho de 1817 a Santa Casa pagou 48$000 "da Encarnaçam da Imagem do St. Cristo da Capella Mor, limpeza do dourado, pintura delas, e nas duas portas do corpo da Igreja. (OTT, Carlos, op. cit., p. 210.

eram, na sua maioria, de manutenção, inclusive restauração de pinturas, esculturas, alfaias, etc.. Em 1857 foram assentados, nos altares laterais, os pisos de mármore com incrustações de pedras embutidas, técnica conhecida por “mosaico florentino”.

Na nave da igreja, a maior perda ocorreu no painel de azulejos que representava a Procissão dos Ossos, para a inserção de um cadeiral, com assento de palhinha, destinado aos Mesários, em dias de festa. Essa obra foi realizada em 1869[400]. Para a sua concretização houve necessidade de elevação do piso, para que os principais membros da Irmandade ficassem em posição de destaque. Nessa época, como já foi dito no item 3.2 do presente trabalho, foram retirados os azulejos que retratavam a procissão, mutilando-se, assim, um dos mais expressivos documentos iconográficos, que registravam o importante cortejo religioso. Aos olhos de hoje, parecem inconcebíveis a retirada e o descarte dessa obra de arte, quando era perfeitamente viável a colocação do cadeiral à frente do painel. Se esta tivesse sido a solução adotada, poder-se-ia hoje remover o cadeiral e resgatar o painel, mas infelizmente os conceitos vigentes naquela época impediram a Bahia de festejar a redescoberta de uma obra de arte, como agora ocorrido com a pintura mural da capela-mor.

Outra grave mutilação ocorreu com os três retábulos, quando os frontais de suas mesas originais, em madeira entalhada e dourada, foram substituídos por mármore, em 1938. Acreditamos que são dessa época as escaiolas (imitação de mármore) que revestem as paredes da nave. Das obras principais ficaram encarregados o pintor Tomaz Rossi e Luís Alves Pereira (* Salvador?, BA, 25/8/1869 – † Salvador, BA. 19/8/1953), exímio dourador[401].

4.4 Análise iconográfica, iconológica e estética dos painéis de José Joaquim da Rocha

Quando se intenta realizar a análise de uma obra de arte, não há como deixar de recorrer às teorias de Erwim Panofsky (*Hanover, Alemanha, 1892 - †Princeton, EUA, 1968), cuja enorme contribuição constituiu-se em um divisor de águas na história da arte interpretativa, objeto do livro *Introdução ao método iconográfico*, do espanhol Manuel Antonio Castiñeiras Gonzáles[402].

---

[400] ALVES, Marieta. *A Santa Casa de Misericórdia da Bahia.* Pequeno guia das igrejas da Bahia. Prefeitura Municipal de Salvador. 2 ed., 1968, p. 7

[401] Ibidem, p. 8

[402] GONZÁLES, Manuel Antonio Castiñeiras. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Editorial Ariel, 2007.

Até Panofsky, a disciplina de História da Arte tinha como quase exclusiva concentração “nas formas”. Segundo Gonzáles, “o formalismo buscava propriedades estéticas da obra de arte e isolava deliberadamente o objeto de seu contexto histórico e cultural”[403]. Em contraposição, para Panofsky a forma e o conteúdo, aliados ao contexto histórico, constituem uma unidade: “redescobrir as atitudes culturais, que se escondem por trás dos objetos históricos (tanto se é um texto ou uma obra de arte)” constitui um dos fundamentos do esquema metodológico proposto por Panofsky, que é construído em três níveis[404]:

> 1) Nível preiconográfico: é o reconhecimento da obra em seu sentido mais elementar, em seu sentido “fático” ou expressivo.
> 2) Nível iconográfico: Trata-se de adivinhar os conteúdos temáticos. Não é um estágio sensível, senão inteligível, já que se tem que recorrer à tradição cultural, ao domínio dos tipos iconográficos (personificações, alegorias, símbolos) e a fontes literárias.
> 3) Nível iconológico ou iconografia em sentido profundo: Consiste em uma interpretação do significado intrínseco ou conteúdo de uma obra. Busca-se, através dela, o significado inconsciente que se esconde atrás da intenção do criador.

Refoge aos objetivos do presente trabalho uma interpretação muito aprofundada dos seis temas propostos nos painéis de José Joaquim da Rocha. Entretanto, as análises realizadas mais adiante buscarão trazer, para o primeiro plano, a identificação das referidas obras, em níveis estéticos, iconológicos e iconográficos julgados adequados para uma melhor contextualização das mesmas.

A seguir, descreve-se o recinto em que sempre foram exibidos os painéis em foco.

[403] Ibidem, p. 71.
[404] Ibidem, p. 86-87.



Figura 232 – Capela-mor da Igreja da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, vendo-se o altar-mor ocupando toda a parede de fundo da capela-mor.
Fonte: Acervo do Studio Argolo.

A capela-mor da Igreja da Santa Casa de Misericórdia da Bahia é de média dimensão, ocupando o retábulo-mor, executado em 1774 pelo entalhador Antônio Rodrigues Mendes, toda a extensão da parede de fundo (Figura 232). Conforme mencionado, as paredes laterais são decoradas com os seis painéis executados por José Joaquim da Rocha em 1792. A sua disposição obedece a uma sequência lógica, uma vez que o tema escolhido está relacionado com alguns fatos da vida de Nossa Senhora, prima de Santa Isabel, patrona da Igreja da Santa Casa, conforme abordagem anterior.

Na parede lateral direita (esquerda do observador), temos a representação da *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*, ladeada pelos painéis *Os Esponsais de Maria e José* e *A Anunciação do Anjo a Maria* (Figura 233), e, na parede oposta, na parte central encontra-se o painel representando a *Assunção de Nossa Senhora ao Céu*, tendo nas partes laterais os painéis A Circuncisão e a Apresentação do Menino Jesus ao Templo (Figura 234).



Figura 233 – Parede lateral direita (antes do restauro). Da direita para a esquerda: *A Anunciação*, a Coroação e *Os Esponsais*. Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 234 – Parede lateral esquerda (antes do restauro). Da esquerda para a direita: *A Circuncisão*, *A Assunção* e *A Apresentação do Menino Jesus ao Templo.* Fonte: Acervo do Studio Argolo

A ordem das análises segue a disposição dos quadros na capela-mor, iniciando-se com a *Anunciação* e concluindo-se com a *Apresentação do Menino Jesus ao Templo*.

Restaurar adequadamente uma obra de arte pressupõe aprofundar-se no universo do seu conteúdo, analisando-a em todos os seus aspectos, tanto do ponto de vista físico, como estético.

O restaurador contemporâneo tem a missão de deixar para a posteridade um documento o mais amplo possível acerca da obra sobre a qual teve a responsabilidade de

restaurar, tanto mais quando a mesma é parte reconhecidamente integrante do patrimônio de uma nação, como é o caso do presente conjunto de pinturas.

O professor Umberto Baldini, em suas aulas na Universidade Internacional da Arte de Florença, costumava dizer que, quando uma obra chega às mãos do restaurador sem uma história escrita, cabe a ele iniciá-la. O dossiê da restauração é um documento comparado a um prontuário médico, onde todas as anotações são feitas, de forma a mais detalhada possível.

Finalmente, e reiterando sua importância quanto ao referido dossiê, a análise iconográfica/iconológica é de capital importância para a interpretação do tema e auxilia o restaurador, por exemplo, nos casos de lacunas de maior dimensão, que necessitem ser reintegradas. Penetrar no cerne da obra e tentar desvendar todos os seus segredos conferem ao profissional encarregado da intervenção uma maior segurança na hora de tomar determinadas decisões. É fato sobejamente conhecido que uma boa restauração só acontece quando a equipe responsável por ela tem um amplo conhecimento de sua realidade física, estética e cultural. Daí a necessidade de uma equipe interdisciplinar nos trabalhos de restauro.

4.4.1 Anunciação



Figura 235 - Anunciação
José Joaquim da Rocha, 1792
Óleo sobre tela, 255 x 144 cm

Fonte: Acervo do Studio Argôlo.
Foto: Gianmario Finadri

O tema da Anunciação foi, ao longo dos séculos, muito explorado pelos artistas, principalmente pintores e gravadores. A fonte de inspiração estava na Bíblia – O Evangelho de Mateus (1, 18-21)[405] e Lucas(1, 26-38)[406], assim como nos Evangelhos Apócrifos – Proto Evangelho de Tiago[407] e Evangelho de pseudo Mateus[408].

Análise Iconográfica

Elementos característicos da composição: Anjo, mulher ajoelhada, açucena, pomba, estante, livro, querubins, raios, cesto de costura.

Na representação criada por José Joaquim da Rocha, o Anjo Gabriel, encontra-se em posição mais elevada que Maria, ajoelhado sobre um floco de nuvem, na lateral esquerda da composição. Com o braço direito estendido em direção à Virgem, segura, com a mão direita, um ramo de açucena.

A inspiração de José Joaquim para a idealização da cena vem, sem dúvida, dos Evangelhos de Lucas e Mateus. No Evangelho de Lucas, a cena é descrita no capítulo 1, versículos e 26 a 38):

> 26 Quando Isabel estava no 6º mês, o Anjo Gabriel, foi enviado por Deus, a uma cidade da Galileia, chamada Nazaré. 27 A uma virgem desposada com certo homem da casa de Davi, cujo nome era José; a virgem chamava-se Maria. 28 E, entrando, o anjo aonde ela estava, disse: Salve! Agraciada; o Senhor é contigo. 29 Ela, porém ao ouvir esta palavra, perturbou-se muito e pôs-se a pensar no que significaria esta saudação. 30 Mas o anjo lhe disse: Maria, não temas; porque achaste graça diante de Deus. 31 Eis que conceberás e darás à luz um filho a quem chamarás pelo nome de Jesus. 32 Ele será grande e será chamado Filho do Altíssimo; Deus, o Senhor, lhe dará o trono de Davi, seu pai. 33 Ele reinará para sempre sobre a casa de Jacó, e seu reinado não terá fim. 34 Então disse Maria ao anjo: Como será isto, pois não tenho relação com homem algum? 35 Respondeu-lhe o anjo: Descerá sobre ti o Espírito Santo e o poder do Altíssimo te envolverá; por isso o ente santo que há de nascer será chamado filho de Deus". 36 E Isabel, tua parenta, igualmente concebeu um filho na sua velhice, sendo este já o sexto mês para aquela que diziam ser estéril. 37 Porque para Deus não haverá impossíveis em todas as suas promessas. 38 Então disse Maria: Aqui está a serva do Senhor: que se cumpra em mim conforme a tua palavra. E o anjo se ausentou dela[409].

---

[405] A BÍBLIA Sagrada – Antigo e Novo Testamento. Tradução na linguagem de hoje. Sociedade Bíblica do Brasil. Rio de Janeiro, 1960. p. 05.
[406] Ibidem, p. 70-71.
[407] *Apócrifos* – Proto Evangelho de Tiago, p.7. Disponível em: www.autoresespíritasclássicos.com. Consulta feita em 4/06/2013.
[408] *Apócrifos* – Evangelho Pseudo-Mateus da Infância – O Livro sobre a origem da abençoada Maria e infância do Salvador, p. 1-2 . Disponível em: www.autoresespíritasclássicos.com. Consulta feita em 4/08/2013.
[409] A BÍBLIA Sagrada.O Novo Testamento de Nosso Senhor Jesus Cristo. op. cit., p. 70 -71

O Evangelho de S. Mateus (2, 18 a 21), de forma mais breve, trata do mesmo episódio:

> 18 Ora, o nascimento de Jesus Cristo foi assim: Estando Maria, sua mãe, desposada com José, sem que tivesse antes coabitado, achou-se grávida pelo Espírito Santo. 19 Mas José, seu esposo, sendo justo e não querendo infamar, resolveu deixa-la secretamente. 20 Enquanto ponderava nestas cousas, eis que lhe apareceu, em sonho, um anjo do Senhor, dizendo: José, Filho de Davi, não temas receber Maria, tua mulher, porque o que nela foi gerado é do Espírito Santo. 21 Ela dará a luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus, porque ele salvará o seu povo dos pecados deles[410].

Análise iconológica

A pose respeitosa do Arcanjo Gabriel – portador da Boa Nova – é tão graciosa quanto o gesto de submissão da Virgem. O anjo ajoelhado sugere que Maria já concebeu o Menino através do raio de luz. A mão esquerda do arcanjo, com o dedo apontando para a pomba do Espírito Santo, é uma alusão à resposta que ele deu a Maria, quando esta lhe perguntou: "Como será isso se não tenho relação com homem algum?"[411].

A postura de Maria ajoelhada, com a cabeça coberta por um véu semi-longo, deixando a face à mostra, com uma orelha descoberta, é talvez uma referência ao ato de escutar a mensagem divina, trazida pelo anjo. A mensagem lhe chegou através do ouvido. O véu claro é o símbolo da modéstia e do virtuosismo. A pose de Maria, com a cabeça inclinada para baixo e as mãos entrecruzadas, simboliza a submissão à vontade de Deus. A imagem representa um dos momentos mais marcantes da tradição cristã, quando o anjo anuncia: 'Cristo nascerá para salvar a humanidade do pecado de Eva".

A açucena simboliza a pureza, a inocência e a virgindade. Ela passou a substituir o antigo cetro, muito usado nas representações da Anunciação até o séc. XIII, sobretudo na arte italiana. A presença das três flores abertas significa que Maria era virgem, antes e assim permanecerá durante e depois do parto. No Brasil tradicionalmente a açucena é tratada como lírio na quase totalidade das fontes escritas. A presença da flor pode ser interpretada como uma alusão à primavera, estação das flores que, no calendário juliano, tinha início em 25 de março, dia em que ocorreu a Anunciação. Para alguns autores pode estar ligado ao nome de Nazaré, que para S. Bernardo significa "flor", mas a açucena tem a ver com a própria Virgem Maria para indicar seu atributo de virgindade.

---

[410] Ibidem, p. 5.
[411] Idem. Evangelho de Lucas 1,34, p. 70

O livro aberto pode retratar as Sagradas Escrituras, o Livros das Horas, ou um Breviário. Nas representações da Anunciação, o livro das Sagradas Escrituras começa a aparecer a partir do séc. XII. O livro aberto é matéria fecunda, não deixando de ser um símbolo de cultura, da ciência e da sabedoria. Além disso, a presença do livro nas cenas da Anunciação é uma forma de pretender salientar que Maria era uma mulher culta, sábia, conhecedora das Sagradas Escrituras. No caso da representação da pintura de José Joaquim, quando o livro é apresentado aberto sobre uma banqueta, pode indicar que Maria se encontrava ocupada e mergulhada em sua leitura, quando recebeu a visita do Anjo Gabriel. "Neste caso, a tradição oriunda da Patrística interpreta o fato especificando que Maria estava a ler a passagem de Isaías, onde anuncia que uma virgem conceberá"[412]. Em algumas pinturas as palavras iniciais da profecia encontram-se legíveis, escritas no livro: "Ecce Virgo concipiet" (Is, 7,14).[413]

A pomba é a representação do Espírito Santo, terceira pessoa da Santíssima Trindade. Os raios luminosos fazem alusão à virgindade de Maria.

> Tal como os raios de luz que ao atravessarem o vidro o deixam intacto, de igual modo, a Virgem Maria, ao conceber pelo poder do Espírito Santo, e ao dar à luz o filho de Deus, conserva a sua virgindade. Tal metáfora, simboliza, portanto, a fecundidade de Maria e o nascimento miraculoso de Cristo[414].

Na pintura retro apresentada, os raios partindo do círculo esférico que envolve a pomba e o raio que parte do seu bico iluminam Maria, numa alusão clara da encarnação do Filho de Deus, graças à intervenção da terceira pessoa da Santíssima Trindade.

O cesto de costura, com um pano branco enrolado, que se vê no canto inferior esquerdo, é uma indicação de que Maria era uma mulher comum, que, como as demais de sua época, se dedicavam aos afazeres domésticos, costuras, bordados, etc.. Poderia ser também uma referência ao "tecer o véu do templo"[415] mencionado no Evangelho de João. Os querubins, são, como os anjos, seres incorpóreos, puramente espirituais, e, portanto, sem aparência física, etéreos. Os artistas representavam os querubins apenas com cabeças e pares de asas, desprovidos de corpo. São uma marca registrada nas composições criadas por José

[412] CASSIMIRO, Luis Alberto Esteves. Iconografia da Anunciação – Símbolos e atributos. Revista da Faculdade de Letras. Ciências e técnicas do Patrimônio. Porto. 2008-2009, I série. Vol. VII-VIII. P. 167. Disponível em: http://ler. Letras. up. pt./uploads/ficheiros/9411.pdf.
[413] Idem
[414] Ibidem, p.164.
[415] Ibidem, p.152

Joaquim da Rocha. Os querubins simbolizam a plenitude da ciência, conhecedores profundos da sabedoria divina e portadores de sua difusão.

Análise estética da composição

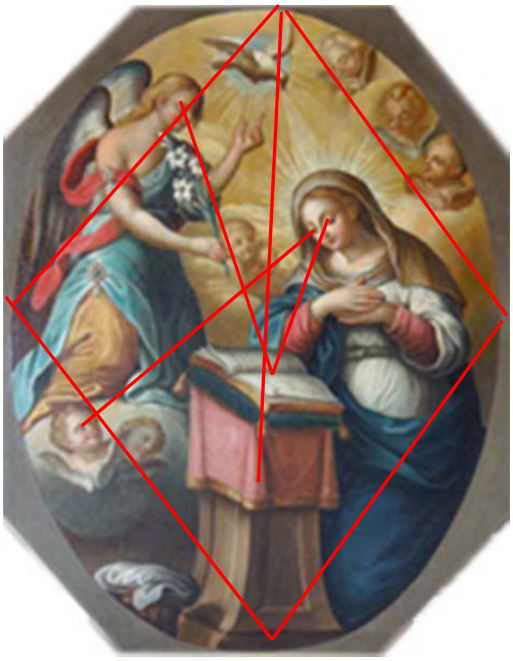


Figura 236 - Geometria da composição

O estudo das linhas sugere uma composição inserida dentro de um losango, ficando fora dele apenas figuras secundárias, como os três querubins da lateral direita superior, parte das asas do Anjo Gabriel e o pequeno cesto. A luz vem do alto, transmitida pela pomba, representação simbólica do Espírito Santo e não tem um foco direcionado, iluminando com suavidade os personagens e principais elementos da cena. A pintura possui um forte colorido, com predominância dos tons vermelhos, azuis e ocres. O desenho é seguro e as figuras estão bem equilibradas, criando uma dinâmica e uma atmosfera de profunda meditação. O olhar de Maria converge para o livro aberto sobre a mesinha. A linha diagonal a partir de um dos querubins direciona-se para a Virgem. É uma representação muito graciosa do tema da Anunciação, demonstrando o talento de seu autor.

4.4.2 Os esponsais de Maria e José



Figura 237 - Os esponsais de Maria e José
José Joaquim da Rocha, 1792
Óleo sobre tela, 255 x 144 cm

Fonte: Acervo do Studio Argolo.
Foto: Gianmario Finadri

Elementos característicos da composição: Um casal trocando alianças, a mulher com uma auréola sobre a cabeça e o homem segurando um ramo de flores. No centro da cena, um personagem, de cabelos e barba branca, com vestes características e uma espécie de chapéu com as pontas voltadas para cima. Em segundo plano, personagens assistem à cena. Na parte superior três querubins.

Análise iconográfica

Os esponsais de Maria e José foram um tema muito explorado pelos artistas, tanto na época medieval, como no renascimento, no barroco e no neoclássico. São incontáveis os artistas que representaram o tema, com mais ou menos detalhes. As fontes de inspiração foram os Evangelhos Apócrifos, já que os textos bíblicos não fazem referência à cerimônia nem do noivado nem das bodas. O relato mais explicito sobre o tema está no Proto Evangelho de Santiago. Também aparecem, como fontes, outros evangelhos apócrifos, como o de James, o Pseudo-Mateus, o Evangelho da Natividade da Virgem e A história de José, o carpinteiro. As referências bíblicas contidas nos Evangelhos de Lucas e Mateus, conforme relatado acima,

referem-se ao tema da Anunciação, limitando-se a dizer que Maria estava comprometida com José, quando da anunciação do anjo.

A cena é relativamente simples, até porque, pelas dimensões da obra e pelo fato de ela somente ser visível à distância, limitou o número de personagens, já que o propósito era dar realce às figuras históricas principais. Na cena acima, de fácil leitura, vê-se, em primeiro plano, um casal trocando alianças. À esquerda uma jovem mulher, vestida com túnica branca (deixando, à mostra, a manga de uma veste interna vermelha), está envolta em longo manto azul. A cabeça está coberta por véu branco e uma auréola aparece sobre ela, indicando santidade. O braço direito está levantado, mão entreaberta, oferecendo o dedo para a colocação da aliança. Do lado oposto, um cavalheiro, com a mão flexionada, segura a aliança prestes a colocá-la no dedo da jovem dama. Veste uma túnica longa de cor lilás, quase imperceptível devido ao longo manto, de cor amarelo-ocre, que envolve quase completamente seu corpo. Com a outra mão, segura um ramo de açucena, muito florido. Entre os dois, num segundo plano, está o Sumo Sacerdote judaico a celebrar o rito, vestido com seus hábitos tradicionais. No peito, doze broches com pedras preciosas. Do lado esquerdo do observador, aparece uma jovem que fazia parte do cortejo de Maria e, atrás de José, três cavaleiros da casa da Davi. A cena sugere ter sido a cerimônia realizada num restrito espaço arquitetônico, limitado por uma parede côncava. Na parte superior, três graciosos querubins parecem abençoar os noivos.

Análise iconológica

Os Esponsais da Virgem constituem um tema da arte cristã que trata do noivado de Maria com José. Na tradição da igreja ortodoxa, este tema tem iconografia similar àquela tratada na arte ocidental, mas, naquela, teria ocorrido um pouco antes, quando Maria foi confiada aos cuidados de José pelas autoridades do Templo. Na arte, o tema aparece tratado de diversas maneiras, representando cenas distintas tais como José segurando um ramo florido (também de origem apócrifa) e a procissão do casamento, conforme foi representada por alguns pintores e gravuristas. Uma das mais importantes fontes de inspiração do tema vamos encontrar na Legenda Dourada[416], de onde extraímos as informações abaixo.

Quando Maria completou o seu décimo quarto ano de vida, o Sumo Sacerdote anunciou a todos que as virgens que estavam sendo criadas no Templo e que haviam

[416] VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea - Vidas de Santos*. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 750.

alcançado a idade em que se tornam mulheres, deveriam retornar para os seus familiares, para serem dadas em casamento legítimo. Todas obedeceram à ordem e apenas Maria respondeu que isto lhe era impossível fazer, tanto porque seus pais a haviam dedicado ao serviço do Senhor, quanto porque ela mesma havia prometido sua virgindade a Deus. Quando o Sumo Sacerdote foi consultar Deus, uma voz surgiu do oratório, para que todos ouvissem, pedindo que todos os homens em condição de casar-se, da casa de Davi, e que ainda não tivessem esposa, deveriam trazer um ramo e deveriam depositar sobre o altar; um dos ramos iria florescer, e sobre ele, o Espírito Santo pousaria sob a forma de uma pomba, para cumprir a profecia de Isaías. O dono do ramo iria ser aquele com o qual a virgem deveria se casar. E José estava entre eles e, imediatamente, o ramo que ele colocara no altar, floresceu. Uma pomba veio de céu e pousou sobre ele. Assim ficou explicitado para todos que a virgem deveria ser esposa de José. Combinado o casamento com a Virgem, José retorna a Belém, onde residia, para tomar as providências necessárias às núpcias.[417] A Virgem retorna para casa de seus pais em Nazaré, acompanhada, por determinação do sacerdote, como testemunho do milagre, por sete colegas, virgens da mesma idade que ela. Por aqueles dias o anjo Gabriel apareceu a ela enquanto orava e deu-lhe a boa nova – dela nasceria o filho de Deus.[418]

Na verdade nem a Legenda Dourada, nem qualquer relato apócrifo, retrata a cerimônia do casamento propriamente dito. Desconhece-se também o momento em que ela teria ocorrido. O correto é imaginar que o casamento teria sido celebrado antes da viagem para Belém, onde ocorreria o nascimento do menino Jesus.

A cena retratada na capela-mor da Santa Casa simboliza um compromisso de casamento, isto é, de um noivado, porém o noivado judaico era um compromisso tão real, que o noivo já se dizia marido e não poderia desfazê-lo senão enfrentando o repúdio público. Broadus comentando o Evangelho de Mateus, escreveu que "desde o momento em que se faziam noivos, cada uma das partes se achava legalmente ligada à outra, podendo ser chamados marido e esposa"[419].

Um estudioso adventista, comentando o versículo 1, 18 de Mateus[420], afirmou que o noivado, constituía um relacionamento legal, um pacto tão solene, que apenas poderia ser desfeito por um processo legal – o divórcio. Entre os judeus, uma moça noiva era chamada de

[417] Ibidem, p. 751
[418] Idem
[419] BROADUS, John A de Matheus. *Comentário do Evangelho de Matheus.* Casa Publicadora Batista, 1949, p. 64
[420] Idem

esposa e como tal era tratada. O período do noivado até as bodas poderia durar mais ou menos um ano, quando o jovem casal deixava a casa dos pais para viver juntos.

O ramo de açucena simboliza a pureza de José. Nos evangelhos apócrifos, ele seria viúvo, teria idade avançada e possuía de seis a oito filhos. Profissionalmente José seria um *tekton* - mecânico ou carpinteiro, no grego antigo, porém as fontes escritas lhe atribuíram a última como profissão. Na obra de José Joaquim da Rocha, contrariando as fontes bíblicas e principalmente as apócrifas, ele é apresentado como jovem.

O Sumo Sacerdote veste trajes tradicionais. Ele usa três peças superpostas. Sobre uma longa túnica púrpura, vista na parte inferior, usa um manto azul, e, sobre ele o éfode, feito de linho verde, com arremates dourados, sobressaindo-se sobre o peito um peitoral (em hebraico *hoshen*), com doze broxes, distribuídos em três fileiras de quatro, cada um contendo a representação de uma pedra preciosa, simbolizando as doze tribos que formaram o povo judeu. Em cada uma das pedras estava gravado o nome da tribo de Israel. Por ordem: sárdio, topázio, esmeralda, turquesa, safira, diamante, jacinto, ágata, ametista, berilo, ônix e jaspe, todas engastadas em ouro. Nos ombros, alguns guizos para soarem na hora dos rituais sagrados.

Análise estética da composição

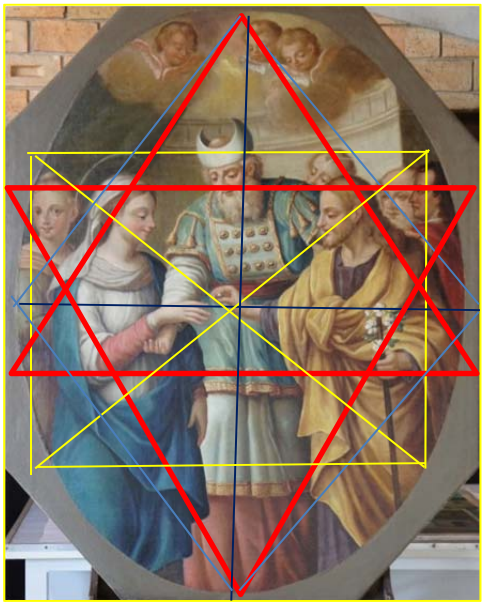


Figura 238 - Geometria da composição

Percebe-se, pelo cruzamento das linhas formadas pelas diversas figuras geométricas, que toda tensão da cena converge para a aliança que está entre os dedos da mão direita de José. Os olhares de todos os personagens estão direcionados para este ponto da composição. A única exceção é a jovem que aparece atrás de Maria, que parece alheia à cena. As cores são equilibradas, sobressaindo-se os tons azul do manto de Maria, o amarelo-ocre do manto de José e o verde do éfode do Sumo Sacerdote. O artista deu preferência às cores complementares. O pintor fez uso da luz natural. Não há foco. Esta luz vem de fora e irradia-se, envolvendo os principais personagens. Com relação às cores selecionadas para a indumentária, caracterizando os personagens centrais, José Joaquim demonstra ter conhecimento da representação adequada. Maria tradicionalmente usa túnica e véu de tonalidade branca, deixando entrever as mangas de uma veste interna de cor rosa. José veste túnica lilás e usa manto alaranjado. Isso confirma o conhecimento iconográfico do artista. A perspectiva é linear, com apenas um ponto de fuga, que se encontra no centro da composição, justamente na troca das alianças.

4.4.3 A circuncisão



Figura 239 - A circuncisão
José Joaquim da Rocha, 1792
Óleo sobre tela, 255 x 144 cm.

Fonte: Acervo do Studio Argolo.
Foto: Goanmario Finadri

A fonte de inspiração dos artistas provém do Evangelho de Lucas e do Levítico . O tema também é abordado nos Evangelhos Apócrifos, inclusive no Evangelho Árabe da Infância de Jesus[421]. O assunto torna-se comum na arte cristã a partir do séc. X, constituindo-se em um dos fatos da infância de Jesus mais representados pelos artistas. Inicialmente, o tema aparecia de maneira secundária, numa cena mais ampla, quando se tratava da Natividade. Foi a partir do Renascimento que ele começou a ser tratado como assunto individual, adquirindo grande importância nos painéis centrais, inclusive dos retábulos. A forma da abordagem sofreu algumas modificações, principalmente após o final do Concílio de Trento, em 1563. A nudez na arte religiosa, mesmo em se tratando do Menino Jesus, foi desaconselhada, tornando a cena difícil de ser representada. Mesmo antes, nas representações do séc. XVI, como nas obras de Bellini, Durer, Signoreli, havia uma tendência de esconder discretamente o pênis de Menino Jesus, em contraste com as representações mais antigas, onde esta evidência era um sinal da humanidade de Jesus e, por isso, claramente mostrada.

O prepúcio de Cristo, que, na crença popular, possuía poderes milagrosos, foi guardado como relíquia em várias igrejas da Idade Média. A mais conhecida estava na Basílica de São João de Latrão, em Roma, cuja autenticidade teria sido confirmada por Santa Brígida da Suécia, a qual teria sido roubada no saque de Roma em 1527 e pouco depois recuperada. A maioria dos chamados prepúcios sagrados foi destruída durante a Reforma Protestante, quando houve uma condenação ao culto das “relíquias” e, posteriormente, durante a Revolução Francesa. Desnecessário dizer que, na verdade, se tratava de falsas relíquias, como muitas outras, até hoje cultuadas pelos fiéis em várias partes do mundo.

Análise iconográfica

A obra criada por José Joaquim da Rocha para a capela-mor da Igreja da Santa Casa de Misericórdia da Bahia está inserida numa tela de forma octogonal, mas cuja pintura foi concebida em forma oval. A Virgem Maria aparece em primeiro plano, do lado esquerdo, envolta em longo manto azul, deixando à mostra apenas parte do rosto (visto de perfil) com sua mão direita apoiada sobre o peito. Do lado oposto, um jovem com vestes vermelhas e rosto voltado para a direita segura, com as duas mãos, uma bandeja portando uma chaleira e

[421] O Evangelho Árabe da Infância de Jesus é um texto que deriva de outras fontes antigas; segundo o autor árabe Ahmed Ibn Idris ele é considerado o 5° Evangelho e seu autor seria Pedro, com base em dados fornecidos por Maria. Foi publicado em 1677. Texto guardado na Biblioteca Ambrosiana de Milão, Itália. (www. Infância de Jesus. Wikipedia. Texto disponível em português IN: Evangelho Árabe da Infância do Salvador. Mistérios de Rennes-le-Château Mysteries.

uma garrafa, possivelmente contendo óleos e substâncias cicatrizantes. A seu lado, um outro personagem faz menção de apanhar, com o braço direito estendido, um dos objetos, que tem a forma de uma garrafa. No centro da composição, em segundo plano, está o Sumo Sacerdote, com um turbante de cor azul, onde se destaca uma pedra de cor vermelha. Ele usa vestes tradicionais, como o éfode. Com a mão esquerda segura uma faca e a direita se posiciona entre as coxas do Menino Jesus, preparando-se para o ato da circuncisão. A criança está sobre uma bancada coberta por uma toalha, totalmente despida, José segurando, com as duas mãos, sua cabeça. Em terceiro plano aparecem três personagens: uma mulher ao lado de Maria e dois homens ao lado de José, um deles segurando uma tocha acessa. No alto, envolto em discretas nuvens, aparecem dois pares de querubins, tão característicos na obra de José Joaquim. A cena é iluminada pela luz que irradia da tocha.

Análise iconológica

A cena é nitidamente inspirada no Novo (Evangelho de Lucas) e no Antigo Testamento, especialmente no Terceiro Livro de Moisés, chamado Levítico. Neste último, há a prescrição sobre a purificação da mulher após o parto (Le, 12, 2): “Disse Moisés ao Senhor: Fala aos filhos de Israel: Se uma mulher conceber e tiver um menino, será imunda por sete dias; como nos dias da sua menstruação será imunda”. 2 “E, no oitavo dia se circundará ao menino a carne de seu prepúcio”. 4 “Depois ficará ela trinta e três dias a purificar-se do seu sangue; nenhuma coisa santa tocará, nem entrará no santuário até que cumpra os dias da sua purificação”[422]. Justamente no Evangelho de Lucas está escrito que Jesus foi circuncidado oito dias após o seu nascimento. O costume está de acordo com o Halachá, a lei judaica que preceitua que os meninos devem cumprir este ritual, numa cerimônia chamada de Brit Milá, na qual ele também ganhará o seu nome.

Do ponto de vista teológico a circuncisão foi tradicionalmente vista como a primeira vez que o sangue de Cristo foi derramado, e, portanto, seria o início do processo de redenção da humanidade. A circuncisão também significa que Cristo era humano e seus pais obedientes à lei bíblica. Teólogos da Idade Média e do Renascimento apontam a ocorrência como o prenúncio da paixão.

[422] A BÍBLIA Sagrada, op. cit., p. 122.

Analise estética da composição

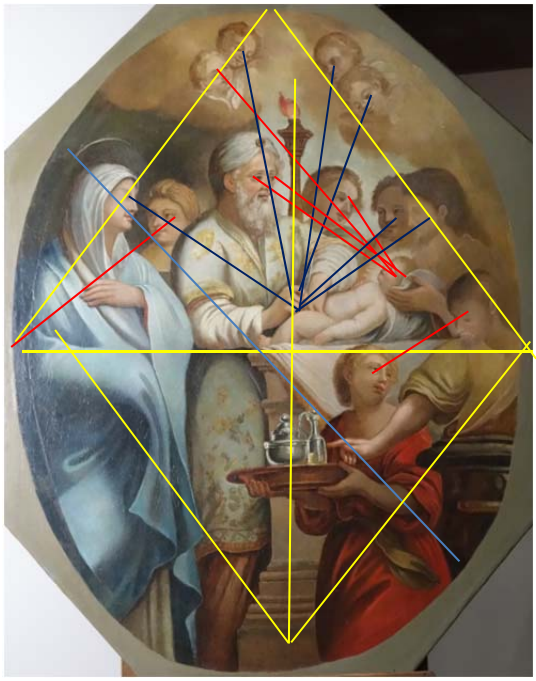


Figura 240 - Geometria da composição

A composição está inserida em um losango, no centro do qual converge toda a tensão da cena, justamente nas mãos do Sumo Sacerdote, que, com uma faca, sugere o início da cirurgia de remoção do prepúcio. O foco de luz vem da direita, iluminando o corpo da criança, o rosto e o tórax do Sumo Sacerdote e toda a figura de Maria. A personagem que aparece atrás desta e do Sumo Sacerdote dirige o olhar para o lado oposto, totalmente alheia à cena. Os demais personagens parecem integrados, inclusive, portanto, os dois incumbidos dos acessórios que estão sobre uma bandeja, na lateral direita inferior da pintura. O artista usou cores primárias e complementares, muito bem distribuídas, dando um grande equilíbrio ao quadro, tanto no desenho como na cor.

4.4.4 Apresentação do Menino Jesus ao templo

O tema da Apresentação do Menino Jesus ao Templo de Jerusalém foi muito usual na arte cristã. Os evangelhos canônicos são a fonte de inspiração dos artistas, tanto o Antigo (Levítico 12, 2-8, Êxodo, 13, 11-16) como o Novo Testamento, especialmente o Evangelho de

Lucas. Maria e José compareceram ao Templo, levando o Menino após ter completado o tempo da purificação. O ritual prescrevia também a purificação da mãe; embora Maria estivesse dispensada dele, ela cumpriu rigorosamente a Lei do Oferecimento (Êxodus 13, 11-16 e Lucas 1, 14). Com esse gesto o casal manifestava o propósito de obedecer fielmente à vontade de Deus, rejeitando qualquer forma de privilégio.



Figura 241 - Apresentação do Menino Jesus ao Templo de Jerusalém
José Joaquim da Rocha, 1792
Óleo sobre tela, 255 x 144 cm

Fonte:Acervo do Studio Argolo.

Análise iconográfica

Em primeiro plano, no centro da composição, aparece um ancião, com longa barba branca, envolto num longo manto vermelho esvoaçante, segurando nos braços uma criança, exibindo-a num gesto veneração. A mão direita está pousada sobre a cabeça de uma mulher. Seus olhos estão voltados para o alto em sinal de interação com Deus. No lado esquerdo, uma mulher, num gestual de reverência, quase em genuflexão, veste túnica e véu brancos e manto azul cerúleo. Seu semblante fita amorosamente o filho, mão esquerda sobre o peito, braço

direito flexionado, mão entreaberta. Atrás dela aparece um personagem, retratado em semi-perfil, vestindo túnica azul e manto lilás, com o rosto voltado para a sua esquerda dando a impressão de dialogar com uma mulher a seu lado, uma jovem que traz dentro de um cesto um casal de pombos. Do lado oposto surgem três personagens, um deles calvo de cabelos grisalhos, ajoelhado em sinal de respeito. Todos miram, com gestual de devoção e respeito, aquele menino seminu, coberto apenas por uma toalha branca, o qual parece debater-se e equilibrar-se nos braços do velho senhor. A parte superior é emoldurada por dois pares de querubins postados entre nuvens, onde predominam os tons ocres.

Análise iconológica

Na cena são facilmente identificados os seguintes personagens: O velho Simeão, personagem central da representação iconográfica, o qual sustenta o Menino Jesus, em seus braços; Maria, em atitude de reverência, aparece ao lado esquerdo; São José posicionado de perfil, logo atrás da esposa e ao lado de uma amiga da família, que traz, num cesto, um casal de rolas. A cena retrata a Apresentação do Menino Jesus ao Templo de Jerusalém.

Levar o filho à presença do Sumo Sacerdote era um costume muito arraigado entre os judeus, em cumprimento à Lei de Moisés. Assim procedendo, a família de Jesus cumpriu o ritual judaico. A família de Nazaré, após a observância do prazo de purificação da mãe, conforme prescrições da Lei de Moisés, vai ao templo para a Apresentação do filho. De acordo com o Evangelho de Lucas, Maria e José levam o filho ao Templo de Jerusalém, quarenta dias após o seu nascimento, para completar o ritual da purificação de Maria após o parto e para realizar a redenção do primogênito, de acordo com o Torá. Lucas explicitamente comenta: José e Maria fizeram a opção disponível para os pobres que não podiam comprar um cordeiro, animal preferido por aqueles de mais posses, oferecendo, para serem sacrificados, como era igualmente habitual, duas rolas ou dois pombinhos. Também no Levítico (12, 1-4), é indicado que este evento deve ser realizado quarenta dias após o nascimento do menino. A jovem que segura o cesto com os pombos não pode ser identificada. Deve ser uma amiga da família ou parente, que se fez presente ao ritual. Os três personagens à direita poderiam ser pessoas piedosas, que estavam no edifício e se comoveram com a cena.

Ao trazer Jesus até o Templo, para o apresentarem ao Senhor, José e Maria atenderam às prescrições bíblicas: “Todo o primogênito ao Senhor será consagrado”[423]. A presença de

[423] A BÍBLIA Sagrada, op. cit. p. 73.

Simeão está relatada no Evangelho de Lucas, no Cântico de Simeão (Lucas, 2, 25-29): “Havia em Jerusalém um homem chamado Simeão; homem este justo e piedoso que esperava a consolação de Israel; e o Espírito Santo estava sobre ele”. Revelara-lhe o Espírito Santo que não passaria pela morte antes de ver o Cristo do Senhor. Movido pela fé, dirigiu-se ao templo e, quando os pais trouxeram o menino Jesus para fazerem com ele o que a lei ordenava, Simeão o tomou nos braços e louvou a Deus, dizendo: “Agora, Senhor, despedes em paz o teu servo, segundo tua palavra: porque os meus olhos já viram a salvação”.[424]

Análise estética da composição

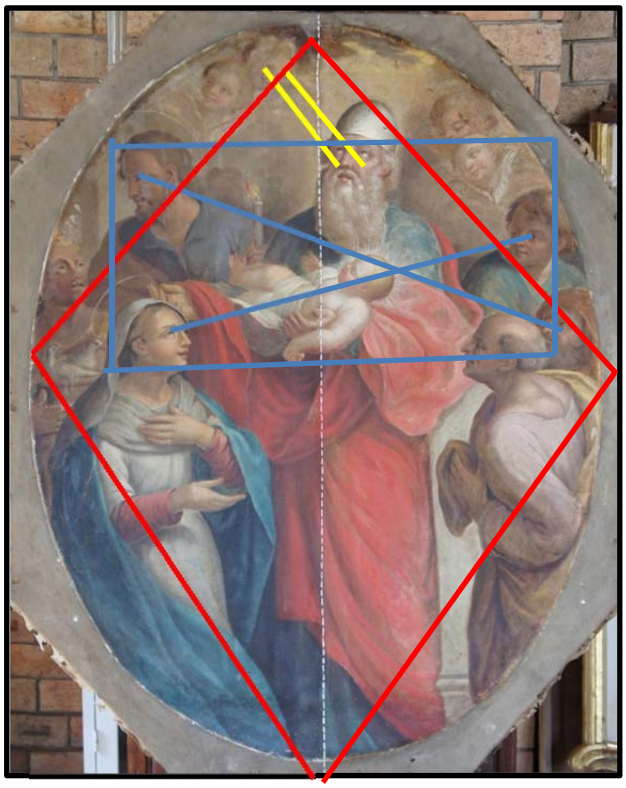


Figura 242 - Geometria da composição

A análise das linhas da composição parece indicar que o artista fez uso de formas geométricas (losango e retângulo), conforme se vê nas figuras 241 e 242 acima, para inserir nelas sua representação cênica. Pode-se dizer que a parte mais complexa da composição, especialmente a face das figuras principais, cujo conjunto está compreendido dentro de um retângulo (figura 242). Linhas diagonais direcionam os olhares de alguns participantes da cena.

[424] Idem

A luz difusa vinda da área superior direita ilumina Simeão e o Menino, porém, parcialmente também atinge Maria e o personagem que aparece no lado oposto. O olhar de Simeão converge para o alto e para a sua direita, coincidindo com o de um querubim, conforme mostram as linhas da figura 242. A composição é bastante equilibrada, tendo o artista feito uso de cores primárias e secundárias. Há predominância dos tons azul, vermelho e marrom para as vestes e de terra ou ocre para o fundo.

4.4.5 A Assunção de Nossa Senhora



Figura 243 - A morte e assunção de Maria aos céus
José Joaquim da Rocha, 1792
Óleo sobre tela, 355 x 155 cm.

Fonte: Acervo do Studio Argolo.
Foto: Gianmario Finadri

Análise iconográfica

Para retratar o tema, José Joaquim da Rocha concebeu sua obra com duas cenas distintas: 1) O espanto dos apóstolos, diante da visão do túmulo vazio de Maria, e 2) a

Assunção, pela elevação da Virgem Maria, de corpo e alma, ao céu, embalada pelos anjos. Dominando a cena, em primeiro plano, na parte inferior, um apóstolo sentado na base do túmulo, envolto em logo manto vermelho, segura, com a mão direita, um grande livro, que está apoiado no chão, enquanto a mão oposta, flexionada, está voltada para o peito. É possível que se trate de S. João Evangelista. A cabeça erguida, com cabelos e barba longos, o personagem olha para o infinito. Em segundo plano aparece o sepulcro, que acabara de ser aberto. À sua volta, vários apóstolos, sendo facilmente identificável São Pedro, que tem entre os braços uma toalha branca com flores. Do lado esquerdo, dois apóstolos seguram a tampa do sepulcro, e um deles assim como alguns outros circunstantes parecem olhar para o seu interior, admirados por não encontrar o corpo de Maria. À direita, atrás de São Pedro, veem-se duas mulheres, possivelmente Maria Madalena e Maria Verônica. A cena apoteótica encontra-se na parte superior, ocupando quase a metade da tela. Nela Maria emerge, sentada sobre nuvens, com os braços abertos, rosto voltado para a sua direita, cabeça coroada por raios luminosos, sendo conduzida aos céus por anjos e querubins. Maria veste túnica branca e está envolta num longo e esvoaçante manto azul. Seu rosto irradia alegria. O fundo da tela é composto por nuvens de coloração azul e ocre, com estratégicos querubins.

Análise iconológica

A morte e a assunção de Maria aos céus, assim como a sua coroação pela Santíssima Trindade (Figura 245) foram temas dos mais preferidos pelos artistas ao longo dos séculos. A fonte de inspiração provinha dos Evangelhos Apócrifos, uma vez que a Bíblia Sagrada não faz nenhuma abordagem sobre o tema. Apesar da grande aceitação pelos cristãos antigos, o tema não deixou de gerar polêmica. Durante séculos, na igreja primitiva, houve um silêncio total sobre o final da vida de Maria. A primeira menção é de Epifânio, um nativo da Palestina, que se mudou para o Chipre em 390 d.C., onde foi eleito bispo de Salamina. Ele dizia que "ninguém sabia sobre se Maria havia morrido ou não"[425]. Desde o séc. IV, circulam relatos nos Evangelhos Apócrifos sobre a Assunção de Maria. A mais antiga referência é o Livro do Repouso de Maria, que sobreviveu intacto apenas em uma tradução etíope. Foi provavelmente composto no início do séc. IV, embora a narrativa apócrifa cristã pareça remontar ao início do séc. III. Outras fontes primitivas são as diferentes traduções das narrativas da "Dormição dos Seis Livros", manuscritos em siríaco nos séc. V e VI, apesar das fontes serem do séc. IV. De

[425] Epifânio. Panarion. Haer 78 – 10-11, 23 IN: http//pt. Wikipedia (NRB6023, item 7.2 ou 7.4)

acordo com a Wikipédia[426], existem outros apócrifos que se basearam nos textos mais antigos, inclusive *De orbitu S. Dominae,* atribuído a S. João, que na verdade é um sumário dos Seis Livros, acima referidos. O tema aparece também no *De Transitu Virginis,* do séc. V, atribuído a São Melito, que preserva uma versão teologicamente editada das tradições presentes no *Liber Requiei Mariae*. O primeiro "Pai da Igreja" a afirmar explicitamente a Assunção de Maria foi Gregório de Tours em 590 d.C., baseando seus ensinamentos no apócrifo *Transitus Mariae Beatae.* A maioria dos historiadores tende a considerar a literatura de *Transitus* uma completa invenção. Só a partir de 700 d.C. o tema foi assimilado pela igreja cristã, com o apoio do Papa Sérgio I, um sírio de Bizâncio. A partir do séc. XIII, uma grande fonte de inspiração foi, sem dúvida, a Legenda Áurea, onde os artistas iam abeberar-se de preciosas informações para suas incríveis e criativas obras de arte.

É justamente na Legenda Áurea que encontramos o texto mais explicativo sobre a presença dos apóstolos na cena da morte ou "dormição" de Maria. A fonte é apócrifa, atribuída a São João Evangelista:

> Enquanto os apóstolos percorriam as diferentes partes do mundo para pregar, a Virgem beata permaneceu, pelo que se diz, em uma casa perto do monte Sião. Enquanto viveu, visitou com grande devoção todos os locais que lhe lembravam seu filho. Segundo Epifânio, a bem aventurada Virgem tinha catorze anos quando concebeu Cristo, quinze quando o pôs no mundo, viveu com ele 33 anos, sobreviveu 24 anos à morte e ascensão de seu filho, contava 72 quando morreu[427].

Outras fontes, entre elas a História Eclesiástica, informam que ela teria sobrevivido apenas 12 anos a seu filho, e era sexagenária quando de sua Assunção. Um dia estando Maria muito triste com saudades do filho, um anjo lhe apareceu, cercado por intensa luz. Depois de saudá-la disse: "Aqui está um ramo de palmeira que trouxe do Paraíso para você, minha senhora, e que deve ser levado diante do seu caixão, pois em três dias, sairá do corpo, já que o filho espera sua reverenda mãe".[428] "João estava pregando em Éfeso, quando de repente trovejou e uma nuvem branca levantou-o, transportou-o e colocou-o diante da porta de Maria"[429].

Ao tomar conhecimento da morte próxima de Maria, João respondeu:

> Oh, quisesse Deus que todos os apóstolos, meus irmãos, estivessem aqui, a fim de poderem celebrar convenientemente suas exéquias e prestar as homenagens de que

[426] Idem
[427] VARAZZE, Jacopo de, op. cit., p. 657.
[428] Ibidem, p. 658.
[429] Idem

> você é digna. Enquanto falava todos os apóstolos foram arrancados por nuvens dos lugares onde pregavam e colocados diante da porta de Maria [430].

O debate sobre a Assunção Corpórea de Maria atingiu o clímax em 1950, quando o papa Pio XII, declarou o dogma da Assunção de Maria como sendo revelado por Deus. A festa da Dormição e Assunção de Maria é celebrada pelos católicos romanos no dia 15 de agosto, mesma data para os ortodoxos e cristãos orientais. Para estes Maria morreu de morte natural e sua alma foi recebida por Cristo após a morte; já seu corpo só foi ressuscitado no terceiro dia. Na Bahia a festa mais tradicional sobre a morte e a assunção de Nossa Senhora é celebrada em Cachoeira pela Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, com forte conteúdo afro-brasileiro.

Análise estética da composição



Figura 244 - Geometria da composição

A análise da composição sugere um intrincado conjunto de formas geométricas, principalmente triângulos e círculos. Como nos outros quadros da série, há um equilíbrio tonal, tendo o artista usado relativamente poucas cores, havendo uma nítida predominância da cor azul, usada em várias tonalidades. O personagem vestido de vermelho se impõe e é

[430] Ibidem, p.659

indicativo de sua importância no relacionamento afetivo de Maria. Possivelmente trata-se de João Evangelista, a quem Cristo teria escolhido para proteger sua genitora, ao dizer-lhe, antes de sua morte com relação a Maria: “Eis ai a tua mãe” e voltando-se para ela, pronunciou: “Eis aí o teu filho”. A cena superior, inserida dentro de um círculo, caracteriza-se pelo movimento dos anjos com seus corpos retorcidos, amparando a virgem.

Na representação da Assunção, José Joaquim da Rocha concebeu uma magnífica pintura, onde demonstra toda a sua perícia como desenhista e pintor. Depreende-se da obra que ele possuía grande conhecimento hagiográfico e iconográfico e certamente tivera contato com obras-primas da arte europeia, especialmente a italiana, mesmo que fosse através de estampas que circulavam pelo Brasil, conforme comprovou o Prof. Luís Alberto Freire[431], com relação às pinturas por ele executadas para a procissão dos fogaréus, conforme nosso relato anterior.

4.4.6 A Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade



Figura 245 - A coroação
José Joaquim da Rocha, 1792
Óleo sobre tela, 355 x 155 cm

Fonte: Acervo do Studio Argolo.
Foto: Gianmario Finadri

[431]FREIRE, Luis Alberto Ribeiro. *A Paixão de Cristo Segundo José Joaquim da Rocha. Egídio Sadeler II Eli du Bois.* Salvador: TecnoMuseu Consultoria Ltda, 2003. Disponível em DVD.

A busca por fontes iconográficas sobre o tema levou o autor desta tese a procurar referências nas primeiras representações da arte cristã. As representações mais antigas, que foram encontradas, datam do séc. VI, quando Maria aparece já coroada. A cena da coroação, propriamente dita, não é representada. Nos mosaicos romanos do séc. XII, na Igreja de Santa Maria in Trastevere, em Roma, encontramos uma imagem de Maria, onde aparece a mão do Deus Pai, com uma coroa de louros sobre a figura de Cristo. Na Igreja de Santa Maria Nuova, no Foro Romano, aparece cena semelhante, com a coroa de louros sobre a cabeça de Maria. Nas catedrais góticas francesas, a partir do séc. XIII, surgem várias representações de Cristo coroando Maria, numa clara alusão aos apócrifos assuncionistas, que, no entanto, não descrevem tal cena, mas apenas a sugerem. Somente muito mais tarde, vamos encontrar as representações, onde Maria aparece sendo coroada pela Santíssima Trindade, tal como a cena criada por José Joaquim da Rocha.

A representação não tem origem nos evangelhos canônicos e nem mesmo nos apócrifos. A coroação da Virgem tornou-se um tema muito apreciado na arte cristã, especialmente na arte italiana, do séc. XIII até o séc. XV. Do séc. XVI até o XIX, continua popular, com os vigários das paróquias e os mecenas ainda fazendo encomendas aos pintores. O tema normalmente era retratado da seguinte maneira: Jesus aparecia, às vezes acompanhado pelo Deus Pai e o Espírito Santo (na forma de uma pomba), colocando uma coroa sobre a cabeça de Maria, proclamando-a Rainha do Céu. Em versões anteriores, a coroação ocorre no paraíso na forma de um tribunal terrestre composto por santos. Em versões ulteriores, a coroação é vista por figuras sentadas em nuvens e o paraíso é retratado como um céu. Embora a coroação da Virgem seja aceita pela igreja ortodoxa, a coroação sendo feita por Deus não o é. Às vezes Maria é mostrada sendo coroada pelos anjos, tanto na arte oriental como ocidental. No início do período gótico o assunto se tornou comum e teve relevante papel no incremento da devoção a Maria, sendo um tema frequente nas pinturas italianas no séc. XIV. A cena da coroação é vista como o último episódio da vida de Maria, dando sequência ao da Assunção, que não era um dogma na Idade Média. A base bíblica da Coroação é vagamente sugerida no Apocalipse (12, 1,7). O título Rainha do Céu ou Regina Coeli remonta ao séc. XII. Na arte colonial brasileira tanto o tema da Assunção como o da Coroação foram muito populares, especialmente na Bahia, Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro.

Análise iconográfica

Na representação da Coroação de Maria pela Santíssima Trindade, o pintor criou uma obra menos complexa que a anterior, na sua concepção, porém esteticamente mais bem concebida. O fundo é mais claro, destacando melhor os personagens, as suas vestes e os demais elementos da composição. Dominando a cena, uma mulher aparece ajoelhada sobre um grande floco de nuvens, sustentado por três anjos. O maior, posicionado do lado inferior direito, abraça o floco de nuvens, enquanto dois menores, parcialmente enrolados em mantos esvoaçantes, ajudam a elevar aquela senhora, um na parte inferior central e o outro à esquerda. Na lateral esquerda superior, de pé, como se tivesse acabado de chegar, aparece um homem, com o peito nu, envolto em longo manto vermelho. Com a mão direita segura um ramo de açucena que entrega à mulher, enquanto a outra mão sustenta a coroa. Do lado oposto, sentado sobre nuvens, está um velho, vestindo longa túnica azul e manto alaranjado. Mão esquerda sobre o peito e mão direita segurando a coroa sobre a cabeça da figura feminina. Acima da coroa, entre nuvens luminosas surge uma pomba, contornada por raios luminosos, similares aos que aparecem em volta das cabeças dos três personagens principais. Os característicos querubins, em pares ou isolados, coroam a cena.

Análise iconológica

A cena acima retrata a coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade. Do lado esquerdo está seu filho Jesus Cristo e do lado oposto o Deus Pai, sempre representado na arte como um ancião de barbas e cabelos grisalhos. A pomba é a representação do Espírito Santo. A postura de Maria e sua condução pelos anjos guardam enorme semelhança com o painel anterior, que retrata a Assunção de Nossa Senhora aos Céus. A representação é, portanto, uma continuidade do tema anterior, simbolizando o momento em que Maria é recebida no céu pela Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. O catolicismo romano ensina como dogma o evento de que Maria, tendo completado o curso de sua vida na terra, foi assumida de corpo e alma na glória celestial. A coroação lhe deu o *status* de Rainha do Céu.

Análise estética da composição



Fig. 246 - Geometria da composição

A parte mais importante da composição, que é justamente a cena da coroação, está inserida num grande losango irregular, mas pode-se também considerar que é perfeitamente cabível que os três personagens e a pomba componham a parte interna de dois triângulos. No primeiro, cujo vértice atinge a pomba, a base inferior se apoia nos dois querubins. No segundo triângulo, este invertido, as linhas passam pelas faces de Jesus Cristo e do Deus Pai, ficando a pomba no centro da base. É interessante notar que, no cruzamento dos dois triângulos, forma-se um losango, totalmente ocupado pela figura da Virgem. A composição pode também estar inserida em dois triângulos, sendo um invertido, conforme se vê na figura 246. Trata-se de uma das mais belas criações de José Joaquim da Rocha. A luz vem do alto iluminando toda a cena. As cores são vibrantes, porém equilibradas. O desenho é seguro, correto em suas proporções, propiciando ao espectador momentos de enlevo.

5 O RESTAURO DAS OBRAS. EXPERIMENTAÇÕES E RESULTADOS

A restauração de um conjunto obras de arte é sempre antecedida de uma investigação sobre a tecnologia utilizada pelo artista na sua concepção. Esta investigação, feita inicialmente a olho nu, é posteriormente ampliada com o auxílio de aparelhos de precisão e análises científicas complementares. É aí que a restauração se aproxima da medicina: o resultado de uma complexa operação de restauração em uma obra de arte depende de um conjunto de informações que o restaurador pode obter, com antecedência, antes de iniciar as intervenções que julgar necessárias, para o prolongamento da vida da obra de arte. Assim como o médico, muitas vezes, o restaurador tem diante de si um "paciente" necessitando de cuidados especiais, não sendo raro apresentar-se em fase "terminal", principalmente num país, como o Brasil, em que a política de conservação vem sendo substituída pela da emergência e do pronto-socorro.

O exame com a vista desarmada é baseado exclusivamente na percepção do restaurador com relação ao estado de conservação da obra, tomando por base seus conhecimentos e sua experiência pessoal. A familiaridade com a obra do artista é um fator decisivo, proporcionando-lhe mais segurança na tomada das decisões.

No caso presente o autor desta tese já interviera em várias obras de José Joaquim da Rocha, pertencentes ao acervo do Mosteiro de São Bento da Bahia, Convento de São Raimundo e Museu de Arte Sacra, entre outras instituições baianas.

A metodologia utilizada na restauração de obras de arte baseia-se inicialmente na identificação da autoria, da data de execução da obra, da análise dos materiais utilizados pelo artista na sua confecção, dos tipos de suporte e, se têxteis, quais tipos de fibras: linho, cânhamo, algodão, fibras mistas, etc. Em seguida examinam-se os materiais empregados nas bases de preparação, nas camadas pictóricas, nos vernizes, etc.. Finalmente, faz-se o mesmo exame no chassi e na moldura. Este conjunto de informações dará ao restaurador os primeiros subsídios para iniciar os processos metodológicos de diagnóstico. Faz parte integrante do trabalho de restauro investigar se houve intervenções anteriores, quem as fez, que produtos utilizou e qual a profundidade dessas operações.

Os aparelhos de precisão são extremamente úteis neste momento. Os exames com raios ultravioleta são indispensáveis à percepção total das áreas da camada pictórica que sofreram intervenções após a sua concepção, isto é, após o término do primeiro ato da obra de arte, que é conhecido como o *ato da criação*.

A observação com lupas binoculares microscópicas permite a ampliação da área observada, analisando-se melhor o estado físico da matéria e suas alterações. Esse tema será tratado mais adiante quando for reportada a importância das análises científicas. De posse desses dados inicia-se a fase pré-operacional, com os testes de prospecção da camada pictórica, exames de solubilidade, tanto da policromia como do verniz, a fim de estabelecer o método e os materiais que serão empregados na limpeza da pintura, nos processos de fixação, etc..

Investigação similar é feita para avaliar o estado físico do tecido, a fim de detectar a necessidade de processos de consolidamento e reentelamento. Toda a metodologia utilizada será especificada e largamente documentada ao longo deste capítulo.

5.1 Técnica de execução



Figura 247 - Verso do suporte da pintura "A Assunção de Nossa Senhora".
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Todos os seis painéis foram executados em suporte de tecido de linho puro, com trama e urdidura relativamente unidas, de espessura média e da cor natural de linho cru. É possível que o tecido tenha sido adquirido em Salvador, importado de Portugal, embora não possua marcas de carimbo que possam identificar sua procedência. Em alguns dos painéis, inclusive nos de menor dimensão, como é o caso de *A Circuncisão*, o tecido usado tem uma costura na parte central, no sentido vertical. Nas duas telas de maior dimensão, o artista necessitou emendar o tecido para conseguir o tamanho desejado. Certamente as poucas peças de linho

existentes no mercado não possuíam largura apropriada. Na tela *A Coroação de Maria pela Santíssima Trindade*, a costura está situada na parte inferior, no sentido horizontal, e na de *A Assunção de Nossa Senhora"*, a costura localiza-se na lateral direita, no sentido vertical, divida em três partes (Figura 247).

As quatro obras menores foram concebidas em forma de octógono irregular, embora a pintura propriamente dita tenha sido executada em forma oval (Figura 248). As duas obras de maiores dimensões foram executadas em retângulo, com os ângulos seccionados tomando a forma de um octógono, conforme se pode notar na figura 247, que corresponde à *Assunção de Nossa Senhora*.

Os chassis foram confeccionados em cedro, com largura aproximada de 10 cm e espessura de 2 cm. As peças foram fixadas com tachas de ferro e encaixadas pelo sistema de meia laranja. Originalmente tinham pouco chanfro, o que ajudou a criar alguns vincos nas bordas das pinturas. As telas eram presas aos chassis por cravos de ferro (Figura 248).



Figura 248 - Verso de um dos 4 painéis menores.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

A base de preparação era relativamente espessa, de coloração branca, feita com gesso e alvaiade e cola de cartilagem, possivelmente de coelho. Aliás, a relação de materiais encontrada nos arquivos da Santa Casa demonstra a aquisição desses produtos por parte de

artistas e artesãos que prestavam serviço para aquela Instituição, fornecendo, inclusive, informação de preços. A base usada tinha o aspecto liso, neutralizando quase totalmente a trama do tecido. A técnica de pintura usada foi o óleo. Por ocasião do trabalho de restauração[432] dos painéis ora estudados, enviaram-se as amostras de pigmento ao Laboratório de Análise Científica da CTS, R & C Scientifica s.r.l. (Laboratório de Análise e Pesquisa Aplicada da cidade de Pádua, na Itália, onde foi confirmado o uso de aglutinante à base de óleo. (Anexo K). As listas de materiais[433] encontradas nos arquivos da Santa Casa evidenciam a existência de pigmentos para pintura no comércio local e sua aquisição pelos profissionais contratados pela Santa Casa. As listas de compras incluem também a aquisição de potes de verniz copal, aguarrás, além de pincéis. O grande número de igrejas sendo construídas ou reformadas seguramente permitia a importação de materiais por parte dos comerciantes locais. Embora o verniz original já não mais sobrevivesse, já que os painéis sofreram intervenções no séc. XIX, acreditamos que ele fosse à base de resina Copal, produto que aparece constantemente nas listas de materiais encontrados nos arquivos acima mencionados.

Sistema construtivo das molduras

As molduras dos seis painéis de José Joaquim da Rocha foram encomendadas ao entalhador Félix Pereira Guimarães conforme revelam os recibos[434] existentes nos arquivos da Santa Casa (Anexo L). As quatro molduras menores foram confeccionadas em forma de octógono irregular, com os quatro cantos em forma de voluta (Figura 249). A madeira utilizada foi o cedro, encaixadas pelo sistema “macho e fêmea”. As extremidades possuem acabamento com frisos dourados, repetidos internamente, de forma paralela àqueles, em menor espessura. A parte central interna possui forma de medalhão, utilizando frisos idênticos, dotada de entalhes florais de acanto estilizados, nas áreas superior e inferior.

A talha é de fino acabamento, predominando ainda nos ornatos a influência do rococó, especialmente nos arremates superior e inferior. As duas molduras dos quadros de maior dimensão são de forma retangular, mais bem elaboradas, a talha é mais rica, o que ficou mais

[432] Os seis painéis foram restaurados pelos Studio Argolo entre 2012 e 2013, conforme projeto aprovado e contrato assinado com a Santa Casa de Misericórdia da Bahia.
[433] ARQUIVO da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Livro 3º de Registro de contas e documentos que comprovam os balanços da Casa. (1853). v. 225, f. 156v – 172v.
[434] Em 30 de junho de 1792, a Santa Casa Pagou 160$000 a Felix Pereira Guimaraens em dito dia do importe dos painéis das paredes da Capella mor, sobreportas, cornijas e concerto do Sacrário da Igreja desta St. Casa. (Arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Livro de Receita e despesa do Irmão Recebedor das esmolas – Tesoureiro da casa (08.07.1791-30.06.1791). v. 902, Recibo Nº 97, 30 jun. 1792, f. 96v.)

evidente após o restauro[435], quando grossas camadas de repintura foram removidas (Figura 250).



Figura 249 - Moldura dos painéis menores.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 250 - Moldura dos painéis maiores.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

5.1.1 Intervenções anteriores

Em 3 de junho de 1882, o pintor José Antônio da Cunha Couto (*Salvador, BA, 1/5/1832? - †Salvador, BA, 5/11/1894) foi contratado para restaurar os seis painéis: “approvarão-se igualmente os contractos para restaurar os seis pianéis por 400$000, o retoque do retrato do benfeitor Cap. João de Mattos por 100$000 [...]”[436] (Anexo M). O documento não traz informação detalhada sobre a restauração realizada, nem menciona a profundidade das intervenções, materiais utilizados, etc. A documentação pesquisada relata expressamente que:

> Mandou-se retocar ainda a pintura e o dourado dos seis quadros da capella-mór, que, se não os attendessemos, breve teriam de ser substituidos por outros a menos que não prescindissemos do ornamento que elles constituem. O encarregado da pintura fui o Sr Couto, e o de dourado o Sr. Bousquet, que julgo haverem desempenhado perfeitamente a tarefa de que forão incumbidos[437]

[435] O projeto de restauração dos painéis (ver Nota 411) contemplou também a restauração das molduras.
[436] Arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Livro 4º de Atas de Mesa (02.07.1875-01.06.1884). v. 20, 3 jun. 1882, p.77v.
[437] RELATÓRIO apresentado á Meza e Junta da Casa da Santa Misericordia da capital da Bahia pelo provedor Conde de Pereira Marinho por occasião da posse em 2 de Julho de 1882. Bahia: Litho-typographia de João Gonçalves Tourinho – Arcos de Santa Barbara n. 83, 1882. p. 18

Pela aparência estética que ostentavam antes da restauração que o Studio Argolo realizou, entre 2012 e 2013, era fácil perceber que o painel que representava “A Circuncisão” era o mais adulterado, o que mais passara por intervenções e certamente aquele que fora, em tempos antigos, o que mais sofrera os ataques dos agentes atmosféricos. Pela amplitude dos danos a ele ocasionado, o que motivou a realização de desastrosas intervenções na camada pictórica por parte do pintor Cunha Couto, poder-se-ia indagar o que teria acontecido à obra, executada em 1792 e já necessitando de tão ampla intervenção, 90 anos depois.

O trabalho do Studio Argolo foi iniciado em agosto de 2012 e parcialmente concluído em 21 de março de 2013, quando foram apresentados ao público numa exposição realizada no claustro da Igreja da Misericórdia. Durante as intervenções realizadas em cada um dos painéis, ia-se penetrando no âmago da obra e tomando-se conhecimento da amplitude das restaurações executadas. Constatou-se, por exemplo, que dois painéis haviam passado pelo processo de reentelamento (*Os Esponsais de Maria e José* e *A Circuncisão*). É interessante notar o uso dessa técnica de reforço do suporte original na Bahia em 1882, o que prova que os pintores locais tinham contato, naquela época, com profissionais, provavelmente oriundos de Portugal, onde esse tipo de procedimento já era largamente utilizado. O tecido empregado no reentelamento foi um linho de trama média, não muito diferente do tecido original. A cola de cartilagem de origem animal foi o produto usado para a fixação de um tecido ao outro (o original e o da reentelação). Esta técnica estava perfeitamente integrada aos usos e costumes da época, tendo sido difundida em muitos países europeus, principalmente Itália, França, Espanha e Portugal. Na Itália essa técnica é conhecida como reentelamento à cola de farinha, entrando em sua composição vários ingredientes como farinha de trigo, cola forte de coelho, melaço, etc.. Constatou-se, porém, que Cunha Couto utilizou exclusivamente a cola de cartilagem, desprovida de qualquer tipo de carga.

Infelizmente, desde essa época, provém o hábito dos antigos restauradores de eliminar as bordas originais dos quadros e Couto não fugiu à regra. As lacunas materiais existentes no tecido original, quando da intervenção realizada em 1882, não sofreram nenhum tipo de enxerto de tecido, sendo que a reintegração da camada pictórica era feita *diretamente sobre o tecido do reentelamento*, deixando a superfície da pintura com um aspecto de cratera, ou várias crateras, conforme será amplamente demonstrado, mais adiante, ao serem abordadas as técnicas e os procedimentos de restauro.





Figura 251 - *A Circuncisão*, parcialmente repintada e apresentando inúmeras patologias.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Figura 252 – *Assunção,* com muitas áreas repintadas e outras degradadas
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Com relação à reintegração das camadas pictóricas dos respectivos painéis, constatou-se nos mesmos a repetição do antigo hábito dos restauradores de outrora em intervir nas obras originais sem atentar para a sua integridade estética, fato este encontradiço por restauradores brasileiros da atualidade, trabalhando obras de arte do passado.

À medida que os trabalhos avançavam, especialmente na remoção dos vernizes e limpeza das camadas pictóricas, descobriam-se profundas adulterações nas cores e na supressão de elementos ou mesmo de personagens inteiros, que antes faziam parte da cena. Entre os seis painéis, aqueles que mais sofreram com a adoção desse tipo de critério foram, sem dúvida, *A Circuncisão* e *A Assunção de Nossa Senhora* (Figuras 251 e 252).

Os retoques e as extensas áreas de repintura foram feitos com tintas à base de óleo de linhaça. Não existe absoluta certeza se os vernizes que, removidos em 2013/2014, foram aqueles aplicados por Couto, ou por outro restaurador que tenha feito alguma intervenção durante o séc. XX, já que os documentos encontrados nos arquivos revelam sempre *limpezas* e *renovação* das pinturas da Capela, sem, contudo, referir-se especificamente aos referidos

painéis. Fragmentos de *A Circuncisão* foram enviados para o R & C Scientifica s.r.l. - Laboratório de Análise e Pesquisa Aplicada,na Itália.[438] A amostra foi retirada do manto da Virgem, comprovando, nos diversos extratos, a presença de Biacca (Pb), Calcite (ca) ocre rosse (Si, Al, Fe) e azul da Prússia.(Anexo K).

A inobservância à originalidade da obra abrangia não apenas a pintura, mas, também a moldura. Conforme contrato de 3 de junho de 1882, acima citado, coube ao Sr. Bousquet a restauração dos douramentos das molduras. Teria sido ele encarregado de também repintar as molduras, de tonalidade branca, encobrindo, sob espessa massa de gesso e cola, a bela pintura escaiolada, possivelmente realizada por Félix Pereira Guimarães em 1792, que veio à luz em 2012? Foi ele igualmente o responsável pela redução das partes originalmente douradas, recobertas que foram por camadas de pintura lisa? É importante ressaltar que foi justamente na segunda metade do séc. XIX que a Bahia foi invadida pelo surto do neoclassicismo, que transformou o interior de muitos templos barrocos.

5.2 Diagnóstico do estado de conservação

5.2.1 Importância das análises científicas

Nas últimas décadas, com o avanço da ciência, as análises científicas das obras de arte ganharam muito vulto e se tornaram imprescindíveis para melhor entender a sua natureza e características. As análises feitas diretamente nas obras de arte através da luz visível, inclusive luz rasante e luz transmitida, das radiações invisíveis [fluorescência com radiação ultravioleta (UV) e reflectografia de infravermelho (IR)], além da radiografia digitalizada, têm desempenhado um papel importantíssimo no aprimoramento dos diagnósticos do estado de conservação de objetos do patrimônio cultural. No caso das pinturas de cavalete, que normalmente apresentam alterações desde o tempo em que foram criadas pelo artista, as análises são fundamentais para se entender o processo de degradação da obra. Essas modificações vão ocorrendo com o passar do tempo e são marcas do "tempo-vida"439 de cada obra, fazendo parte integrante do envelhecimento natural dos materiais que entraram na composição. As análises com o suporte científico podem desvendar também nuances do

[438] O R & C Scientifica é um dos mais conceituados laboratórios de análise científica da Itália e está ligado à empresa C.T.S., uma das mais importantes fabricantes de equipamentos e materiais para Conservação e Restauração de Obras de Arte da Europa. Está sediada na Via Retrone, 29/31 – 36077 Altavilla Vicentina – Vicenza-Itália.

[439] "Tempo-vida", expressão utilizada pelo prof. Umberto Baldinii em suas aulas na Univesità Internazionalle di Firenze.

processo de criação do artista, já que, com elas, se pode penetrar no âmago da obra e constatar os desenhos originais subjacentes, arrependimentos do artista, etc. Para os restauradores é particularmente importante identificar as áreas onde houve reintegrações e, principalmente, repinturas que adulteraram ou modificaram a obra original. Essas análises contribuem muito para a descoberta da autenticidade da obra de arte.

As imagens com fotografias de luz visível, tanto macro como micro, são realizadas com câmara digital com sensor CCD e filtros acoplados à lente, além de sistemas de lâmpadas halógenas e de tungstênio. As fotos obtidas permitem sua digitalização em computador, ampliando as imagens, tornando mais fácil o diagnóstico do estado de conservação, além de servir para a catalogação e documentação das fases de intervenção. A figura 253 revela parte do rosto da Virgem Maria, do painel *A Anunciação do Anjo a Maria*, podendo-se diagnosticar, com nitidez, as sujidades, o verniz oxidado e o estado da policromia, com craquelamentos e pequenas lacunas. Esta imagem, adequadamente ampliada, é mais reveladora do real estado de conservação da obra do que qualquer observação com a vista desarmada.

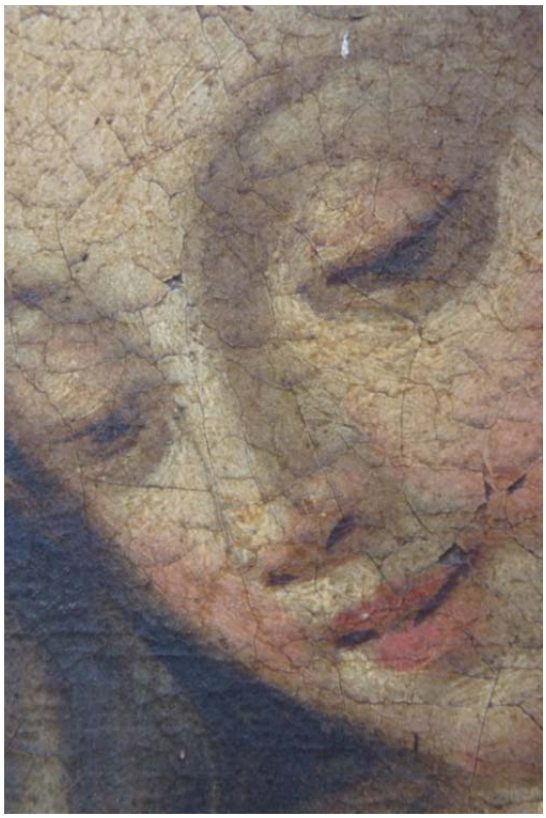


Figura 253 - Detalhe do rosto de Maria em A Anunciação, totalmente craquelado.
Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Gianmario Finadri

A fotografia de fluorescência visível com radiação ultravioleta (UV), que também foi utilizada na fase do diagnóstico, é uma técnica aplicada desde os fins do séc. XIX, na análise de obras de arte. Os exames com raios UV são úteis apenas na análise da camada pictórica já que eles não têm poder de penetração, como os raios infravermelho e os raios X. A técnica de análise com raios UV registra a fluorescência gerada pela radiação, quando incide sobre a pintura, já que cada cor ou composto emite sua própria fluorescência. A análise direta sobre a pintura com o auxílio dos raios ultravioleta ou a imagem fotográfica obtida com o mesmo auxílio podem revelar informações importantes, antes não observadas a olho nu. A fluorescência ocorre sempre em produtos de origem orgânica e raramente nos inorgânicos. Com o auxílio dos raios ultravioleta é possível identificar áreas desgastadas por limpezas inadequadas, assinaturas ilegíveis e, principalmente, áreas reintegradas ou inteiramente repintadas. Essas áreas, por serem de fatura menos antiga que a pintura original, torna-se fortemente violáceas, quando expostas à luz UV. Importantes também são as análises de pigmentos, aglutinantes, vernizes e bases de preparação, feitas através da extração de partícula mínima da policromia e examinadas em laboratório por químicos especializados.

As análises científicas – portanto importantíssimas no diagnóstico das patologias – não eliminam os tradicionais exames feitos por especialistas, historiadores, críticos, museólogos e, principalmente, pelos restauradores. Estes últimos, através de sua longa experiência, são capazes de elaborar um perfeito diagnóstico, mapeando as principais patologias existentes na obra e avaliando consequências para a sua sobrevivência.

Para fins de elaboração da proposta técnica e orçamentária da restauração das pinturas, que compõem o acervo da capela-mor da Igreja da Santa Casa da Misericórdia da Bahia foi efetuado um exame preliminar do estado de conservação das mesmas, mas somente após a retirada dos painéis de seus locais de origem foi possível elaborar um diagnóstico preciso. Tal diagnóstico ocorreu após os exames realizados, a princípio com a vista desarmada e iluminação direta e depois com o auxílio de lupas e aparelhos de raios ultravioleta. Foram também realizados testes de solubilidade, tanto do verniz como da camada pictórica, a fim de facilitarem os processos de limpeza.

Para sistematizar a coleta de dados, foi analisado, separadamente, cada um dos componentes de obra: verniz, camada pictórica, base de preparação, suporte, chassi e moldura. O modelo de planilha para esse diagnóstico é apresentada no Anexo N.

5.2.2 Principais patologias mapeadas

Nos vernizes: oxidação de médio e grande portes, sujidades, presença de poeira, fuligem, poluentes atmosféricos, excrementos de insetos e de pombos, manchas esbranquiçadas provocadas pelo escorrimento de água proveniente de goteiras, resíduos de parafina e ceras (Figura 254).



Figura 254 - Detalhe de *A Circuncisão,* com verniz bastante oxidado
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Na camada pictórica – além das patologias retro relatadas, foram encontradas, lacunas, perfurações, manchas provocadas por retoques alterados, grandes áreas repintadas, resíduos de cola para fixação de remendos inadequados, fissuras e, principalmente, craquelamento e descolamento da policromia. As figuras 261 a 265 ilustram alguns dos principais problemas detectados na camada pictórica.

As análises feitas com o auxílio dos raios ultravioleta foram da maior importância para identificar as áreas que sofreram intervenções por parte do restaurador José Antônio da Cunha Couto em 1882 e nos anos 60 do século passado pelo professor João José Rescala. As fotos 255 a 260, registram as alterações ocorridas na camada pictórica dos painéis *A Anunciação do Anjo a Maria*, *Esponsais de Maria e José* e *A Circuncisão do Menino Jesus*, onde os retoques á base de tintas a óleo sofreram alterações.



Figura 255 – Busto de Maria do painel *A Anunciação do Anjo a Maria*, vista a olho nu.
Fonte: Acervo Studio Argolo. Foto: Gianmario Finadri.

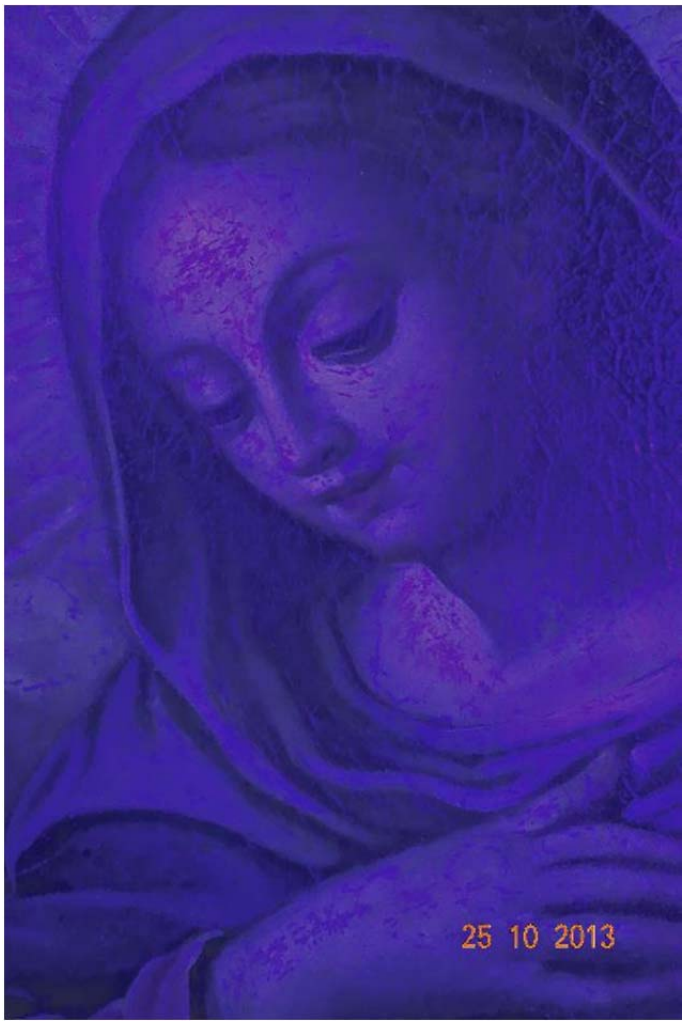


Figura 256 - *Anunciação do Anjo a Maria*, vista através dos raios ultravioleta.
Fonte: Acervo Studio Argolo. Foto: Gianmario Finadri.



Figura 257 – Busto de Maria, do painel *Esponsais de Maria e José*, visto a olho nu.
Fonte: Acervo Studio Argolo.
Foto: Gianmario Finadri

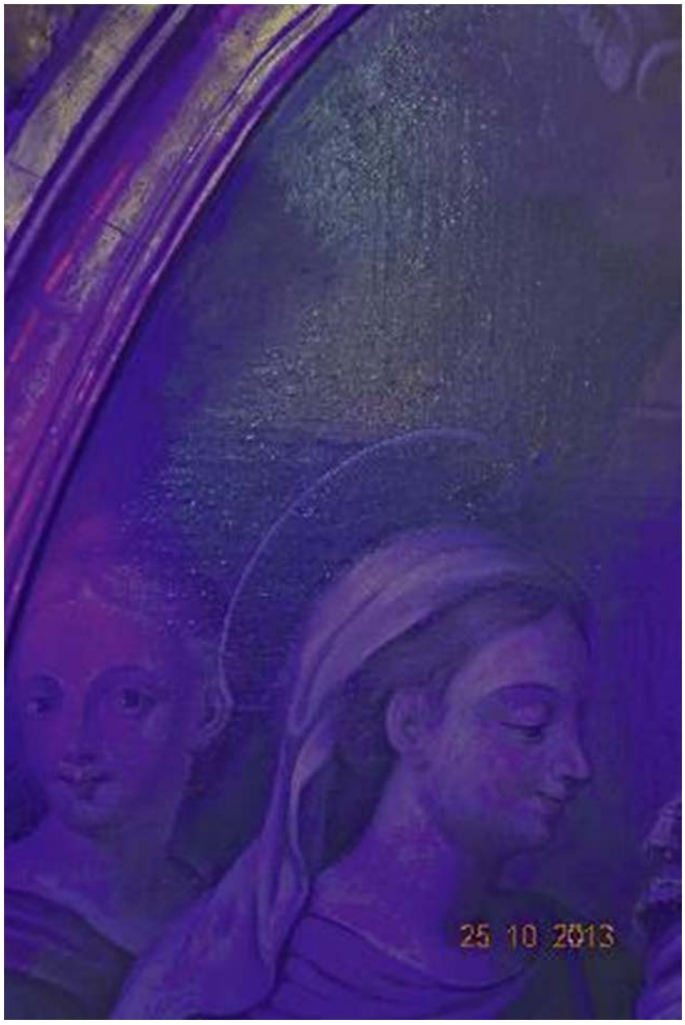


Figura 258 – Busto de Maria, do painel *Esponsais de Maria e José*, visto visto através dos raios ultravioleta.
Fonte: Acervo Studio Argolo. Foto: Gianmario Finadri.



Figura 259 – Rosto do Sumo Sacerdote, do painel *A Circuncisão do Menino Jesus*, visto a olhos desarmados.
Fonte: Acervo Studio Argolo.
Foto: Gianmario Finadri

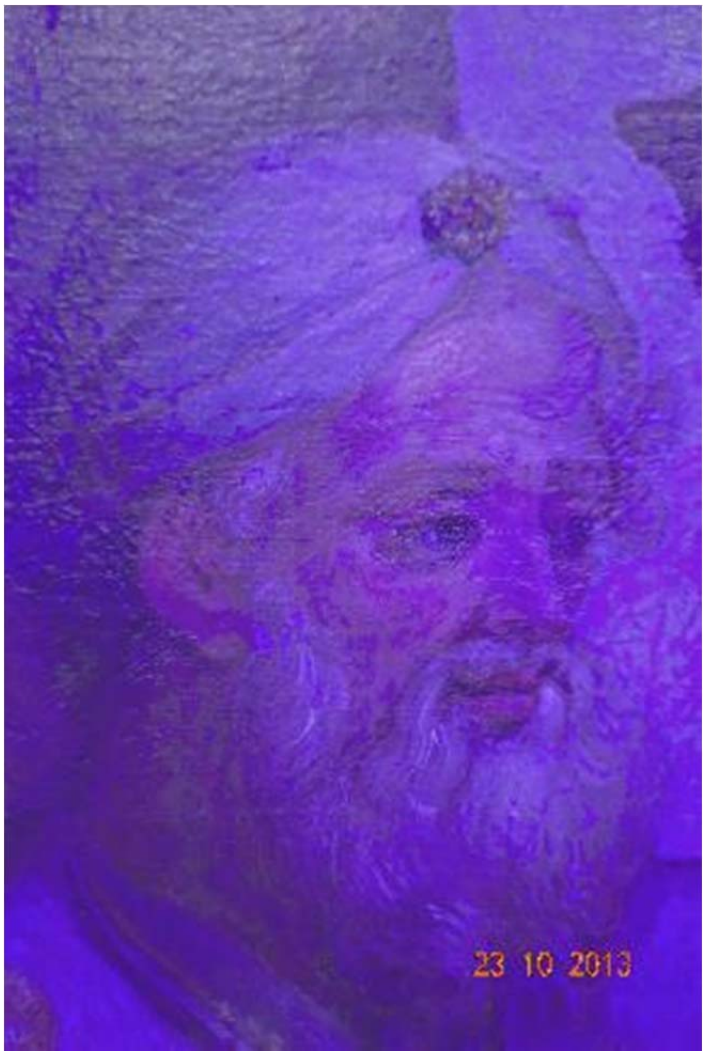
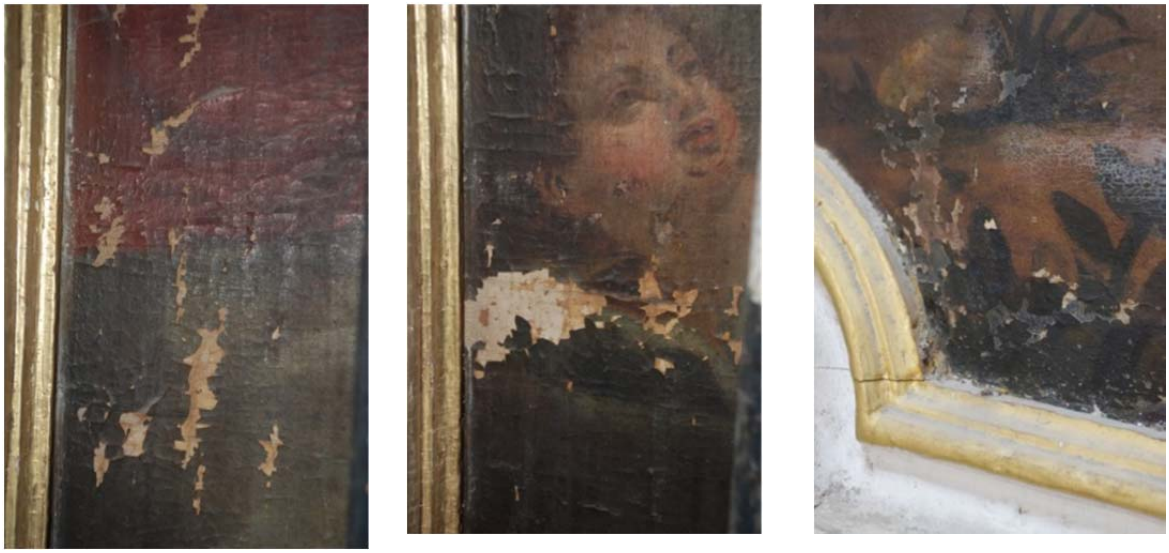


Figura 260 – Rosto do Sumo Sacerdote, do painel *A Circuncisão do Menino Jesus*, visto a olhos desarmados.
Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Gianmario Finadri.

Na base de preparação – Descolamentos pontuais e pequenas lacunas, deixando visível a trama do tecido de linho. A base estava bastante coesa, com exceção do painel “A circuncisão” e algumas áreas dos painéis da Assunção e da Coroação da Virgem, devido ao péssimo estado de conservação e às antigas obturações (Figuras 261 a 263).



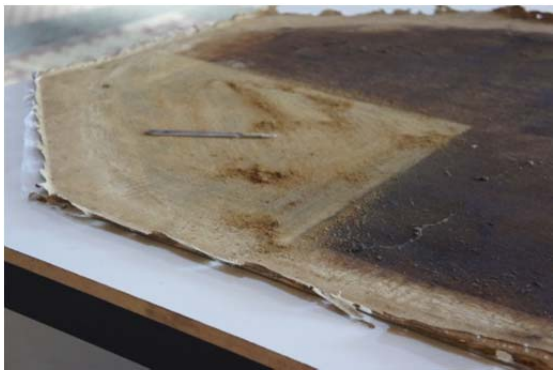
Figuras 261, 262 e 263 - *A Assunção*. Craquelamentos, descolamentos, lacunas na policromia e na base de preparação, deixando o tecido à mostra. Fonte: Acervo do Studio Argolo





Figuras 264 a 265 - Detalhes de *A Circuncisão*, evidenciando diversas patologias, especialmente repinturas, remendos superpostos, obturações desniveladas, retoques alterados, craquelês e lacunas. Fonte: Acervo do Studio Argolo

No suporte (tecido de linho) – Todos os suportes dos seis painéis apresentavam problemas sérios de conservação. O mais danificado era o tecido do painel *A circuncisão*, vindo, em seguida, os suportes dos painéis de maiores dimensões: *A Assunção de Nossa Senhora* e *A Coroação*. Os principais agentes de degradação dos tecidos foram a umidade, os fungos, os insetos xilófagos e as tachas de ferro oxidadas. Estes agentes provocaram, entre outras patologias, a perda de resistência dos tecidos, mossas, ondulações, rasgões e perfurações. Alguns danos eram bem antigos, anteriores à penúltima restauração superficial executada na década de 60 do século passado, a qual não interferiu nos reentelamentos à cola datados de 1882, por Cunha Couto[440].



Figuras 266 - *A Anunciação*. Verso do suporte. Bordas destruídas, perfurações, abrasões e sujidades.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 267 - *A Assunção*. Remendo colado sobre a camada pictórica, perfurações, lacunas de pintura e de base.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 268 - *A Circuncisão*. Bordas da tela original e do reentelamento de 1882, semi-destruídas.
Fonte: acervo do Studio Argolo



Figura 269 - *A Circuncisão.* Tecido fragilizado, trama quebradiça, acúmulo de colas, ceras e lacunas.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

[440] José Antônio da Cunha Couto nasceu em Salvador, Bahia, em 1º de maio de 1832 (?) e faleceu na mesma cidade em 5 de novembro de 1894. Destacou-se como pintor-retratista e restaurador.

Estranho foi encontrar, colados na face da tela original, *sobre a pintura*, remendos superpostos, tanto na *Coroação da Virgem* e na *Assunção* (Figura 267*)*, assim como, principalmente, no painel que retrata a *Circuncisão* (Figura 264). No verso dos painéis havia acúmulo de sujidades, remendos grosseiros, emendas do tecido original, manchas de umidade e resíduos de colas já enegrecidas pelo tempo (Figura 266). Os reentelamentos estavam pouco aderentes e foi necessário removê-los. A sequência de fotos ilustra parte dos problemas diagnosticados (Figuras 268 e 269).

No chassi – Confeccionado em vinhático, madeira de lei muito resistente aos ataques biológicos, mas que, apesar disso, foi atacado pelos cupins de madeira seca, da família *kalotermididae* e da espécie *cryptotermes brevis*. Além disso as peças de madeira eram presas por cravos e pregos em avançada oxidação (Figuras 270 e 271).



Figura 270 – Chassi, dotado de peças encaixadas e fixadas por cravos em avançado de estado de oxidação; madeira atacada por xilófagos.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 271 - Parte lateral do chassi, revelando o ataque de insetos xilófagos, os quais destruíram parte do tecido.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Nas molduras – Confeccionadas em cedro, entalhadas, policromadas e parcialmente douradas, as molduras apresentavam várias patologias que atingiam a madeira (parte estrutural), entalhes, base de preparação, pintura e douramento (feito com ouro brunido). Entre as patologias, sobressaíam os ataques de cupins e fungos xilófagos, cravos enferrujados e peças descoladas. Notavam-se igualmente perdas de elementos decorativos da talha dourada, dos frisos e dos arremates, principalmente na moldura do painel *Assunção de Nossa*

Senhora. A camada pictórica era a parte mais comprometida, com grossas camadas de massa à base de gesso e cola (Figuras 272 a 274). Prospeccões realizadas detectaram a existência de camada de pintura decorativa sob duas grossas camadas de pintura lisa na cor branca. A pintura original prospectada revelava uma decoração marmorizada, sobressaindo-se os tons verdes. O douramento, em mais de 50%, havia sido encoberto por tinta branca, dando à moldura uma característica neoclássica, quando o original fora concebido no estilo barroco, conforme abordado anteriormente (Figuras 275 e 276).



Figura 272 - *A Coroação*. Moldura com repintural total e apresentando perdas de parte da talha dourada (motivos florais).
Fonte: Acervo do Studio Argolo

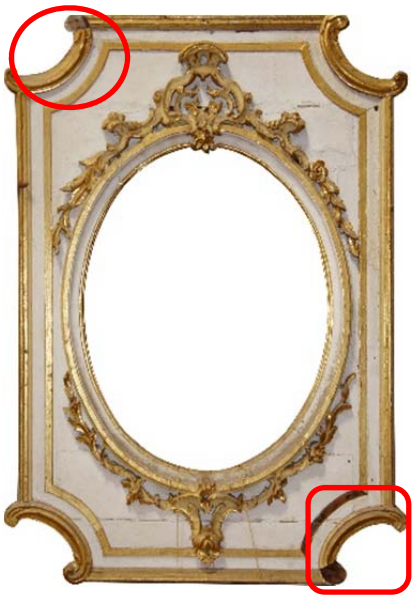


Figura 273 - As molduras encontravam-se repintadas e com perdas de frisos e volutas, a exemplo da acima.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 274 - *A Assunção*. Moldura apresentando idênticos problemas mencionados nas fotos anteriores.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 275 - Emassamentos grosseiros e irregulares, em processo de descolamento, douramentos com sujidades e fendas.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 276 - Douramentos com oxidações e sujidades. No início da remoção das camadas de repintura, começa a surgir pintura escaiolada.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

5.3 Processo de restauração

5.3.1 Remoção, embalagem e transporte

Antecedeu as intervenções um profundo diagnóstico do estado de conservação das obras, que deram suporte à elaboração do projeto de restauração. Nesta fase, como nas demais, o Studio Argolo contou com um acréscimo de experiência na seara do restauro através da participação do restaurador italiano Gianmario Finadri[441]. Todas as operações foram feitas com muito critério, a fim de garantir a integridade das obras, que apresentavam diversas patologias, abrangendo desde os seus suportes (tecidos de linho) e camadas pictóricas até as respectivas molduras. A equipe tinha consciência de estar interagindo com obras da maior expressão da arte baiana e brasileira do séc.XVIII. O seu valor cultural supera o valor econômico. O autor, José Joaquim da Rocha, é apontado pelos estudiosos e críticos de arte como uma das maiores expressões do barroco na pintura colonial brasileira. Este conjunto de pinturas, executado para a capela-mor da Santa Casa, foi concebido na fase de maturidade do seu autor, quando este dominava, com certa maestria, tanto o desenho como a pintura. É visível a influência da arte italiana, que certamente o autor conhecia através das estampas trazidas da Europa que por aqui circulavam. Intervir em uma obra de arte que representa parte importante de nossa memória cultural é, por assim dizer, um ato prazeroso, mas que envolve, ao mesmo tempo, desafios e enorme responsabilidade.

Devido à fragilidade apresentada pelos painéis, com descolamentos evidentes da camada pictórica e várias perfurações nas telas, foram necessários alguns procedimentos prévios, antes de qualquer tentativa de removê-los das paredes da capela-mor. As pinturas passaram por cuidadosa limpeza superficial, feita com pincéis de cerdas macias, a fim de permitir a fixação provisória das áreas em descolamento da camada pictórica. O faceamento foi feito com papel japonês de 20 g/m2 e cola de coelho (Figura 279). Sem essa prévia intervenção corria-se o risco de perder fragmentos da pintura quando fossem retirados os painéis das paredes. A umidade, tanto ascendente quanto descendente, que até alguns anos atrás acometia as paredes da capela-mor, era responsável por boa parte das patologias que fragilizaram tanto os suportes como as camadas pictóricas. Os processos de dilatação e retração dos têxteis estão entre as maiores causas dos descolamentos e craquelamentos das policromias. Aliada a isso, a alta taxa de umidade relativa do ar de Salvador forma um

[441] Gianmario Finadri, restaurador italiano oriundo da cidade de Trento, tendo executado inúmeras obras de restauro na Itália e outros países, encontra-se há quase 10 anos em Salvador (BA) e estabeleceu algumas parcerias com o Studio Argolo.

ambiente propício para o desenvolvimento de fungos e outros microrganismos[442]. As manchas esbranquiçadas que abrangiam quase totalmente as pinturas murais eram um sinal evidente da presença de sais (eflorescência salina) e de umidade, circunstância preocupante, uma vez que os painéis ali permaneceram por mais de dois séculos (Figuras 277 e 278).





Figuras 277 e 278 - Paredes do lado do Evangelho (à esquerda) e da Epístola (à direita), onde se localizam as 6 pinturas de José Joaquim da Rocha. A umidade descendente e ascendente produzira manchas esbranquiçadas, sinais da presença de eflorescências salinas. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto do autor.

Antes da remoção das pinturas de seus lugares de origem, era impossível avaliar o estado de conservação de suas partes posteriores, inclusive do chassi e da moldura. Por essa razão a operação de remoção foi feita avaliando-se todos os riscos que as obras poderiam sofrer e, para isso, foram tomadas medidas adequadas, tais como o faceamento e a fixação de áreas em descolamento. Andaimes especiais foram montados, para a remoção das obras e a operação transcorreu sem nenhum incidente (Figuras 273 e 274).

[442] A umidade relativa do ar é a relação entre a quantidade de água existente no ar (umidade absoluta) e a quantidade máxima que poderia haver na mesma temperatura (ponto de saturação). Medições científicas, a partir do bairro de Ondina registram RH, ao longo do ano, às 12 horas, de 76% até 82%; às 18 horas, de 69% a 76%; e às 24 horas, de 82% a 87%. Fonte: DCA – Departamento de Ciências Atmosféricas.



Figura 279 - "Faceamento" da pintura *A Circuncisão*, antes de ser removida da parede.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 280 - Remoção da pintura *A Circuncisão* da parede.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Toda a intervenção foi documentada e as obras, após passarem por processo de higienização, principalmente no verso, foram embaladas com plástico-bolha, papel *kraft* e papelão sanfonado (Figura 281), para depois serem conduzidas em caminhão-baú até o ateliê, onde seriam restauradas. Por medida de segurança, as obras mais frágeis foram separadas de suas respectivas molduras.



Figura 281 - Embalagem preparada para acomodação no caminhão-baú.
Fonte: Acervo do Studio Argolo**.**

Considerações sobre a pintura a óleo

As tintas à base de óleo, apesar de serem conhecidas desde as civilizações antigas, só começaram a ser difundidas a partir de 1600, pelos irmãos *Van Eyck* da escola holandesa. Nessa época, os artistas adquiriam os minerais em estado bruto, decantavam e fabricavam seus próprios pigmentos. Os pintores tinham, portanto, que possuir conhecimentos de química sendo assim, também considerados alquimistas. Somente a partir de 1720, com o surgimento das chamadas "lojas de cores", o artista deixa de colher e processar os pigmentos e materiais, passando a adquiri-los com o colorista profissional que os preparava para o artista então fabricar suas tintas.

A grande revolução ocorreu somente em meados do séc. XIX, quando as lojas passaram a comercializar tintas a óleo prontas. Inicialmente elas eram vendidas envoltas em vísceras e bexigas de animais (porco, carneiro) e mais tarde em sacos de pele ou couro. Em 1840 surgem as seringas de vidro e, no ano seguinte, inicia-se a comercialização dos primeiros tubos de estanho. Foi uma grande revolução, trazendo comodidade, higiene e praticidade aos artistas e restauradores. Com a comercialização das tintas já prontas, acabou-se a época do maçante processo de misturar os pigmentos com óleo, usando-se a *moleta* ou o machucador de louça. Pelo visto o pintor José Joaquim da Rocha ainda fabricava suas tintas, adquirindo no comércio local os pigmentos, macerando-os com óleo de linhaça e diluindo essa mistura com essência de terebintina. Até mesmo Cunha Couto, pintor que restaurou as telas em 1882, provavelmente também não tenha conhecido as tintas prontas, vendidas em tubos de estanho. Nos documentos dos arquivos da Santa Casa foram encontradas apenas relações de pigmentos, óleos e resinas. Uma boa parte das tintas a óleo, comercializadas até hoje, é fabricada por empresas fundadas nos séculos XVIII e XIX. Eis alguns exemplos: *Lefranc & Bourgeois,* fundada em 1720, *Winsor & Newton*, em 1822, *Lukas*, em 1862 e *Talens*, em 1889.

O hábito da aplicação dos vernizes está ligado ao aparecimento das tintas à base de óleo. Na mistura dos pigmentos com aglutinantes (óleo de linhaça e óleos secativos), muitas vezes, após a secagem das tintas, a superfície da pintura não apresentava uma uniformidade de brilho. Algumas áreas passavam a ter aspecto fosco, semi-fosco ou brilhante, a depender da quantidade de pigmento e aglutinante utilizado pelo artista no preparo das tintas. Para uniformizar o brilho, após a secagem, era aplicada uma camada de verniz. Os artistas antigos só o empregavam dois ou três anos depois de pintados os quadros, quando a tinta a óleo estava totalmente seca. Em determinado dia, ele aplicava o verniz nos quadros que havia

produzido, e que já estavam secos, para então convidar os amigos para ver sua produção. Daí o termo *vernissage* (dia da aplicação do verniz) ter chegado aos nossos dias como o da inauguração de uma mostra de arte. Em 1990, ao ser restaurado o acervo da Associação Comercial de Maceió, Alagoas, foi encontrado, colado no verso do chassi do retrato de D. Pedro II, séc. XIX, de autoria dos pintores *Vienot e Morriset*, um pequeno texto indicando que o verniz só poderia ser colocado depois de três anos.

Uma das propriedades dos vernizes é a de saturar a película pictórica, auxiliando na refração da luz que incide sobre a pintura. Todas as cores a óleo, quando atingem a secagem, se tornam mais opacas e menos intensas do que quando estavam frescas. O verniz satura as cores, deixando-as mais vivas. Esse fenômeno é puramente óptico, já que o verniz não atua diretamente na cor mas apenas provoca apreciável efeito, especialmente quando a pintura possui várias áreas com diferenças de brilho, resultando, neste caso, em um efeito estranho e, muitas vezes, de difícil leitura da obra. Algumas vezes os pintores quebram a catálise entre o óleo e o pigmento ao misturar medium[443] em excesso na tinta, tornando-a muito opaca.

Conforme a luz incide sobre a pintura, percebe-se que certas passagens tornam-se foscas enquanto outras ostentam muito brilho. Essa discrepância pode prejudicar o entendimento dos valores cromáticos originais, portanto a aplicação do verniz promove a saturação da superfície pictórica, dando fim a este problema e equalizando o brilho da superfície. A aplicação do verniz ajuda a restaurar o brilho e a intensidade das cores, dando ao quadro uma aparência, a mais próxima possível, de sua configuração original, com as cores ainda frescas. Atualmente os pintores e restauradores dispõem de uma variedade relativamente grande de vernizes, fabricados tanto com resinas naturais como sintéticas, no seu aspecto fosco (opaco), semi-fosco (mate) ou brilhante.

5.3.2 A Limpeza dos quadros

A limpeza dos quadros sempre foi considerada uma área polêmica no campo do restauro. Ela envolve a remoção das sujidades acumuladas pelo tempo, tais como: fuligem proveniente da queima das velas, tochas, lanternas e lampiões a gás usados no passado na iluminação dos templos; cera e carbono amorfo, poeira, excrementos de insetos, manchas de

[443] O médium é um diluente que auxilia no trabalho do artista para retardar ou acelerar a secagem, e serve também como auxiliar na manipulação, na criação de matizes e de degradês. Pode ser usado tanto em técnica de tinta a óleo como de tinta acrílica, respeitando a diferença de produtos para cada tipo de tinta, como também as proporções.

escorrimento de água (provocadas por goteiras) e poluentes atmosféricos, que vão se acumulando sobre a camada pictórica. O escurecimento das pinturas, em boa parte, advém do processo da oxidação dos vernizes, principalmente aqueles à base de resina vegetal, muito utilizados nos séculos passados em todo o mundo. É do conhecimento dos estudiosos que todas as resinas estão fadadas a amarelar e a tornarem-se opacas e quebradiças com o passar do tempo, portanto, vale ressaltar que não há verniz que dure toda a vida. O aspecto amarelo-amarronzado das pinturas antigas, ocasionado pela oxidação dos vernizes, agradava tanto aos colecionadores, como galeristas, leigos e estudiosos, provocando grandes polêmicas quanto à decisão de sua limpeza.

Na Inglaterra Sir George Beaumont (*1753 - †1827), protetor das artes e talentoso paisagista amador, disse certa vez: "Um bom quadro, como um bom violino, deve ser marron".[444] A estética de Beaumont, segundo Kirby Talley, teria uma profunda influência na maneira como o século XIX viu os quadros e como estes deveriam parecer nos séculos XIX e XX. Esta estética estava tão disseminada que durante muitos anos a *National Gallery* usava uma mistura de "*mastic* em terebintina fervida em óleo de linhaça", criada pelo restaurador William Seguier, para passar sobre os quadros dos velhos mestres, proporcionando um brilho dourado escuro. A mistura ficou conhecida como o "verniz da *Gallery*". A primeira controvérsia que se tem notícia na Inglaterra, sobre a limpeza das pinturas, ocorreu em 1884, quando Charles Eastiake tornou-se curador da *National Gallery* e empreendeu um programa de limpeza, entre 1845 e 1853.[445] As pessoas gostavam da aparência amarronzada dos quadros e até hoje encontramos profissionais e colecionadores com esse tipo de preferência.

Entre 1980 e 1994, no mundo artístico da Itália e de vários outros países da Europa, houve calorosos debates e uma turbulenta controvérsia sobre a limpeza das pinturas de Michelangelo da Capela Sistina. Tudo porque, ao se remover as sujidades e fuligens acumuladas em cinco séculos, surgiu uma pintura bastante colorida, revelando, na sua essência, toda a gama de tons vibrantes e variados, bem diferente da paleta conhecida do artista. Enquanto um grupo de críticos louvava os resultados como uma revelação, afirmando que ela obrigava a uma reformulação de todas as concepções anteriores sobre a estética de Michelangelo, muitos outros, igualmente respeitados, consideravam a intervenção uma calamidade, acusando os restauradores de destruírem para sempre a obra do artista. Segundo

---

[444] KIRBY TALLEY, Jr., M. Patifes e Hotentotes: Restauradores, Práticas e Atitudes da Restauração na Inglaterra dos Séculos XVII e XVIII. Artigo publicado na apostila *Critérios Éticos e Estéticos na Restauração de Pinturas*, extraído da publicação: Studies in the History of Painting Restoration. Londres, Archetype, 1998. Workshop David Bomford, 1999. Patrocínio: The British Council, Fundação Vitae e Masp.
[445] Idem

estes críticos, ao remover as sujidades os restauradores haviam também removido os retoques, dados pelo próprio Michelangelo, a seco, sobre o *buon fresco*[446], uma prática relativamente comum na época. O restaurador Gianluigi Colalluci, quando, em 2005, esteve em Salvador, abordou essa problemática, realizando inclusive uma palestra na Igreja da Santa Casa, demonstrando todas as particularidades do processo de limpeza.

A limpeza de um objeto de arte é sempre uma operação que comporta riscos. O equilíbrio adquirido pelo objeto, no curso dos anos, é bruscamente rompido. Substâncias estranhas, muitas vezes agressivas, são introduzidas no processo de limpeza; a remoção de vernizes e repinturas traz à luz a pintura original, mas deixa sujeitas à poluição atmosférica camadas antes protegidas; pequenas moléculas sensíveis aos solventes correm o risco de serem eliminadas. A maioria dos restauradores compartilha atualmente da convicção de que, num restauro, obviamente com a limpeza incluída, é necessária muita prudência e que só deve ser tentado em caso de motivos graves: atentado à integridade física e estética da obra, danos causados pelos vernizes ou repinturas nas matérias originais, desprendimentos, descolorações), etc.. A limpeza de uma pintura, quase sempre, incorpora também a remoção do verniz. Trata-se de um processo delicado e que só deve ser feito por profissionais mais experientes. É muito comum deparar-se com obras que perderam veladuras ou parte de sua policromia durante a remoção do verniz.

Da Pré-Renascença até o séc. XIX, usavam-se, nos processos de limpeza, os materiais mais estranhos, tais como urina (devido à presença de amônia na sua constituição), miolo de pão, panos embebidos em vinho, soda cáustica, etc.. Esses materiais, alguns abrasivos, limpavam a camada pictórica, porém a deixavam áspera ao remover parte da serotonina, fruto da secagem da tinta a óleo. Outros, como a soda cáustica, penetravam nos interstícios das fissuras, provocando efeitos colaterais por muitos anos.

Uma pintura, ou qualquer outra obra de arte policromada, é formada por uma complexa sucessão de estratos, tais como suporte, base de preparação, película pictórica (formada por partículas de pigmentos dispersas em um *medium* ou aglutinante, que, no caso da pintura à base de óleo, é o de linhaça) e, finalmente, um estrato protetor, de verniz.

Como as obras de arte são constituídas, em boa parte, de materiais orgânicos, logo após serem criadas, inicia-se seu lento processo de envelhecimento, conhecido como o "ato do tempo". Com o passar dos anos, sobre sua superfície, vão se acumulando substâncias variadas, produtos da natural alteração dos constituintes originais, matérias depositadas sobre

[446] *Buon fresco* é uma expressão utilizada para definir a técnica do afresco, cuja pintura é executada enquanto a argamassa da parede, feita de areia e cal, está úmida.

a obra, tais como sujeiras, poeira e partículas de poluentes que estão em suspensão na atmosfera, ou substâncias acrescentadas em intervenções sucessivas sobre a obra original, tais como repinturas, vernizes, óleos e ceras. Essas substâncias nem sempre permanecem apenas sobre a película pictórica: elas penetram nos estratos mais profundos da obra propriamente dita, como colas e materiais consolidantes aplicados nos versos dos quadros, a exemplo de colas de cartilagens, pasta de farinha, ceras-resinas, etc..

Remover todas essas sujidades e a película do verniz oxidado, que dificulta a leitura das obras e muitas vezes modifica suas tonalidades, requer, como comentado, competência, paciência, muita experiência e, sobretudo, sensibilidade. (Figuras 282 e 283) A película pictórica, na maioria das vezes, não passa de um décimo de milímetro e ela é a essência da obra de arte, principalmente das pinturas. Sua limpeza só deve ser feita com produtos que não a agridam, que não alterem suas cores e que não provoquem nenhum tipo de abrasão. Nos últimos anos, os restauradores brasileiros têm dado preferência às fórmulas desenvolvidas pela química Liliane Masschelein-Kleiner, do Institut Royal du Patrimoine Artistique – IRPA, de Bruxelas (Bélgica).





Figuras 282 e 283 – (Da esquerda para a direita) ***A Anunciação*** **e** ***A Assunção***, ambas as pinturas sendo submetidas a procedimentos de limpeza (2013). Fonte: Acervo do Studio Argolo

Os testes de solubilidade da camada pictórica realizados nos painéis de José Joaquim da Rocha obedeceram aos critérios recomendados pela citada química, tendo sido utilizadas na limpeza as fórmulas integrantes da lista de solvente-teste[447], por ela desenvolvida e que é dotada de mais de duas dezenas de fórmulas, indicadas para testes nos diversos casos de limpeza, remoção de retoques alterados e repinturas. A eleição da fórmula ou produto que vai proporcionar a limpeza das sujidades e a remoção do verniz sem atacar a camada pictórica é

[447] MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane. *Les solvants. Cours de Conservation 2*. Bruxelles: Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1981. p. 111.

muito importante, mas não é tudo. A forma como esse material vai ser aplicado à pintura, a delimitação dos espaços, o modo como o restaurador opera, são variáveis muito relevantes.

No caso das pinturas de José Joaquim da Rocha, foram utilizados chumaços de algodão enrolados nas pontas de bastonetes de madeira ou pinças, que, após embebidos na fórmula selecionada, eram passados delicadamente, em movimentos circulares, sobre a área objeto de limpeza (Figura 282). Avaliava-se sempre a coloração do cotonete, que, de forma alguma, poderia apresentar uma mescla de sujidade e de coloração amarronzada do verniz, com a cor da área que estava sendo limpa. Após a limpeza, para evitar que o solvente continuasse atuando, a área foi sendo impermeabilizada com um algodão embebido em aguarrás mineral. Foram aplicados mais de um método de limpeza – remoção total, seletiva ou parcial. Este último ocorreu em áreas onde a pintura original estava muito sensível e que qualquer tentativa mais insistente atacaria a sua policromia original. A remoção seletiva deu-se em áreas onde algumas cores haviam envelhecido mais que outras, obedecendo-se assim o critério de evitar que, se todas passassem pelo mesmo processo de limpeza, se produzisse um desequilíbrio estético da obra. À medida que o processo de limpeza avançava, assomavam-se surpresas tanto positivas quanto negativas. As positivas eram aquelas que revelavam partes da obra original que foram encobertas por repinturas no passado, mesmo que correspondessem a apenas pinturas das vestes, que haviam sido modificadas, tanto na forma como na cor, ou se referissem a nuvens ou a detalhes da paisagem, que iam surgindo milímetro a milímetro. A emoção maior do restaurador tem lugar, quando surge um personagem que jamais se imaginava que estivesse ali, recôndito sob um ou dois estratos pictóricos. Neste momento o trabalho do restaurador se assemelha ao do arqueólogo, que, pacientemente, vai removendo as camadas de areia e detritos, até descobrir uma raridade, que permaneceu soterrada por séculos. Na obra de arte, o restaurador lança mão de lupas, bisturis cirúrgicos, algodão e solventes e, com a mesma paciência do arqueólogo, vai removendo as diversas camadas de tinta, comemorando os achados a cada centímetro quadrado trabalhado, até recuperar o elemento outrora subtraído.

Na restauração do painel *Assunção de Nossa Senhora aos Céus*, a equipe de restauradores do Studio Argolo foi tomada de forte emoção, quando a figura de um apóstolo foi surgindo de onde não se esperava. A surpresa foi maior em decorrência da ausência, em Salvador, de um laboratório de análises científicas equipado com tecnologia avançada que permitiria constatar-se tal fato ao se fazer uma radiografia da obra, *antes do restauro*. Exames radiográficos revelam antecipadamente o real estado da obra original, evidenciando o que estaria sob as camadas subjacentes, incluindo o desenho original do artista, os

arrependimentos (caso tenham existido), as repinturas, etc., como também o estado físico da matéria.

A sequência das figuras 284 a 286, revela o *antes*, o *durante* e o *depois* do resgate da citada figura do apóstolo. O que teria motivado o restaurador para que ele eliminasse este personagem é intrigante. Razões de ordem estética e mesmo iconográfica não parecem verossímeis, já que, dos relatos da morte de Maria, descritos nos evangélicos apócrifos, não consta o número de apóstolos que assistiram à cena representada, o que poderia ser uma das hipóteses, caso aquele personagem ali estivesse de forma indevida. Essas imagens também ilustram o hábito dos "restauradores antigos"[448], face a uma ainda inexistente sistemática de formação profissional específica, de intervir nas obras de arte, modificando sua realidade, sem nenhum respeito à obra do artista[449]. Naquela época, em todo o mundo, dedicavam-se à restauração pintores de formação acadêmica, geralmente hábeis no seu *métier*, mas que se julgavam no direito de intervir em obras dos antigos mestres, modificando-as a seu bel-prazer ou quando tal era solicitado por quem lhe propiciava a encomenda. No caso de *A Assunção,* não fica claro se a ideia de retirar um personagem da cena partiu do pintor Cunha Couto (que a restaurou) ou se este o fez por determinação dos mesários da Santa Casa. O mais provável é que a decisão tenha partido do restaurador, já que a supressão de um personagem secundário de uma cena dificilmente chamaria a atenção do proprietário, quando a obra, após restaurada, retornava a seu espaço de origem, principalmente quando o painel ficava localizado a uma certa distância do observador.



Figuras 284 a 286 - *A Assunção de Nossa Senhora aos céus.* Detalhes do *antes*, *durante* e *após* a remoção de repintura, com a aparição do apóstolo. Fonte: Acervo do Studio Argolo

[448] No caso do Brasil, usa-se a expressão "restauradores antigos" para se fazer referência aos profissionais que se dedicavam a esse mister no séc. XVII até as primeiras décadas do XX.
[449] No capítulo relativo à restauração na Europa, o presente trabalho comenta casos similares.

As modernas técnicas de intervenção, apoiadas nos avanços científicos e tecnológicos e nos novos conceitos de restauro[450], desenvolvidos por César Brandi e Umberto Baldini, entre outros, os quais recomendam o respeito absoluto à criação artística, permitem aos restauradores retroceder no tempo e revelar elementos importantes de uma obra que, de outro modo ficariam escamoteados para sempre. Conforme já comentado, os exames com Raio X e Infravermelhos vêm sendo utilizados, há algumas décadas, no diagnóstico de pinturas, possibilitando a descoberta de imagens subjacentes e fornecendo aos restauradores subsídios importantes para a tomada de decisões, antes mesmo do início das intervenções.

A remoção das repinturas, com o uso de produtos químicos, é possível devido a uma maior reversibilidade das capas pictóricas *mais recentes*. À medida que envelhecem, as tintas à base de óleo tornam-se cada vez mais resistentes a estes produtos, por essa razão as películas originais são sempre mais resistentes que as repinturas. Assim, a remoção de uma não ataca a outra, porém, mesmo que isto viesse a ocorrer, a remoção poderia ser feita por meios mecânicos, usando-se bisturis cirúrgicos com o auxílio de uma lupa binocular microscópica ou também se poderia recorrer a raio laser. No caso de *A Assunção de Nossa Senhora aos céus*, utilizaram-se, na recuperação do personagem com a remoção das repinturas, exclusivamente produtos químicos, circunstância que comprova não ter sido de José Joaquim da Rocha a decisão de escamotear a figura em foco.

[450] Ver item 02 do presente trabalho, onde é abordada a moderna filosofia de restauro, seus conceitos e postulados.



Figura 287 - *A Circuncisão*, antes da restauração. No círculo em vermelho, o rosto de São José e de outro personagem, totalmente repintados. Fonte: Acervo do Studio Argolo

O painel representando *A Circuncisão* (Figura 287) estava quase inteiramente repintado. Sua camada pictórica continha diversas “crateras”, porém a distância que estava dos olhos do observador, em seu local de exposição na capela-mor, impedia a visualização das graves patologias. Só foi possível fazer uma análise do seu real estado de conservação após sua remoção da parede, quando, com o auxílio de lupas, luzes rasantes, raios ultravioleta e boa iluminação natural, conseguiu-se fazer uma leitura da camada pictórica, bem como diagnosticar o verso, tanto da tela, como do chassi e da moldura. A dificuldade de acesso às obras de arte durante a elaboração dos projetos de restauro constitui-se num dos maiores problemas enfrentados pelos restauradores. A distância impede uma análise mais aprofundada das patologias e da profundidade dos danos sofridos pela obra, dificultando a elaboração do respectivo projeto técnico e executivo, além de incidir reflexos negativos nos custos dos procedimentos. E há que se admitir que as obras bidimensionais, como é o caso presente, favorecem muito mais o seu diagnóstico que as tridimensionais.

Mesmo quando são armados os andaimes para os trabalhos preliminares de limpeza e faceamento das áreas em descolamento, não é possível uma investigação profunda. Na verdade, somente quando o restaurador se debruça sobre a obra e vai, paulatinamente, penetrando no seu cerne, os problemas afloram e ele passa a ter uma real dimensão da

realidade que aquela obra encerra: o estado do suporte e as intervenções sofridas, os ataques de agentes biológicos ao chassi e à moldura, os danos provocados à policromia, com toda gama de agentes físicos, químicos e biológicos.

Os danos piores, na maioria das vezes, são aqueles provocados por intervenções inadequadas, como revelam as figuras 288 e 289. Na restauração de *A Circuncisão,* a situação era tão dramática que, por vezes, dúvidas manifestavam-se quanto a qual caminho se deveria seguir e qual seria a profundidade da intervenção a ser adotada. Cada área da tela apresentava danos mais complexos, localizados em partes estratégicas da representação iconográfica como nos rostos de Maria, de José e do personagem existente na área inferior direita (do observador). Todos eles estavam exageradamente repintados e praticamente refeitos. Como Couto não fizera enxerto de tecido nas áreas de perdas materiais do suporte original, o rosto de São José e do outro personagem foi pintado diretamente sobre o tecido do reentelamento, sem nenhuma base de preparação, criando um inusitado desnivelamento entre a pintura original e a reconstituição dos rostos! Essa era uma das razões de a camada pictórica não apresentar uma superfície plana, mas sim repleta de altos e baixos relevos, provocados por próteses de tecidos superpostas e obturações grosseiras.



Figura 288 - *A Circuncisão,* em fase de remoção de repinturas. Detalhe mostrando protuberâncias resultantes de obturações grosseiras. Fonte: Acervo do Studio Argolo

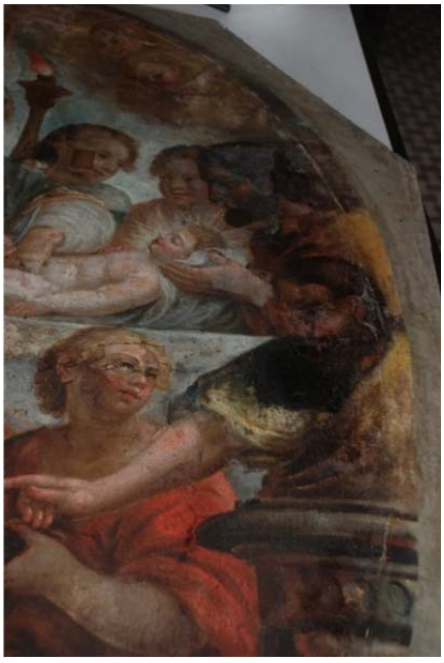


Figura 289 - *A Circuncisão,* em fase de remoção de repinturas. Detalhe dos rostos de São José e de outro personagem e área mais abaixo, repintados diretamente sobre o tecido do reentelamento.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

A obra, vista de perto, parecia pertencer ao pincel de um artista menor, em nada se assemelhando às pinturas conhecidas do mestre José Joaquim da Rocha. Os trabalhos de limpeza da camada pictórica consumiram mais de três meses. Nas duas imagens seguintes é possível perceber dois momentos: no início (Figura 290) e, em seguida, em fase já mais adiantada. Parte das repinturas foi removida com emplastros de algodão embebido em fórmulas químicas, aplicadas sobre a pintura e, depois, com o uso de bisturis cirúrgicos. Além do São José e do figurante que lhe está abaixo, a personagem mais comprometida era a de Maria. Retratada de perfil, seu olho fôra, por Couto, refeito sobre um pedaço de tela superposto, num nível mais elevado que o restante da pintura (Figura 291), ao contrário dos rostos de São José e do outro personagem, os quais foram reconstituídos diretamente sobre o tecido do reentelamento! Seu manto, conforme se pode ver na figura 292, estava totalmente desfigurado, assim como as vestes do sumo sacerdote. As figuras mais íntegras eram o Menino Jesus, os dois jovens que aparecem em terceiro plano, a jovem que aparece atrás de Maria e do Sumo Sacerdote e o personagem que segura a bandeja com os utensílios. As decisões a serem tomadas numa obra com esta complexidade requerem anos de experiência e humildade para aceitar os embates e as críticas de colegas, fiscais das instituições responsáveis pela restauração do patrimônio, proprietário da obra, etc.. Por serem obras tombadas a nível federal, mensalmene o ateliê recebia a visita da restauradora Maria da Conceição Soares Machado, fiscal do IPHAN-Instituto do Patrimônio Histórico e Artistico Nacional, que, sempre com muito interesse, acompanhava os trabalhos e se inteirava das discussões técnicas e conceituais, tomadas pela equipe do Studio Argolo. Finalmente após a supressão total das sujidades, verniz oxidado, resíduos de cera, repinturas, remendos de tecido superpostos, obturações grosseiras, etc., remanescia uma obra de arte bastante degradada, porém reveladora de qualidades estéticas excepcionais. Três grandes lacunas eram por ora o foco das discussões da equipe, pois elas comprometiam partes essenciais da pintura, ou seja, sua representação iconográfica. Eram lacunas irreversíveis, pois comprometiam justamente parte da face de Maria e quase a totalidade das fisionomias de São José e do personagem que aparece logo abaixo. Como reintegrá-las?



Figura 290 - *A Circuncisão*, no início da remoção do verniz oxidado.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 291 - *A Circuncisão*, em fase de remoção de repintura. O olho da virgem fora repintado sobre prótese de tecido superposta.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 292 - *A Circuncisão*, em adiantado processo de limpeza da camada pictórica.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

5.3.3 Fixação de Policromia

Geralmente as pinturas à base de óleo, assim como as têmperas, tendem a craquelar com o passar dos anos, no processo natural de envelhecimento das tintas. As camadas pictóricas vão perdendo a sua natural flexibilidade, à medida que o óleo de linhaça vai secando, tornando-as mais vulneráveis ao processo de craquelamento, ao tempo em que o suporte é submetido a tensões provocadas pela dilatação e retração dos tecidos, em função das mudanças de temperatura e das variações dos índices de umidade relativa do ar. A dilatação e a contração, tanto do suporte (no caso em estudo, o linho) como da base de preparação (neste mesmo caso, feita com gesso e cola de cartilagem de origem animal), terão, como consequência, o desprendimento da pintura, já naturalmente quebradiça após o processo de secagem. Contribuem também para o descolamento da camada pictórica os agentes físicos (a luz solar e as lâmpadas artificiais), os agentes atmosféricos (umidade descendente e ascendente e a relativa do ar, mudanças bruscas de temperatura, reinstalação da obra em ambiente ou localidade sujeita a condições climáticas diversas às experimentadas anteriormente, etc.). No caso específico dos painéis da capela-mor da Santa Casa, a umidade proveniente de goteiras e da absorção das águas de chuva pelas paredes externas, que não possuíam boa vedação, sem dúvida favoreceu o processo de descolamento das pinturas executadas por José Joaquim da Rocha (Figura 293). Neste caso, a umidade existente na parede penetrou pelo verso da tela, embora também tivessem sido constatadas marcas de escorrimento de água provocadas por goteiras. As pinturas mais afetadas correspondiam justamente àquelas localizadas na parede do lado do Evangelho, a qual ostentava fissuras e rachaduras, além de perda do reboco. No passado, entretanto, tudo indica que o problema maior estivesse localizado no lado oposto, isto é, contíguo ao claustro, já que o painel mais danificado era o que representa *A Circuncisão*, ali instalado.



Figura 293 - Face de São João Evangelista do painel *A Assunção*, apresentando diversas patologias, inclusive descolamento da policromia e lacunas. Fonte: Acervo do Studio Argolo

Quando uma pintura apresenta excesso de craquelamento e sua película já se encontra em processo de "concheamento", é necessário promover, com brevidade, sua fixação, a fim de garantir a integridade da camada pictórica. Esta é uma das fases mais importantes no processo de restauro de uma obra de arte, e só terá pleno êxito se cumprir as seguintes etapas: 1) resolver o problema do descolamento da pintura e 2) não modificar sua aparência estética. Para assegurar esse resultado, o restaurador deve desfrutar de um profundo conhecimento da técnica de pintura aplicada pelo artista e dos materiais utilizados na composição da obra, para, então, eleger a técnica mais indicada para cada caso. Obedecendo aos princípios da restauração moderna, o restaurador não poderá, de forma alguma, alterar as características da pintura. Se ela apresentar uma aparência fosca, semi-fosca ou brilhante, assim deverá apresentar-se após o processo de fixação. Este princípio é extremamente importante no processo de escolha do fixativo. Deste modo, uma pintura à base de têmpera, de aspecto fosco, jamais deverá ser fixada por processos que contenham qualquer tipo de cera, pois esta tornaria a camada pictórica relativamente brilhante, além de modificar a tonalidade da pintura. Nem mesmo uma pintura executada com uma técnica à base de óleo magro, bem diluído, cujo aspecto estético, após vários anos, é fosco, não deverá ser submetida a processos de fixação

que a tornem brilhante. Grande parte das pinturas e, principalmente, de esculturas douradas e policromadas, de todo o território brasileiro, foi fixada entre os anos 50 e 80 do século passado, pelo processo da *cera-resina*, quando eram usadas as fórmulas desenvolvidas pelo Dr. Harold J. Plenderleith (1898 – 1997) e adaptadas no Brasil pelos restauradores Edson Motta (1910- 1981), João José Rescala (Rio 1910 – Salvador 1986) e Jair Afonso Inácio (Ouro Preto,Mg., 1932 – Idem 1982). Apesar de extremamente eficientes como fixativos, os processos à base de cera-resina (cera de abelha, parafina e colofônia e, mais tarde, resina de Dammar), escureciam as camadas pictóricas, tanto das pinturas como das esculturas policromadas, especialmente os vermelhos, amarelos, azuis, marrons e verdes, além de torná-las, sem nenhuma exceção, brilhantes. Infelizmente, essa era uma prática generalizada, resultante do desconhecimento dos problemas colaterais que esses produtos causavam. Paradoxalmente, graças a essas técnicas, foram salvos milhares de obras de arte em nosso país, numa época em que os conhecimentos de restauro eram restritos e o mercado não dispunha de uma gama de materiais mais adequados, hoje facilmente disponibilizados.

Nos processos tradicionais de fixação de policromias em estado de descolamento, os restauradores lançam mão de colas de cartilagem de origem animal, principalmente de boi, coelho, peixe (inclusive do esturjão), que possuem grande poder de fixação. As colas vegetais também foram eventualmente utilizadas, como as provenientes do amido de arroz, de mandioca ou carboximetilcelulose (CMC), esta última utilizada especialmente nos faceamentos da camada pictórica. A partir da segunda metade do séc. XX, com o avanço da indústria química, as colas sintéticas passaram a ter grande aceitação e êxito no mundo do restauro. Dentre as mais utilizadas estão as produzidas à base de Acetado de Polivinila (PVA), Primal AC-33 e BEVA 371 (Berger Ethylene Vinyl Acetate).

Antes da definição de quais produtos seriam utilizados para a fixação das policromias, em descolamento nos painéis de José Joaquim da Rocha, foram realizados vários testes em áreas não importantes da pintura, isto porque, não obstante tais testes tenham sido exercidos sobre áreas muito diminutas, não é aconselhável sua realização sobre trechos de representação figurativa, por exemplo. Sendo assim, a preferência é atuar nas bordas das telas, áreas que, posteriormente, ficarão ocultas pela moldura. Dos produtos testados, apresentaram melhores resultados a cola de coelho a 10%, o Primal AC 33 a 5% e a BEVA 371. A depender do grau de descolamento das pinturas de cada um dos seis painéis, um desses produtos era aplicado. As áreas com descolamento moderado foram fixadas com Primal ou cola de coelho, aplicados a pincel ou mediante seringas hipodérmicas, sempre com o auxílio do faceamento, executado com papel japonês; já aquelas com maior complexidade, fez-se uso da BEVA 371, aplicada a

pincel e, posteriormente, com o auxílio de papel japonês e espátula térmica (com temperatura graduada em 70º C, uma vez que a BEVA se liquefaz a 65ºC). Na Figura 288, observa-se detalhe da cabeça de um querubim, do painel *A Anunciação do Anjo a Maria*, em franco processo de craquelamento, descolamento e perdas da policromia, já evidenciando a presença disseminada de lacunas. Tratava-se de um trecho da obra que necessitava de inadiável fixação da pintura, a fim de que novos fragmentos não se desprendessem. Nestes casos, a cola de coelho, de 5 a 10%, aplicada morna sobre o papel de faceamento, ofereceu um bom resultado. A BEVA 371, diluída em nafta, foi aplicada com o uso de espátula térmica e igualmente sobre o papel japonês, fixando assim as áreas da pintura que se encontravam em processo de desprendimento. Em casos especiais, quando grande parte da obra se encontra em processo de descolamento, o ideal é que a fixação seja realizada com o auxílio de mesa de sucção (caso em que não há necessidade de uso de calor), embora este mesmo processo possa ser aplicado em áreas mais críticas, com o uso de espátula térmica, aplicada sobre papel *melinex*, **enquanto a obra se encontra sob sucção.** Quando existe o descolamento generalizado da camada pictórica, há necessidade de fixar toda a extensão da pintura. Neste caso, o uso da BEVA 371 pode dar um excelente resultado, especialmente se o tratamento for realizado em mesa térmica. Como este equipamento opera com temperatura graduada por termostato ou termômetro, não há risco de elevação excessiva dos índices de calor, circunstância que poderia afetar as camadas pictóricas mais sensíveis. Oferece também a vantagem de a obra permanecer sob a pressão do vácuo durante todo o tempo necessário para a fixação de sua policromia. Por meio deste processo de fixação, o restaurador tem o controle total do que está acontecendo com a obra, cuja face está voltada para cima, protegida por uma camada de papel *melinex* transparente, de excelente visibilidade, preso com fita gomada, nas extremidades da placa de alumínio. Isto permite que a obra fique sob a pressão propiciada pelo compressor de ar, conectado ao tampo de alumínio, por duas ventosas. O trabalho de fixação poderá ter um resultado ainda melhor, usando-se o fundo de uma colher de aço inox ou uma unha de ágata, fazendo-se pressão sobre as áreas mais críticas, conforme se observa na figura 289. Esse procedimento foi utilizado nos painéis que representam *A Circuncisão* e *A Anunciação do Anjo a Maria*. Nos demais, a fixação foi realizada com cola de coelho ou Primal AC 33, aplicada com pincel e, em alguns casos, com o auxílio de uma pequena seringa hipodérmica, que permitiu injetar o fixativo sob a policromia. A BEVA também foi usada em algumas áreas onde o descolamento era crítico, mas, neste caso, a sua aplicação foi feita com pincel e, posteriormente, com espátula térmica mediante temperatura graduada por termostato, uma vez que a dimensão das pinturas impedia sua colocação em mesa-térmica ou de sucção. Entre

outros, o painel que representa *A Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade* teve sua capa pictórica quase inteiramente fixada, com cola de coelho e papel japonês, **antes de sua remoção da parede.** (Figura 298) A umidade descendente foi a causadora dos descolamentos generalizados de sua capa pictórica, cujos estratos corriam o risco de desprendimento, durante o manuseio, tanto na remoção de seu local de origem, quanto nos processos de embalagem e transporte para o ateliê de restauração. Mesmo tendo plena certeza de que as pinturas já estavam plenamente estabilizadas, por medidas de precaução elas foram inteiramente faceadas, **após** os processos de limpeza da policromia e **antes** da consolidação dos suportes e do reentelamento. A figura 299 mostra o painel *A Anunciação* em mesa-térmica, em processo de fixação da policromia.



Figura 294 - Painel *A Anunciação*, apresentando craquelamento, descolamentos generalizados e lacunas parciais.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 295 - Fixação do painel em mesa térmica. A restauradora usa uma unha de ágata para auxiliar a fixação da pintura.
Fonte:Acervo do Studio Argolo



Figura 296 - Painel *A Circuncisão*, após a fixação da policromia. Posicionado contra a luz, deixa visíveis as perdas materiais do tecido.
Fonte: Acervo do Studio Argoo



Figura 297 - Painel *O Casamento*, recebendo aplicação de BEVA 371.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 298 - *A Coroação*, com sua camada pictórica parcialmente faceada e fixada, antes da remoção do painel da parede, por apresentar descolamentos em processo de desprendimento.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

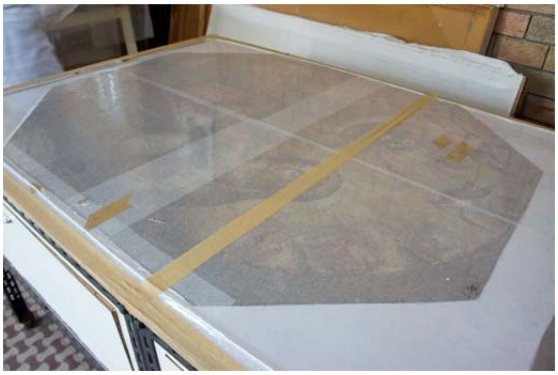


Figura 299 - *A Anunciação*, em processo de fixação da camada pictórica em mesa térmica.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

5.3.4 Consolidação dos suportes

Especialmente graves eram os problemas apresentados por alguns dos suportes das pinturas dos painéis de José Joaquim da Rocha. Todos haviam sido confeccionados com o mesmo tipo de linho branco, de espessura média e de tramas mais ou menos unidas. A arte da tecelagem é uma das mais antigas do mundo. No sul da Europa a lã já estava em uso desde a idade do bronze, e a seda, originária da China, existe há mais de 5.000 anos. Há fibras naturais de origem animal, como a lã e a seda, e outras de origem vegetal, como o linho e o algodão. As primeiras, quando queimadas, desprendem um cheiro de chifre e, as segundas, de papel queimado. Os fatores mais comuns que provocam a degradação dos tecidos são os microrganismos, como as bactérias e os fungos, que procriam, de preferência sob altas temperaturas, excesso de umidade e falta de ventilação, como ocorreu com as pinturas da capela-mor da Santa Casa, que permaneceram, por muitos anos, fixadas sobre paredes úmidas. Segundo Harold Plenderleith, arqueólogo e conservador no Museu Britânico, de 1924 a 1959, mesmo em tais condições, alguns tecidos antigos não chegam a ser inteiramente destruídos. A umidade provoca também o intumescimento das fibras vegetais, tornando-as quebradiças. Uma tela de linho traz, para a superfície pintada, a marca de sua trama, permitindo ao especialista reconhecê-la. As telas de linho são superiores às de algodão e têm melhor poder de aderência da base de preparação, além de sofrerem menores índices de contração.

Além dos rasgões e das perfurações, os tecidos dos seis painéis, apresentavam excesso de sujidades, na parte posterior, devido ao acúmulo de detritos, provocados pela queda de caliça e pela ação de microrganismos, que se nutriam das colas de cartilagem, usadas nos antigos processos de restauração. Como as telas já não estavam perfeitamente fixadas aos chassis, devido ao alargamento das perfurações nas bordas, em decorrência da oxidação das tachas de ferro então empregadas, os suportes têxteis, consequentemente, produziam mossas e ondulações. Após terem suas pinturas fixadas e “libertadas” das espessas camadas de verniz e repintura, os painéis eram novamente faceados, com papel japonês, a fim de que pudessem receber tratamento de consolidação, limpeza e reentelamento. As operações iniciais envolviam sempre limpeza superficial, por meio de aspiradores de pó e pincéis de cerdas macias, para só, posteriormente, a pintura ser submetida aos processos de limpeza química e/ou mecânica e planificação do suporte.

A planificação dos painéis foi conseguida com o emprego de umidade, calor e pressão. As telas de menor tamanho foram planificadas sobre a mesa-térmica, e as de maior dimensão,

cuja mesa térmica não as comportavam, o procedimento foi executado manualmente, sem calor, com o emprego de umidade e pressão. Neste caso, as obras eram colocadas sobre uma mesa totalmente plana, forrada de papel *mellinex* com a camada pictórica voltada para baixo. Sobre o verso dessas telas era colocada uma manta de TNT[451], levemente umedecida através de uma mistura de água destilada (50%) e álcool etílico P.A. (50%), para a hidratação do tecido. Sobre a manta eram colocadas grandes placas de vidro e, sobre estas, pesos suficientes para provocar a desejada planificação.

O verso da tela, após a planificação, recebia uma demão de cola de coelho a 10%, para uma melhor hidratação do tecido, que se encontrava ressecado e quebradiço; isto, outrossim, auxiliava a fixação da base e da camada pictórica. A limpeza do verso era executada mecanicamente com o emprego de borracha *wishab soft* (*akapad*), com a intenção de eliminar sujidades presentes na superfície. O tratamento era completado com lixas finas e com bisturis cirúrgicos. As figuras 300 a 303 mostram as fases de limpeza do verso da tela, de um dos painéis.



Figura 300 - Início da limpeza.
Fonte: Acervo do Studio Argolo.

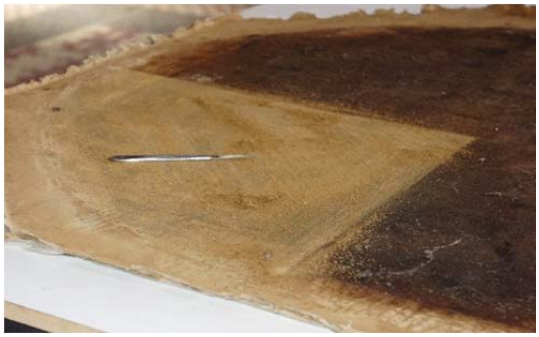


Figura 301 - Limpeza com bisturi (Detalhe).
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 302 - Limpeza parcial.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 303 - Limpeza finalizada.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

[451] TNT é um tecido classificado como “não tecido”. É produzida a partir de fibras desorientadas, que são aglomeradas e fixadas, não passando pelos processos têxteis tradicionais, que são a fiação e a tecelagem.

Fases de consolidação dos suportes

É comum que pinturas sobre tela apresentem as bordas semidestruídas, tanto pela oxidação das tachas de ferro, utilizadas para a sua fixação ao chassi, quanto por insetos xilófagos, quando estes tenham atacado a madeira, atingindo o tecido. Os restauradores antigos, com raras exceções, eliminavam total ou parcialmente as bordas assim danificadas, diminuindo o tamanho das telas e, ao estirar as pinturas sobre um novo chassi, muitas vezes ocultavam parte da composição, inclusive a data e a assinatura do seu autor. Quando foi restaurado o acervo do Palácio Rio Branco (1986), do Museu de Arte da Bahia (1994), do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (1993) e de outras instituições, essa "anomalia" revelou-se costumeira e registros importantes foram resgatados, uma vez ocultos entre o chassi e a moldura. Por essa razão, é condenável esse procedimento, que, a pretexto de as bordas estarem muito degradadas, as eliminavam – ou ainda as eliminam – totalmente. Recentemente, tal prática também foi evidenciada durante a restauração da obra *A Camponesa*[452], da autoria de Miguel Navarro y Canizãres, de modo que, na parte inferior, o corte fora feito de forma rente à assinatura do artista, acompanhada da indicação do local e da data da execução da obra, de forma que essas importantes informações acabaram sendo escondidas pela moldura. Para solucionar o problema da visualização, em conjunto com a restauradora Rosana Baltieri[453], o autor da presente tese aplicou uma prótese de tecido, com 2,5 cm de largura, ao longo da borda, para que a inscrição *Miguel Navarro y Canizãres, Roma, 1862* ficasse acessível, após a colocação da moldura.

O trabalho de consolidação das bordas segue as mesmas regras observadas quanto ao tratamento das áreas dotadas de pintura artística, que apresentam rasgões e perfurações, necessitando, portanto, de enxertos de tecido. Este trabalho é muito delicado e requer muita paciência, como, aliás, ocorre em quase todas as etapas da restauração de uma obra de arte. Inicialmente, é necessário coletar pedaços de tecido de linho, de preferência antigos, que possuam a mesma espessura e tramas similares às dos originais. Para os enxertos dos painéis de José Joaquim da Rocha, foram utilizados fragmentos de linho do séc. XVIII, obtidos de descartes de antigos reentelamentos, ciosamente colecionados pelo Studio Argolo, justamente para serem reutilizados em casos como este. Com uma tesourinha de ponta fina, bem amolada, cortam-se as bordas do rasgão, para uniformizar o contorno da lacuna, facilitando a confecção do molde do tecido que servirá de enxerto. As tramas e urdiduras do tecido original

[452] *A Camponesa* pertence ao acervo da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia.
[453] Rosana Baltieri é restauradora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

e da prótese deverão estar paralelas e serem unidas perfeitamente. A sutura do enxerto é feita com fio flexível de Paraloid B72, unindo as tramas e as urdiduras com precisa correspondência, com o auxílio de um pequeno ferro de solda, de ponta fina. O fio de Paraloid se dissolve, propiciando sua perfeita "soldagem"[454].



Figura 304 - Bordas perfuradas, com próteses inseridas nas lacunas.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 305 - Prótese de tecido de linho sendo fixada ao suporte da pintura, com o uso de fio de Paraloid B72.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 306 - Borda com próteses já inseridas.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 307 - Lacuna no corpo da pintura *A Circuncisão*, após a remoção do antigo tecido do reentelamento.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

[454] Essa técnica foi desenvolvida nos laboratórios de restauração de Londres e da Dinamarca e repassada aos restauradores brasileiros, pelo Prof. Alan Phenix, em *workshop* patrocinado pela *Fundação Vitae* e pelo *The British Council*, no ateliê de restauração da *Pinacoteca de São Paulo*, em 19 a 30 de julho de 1999.



Figura 308 - Aparando, com tesoura de ponta fina, as bordas da lacuna, para facilitar a colocação da prótese.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 309 - Enxerto de tecido de linho inserido para compensar a perda de parte do suporte original.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

No Brasil, e mesmo na Europa, até meados do século XX, os restauradores não realizavam esse tipo de consolidação de suportes de tela, através da inserção de enxertos para compensar as lacunas materiais existentes nos tecidos. Essas áreas eram geralmente preenchidas com massa de gesso e cola, após o reentelamento da obra, tendendo a craquelar e a desprender-se devido às tensões provocadas pelos movimentos de dilatação e retração das telas. Muitas vezes, formavam-se sobre a camada pictórica verdadeiras crateras, à medida que alguns extratos da massa iam se desprendendo do suporte. Em várias obras do acervo do Museu de Arte da Bahia, especialmente nas da coleção Jonathas Abbott[455], que haviam sido restauradas nas décadas de 20 e 30 do século passado, pelo pintor e restaurador Robespierre de Farias[456], este fenômeno pode ser observado, a exemplo das pinturas *O rapto de Helena*, séc. XVIII e *Madalena*, séc. XIX. Igualmente, o pintor Presciliano Silva[457] usou o mesmo recurso, na restauração do retrato de Ana Nery, da autoria de Victor Meireles, pertencente ao acervo da Câmara Municipal de Salvador. Já Prof. João José Rescala[458] empregava um método algo diferente. No verso da tela, era colocado um remendo de tecido de algodão ou linho, com as bordas desfiadas (para evitar a criação de vincos na face da pintura), remendo esse fixado com cola ou cera-resina, preenchendo, assim, a perfuração. No anverso, preenchia

[455] Jonathas Abbott nasceu em Lambert (Inglaterra) em 1796, e emigrou para a Bahia aos 16 anos. Formou-se em medicina pela antiga Faculdade de Medicina da Bahia, onde também atuou como professor de anatomia geral. Profundo admirador e conhecedor das artes plásticas revelou-se importante colecionador de obras que vieram a compor a conhecida *Coleção Jonathas Abbot*, constituída de artistas nacionais e estrangeiros. Esta coleção foi adquirida, em 1871, pelo governo da Bahia, para integrar a pinacoteca do *Liceu Provincial*. Em 1931 esta coleção passa a integrar a *Pinacoteca do Estado*, tornando-se o acervo matricial do *Museu de Arte da Bahia*.
[456] Pintor e restaurador baiano, muito atuante na primeira metade do século XX.
[457] Pintor e restaurador, com grande atuação nas duas atividades em Salvador, na primeira metade do século XX. Ver capítulo sobre a restauração na Bahia.
[458] Pintor, primeiro professor de restauração na Escola de Belas Artes da UFBA. Ver capítulo sobre a Restauração na Bahia.

a área da perda do tecido com uma massa feita de gesso cré e cera-resina, muitas vezes decidindo, após o nivelamento, “imprimir” nessa obturação, com o auxílio de uma espátula térmica, a trama do tecido, permitindo que a lacuna, após reintegrada, não chamasse a atenção, como aconteceria caso a superfície ficasse lisa, sem as marcas da trama e da urdidura, isto é, a área reintegrada pelo remendo ficaria similar, em textura, ao resto da obra. A obturação feita por Rescala, com a adição de cera de abelha, era mais flexível, permitindo a moderada movimentação do tecido, sem causar craquelamentos. Muitas vezes, essa massa era pigmentada, na tonalidade cinza, para facilitar a reintegração.

5.3.5 Sutura dos fios

Nas áreas dos painéis, onde havia rasgões ou rompimentos dos tecidos, **sem perdas materiais**, o critério utilizado foi o da sutura dos fios, após a planificação da área degradada. Esse método de reparação de rupturas de tecidos é conhecido como sutura ou adesão de fios. Consiste no reparo do tecido da tela, que apresenta rasgão, unindo os fios um a um. Neste caso, ordenam-se os fios afetados, que são unidos um a um, na trama e na urdidura e as extremidades vão sendo soldadas com uma dosagem mínima de cola, para não provocar empaste. Nos painéis da Santa Casa, usou-se o mesmo procedimento acima exposto, quando descrevemos a *fixação dos enxertos*, ou seja, o fio de Paraloid B 72 é derretido com o auxílio de um pequeno ferro de soldar, de ponta fina. Quando o rasgão era de grande dimensão, fazia-se um reforço estrutural ao longo do mesmo, método esse também conhecido como *agrafo* (Figura 310), que consiste na colagem de fios do mesmo tecido da tela, ou similar, todos do mesmo tamanho, uns bem próximos aos outros, no sentido perpendicular ao rasgão. Os fios são previamente mergulhados numa solução de BEVA 371 e fixados fio a fio, com o auxílio de uma espátula térmica.

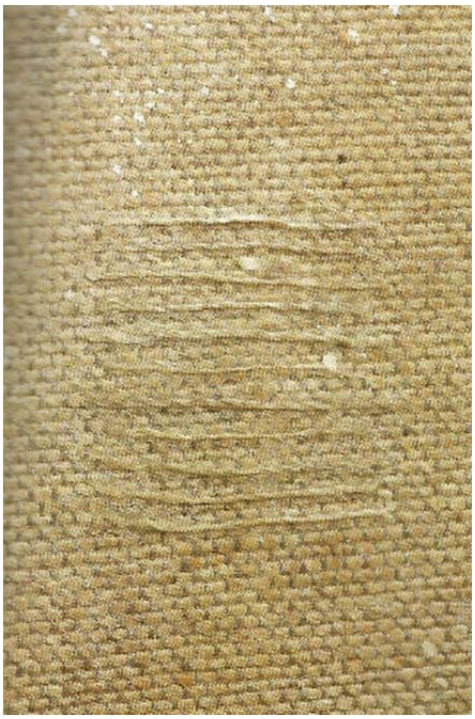


Figura 310 - *Agrafo,* feito com trama de linho puro.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

5.3.6 Processos de reentelamento

Os suportes dos seis painéis de José Joaquim da Rocha apresentavam degradações e deformidades em graus elevados, embora alguns apresentassem maior complexidade que outros. As suas principais patologias foram mapeadas no subitem 5.2.2, que discorre sobre o diagnóstico do estado de conservação das obras.

O uso do linho como suporte de pintura está documentado desde o Egito Antigo, passando pela Idade Média, sobretudo a partir do séc. VII, embora só no final do século XV e início do XVI, o tecido tenha substituído, gradualmente, a madeira, até se tornar o suporte preferido pelos artistas, a partir do séc. XVIII. Foi na Itália que apareceram as primeiras telas, usadas em procissões em honra a São Roque. Tempos depois, Sandro Botticelli (*Florença, Itália, 1445 – † Idem, 1510) utilizou telas com finalidade apenas artística, como em *O Nascimento da Vênus.*

Apesar das inúmeras vantagens, apregoadas por artistas e críticos, dos suportes têxteis em comparação com os de madeira, tais como a diferença de peso, a facilidade de transporte (permitindo a embalagem das obras em/sobre canudos de papelão ou outros materiais) e a facilidade de confeccionar telas de grandes dimensões, não resta dúvida de que os têxteis

também podem apresentar problemas de conservação e são bastante vulneráveis ante uma atmosfera caracterizada por altos índices de umidade relativa, como a de Salvador.

Na confecção dos seis painéis, José Joaquim da Rocha deu preferência ao linho, considerado um dos melhores suportes têxteis. O tecido de linho é obtido da planta *Linum usitatissimum vulgare*, da família das Lináceas, de casca fibrosa e flores azuladas. As fibras têxteis são obtidas por maceração do talo das plantas, que varia de 6 a 60 cm de comprimento e são constituídas, na quase totalidade, por celulose. As fibras de linho, ainda que muito finas, são mais resistentes que as do algodão, além de pouco elásticas e flexíveis. É uma fibra facilmente identificável, tanto a olho nu como, principalmente, quando examinada pelo microscópio, já que as fibras apresentam nódulos, conforme se observa na figura 311.



Figura 311 - Tecido de linho puro usado nos painéis da Santa Casa.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Os tecidos de linho também foram e ainda são muito utilizados no reentelamento dos quadros. Aliás, o *reentelamento*, termo usado na Bahia, ou *reentelagem*, como preferem os cariocas – apesar de tratar-se de um neologismo ainda não dicionarizado – consiste em agregar um suporte novo no verso do suporte antigo, já fragilizado por rasgões, perfurações, ressecamentos, apodrecimento das fibras, entre outras patologias. Quando se examina uma tela, para testar seu grau de resistência, forçam-se suas fibras, num lugar discreto, de preferência nas bordas. Se ela estiver deteriorada, rasga-se com facilidade. Testes dessa natureza foram realizados nos seis painéis de José Joaquim da Rocha, antes da decisão pelo processo de reentelamento.

Essa técnica já era conhecida dos europeus desde o séc. XVII. No Brasil, é provável que ela tenha sido utilizada a partir final do séc. XVIII, com algumas incursões no XIX, conforme comprova a pesquisa de documento encontrado nos arquivos da Santa Casa,

referente ao restauro e reentelamento das obras de José Joaquim da Rocha, feitos por José Antônio da Cunha Couto, em 1882. Embora o documento encontrado não mencione as técnicas utilizadas por este restaurador, tais dados puderam ser levantados durante as intervenções realizadas pelo Studio Argolo na atualidade.

Deste modo, foi averiguado que as telas que representam *A Circuncisão e A Anunciação* haviam passado pelo processo de reentelamento, no qual fora utilizado tecido de linho de trama média, fixado ao suporte original por cola de cartilagem de origem animal. Por estar extremamente deteriorado e já não apresentar boa aderência à tela original, tornou-se necessária a sua remoção, conforme ilustram as figuras 312 a 314. Ao remover o tecido do reentelamento do painel *A Circuncisão*, veio junto com ele parte do rosto do São José e do manto da Virgem Maria, cuja reintegração fora feita diretamente no tecido do reentelamento, conforme assinala a figura 315, informação esta já abordada anteriormente. Couto executou o reentelamento usando um tecido com emendas, sem costuras e com bordas superpostas. A remoção do reentelamento foi feita exclusivamente por pressão manual, sem necessidade de calor ou de produtos químicos.



Figura 312 - Início da remoção do antigo reentelamento, somente utilizando a força manual.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 313 - Remoção do reentelamento em fase adiantada.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 314 - Reentelamento totalmente removido.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 315 - A seta indica o rosto de São José que acompanhou o tecido do antigo reentelamento quando este foi removido.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Constatou-se, após a remoção, que Couto foi obrigado a aplicar esse tipo de intervenção, uma vez que o tecido original apresentava três perfurações de grande porte, além de outras menores, e as bordas estavam fragilizadas, vitimadas por oxidações de tachas de ferro e pela degradação da celulose. (Figuras 314 e 315).

5.3.7 Considerações preliminares sobre reentelamento de pinturas

Até poucos anos atrás, tanto na Europa como em vários países do mundo, especialmente no Brasil, o mínimo dano sofrido pelo suporte têxtil era considerado motivo para se decidir pelo seu reentelamento. No Studio Argolo, rotineiramente têm-se removido dezenas de reentelamentos executados por colegas do passado e do presente, sem a mínima justificativa para esse tipo de intervenção, sem maiores questionamentos. Nas últimas décadas, acompanhando a tendência mundial, os restauradores brasileiros têm demonstrado maior responsabilidade ao adotar esse tipo de tratamento. Até os anos 70 e 80 do séc. XX, o reentelamento era adotado não apenas quando o tecido original apresentava problema, mas também quando a película pictórica ou a base de preparação do quadro evidenciassem qualquer irregularidade. Essa operação constitui, na verdade, um ato traumático para o quadro, por isso, atualmente, se procura, sempre que possível, evitá-la.

São as seguintes as hipóteses que justificam o reentelamento:

- A tela original perdeu o poder de sustentação dos estratos que constituem a base, a policromia e o verniz;
- O tecido original, enfraquecido pela degradação da celulose, ameaça romper-se;
- O tecido apresenta rasgões e perfurações de médio a grande porte;
- As bordas estão significativamente deterioradas, por cravos oxidados ou pelos xilófagos que atacaram o chassi e destruíram parte do tecido em contato com a madeira.

O reentelamento contribui não somente para recuperar o poder de adesão entre o suporte original e a base de preparação, bem como para fixar e planificar uma película pictórica desagregada, no caso de obras com graves deformações e lacunas no suporte, a exemplo do painel *A Circuncisão*. Um bom reentelamento não deve modificar as cores e a superfície da pintura (especialmente provocar o "achatamento ou esmagamento" das pinceladas pastosas). Deve, ainda, ter uma grande durabilidade e ser reversível. Estes requisitos dependem de uma correta escolha do **adesivo** e do seu método de aplicação. Um bom adesivo deve garantir uma suficiente fixação, sem impregnar muito os materiais originais e sem interferir neles. Se o produto for constituído de substância termoplástica, este deve ser aplicado com o controle de temperatura que não acarrete danos à pintura, além de ser bastante flexível, a ponto de permitir os naturais movimentos dos materiais constitutivos da obra de arte. Uma característica que deve ser levada em consideração é que o adesivo não seja vulnerável ao ataque de microrganismos, nem solúvel em substâncias que possam atacar os materiais originais da pintura. Embora pareça fácil, é muito delicada a operação de reentelamento, principalmente hoje, quando a restauração tem a finalidade de salvar a obra de arte sem modificar suas características físicas e estéticas. Alguns reentelamentos do passado foram danosos; ferros muito quentes, colas muito fortes, etc., provocaram danos irreparáveis às pinturas.

Não se deve confundir reentelamento com transposição de suporte. O primeiro, como já foi esclarecido, consiste em fixar um tecido novo no verso da tela antiga. No caso da transposição, o problema é outro e a operação, muito mais complexa e delicada, só deve ser realizada em casos excepcionais, isto é, quando o suporte original estiver inteiramente degradado e sem condição alguma de suportar a base e a camada pictórica. Neste processo, a camada pictórica terá que ser triplamente faceada para garantir sua estabilidade, enquanto o

tecido original será inteiramente descartado. A operação é feita retirando-se a tela antiga, fio a fio, com o auxílio de uma lupa binocular, deixando apenas a camada pictórica presa à base de preparação. Há casos ainda mais drásticos, quando a própria base tem que ser descartada pela perda de sua aglutinação. É a chamada transposição total. Após a retirada do tecido e, em último caso, da base antiga, aplica-se, cuidadosamente, nova base de preparação e, em seguida, procede-se como no caso do reentelamento. Um novo suporte, similar ao original descartado, será fixado no verso da pintura. Felizmente os painéis da Santa Casa não necessitaram desta drástica intervenção. É válido mencionar que, ao longo de todos seus anos de dedicação ao restauro, o Studio Argolo executou, na Bahia, apenas duas transposições de pinturas sobre tela, ambas em obras de pequeno porte pertencentes ao acervo do Museu de Arte da Bahia, sendo uma delas intitulada *Soldado de Cavalaria em Combate*, sem autoria; segundo Bazin[459], esta obra integrava a Coleção Jonathas Abbott e deriva da *Escola Romântica Italiana* (napolitana), do séc. XVIII.

5.3.8 Principais técnicas de reentelamento

Antes de abordar sobre o reentelamento utilizado nos painéis de José Joaquim da Rocha, considera-se pertinente apresentar uma descrição sumária sobre os diversos processos destinados a restituir aos suportes têxteis uma maior estabilidade física.

Reentelamento a cola de farinha ou *colla-pasta*

Entre as principais técnicas de reentelamento, a mais antiga corresponde à de cola de pasta de farinha, que já era praticada desde 1600 na Europa. No inventário dos quadros das coleções reais da França, organizado por Bailly, em 1710, já eram mencionados muitos quadros reentelados[460]. Essa técnica apresentava diversidade de um país para outro. Segundo a tradição italiana, eram usadas telas de cânhamo, cola de farinha de trigo e, para estirar o tecido, fazia-se uso de cilindros de madeira ou areia quente. Pela tradição francesa, usavam-se telas de linho, cola de farinha de trigo e, para estirar um tecido sobre o outro, usava-se o ferro

[459] Germain René Michel Bazin (* Suresnes, Altos do Sena, França 24/9/1901 - † Paris, França, 2/5/1990) foi Historiador de Arte, curador e conservador de pinturas do Museu do Louvre. É autor, *de A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. vol. I e II, entre outras obras. A informação referente à citada obra derivar da escola italiana, feita por Bazin, foi coletada da sua documentação existente no Museu de Arte da Bahia.
[460] PERUSINI, Giuseppina. *Il restauro dei diponti e dele sculture lignee. Storia, teorie e tecniche.* Udine: Del Bianco Editore. Institute di Storia dell'Ùniversità di Udine, 1994. p. 240.

de engomar roupa. Na Rússia eram usadas apenas colas de peixe (esturjão) e ferro de engomar.[461]

Segundo o procedimento tradicional do reentelamento a *colla-pasta,* a superfície da pintura, após a limpeza (quando possível), é protegida pelo faceamento com papel japonês, normalmente fixado com a *colleta*.[462] O verso da tela é também previamente limpo de todo tipo de sujeira e resíduos de outras intervenções, inclusive de reentelamentos anteriores (o tecido deve estar perfeitamente planificado).

O processo de reentelamento a cola de farinha é, ainda hoje, muito empregado nos países de clima frio e seco, como na Itália, França e em muitos outros países europeus. Foi também o primeiro processo de reentelamento que o autor da presente tese aprendeu, quando estagiou no Atelier de Luigi e Andrea Fedeli em 1978, na cidade de Florença. Naquela época, a quase totalidade das obras que necessitavam desse procedimento, era assim reentelada. Esse procedimento é também conhecido como *processo aquoso,* sendo indicado tanto para a restauração de pinturas a óleo como a têmpera. Ele exige que o tecido do reentelamento seja maior que a tela original (pelo menos 10 cm nas bordas), estirado no chassi provisório e, posteriormente umedecido, algumas vezes, com água destilada, quando se repetem os estiramentos, a fim de levar as tramas a um máximo de tensionamento, evitando maiores retrações quando receber a cola de farinha. Esse processo tem a vantagem de contar com a experiência de vários séculos. É uma intervenção relativamente reversível, alterando muito pouco a tonalidade das pinturas e das bases de preparação dos quadros. Tem poder adesivo moderado e é capaz de corrigir, com êxito, as deformações da obra. É muito resistente nos climas quentes e secos, propriedade muitas vezes decisiva.

As desvantagens são de os seus componentes (farinha de trigo, melaço de cana ou de abelha, colas animais e terebintina de Veneza) serem, todos eles, muito vulneráveis aos ataques de microrganismos, principalmente nos climas tropicais, como o do Brasil. Isto, na realidade, foi uma das razões para que os restauradores brasileiros pouco experimentassem essa técnica e, nas poucas vezes que o fizeram, consideraram de bom alvitre aumentar a dosagem do fungicida, como garantia da não deterioração dos ingredientes. Neste caso, poder-se-ia fazer o uso do pentaclorofenol (hoje proibido), formol, timol, vancid e preventol, considerados fungicidas e bactericidas eficientes. Por serem os componentes da cola de farinha materiais higroscópicos, esse processo de reentelamento não deve ser utilizado em telas com mescla de algodão e linho, linho e fibra sintética, etc., uma vez que as tramas terão

[461] Idem.
[462] *Colleta* - Fórmula: 200 g. de cola forte de boi, 200 g. de água, 70 g. de melaço de cana, 70 g. de vinagre.

comportamentos diferentes. A presença, em sua quase totalidade, de materiais orgânicos na sua formulação, especialmente as farinhas de trigo, centeio, sementes de linho, acrescidas dos melaços de cana e de abelha, apesar da adição de fungicidas, são sempre um prato cheio para os insetos e microrganismos, por isso a sua inadequação para climas quentes e úmidos, como o de Salvador. Um inconveniente, apontado pelos estudiosos do assunto, está na umidade causada pela cola aplicada no verso da tela antiga que pode provocar dilatação e retração do tecido original no processo de secagem, ou, ainda, acarretar alguma reação na base de gesso e cola; porém, em tecidos sensíveis à umidade, pode-se isolar o verso da tela com a aplicação de um verniz ou uma resina acrílica, que tenha função impermeabilizante. Outro inconveniente está no fato de a cola de farinha, com o tempo, perder o seu poder adesivo (vitrifica), determinando que um reentelamento feito por esse processo, depois de 50 a 100 anos, deva ser refeito. O tecido utilizado no reentelamento e, em menor escala, o da tela original, sempre estão sujeitos a vários ciclos de tensão, devido às variações ambientais.

Apesar dos inconvenientes acima mencionados, trata-se de um processo tradicional e ainda largamente utilizado na Europa, em laboratórios de renome, especialmente no Instituto Central de Restauro de Roma e no Museu do Louvre, utilizando fórmulas que vieram a público por iniciativa da historiadora Giuseppina Perusini, através da publicação em sua obra já citada.[463,464]

Reentelamento a cera-resina

O reentelamento a cera-resina tem origem nos meados do séc. XVIII e é característico dos países nórdicos, a cujo clima se adaptou muito bem. As receitas mais antigas foram

[463] PERUSINI, Giuseppina, op cit., p. 240.

[464] "Para a cola de pasta, o Instituto Central de Restauro (ICR), adota a seguinte receita: 1000 gr. de farinha de trigo, 1.3 de agua, 250 gr. de "Coletta", 100 gr. de terebendina de Veneza, 1.5 gr. /1 kg. de gotas de fungicida.

- O Laboratório de restauro do Louvre usa a seguinte receita:

I – 4000 g. de farinha de trigo, 2000 g. de farinha de centeio, 1000 g. cola forte, 250 g. de semente de linho, água suficiente para obter com as duas farinhas uma pasta de consistência de um crepe, adição de fungicida.

II – 3000 g. de farinha de trigo, 1000 g. de farinha de centeio, 750 g. de cola do coelho, 250 g. de semente de linho, 400 g. de terebintina de Veneza, fungicida e água suficiente.

A semente de linho é colocada de molho na água e cozida em fogo lento até que remova o seu invólucro, que após filtrada é misturada a cola.

A "Colletta" segundo o Instituto Central de Restauro de Roma, tem a seguinte receita:

I – 1000 g. de cola lapin. 1 l. de água, 750 l. de acetato branco, 250 g. de melaço, 80 g. de fel de boi, 0,3% de fungicida (ortofenilfenol) do peso total.

II – 3 kg. de cola de veados (cola forte), 2 l. de água, 750 g. de melaço, ¼ de litro de fel de boi. 1.2 de acetato branco, fungicida." (PERUSINI, Giuseppina, op cit., p. 240)

publicadas no *Manual de Restauro*, de 1851, da autoria de Horsin-Dèon[465], as quais poderiam ser preparadas à base de cera misturada com resina, com ou sem carga inerte. Essas receitas ainda permanecem sendo utilizadas na atualidade, com poucas alterações, nos mais destacados ateliês de restauro do centro e do norte da Europa. Na Itália foi uma técnica pouco utilizada, ficando restrita àqueles quadros que não poderiam suportar umidade. Este método é, até hoje, um dos preferidos pelos restauradores holandeses.

A base desse processo é a cera de abelha, acompanhada de outras ceras e resinas, que lhe dão mais resistência e contribuem para aumentar sua aderência e seu ponto de fusão. Devido às peculiaridades de nosso clima, este foi o processo de reentelamento mais utilizado no Brasil, inclusive aqui na Bahia. Existe registro de sua utilização desde os anos trinta do século XX, pelos pintores-restauradores Presciliano Silva e Robespierre de Farias, entretanto sua difusão maior ocorreu com a chegada, à Bahia, do Prof. João José Rescala, em 1952 e, principalmente, após este dar início às aulas de *Teoria, Conservação e Restauração da Pintura*, na Escola de Belas Artes – EBA da UFBA, inicialmente como livre docente em 1954[466] e, a partir do no ano seguinte, como concursado para a cátedra da mesma disciplina[467]. Este processo é indicado para as pinturas a óleo, não devendo ser usado em obras executadas a têmpera, pois alteraria sua característica básica: a opacidade.

A fórmula de reentelamento a cera-resina utilizada no Brasil, inicialmente pelo Prof. Edson Motta no Rio de Janeiro, e, logo depois, por Rescala na Bahia, conforme acima mencionado, tinha sido desenvolvida nos laboratórios do *Museu Britânico*, em Londres, pelo seu curador Dr. Harold Plenderleith, tornando-se conhecida pelo nome do seu criador. Ela era composta dos seguintes elementos:

Cera virgem de abelhas	1.200 g
Parafina	900 g
Cera de carnaúba	200 g
Resina de Dammar	600 g
Terebintina de Veneza	150 g

Derretia-se tudo em banho-maria em fogo sem chamas[468].

[465] PERUSINI, Giuseppina, op cit., p. 243.
[466] CONCURSO para livre-docente da cadeira de “Teoria, conservação e restauração da pintura”. Candidato, João José Rescala. In: *Arquivos da Universidade da Bahia*, Escola de Belas Artes, Salvador, V II, 1956. p. 278
[467]Ibidem, p. 265.
[468] RESCALA, João José. *Restauração de Obras de Arte*: Pintura - Imaginária – Obras de Talha. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Centro Editorial e Didático da UFBA, 1985. p. 207.

O processo de reentelamento desenvolvido e adaptado pelo Prof. Rescala e repassado aos alunos da disciplina *Teoria, Conservação e Restauração da Pintura*, era bastante simples. Ele próprio assim se expressou:

> A tela deve ser retirada do "chassi" e bem limpa no reverso. Retiram-se também as etiquetas, se houver, as granulações salientes da tela antiga e para tirar as outras impurezas deve-se passar uma escova de aço nas duas direções. Forra-se a mesa com matéria plástica grossa e transparente das que se vende a metros. Coloca-se a pintura com a face voltada para a mesa, que deve ser maior do que a pintura a reentelar. Por cima desta, estica-se com tachas o tecido novo, deixando uma margem de, no mínimo, 5 centímetros de cada lado, de forma que a pintura fique solta no centro. A composição de ceras já deve estar líquida, retira-se uma porção com uma concha de cozinha e derrama-se no centro, por cima do tecido novo e com um ferro de engomar quente, cujo calor não deve ultrapassar 130º C, espalha-se a cera do centro para as margens, deixa-se esfriar, passando depois um rolo de madeira por cima. Procede-se sempre do mesmo modo até ser concluída a reentelação. Retiram-se as tachas e vira-se ao contrário a pintura, juntamente com a matéria plástica que serviu de proteção e se inicia o trabalho de sua retirada. A cera que aflora à superfície da pintura é eliminada com terebintina ou varsol.[469]

Esta forma de reentelamento, com poucas variações, foi transmitida de 1954 até 1979 pelo Prof. Rescala aos alunos da EBA. Posteriormente, tanto ele aqui na Bahia, quanto Edson Motta no Rio de Janeiro fizeram uma adaptação da fórmula original desenvolvida pelo Dr. Plenderleith, passando a usar os seguintes ingredientes:

Cera virgem de abelhas	1.200 g
Breu ou colofônia	600 g
Cera de carnaúba	300 g

Apesar de ter sido constatado, anos depois, que a colofônia mudava a tonalidade de alguns pigmentos e provocava o ressecamento das fibras dos tecidos, esta fórmula foi largamente usada no Brasil durante os anos 80 e 90 do século XX e é bem possível que ainda hoje esteja sendo utilizada por algum restaurador menos informado. Desde o início dos anos 80 do século passado, o atelier de restauração do Museu de Arte Sacra da UFBA, na época coordenado pela restauradora Liana Gomes Silveira, passou a adotar uma nova fórmula, desenvolvida pelo Instituto Real do Patrimônio Artístico de Bruxelas – IRPA, certamente partindo do modelo do Dr. Plenderleith. A fórmula belga foi trazida para a Bahia por Liana Silveira, após seu estágio naquela instituição. Eliminaram-se a colofônia e a carnaúba e acrescentou-se a resina de Dammar. A fórmula tinha duas pequenas variantes: 1) Para telas mais antigas, utilizavam-se cera virgem de abelha, em sete partes, e resina de Dammar, em

[469] Ibidem, p. 207-208.

duas partes; 2) para as telas contemporâneas, tomavam-se sete partes de cera de abelha e duas partes de resina de Dammar. A fórmula passou a ser disseminada entre os restauradores baianos após a realização do *1º* e do *2º Curso de Especialização em Restauração de Bens Móveis e Integrados*, patrocinados pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, com o apoio do IPHAN, sendo realizados, o primeiro nas dependências do Museu de Arte Sacra e o segundo na EBA-UFBA.[470] Com a aposentadoria do Prof. Rescala, em 1979, a Profa. Ana Maria Vilar Leite Augusto da Silva[471] sucedeu-o na docência da disciplina *Teoria, Conservação e Restauração da Pintura*, na época da realização dos cursos citados.

A maneira de executar o reentelamento a cera-resina, nas últimas décadas, mudou bastante, afastando-se daquele processo inicial desenvolvido pelo Prof. Rescala. Com frequência, o novo tecido passou a ser previamente estirado no chassi provisório e adotou-se o procedimento de forrar a mesa, sempre muito plana, com papel *melinex*. A fórmula de cera-resina passou a ser produzida em tabletes, que são aquecidos e diluídos diretamente sobre o tecido, com o auxílio do ferro de engomar. O antigo forro da mesa, de plástico grosso, era um tanto inadequado, pois, com o calor produzido pelo ferro, enrugava bastante, tendo sido substituído pelo papel *melinex*, que suporta altas temperaturas sem sofrer qualquer tipo de alteração. Passou-se a usar também ferro de engomar com termostato, não deixando que sua temperatura ultrapassasse 85º C. As temperaturas muito quentes tendem a provocar bolhas nas pinturas, conforme constatado, em restaurações recentes, em vários quadros de instituições baianas, após terem sido submetidos a altas temperaturas, em intervenções realizadas nos últimos 30/40 anos.

Um dos inconvenientes desses dois processos de restauro explanados (a cola de farinha e a cera-resina) está no fato de as pinturas, para serem reenteladas, precisavam ficar com a camada pictórica voltada para a mesa, de tal forma que o restaurador não poderia visualizar o que realmente se passava durante todo o processo de intervenção. O ferro de engomar roupa, com seu peso, temperatura sem controle e a força empreendida para facilitar a adesão dos dois tecidos, provocava o achatamento da camada pictórica, especialmente nas pinturas com empastes. Além disso, os ferros antigos eram grandes, chegando a pesar mais de 5 quilos, a exemplo de um ainda existente no atelier da Escola de Belas Artes, utilizado a partir dos anos 50 pelo Prof. Rescala. (Figura 316)

---

[470] No próximo item é feita uma abordagem mais ampla e uma avaliação desses eventos, que foram coordenados pela Profª Dagmar Pessoa e tiveram enorme importância para a formação de muitos profissionais que trabalhavam em instituições públicas e ainda estavam destituídos de qualquer aperfeiçoamento. Muitos eram oriundos dos cursos de graduação em Artes Plásticas e seus conhecimentos estavam limitados a uma única disciplina, então existente na EBA, justamente com aquela criada em 1952.

[471] A Profa. Ana Maria Leite ingressa na Escola de Belas Artes como professora auxiliar em 1979.



Figura 316 - Ferro de engomar utilizado por Rescala, na EBA, para procedimentos de reentelamento. Fonte: Acervo do Studio Argolo. Foto: Rosana Baltieri.

Nos ateliês de restauro da atualidade é cada vez maior a tendência pela adoção de uma mínima intervenção, em contraste com o que se fazia no passado. A consciência de preservar a autenticidade dos objetos considerados como fontes materiais do conhecimento, ou até mesmo verdadeiros documentos históricos, tem conquistado incríveis avanços nas últimas décadas; **conservação** é a palavra-chave. Por essa razão tem-se evitado, cada vez mais, executar o reentelamento de quadros, a não ser quando esta intervenção se apresentar como única solução para o salvamento da obra, como foi o caso das seis telas de José Joaquim da Rocha estudadas na presente tese.

Infelizmente, no Brasil os órgãos públicos e as instituições privadas raramente adotam uma política voltada para a **preservação** e a **conservação**. Em muitos casos, quando chegam às mãos dos restauradores, as obras já estão em estado de ruína. A ética na restauração vem sendo discutida com mais frequência, métodos tradicionais de restauro vêm sendo questionados e técnicas menos drásticas e mais sofisticadas vêm sendo desenvolvidas. É necessário que o restaurador, portanto, esteja atento às descobertas de produtos e às novas tecnologias. Os congressos, workshops, cursos e seminários são sempre fontes importantes de renovação e atualização dos conhecimentos. Nem sempre existe um consenso, por parte dos críticos e profissionais, com relação às decisões pertinentes à área da restauração, especialmente quando envolvem obras de artistas importantes, a exemplo da Capela Sistina. Em 1984, na *Conferência do Comitê de Conservação* do *ICOM – Conselho Internacional de Museus*, em Copenhagem, um célebre restaurador afirmou que quase todos os Van Goghs foram arruinados pelo empaste que a maioria dessas pinturas sofreu em decorrência de

sessões de reentelamento. Ninguém na audiência teve a pretensão de contradizê-lo, apesar da grande impropriedade dessa afirmação.

Aliás, é interessante notar que, lendo-se as correspondências de Van Gogh para o seu irmão Theo, constata-se que ele enviava muitas telas ainda úmidas ao irmão, demonstrando que o próprio artista era o primeiro a "danificar" o empaste de suas obras. Atribui-se esse tipo de maltrato à pobreza de Van Gogh, que não tinha recursos como Monet, para permitir-se ter cada tela em seu chassi e transportá-las em caixas apropriadas. Tudo indica que Van Gogh era menos preocupado com a superfície de suas obras do que os conservadores e restauradores. Em uma de suas cartas a Theo, Vicente escreveu de Arles o seguinte:

> Não se preocupe se, em meus estudos, eu deixo apenas mais ou menos relevos de tinta feita pelo pincel. Isso não tem importância. Se se esperar um ano (seis meses são suficientes) e se passar ligeiramente uma lâmina de barbear na superfície, obter-se-ia uma muito maior solidez na cor do que no caso em que a obra tivesse sido pintada com uma camada fina. Para o propósito de a pintura ficar boa e manter suas cores, é uma boa coisa que especialmente as passagens claras sejam aplicadas com uma camada espessa. Essa raspagem da superfície foi feita por pintores do passado assim como por pintores franceses da atualidade.[472,473]

É impactante, aos olhos de hoje, dar-se conta de que o próprio artista admitia a raspagem da textura de uma obra de arte de sua autoria, mais ainda quando se trata de um artista consagrado pela história da arte como um dos grandes gênios da arte moderna.

Nenhum restaurador, com bom conhecimento profissional, se arriscaria hoje a reentelar um quadro com empaste, passando sobre ele um aglutinante de resina termostática e usando ferro de engomar em alta temperatura. Contrariamente ao que pensava o restaurador da conferência de Copenhagen, que acreditava que um Van Gogh amassado não vale mais a pena ser olhado, apresenta-se a transcrição de um trecho de uma carta escrita por Gauguin àquele mesmo artista:

> O Vendanges descamou todo em toda a superfície por causa do branco que está saindo. Eu colei de volta, totalmente, as lascas, utilizando um processo indicado pelo restaurador. Menciono isso porque pode ser feito facilmente e pode ser uma boa coisa para suas telas que necessitem de retoques. Você cola folhas de jornais sobre sua tela com uma pasta de cola (*colle de pâte*). Quando estiver seca, coloque sua tela

[472] VAN DE WETERING, Ernest. A Autonomia da Restauração: Considerações Éticas sobre os Conceitos Artísticos. In: *Pinturas italianas antigas:* abordagens durante a conservação. Procedimentos de um simpósio na Galeria de Arte da Universidade de Yale, abril 2002. Edição de Patrícia Sherwin Garland. Textos distribuídos para os participantes do Workshop (ver nota abaixo).

[473] Este artigo foi distribuído para os participantes do Workshop: *Decisões sobre Aparência e Critérios de* Intervenção *na Restauração de Pinturas*, ministrado pelo Prof. Joseph Fronek do *LACMA – Los Angeles County Museum of Art*, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, de 25 a 29 de julho de 2005, e patrocinado pela Fundação Vitae.

> sobre uma superfície lisa e passe com força ferros de passar muito quentes. Todas as lascas de tinta ficarão, mas ficarão achatadas, e você obterá uma superfície muito bonita. Em seguida, você empapa inteiramente a camada de papel e a remove. Esse é, em grande parte, todo o segredo do reentelamento.[474]

O que Gauguin ingenuamente imaginava ser o segredo do processo do reentelamento, era na verdade o pesadelo dos restauradores, quando eram obrigados a fazer uma intervenção desse tipo numa tela cheia de empastes, que fatalmente sofreria achatamento nos seus relevos pictóricos. No caso ilustrado por Gauguin, na pintura intitulada *Vendanges*, não haveria necessidade de reentelamento, mas, simplesmente, de fixação da policromia, a qual poderia muito bem ser executada pela face da pintura com o uso de colas animais, tais como de coelho, boi ou esturjão, já então conhecidas. O depoimento de Gauguin demonstra o quanto é prejudicial para a obra de arte a intervenção de uma pessoa sem conhecimento das técnicas, métodos e filosofia do restauro, mesmo em se tratando do autor da obra. O autor da presente tese teve muitos embates com alguns pintores baianos, especialmente Carybé[475] e Sante Scaldaferri[476], que lhe confiavam suas obras para restauração, mas gostariam de, eles próprios, executar a parte referente à reintegração da policromia. Esta imposição nunca foi aceita, sendo gentilmente esclarecidos quanto aos motivos de o autor jamais dever interferir em suas obras, já que sua tendência seria modificar aquilo que acreditavam não ter sido bem realizado no período em que foram concebidas, enquanto que o restaurador é profissional treinado para respeitar e manter inalterada a criação artística.

Com o avanço da tecnologia, especialmente o surgimento da mesa-térmica, as pinturas passaram a ser reenteladas com a face voltada para cima, forradas com papéis maleáveis, seja o papel japonês utilizado no faceamento ou o *melinex* utilizado para fazer o "envelope", proporcionando a pressão através do vácuo, dispensando, assim, os inconvenientes ferros elétricos, que tanta dor de cabeça trouxeram aos restauradores, quando não lhes restava outra alternativa senão reentelar uma pintura dotadas de pinceladas espessas e empastes. Na mesa-térmica, conforme abaixo comentado, o calor é produzido por lâmpadas ou resistências elétricas que aquecem o tampo de alumínio, permitindo uma perfeita adesão dos dois tecidos, seja qual for o aglutinante utilizado.

---

[474] COOPER, Douglas. *Paul Gauguin:* 45 lettre à Vincent, Théo et Jo van Gogh. Collection Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam. The Hague: Staatsuitverij, 1983. p. 251.

[475] Hector Julio Páride Bernabó (* Lanus, Argentina, 1911 - † Salvador, BA, 1997) foi um pintor argentino, que viveu grande parte de sua vida em Salvador, BA, tornando-se um dos mais importantes artistas baianos do séc. XX.

[476] Sante Scaldaferri (*Salvador, BA, 1928) é um pintor baiano e um dos introdutores da arte moderna na Bahia.

Reentelamento com resina termoplástica

Embora menos utilizados, existem outros processos de reentelamento que usam substâncias sintéticas hoje largamente produzidas pela indústria química. Entre estes métodos estão os reentelamentos à base de Acetato de Polivinila (*Mowilith, PVA, Cascorez, Tenaz*, etc.). O acetato de polivinila é uma resina termoplástica, polar. Em forma pura, o PVA é um sólido transparente, incolor, insípido, de estrutura cristalina relativamente ramificada. Comercialmente é apresentado em dispersão aquosa. Apresenta boa aderência, baixa velocidade de envelhecimento, boa estabilidade à luz solar, ao UV e ao calor. Por outro lado, garante baixa resistência mecânica e pouca resistência à agua, aos ácidos, às bases e às soluções salinas[477]. Possui várias aplicações no campo do restauro, pois, além de aglutinante no processo do reentelamento, é usado como adesivo e consolidante. Nos anos 90 se dava preferência à cola *Tenaz* de tampa vermelha, facilmente encontrada no mercado. A fórmula para reentelamento consiste em usar o PVA (seja qual for a denominação comercial) dissolvido em 50% de água destilada. Para a sua aplicação, prepara-se o chassi provisório com dimensões um pouco maiores do que a tela a ser reentelada, onde o novo tecido vai ser completamente *tensionado* (estirado). Passa-se uma demão do PVA já diluído, fazendo-se o mesmo no verso da tela original. Depois de secas elas serão levemente umidificadas com um borrifador, e unidas uma à outra, com um ferro de engomar, em mesa-térmica ou mesa de sucção.

Reentelamento a frio

Um outro processo de reentelamento, ainda em uso pela sua praticidade, é o do *metil-primal*. A base desse processo é o Primal B60A e o carboxmetilcelulose de sódio. O Primal é uma emulsão aquosa à base de acrílico. É uma resina termoplástica de excelente durabilidade e resistência aos álcalis. Possui baixa viscosidade, formando um filme transparente, brilhante, similar ao Paraloid B72, tendo maior peso molecular, sendo similar ao Primal AC33, com viscosidade mais baixa. O pH das emulsões acrílicas Primal está entre 9.0 e 9.5, jamais tornando-se ácido.[478] O carboximetilcelulose de sódio, também conhecido por CMC, é um éter de celulose, ou seja, uma celulose modificada. É comercializado em quilos, uma espécie de pó branco, o qual, ao ser dissolvido, forma um gel transparente. Possui um pH entre 7 e 9,

[477] BURGI, Sergio; MENDES, Marilka; BATISTA, Antonio Carlos Nunes (Org.). *Banco de Dados – Materiais Empregados em Conservação/Restauração de Bens Culturais*. Rio de Janeiro: ABRABOR, UFRJ, Vitae, Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, 1990. p. 5.
[478] Ibidem, p. 50.

sendo compatível com inúmeros polímeros solúveis em água (caseína, gelatina, goma arábica, amido, álcool polivinílico) e compatíveis ainda com plastificantes solúveis em água (glicerina, etanolaminas, etilenoglicol) e com polímeros de látex (acetato de polivinila, poliestireno, copolímero de butadieno)[479]. No processo de reentelamento a frio, usa-se 60% de Primal AC33 e 40% de CMC diluído em água destilada, fazendo uma mistura bem homogênea. Este processo de reentelamento segue os mesmos princípios daquele à base de Acetato de Polivinila, comentado anteriormente. Tanto um como outro são os processos mais indicados para a restauração de pinturas modernas e contemporâneas do que para pinturas antigas, por necessitarem, aquelas, de pouca ou de nenhuma fonte de calor, já que o reentelamento pode ser a frio, tanto manualmente como através da mesa de sucção. Ambos os processos de reentelamento – com PVA ou com metil-primal – possuem a vantagem de poder ser aplicados a uma quantidade maior de técnicas de pintura: óleo, têmpera, pintura acrílica ou técnicas mistas.

Reentelamento a BEVA 371

Os materiais de reentelamento acima mencionados, largamente utilizados até recentemente, vêm sendo gradualmente substituídos pela BEVA 371 por parte de alguns restauradores, não só na Bahia, como, sobretudo, em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e em São Paulo. A BEVA 371 é um produto químico pertencente à categoria de adesivos da espécie do acetato vinílico. Sua formulação é feita com resinas de baixa viscosidade, mesmo à temperatura ambiente. Seu criador foi o químico americano Gustav Berger, que desenvolveu este produto após vários anos de pesquisa.

Segundo Berger, nos aos 60 do século XX, embora estivessem disponíveis no mercado internacional novas resinas sintéticas e adesivos, nenhum restaurador responsável teria feito uso de um produto recém-criado, sem que antes tivesse sido exaustivamente testado e considerado adequado. No entanto, ninguém ligado ao ambiente da restauração de bens artísticos havia projetado um sistema de análise, que pudesse demonstrar que o adesivo testado era aceitável.

> Foi neste momento, que a Fundação Samuel H. Kress de Nova York, aceitou a proposta do autor (Gustav Berger) de projetar um novo adesivo para o restauro

[479]Ibidem, p. 12.

> conservativo, que não tivesse os inconvenientes daqueles apresentados pela cola de farinha e a cera-resina[480].

Esse produto foi submetido a um vasto sistema de ensaios e provas científicas realizados em laboratórios especializados, a fim de poder ser utilizado sem riscos na área da pintura.

O novo adesivo foi delineado para atender aos seguintes requisitos[481]:

a) **Adesão**: o ligante adesivo deveria ser suficientemente forte para neutralizar as expansões e as contrações dos materiais de que a obra é constituída;
b) **Nenhuma interação química contínua:** os efeitos químicos do adesivo não poderiam danificar o objeto;
c) **Nenhuma interação estrutural:** o adesivo não deveria ser mais rígido do que os materiais que unia;
d) **Compatibilidade:** o adesivo não deveria modificar o aspecto dos objetos colados;
e) **Duração:** a estabilidade físico-química do adesivo era um pré-requisito para um ligante duradouro;
f) **Aplicabilidade:** a aplicação do adesivo não deveria comprometer os objetos colados;
g) **Reversibilidade:** o adesivo poderia ser removido sem riscos, quando fosse necessário.

O próprio Gustav Berger[482] esclarece que muitos testes, publicados pela *American Society for Testing Materials – ASTM*, foram adotados por ele devido às peculiaridades da restauração de uma obra de arte. Foram experimentados mais de mil modelos de aplicações de vários materiais, sejam antigos ou recentemente desenvolvidos. O projeto de pesquisa durou dois anos e foi feito com sucesso o primeiro adesivo formulado especificamente par satisfazer às necessidades da conservação artística. A BEVA 371 (Berger Ethylene Vinyl Acetate) foi apresentado aos operadores da comunidade de restauração durante encontros nacionais e internacionais e também em muitas publicações. O sistema de pesquisa e de experimentações

[480] BONFORD, David – S. Staniforth. Wax-Resin Linig and Colour Change: An Evaluation. National *Gallery* Technical Bulletin, vol. 5, 1981. Pág. 58-65.
[481] BERGER, A. Gustav. *La foderatura – metodologia e tecnica.* Presentazione di Giovanna C. Scicolone. *Edizione* italiana a cura di Lisa Venerosi Pesciolini. Firenze: Nardini, 1992. p. 13.
[482] Idem

foi publicado em *Estudos de Conservação*[483]; assim, se o desejassem, os restauradores poderiam repetir os testes e controlar eles próprios os resultados.

Ainda segundo Berger, "na metade dos anos sessenta torna-se claro para os restauradores que os métodos à sua disposição para consolidar e reforçar as pinturas sobre tela eram sempre insuficientes e por vezes danosos"[484]. Os dois colantes até então comumente usados, conforme evidenciado no início desta abordagem sobre reentelamentos, eram a "colla-pasta" e a "cera-resina". Ambos causavam sensíveis mudanças no estrato da cor e na textura superficial da pintura, seja durante ou depois de suas aplicações, conforme ressalta Berger. A fórmula, conhecida como "colla-pasta" devia ser usada em uma solução aquosa que, sem dúvida, causava contrações e expansões da tela, tanto a original como a usada no reentelamento, conforme já comentado anteriormente. Estes movimentos alternados provocavam craquelamentos e desbotamento das cores e poderiam pôr em risco o próprio suporte da pintura. Também os resíduos da colla-pasta não poderiam ser removidos plenamente sem perigo de atacar a camada pictórica. Caso a camada de pintura original fosse hidrossolúvel, como a aquarela ou a têmpera, era impossível remover perfeitamente o "grude" feito de cola e farinha, sem danificar seriamente a pintura.

A cera-resina, outro adesivo convencional, cujo processo de reentelamento já foi amplamente abordado, foi considerado por Berger:

> [...] como muito mais danoso, já que provocava uma indefinível, porém difusa mudança de tonalidade de cor, que, em muitos casos, não poderia ser demonstrada pela imprecisão dos métodos de registro até então disponíveis.[485]

Análises mais recentes, efetuadas pela *National Gallery* de Londres, forneceram a prova científica dessas mudanças de coloração[486]. E, no caso de pintura magra, aplicada sobre um suporte com preparação absorvente, as mudanças eram evidentes e inaceitáveis. Um fato ainda mais importante é que a cera-resina enfraquecia a estrutura dos materiais que deveria, a princípio, reforçar. Ela tornava o tratamento sucessivo muito mais difícil, se não impossível, já que a cera, uma vez utilizada, jamais poderia ser completamente removida da pintura, ficando impregnada não apenas no tecido original, como também na base de preparação e na camada pictórica.

---

[483] *BERGER*, A. Gustav. *La Foderatura:* Metodologia e Técnica. Firenze: Nardini, 1992. p. 14 (Nota de Rodapé 9).
[484] Ibidem, p. 10-11.
[485] Ibidem, p. 11.
[486] BONFORD, David; STANIFORTH, Sarah. Wax-Resin Linig and Colour Change: An Evaluation. *National Gallery Technical Bulletin*, v. 5, 1981. p. 58-65.

Atualmente, com o recurso da mesa-térmica, os ateliês de restauro têm conseguido remover boa parte dos resíduos da cera-resina utilizada nos processos de fixação e reentelamentos feitos pelos colegas no passado e, por vezes, do presente, da seguinte forma: várias folhas de papel-jornal (não impressos), são colocadas sobre a mesa-térmica, formando uma camada macia. Sobre essa camada de papel absorvente, é colocada a tela com o verso voltado para baixo. A mesa-térmica deverá atingir a temperatura de 75ºC (ponto de fusão da cera-resina) e, à medida que vai esquentando, a cera vai sendo absorvida pela camada de papel. A operação poderá ser repetida mais de uma vez, porém não necessariamente. Tem-se utilizado esse procedimento com sucesso, quando se pretende substituir um reentelamento antigo, feito a cera-resina, que já apresenta problemas, por um processo mais moderno, com o emprego da BEVA 371.

Para serem aplicadas, tanto a cera-resina como a colla-pasta necessitam de calor e pressão, conforme amplamente exposto acima ao serem abordados os processos de reentelamentos feitos com essas técnicas, acarretando mudança de coloração da obra e achatamento dos empastes. Em particular, nos quadros modernos e contemporâneos, nos quais o ritmo das cores e o jogo de texturas superficiais produzem um efeito muito importante, a utilização dos dois métodos de reentelamento acima citados provoca danos severos e irremediáveis.

A fórmula original da BEVA 371 possuía os seguintes componentes: 60% tolueno/heptano, 40% mistura de copolímero de acetato de etileno vinil (copolímero A-C, da *Allied*), éster ftalato de álcool hidroabietil (Cellolyn 21 – Hercules) e parafina[487]. Apresentava-se na forma de gel branco, opaco, com odor aromático, que devia ser diluído quando da sua aplicação. A BEVA adere virtualmente a todas as superfícies, incluindo filme de poliéster. Não adere à camada de silicone. Pode ser aplicada com spray, pincel ou rolo, embora, na maioria das vezes, se dê preferência ao pincel. Era vendida, até alguns anos atrás, em galão. A diluição era feita pelos restauradores, para sua aplicação em reentelamentos, usando 50% da substância gelatinosa e 50% de nafta, xileno, tolueno ou benzeno. Preferencialmente, os restauradores brasileiros utilizam a nafta. O aparecimento da BEVA causou uma verdadeira revolução no mundo do restauro, principalmente nas Américas, inclusive no Brasil, onde seu criador (Figura 316) já veio, mais de uma vez, fazer demonstrações dos usos do seu produto, patenteado por volta de 1966.

[487] BURGI, Sérgio; MENDES, Marylka; BATISTA, Antônio Carlos Nunes (Org.), op. cit., p. 11



Figura 317 - Berger (sentado), durante curso por ele ministrado em São Paulo.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

A partir daí, o Studio Argolo passou a utilizar largamente este método, pela sua eficiência e praticidade, o mesmo acontecendo com renomados ateliês no Rio de Janeiro (ateliê Marilka Mendes, Museu Nacional de Belas Artes, UFRJ e outros), Minas Gerais (Cecor – UFMG), São Paulo (MASP, Pinacoteca, MAC, alguns ateliês particulares, como o de Júlio Moraes, Domingos Telechea e outros), para citar apenas alguns estados. Pelas dificuldades de importação do produto já diluído, principalmente criadas por companhias aéreas (riscos de explosão ou incêndio), o produto passou a ser comercializado em pacotes, com as resinas granuladas ou em tabletes, contendo:

Pacote A:
Resina Elvax grau 150 (DuPont) ..... 500 g
Laropal K-80 (Basf) ..... 300 g
Cellolyn 21 (Hercules) ..... 40 g

Observação: É costume chamar o *Laropal K-80* de *Ketone N*. Adicionam-se 1000 g de tolueno e 250 g de nafta e deixa-se de "molho" por 24 horas; depois desse período, leva-se ao fogo em banho-maria, mexendo-se de vez em quando, até se dissolver completamente.

Pacote B:
Copolímero A-C 400 (Allied Chemical) ..... 170 g
Parafina (sem óleo) ..... 100 g
Cellolyn 21 (Hercules) ..... 40 g

Observação: Adicionam-se 550 g de benzina e deixa-se de "molho" por 24 horas; depois desse período, leva-se ao fogo em banho-maria, mexendo de vez em quando, até se

dissolver completamente. Depois o conteúdo de cada vasilha é misturado numa outra maior e, por alguns minutos, levado ao fogo em banho-maria, até tudo ser perfeitamente dissolvido.

Apesar das recomendações acima, na prática e com a mesma eficácia, o restaurador pode trabalhar os produtos adquiridos, da seguinte forma: todo o conteúdo dos dois invólucros pode ser colocado conjuntamente dentro de um recipiente bem limpo (pode ser um galão de tinta vazio) e acrescenta-se um litro de tolueno. Fecha-se hermeticamente o recipiente e deixa-se o solvente agindo por 24 horas, até as substâncias contidas nele adquirirem uma forma de gel. Acrescentam-se 500 ml de nafta e leva-se ao fogo em banho-maria. O conteúdo resultará em um galão de BEVA 371, com o aspecto gelatinoso, similar àquele produto vendido anos atrás, quando era comercializado pronto. Nesse estágio, a BEVA 371 está pronta para as diversas utilidades na restauração de obras de arte: fixativo de camadas pictóricas, aglutinante no reforço de bordas, reentelamentos de quadros, etc. A diferença, para cada uso, está no percentual de diluentes do produto para cada situação. Para os reentelamentos e reforços de borda: 50% de BEVA 371 e 50% de Nafta; já para seu uso como fixativo de películas em descolamento, o produto é aplicado mais diluído: 1/3 de BEVA para 2/3 de nafta. Em ambos os casos, o produto é aplicado quente.

A BEVA 371 também é comercializada aderida a uma base de *mylar* ou *melinex* (filme de poliéster), revestido com silicone, em rolos com 3 m de comprimento por 1 m de largura. O adesivo forma uma folha transparente. O filme é ativado com calor ou solventes. A *BEVA Film* é muito prática e excelente na fixação de reforço de bordas, consolidação de rasgões e pequenas perfurações, fixação de enxertos de tecidos e diversas outras utilidades; normalmente é aplicado onde a BEVA líquida não pode ser utilizada.

Segundo Berger[488], contribuíram ativamente para o sucesso da BEVA o apoio de Gary Thomson, então diretor do Departamento Científico da National Gallery de Londres e também editor-chefe das publicações do IIC – International Institute for Conservation, e Giovanni Urbani, na época diretor do Instituto Central de Restauro de Roma, tornando-se este último, o primeiro grande restaurador a acatar o uso da BEVA. Coube a "Thomson publicar os procedimentos dos testes e a descrição do primeiro reentelamento, realizado com o novo adesivo, a partir de 1970."[489]

Pouco a pouco, o produto foi se tornando conhecido e, já em 1984, o Courtauld Institute of Art de Londres revelava, que a BEVA 371 era, até aquele momento, o adesivo preferido dos restauradores em todo o mundo. A experiência do Studio Argolo com esse

[488] BERGER, A. Gustav, op. cit., p. 14
[489] BERGER, A. Gustav, op. cit., p. 14 (Nota de rodapé 10)

produto teve início em 1983, embora tenha passado a usá-lo com mais frequência a partir de 1990, quando adquiriu a primeira mesa-térmica, sendo, até um ano atrás, a primeira e única em uso em Salvador, uma vez que o Museu de Arte Sacra da UFBA adquiriu uma somente em 2013, para o seu atelier de restauração. Considera-se importante ressaltar que a experiência acumulada pelo Studio Argolo, ao longo desses anos, aplicando a BEVA 371 para o reentelamento de centenas de obras – pertencentes, tanto a instituições baianas como de outros estados brasileiros – foi decisiva para o seu emprego também na restauração das seis obras de José Joaquim da Rocha, da Santa Casa de Misericórdia da Bahia.

Cabe agora um parêntese: utilizar produtos importados em nosso país é um ato heroico para os restauradores, especialmente se se tratar da BEVA 371. Nossa alfândega é extremamente fechada à entrada de produtos estrangeiros, não somente aplicando pesados tributos, assim como dificultando a liberação dos mesmos, apesar de adquiridos legalmente. Os produtos ficam retidos indefinidamente na alfândega, obrigando o restaurador a enfrentar toda complexa burocracia da Receita Federal.

5.3.9 Processo de reentelamento dos painéis da Santa Casa

Os procedimentos técnicos que antecedem o reentelamento de uma obra de arte são sempre similares, não importando o processo escolhido: a cera-resina, a cola de farinha, dentre outros já abordado, ou mesmo a BEVA. A obra deverá previamente ser submetida aos seguintes procedimentos: a) limpeza da policromia e do verso da tela; b) remoção de vernizes e repinturas; c) planificação do suporte; d) consolidamento do tecido se, eventualmente, apresentar rasgões e perfurações; e) faceamento da pintura, como medida preventiva.

Preparação do bastidor provisório

Como o conjunto dos seis painéis da Santa Casa era constituído por quatro obras em forma de octógono (de média dimensão) e duas em forma retangular (de grandes dimensões), foi necessário confeccionar dois modelos de bastidor provisório, que atendessem às medidas dos quadros a serem reentelados (Figura 318). Estes bastidores foram confeccionados com madeira de vinhático, com dimensões superiores a 10 cm das bordas das telas originais. Eram bastante reforçados, para que o tecido neles tensionados permanecesse bem estirado, como o couro de um pandeiro.

A seleção do tecido é uma fase importante no processo do reentelamento. O novo tecido deverá ter a trama mais unida que a da tela original, especialmente no caso do reentelamento a BEVA 371, a fim de facilitar sua selagem. O tecido escolhido foi um linho puro, isento de branqueamento ou tingimento por processos artificiais, especialmente fabricado por encomenda para restauro de obras de arte. É fornecido pelo *Linifício Leslie*, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro e comercializado em peças de 50 m, medindo 1,60 m de largura. Atualmente, as fibras utilizadas pela fábrica brasileira são importadas da Bélgica. A largura do tecido é importante, para evitar "emendas" ou "costuras", que costumam transferir essas marcas para a camada pictórica causando vincos. Quando, no verso da tela original, existe uma inscrição importante, como a assinatura do artista, datas ou quaisquer outras informações, o reentelamento deve permitir que esses dados continuem visíveis. Nestes casos, o reentelamento deverá ser feito com tecido de fibra de vidro ou fibra sintética transparente (como o *nylon* usado em serigrafia), para que a inscrição não desapareça. A exemplo disto, remete-se ao caso ocorrido no início dos anos 80, do século passado, quando foram restauradas várias obras de Giuseppe Pancceti (*Campinas, São Paulo 1902 – † Rio de Janeiro, 1958), pertencentes ao Banco da Bahia Investimentos, das quais algumas delas apresentavam inscrições curiosas, como uma promessa ao Senhor do Bomfim, por uma cirurgia que deveria fazer ou uma dedicatória a uma amada, com assinaturas e datas. Essas informações são extremamente interessantes ou mesmo importantes e fazem parte da obra de arte, de modo que o restaurador deverá ter a sensibilidade de mantê-las íntegras e visíveis. No passado, infelizmente, esses requisitos não eram observados e os restauradores da atualidade, tendo acesso a antigas restaurações, frequentemente constatam tal fato. É oportuno citar outro exemplo: na década de 30 do século passado, ao serem removidos alguns reentelamentos de obras do acervo do Museu de Arte da Bahia, que integravam a Coleção Jonathas Abbot, tal como o quadro *Cebolas e Peixe*, foi descoberta a data e a assinatura do artista no verso da pintura (Josephvs Antonivs 17..3), comprovando se tratar de obra europeia, do séc. XVIII, informações que os registros do próprio museu desconheciam, pois, certamente, aqueles dados foram ocultados pelo tecido do reentelamento aplicado por Robespierre de Farias, antes da catalogação feita pelo então diretor do MAB, José Antônio do Prado Valladares[490]. Contemporaneamente, não é raro o artista deixar a sua assinatura no verso da pintura, circunstância à qual o restaurador deverá estar atento durante o reentelamento.

[490] José Antônio do Prado Valladares, historiador e crítico de arte, foi diretor do Museu de Arte da Bahia, de 1939 a 1959.



Figura 318 - Bastidor provisório para painéis de menor dimensão.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Retomando o tema da utilização do bastidor, o tecido é cortado puxando-se um fio, tanto no comprimento como na largura, para permitir que a trama e a urdidura fiquem paralelas, após tensionadas. O tecido é estirado no bastidor e preso com grampos de metal, com o auxílio de um tensor e um grampeador (Figura 319). Em seguida, é levemente umedecido com um borrifador (Figura 321), contendo água destilada. Após a secagem é possível que apareçam algumas mossas. Retiram-se os grampos dos dois lados do chassi, em forma de L e tensiona-se novamente o linho. A operação de umedecimento das fibras pode ser repetida mais de uma vez. A hidratação e o estiramento têm a função de provocar nas tramas e urdiduras o máximo de tensão que elas podem suportar, a fim de que a movimentação do tecido, após o reentelamento, seja a mínima possível. A fase seguinte corresponde à *impermeabilização* do tecido de linho. A selagem é feita com a aplicação de três demãos de Primal AC 33, preparado com 60% da resina e 40% de água. O produto é aplicado com uma trincha de cerdas macias e deve abranger todo o tecido (Figura 322). Cada demão somente poderá ser aplicada após a anterior estar completamente seca. Para constatar se a selagem está perfeita, o tecido é colocado contra uma fonte de luz. Caso haja partes não completamente impermeabilizadas, faz-se nova aplicação do produto, até o tecido ficar totalmente selado. Esta operação é feita para evitar que a BEVA 371, após aplicada, migre para o verso do tecido do reentelamento, manchando-o ou fixando-o indevidamente sobre a mesa-térmica ou sobre a mesa de madeira (no caso de o reentelamento ser feito de forma manual, com o uso de ferro de engomar).



Figura 319 - Linho sendo tensionado no bastidor provisório dos quadros menores.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 320 - Bastidor dos dois quadros maiores, com o linho já tensionado.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 321 - Umedecimento do tecido com água destilada borrifada.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 322 - Selagem do linho com Primal AC33.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 323 - O técnico registra, no tecido do reentelamento, as dimensões da tela original, delimitando o espaço a ser preenchido pela BEVA
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 324 - No espaço demarcado, o técnico aplica as últimas demãos de BEVA.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Com o tecido do reentelamento totalmente selado, a obra original é estendida sobre ele e, com um lápis, marca-se o seu contorno, registrando, com exatidão, as dimensões da obra (Figura 323). A BEVA 371 será aplicada exclusivamente dentro desta marcação, ficando limitada às dimensões da obra. Será aplicada em três demãos (Figura 324), suficientes para formar um filme de pouco mais de um milímetro de espessura. Uma outra alternativa, às vezes utilizada, consiste em aplicar duas demãos no novo tecido (bastidor) e uma no verso da tela original. Com a preparação do tecido do reentelamento concluída, isto é, com a selagem feita por três demãos de Primal AC-33 e, em número igual, de BEVA 371, após a secagem da última demão tem início a operação de posicionamento da obra sobre a mesa-térmica para proceder ao reentelamento, conforme descrito a seguir. O tecido de linho é retirado do bastidor provisório e estendido sobre a mesa, forrada com papel *Melinex*. Sobre este tecido é colocada a pintura com a face voltada para cima, encaixando-a exatamente sobre a película de BEVA. Um termômetro é colocado nas extremidades da mesa, para controlar a temperatura. Um cordão grosso circunda as ventosas, contornando toda a obra, auxiliando a sucção (Figura 326).



Figura 325 - Painel *A Apresentação do Menino Jesus ao Templo*, em processo de reentelamento.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 326 - Após atingir 65º C, as portinholas da mesa-térmica são abertas, para agilizar o resfriamento.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figuras 327 - Remoção do faceamento, após o reentelamento.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 328 - Remoção do faceamento, após o reentelamento.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 329 - Chassi, após o restauro, pousado sobre a tela, para a delimitação das bordas.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 330 - A tela é fixada sobre o chassi.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

O papel *Melinex* recobre todo o tampo de alumínio, fixado, nos quatro lados, com fita gomada, para que a obra se mantenha dentro de um envelope hermeticamente fechado, permitindo que a sucção do ar interno seja perfeito. Após esta constatação, as lâmpadas são ligadas. A fonte de calor da mesa somente será desligada quando o tampo de alumínio alcançar a temperatura de 65º C (ponto de fusão da BEVA). Abrem-se as portinholas da mesa-térmica, para acelerar o resfriamento (Figura 326). O compressor de ar, que faz a sucção, permanecerá ligado até a mesa esfriar totalmente, quando voltará à temperatura ambiente. A mesa é desligada, o "envelope" desfeito e o faceamento removido cuidadosamente (Figuras 327 e 328). Se necessário, a face da pintura será limpa com um algodão embebido em nafta, para a remoção de alguns resíduos da BEVA, no caso de, eventualmente, haver migrado para a superfície da pintura. A obra está pronta para ser recolocada no seu chassi definitivo (Figuras 329 e 330). No caso dos painéis da Santa Casa, foram mantidos os chassis originais, restaurando-se completamente as partes de madeira que apresentavam incidência de ataque de insetos xilófagos, ou substituindo pequenas peças que não puderam ser reaproveitadas. Manter as estruturas originais das telas antigas faz parte da filosofia da restauração moderna. Esses chassis são partes importantes e refletem a tecnologia da época. O único melhoramento executado nos mesmos consistiu em aumentar um pouco o seu chanframento e introduzir, nos quatro cantos do chassi, pequenas peças metálicas, produzidas na Itália, conhecidas como "extensores mecânicos", que têm a função de controlar os movimentos de dilatação e retração dos tecidos. As bordas da tela são presas ao chassi por tacha de cobre para evitar a oxidação (Figura 330).

Os painéis *A Assunção de Maria aos Céus* e *A Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*, por serem de grandes dimensões, não foram reentelados em mesa-térmica. A operação foi executada manualmente, com o recurso de um ferro elétrico, sob temperatura controlada, conforme se vê nas figuras 331 a 333, pertinentes ao reentelamento do primeiro painel acima referido. O processo, por este método, é bastante seguro e, em se tratando de painéis de pintura clássica, cuja face é totalmente lisa, não há o inconveniente de acontecer o achatamento da película pictórica, como ocorre com obras onde o pintor fez uso de pinceladas espessas e golpes de pincel aparente. A intervenção manual é mais trabalhosa e exige ajustes, quando, em algumas áreas aparecem bolhas de ar, indicando uma imperfeita aderência dos dois tecidos. Nessas áreas, passa-se novamente o ferro aquecido, até atingir a perfeição desejada.





Figuras 331, 332 e 333 - Reentelamento com BEVA 371, executado manualmente, devido às grandes dimensões da tela, impossibilitando a utilização de mesa-térmica.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Após a remoção do bastidor, de forma bastante cuidadosa, inicia-se a remoção do faceamento, para a completa limpeza da camada pictórica. O faceamento com papel japonês e cola de coelho é removido com muita facilidade, como pode ser observado na figura 334. A figura 335 exibe a pintura *A Assunção de Nossa Senhora*, após a retirada do faceamento, porém a obra ainda está presa ao bastidor provisório.



Figura 334 - Remoção do faceamento.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 335 - A tela ainda presa ao chassi provisório, após remoção do faceamento.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

5.3.10 Obturação e nivelamento de lacunas

Finalmente a pintura é recolocada no seu chassi original e, após os acabamentos de praxe, tem início a fase de obturação das lacunas, operação minuciosa para preencher, com massa artesanal feita com gesso cré e cola de coelho, as áreas onde houve perda da película pictórica (Figura 337). Até a segunda metade do séc. XX, os restauradores costumavam emassar as lacunas muito além de suas bordas e, com isso, acabavam reintegrando áreas muito mais extensas do que se fazia necessário, contribuindo ainda mais para descaracterizar a obra. As reintegrações antigas que foram removidas da tela seguiam esse padrão (Figura 336), constituindo-se, portanto, meras repinturas ao alvitre do restaurador, abrangendo desde o manto azul da Virgem até nuvens, vestes e fisionomias dos personagens. Apesar da existência de um número razoável de lacunas, é oportuno observar que apenas a imagem do apóstolo tem parte de seu rosto com comprometimento dos traços faciais, conforme assinalado pelo círculo vermelho na figura 336. As demais lacunas estão localizadas em áreas

não importantes da composição, atingindo mais o fundo da pintura e as vestes dos personagens, facilitando, assim, a sua reintegração. Antes do início desta operação, a tela recebeu uma camada de verniz à base de resina de Dammar. Desta forma, a reintegração não ficará no mesmo nível da pintura original, tornando mais fácil, no futuro, sua remoção, caso se faça necessária. Os principais postulados da restauração moderna – reversibilidade, estabilidade e legibilidade – foram, na medida do possível, observados pela equipe de restauradores, uma vez que, no caso da reversibilidade, relativamente a alguns materiais, como os consolidantes de suporte, fixativos de policromias, etc., o princípio é meramente teórico[491], à exceção dos vernizes aplicados e das tintas usadas na reintegração da camada pictórica.



Figura 336 - Painel *A Assunção*, apresentando lacunas já obturadas.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

[491] Os consolidantes de madeira, de pedra e de outros materiais, os fixativos à base de cera-resina e outros, assim como outros produtos utilizados no reentelamento das pinturas dificilmente poderão ser integralmente removidos.

5.3.11 Técnicas de reintegração adotadas

As diferentes lacunas nas obras de arte podem ser classificadas como reversíveis e irreversíveis, conforme comentado no capítulo 2. No primeiro caso, o restaurador pode reintegrar a parte faltante, segundo os elementos referenciais das áreas que delimitam as lacunas. O segundo caso ocorre quando estão perdidas partes importantes da representação, a exemplo de rostos, braços, mãos, etc.. Na obra *A Assunção* (Figura 336) e *A Circuncição* (Figura 337), após a obturação das lacunas, é possível observar um número bastante razoável de perdas de policromia, que dificultam a leitura da obra. Analisando, entretanto, com atenção é fácil deduzir que a maioria delas é constituída de lacunas reversíveis, por se tratar de pequenas perdas, na sua quase totalidade localizada em áreas não importantes do texto figurativo, como nuvens, vestes dos personagens, etc., facilmente reintegravéis pela técnica conhecida como *mimética*.



Figuras 337 - As obturações identificam e realçam as lacunas da camada pictórica.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

A restauração *ilusionista* ou *mimética* é aquela que segue as pinceladas do autor, com sua exata mistura de tons, sem a preocupação de deixar visível a parte completada pelo restaurador, *quando a obra é observada com a vista desarmada*. Isso geralmente ocorre quando as perdas são pequenas, em torno de 10% da obra e não comprometem partes da representação iconográfica, como rostos, membros, etc.. Na obra *A Circuncisão*, as perdas mais extensas estavam localizadas em partes estratégicas, como os rostos de dois importantes personagens da cena, além de uma grande lacuna na face de Maria. Em *A Assunção*, a perda mais significativa correspondia ao rosto de um dos apóstolos, indicado pelo círculo vermelho (Figura 336). Recriar hipoteticamente um novo rosto era possível, mas incorrer-se-ia no mesmo erro do passado, quando os restauradores recriavam elementos desaparecidos da obra, completando as lacunas, sem qualquer base documental. Até que ponto Couto teria sido fiel ao original? Teria ele alcançado a obra em bom estado de conservação e com razoável leitura? Apesar da existência da fotografia na segunda metade do séc. XIX, não é crível que ela já estivesse tão difundida, para documentar acervos sacros. É praticamente nula a hipótese de esse restaurador ter tido a possibilidade de consultar uma foto do quadro antes do dano sofrido. Também não se pode conjeturar se ele tivera conhecimento de uma obra do mesmo autor, sobre o mesmo tema, quase uma réplica, existente na Igreja da Palma, já que os rostos que foram reconstituídos por ele, na tela de Santa Casa, são dessemelhantes aos da Palma.





Figuras 338 e 339 - A Circuncisão, em fase final de reintegração, através da *técnica ilusionista*, para a reintegração das lacunas parciais, e *abstração cromática*, nas grandes lacunas
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Outro fator a ser levado em consideração: as obras em foco integram um conjunto que faz parte da decoração da capela-mor da Santa Casa, instituição que, apesar de ser também um museu, nunca deixou de ser um templo sacro, com suas atribuições devocionais: aos fieis não agrada venerar uma imagem ou pintura mutiladas. Neste caso, a restauração moderna permite a reintegração das lacunas, contanto que *haja legibilidade do procedimento*, isto é,

desde que a parte reintegrada seja percebida como uma intervenção (o restaurador não pode competir com o artista), o que somente é possível utilizando-se técnicas como o *rigatino*, *tratteggio* e a *abstração cromática*, conforme descritas em capítulo anterior, apesar de a Teoria Contemporânea de Restauração, recentemente publicada, defendida por Salvador Munõz Viñas, propor novas soluções, vistas com grandes reservas pelo autor desta tese (Vide abordagem do assunto no capítulo 2, deste trabalho).







Figuras 340, 341 e 342 - Acima, *A Circuncisão* já restaurada. Nas fotos seguintes, três personagens da mesma tela, reintegradas pela abstração cromática.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

De propósito, procrastinou-se a reintegração das lacunas mais complexas (irreversíveis) para a etapa final, depois de serem solucionadas as lacunas menores e reversíveis, cujo texto figurativo permitiria sua complementação com fidelidade (Figuras 338 e 339). As lacunas eram preenchidas, aos poucos a obra ia tomando forma, renascendo a cada momento, facilitando a decisão final: a não complementação total dos rostos, apesar da existência de uma quase réplica na Igreja da Palma, que, neste caso, poderia ser considerada como um documento fidedigno. A importante lacuna no rosto da virgem e a perda total da fisionomia de S. José e do personagem localizado mais abaixo, por falta de parâmetros constituíram-se em situações impeditivas de uma total complementação. Os efeitos positivos da escolha, além de evitar a criação de falso histórico, foram potencializados pela distância em que o quadro fica do observador, em seu local de origem (capela-mor), favorecendo plenas condições de legibilidade (Figuras 340 e 341).



Figuras 343 e 344 - Antes e após o restauro.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Na reintegração utilizou-se a abstração cromática nas lacunas irreversíveis (Figuras 341, 342 e 343), técnica desenvolvida pelos professores Umberto Baldini e Ornella

Cassazza[492], o primeiro, na época diretor do Gabinete de Restauro da Superintendência dos Bens Históricos e Artísticos de Florença, por coincidencia mestre do autor desta tese e do restaurador Gianmario Finadri, aqui citado[493]. Não foi aplicado o mesmo rigor que o observado no restauro do Cristo de Cimabue, pertencente à Igreja da Santa Croce de Florença. Naquela época, face aos danos provocados pela enchente do rio Arno, predominava uma filosofia mais arqueológica, mesmo porque os restauradores se defrontavam com uma imensa quantidade de intervenções a efetuar e de limitados recursos para fazer face aos desafios Eram centenas de obras de arte e manufaturas de vários gêneros, sem falar nos milhares de volumes da Biblioteca Nacional, além de obras de arte custodiadas no complexo da Igreja da Santa Croce.

O *tratteggio* (ou *rigatino*) na reintegração cromática é pouco utilizado no Brasil e, quando tal ocorre, deduz-se que o restaurador teve formação italiana. Quando o autor deste trabalho regressou de seu estágio em Florença, empenhou-se em divulgar na Bahia a *abstração cromática* e o *tratteggio*, além de outros conceitos modernos do restauro, pela simples razão de que foi o primeiro restaurador, após a geração de João José Rescala e Liana Gomes Silveira, a frequentar uma universidade estrangeira, sob o patrocínio do Ministério da Relações Exteriores e da Universidade Federal da Bahia, e a estagiar num avançado centro de restauro de renome internacional, no biênio 1977/78. Com esta oportunidade, nada mais natural que tenha sido ele, como restaurador e professor da Escola de Belas Artes, o difusor, no seio da comunidade baiana de profissionais da área, de variadas técnicas e materiais então difundidos na Europa. Entre essas inovações, citam-se não somente as técnicas de reintegração e da utilização dos consolidantes de madeira, dos vernizes à base de resina acrílica e dos fixativos de policromia, como também as tintas fabricadas exclusivamente para uso na restauração de obras de arte[494]. Alguns anos mais tarde, outros colegas baianos que tiveram sua formação profissional na mesma Università Internationalle dell'Arte, a exemplo de Bruno Visco e Patrícia Caldas, também muito contribuíram para a mudança de mentalidade, expandindo os conhecimentos auferidos na Itália junto aos órgãos públicos aos quais estavam ligados, especialmente nos ateliês de restauração do IPAC. A operação de reintegração cromática em lacunas de obras de arte configura-se não apenas uma operação

[492] Os fundamentos da técnica estão explanados na publicação "Teoria del Restauro", vol. I e II, da autoria de Umberto Baldini, publicado pela Nardini Editore – Centro Internazionale del Libro, em 1978 e 1981,

[493] Umberto Baldini foi professor e orientador de estágio do Prof. José Dirson Argolo, na Università Internazionale dell"Arte de Firenze e no Opificio delle Pietre Dure, entre 1977 e 1978. Na década de 80 foi professor de Gianmario Finadri.

[494] As bases do restauro moderno já estavam esboçadas na entrevista que o autor deste trabalho concedeu ao Jornal da Bahia de 9 de junho de 1978, após seu retorno de Florença, publicada na coluna Especialarte, tendo como título "José Dirson e a nova filosofia de restauração" (Anexo O).

técnica, mas, como costumava dizer o mestre Baldini, num verdadeiro *ato crítico*. Com essa operação se pretende recuperar a unidade formal da obra de arte, estruturando características que se perderam e que, para isso, concorrem essencialmente três categorias de técnicas de reintegração:

a) Retoques ilusionista ou mimético – quando o resultado da metodologia aplicada não é visível com a vista desarmada;
b) b) Mancha monocromática ou neutra – quando a lacuna é preenchida com um tom *soi disant* neutro, porém não o sendo completamente, adquirindo, isto sim, uma certa harmonia tonal com a área original que a envolve. Neste caso a lacuna se apresenta como tal, porém assumindo um discreto segundo plano, adquirindo uma harmonia com as áreas adjacentes.
c) Técnica de vibração cromática – a tonalidade pretendida é conseguida através da justaposição ou da sobreposição de pequenas porções de cor. Nesta categoria podem-se incluir as técnicas de tratteggio, rigatino, pontilismo, seleção e abstração cromáticas.

Os motivos pelos quais uma pintura deve ser retocada e o modo de como o retoque deve ser feito são duas questões que fazem parte integrante e permanente das discussões travadas entre conservadores e restauradores e essa abordagem depende de vários fatores. Todos os retoques de lacunas, inclusive os de menor dimensão, podem influir de modo decisivo na aparência final da obra de arte e, portanto, no seu valor artístico e material. Também quando se opta por técnicas de reintegração mais conservadoras, tais como a ilusionista (mimética), o neutro, o rigatino (tratteggio), estes procedimentos podem modificar o aspecto da obra e, muitas vezes, não constituirem uma solução adequada que auxilie a sua leitura, valorizando sua expressão original.

Nos dias atuais, para assegurar o exercício de um consciência histórica do processo artístico e cultural, pretende-se que a autenticidade da obra de arte seja respeitada, o que não acontecia no passado, como o demonstram as restaurações realizadas no conjunto de painéis da capela-mor da Santa Casa de Misericórdia e em tantas outras obras de arte, do acervo de museus e instituições baianas, que o autor desta tese teve o privilégio de intervir ao longo de mais de trinta anos. Este respeito tão defendido pela moderna filosofia do restauro justifica-se pelo fato de as obras de arte constituírem documentos genuínos e fontes documentais do passado. Por outro lado, a perda de algumas partes da obra provoca uma interrupção da *continuidade da forma* e a reconstrução dessas lacunas tem que estar sustentada em seus limites bem definidos, de forma a respeitar a autenticidade da criação artística e o documento

histórico que a obra representa. Durante a restauração dos acervos do Museu de Arte da Bahia, da Câmara Municipal de Salvador, do Instituto Geógrafico e Histórico da Bahia e de várias outras instituições baianas, foram documentadas diversas obras que haviam sido restauradas no séc. XIX e XX, nas quais os restauradores não se fizeram de rogados e deram incontida vazão ao exercício do retoque.

Segundo o pensamento de Paolo e Laura Mora e Paul Philippot,

> do ponto de vista estético, a obra de arte é caracterizada pela unidade da forma como um todo. A imagem criada pelo artista difere do objeto que é seu suporte físico, o qual não é igual às suas partes, sendo então indivisível. Consequentemente, mesmo quando a obra é mutilada ou reduzida a fragmentos, alguma coisa de sua totalidade original sempre permanece, em níveis variados de potencialidade de acordo com a extensão e natureza das mutilações.[495]

A reintegração de uma lacuna deve ser interrompida quando começa a virar hipótese e as dúvidas se instalam; insistir é incorrer no risco de criar um falso histórico, condenável sob todos os pontos de vista. Baseando-se na unidade potencial da obra de arte, Césare Brandi, emitiu alguns conceitos, entre os quais o de que a reintegração cromática deve visar cada perda da obra, tendo em conta a obra como um todo. Seu argumento era de que as lacunas são nocivas para a observação de uma obra de arte, não só enquanto interrupção do tecido figurativo, como também porque essas lacunas impõem-se como figuras, provocando um elevado ruído na imagem pictórica[496]. A reintegração deve reconstituir o tecido figurativo, restabelecendo uma unidade formal e cromática (ou apenas cromática) entre as partes de uma obra interrompida por lacunas, mas sem atuar numa reconstrução fantasiosa. Esta constituiu-se na maior preocupação dos restauradores, quando da reintegração das lacunas dos painéis da capela-mor da Igreja da Santa Casa e, posteriormente, da pintura mural recém descoberta no mesmo recinto.

A reintegração dos seis paineis de José Joaquim da Rocha somente era iniciada, como, aliás, sói observar na área do restauro, *após a obturação das lacunas*, efetuada com gesso cré e cola de coelho, conforme anteriormente comentado, tendo-se o cuidado de o nivelamento apresentar a mesma textura da pintura original, mesmo que obtida artificialmente. A fim de facilitar ainda mais a reversibilidade dos materiais usados, especialmente as tintas de retoque, uma camada de verniz Dammar foi aplicada sobre toda a pintura, com a finalidade de saturar as cores da obra e criar um filme separando a obra original da parte a ser reintegrada pelos

[495] MORA, Paolo, MORA, Laura e PHILIPPOT, Paul. 1966, p. 334-345. In Nobrega.
[496] BRANDI, Cesare, op. cit., p. 23.

restauradores. Foram usadas nos retoques tintas à base de aquerela da Talas e Winsor & Newtom e tintas à base de verniz – *Maimeri per restauro* –, de fabricação italiana e já consagrada há vários anos pela sua estabilidade e reversibilidade. Após a conclusão dos trabalhos de reintegração, as obras recebiam uma ou mais aplicações de verniz *à retoucher*, através de pistola.

O resultado final pode ser avaliado comparando-se, na documentação fotográfica apresentada neste trabalho, o *antes,* o *durante* e o *depois*. As obras renasceram, revelando um primoroso e seguro desenho e um excepcional equilíbrio de cor. É claro que se observa que algumas figuras humanas foram melhor resolvidas que outras, talvez estas sendo obras do pincel de um discípulo, enquanto naquelas se pode notar a marca do mestre José Joaquim. A participação de discípulos era comum nos séculos passados e raramente obras de grande porte eram feitas exclusivamente pelo mestre. A ele cabia fazer o desenho e pintar as partes mais importantes, passando aos auxiliares o preenchimento dos fundos ou mesmo a pintura de figuras secundárias, que ele depois corrigia na finalização da obra.

Como o conjunto dos painéis da Santa Casa apresentava estado de conservação não totalmente linear, isto é, uns apresentavam menos danos que outros, principalmente no que concerne às lacunas da camada pictórica, o tratamento realizado levou em consideração a quantidade de perdas de estratos de pintura detectadas em cada um deles. Nos painéis onde não havia perdas significativas da camada pictórica e estas não atingiam partes importantes da obra, optou-se, conforme já comentado, pela reintegração mimética, a exemplo da *Anunciação*, *Esponsais de Maria e José*, *Anunciação do Anjo a Maria*, *Apresentação do Menino Jesus ao Templo* e *A Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*. Nos painéis cuja camada pictórica havia sofrido muitos desgastes, atingindo áreas importantes da representação iconográfica, a exemplo de *A Circuncisão* e *A Assunção*, deu-se preferência às abstração cromática, conforme igualmente abordado anteriormente.

Nas figuras 346 a 350, é possível observar a obra *Os esponsais de Maria e José* antes das intervenções, após o processo de remoção do verniz oxidado e, finalmente, após o restauro. Merece relevo o resgate das tonalidades originais, antes prejudicadas pela película amorronzada do verniz que as envolvia.

É interessante notar que, no painel em foco, aparece um personagem enigmático, retratado de perfil, atrás de São José (Figura 351). Seria o auto-retrato de José Joaquim da Rocha, que aqui se fez representar, como Michelangelo Buonarroti o fez, aparecendo camuflado numa pele de animal, no afresco que retrata o *Juízo Final* da Capela Sistina? A pesquisadora Mônica Farias aventa a possibilidade de José Joaquim da Rocha ter se

incorporado em algumas cenas, em obras existentes na igreja da Palma e do Pilar, a exemplo de *O Sacrificio do Cordeiro*, *O Batismo* e *A Glorificação de Santo Agostinho*[497], e o personagem indiciado nas referidas obras é o mesmo que, na tela *Os Esponsais de Maria e José*, surge envolto num manto vermelho. Claro que esses comentários não passam de meras especulações, já que não é conhecida nenhuma imagem do pintor barroco, que permita fazer afirmações. Outros artistas, além de Michelangelo tinham o hábito de se colocar nos cenários de suas criações. Aliás no cinema também o fato ocorre, pois Alfred Hitchcock, Woody Allen e Federico Fellini também costumam aparecer sorrateiramente em algumas cenas de seus filmes.



Figuras 345 e 346 - *Os Esponsais de Maria e José*. À esquerda, antes da limpeza da camada pictórica. À direita, em fase final e remoção do verniz (notar sua presença nas áreas mais escuras). Fonte: Acervo do Studio Argolo

[497] VICENTE, Mônica Farias Menezes, op. cit., p. 548 e seguintes.



Figura 347 - *Os Esponsais de Maria e José*. Acima, após a limpeza e obturação de lacunas.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 348 - A restauradora finaliza os retoques, utilizando a paleta com-tendo tintas *Maimeri per Restauro.*
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 349 - *Os Esponsais*, após o restauro.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 350 - Detalhe de *Os Esponsais,* vendo-se retratado, de perfil, possivelmente José Joaquim da Rocha.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

5.4 O restauro das molduras

Coube a confecção das molduras dos painéis da capela-mor ao eminente escultor e entalhador Félix Pereira Guimarães (*Salvador-BA, c. 1736 - †Salvador-BA 23/12/1809), que as executou em 1791, conforme comprova o recibo encontrado no arquivo da Santa Casa (Anexo L). Foram confeccionadas em cedro, da espécie *Cedrela angustifolia*, sendo entalhadas, engessadas, policromadas e parcialmente douradas. O conjunto de molduras apresentava várias patologias que atingiam a madeira (parte estrutural), os entalhes, a base de preparação, a pintura e o douramento, executado com ouro brunido (Figuras 351 a 353). Entre as patologias, destacavam-se os ataques de cupins e fungos xilófagos, cravos enferrujados e peças descoladas. Havia também perdas de elementos decorativos da talha dourada, principalmente na moldura do painel *Assunção de Nossa Senhora* e, em menor escala, no da *Anunciação*.

A camada pictórica era a parte mais comprometida, com grossas camadas de massa a base de gesso e cola. Nas seis molduras as prospecções realizadas detectaram a existência de uma camada de pintura decorativa sob duas grossas camadas de pintura lisa e na cor branca, conforme mais adiante explanado. O douramento, em mais de 50%, havia sido encoberto por tinta branca dando à moldura uma característica neoclássica, sendo que o original fora concebido no estilo barroco, conforme abordado anteriormente (ver subitem 5.1 – Sistema construtivo das molduras).

As figuras 351 a 356 ilustram alguns dos problemas que foram detectados nas molduras desses painéis.







Figuras 351 a 353 - Molduras dos painéis *A Coroação*, *A Anunciação* e *A Assunção* (Respectivamente), integralmente repintadas, apresentando perdas parciais da talha.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 354 - Pintura comprometida por obturações grosseiras e repinturas.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 355 - Moldura do painel *Assunção de Maria* com parte da talha desaparecida.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

O verso das molduras estava muito comprometido por ataques de insetos xilófagos e fungos, apresentando áreas inteiramente carcomidas e que somente se tornaram visíveis após a remoção das obras das paredes. A face anterior da moldura, entretanto, era a área que mais se destacava pela falta de qualidade das intervenções sofridas: grossas camadas de pintura, de tonalidade branca, emassamentos grosseiros e sem nivelamento, exibindo fortes

protuberâncias, rachaduras e lacunas (Figuras 354 e 355). Os elementos em talha dourada e os frisos das molduras apresentavam-se encobertos por sujidades, bem como boa parte deles ostentava áreas repintadas com purpurina ou tinta ocre à base de água, apesar de originalmente terem sido dourados com pão de ouro. Em termos de entalhe, as perdas mais significativas foram encontradas na moldura do painel *A Assunção de Maria* (Figura 355). As folhas de acanto que decoravam a parte superior direita desta moldura desprenderam-se, devido à presença de umidade. Os depósitos da Santa Casa foram vasculhados, com a ajuda da museóloga Jane Palma, na tentativa de localizar as peças originais faltantes, que, certamente, poderiam ter sido guardadas, porém as buscas foram infrutíferas. Como existe uma simetria na moldura, a parte desaparecida pôde ser reconstituída pelo entalhador Wendel Senna de Freitas, que utilizou cedro e, posteriormente, a engessou e dourou. Poder-se-ia manter esta peça apenas encerada, entretanto, como se tratava de uma complementação relativamente pequena dentro do universo com que se estava trabalhando, decidiu-se por dourá-la. Do mesmo modo assim se procedeu com os frisos e volutas que foram recompostos.

Apesar de o cedro ser considerado uma madeira resistente aos ataques dos insetos xilófagos, na prática observa-se que, na maioria dos casos, esse suporte, após cem anos, perde as resistências naturais e é facilmente atacado por espécies biológicas. No caso em foco, as partes da madeira que continham alburno correspondiam às áreas que se apresentavam mais carcomidas pelos cupins. Nessas regiões, a madeira inaproveitável foi descartada, e, nas áreas que possibilitavam consolidamento, este foi executado, inicialmente com a aplicação de injeções de Paraloid B 72 e, posteriormente, com o preenchimento das galerias pelo processo de parquetagem, usando sempre pedaços de cedro bem antigos e já totalmente secos. Galerias menores foram consolidadas com uma massa artesanal, feita com pó de serragem e resinas epoxídicas. É importante salientar que as peças descartadas foram refeitas exatamente como as originais e com a mesma espécie florestal. Todas as molduras dos seis painéis foram adequadamente imunizadas com produto à base de Deltralmetrina (K-Othrine), fabricado pela Baayer S.A., diluído com isoparafinados e aplicados com trinchas e seringas hipodérmicas.



Figura 356 - Moldura com partes carcomidas por insetos xilófagos.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 357 - Moldura após o processo de consolidamento e substituição das peças muito degradadas.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

A figura 356 mostra o verso da moldura do painel *Os Esponsais de Maria e José* com várias áreas atacadas pelos cupins, embora, durante o manuseio da peça, tenham sido identificadas outras regiões com sérios comprometimentos. A figrura 357 exibe a mesma moldura após o trabalho de restauração das madeiras degradadas pelos cupins, inclusive com a substituição de algumas peças inteiramente inaproveitáveis.



Figura 358 - Moldura do painel *Apresentação do Menino Jesus ao Templo* em processo de restauração.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

A figura 359 exibe uma outra moldura, a qual teve de ser submetida a um processo mais amplo de intervenção em razão de a madeira ter apresentado consideráveis comprometimentos. É oportuno chamar atenção para este caso que exemplifica um dos grandes problemas enfrentados pelos restauradores: o de somente durante os trabalhos de restauração se ter a exata dimensão dos danos e qual será a profundidade necessária da intervenção a ser aplicada. Qualquer diagnóstico das patologias, feito à certa distância, raramente é suficiente para dimensionar a totalidade dos problemas. Os insetos xilófagos executam um trabalho quase invisível e, quando as galerias se fazem notar, normalmente a obra já está seriamente comprometida. O que aconteceu com as molduras dos painéis da capela-mor dá apenas uma pálida idéia da amplitude das limitações que os restauradores enfrentam em seus diagnósticos, quando vão restaurar um altar barroco ou neoclássico, forros ou mesmo esculturas sacras.

Uma das surpresas que a restauração das pinturas da capela-mor da Santa Casa reservou aos restauradores está ligada às molduras dos seis painéis. Antes do restauro elas eram totalmente brancas e ostentavam, apenas nos frisos e demais elementos em relevo, douramento a pão de ouro mesclado com purpurina em algumas áreas. Tinham uma aparência nitidamente neoclássica. Como a pintura branca e lisa possuía um aspecto grosseiro e evidenciava tratar-se de várias camadas de repintura, foram feitos testes de prospecção usando bisturis cirúrgicos, revelando assim uma pintura com duas tonalidades, ambas executadas a têmpera, de aspecto marmorizado, sobressaindo-se tons verdes na parte interna e um bege claro nas bordas, entre os frisos e a moldura de acabamento. O trabalho de remoção durou vários meses e foi executado exclusivamente com uso de bisturis cirúrgicos e espátulas odontológicas. As figuras 359 a 364 registram o minucioso trabalho de decapagem, com o intuito de devolver às molduras sua concepção original.





Figuras 359 a 361 - Fases de remoção das repinturas de uma moldura, pelo processo mecânico com uso de bisturis cirúrgicos.
Fonte: Acervo do Studio Argolo





Figuras 362 a 364 - Fases de remoção das repinturas de uma moldura, pelo processo mecânico com uso de bisturis cirúrgicos.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

Os elementos em relevo das molduras e os entalhes, originalmente dourados a pão de ouro brunido, também haviam sido parcialmente encobertos por repinturas de tonalidade branca. O trabalho executado foi exatamente o mesmo das áreas policromadas, ou seja, através da remoção mecânica, exceto em algumas áreas que haviam permanecido douradas mas que estavam reintegradas com purpurina, já bastante oxidada, sendo, por sua vez, submetidas a procedimentos de remoção com produtos químicos. A figura 365 evidencia uma grande área dourada, que fora encoberta por tinta branca. O que todo este processo de restauro dessas molduras revela, acrescido do que é explanado mais adiante sobre a restauração das pinturas murais da própria capela-mor, foi o mesmo que ocorreu com centenas de outras obras do patrimônio baiano quando foram “neoclassicizadas” durante o séc. XIX.



Figura 365 - Moldura em fase de remoção de repinturas sobre o douramento.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 366 - Reintegração de pequenas lacunas no douramento.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 367 - Aplicação de bolo armênio nas lacunas.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

A descoberta das policromias primitivas durante a restauração dessas molduras configura um verdadeiro resgate da concepção original desses importantes elementos decorativos complementares, bem como propicia o entendimento do contexto estético do final do séc. XVIII na Igreja da Misericórdia.

Na restauração dos douramentos manteve-se fidelidade à tecnologia tradicional que consiste em aplicar, sobre a base de preparação feita de gesso e cola, duas camadas de bolo armênio, isto é, óxido de ferro hidratado (Figura 367). O ouro usado foi o de 23 quilates e o brunimento feito com unha de ágata. Posteriormente, o ouro recém-aplicado recebeu uma pátina de envelhecimento artificial, com aquarela, para se harmonizar com o ouro antigo. A maneira de utilizar as folhas de ouro não sofreu grandes transformações no mundo moderno, permanecendo fiel aos procedimentos desenvolvidos pelas civilizações antigas, iniciados pelos egípcios e passando pelos gregos, romanos, entre outros povos. Na Idade Média e no Renascimento, o douramento em pinturas, esculturas e talhas teve grande acolhida, mas certamente foi no período barroco que o ouro conquistou maiores espaços. Quanto ao uso do bolo armênio para fixar a folha de ouro, é possível que tenha sido uma conquista dos povos germânicos, já que a aplicação mais antiga que se conhece desse material data de 1320/1330, na região do Reno. Vem dessa época o uso do bolo armênio vermelho, como encontrado nas molduras dos quadros de José Joaquim da Rocha. As pequenas lacunas foram reintegradas com tintas douradas de base acrílica, recomendadas na área da restauração.

Na restauração das molduras, a equipe teve o cuidado de resgatar todo o douramento original, inclusive aquele que estava encoberto por espesas camadas de repintura. As folhas de ouro foram usadas exclusivamente para dourar as partes que foram refeitas, a exemplo de alguns dos ornatos, tais como folhas de acanto e volutas, quando reconstituídos por perda dos originais. Também foram douradas partes dos frisos internos e das molduras externas, pelas mesmas razões: desaparecimento de peças originais ou extrema degradação provocada pelos insetos xilófagos. Pequenas lacunas foram reintegradas com tintas douradas, fabricadas pela *Talens* e *Winsor & Newton*.



Figura 368 - Corte de folhas, adaptando suas dimensões à superfície de destino.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 369 - Aplicação de folha de ouro sobre superfície recoberta por bolo armênio.
Fonte: Acervo do Studio Argolo

A restauração dos painéis da Santa Casa foi realizada com o mais absoluto critério técnico, usando tecnologias de ponta, desde a fase inicial, não somente para o diagnóstico das patologias, assim como para ampliar os registros a respeito dos produtos e técnicas usadas pelos artistas baianos no final do séc. XVIII. Como José Joaquim da Rocha consagrou-se com um dos ícones da arte baiana desse período, tendo ele próprio criado uma escola e repassado sua experiência para vários discípulos, ampliar-se o conhecimento de sua produção, é por extensão, penetrar no universo da produção baiana do período barroco e do início do neoclássico, períodos nos quais atuaram aquele artista e seus discípulos.

Como essas obras já haviam sofrido intervenções, sendo que a mais importante delas ocorrera em 1882 e foi realizada por José Antônio da Cunha Couto, renomado pintor e professor do antigo Liceu de Artes e Ofícios, conforme documento encontrado nos arquivos da Santa Casa, é natural deduzir que a filosofia e os métodos de intervenção por ele adotados eram os mais avançados de que se dispunha na cidade de Salvador naquela época. Seria inconcebível admitir que, a Santa Casa de Misericórdia da Bahia, sendo uma das mais prestigiosas instituições religiosas do Estado da Bahia, fosse contratar um profissional que não estivesse à altura de suas tradições e da importância cultural do seu acervo. Resta comentar que as intervenções realizadas por aquele pintor-restaurador, que ferem os princípios éticos, técnicos e conceituais vigentes na atualidade, eram procedimentos normais para a época em que foram realizados, inclusive a recomposição do rosto de São José e de um outro personagem. Porém, a sua execução diretamente sobre o tecido do reentelamento causa estranheza. Apesar de na Europa, em pleno séc. XVIII, já se discutir e condenar as repinturas e os acréscimos que se faziam nas obras, também lá ainda eram cometidos desatinos com a produção cultural. Estudar, entender e aprofundar o universo que envolve a preservação da

memória cultural, desvendando as técnicas utilizadas pelos artistas do passado na produção de suas obras, e os procedimentos de que lançaram mão aqueles que intervieram nas mesmas, é um dever de ofício daqueles que exercem com seriedade a profissão de restaurador de bens culturais na atualidade. Através desses estudos, hoje amparados por análises científicas, é possível adotar uma atitude proativa, avaliando o comportamento não somente dos materiais originais ante as condições climáticas, bem como das alterações acarretadas pelo seu envelhecimento, com o objetivo de selecionar aqueles mais eficientes e eficazes a serem adotados pelo restauro.

Com a descoberta e restauração de pinturas murais executadas no mesmo período em que foram feitos os painéis ora tratados e com a grande probabilidade de serem elas também da autoria de José Joaquim da Rocha, sem dúvida alguma logrou-se recuperar a aparência estética que a capela-mor possuía na última década do séc. XVIII. É possível, ainda, constatar como as molduras, com suas pinturas marmorizadas, sobressaindo os tons verdes, passaram a integrar-se com as pinturas murais recém descobertas. Um olhar mais atento vai perceber que o mesmo gosto decorativo expandiu-se até as cimalhas do forro, onde a equipe de restauração também descobriu pinturas escaioladas que combinam com as molduras. Para completar plenamente a atmosfera barroca, que o tempo e as intervenções humanas trataram de modificar no espaço da capela-mor, faz-se necessário restaurar a forro da capela e do retábulo-mor, como, aliás, já planeja a administração da Santa Casa, entusiasmada com as descobertas realizadas nos quadros, nas molduras e nas pinturas murais. É possível que esses outros elementos também revelem surpresas, de maneira a possibilitar um resgate de todo o programa decorativo traçado para aquele espaço nos longínquos anos de 1791, quando tudo foi idealizado e concretizado.

Completando a presente exposição, é estimulante constatar as transformações estéticas que os painéis readquiriram após a sua completa restauração, conforme atestam a documentação fotográfica exibida pelas figuras 370 a 381.



Figura 370 - *Anunciação do Anjo a Maria*, antes da restauração.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 371 - *Anunciação do Anjo a Maria*, após a restauração.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 372 - *Esponsais de Maria e José* antes do restauro.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 373 - *Esponsais de Maria e José* após o restauro.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 374 - *Apresentação de Jesus ao templo*, antes do restauro.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 375 - *Apresentação de Jesus ao templo*, após o restauro.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 376 - *A Circuncisão do Menino Jesus*, antes do restauro.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 377 - *A Circuncisão do Menino Jesus*, após o restauro.
Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 378 - *Assunção de Maria*, antes do restauro. Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 379 - *Assunção de Maria*, após o restauro. Fonte: Acervo do Studio Argolo



Figura 380 - *Coroação de Maria*, antes do restauro. Fonte: Acervo do Studio Argolo.



Figura 381 - *Coroação de Maria*, após o restauro. Fonte: Acervo do Studio Argolo

6 CONCLUSÕES

Os painéis de José Joaquim da Rocha mostraram-se um campo privilegiado para entender os processos pelos quais as obras de arte passam ao logo do tempo. No caso específico do presente estudo voltado para a análise do processo de restauração em pinturas, é incontestável a contribuição das diversas áreas científicas no desenvolvimento da restauração, de que, afinal, se beneficiou, em grande parte, a recuperação das citadas obras, foco central desta tese.

Considerando que as obras de arte são constituídas de matéria e sobre essa matéria cientificamente determinada vão incidir os procedimentos de restauração, que, por sua vez, utilizam elementos matéricos, nada mais evidente que a ciência possa assegurar alto grau de êxito e precisão na "leitura" da obra, na identificação dos materiais utilizados pelo artista na sua confecção, na detecção de restauros anteriores, no diagnóstico de patologias e de agentes de degradação, na definição das transformações sofridas e no estabelecimento de procedimentos de restauro.

O restaurador, hoje em dia, conta com um universo de recursos tecnológicos para atingir seus objetivos, impensável, por exemplo, há pouco mais de 50 anos atrás. Isto, sem falar na segurança de procedimentos propiciada pelas ciências, menos traumáticos para a obra de arte, conforme resultados obtidos na restauração dos seis painéis de José Joaquim da Rocha, demonstrados no Capítulo 5.

Comparativamente com os usos e costumes empregados num passado, portanto, não muito remoto, elencam-se, a seguir, algumas contribuições oferecidas pelas ciências e que, atualmente, têm seu uso praticamente rotineiro em laboratórios de restauro, especialmente europeus, norte-americanos e em alguns – infelizmente raros – ateliês brasileiros:

a) As análises feitas diretamente através de radiações invisíveis [fluorescência com radiação ultravioleta (UV) e reflectografia de infravermelho (IR)], além da radiografia digitalizada, são extremamente decisivas para a indicação de áreas com intervenção anterior. No caso dos painéis foco desta tese, com o auxílio dos raios ultravioleta foi possível identificar áreas desgastadas por limpezas inadequadas, executadas anteriormente, e, sobretudo, áreas reintegradas ou inteiramente repintadas, assim como viabilizou-se a descoberta de um personagem desaparecido do painel *A Assunção de Maria aos céus*. Essas áreas, por serem de

fatura menos antigas que a pintura original, se tornaram fortemente violáceas, quando expostas à luz UV.

b) As imagens com fotografias de luz visível, tanto macro como micro, são realizadas com câmara digital dotada de sensor CCD e filtros acoplados à lente, além de sistemas de lâmpadas halógenas e de tungstênio. As fotos digitais permitiram a ampliação das imagens, tratamentos digitais, facilitando o diagnóstico do estado de conservação, catalogação e documentação das fases de intervenção, bem como revelaram detalhes das obras pertinentes a materiais empregados na sua confecção, patologias (a exemplo de craquelamento) e procedimentos a que foram submetidas ao longo do tempo. Há que se falar, igualmente, nas lupas binoculares microscópicas, as quais oferecem extrema segurança na limpeza e na decapagem de repolicromias.

c) O aparelho de Raios X propicia a obtenção de dados para o diagnóstico de estados de conservação, comprovação da autenticidade, existência de elementos estranhos em sua constituição, arrependimentos do artista, desenhos originais e configuração construtiva das obras. Infelizmente ainda não se logrou, na Bahia e em grande parte do Brasil, a importação do aparelho em tela adaptados para a restauração, tendo em vista fortíssimas restrições legais e os altos custos alfandegários. Isto posto não foi possível submeter as obras de José Joaquim da Rocha a esse procedimento, conforme seria altamente desejável. Entretanto essa lacuna em nada prejudicou os resultados do trabalho uma vez que os diagnósticos se fizeram satisfatoriamente, por meio dos demais meios aqui referenciados.

d) O recurso às instituições de análise científica, tais como, entre outros, o Instituto de Pesquisas Tecnológicas – IPT, de São Paulo, o Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – CECOR, da UFMG e o Núcleo de Tecnologia de Preservação e Restauro – NTPR, da UFBA, tem permitido uma maior qualificação da restauração. Com relação à presente pesquisa, análises feitas no Laboratório de Ciência da Conservação do CECOR permitiram comprovar, cientificamente, informações que já eram conhecidas através da tradição oral, relativamente ao uso de colas de cartilagem nos processos de reentelamento usados na Bahia, entre o final do século XIX e nas primeiras décadas do XX. Outrossim, as análises produziram informações interessantes na identificação das fibras de tecido utilizadas nos processos de reentelamento, pelos precursores da restauração na Bahia e revelaram que o uso de ceras-resinas em

processos de reentelamento feitos nas décadas de 30 e 40 do século passado, pelos restauradores Presciliano Silva e Robespierre de Farias, era anterior à vinda do Prof. João José Rescala, a quem era atribuída a introdução dessa técnica na Bahia. Para a restauração das pinturas de José Joaquim da Rocha, recorreu-se a análises científicas sob a responsabilidade da R & C Científica, de Vicenza, Itália, quando foram identificados pigmentos e bases de preparação utilizados por aquele pintor e pelo restaurador José Antônio da Cunha Couto.

e) Ainda acerca dos recursos digitais, um programa relativamente simples, como o Photoshop, tem permitido ao restaurador elaborar projetos e ensaiar alternativas de reintegração, com vistas à tomada de decisão mais adequada, conforme técnicas apresentadas no XX Congresso da Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais – ABRACOR, realizado em Fortaleza, em 2006.

No avanço da tecnologia da restauração, com as contribuições das ciências, merece comentário especial a verdadeira revolução causada pelo frequente lançamento de novos produtos e equipamentos, propiciando transformações pouco percebidas pelos restauradores hoje em início de carreira, que dispõem de largo acesso a toda uma tecnologia inexistente para os antigos profissionais da área. Entre os produtos, para citar os mais comuns: Os Paraloid, as Beva, inclusive Beva Film, colas e resinas (acrílicas, epoxídicas, de poliéster, vinílicas), vernizes, tintas exclusivas para a restauração, pigmentos, aglutinantes, solventes, diluentes, etc. Esses produtos vieram substituir, com mais eficiência, eficácia e segurança, materiais de natureza orgânica, tais como as ceras de abelha, resinas vegetais, colas de origem animal e vegetal, que eram vulneráveis aos ataques de micro-organismos. As tintas à base de óleo, que provocavam rápida oxidação, foram substituídas por aquarelas ou tintas à base de verniz, fabricadas exclusivamente para o restauro de obras de arte, a exemplo da Maimeri, Le Franc, etc. Isto não quer dizer que produtos orgânicos, tradicionalmente empregados, tenham sido totalmente banidos para finalidades específicas, em que mantêm eficácia comprovada, como a cola de coelho, de estrujão, etc., largamente utilizada, entre outros procedimentos, na fixação de policromia e faceamentos.

Quanto a equipamentos, merecem especial menção as mesas de sucção, as mesas térmicas, espátulas graduadas com termostato, os instrumentos aero-abrasivos ou micro-abrasivos, aparelhos portáteis de raios laser, exaustores e muitíssimos outros. O mercado ainda oferece uma infinidade de equipamentos de proteção pessoal, mormente quando os

restauradores entram em contato com produtos nocivos à saúde, pela sua toxicidade, largamente utilizados nos processos de limpeza e imunização.

Hoje em dia, existem empresas na Europa e nos Estados Unidos voltadas especificamente para a área do restauro, dispondo de um extraordinário elenco de equipamentos, utilitários e materiais, a exemplo da CTS (produção, distribuição e montagem de ateliês), com sede em Vicenza, Itália, dispondo de catálogo editado em português, e Talas (distribuição de materiais), com sede em Nova Iorque, EUA.

Conforme comentado, além da utilização de grande parte dos equipamentos e materiais acima citados, a restauração dos seis painéis de José Joaquim da Rocha interagiu fortemente com dimensões *conceituais* acerca da restauração, na busca de solução para a reintegração de suas lacunas pictóricas.

O autor desta tese não poderia deixar de confessar sua predileção pelos conceitos de restauro defendidos pelo seu mestre Umberto Baldini e pelo filósofo da restauração moderna, Césare Brandi, posição, aliás, partilhada pela maioria dos restauradores brasileiros que devem sua formação à Escola Italiana. Esses conceitos, já abordados neste trabalho, podem assim ser resumidos: respeito à originalidade da obra, conservação de sua maturidade e a valorização de sua expressão autêntica, impedindo toda a reconstituição duvidosa.

Entretanto, é sabido que as teorias acima citadas, chamadas de “clássicas” por Salvador Muñoz Viñas, têm dificuldades, em situações bem específicas, de aplicação plena e total, sofrendo neste e em outros países algumas adaptações, suavizando o rigor de suas regras. Isto não quer dizer, em hipótese alguma, qualquer filiação do autor da presente tese às recentes teorias de Muñoz, que preconizam uma ampla liberdade de atuação e de opinião não somente do restaurador bem como de todo o universo de pessoas envolvidas na restauração e conservação de um bem determinado: proprietários, mecenas, críticos, observadores comuns, comunidade a que está afeto bem, entre outros. Por outro lado, antes mesmo da chegada das ideias de Muñoz ao Brasil, alguns processos de adaptação das teorias clássicas já vinham sendo exercitados pelo autor desta tese e por outros restauradores, no que concerne, por exemplo, à pergunta insistente de Muñoz: “Para quem é feita a restauração?”. Assim, no caso das imagens de culto (esculturas e pinturas), a aplicação rígida das teorias de Brandi e Baldini, não era – e não é – plenamente compreendida pelo devoto, razão por que, nesses ícones, permite-se a complementação, dentro de critérios iconográficos, de partes danificadas ou desaparecidas, já que os fiéis, especialmente residentes nas comunidades rurais e pequenas cidades, têm dificuldade em venerar uma imagem considerada “mutilada”.

No caso da restauração dos painéis de José Joaquim da Rocha, acompanhando o tratamento que se dá ao acervo de museus, as teorias clássicas foram adotadas em sua plenitude, já que a Igreja da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, apesar de ser um templo religioso em atividade, exerce também função museológica. Por esta razão, foi empregada, na reintegração das grandes lacunas dos painéis *A circuncisão* e a *Assunção de Maria aos Céus*, a abstração cromática, desenvolvida nos laboratórios da Superintendência dos Bens Históricos e Artísticos de Florença, Itália, pelos mestres Umberto Baldini e Ornella Casazza. O mesmo critério foi aplicado à reintegração das pinturas murais recém descobertas na mesma capela-mor, possivelmente da autoria do mesmo pintor focalizado nesta tese. E, ainda, idêntica decisão foi adotada na recente restauração do painel de Carybé, intitulado *Os cinco elementos*, pertencente ao acervo da Escola Parque, em Salvador, no bairro da Caixa d'Água, conforme igualmente abordado na presente tese.

Na aproximação da pesquisa às metodologias da História da Arte, partiu-se da consideração da obra de arte em suas dimensões histórica, social e cultural – tão bem enfatizadas por Erwin Panofsky – em que o homem é o agente da tomada de decisões quanto às escolhas de procedimentos de restauro. Assim, esta tese levou sobretudo em consideração dois conjuntos de protagonistas: os restauradores baianos, no passado e no presente, sua história e capacitação profissional e dificuldades decorrentes de uma série de fatores adversos; e o público em geral, cuja percepção de resultados de obras restauradas foi devidamente captada, quando são utilizados procedimentos éticos e estéticos, adaptados à nossa realidade prática, orientados pelas diversas linhas de pensamento que intervêm no processo decisório do restauro.

Assim, sendo, paralelamente à principal linha de pesquisa desenvolvida pelo autor desta tese, com foco na restauração dos painéis de José Joaquim da Rocha, foram ainda definidas e desenvolvidas duas sondagens complementares:

- A primeira, voltada para o levantamento profissiográfico dos restauradores baianos, focando três gerações, os quais tiveram a oportunidade de livremente opinar sobre as dificuldades enfrentadas em sua profissão;
- a segunda sondagem, de caráter comportamental, teve como objetivo avaliar a percepção, por parte de um universo constituído de 31 professores de educação artística da Escola-Parque, do painel *Os cinco elementos*, de Carybé, após o seu integral restauro. Esta sondagem confirmou, plenamente, o acerto da decisão de utilização das teorias italianas na recuperação da importante obra de arte.

O levantamento profissiográfico aplicado e o conjunto de informações pertinentes a restauros executados no país, deixam evidenciado que o Brasil e, porque não dizer, qualquer outro país em insuficiente estágio de desenvolvimento, convivem, ainda atualmente, com isolados exemplos de aplicação da mais alta tecnologia restaurativa, ao lado de disseminados métodos que remetem, sem qualquer exagero, a usos e costumes que as instituições de defesa do patrimônio não conseguiram banir, ou por falta de recursos ou, mais precisamente, pela ausência de uma efetiva política governamental de formação profissional, circunstância que, em 2013, acarretou, depois de oito anos de renhidas lutas e após aprovação no Congresso Nacional, o veto presidencial ao projeto de regulamentação da profissão do conservador-restaurador, por considerá-lo "inconstitucional".

A sondagem junto aos restauradores ainda deixou bem clara a falta de políticas públicas destinadas à defesa de nosso patrimônio cultural, haja vista menções registradas pelo universo pesquisado, em termos de: ausência de planos de carreira e baixos salários; inexistência de equipamentos e de materiais; falta de cursos de atualização e aperfeiçoamento profissionais; concorrência de construtoras na área artística, embora despreparadas conceitual e tecnologicamente, obtendo obras em licitações cujo único critério é o do "menor preço", mesmo em se tratando de monumentos e bens artísticos de alta relevância nacional, com repercussões negativas na remuneração dos restauradores, na contratação de pessoal capacitado e na qualidade dos materiais empregados.

A segunda sondagem, acima mencionada, veio a propósito da aplicação dos princípios de Baldini e Brandi, na reintegração pictórica de grandes lacunas, quando um grupo de "observadores" foi submetido, após o restauro do painel de Carybé, a um teste comportamental, isto é, de *percepção da obra restaurada*, com o objetivo – não explicitado! – de captar claramente a reação do grupo. A reintegração de duas grandes lacunas, localizadas nas extremidades do painel, que não puderam ser reintegradas pela técnica mimética, dada a inexistência de documentos que auxiliassem os restauradores, não causou qualquer "ruído" aos observadores. Isto comprovou, na prática, a legitimidade da escolha da "abstração cromática", tão ciosamente propugnada pelos seus criadores italianos.

Vale esclarecer que o avanço da tecnologia traz em seu bojo uma maior segurança tanto para a obra de arte como para o profissional da restauração, propiciando mais eficácia e eficiência nos resultados; por outro lado, deve ser assinalado que esse desenvolvimento, evidenciado na modernização dos equipamentos e dos materiais utilizados – muitos importados – e nas análises científicas, etc., elevam significativamente o orçamento das

restaurações, em índices quase sempre impeditivos para as nossas instituições públicas e privadas.

Finalmente, através da análise do processo de intervenção restaurativa em pinturas, tomando como referencial as citadas obras de José Joaquim da Rocha, constatou-se a importância dos estudos históricos, conceituais e tecnológicos, sua inter-relação e diálogo necessário, no processo de restauração da obra de arte, seja qual for a sua natureza, cumprindo-se o principal objetivo que motivou a realização da pesquisa.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução na linguagem de hoje. Sociedade Bíblica do Brasil. Rio de Janeiro, 1960.

ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia.* Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 70.

_____ . *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1948

_____ . *José Joaquim da Rocha* – um enigma. Texto original datilografado, 1959. p.3 Arquivo Marieta Ales, pasta 14-b. Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor Arquivos Privados, 2013

_____ . Os azulejos da Igreja da Misericórdia. *A Tarde*, Salvador, 7 abr. 1958.

_____ . *Pequeno Guia de Igrejas da Bahia*: VI Ordem 3ª de S. Domingos. Prefeitura Municipal de Salvador, 1950. p. 10-12

_____ . *Pequeno Guia das Igrejas da Bahia. XI* : Santa Casa da Misericórdia e sua Igreja. 2 ed. Prefeitura Municipal da Cidade do Salvador,1968 p. 9

_____ . *Santa Casa da Misericórdia e sua Igreja*. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, XI, 2. ed. Salvador: Publicação da Prefeitura do Salvador, 1968.

ANAIS do Arquivo Público e Museu do Estado da Bahia. Bahia: Imprensa Oficial, 1928, v. 15, p. 32

ANDRADE, Mário de. Crônicas de Malazarte – VIII, América Brasileira, Rio de Janeiro, maio 1924. apud BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de (org.). *Brasil:* 1º Tempo Modernista. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p. 111-112

APÓCRIFOS: Proto Evangelho de Tiago. Disponível em: <http://www.autoresespiritas classicos.com/EvangelhosApocrifos/Apocrifos/EvangelhosApocrifos.htm>. Acesso em: 4 jun. 2013. p. 7

_____: Evangelho Pseudo-Mateus da Infância. O Livro Sobre a Origem da Abençoada Maria e a Infância do Salvador - Apócrifo Cristão. Disponivel em: <http://www.autoresespiritas classicos.com/EvangelhosApocrifos/Apocrifos/EvangelhosApocrifos.htm> Acesso em: 4 ago 2013 p. 1-2

ARGOLO, José Dirson. Congresso da ABRACOR Homenageou Pioneiros da Restauração Moderna na Bahia. *Boletim da ABRACOR*, Rio de Janeiro, p. 3-5, Trimestral Set/Out/Nov 1999. p. 4

_____ . *Dossiê da Restauração:* Esculturas Caboclo e Cabocla. Salvador (BA): Studio Argolo (Arquivo), 1998.

_____ . O Acervo do Mosteiro de São Bento da Bahia. In: PAIXÃO, Dom Gregório (Org.). *Mosteiro de São Bento da Bahia.* Rio de Janeiro: Versal, 2011. p. 218

_____ . *O Convento Franciscano de Cairu* – Restauração dos Elementos Artísticos. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2009. p. 156

_____ . Pedro Ferreira*:* Escultor, policromador e restaurador. *Boletim da ABRACOR*. Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, p. 2-5. Trimestr. e junho/julho/agosto. 1977.

_____ ; CARLOS, Waldemar Silvestre. *Projeto de restauração dos painéis e pintura mural da capela-mor da Santa Casa de Misericórdia da Bahia.* Salvador (BA): Studio Argolo (Arquivo), 2013.

ARQUIVO da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 27, 126-127

ARQUIVO da Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão. Livro da Despesa, 1836-1869 apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 151

ARQUIVO da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória. Livro de Receita e Despesa apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 149

ARQUIVO da Igreja-Matriz do Passo. Livro de Receita e Despesa, inic. 1844, apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 24.

ARQUIVO da Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim. Livros de Receita e Despesa apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 21

ARQUIVO da Irmandade do SS. Sacramento da Rua do Passo. Livro de Receita e Despesa, 1846-1847 apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 150-151

_____ . Livro de Receita e Despesa, 1850-1851. apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 150-151

_____ . Livro de Receita e Despesa, 1851-1852. apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 150-151

_____ . Livro de Receita e Despesa, iniciado em 1863, apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicação, 1976. p. 166

ARQUIVO da Irmandade do Santíssimo Sacramento de S. Pedro, apud, ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. 1976. p. 124

_____ . Livro Reformado da Irmandade do SS. Sacramento de S. Pedro - 1785-1856 apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 20

ARQUIVO da Ordem Terceira de São Francisco. Livro 3º dos Termos e Acórdãos, 1835 p. 137 apud ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. p. 70

_____ . Portaria, apud ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. p. 56

_____ . Recibo de 28/6/1849 apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 173

_____ . Termos de Acordão e Resolução, 8 de fevereiro de 1835 apud ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. p. 69

_____ . Termo de resolução, apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 56, 65-66

_____ . Termo de Resolução da Mesa, apud ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia*, 1948. p. 67.

_____ . Termo de Resolução da Mesa, apud ALVES, Marieta. História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia, 1948. p. 66

ARQUIVO da Ordem 3ª do Carmo. Livro de Receita e Despesa, 1779-1780. apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 176

_____ . Livro 2º de Acórdãos, 1781-1782 apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976, p. 18

_____ . Livro 2º de Assentos da Mesa, 1660/1709. p. 221v., apud ALVES, Marieta *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 190.

ARQUIVO da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Livro de Receita e Despesa da Santa Casa, inic. em 21/08/1806. p. 25, 36 apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e*

Artífices na Bahia. Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 29

_____ . Livro 3º I.S.C (Irmandade da Santa Casa), p. 42 v apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 52

ARQUIVO do Convento de Santa Clara do Desterro da Bahia. Livro-Caixa, 1838-1863, apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicação, 1976. p. 173.

_____ . Livro de Despesa apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 21

_____ . Livro de Despesa e Receita, 1838-1863. apud ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976. p. 17

_____ . Livro de Despesa, 1781-1805 apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 34

_____ . Livro de Quitação, 1815 apud ALVES, Marieta. *Dicionário dos Artistas e Artífices na Bahia.* Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 21

ATA da Reunião do Colegiado do Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, para a seleção dos candidatos inscritos, realizada em 26 de maio de 1980. AHEBA, Caixa 244, 31 p. 5 e 6.

ATA da Reunião do Colegiado do 2º Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Móveis e Integrados, realizada em 18 de março de 1981. AHEBA, Caixa 244, 31 p. p.8

ATA da Reunião do Colegiado de 2º Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Móveis e Integrados, realizada em 30 de março de 1981. AHEBA, Caixa 244

BAHIA. Decreto n° 10.011, de 26 de setembro de 1936. Diário oficial do Estado da Bahia. Salvador, 7 out 1936, apud BALTIERI, Rosana. João José Rescala: Teoria, Conservação e Restauração da Pintura em Salvador, (1952-1980). Tese de mestrado. Universidade Federal da Bahia – Escola de Belas Artes, 2012. p.48.

BAILÃO, Ana. As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica. **Ge-conservación**, Madrid, n. 2, p. 45-63, 2011. Disponível em: < http://www.academia.edu/1334322/As_T%C3%A9cnicas_de_Reintegra%C3%A7%C3%A3o_Crom%C3%A1tica_na_Pintura_revis%C3%A3o_historiogr%C3%A1fica> Acesso em: 30 out. 2014.

BALDINI, Umberto. *Teoria del Restauro*: e Unitá Di Metodologia. v.1, Firenze: Nardini Editore – Centro Internazionale del Libro S. p. A., 1978. p. 99

_____ ; DAL POGGETTO, Paolo. *Firenze Restaura*: Il Laboratorio nel suo quarantennio. Guida alla Mostra Firenze – Fortezza da Basso – 18 Marzo/4 Giugno 1972. Firenze: Sansoni, Stampato dalla Poligrafici Luigi Parma s.p.a. Bologna, 1973. p. 19

BALTIERI, Rosana Rocha. *João José Rescala*: Teoria, Conservação e Restauração da Pintura em Salvador (1952-1980). 2012. f. 234. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2012. p. 109

BARBOSA, Manuel A (Pe). Inspetoria dos Monumentos Nacionais. Anais do Arquivo Público da Bahia. Bahia, v. 26, 1938, p. 464-465. In: PERES, Fernando da Rocha. *Memória da Sé*. 3. ed. Salvador: Currupiu, 2009. p. 209

BAZIN, Germain. *A arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*: estudo histórico e morfológico. Rio de Janeiro: Record, 1983. v. 1 p. 305

BERGER, A. Gustav. *La Foderatura:* Metodologia e Técnica. Firenze: Nardini, 1992. p. 14 (Nota de Rodapé 9).

_____ . *La foderatura – metodologia e tecnica*. Presentazione di Giovanna C. Scicolone. Edizione italiana a cura di Lisa Venerosi Pesciolini. Firenze: Nardini, 1992. p. 13.

BOITO, Camilo. *Os restauradores*. Tradução: Beatriz Mugayar Kuhl e Paulo Magayar Kuhl. 1. ed. São Paulo: Artes e Ofícios, 2002. p. ?

_____ . *Questioni pratiche di belle arti*: Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamente. Milano: Hoepli, 1893. p. 43.

BONFORD, David; STANIFORTH, Sarah. Wax-Resin Linig and Colour Change: An Evaluation. *National Gallery Technical Bulletin*, v. 5, 1981. p. 58-65.

BRANDI, Césare. *Il restauro:* Teoria e pratica 1939-1986. A cura di Michele Cordaro. Roma: Riuniti, 1994. p. 23.

_____ . *Teoria del Restauro*. Picola Biblioteca Einaudi. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1977. p. 31.

BRASIL. Constituição (1934). *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (de 16 de julho de 1934)*. Titulo V, cap. II, art. 148. Disponivel em: < http://www.planalto.gov.br/ ccivil_03/constituicao/Constituicao34.htm> Acesso em: 30 out. 2014.

BRASIL. Lei de 16 de dezembro de 1830. Código Criminal do Imperio do Brazil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LIM/LIM-16-12-1830.htm>. Acesso em: 30 set. 2014.

BROADUS, John A. de Matheus. *Comentário do Evangelho de Matheus.* Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1949. p. 64

BURGI, Sergio; MENDES, Marilka; BATISTA, Antonio Carlos Nunes (Org.). *Banco de Dados – Materiais Empregados em Conservação/Restauração de Bens Culturais.* Rio de Janeiro: ABRABOR, UFRJ, Vitae, Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, 1990. p. 5.

CALIL, Carlos Augusto. Sob o signo do Aleijadinho: Blaise Cendrars, precursor do patrimônio histórico. Vitruvius. *Arquitextos*, a. 13, out. 2012

CAPANEMA, Gustavo. "Rodrigo, espelho de critério" In: *A LIÇÃO de Rodrigo*. Recife: Amigos do DPHAN, 1969. p. 41.

CARVALHO, Carlos Alberto de. *Tradição e Milagres do Bomfim.* Bahia: Typografia Baiana, 1915. p. 15

CASSIMIRO, Luis Alberto Esteves. Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos. Revista da Faculdade de Letras. *Ciências e técnicas do Patrimônio*. Porto. 2008-2009, I série. v. 7-8. p. 167. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9411.pdf> Acesso em: 26 jul. 2014.

COELHO, Beatriz R. V. A formação de conservadores/restauradores no Brasil: histórico e critérios para avaliação. *Boletim da ABRACOR*, a. 3, n. 9, mai 1996.

CONCURSO para livre-docente da cadeira de "Teoria, conservação e restauração da pintura". Candidato, João José Rescala. In: *ARQUIVOS da Universidade Federal da Bahia.* v. 2 . Escola de Belas Artes 1954-1955. Salvador (BA): Composto e Impresso na Gráfica Nossa Senhora de Loreto, 1956. p. 278.

CONTI, Alessandro. *Storia del restauro e della conservzione delle opere d`arte.* Saggio di Roberto Longhi. Martellagro (Itália): Electa, s. d. p. 31

COOPER, Douglas. *Paul Gauguin:* 45 lettre à Vincent, Théo et Jo van Gogh. Collection Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam. The Hague: Staatsuitverij, 1983. p. 251.

COREAL, François. *Voyage aux Indes Occidentales, contenant les anecdotes les plus remarquables ayant ponctué son Voyage entre 1666 a 1697*. Amsterdam, 1722. p. 168 a e 168 b.

CUMPRE Salvar essa maravilha. A Tarde, 2 ago. 1927. Assumptos Bahianos, p. 1 apud FLEXOR, Maria Helena Ochi (Org.); FRAGOSO, Frei Hugo. (Org.) *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia.* Rio de Janeiro: Versal, 2009. p. 204

CURY, Isabelle (Org.). *Cartas Patrimoniais*. 3 ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: IPHAN - Edições do Patrimônio, 2004. p. 94.

DANTAS, Raimundo Paiva; COSTA, Paulo Segundo. *Santa Casa de Misericórdia da Bahia 5° Século*: Patrimônio Histórico Nacional. São Paulo: Empresa das Artes, 2013. p. 38

DOMENICO, Rea; GIORDANO, Carlo. *Napoli e Pompei*. Firenze: Arti Grafiche, Parigi e Maggiorelli, 1972. p. 24 (Série Italia Artística)

ÉMILE-MÂLE, Gilberte. *Pour une Histoire de la Restauration des Peintures en France.* Paris: Somogy Editions d`Art, 2008. p. 35.

ENGERAND, Fernand. Inventaire de Tableaux du Roy rédigé en 1709 e 1710 par Nicolas Bailly. Introduction, p. XVIII. In: ÉMILE-MÂLE, Gilberte. *Pour une histoire de la restauration des peintures en France.* Études réunies par Ségolène Bergeon Langle. Paris: Somogy éditions d'art, 2008. p. 82 (Nota 1, cap. 1)

ETIENNE, Noémie. Un "Artiste Connaisseur"? L'expertise du restaurateur dans L'institution muséale à la fin du XVIII siècle. *Revue de Synthèse*, Paris, tome 132, 6ª série, n. 1, p. 75-91, 2011. p. 75. Disponível em: < http://www.academia.edu/1263845/_Un_Artiste_Connaisseur_LExpertise_du_Restaurateur_dans_LInstitution_Mus%C3%A9ale_%C3%A0_la_Fin_du_XVIII_e_Si%C3%A8cle_Revue_de_Synth%C3%A8se_2011> Acesso em: 30 out. 2014.

FILHO, Humberto Furtado de Simas. Legislação de proteção dos bens culturais. *Revista Cultural da Bahia.* Bahia: Conselho Estadual de Cultura, n. 3, 1969. p. 41

FLEXOR, Maria Helena Ochi (Org.); FRAGOSO, Frei Hugo. (Org.) *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia.* Rio de Janeiro: Versal, 2009. p. 204

FLEXOR, Maria Helena. História da edificação do convento e Igreja de São Francisco. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 86, 1976-1977, p. 69-72

_____ . Pedro Ferreira, um escultor baiano desconhecido. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 4, jul.-dez. 2009.

FREIRE, Luis Alberto Ribeiro. *A Paixão de Cristo Segundo José Joaquim da Rocha*. Egídio Sadeler II Eli du Bois. Salvador: TecnoMuseu Consultoria Ltda, 2003. Disponível em DVD

_____ . *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

FURRER, Bruno. (Org.) *Caribé*. Salvador: Odebrecht, 1989. 452 p., p. 186

GÓIS, Damião de. Chronica do Sereníssimo Príncipe D. João. In: SILVA, Manoel Ferreira da. *A Rainha Leonor e as Misericórdias Portuguesas***.** Lisboa: Rei dos Livros, 1998. Cap. X, p. 20.

GONZÁLES, Manuel Antonio Castiñeiras. *Introducción al método iconográfico.* Barcelona: Editorial Ariel, 2007.

HANNESCH, Ozana. Puxando o fio da meada Salvador Muñoz Viñas – Teoria Contemporânea de la Restauración. *Revista Acervo*. Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 135-140. Jul/dez. 2010. p. 136

INVENTÁRIO dos documentos relativos ao Brasil, existentes na Biblioteca Nacional de Lisboa. In: *Anais da Biblioteca Nacional*. Divisão de Obras Raras. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949. v. 75. p. 14. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_075_1955.pdf>. Acesso em: 30 set. 2014

JUNIOR, Silio Boccanera. *Bahia Histórica – Reminiscências do Passado – Registro do Presente*. Bahia: Typografia Baiana de Cincinnato Melchiades, 1921. p.78

JUSTICIA, Maria José Martinez. *Historia y Teoria de la Conservacion y Restauracion Artística*. Marid: Tecnos, 2001. 464 p

KIRBY TALLEY, Jr.; M. Patifes e Hotentotes: Restauradores, Práticas e Atitudes da Restauração na Inglaterra dos Séc. XVII e XVIII. Studies in the History of Painting Restoration. Londres: Archetype, 1998

MARCELO, Herman Venegas. A noção de patrimônio no Império. *PASOS:* Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. v.11, n. 1, p. 135-146, 2013. p. 136.

MARTINEZ, Socorro Targino. *2 de julho*: A Festa é História. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador. Secretaria de Educação e Cultura. Fundação Gregório de Mattos, 2000. p. 71

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane. *Les solvants*. Cours de conservation 2. Bruxelles: Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1981. p. 111

MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPPOT, Paul. *Problems of Presentation Conservation of Woll Paintings*. Londres/Boston: Butteworths, 1984. p. 305-315

MOTTA, Édson; SALGADO, Maria Luiza Guimaraes. *Restauração de Pintura*: Aplicações da Encáustica. Rio de Janeiro: IPHAN. Ministério da Cultura. Departamento de Assuntos Culturais, 1973. p. 67, 69.

NEVES, Pe. Moreira das. Evocação: Sob o signo da Princesa Perfeitíssima – D. Leonor, a Misericordiosa. *Convergência.* Jul/Ag. 1988. In: SILVA, Manoel Ferreira da. A Rainha Leonor e as Misericórdias Portuguesas. Lisboa: Rei dos Livros, 1998.

NOSSA História. Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia [website]. Disponível em: < http://www.mas.ufba.br/#/o-museu>. Acesso em: 4 out. 2014

OLIVEIRA, Maria Leda. A história do Brazil de Frei Vicente do Salvador: história e política no Império Português do Século XVII. Rio de Janeiro: Versal, 2008. 2 vol.: il. Fl. 54v

OLIVEIRA, Mario Mendonça de. Formazione dei Restauratori di Monumenti in Brasile. In: SEMINÁRIO DE FERRARA, 1991, Itália. Material didático. Itália, 1991. p. 3

_____ . *Um sistema para consolidação de estuque no Palácio Rio Branco*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, CNPq/FNPM, 1983. p. 9.

OTT, Carlos. *A Santa Casa de Misericórdia da Cidade do Salvador*. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ministério da Educação e Cultura, n. 21, 1960. p. 17.

PERES, Fernando da Rocha. *Memórias da Sé.* Salvador: Corrupiu/Petrobras, 2009. p. 207

PERUSINI, Giuseppina. *Il restauro dei diponti e dele sculture lignee*. Storia, teoria e tecniche. Udine: Del Bianco. Institute di Storia dell Università di Udine, 1994. p. 240

PINHO, José Wanderley de Araújo. Proteção dos monumentos públicos e objetos artísticos. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Bahia, n. 43, 1918. p. 191

_____ . *Testamento de Mem de Sá* In: Congresso de História Nacional, 3., 1941. Rio de Janeiro, Separata dos Anais, v. 3, Rio de Janeiro, 1941. p. 132.

PROTEÇÃO e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: Uma trejetória. MEC, SPHAN, pró-memória. Brasília: 1980.

QUEIROZ, Moema Nascimento; COPPOLA, Soraya. A prática da preservação, conservação e restauração e a Teoria da Brandi. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. XL, 2008. p. 391-409. p. 408. Nota 4 de fim de texto. Disponível em: <http://www.docvirt.com/WI/hotpages/hotpage.aspx?bib=BibVirtMHN&pagfis=19086&pesq=&url=http://docvirt.com/docreader.net#> Acesso em: 14 set. 2014.

QUERINO, Manuel Raymundo. *Artistas Bahianos.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909, p.68.

RELATÓRIO apresentado á Meza e Junta da Casa da Santa Misericordia da capital da Bahia pelo provedor Conde de Pereira Marinho por occasião da posse em 2 de Julho de 1882. Bahia: Litho-typographia de João Gonçalves Tourinho – Arcos de Santa Barbara n. 83, 1882. p. 18

RESCALA, João José. *Restauração de obras de arte:* Pintura-Imaginária-Obras de talha. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Centro Editorial e didático da UFBA, 1985. p. 207

SANTOS, D. Maria Carlota de Assis Almeida. *Primeira Misericórdia do País:* a de Caldas da Rainha. In: Congresso das Misericóridas, IV, 1959, cidade.

_____ . apud SILVA, Manoel Ferreira da. *A rainha Leonor e as Misericórdias Portuguesas.* Lisboa: Rei dos Livros, 1998. p. 22

SÃO PAULO, Jorge de. Breve pontifício de 1º. de Junho de 1497 e Bula do mesmo ano. In: *História da Rainha D. Leonor e da fundação do Hospital das Caldas*. 1656, editado em 1928. Segunda parte capítulo IX.

_____ . *História da Rainha Dona Leonor e da fundação do Hospital das Caldas*, Escrito em 1656. Editado em 1928. Capítulo II

SILVA, Manoel Ferreira da. *A Rainha Leonor e as Misericórdias Portuguesas*. Lisboa: Rei dos Livros, 1998. p. 14

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. *Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João.* Conselho Federal de Cultura. Universidade Federal da Bahia. 1971. 159 p

SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822).* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 90

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado Descriptivo do Brasil em 1587.* 3. ed. Brasiliana: Companhia Editora Nacional, 1938. v. 117 – Biblioteca Pedagógica Brasileira. 493 p., p. 135.

SPHAN, Memória Oral, 1986, p. 11 apud BALTIERI, Rosana Rocha. *João José Rescala*: Teoria, Conservação e Restauração da Pintura em Salvador (1952-1980). 2012. f. 234. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2012

VAN DE WETERING, Ernest. A Autonomia da Restauração: Considerações Éticas sobre os Conceitos Artísticos. In: Pinturas italianas antigas: abordagens durante a conservação. Procedimentos de um simpósio na Galeria de Arte da Universidade de Yale, abril 2002. Edição de Patrícia Sherwin Garland. Textos distribuídos para os participantes do Workshop (ver nota abaixo).

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea*: Vidas de Santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 750

VÉLIZ, Zaira. *Studies in the History of Painting Restoration*. London: Archettype, 1988.

VICENTE, Mônica Farias Menezes. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador*: José Joaquim da Rocha 1750-1850. 2011. v.1, f. 629. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2011

VILHENA, Luis dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. Notas e Comentários de Braz do Amaral. Apresentação de Edison Carneiro. v. 2. Bahia: Editora Itapoã, Coleção Bahiana, 1969. p. 451-452

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid (Espanha): Editorial Sintesis S.A., 2003. 205 p.

Documentos e manuscritos

Arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia (ASCMBA)

Arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. *Livro 4º de Atas de Mesa (02.07.1875-01.06.1884).* v. 20, 3 jun. 1882, f.77v

_____ . _____ . v. 20, 2 de julho de 1875 – 01.06.1884. p. 76v-78

_____ . *Livro de Receita e despesa do Irmão Recebedor das esmolas – Tesoureiro da casa (07.08.1776-2.07.1777)*. v. 887, Recibo Nº 98, 1º jul. 1777, f. 50

_____ . *Livro de Receita e despesa do Irmão Recebedor da casa (1791-1792*), v. 902, Recibo Nº 97, 30 jun. 1792, f. 96v

_____ . *Livro 3º de Registro de contas e documentos que comprovam os balanços da Casa*. (1853). v. 225, f. 156v – 172v.

_____ . Recibo de Nº 34 In: *Livro de Receita e Despesa*, v. 888, f. 249.

_____ . Recibo de N° 47 In: *Livro de Receita e Despesa*, v. 840, f. 101.

_____ . Recibo de Nº 73 In: *Livro de Receita e Despesa*, v. 891, f. 74.

_____ . Recibo de Nº 96. In: *Livro da Receita e despesa do Irmão recebedor das esmolas (Tesoureiro da Casa) (08.07.1791 a 30.06.1791*), v. 902, p. 96v

_____ . Recibo Nº 97. 30 jun. 1792. In: *Livro de Receita e despesa do Irmão Recebedor da casa* (1791-1792), v. 902, f. 98

_____ . Recibo Nº 98 - 1º jul. 1777 In: *Livro de Receita e despesa do Irmão Recebedor das esmolas – Tesoureiro da casa* (07.08.1776-2.07.1777). v. 887, f. 50

Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB)

ALVES, Marieta. Ata da Sessão de 1º de Agosto de 1880. Caderno – Cópias documentos S. Domingos, sé, S. Pedro dos Clérigos, Santa Casa: contrato pintura com Antonio Simões Ribeiro, e outros importantes documentos, inclusive petição do Pe Manoel Ribeiro Rocha. Construção do Zimbório. S. Domingos – Documentos reforma interna da Igreja. Restauração pintura caderno 'Tom Mix'. Arquivo Marieta Alves, pasta 31. Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor Arquivos privados, 2013.

_____ . Igreja Matriz de Sant'Anna: Notas copiadas dos documentos do Archivo. Arquivo Marieta Alves, pasta 35. Caderno capa "Almirante Barroso". Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor arquivos Privados, 2013

_____ . Livro de Termos e resoluções da Irmandade da Matriz do Pilar, rubricado por Lucas Antonio Monteiro de Barros, iniciado em 5 de agosto de 1799. Caderno de Cópias de

documentos dos Arquivos das Igrejas do Pilar, Conceição da Praia e São Domingos. Arquivo Marieta Alves, pasta 35. Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor Arquivos Privados, 2013

_____ . Restauração pintura do tecto. Proposta do pintor Francisco José Rufino de Salles. Arquivo Marieta Alves, pasta 35. Caderno capa "Tom Mix: S. Domingos – Restauração de pintura". Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor arquivos Privados, 2013.

Arquivo Público da Bahia – APEB. Secção: Privado. Arquivo Marieta Alves, informação coletada para esta pesquisa.

NORMAS CONSULTADAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORNAS TÉCNICAS. **NBR 6023:** informação e documentação: referências: elaboração. Rio de Janeiro, 2002. 24p.

_____. **NBR 10520:** informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002. 7 p.

_____. **NBR 6024:** informação e documentação: numeração progressiva das seções de um documento escrito: apresentação. Rio de Janeiro, 2012. 4p.

_____. **NBR 6027:** informação e documentação: sumário: apresentação. Rio de Janeiro, 2012. 3p.

_____. **NBR 6028:** informação e documentação: resumo: apresentação. Rio de Janeiro, 2003c. 2p.

_____. **NBR 14724:** informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro, 2011. 11p.

ANEXOS

ANEXO A – Transcrição do documento de Nº 73, referente a importância paga a José Joaquim da Rocha para renovar o painel do retrato de Francisco Fernandes do Cy.

N.73	Em 29 de junho de 1781	
Reforma de	Lanço em despeza ao Ir' Thezrº Filippe Manoel de Almeyda	10$000
Painel do	dez mil reis, que pagou	
Franco do	Ao Me Pintor JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA, em dº dia,	
Frz' Cy	importª de renovar o Painel do Retrato de Francisco Fernandes do Cy, como consta do Documento N73 que vay ao maço pr linha. E de como se acha satisfeita esta partida assignou commigo Thomas Gomes Marinho da Gama Escr.am actual da Meza que sobscrevy.	

Thomas Gomes Marinho da Gama

Filippe Manoel de Almeyda



Figura A – Recibo de Nº 73.

ARQUIVO da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Recibo de Nº 73 In: Livro de Receita e Despesa, v. 891, f. 74.

ANEXO B - Restauração pintura do teto. Proposta do pintor Francisco José Rufino de Salles.

“Lº III Accordãos. Inicio 1829. Escrito até 1930. Paginas em branco da pag. 236 verso até o fim 299.
Restauração pintura do tecto. Proposta do pintor Francisco José Rufino de Salles Pag.162.

Proposta (16 Novembro 1877) S. P. H. A. N.

‘Eu abaixo assignado Professor de Desenho e Pintura, proponho-me a fazer a restauração do tecto da Igreja da Veneravel Ordem Terceira de S. Domingos, bem como o gessamento e pintura da mesma Igreja, e o dourado, conforme o plano que em seguida nesta apresento, e sobre as clausulas que mais razoaveis e vantajosas forem á mesma Veneravel Ordem, podendo esta alterar as que na presente proposta se achão estabelecidas do modo que lhe for mais conveniente.

Plano

O gessamento de toda a obra será feito à colla de luva em tempera forte, capaz de resistir por muitos annos e de receber o dourado a todo tempo que a Veneravel Ordem o poça fazer, e não querer fazêl-o já.

Este processo foi o que empreguei na Capella do Senhor dos Afflictos, n’esta cidade, e que depois de decorridos oito annos, estava em tão perfeito estado que sérvio para o douramento.

Toda a obra de madeira levará trez mãos de gesso, sendo cuidadosamente preparado a fim de evitar o menor grão de arêa que no mesmo gesso quer na colla, devendo por isso ser tudo passado em peneira fina e dep.ˢ applicado o aparêlho com egualdade, demodo que os entervallos e baixos dos relevos não fiquem entupidos ou betumados pelas camadas do apparelho, afim de que a importante e polida obra do retabulo, que habilmente foi desempenhada com todo rigor e belleza d’arte, não desmereça em sua perfeição, como de ordinario acontece com certas obras que, bem desempenhadas quanto a talha ou estatuaria, perdem toda sua perfeição em resultado de máo systema de apparelhar-se sem estas precauções, que são tão necessarias, principalmente n’uma obra tão importante como a Igreja de S. Domingos, onde todo e qualquer trabalho que se tiver de fazer deve em tudo corresponder á magnificencia com que foi feita, primando hôje entre todos os templos desta capital pela sua perfeita e elegante architetura moderna. O material para esta obra deve ser de primeira qualidade. A restauração do tecto sera feita da forma seguinte: Primeiramente será muito bem lavado de modo que fique extrahida toda impuridade que em grande escala existe sôbre essa pintura. Seguir-se-ha a primeira camada de verniz para avivar as côres e poderem harmonizarem com as dos retoques ou restauração, procedendo porem o betumado das juntas das taboas. Findo este trabalho será de novo envernisado todo o tecto, não só para brilhar as côres como para duração da pintura. O verniz será do mais fino e branco, proprio de paineis. O retoque ou restauração do tecto será feito com tintas finas em tubos, francesas ou americanas com oleo fino de nozes. As paredes serão raspadas e polidas e de pois pintadas a oleo e envernisadas, tanto as da Capella mór como as do Côrpo da Igreja.

Todas as portas, quer das tribunas e púlpitos, quer as outras que fazem frente para o interior da Igrêja, serão pintadas de branco, a oleo, e envernizadas, sendo as janellas do Côro,

bem como as portas da frente coloridas de verde no exterior. Toda esta obra me obrigo a faser pela quantia de tres contos, nove centos, e trinta mil reis (9:930$000) no praso de seis mezes a contar do dia em que der principio ao trabalho. O andaime será feito á custa da Veneravel Ordem. O pagamento da importancia desta obra será feito de modo que mais conveniente for á mesma Veneravel Ordem; deixo-o pois ao seu alvitre.

Si a mesma Veneravel Ordem quizer em seguida fazer o douramento da Igreja, tambem me proponho desde já a fasêl-o sob clausulas que lhe sejão favoraveis, dispensando até a entrada com quantia alguma, si difficil lhe for isso pois estou habituado a faser toda esta obra, durante a qual a Veneravel Ordem dará o que puder e quiser, e no fim me passará letras do que restar, por prasos razoaveis e compativeis com as suas forças.

Com quanto seja eu muito conhecido, e reconhecido habilitado para desempenhar a obra que pela presente me proponho a faser, com tudo julgo conveniente apresentar á judiciosa consideração dessa respeitavel Irmandade as que desse genero já tenho feito, a fim de que por ellas possa a Veneravel ordem mais facilmente reconhecer e avaliar minhas habilitações. (espaço) O tecto da Capella do Senhor dos Afflitos, que se achava quasi inutilisado, foi por mim restaurado no anno de 1862 e nessa occasião fis tambem o gessamento de seus novos altares e de toda a mais obra d'aquella Capella. (espaço) O dourado e pintura, bem como a restauração do painel que fecha o throno da Capella de S. José, foi também feito por mim, a convite do finado Com.^{or} Manoel Belens de Lima, que nessa occasião era Provedor d'aquelle recolhimento e do Seminario de S. Joaquim.

A este respeito pode dar informações minuciosas o S.^{r} Antonio Benicio Ferreira, então guarda-livros do mesmo Commendador.

Acha-se collocado no tecto da Capella de Nossa Senhora do Rosario de Itapagipe um grande quadro feito por mim haverá quatro mezes e de que deu noticia ao Diario da Bahia o Reverendo S.^{r} Padre Mestre Jose Gregorio, Capelão da mesma Igrêja. Este painel esteve exposto oito dias á apreciação do publico, e mereceu approvação de todos que o viam.

Fui ultimamente convidado pelo S.^{r} D.^{or} Thomaz d'Aquino Gaspar para encarregar-me do douramento da Sachrestia e Corredores da Capella do S.^{r} Senhor do Bomfim de que é mui digno tesoureiro, e bem assim da reforma dos Paineis, não só da mesma Sachristia, como dos dous corredores, e dos retoques dos Sanefões dos mesmos, pintura que havia sido feita por mim no anno de 1854, por encomenda do finado Manoel Martins Torres, então Thesoureiro daquella Igrêja.

A respeito d'esta pintura, que geralmente agradou, como é notorio, cumpre-me diser a esta respeitavel Ordem, que eu a garanti por dez annos; entretanto vinte e tres são decorridos e está ella perfeita, tendo apenas soffrido retoques. Estão pois reformados os paineis grandes da Sachrestia do Bomfim, e de novo dourados os quadros dos mesmos. Esta obra, seja-me licito diser, é um documento que julgo muito valioso para mim, visto como tem sido elogiado por quantos a teem examinado. A seu respeito o mesmo S.^{r} D.^{r} Gaspar poderá dar enformações a esta Veneravel Ordem, afim de que tenha ella pleno conhecimento do quanto tenho dito, aliás teria eu grand satisfação se os Illustres Cavalheiros de que se compoem a respeitável Mesa administrativa desta Veneravel ordem se dignassem honrar-me com seu comparecimento na quella Capella, onde me acho perto, por que ficaria d'esta arte conhecedoura dos trabalhos por mim alli desempenhados, e cuja descripção venho de enunciar em termos succintos.

Orçamento		
Gessamento do altar mor		400$000
Dito do tecto da Capella mor		250$000
Dito das seis tribunas da mesma	a 25$000	150$000
Dito dos remates das duas portas	a 10$000	20$000
Pintura a oleo e envernisamento das paredes da mesma Capella mor		150$000
Dito do tecto da mesma, sendo de asul celeste, a oleo		50$000
Gessamento do arco cruseiro		150$000
Dito das quatro molduras para paineis aos lados do mesmo arco	10$000	40$000
Dito das duas pilastras dos angulos lateraes do mesmo arco	15$000	30$000
Dito das duas almofadas	10$000	20$000
Dito dos quatro altares pequenos	100$000	400$000
Dito das seis tribunas do Côrpo da Egreja	25$000	150$000
Dito dos dous púlpitos	25$000	50$000
Dito dos quatro remates das portas do mesmo Corpo da Egreja	10$000	40$000
Dito da grade do Côro		100$000
Dito dos remates das duas portas do côro	10$000	20$000
Pintura a oleo e envernisamento das paredes do Côrpo da Egreja		250$000
Dito das vinte e duas portas, sendo doze das tribunas, duas dos púlpitos, duas da Capella-mór, quatro do Côrpo da Egreja, e duas do Côro, todas de branco, envernizadas	5$000	110$000
Dito das tres portas e janellas da frente da Egreja p.^{r}		50$000
Restauração do tecto		1:500$000
		3:930$000

Offereço pois a esta Illustre e respeitável Mesa o orçamento que fiz, dando a cada peça seu valor, por que assim descreminadas todas as verbas pode se facilmente conhecer si os valores por mim apresentados são oou não razoaveis. Si a respeitavel Mêsa deliberar fazer já o dourado, darei o orçamento logo que o queira, não o apresentando agora por saber que por este anno só pretende faser o gessamento, restauração do tecto; e o mais que se acha mencionado no orçamento.
Bahia 16 de Novembro de 1877**.”**

ALVES, Marieta. Restauração pintura do tecto. Proposta do pintor Francisco José Rufino de Salles. Arquivo Marieta Alves, pasta 35. Caderno capa Tom Mix: S. Domingos – Restauração de pintura. Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor arquivos Privados, 2013.

ANEXO C – Atas das Sessões de 1880 a 1882 nas quais a Comissão de Obras das reformas da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos trata com o pintor Miguel Navarro y Cañyzares de restaurar o forro da sua nave.

Ata da Sessão de 1º de Agosto de 1880, à p. 159, Marieta Alves transcreve o seguinte:
" 'O Senr. Presidente disse que achando-se já em regular andamento o dourado da Capella-Mor, e, sendo portanto, preciso attender-se a pintura dos quadros do tecto da mesma Capella e frente do arco Cruzeiro, desejava ouvir a opinião da mesa, sobre si converia fazer publico convite pelos Jornaes para apresentação de propostas, ou se contratar-se independente d'este meio e particularmente com qualquer artista de merito reconhecido este trabalho, e sendo resolvido pela segunda hypothese, o mesmo Irmão Prior propôz de preferencia os nomes dos Senr[es]. Miguel Navarro y Canyzares, e Jose Antonio da Cunha Couto, que por informações insuspeitas que de ambos tem tido achão-se para isso sufficientemente habilitados, sendo que, segundo ainda as mesmas informações, parece ter o primeiro destes alguma vantagem sobre o segundo n'este genero de pintura, por estudo especial em diversos paizes que percorrêo onde em contacto com os grandes Mestres vesitou pessoalmente não só os primores da arte moderna, como aquelles que ainda se encontrão preciosos legados da anteguidade; por isso, era de parecer que desde já ficasse a Comissão de Obras encarregada de derigir-se ao mesmo Canyzares, a fim de convida-lo a apresentar um plano de trabalho, não só em referencia aos ditos quadros porem ainda do acabamento da restauração do grande tecto e toda mais pintura necessaria da Igreja, no qual plano deve vir descriminados parcialmente os valores estimativos de cada execução, podendo a mesma Comissão, se assim entender, ouvido egualmente o segundo Jose Antonio da Cunha Couto, e avaliados com prudencia as vantagens que possão d'entre um e outro resultar a Ordem, contractar com qualquer d'elles e até mesmo com ambos, se d'isso não resultar prejuiso ao perfeito desempenho, com que deve ser feito o mencionado trabalho, devendo porem antes de definitivamente firmado qualquer acôrdo ser levado ao conhecimento da Mesa para ser por ella sancionado, e tomada a materia da proposta na consideração devida, foi approvada por unanimidade.'"

"Pág. 160. Sessão de 22 Agosto 1880 (extraordinaria) 'Foi novamente recomendado a Comissão de obras de levar a effeito quanto antes a vestoria judicial no douramento do tecto da Capella-Mór da Egreja feito pelo professor Francisco Jose Rufino de Salles, e que n'este acto fosse tambem verificado se o trabalho do engessamento geral da mesma Egreja e restauração do grande tecto se achão concluidos e de accôrdo com o contracto ficando porem o nosso Irmão Secretario autorizado a dierigir-lhe um officio faszendo conhecer ao dito professor Salles, esta resolução definitiva da Mesa e convidando-o a responder com a possível brevidade. Foi mais recomendado a comissão de obras entender-se com o professor Canyzares a fim de dar este, andamento aos esboços da pintura que se propom fazer na Egreja, a fim de serem julgados pela Mesa.'"

"Pag.162. Sessão de 19 setembro 1880. 'O Irmão Prior, declarou que achando-se na Sachristia o professor Canyzares, com os esbôços que pretende executar conforme a sua proposta para a pintura da Igreja, passava a nomiar uma commissão a fim de convidal-o a comparecer

designando para isso os Irmãos Secretario, e Thesoureiro, os quaes acompanhando o mesmo professor sala da Mesa e tomando este assente ao lado do Presidente apresentou o seu trabalho que foi examinado pela mesa, retirando-se em seguida com as mesmas formalidades. Foi lido um officio do Professor Salles, com data de 8 do corr^{e}., em resposta ao que lhe foi derigido por esta mesa em 31 de Agosto do mez p. passado, do qual não tomou conhecimento pela forma inconvenientemente por que fôra redigido afastando-se o mesmo Salles, em sua redação dos preceitos rigorosos da civilidade que devia guardar derigindo-se a uma corporação por mais de um titulo respeitavel; autorisando a Mesa n'este acto a Comissão de obras da Igreja a faser particularmente a vistoria no dourado da Capella Mór chamando para isso artistas habilitados e testemunhando o acto lavrando-se de tudo um termo para constar.'"

"Pag. 163. Sessão 25 Março 1881. 'Apresentada uma proposta, e lida do professor Jose Antonio da Cunha Couto, para a pintura da Egreja, foi distribuida a Commissão de obras, para dar oportunamente seo parecer'".

"Pag.182. Sessão 15 de Junho de 1882. [...] Foi nomeada 1 commissão para entrar em accordo com o pintor José Antonio da Cunha Couto e obter delle a conclusão da restauração da pintura do tecto da Igreja."

"Pag.183. Sessão 1º de Agosto de 1882. Informe, apenas, que a Commissão desincumbiu-se da tarefa, sem outra explicação."

ALVES, Marieta. Atas das Sessões de 1º de Agosto de 1880 a 1º Agosto de 1882. Caderno – Cópias documentos S. Domingos, sé, S. Pedro dos Clérigos, Santa Casa: contrato pintura com Antonio Simões Ribeiro, e outros importantes documentos, inclusive petição do Pe Manoel Ribeiro Rocha. Construção do Zimbório. S. Domingos – Documentos reforma interna da Igreja. Restauração pintura caderno 'Tom Mix'. Arquivo Marieta Alves, pasta 31. Arquivo Público do Estado da Bahia, Setor Arquivos privados, 2013

ANEXO D – Relatório do CECOR referente aos reentelamentos executados pelo restaurador Robespierre de Farias.

Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

s da Conserv ação

UFMG UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO

IDENTIFICAÇÃO

Título: Reentelamentos executados pelo restaurador Robespierre de Farias

Data: Período de 1934 a 1938

Procedência: Salvador, Bahia

Número de registro CECOR: 1420

Local e data da coleta de amostras: Bahia, alguns anos atrás, por José Dirson Argolo

Solicitante: Restaurador José Dirson Argolo

Studio Argolo Antiguidades e Restaurações Ltda.

Fones (071) 3237-6733 ou 9161-6935

E-mail: studioargolo@uol.com.br

OBJETIVOS

Caracterizar os materiais utilizados em reentelamentos na Bahia pelo restaurador Robespierre de Farias, no período entre 1934 e 1938.

METODOLOGIA

Amostras de nove tecidos foram retiradas de antigos reentelamentos e enviadas para análise (Fig. 1). Em cada pedaço de tecido procedeu-se ao exame organoléptico a olho nu e ao microscópio estereoscópico[1], com registro fotográfico (microfotografias), para descrição da amostra e identificação do tipo de tecelagem[2]. A trama e a urdidura foram separadas, limpas e as fibras identificadas pelos seguintes métodos analíticos (Fig. 2):

- Microscopia ótica, analisando-as nos sentidos longitudinal e transversal;
- Testes microquímicos com reagentes específicos – o corante Neocarmim W e a Floroglucina[3], que identifica a presença de lignina.

[1] Microscópio estereoscópico Olympus, modelo SZ40.
[2] Discussão com o restaurador Antônio Fernando Batista Santos, especialista em tecidos, professor na Universidade FUMEC/Faculdade de Engenharia e Arquitetura, em Belo Horizonte, MG.
[3] Adiciona-se uma gota de Floroglucina (2% em alcool) na fibra. Depois de seca, adiciona-se uma gota de ácido nítrico concentrado. A coloração vermelha indica a presença de lignina. E, se não colorir, celulose pura.

ANEXO D – Continuação.

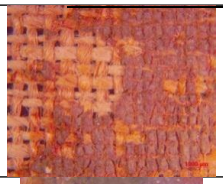
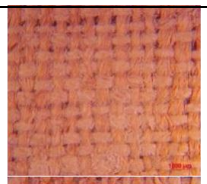
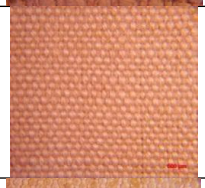
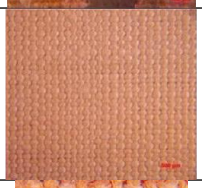
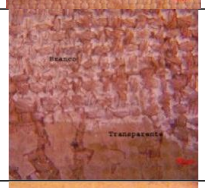
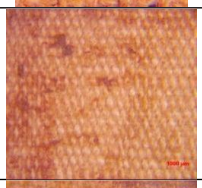
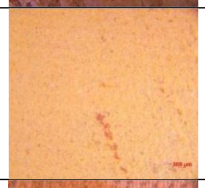
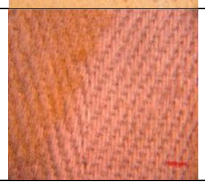
AMOSTRA	FRENTE	VERSO	DATA REENTELAMENTO/Observação / Descrição
1			30/03/ 1937 Descrição – Adesivo marrom escuro aplicado sobre tecido de fibra clara no sentido horizontal e fibra amelarada no sentido vertical.
2			30/03/ 1937 (tela com retoque) Descrição – Adesivo amarronzado presente na trama do tecido e retoques marrom e vermelho escuros. Presença de auréola, sendo a urdidura fibra clara e a trama, fibra amarelada.
3			30/03/1937 Descrição – Adesivo amarronzado presente na trama do tecido e resquícios de tinta branca. Tecido com fibra clara na horizontal e fibra amelarada na vertical.
4			30/03/ 1937 (parte da base preparação e retoque) Descrição – Adesivo amarronzado na trama do tecido, com fibra clara na horizontal e amelarada na vertical. Presença de preparação branca e retoque marrom escuro.
5			30/05/1937 (tela com parte da base de preparação e retoque) Descrição – Adesivo marrom amarelado sobre tecido de fibra clara. Presença de preparação branca e retoque marrom escuro.
6			30/05/1937 Descrição – Adesivo amarelado sobre tecido de fibra clara.
7			08/02/1934 Descrição – Adesivo amarelo transparente impregnado no tecido de fibra clara na horizontal e fibra amelarada na vertical. No verso, branco presente na trama do tecido e adesivo transparente.
8			Câmara Municipal de Salvador, retirada da pintura Retrato Vascannes Descrição - Adesivo amarronzado sobre tecido de fibra clara. Tinta branca no verso da tela.
9			1938 Museu de Arte da Bahia Descrição – Adesivo nas cores amarelada e amarronzada sobre tecido de fibra clara.

Figura 1 – Tecidos, informações do restaurador José Dirson Argolo e descrição das amostras.

ANEXO D – Continuação.

Microfragmentos dos adesivos usados em cada reentelamento foram coletados e examinados por Espectroscopia de absorção na região do infravermelho por transformada de Fourrier - FTIR[4] (Fig. 3) e testes de solubilidade. A fluorescência de raios-X[5] foi utilizada para identificação dos elementos químicos presentes nos retoques e preparações (amostras 04 e 05); no branco sobre o tecido (amostra 07) e na tinta branca do verso da tela (amostra 08) (Fig. 4). Reações microquímicas também foram feitas nessas quatro amostras para complementação das análises. As etapas de interesse foram documentadas ao microscópio ótico com luz polarizada, refletida e/ou transmitida[6].

RESULTADOS

Os resultados estão apresentados nas três figuras a seguiir:

- Caracterização dos tecidos, na figura 2;
- Espectros dos materiais analisados por Espectroscopia de absorção na região do infravermelho por transformada de Fourrier, na figura 3;
- Registro dos espectros da fluorescência de raios-X, na figura 4.

[4] FTIR: BOMEM Hartmann & Braun, MB-Series
[5] Fluorescência de raios-X: Bruker – Tracer III-V
[6] Microscópio Olympus, modelo BX-50

ANEXO D – Continuação.

RESULTADOS - CARACTERIZAÇÃO DOS TECIDOS DOS REENTELAMENTOS

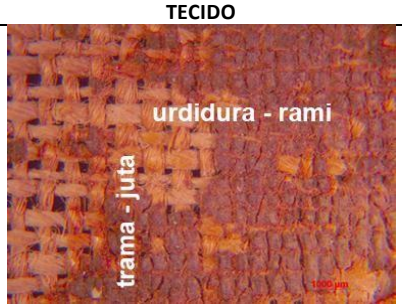
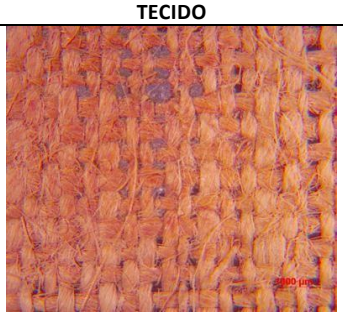
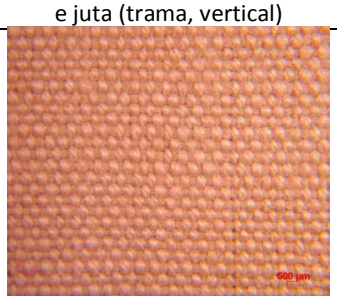
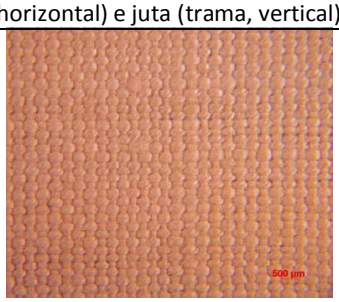
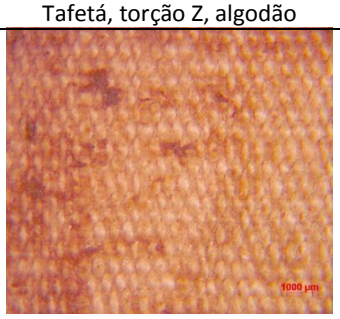
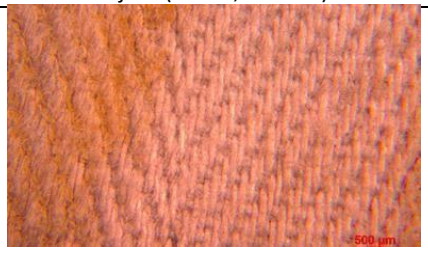
AMOSTRA	TECIDO	AMOSTRA	TECIDO
1	 Tafetá, torção Z, rami (urdidura, horizontal) e juta (trama, vertical)	2	 Tafetá, torção Z, rami (urdidura, horizontal) e juta (trama, vertical)
3	 Tafetá, torção Z, rami (urdidura, horizontal) e juta (trama, vertical)	4	 Tafetá, torção Z, rami (urdidura, horizontal) e juta (trama, vertical)
5	 Tafetá, torção Z, algodão	6	 Tafetá, torção Z, algodão
7	 Tafetá, torção Z, rami (urdidura, horizontal) e juta (trama, vertical)	8	 Tafetá, torção Z, algodão
9		Sarja, torção Z, algodão	

Figura 3 – Resultados da identificação do tecido.

ANEXO D – Continuação.

ESPECTROS DE ABSORÇÃO NA REGIÃO DO INFRAVERMELHO POR TRANSFORMADA DE FOURRIER - FTIR

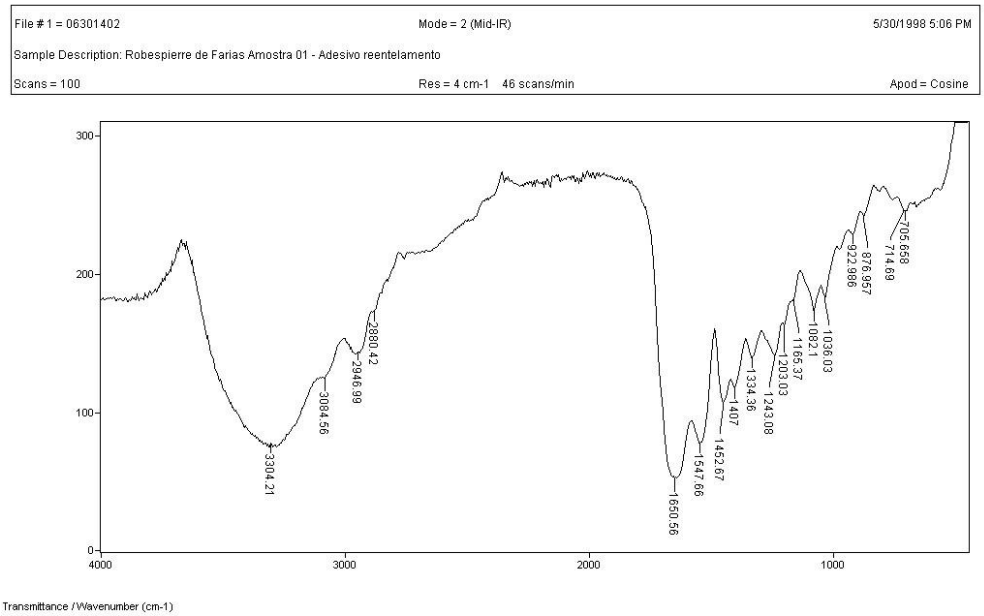


Figura 4 – Espectro no infravermelho do adesivo do reentelamento, amostra 01, mostrando bandas características de cola protéica[7] (cm^{-1}): 3304, 3084, 1650, 1547, 1452, 1407, 1334, 1243, 1082, 1036. As absorções em 1650 e 1547 cm^{-1} correspondem às bandas amida I C=0 e amida II N-H, respectivamente. Uma segunda banda fraca a 1243 cm^{-1} resulta da interação entre NH e CN.

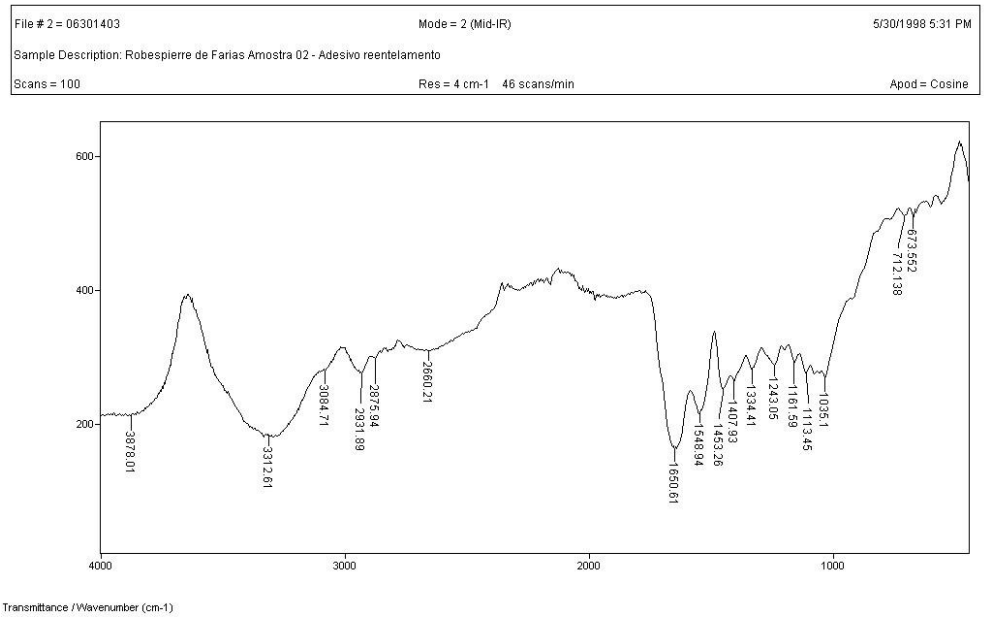


Figura 5 – Espectro no infravermelho do adesivo do reentelamento, amostra 02, mostrando bandas características de cola protéica (cm^{-1}): 3312, 3084, 1650, 1548, 1453, 1407, 1334, 1243, 1035. As absorções em 1650 e 1548 cm^{-1} correspondem às bandas amida I C=0 e amida II N-H, respectivamente. Uma segunda banda fraca a 1243 cm^{-1} resulta da interação entre NH e CN.

[7] Proteínas são polímeros compostos por amino ácidos unidos por ligações amidas

ANEXO D – Continuação.

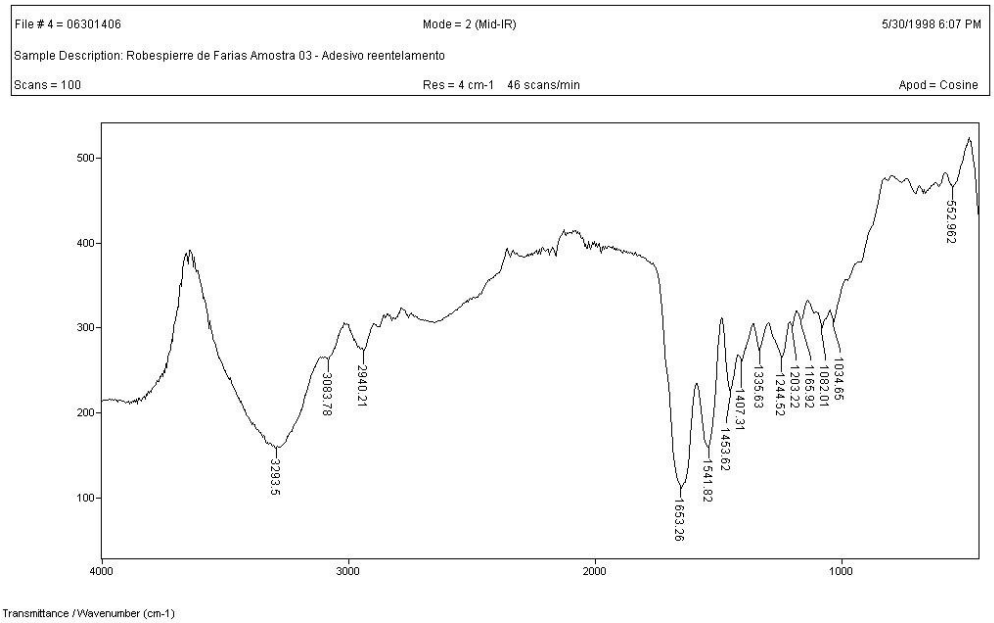


Figura 6 – Espectro no infravermelho do adesivo do reentelamento, amostra 03, mostrando bandas características de cola protéica (cm^{-1}): 3293, 3083, 1653, 1541, 1453, 1407, 1335, 1244, 1082, 1034. As absorções em 1653 e 1542 cm^{-1} correspondem às bandas amida I C=0 e amida II N-H, respectivamente. Uma segunda banda fraca a 1244 cm^{-1} resulta da interação entre NH e CN.

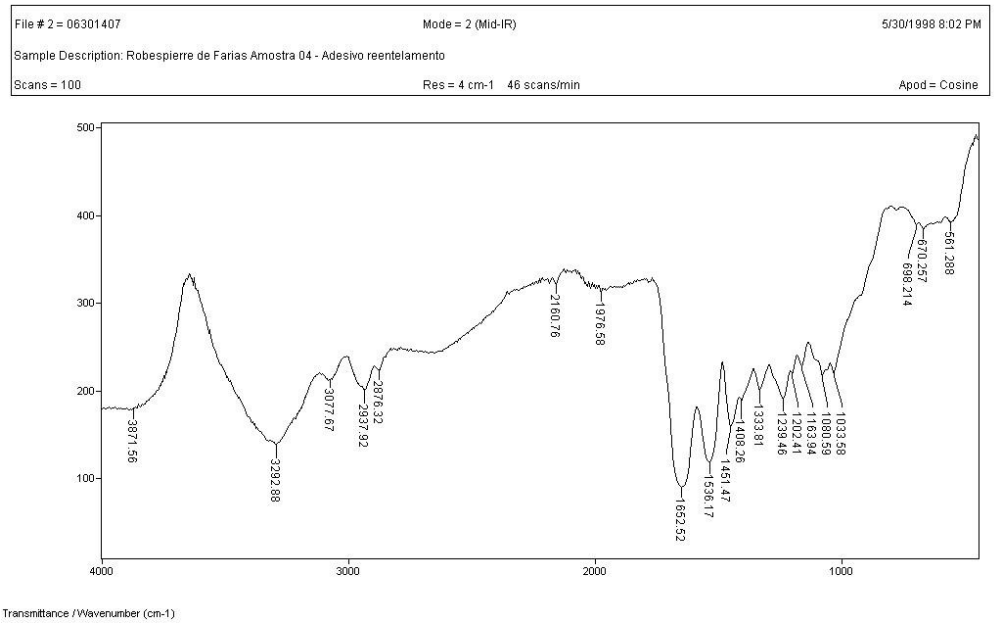


Figura 7 – Espectro no infravermelho do adesivo do reentelamento, amostra 04, mostrando bandas características de cola protéica (cm^{-1}): 3292, 3077, 1652, 1536, 1451, 1408, 1333, 1239, 1080, 1033. As absorções em 1652 e 1536 cm^{-1} correspondem às bandas amida I C=0 e amida II N-H, respectivamente. Uma segunda banda fraca a 1239 cm^{-1} resulta da interação entre NH e CN.

ANEXO D – Continuação.

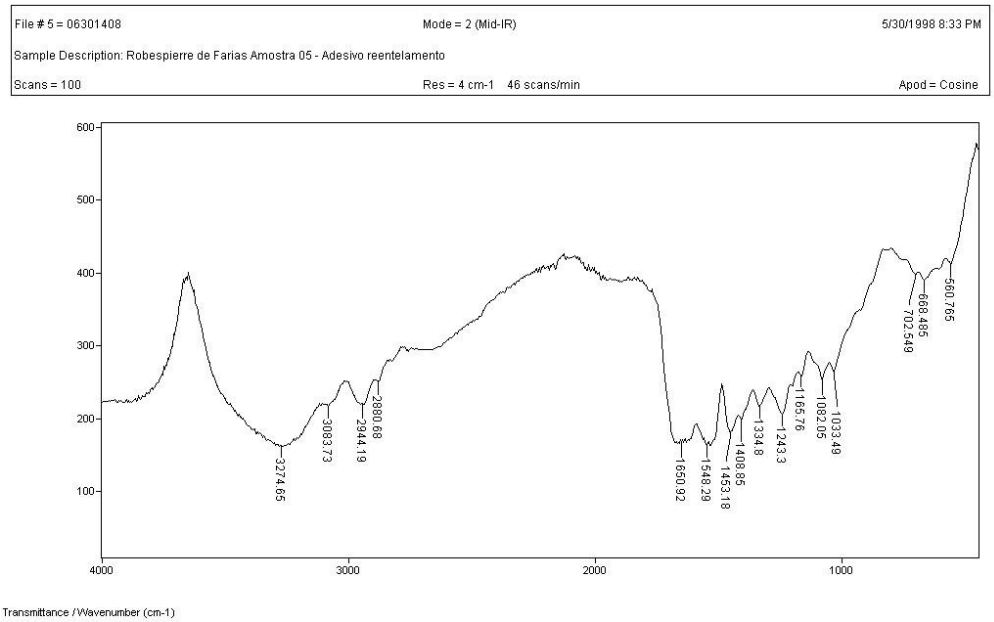


Figura 8 - Espectro no infravermelho do adesivo do reentelamento, amostra 05, mostrando bandas características de cola protéica (cm^{-1}): 3274, 3083, 1650, 1548, 1453, 1408, 1334, 1243, 1082, 1033. As absorções em 1650 e 1548 cm^{-1} correspondem às bandas amida I C=0 e amida II N-H, respectivamente. Uma segunda banda fraca a 1243 cm^{-1} resulta da interação entre NH e CN.

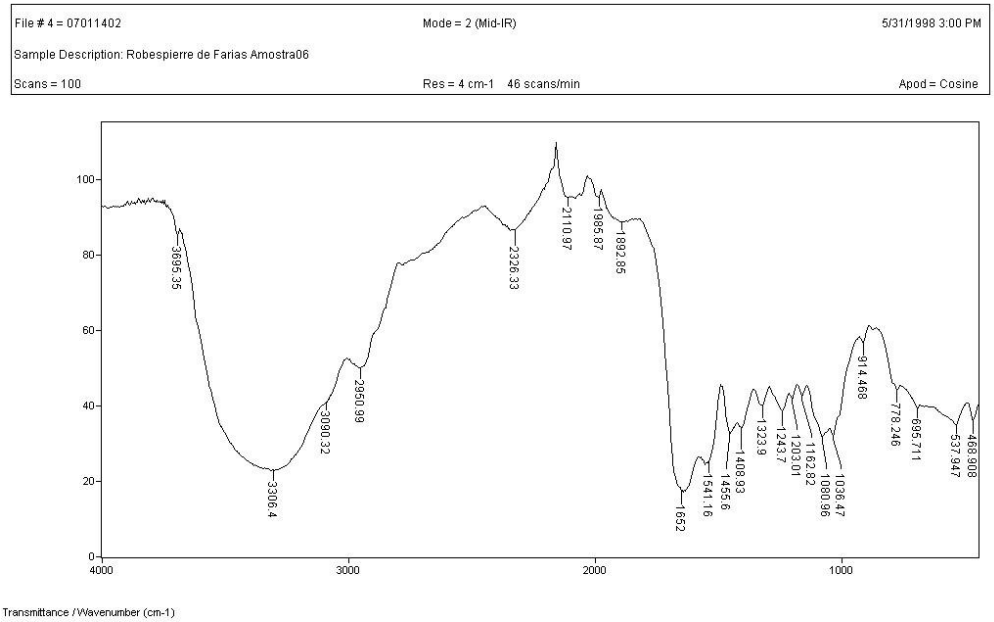


Figura 9 – Espectro no infravemrlho do adesivo do reentelamento, amostra 06, mostrando bandas características de cola protéica (cm^{-1}): 3306, 3090, 1652, 1541, 1455, 1408, 1334, 1243, 1080, 1036. As absorções em 1652 e 1541 cm^{-1} correspondem às bandas amida I C=0 e amida II N-H, respectivamente. Uma segunda banda fraca a 1243 cm^{-1} resulta da interação entre NH e CN.

ANEXO D – Continuação.

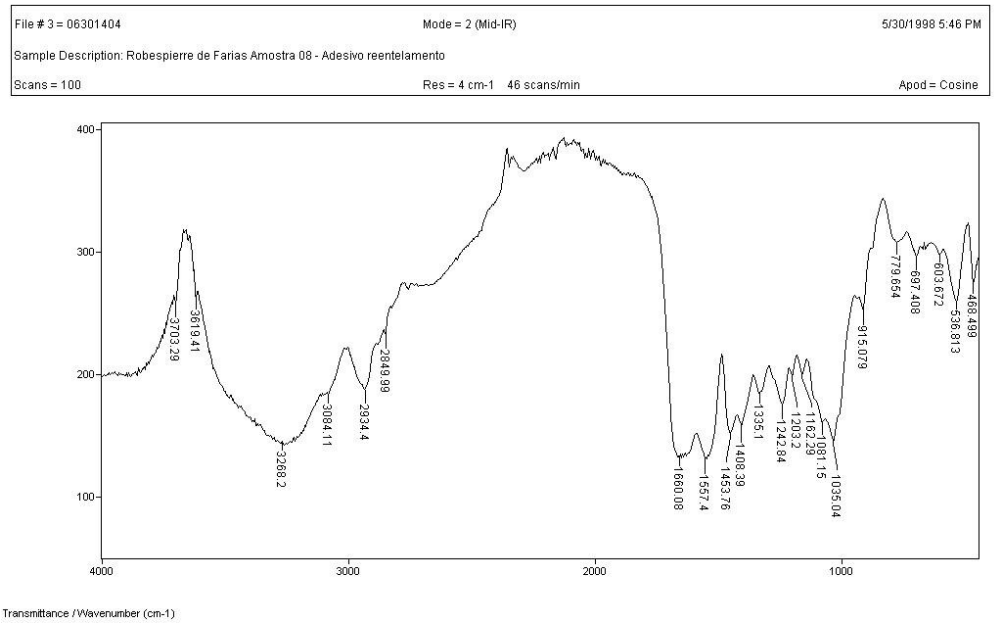


Figura 10 - Espectro do adesivo do reentelamento, amostra 08, mostrando bandas características de cola protéica (cm^{-1}): 3268, 3084, 1660, 1557, 1453, 1408, 1334, 1242, 1081, 1036. As absorções em 1660 e 1557 cm^{-1} correspondem às bandas amida I C=0 e amida II N-H, respectivamente. Uma segunda banda fraca a 1242 cm^{-1} resulta da interação entre NH e CN.

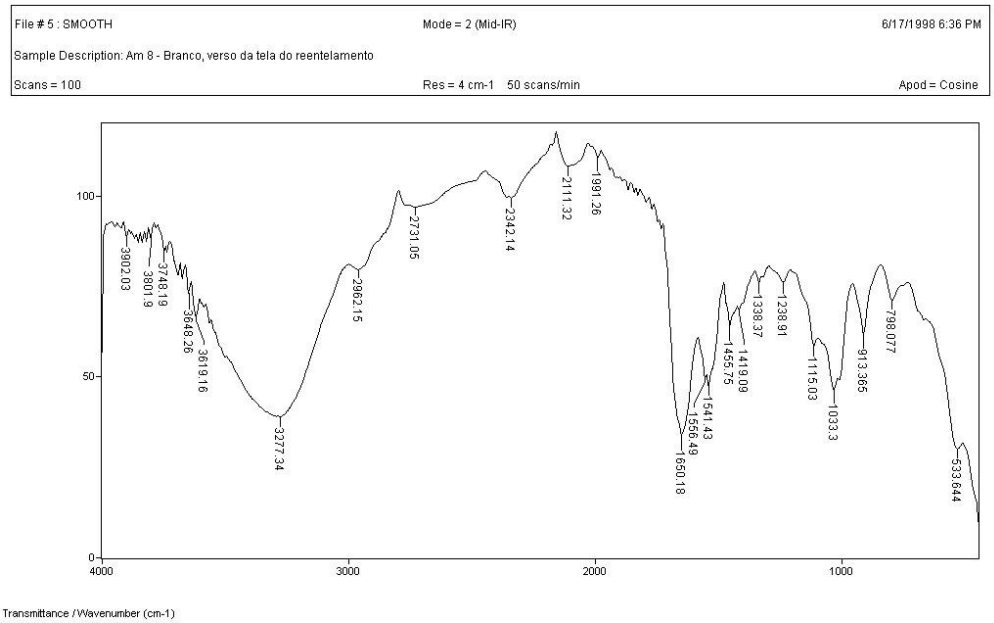


Figura 11 - Espectro da tinta branca aplicada no verso da tela, amostra 08, mostrando bandas características de cola protéica (cm^{-1}): 3277, 2962, 1650, 1541, 1455, 1419, 1338, 1238, 1115. As absorções em 1650 e 1541 cm^{-1} correspondem às bandas amida I C=0 e amida II N-H, respectivamente. Uma segunda banda fraca a 1238 cm^{-1} resulta da interação entre NH e CN. A absorção próxima de 500, com ombro a 533 cm-1 sugere a presença de branco de zinco, ZnO, confirmado por fluorescência de raios-X (Fig. 17).

ANEXO D – Continuação.

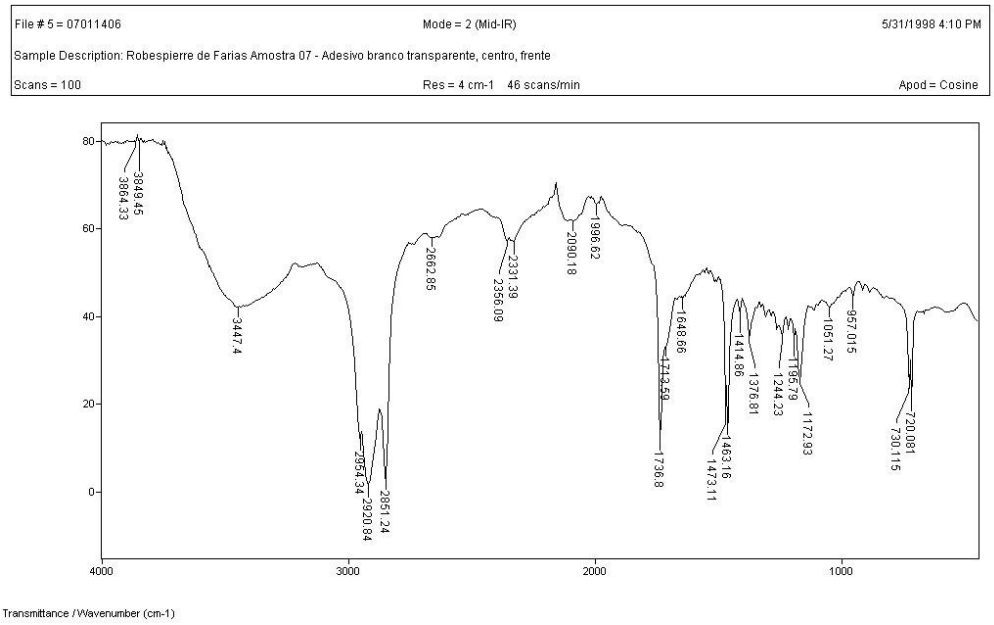


Figura 12 - Espectro no infravermelho do adesivo do reentelamento, amostra 07, mostrando bandas características de cera[8] e de resina[9]. Os grupos metilenos, CH_2, da cera absorvem em 2920 e 2851 cm^{-1}. Os dupletos em 1473/1463 cm^{-1} e 730/720 cm^{-1} indicam estrutura cristalina da cera. As resinas também apresentam bandas de CH_2 absorvendo em 2920 e 2851 cm^{-1}; banda larga e fraca a 2662 cm^{-1} da vibração do grupo carboxila dimerizado; carbonila absorvendo em 1736 cm^{-1} e o grupo C-O a 1172 cm^{-1}.

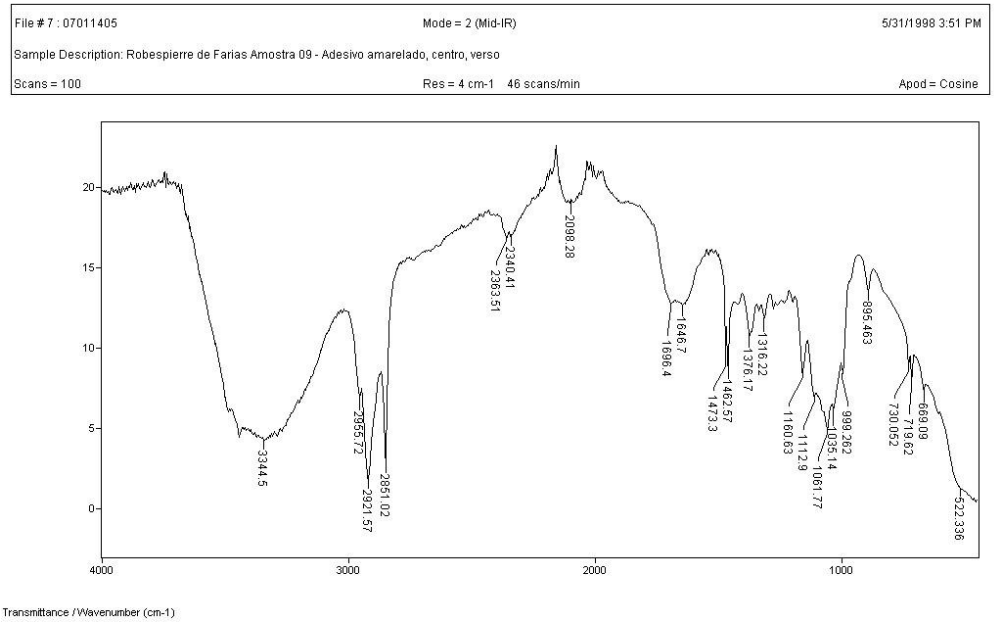


Figura 13 - Espectro no infravermelho do adesivo do reentelamento, amostra 09, mostrando bandas características de cera e de resina. Os grupos CH_2 da cera absorvem em 2921 e 2851 cm^{-1}. Os dupletos em 1473/1462 cm^{-1} e 730/719 cm^{-1} indicam estrutura cristalina da cera. A resina também apresenta bandas de CH_2 absorvendo em 2921 e 2851 cm^{-1}; a carbonila absorvendo em 1694 cm^{-1} e o grupo C-O a 1160 cm^{-1}. A forte absorção em 3344 cm-1 corresponde à absorção do grupo hidroxila (OH).

[8] As ceras são hidrocarbonetos de cadeias longas, podendo conter grupos ésteres de ácidos graxos com alcóois de cadeia longa.

[9] As resinas terpênicas são compostos naturais formados por estruturas cíclicas alifáticas e grupo ácido

ANEXO D – Continuação.

ESPECTROS DA FLUORESCÊNCIA DE RAIOS - X

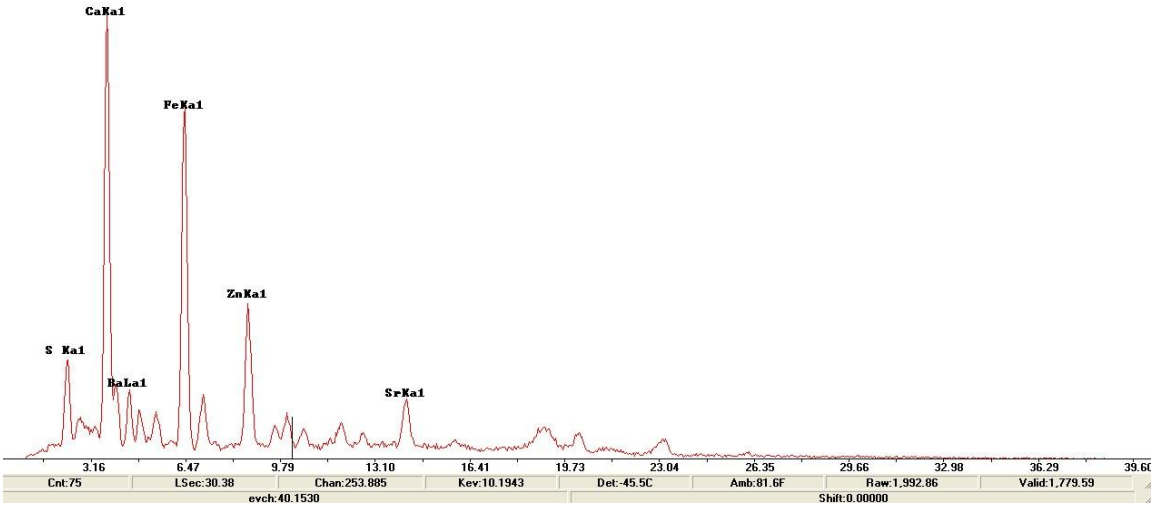


Figura 14 - Amostra 04, frente, preparação branca e retoque marrom.

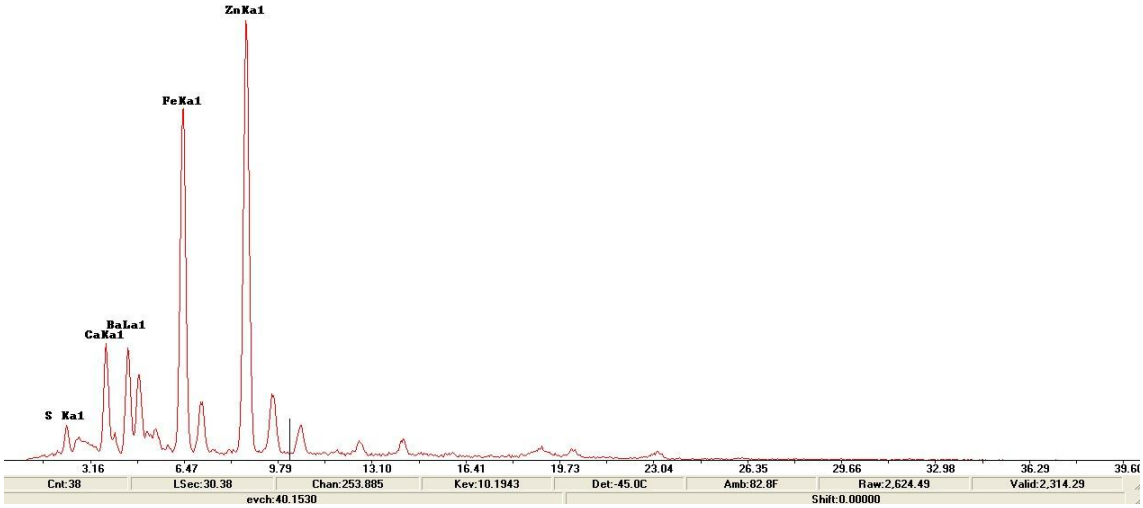


Figura 15 – Amostra 05, frente, preparação branca e retoque marrom.

ANEXO D – Continuação.

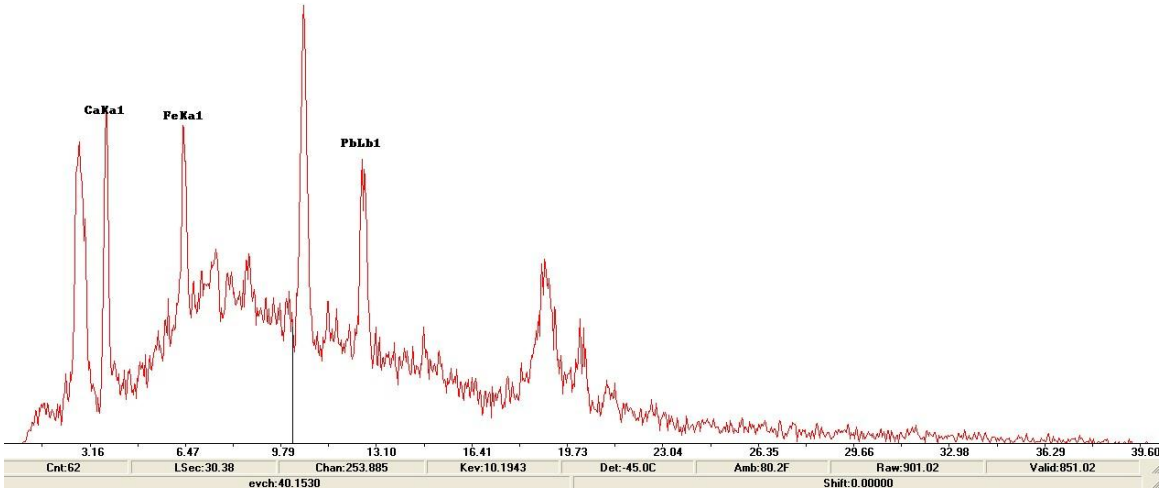


Figura 16 – Amostra 07, branco aplicado sobre o tecido.

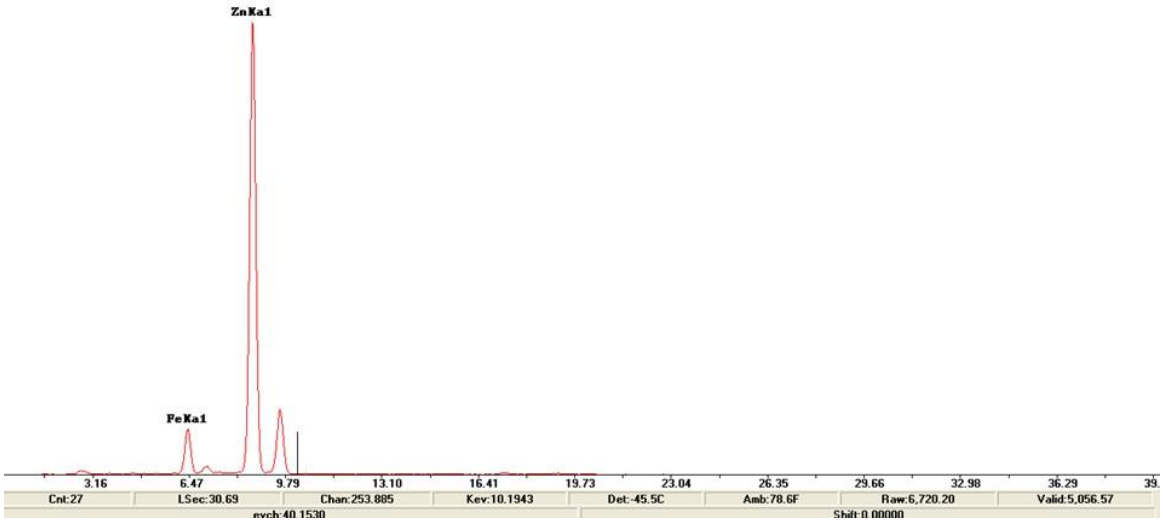
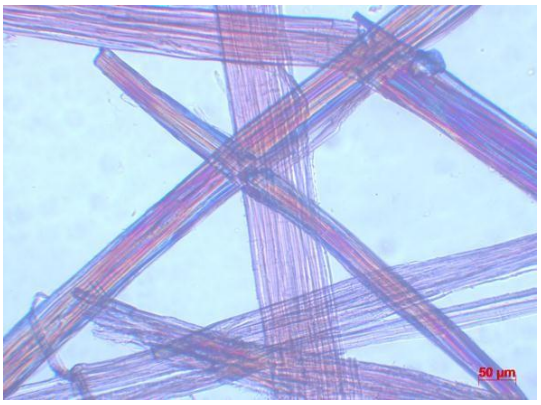


Figura 17 – Amostra 08, tinta branca aplicada no verso da tela.

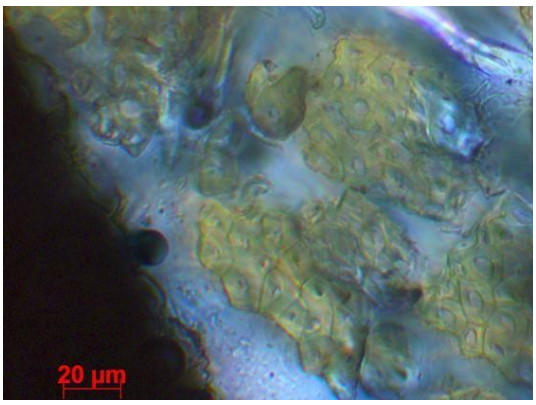
ANEXO D – Continuação.

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

De acordo com as análises, as amostras 01, 02, 03, 04 e 07 são tecidos de tafetá, torção Z e mistos, sendo a juta, a trama e o rami, a urdidura. O corte longitudinal da juta mostra fibras elementares em feixes e a coloração vermelha confirma a presença de lignina, pelo teste com Floroglucina. O corte transversal mostra os feixes na forma poligonal das fibras elementares e o lúmem circular ou elíptico (Fig. 18). A juta é uma fibra fortemente lignificada, o que reduz a sua resistência sob ação da luz, calor e umidade. As fibras de rami são celulose pura não colorindo na reação com a Floroglucina. A vista longitudinal mostra fibras elementares com presença de nós, ou nódulos, normalmente em forma de X, a intervalos frequentes ao longo da fibra. O corte transversal mostra a tendência das fibras desenvolverem rachaduras radiais (Fig. 19). O rami tem grande resistëncia ao desgaste.

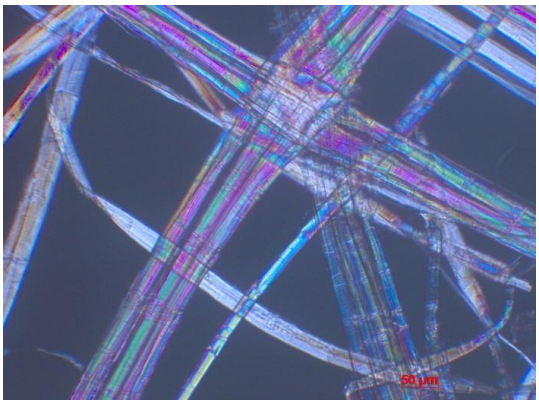


a) Corte longitudinal, 66 X

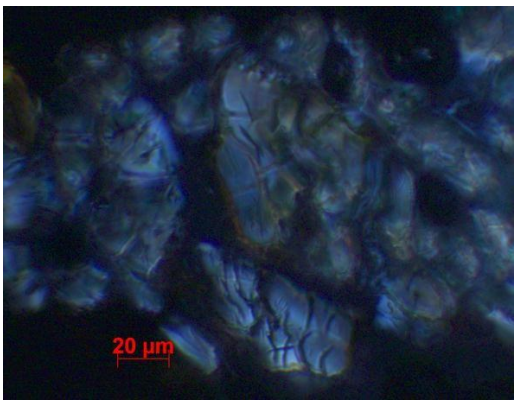


b) Corte transversal, 66 X

Figura 18 – Fibra de juta, amostra 01 – a) Corte longitudinal, feixes naturais, fibra avermelhada, colorida com Floroglucina; b) Corte transversal, feixes naturais das fibras, forma poligonal e lúmem circular ou elíptico.



a) Corte longitudinal, 66 X



b) Corte transversal, 66 X

Figura 19 – Fibra de rami, amostra 01 – a) Corte longitutinal, nós em forma de X, a intervalos frequentes; b) Corte transversal, tendência das fibras desenvolverem rachaduras radiais.

As outras amostras – 05, 06 e 08 – o tecido é tafetá, torção Z, fibras elementares de algodão mostram retorcimentos pronunciados. A amostra 09, do Museu de Arte da Bahia, o tecido é sarja, torção Z, de algodão (Fig. 20).

ANEXO D – Continuação.

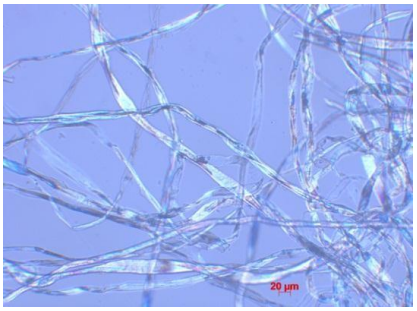


Figura 20 – Amostra 09, fibras retorcidas de algodão, 66 X, luz transmitida.

Os espectros no infravermelho dos adesivos do reentelamento das amostras 01, 02, 03, 04, 05, 06 e 08 (Figs. 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10) indicam a presença de cola protéica, provavelmente cola animal pelas características físicas e solubilidade em água quente. As colas de carpinteiro, de coelho e de peixe são exemplos de colas animais usadas como adesivos em restauração. Para identificar o tipo de cola é necessário determinar a composição exata dos amino-ácidos presentes nas proteínas por outro método de análise, como a cromatografia de camada fina, a cromatografia líquida de alta eficiência.

O adesivo do reentelamento da amostra 07 apresenta coloração transparente. O branco impregnado na tela trata-se de pigmento branco de chumbo e de cálcio, elementos identificados por fluorescência de raios-X (Fig. 16) e confirmados por microquímica. O espectro no infravermelho desse adesivo transparente mostra a presença de cera e resina (Fig. 12). O adesivo amarelado do reentelamento da amostra 09 também é mistura de cera e resina, identificadas pelo espectro no infravermelho (Fig. 13). Para a caracterização do tipo de cera e de resina utilizados nas misturas é necessário o uso de outros métodos analíticos, tais como a cromatografia gasosa, a espectrometria de massas.

A tinta branca aplicada no verso da tela, amostra 08, é branco de zinco, ZnO, e o aglutinante, cola protéica, provavelmente cola animal, pela solubilidade em água quente. O zinco presente na tinta foi identificado por fluorescência de raios-X (Fig. 17). O óxido de zinco foi confirmado pelo espectro no infravermelho (Fig. 11), que mostra, também, a presença de cola protéica do aglutinante.

As tintas marrons, dos retoques das amostras 04 e 05, são pigmentos de óxido de ferro, identificados por fluorescência de raios-X (Figs. 14 e 15, respectivamente). A preparação branca dessas duas amostras é mistura de gesso com pequena quantidade de carbonato de cálcio, identificados pelos mesmos espectros de fluorescência de raios-X e testes microquímicos. A presença dos elementos químicos zinco e bário, nos dois espectros, sugerem pigmentos bancos de zinco e bário.

BIBLIOGRAFIA

(1) GETTENS, R. J. & STOUT, G.L. *Painting materials; a short encyclopaedia*. New York, Dover publications, 1966.
(2) IDENTIFICATION OF TEXTILE MATERIALS. Manchester: The textile Institute, 1985, 7th ed.

Claudina Maria Dutra Moresi
Dra. em Ciências –Química

Belo Horizonte, 29 de agosto de 2014.

ANEXO E – Relação dos alunos que participaram do primeiro e segundo Cursos de Especialização em Restauração de Bens Móveis e Integrados, realizados pela Escola de Belas Artes da UFBA, em 1980 e 1981 respectivamente, identificando suas respectivas formações profissionais e instituição a que se vinculam seus cargos.

PRIMEIRO CURSO (1980)		
ALUNO	**FORMAÇÃO PROFISSIONAL**	**INSTITUIÇÃO A QUE PERTENCIA**
Ana Maria Villar Leite Augusto da Silva	Graduação em pintura – EBAUFBA.	Escola de Belas Artes – Professora de restauro
Ana Lúcia Uchoa Peixoto	Graduação em Museologia - UFRJ	Fundação Cultural do Estado da Bahia
Ana Maria Fernandes Cardoso	Graduação em Artes Plásticas - EBAUFBA	CERBA - IPAC
Eliane Maria Silveira da Fonseca	Pintura - EBAUFBA	Museu de Arte Sacra de S. Cristóvão - Sergipe
Elisa Romana Galeffi	Artes Plásticas – UFBA Especialização em Restauro de Obras de Arte – UIA – Firenze (Itália)	Fundação Cultural do Estado da Bahia
Iris Ventura Cirne Guimarães	Artes Plásticas - EBAUFBa.	IPHAN-BA
José Dirson Argolo	Artes Plásticas –EBAUFBA Especialização em Restauro de Obras de Arte – UIA – Firenze (Itália)	Museu de Arte Sacra –UFBA
Maria Lúcia Silveira Lírio	Artes Plásticas - EBAUFBA	Museu de Arte Sacra da UFBA - Estagiária
Lúcia Ribeiro da Silva	Artes Plásticas - EBAUFBA	CERBA-IPAC
Norma Maria Cardins Borges	Artes Plásticas -EBAUFBA	CERBA –IPAC - Estagiária
Patrícia Caldas	Museologia – UFBA Especialização em Restauro de Obras de Arte – UIA – Firenze (Itália)	Fundação Cultural do Estado da Bahia
Rozelita Sá Barreto	Artes Plásticas -EBAUFBA	CERBA-IPAC
Selma Silveira Dannemann	Pintura – EBAUFBA Especialização com Prof. Rescala – EBA/IPHAN	Museu de Arte Sacra da UFBA
Sylvia Maria Rocha Carvalho	Artes Plásticas (?)	CERBA – IPAC - Estagiária
Terezinha Martins de Araújo	Artes Plásticas – EBAUFBA.	CERBA- IPAC - Estagiária

Continua

ANEXO E – Continuação

SEGUNDO CURSO (1981)		
ALUNO	**FORMAÇÃO PROFISSIONAL**	**INSTITUIÇÃO A QUE PERTENCIA**
Clara de Oliveira Souza	Graduação em Artes Plásticas EBA – UFBA	CERBA-IPAC
Emília Maria Barreto R. Sousa	Idem	
João Gonçalves Garcez	–	IPHAN -MA
José Carlos Lauria Caminha	Idem	
José João Magalhães dos Santos	Idem	CERBA-IPAC
Lucília Pereira da Silva[1]	Graduação em Letras	Museu de Arte Sacra da UFBA
Luis Carlos Santos	–	IPHAN-SE
Maria José Macedo Belém	Graduação em Artes Plásticas	IPHAN-GO
Maria José Souza Santos	–	CERBA-IPAC
Maria da Pureza R.Amorim	Graduação em Artes Plásticas EBA – UFBA	CERBA-IPAC
Maria Rosa S. Baraúna	Idem	Idem
Maria Shirley Ferreira Pinto	Idem	Idem

Fontes: Ata da reunião do Colegiado do Curso de Especialização em Bens Móveis e Integrados.[2]
Ata da Reunião do Colegiado do Curso de Especialização em Conservação e Restauração n [3]

[1] Lucília Pereira da Silva, graduada em Letras, participou no 1° Curso como ouvinte, por ter sido exigida a graduação em Artes Plásticas e Museologia. Por ter se submetendo às avaliações, requereu sua participação no 2º Curso, como aluna efetiva, conseguindo a validação dos créditos obtidos em 1980 e tendo seu pedido sido aceito pela Coordenação do Curso, conforme ATA da Reunião do Colegiado de 2º Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Móveis e Integrados, realizada em 30 de março de 1981. AHEBA, Caixa 244, Desta vez, frequentou as disciplinas complementares que foram introduzidas no curso de 1981.

[2]ATA da Reunião do Colegiado do Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, para a seleção dos candidatos inscritos, realizada em 26 de maio de 1980. AHEBA, Caixa 244, 31 p. 5 e 6.

[3] ATA da Reunião do Colegiado do 2º Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Móveis e Integrados, realizada em 18 de março de 1981. AHEBA, Caixa 244, 31 p. p.8

ANEXO F – Restauradores que atuaram na Bahia no século XX.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
INICIO DO SÉCULO					
Manoel Lopes Rodrigues	**Pintura – Academia de Belas Artes – Ba.**	**Academia Julian - Paris**	**Pintura de cavalete/ Pintura sobre madeira/ Forros policromados**	**Coleções particulares**	**1905 - 1917**
Robespierre de Farias	**Pintura – Academia de Belas Artes – Ba.**	**Academia Julian – Paris 1910**	**Pinturas cavalete**	**Coleções particulares**	**1927 - 1951**
Presciliano Silva	**Pintura – Academia de Belas Artes-Ba.**	**Academia Julian – Paris 1907-10**	**Pintura de cavalete**	**Coleções particulares**	**1920 - 1950**
Pedro Ferreira	**Escultor autodidata**		**Escultura madeira polic. /Pintura de cavalete**	**Coleções particulares**	**1920 - 1960**
PRIMEIRA GERAÇÃO					
João José Rescala	**Pintura – Liceu de Artes e Ofícios (RJ)- ENBA (RJ) – Ambos - Cursos Livres**	**Escola San Fernando - Madri –Espanha, 1959 (aluno ouvinte)**	**Pintura/Escultura/ Outros**	**Escola de Belas Artes – Ufba; IPHAN; Coleções particulares.**	**1952 - 1978**
Liana Gomes Silveira[4]	**Pintura – Escola de Belas Artes da UFB**[a]	**Escola San Fernando – Madri - Espanha. 1960 IRPA – Bruxelas-Bélgica 1976/77**	**Pintura/Escultura mad. policromada/Retábulos/ Forros**	**IPHAN (estágio); Escola de Balas Artes (Aux. Ensino); Museu de Arte Sacra – Ufba.; IPAC (Cerba); Coleções particulares**	**1958 - 1990**
Selma Silveira Dannemann	**Pintura – Escola de Belas Artes da UFB**[a]	**Pós-gradução, Aperfeiç. e Especial. em Restauração. EBAUFBA – 1964/5 Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBA-UFBA 1980**	**Pintura de cavalete, s/madeira/ mural/ Escultura mad.polic./ Outros.**	**IPHAN (estágio); Museu de Arte Sacra-Ufba; (IPAC (Cerba); Museu de Arte da Bahia; Coleções particulares**	**1965 - 2008**

[4] Pioneira da restauração na Bahia, dedicou toda a sua vida profissional ao Museu de Arte Sacra da Ufba, do qual foi direitora. Dirigiu o Cerba em curto período (1979-1980), quando a equipe de restauradores do MAS, foi transferida para o IPAC.

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Nilza Martini Dultra	**Pintura – EBAUFBA**	**Pós-gradução, Aperfeiç. e Especial. em Restauração. EBAUFBA – 1964/5**	**Pintura de cavalete**	**IPHAN (estágio)**	**1965 - ?**
Sylvia Machado Martins[5]	**Pintura – EBAUFBA**	**Pós-gradução, Aperfeiç. e Especial. em Restauração. EBAUFBA – 1966/7. Inst.Cult. Hispânica – Madri 1968. Inst. José de Figuei-redo – Lisboa.**	**Pintura de cavalete e s/madeira.**	**IPHAN (Estágio) Escola de Belas Artes**	**1965 1966 – 1967**
Maria Antônia Barreiro Lopes[6]	**Pintura - EBAUFBA**	**Cons. Rest. de Obras de Arte – CECOR(UFMG)**	**Pintura sobre madeira/ Pintura de cavalete/ Escultura em madeira policromada/Forros/ Retábulos/Outros**	**IPHAN Observação: na época DPHAN**	**1965- 1994**
Arnaldo Brito Sousa[7]	**Curso livre de pintura – Escola de Belas Artes da UFB[a].**	**Cons. Rest. Bens Cult. Móveis – EBA-UFBA – 1981 (Aluno ouvinte)**	**Pintura de cavalete /Escultura madeira policromada/ Forros/Retábulos**	**IPHAN Observação: na época DPHAN**	**1954 - 1982**
Maria José Bonifácio Lopes	**?**		**Pintura de cavalete /Escultura madeira policromada/ Forros/Retábulos**	**IPHAN Observação: na época DPHAN**	**1954 - ?**

[5] Não conseguimos informações se atuou profissionalmente como restauradora na Bahia. Foi aprovada no cargo de Inspetora de Ensino na Cadeira de Restauro, como colaboradora de Rescala, entre 1966 e 1967, função que ocupava quando se afastou para bolsa no exterior,em 1968, conforme documentação nos arquivos da EBA.
[6] Informações prestadas pela restauradora do IPHAN, Maria da Conceição Soares Feitosa, sua colega de trabalho por vários anos.
[7] Transferiu residência para a Alemanha, onde reside com um filho. Supõe-se que após aposentar-se, abandonou a profissão.

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
José Magalhães	**Autodidata (entalhador)**		**Escultura em madeira policromada/Talhas/ Mobiliário/Outros**	**Museu de Arte Sacra, UFBa.**	**1958 - 1978**
Adilson Dias	**Autodidata**		**Talhas/ Escultura em madeira policromada/Mobiliário**	**Museu de Arte Sacra,UFBa.**	**1958 - 1981**
Lindaura Alban Curujeira	**Biblioteconomia UFBa.**	**Biblioteca Nacional de Madri e Inst. Patol.do Livro Afonso Gallo - Roma**	**Papéis/Documentos**	**Arquivo Público do Estado da Bahia**	**1970 – 1980**
Francisco dos Santos Brito	**Nível médio**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBA-UFBA 81 (aluno ouvinte)**	**Pintura/Escultura/Retáb. /Outros**	**IPHAN Observação: na época DPHAN**	**1954 - 1983**
Eliane Maria Fonseca da Silveira[8]	**Pintura – Escola de Belas Artes da UFB[a]**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBA-UFBA - 1980**	**Pintura de cavalete/ Pintura mural/ Pintura sobre madeira /Escultura madeira policromada/ /Outros**	**IPHAN (BA) (estágio) EMATUR-SE IPHAN (SE)**	**1970 1974- 2009**
Ivan Lopes	**Pintor autodidata**		**Pintura de cavalete /Escultura madeira policromada/Outros**	**Museu de Arte Sacra-Ufba.**	**1960 – 1976**
Walter Goés de Carvalho	**Pintura – EBAUFBA – Curso livre 1959**	**Cons.rest. pinturas c/Rescala**	**Pintura de cavalete/ Pintura sobre madeira/ Forros/Retábulos/Outros**	**Museu de Arte Sacra – Ufba. IPHAN-BA; IPHAN-SE**	**1959 - 2008**

[8] Foi superintendente do IPHAN-SE

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Ana Maria Vilar Leite[9]	**Pintura – Escola de Belas da UFB**[a]	**Cons. Rest. Bens Cult. Móveis –EBA-UFBA - 1980**	**Pintura de Cavalete/ Pintura sobre madeira/ Escultura em madeira policromada /Papéis e Dococumentos/Pintura mural/Outros**	**Escola de Belas Artes (docente); UCSAL (docente); AMRestauro**	**A partir de 1978**
SEGUNDA GERAÇÃO					
Gilka Goulard de Santana	**Museologia - UFBa.**	**Cons. Rest. de Obras de Arte – CECOR(UFMG)**	**Pintura de cavalete/ Escultura madeira policromada/Azulejaria/ Papéis e documentos**	**IPHAN – Atelier 76 - Coleções particulares**	**A partir de**
José Dirson Argolo[10]	**Artes Plásticas – EBAUFBA 1976**	**Cons.Rest.Obras de Arte – UIA – Florença – 1977/78 Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBA-UFBA 1980 Esc.Policromadas – CECOR- PENUD-UNESCO – 1989 Estágios nos Laboratórios da Superintend. Bens Hist.Artístico de Florença – Opificio delle Pietre Dure – 1988 . Ateliê de Luigi e Andréa Fedelli – Florença -1978.**	**Pintura de cavalete/ Pintura sobre madeira/ Pintura mural/ Forros/ Retábulos/ Escultura em madeira policromada/ Azulejaria/Elememtos Líticos/ /Outros**	**Museu de Arte Sacra-Ufba. IPAC (Cerba); Escola de Belas Artes (docente); Studio Argolo**	**A partir de 1978**

[9] Professora de Restauração da EBAUFBA de 1975 a 1992. Professora da UCSAL a partir de 1993. Diretora da AM Restauro.
[10] Professor de Restauração da EBAUFBA a partir de 1982 . Diretor do Studio Argôlo a partir de 1983

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Patrícia Maria da Silva Caldas	**Museologia - UFBA**	**Cons.Rest.Obras de Arte – UIA – Florença – 1977/78 Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1980**	**Pintura de cavalete/ Pintura sobre madeira/ Escultura em madeira policromada/outros**	**Museu de Arte da Bahia; IPAC(Cerba)); Coleções particulares**	**A partir de 1980**
Ana Lúcia Uchoa Peixoto[11]	**Museologia -UFRJ**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1980**	**Têxteis**	**Museu de Arte da Bahia; Fundação Cultural do Estado da Bahia; Instituto Feminino da Bahia**	**1980 - 2009**
Carlos Barbosa	**Museologia (Ufba) – não concluído História (UCSal) – não concluído**	**1979 - Qualificação Profis. para Técnicos de Restauro e Catalogação de Bens Culturais – Dipartamento dei Servici Sociale Beniculturali - Gubbio – Itália. 1980 – Rest. e Conser. de Materiais Lapídeos e Madeira – Instituto Centrale del Restauro – Roma, Itália.**	**Elem. Líticos /Bronze**	**IPAC (Cerba); Studio 10 ; Dolmen Restauro e Decorações**	**A partir de 1977**

[11] Foi professora de História da Arte da EBA, diretora do Museu de Arte da Bahia e da Fundação Instituto Feminino da Bahia, onde implantou o Museu do Traje e um atelier de restauração de textéis.
de têxteis com o apoio da Fundação Vitae. Faleceu em 2009.

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Orlando Ramos Filho[12]		**Curso de Especialização com Jair Inácio – Ouro Preto-MG**	**Pintura de cavalete/ Pintura mural/ Escultura madeira policromada/ Retábulos/ Azulejaria/ Outros.**	**IPAC (Arca/ Cerba); Coleções e empresas particulares**	**A partir de - 2014**
Sóstenes de Carvalho	**Téc. em edificações**	**1979 - Qualificação Profis. para Técnicos de Restauro e Catalogação de Bens Culturais – Dipartamento dei Servici Sociale Beniculturali - Gubbio –Itália.**	**Pintura de cavalete/ Pintura mural/ Escultura madeira policromada/ Elementos líticos / Bronze**	**IPAC(Cerba); Empresa particular**	**1977 – 2008?**
Clara Barros de Oliveira	**Artes Plásticas – Escola de Bels Artes da UFB[a]**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1981**	**Pintura de cavalete, s/mad., mural/Escultura mad. policromada /azulejaria/outros**	**IPAC(Cerba); Museu de Arte Sacra (Ufba), Escola de Belas Artes (Ufba); Memorial de Medicina – Faculdade de Medicina da Ufba; Coleções particulares.**	**A partir de 1983**
Túlio Vasconcelos Cordeiro[13]	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Cons. Rest. Obras de Arte – CECOR, UFMG, 1980 Princípios Científicos de la Conservación –SPC, ICROM-UFMG, 1998. Mestrado – ARQUFBA, 2009. Dotourado (em andamento)**	**Pintura de cavalete/ Forros madeira polic./ Retábulos/Escultura em madeira policromada/ /Azulejaria/Mobiliário/ Pintura mural**	**IPAC(Cerba); Escola de Belas Artes, UFBa (docente); Coleções particulares**	**A partir de 1978**

[12] Natural de Ouro Preto, Minas Gerais onde teve sua formação profissional, atuando como diretor e docente da Fundação de Arte de Ouro Preto, de 1981 a 1988. Fundador do Arca, órgão ligado ao IPAC, na primeira administração de Vivaldo da Costa Lima. Desligou-se do IPAC em 1979, retornando anos mais tarde.
[13] Professor de Restauração da EBAUFBA a partir de 1994

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
José João Magalhães Santos	**Artes Plásticas – Escola de Belas Artes da UFBª**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBA-UFBA 1981 Restauração de papéis e documentos – Atelier de Artes Gráficas (estágio), Museu Carnavalet – Paris ,1991/92.**	**Pintura de cavalete/ Pintura sobre madeira/ Pintura mural/ Forros/ /Papel**	**IPAC(Cerba); Escola de Belas Artes, UFba(Prof. Substituto); Coleções particulares**	**A partir de 1980**
Antônio José Sapucaia[14]	**Artes Plásticas – Escola de Belas Artes da UFBª**	**Rest. mat. Lapídeos - Opificio delle Pietre Dure – Florença-Itália. Doutorado – USP – S.Paulo**	**Elementos líticos**	**Empresas particulares – Florença – Itália Escola de Belas Artes, UFBa.(Prof. Substituto)**	**A partir de 1980**
Terezinha Martins de Araújo	**Artes Plásticas – EBAUFBA**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1980**	**Pintura de cavalete/ Escultura madeira policromada/Retábulos/Forros/Outros**	**IPAC (Cerba)**	**1980 – 2012**
Verônica Rhors	**Artes Plásticas-EBAUFBA**	**Cons. Rest. Obras de Arte – CECOR(EBAUF MG)**	**Pintura de cavalete/ Pintura mural/ Papéis e documentos/ Azulejaria/ Escultura em madeira policromada**	**IPAC (Cerba); Museu de Arte da Bahia**	**A partir de 1980**
Roselita de Sá Barreto	**Artes Plásticas –Escola de Belas Artes da UFBª.**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1980**	**Escultura madeira policromada/ Forros/ Retábulos, Pintura de cavalete/ Outros**	**IPAC(Cerba) – Coleções particulares**	**A partir de 1980**
Antônio Visco Bruno	**Artes Plástica – Escola de Belas Artes da UFBª**	**Cons.Rest.Obras de Arte – UIA – Florença – 1979/80**	**Pint/Escult/outros**	**IPAC (Cerba); Coleções particulares**	**A partir de 1982**

[14] Formado na Universidade de Florença, onde atuou em empresas particulares. Na Bahia foi professor substituto da cadeira de História da Arte

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Rosana Baltieri	**Artes Plásticas –Escola de Belas Artes da UFBª 1989 Mestrado em Artes Visuais pelo PPGAV – EBA-UFBª 2012**	**Estágio prático – Centre de Cons. e Rst. Béns Culturals Mobles – Catalunha (Espanha) 1985-86**	**Pintura de cavalete/Escultura madeira policromada/ Azulejaria/Gesso/Outros**	**IPAC (Cerba); Studio Argolo- Museu de Arte Sacra; Escola de Belas Artes; Coleções particulares**	**A partir de 1985**
Elisa Romana Galeffi[15]	**Artes Plásticas – EBAUFBa.**	**Cons.Rest.Obras de Arte – UIA – Florença – 1977/78 Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1980**	**Pintura de cavalete/ Escultura em madeira policromada/Outros**	**Fundação Cultura do Estado da Bahia – Coleções particulares**	**1981 - 1990**
Lucília Pereira da Silva	**Letras Vernáculas - FACEDUFBA**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBA-UFBA 1981**	**Pintura de cavalete/ Escultura madeira policromada**	**Museu de Arte Sacra, Ufba., Coleção ACM; Coleções particulares**	**A partir de 1981**
Iris Ventura Cirne Guimarães	**Artes Plásticas – EBAUFBA**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1980**	**Pintura de cavalete/Escultura**	**IPHAN-BA**	**1978 - 2004**
Norma Mª Cardins Borges	**Artes plásticas – Escola de Belas Artes**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBA-UFBA 1981**	**Pintura de Cavalete/ Escultura madeira policromada/Forros/ Azulejaria/Retábulos/ Mobiliário/Outros**	**IPAC (Cerba); DIMUS; Atelier 76; Coleções particulares**	**A partir de 1980**
Lúcia Ribeiro da Silva	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1980**	**Pintura de cavalete/ Escultura madeira policromada/Retábulos/Outros**	**IPAC (Cerba)**	**A partir de 1980**
Kátia Berbert	**Bacharel em Bibliotec. e Educação –UFBA - 1969**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1980 (aluna ouvinte)**	**Pintura de cavalete/ Escultura madeira policromada/Outros**	**Museu de Arte Sacra (estágio); Museu de Arte da Bahia, IPAC (Cores); Coleções particulares**	**A partir de 1985**

[15] Desistiu da profissão por incompatibilidade com produtos químicos

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Luis Cláudio Santana Brito	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Master em Restauração e Reabilitação do Patrimônio Cultural (Fundação Carolina, Madri, Espanha) 2004 Curso de Gestão de Patrimônio (Associação Espanhola de Gestores de Parimônio Cultural),Madri, Espanha, 2005.**	**Pintura de cavalete/ Pintura mural/ Escultura em madeira policromada /Azulejaria/Papéis/ Outros**	**IPAC(Cores)**	**A partir de 1988**
Ana Maria Fernandes Cardoso[16]	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1980**	**Pintura de cavalete/s/madeira**	**IPAC(Cerba); Londres**	**1978 – 1982**
Sylvia Maria Rocha de Carvalho	**Artes Plásticas- EBAUFBA**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1980**	**Pintura de cavalete/ Escultura mad. polic.**	**IPAC (Cerba)**	**1979 - ?**
Dirce Pereira de Souza	**Nível médio**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1980 Aluna ouvinte**	**Pintura e escultura s/madeira**	**IPAC (Cerba)**	**A partir de 1978**
Júlio César Garrido Maia	**Artes Plásticas - EBAUFBA**		**Pintura de cavalete/ Pintura mural/ Forros/ Retábulos/ Escultura em madeira policromada / Outros**	**Studio Argolo – Mehlen**	**A partir de 1985**
Rosa Maria Campos Lopes	**Artes Plásticas – EBAUFBA**	**Arte e Patrimônio Cultural – Faculdade. de S. Bento – 2009-2010**	**Pintura de Cavalete/ Escultura madeira policromada/Outros**	**Atelier Particular - autônoma**	**A partir de 1987**

[16] Há vários anos transferiu-se para Londres, onde atuou na restauração de tapetes .

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Antônio Conceição Mathias	**Estudos Sociais/UFBa.**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1980 Aluno ouvinte**	**Objetos arqueológicos e etnográficos em cerâmica**	**Museu de Arte Sacra-Ufba. Museu de Arqueologia, Ufba.**	**1976 – 2011**
TERCEIRA GERAÇÃO					
Estácio Luis M. Fernandes	**Museologia – UFBª Mestrado ARQ – Ufba. (não concluído)**	**Museologia e Patrimônio – Universidade Lusíada de Lisboa - 1989**	**Azulejaria**	**IPHAN – IPAC(Cerba) Studio Argolo – Mehlen – Particular**	**A partir de 1982**
Zeila Maria Machado	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Mestrado em Artes Visuais EBAUFBA**	**Pintura de cavalete, /Escultura madeira policromada/ Forros, Retábulos, Azulejaria**	**Empresa particular**	A partir de 1985
Emília Maria Barreto S. Souza	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1981**	**Pintura de cavalete/ Pintura mural/ Forros/ Retábulos/ Escultura em madeira policromada/ Outros**	**Restauarte**	**A partir de 1981**
Terezinha Borges	**Artes Plásticas - EBAUFBA**		**Pintura de Cavalete/ Pintura mural/ Forros/ Escultura madeira policromada/ Retábulos/Azulejaria/ Outros .**	**Empresa particular**	**?**
César D'Avila	**Artes Plásticas - EBAUFBA**		**Pintura de cavalete Pintura mural/ Forros/ Escultura madeira policromada/Outros**	**Empresa particular**	**?**
Claúdia Maria C. Barbosa	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**- Reintegração de pinturas. Palazzo Spinelli – Florença 2009. Reintegração de Azuleijos – S. Paulo (curta duração, ambos).**	**Pintura de .cavalete/ Pintura mural /Forros/ s/madeira/Escultura madeira policromada/ Azulejaria/Outros. polic/Axulejaria/Outros**	**Studio Argolo**	**A partir de 1991**

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Maria Marley Serravalle	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**-**	**Escultura em madeira . policromada/Pintura de cavalete, mural /Outros**	**Studio Argolo**	**A partir de 1990**
Shirley Santos Alcântara	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**-**	**Pintura de cavalete, mural e sobre madeira/Escultura em madeira policromada/ Outros**	**Studio Argolo- SCM – MAS Particular**	**A partir de 1995**
Jacildes Santos Gonçalves	**Museologia - UFBA**	**-**	**Escultura**	**Studio Argolo - particular**	**A partir de 1998**
Helane Barbosa dos Reis	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Arte e Patrimônio Cultural – Faculdade de São Bento**	**Pintura/Escultura em madeira policromada/ Talhas/Outros**	**Studio Argolo Museu de Arte Sacra,Ufba. Santa Casa da Misericórdia Museu de Arte Sacra**	**1997 -2000 2003 - 2005 2005 2007/2008**
Raimundo Tanajura[17]	**Artes Plásticas - EBAUFBA**		**Escultura**	**Studio Argolo – Particul.**	**1998 -2010**
Marco Antonio da Hora Brito	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**-**	**Pintura de cavalete e mural/Escultura/ Azulejaria**	**Studio Argolo; IPAC (DIMUS)**	**2003 A partir de 2005**
Tirson Fernandes e Silva[18]	**Licenciatura em Desenho e Plástica-EBAUFBa.**		**Pintura de cavalete /Escultura em madeira policromada**	**Studio Argolo**	**2004 - 2008**
Daniela Veloso Coelho[19]	**Artes PlásticaS - EBAUFBA**		**Pintura/Escultura**	**Studio Argolo**	**2006 -2009**
Paula C. Martins e Sousa[20]	**Artes Plásticas - EBAUFBA**		**Escultura**	**Studio Argolo**	**2008 -2009**

[17] Atuou em pequeno atelier instalado na Igreja de São Pedro, na Piedade. Transferiu-se para a cidade de Nápoles (Itália) em 2010.
[18] Abandonou a restauração para dedicar-se ao magistério na cidade de Mata de São João
[19] Abandonou a restauração para se dedicar a outra atividade
[20] Abandonou a restauração para se dedicar a outra atividade

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Antônio Neto[21]	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**-**	**Materias Lapídeos**	**Trab. Particulares – Bahia Empresa Construtoras e trabalhos particulares – Saragosa – Espanha; Studio Argolo**	**1980 – 2006-2014 2014**
Marluce Brito	**Bilioteconomia – UFBa. Artes Plásticas- EBAUFBA.**		**Escultura madeira policromada/Téxtéis**	**Studio Argolo (estágio) Instituto Feminino; Autônoma.**	**2005 - 2006 A partir de 2008**
Débora Cristina Santos Mota	**Artes Plásticas - EBAUFBA**		**Escult/Pint.**	**Studio Argolo; Santa Casa de Misericórdia da Bahia; Mehlém**	**2002 2008 – A partir de 2013**
Maria Lúcia Lyrio	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Especialização em Cons. Restauração de Bens Cul. Móveis - EBAUFBA**	**Pintura de cavalete/ Escult. madeira policromada/ Pintura Mural/Outros**	**Museu de Arte Sacra, Ufba. Museu de Arte da Bahia; Museu de Arte Moderna da Bahia**	**1981 1982 -1989 A partir de 1990**
Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto	**Artes Plásticas – EBAUFBA Serviço Social - UCSAL**	**Mestrado - EBAUFBA**	**Pint/Escult./Retábulos/ Azulejaria/Papéis/Outros**	**Studio Argolo – MAS – MAM Particular**	**A partir de 1992**
João Dannemann[22]	**Arquitetura- FAUFBA**	**Especialização em Cons. Restauração - CECOR - EBAUFMG ; Mestrado – CECOR/EBA/UFMG Dotourado (em curso) FAC. ARQ.UFBA**	**Pintura de cavalete/ mural/forros/retábulos /escultura madeira policromada/papéis/outros**	**MAS - EBA**	**A partir de 1997**

[2121] Transferiu-se para a Espanha onde atua na limpeza de monumentos líticos.
[22] Professor de Restauração da EBAUFBA a partir de 2007

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Verônica Leite	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Conservação e Restaur. de Obras de Arte - Università Internationale dell'Arte – Firenze –Itália Mestrado – Fac. Arq. UFba. Doutorado (em curso) Fac. Arq. Ufba.**	**Pintura de cavalete/ Cerâmica/Azulejaria/ Materiais líticos**	**Santa Casa da Misericórdia**	**A partir de 2008**
Maria Angélica R. Schianta	**Arquitetura e Urbanismo- UNIFACS – Artes Pláticas - EBAUFBA**	**Arte e Patrimônio Cultural – Fac. São Bento – 2012 Estágio – Atelier El Barroco Trento- Itália – 1991-1992**	**Pintura de cavalete, escultura mad, polic. , Azulejaria, Mobiliário**	**Ateliê Pietá – Geo Máxima Ltda – Estúdio Turmalina**	**A partir de 1993**
Rosândila Freitas Rios	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1981**	**Pintura de cavalete /Escultura em madeira policromada/Retábulos/Forros/Outros**	**IPAC(Cerba); Empresas particulares; Autônoma**	**A partir de 1980**
Maria Shirley F. Pinto	**Artes Plásticas- EBAUFBA**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1981**	**Pint/Escult**	**IPAC (Cerba) Autônoma**	**1981 - ?**
Maria da Pureza R. Amorim	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1981**	**Pintura/Escultura**	**IPAC (Cerba)**	**1981 - 2014**
Maria José Souza Rosa	**Artes Plásticas- EBAUFBA**	**Cons.Rest. Bens Cult. Móveis –EBAUFBA 1981**	**Pintura/Escultura**	**IPAC (Cerba)**	**A partir de 1980**
Maria Rosa da S. Baraúna[23]	**Artes Plásticas - EBAUFBA**		**Pintura/Escultura**	**IPAC (CERBA)**	**1981 - ?**

[23] Na década de 90 transferiu-se para Portugal.

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Jorge Lírio	**Arte Educação -UCSal**		**Louça, porcelana,cerâmica**	**Museu de Arte da Bahia IPAC (Cerba); Autônomo**	**1984 -2010**
João Veloso	**Artes Plásticas - EBAUFBA**		**Pintura/Azulejaria**	**IPHAN**	**A partir de 1984**
José Carlos Lauria	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - EBAUFBA**	**Pintura de cavalete**		**1981**
Celina Rosa Santana	**Licenciatura em Desenho e Plástica –Escola de Belas Artes da UFBa. 1986**	**Curso Técnico em Cons. e Restauração – Fundação de Arte de Ouro Preto-Minas 2010-12.**	**Pintura/Escultura/ Objetos arqueológicos e etnográficos/Conservaç. preventiva**	**Studio Argolo – Museu Arqueológico,UFBa.**	**2009 A partir de 2013**
Maria Lúcia Carreti Vasconcelos	**Conservação e Restaur. de Bens Culturais – Universidade Federal de Pelotas – RS.**	**Mestrado em arqueologia – Universidade Federal de Sergipe**	**Conservação preventiva/ metais arqueológicos/ Fotografias e material etnográfico**	**Museu Arqueológico, UFBa.**	**A partir de 2013**
Sandra Teles dos Santos	**Licenciatura em Desenho e Plástica –EBAUFBA - 2009**	**Curso Técnico em Cons. e Restauração – Fundação de Arte de Ouro Preto-Minas 2010-12.**	**Pintura de cavalete mural e madeiral/Escult. mad. pol./Papéis e doc./ Azulejaria/Outros**	**Studio Argolo; Santa Casa de Misericórida; Museu de Arte Sacra; Coleções particulares**	**2008 A partir de 2013**
Carine Ferreira Reis	**Licenciatura em Desenho e Plástica –EBAUFBA UFBa. 1986**		**Pintura/Escultura**	**Studio Argolo**	**A partir de 2013**
Ana Cristina Araújo	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Doutorado – Universidade de Valência – Espanha (não concluído)**	**Pintura mural/ Escultura em madeira policomada**	**Studio Argolo**	**2008 -1010**
Maria da Conceição Soares Feitosa	**Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas – UCSal.**		**Escultura em madeira policromada/Talhas douradas e policromadas**	**!SPHAN-BA**	**1987 – 2013**

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Cosme Santiago Silva Filho	**Licenciatura em Desenho e Plástica**			**IPHAB-Ba**	**A partir de 1974**
Iara Consuelo Chamusca	**Artes Plásticas – EBAUFBA 1988**		**Escult. mad. Policromad / Azulej./Papéis e doc./ Pint. em mad/Outros**	**SPHAN – Studio Argolo - IPAC – Inst. Particulares**	**A partir de 1988**
Cláudio Lemos	**Autodidata**		**Pintura/Escultura em madeira policromada**	**Museu de Arte da Bahia-Museu de Arte Moderna-Coleções particulares**	**A partir de 1981**
Ana Nascimento	**Artes Plásticas – EBAUFBA Licenciatura (em curso)**		**Pintura/Escultura**	**Studio Argolo - MAS**	**A partir de 2013**
Marília Maia Raposo	**Artes Plásticas - EBAUFBA**		**Pintura de cavalete/Escultura em madeira policromada /Papéis e documentos**	**Atelier particular**	**A partir de 1984**
Consuelo de Almeida Bezerra Carneiro	**Artes Plásticas - EBAUFBA**		**Pintura de cavalete/Esculltura em madeira policromada/ Papéis e documentos**	**Atelier particular**	**A partir de 1982**
Manoel Augusto Bomfim	**Artes Plásticas - EBAUFBA**		**Pintura cavalete/mural/ s/madeira/ retábulos, escult. madeira polic./azulejaria**	**CERBA-IPAC**	**1982 - 2012**
Ivo Neto	**Artes Plásticas - EBAUFBA**		**Pintura, retábulos**	**Studio Argolo**	**1991 - 1993**
Célia Maria Sampaio Moura	**Artes Plásticas- EBAUFBA**		**Pintura de cavalete/ Retábulos e talha/ Escultura em madeira policromada/Outros**	**IPAC (Cerba)**	**A partir de 1989**
Celcina Sturaro Pinto	**Artes Plásticas- EBAUFBA**		**Azulejaria/Cerâmica e Bens Agregados a Arquitetura**	**IPAC(Cerba)**	**A partir de 1985**
Lamara Rocha Martins	**Artes Plásticos - EBAUFBA**		**Pintura de Cavalete/Escultura em madeira policromada**	**IPAC (Cores)**	**2000**
Elisabete Maria Roters Coutinho	**Licenciatura em Desenho e Plástica e Artes Plástica**	**Restauração em Bens Agregados á Arquitetura**	**Azulejaria/Cerâmica/ Bens Agregados a Arquitetura**	**IPAC(Cerba); Fundação Cultural**	**A partir de 1984**

ANEXO F – Continuação.

RESTAURADORES	GRADUAÇÃO	ESPECIALIZAÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO EM RESTAURAÇÃO	INSTITUIÇÕES ONDE TRABALHOU	PERÍODO
Joel Veloso	**Artes Plásticas- EBAUFBA**		**Pintura de cavalete /Escultura em madeira policromada/ Retábulos e talhas**	**IPHAN**	**A partir de 1983**
Pedro Erisvaldo Farias Santos	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Havana, Cuba Curso e estágio**	**Pintura mural/Escultura mad. Polic/ Retábulos/ Azulejaria/Outros**	**CERBA-IPAC**	**1987 - 2014**
Luis Cláudio Santana Brito	**Artes Plásticas - EBAUFBA**	**Fundação Carolina – Madri Master em Restauração do - Patrimônio Cultura – Fac. de Arq. Univ. de Acalá de Henares – Espanha -Gestão do Patrimônio Ass. Esp. de Gestores do Patrimônio, Madri.**	**Pintura de cavalete/ pint. mural/escultura madeira polic./ azulejaria/ retábulos/forros /papés e documentos/outros**	**CERBA-IPAC**	**A partir de 1988**
Huides Cunha[24]	**Artes Plásticas- EBAUFBA**		**Escultura em madeira policromada**	**IPHAN**	**1986 - 2010**
João Carlos Batista dos Santos	**Artes Plásticas- EBAUFBA**		**Pintura mural/Azulejaria/Outros**	**Santa Casa da Misericórdia Studio Argolo**	**2011 2013**

[24] Exerceu função de fiscalização no IPHAN-Ba, transferindo-se para o IPHAN-SP em 2010

ANEXO G - Exemplar de questionário aplicado à pesquisa sobre o perfil profissiográfico dos restauradores baianos.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS EBA-UFBA

PESQUISA: "Aspectos críticos da restauração de pinturas artísticas a partir das obras de José Joaquim da Rocha, pertencente ao acervo da Santa Casa de Misericóridia – Salvador-Bahia"
Aluno: José Dirson Argolo

FORMAÇÃO DOS RESTAURADORES BAIANOS

Identificação:

Nome: JOÃO CARLOS SILVEIRA DANNEMANN

Data de nascimento: 04/06/1967

Cidade e Estado onde nasceu:
SALVADOR BAHIA
Formação profissional (Instituição)

Curso secundário: COLÉGIO MARISTA SALVADOR
Graduação em nível superior:
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UFBA

Curso de Especialização no Brasil, em conservação/restauração: (nome, instituição, período)

13º CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS- CECOR EBA UFMG (1998-2000).

MESTRADO EM ARTES VISUAIS, LINHA DE PESQUISA CONSERVAÇÃO DA OBRA DE ARTE EBA/ UFMG (2001-2003).

Quando e onde obteve as primeiras informações sobre a profissão do restaurador?
NO FINAL DA DÉCADA DE 1970, NO SEIO FAMILIAR, CONSIDERANDO MÃE, SELMA SILVEIRA DANNEMANN, E TIA, LIANA GOMES SILVEIRA, AMBAS RSTAURADORAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. OUTROS FAMILIARES, TAMBÉM RESTAURADORES, CONTRIBUÍRAM PARA OS PRIMEIROS CONTATOS COM A REFERIDA ÁREA DE CONHECIMENTO. NESSA ÉPOCA TIVE CONHECIMENTO DAS PRINCIPAIS INSTITUIÇÕES E CONHECI OUTROS PROFISSIONAIS DA ÁREA, BRASILEIROS E ESTRANGEIROS.

Que caminhos percorreu até se profissionalizar? Que dificuldade ou facilidades encontrou?
PARTICIPEI DE ALGUNS TRABALHOS COMO APRENDIZ NO ATELIÊ DE RESTAURO DA MINHA MÃE, APÓS A GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E UMA VIAGEM DE ESTUDOS À EUROPA (1994), DECIDI SEGUIR A CARREIRA DE RESTAURADOR, UTILIZANDO COMO PONTO DE PARTIDA LIVROS,

ANEXO G – Continuação.

TEXTOS E ANOTAÇÕES PROFISSIONAIS DA MINHA MÃE E DA MINHA TIA. ALÉM DOS REGISTROS DAS ROTINAS DO SETOR DE CONSERVAÇÃO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA ONDE AMBAS ATUARAM, PUDE CONSULTAR RELATÓRIOS, PUBLICAÇÕES E OUTROS MATERIAIS DO ESTÁGIO NO IRPA, INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE DE BRUXELAS- BÉLGICA, REALIZADO POR LIANA SILVEIRA NO FINAL DOS ANOS 70. ATUANDO NO INÍCIO INFORMALMENTE NO ATELIÊ DE SELMA DANNEMANN, EM 1997 FUI APROVADO EM PRIMEIRO LUGAR NO CONCURSO PÚBLICO PARA RESTAURADOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, INGRESSANDO FORMALMENTE NA CARREIRA. NÃO SENTI DIFICULDADES NO PROCESSO, TUDO FLUIU RESPONDENDO PROPORCIONALMENTE À MINHA DEDICAÇÃO.

Fez curso ou estágio em instituições internacionais? Onde e qual o período?

NÃO NA ÁREA DE RESTAURO.

Em que instituições trabalhou profissionalmente como restaurador(a)? Qual o período?

ALÉM DO ATELIÊ PARTICULAR MATERNO, FUI RESTAURADOR DO MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA (1997 A 2007), TENDO SIDO COORDENADOR DO MESMO ENTRE 2000 E 2007. ATUEI COMO RESTAURADOR NA BIENAL DO REDESCOBRIMENTO, ANHEMBI- SÃO PAULO, VINCULADO AO CECOR EBA UFMG, COORDENADO PELA PROFESSORA BEATRIZ RAMOS COELHO (2000). INTEGREI A EQUIPE DO PROFESSOR DOMINGO TELLECHEA, NO RESTAURO DA PINACOTECA DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE SALVADOR. EM ESTÁGIO CURRICULAR DO CECOR, PARTICIPEI DE TRABALHOS DO STUDIO ARGOLO, ORIENTADO PELO PROFESSOR JOSÉ DIRSON ARGOLO. A PARTIR DE 2007, FUI APROVADO NO CONCURSO PÚBLICO PARA DOCENTE DO MAGISTÉRIO SUPERIOR DA UFBA, LOTADO NA ESCOLA DE BELAS ARTES, MINISTRANDO AS DISCIPLINAS DE RESTAURO DA OBRA DE ARTE.

Em que áreas atuou na restauração? Pinturas de cavalete (X) - Esculturas de madeira policromada (X) - Azulejaria ( ) - Papeis e documentos (X) - Pintura mural (X) - Retábulos (X) - Forros policromados (X) - Outros (X) - Especificar abaixo
MOBILIÁRIO

Qual a filosofia, ou melhor, quais os conceitos, por você adotados na restauração de obras de arte no período em que atuou ou atua?
CONSIDERO AS PREMISSAS DO RESTAURO CONTEMPORÂNEO, PREEXISTÊNCIAS REFERENCIAIS, REVERSIBILIDADE E COMPATIBILIDADE DE MATERIAIS E DE TÉCNICAS UTILIZADAS NA INTERVENÇÃO, ALÉM DA UNIDADE POTENCIAL DE CADA EXEMPLAR. DESTACO A FILOSOFIA DA RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA, EM VOGA NO TEMPO EM QUE INICIEI MINHA TRAJETÓRIA, APESAR DA MINHA RESISTÊNCIA À RECONSTRUÇÃO DE PERDAS E LACUNAS DE MAIOR PORTE, PELO RISCO DE CRIAÇÃO DO FALSO HISTÓRICO. PREFIRO AS INTERVENÇÕES MINIMALISTAS EM QUE SE CONSEGUE A ESTABILIZAÇÃO DAS OBRAS, ADMITINDO AS LESÕES E

ANEXO G – Continuação.

AS TRANSFORMAÇÕES DA MATÉRIA. COMO REFERÊNCIAS PRINCIPAIS, CESARE BRANDI E HEINZ ALTHÖFER.

Quais os principais métodos e produtos por você usados nas limpezas das pinturas?
UTILIZO COMUMENTE A TABELA DE SOLUBILIDADE DE LILIANE MASSCHELEIN-KLEINER. EM CASOS PONTUAIS, UTILIZEI ALGUMAS FÓRMULAS DE RICHARD WOLBERS.

Quando uma pintura apresenta (ou apresentava) descolamento da camada pictórica, que produtos são ou eram usados para a sua fixação?

ADESIVOS ORGÂNICOS E SINTÉTICOS.

Quais os métodos por você utilizados no reentelamento dos quadros, antes e agora?
ADESIVOS À BASE DE CERA DE ABELHAS, PRIMAL ESPESSADO E BEVA.
MÉTODOS MECÂNICOS E TÉRMICOS, MANUAL E MESA TÉRMICA.

Na obturação das lacunas, quais os procedimentos e materiais usados, antes e agora?
OBTURAÇÃO COM MASSAS ARTESANAIS E SINTÉTICAS, À BASE DE COLAS PROTEICAS E PVA. OPTO PREFERENCIALMENTE PELAS ARTESANAIS, COM CARGA DE CARBONATO DE CÁLCIO E COLA DE COELHO.

Quais os produtos usados na reintegração da camada pictórica: tipos de tinta, marcas, diluentes, aglutinantes, etc., antes e agora.
AINDA ALCANCEI MUITOS RESTAURADORES USANDO O RETOQUE COM ÓLEO (RETIRANDO-SE O EXCESSO DE ÓLEO DE LINHAÇA), CONDENADO PELA OXIDAÇÃO. PREFIRO TÉCNICAS AQUOSAS E TINTAS PARA RESTAURO, NOTADAMENTE MAIMERI.

Quais os tipos de vernizes que são utilizados e aplicados sobre a pintura, antes e agora?
ANTES: RESINA DAMAR, LE FRANC A RETOUCHER
AGORA: MAIMERI, PARALOID

Qual o grau de dificuldade em adquirir na Bahia e no Brasil os produtos adequados à restauração de obras de arte?
CUSTO ALTO E POUCAS LOJAS ESPECIALIZADAS.

Quais os tipos de exames feitos, por você no início de sua profissão e atualmente, nas pinturas para diagnosticar as patologias?
ORGANOLÉPTICOS, INSTRUMENTAIS E LABORATORIAIS.

Quais foram seus (suas) grandes mestres (mestras) e qual a formação deles (delas)?
SELMA DANNEMANN, ARTISTA PLÁSTICA E RESTAURADORA. CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM RESTAURO.
LIANA GOMES SILVEIRA. ARTISTA PLÁSTICA E RESTAURADORA. ESTÁGIO NO IRPA- BRUXELAS.
BEATRIZ COELHO, PROFA. EMÉRITA UFMG (CECOR/ EBA/ UFMG).

ANEXO G – Continuação.

Como era ou é o ensino da disciplina Restauração de Obras de Arte na Escola de Belas Artes da Bahia?
AS EMENTAS DAS DUAS DISCIPLINAS DE RESTAURO OFERECIDAS PELA EBA UFBA CONTEMPLAM EDUCAÇÃO PATRIMONIAL, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS E ESCULTURAS SACRAS LUSO-BRASILEIRAS. SEM DISPOR DE INFRAESTRUTURA ADEQUADA, AS AULAS, INCLUSIVE AS PRÁTICAS, SÃO MINISTRADAS EM DUAS SALAS CONTÍGUAS NO EDIFÍCIO DA GALERIA CAÑIZARES NA EBA UFBA. AS EMENTAS DAS DISCIPLINAS NECESSITAM DE ATUALIZAÇÃO PARA ACOMPANHAR A ABORDAGEM CIENTÍFICA DA MATÉRIA, ASSIM COMO EXPANDIR O CONTEÚDO DA EBA132, RESTRITA APENAS AO RESTAURO DE ESCULTURAS SACRAS LUSO-BRASILEIRAS. O INTERCÂMBIO COM O MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA PERMITE DESENVOLVER ATIVIDADES PRÁTICAS COM MAIOR QUALIDADE. COMO PRESIDENTE DA COMISSÃO DE IMPLANTAÇÃO DO CURSO SUPERIOR DE RESTAURO DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFBA, ESPERO PODER CONTRIBUIR COM A IMPLEMENTAÇÃO DA INFRAESTRUTURA DESTA INSTITUIÇÃO, EM ESPECIAL DO LABORATÓRIO DE PESQUISA APLICADA AO RESTAURO, ASSIM COMO EXPANDIR E DEMOCRATIZAR O ENSINO DA CIÊNCIA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS.

Apontar as dificuldades enfrentadas pelos professores e alunos para a obtenção do conhecimento das técnicas e conceitos utilizados no restauro, na época em que foi aluno da EBA.

NÃO FUI ALUNO DAS DISCIPLINAS DE RESTAURO NA EBA.

Antes de ingressar na área da restauração, quais eram os profissionais que se dedicavam a essa profissão em seu tempo? Qual a formação que eles tinham? Eram totalmente leigos ou possuíam alguma formação dentro ou fora do país?

ALÉM DOS CITADOS NESTE QUESTIONÁRIO COMO “MEUS GRANDES MESTRES”, DESTACO PROF. JOSÉ DIRSON ARGOLO, ESPECIALIZAÇÃO NA ITÁLIA, ANA MARIA VILLAR, LUCIA LYRIO, ENTRE OUTROS.

Quais foram seus colegas de faculdade ou de trabalho que se interessaram por essa área profissional e chegaram a atuar na mesma?

TENHO NOTÍCIA DE ADRIANA JORGE, COLEGA DA GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA, ATUANDO EM SÃO PAULO COMO RESTAURADORA.

Como era o mercado de trabalho no início de sua profissão como restaurador? Quais eram as instituições que empregavam os restauradores?

BASTANTE RESTRITO, NA SUA MAIORIA OS PROFISSIONAIS ATUAVAM EM INSTITUIÇÕES PÚBLICAS COMO OS MUSEUS E ARQUIVOS DA CIDADE.

ANEXO G – Continuação.

Havia ou há campo para a criação e manutenção de ateliês particulares? A remuneração era ou é adequada?
EM UMA SOCIEDADE CARENTE DE EDUCAÇÃO/ ERUDIÇÃO, ACHO COMPLICADO MANTER ESTABELECIMENTOS PARTICULARES VOLTADOS PARA O RESTAURO. OS QUE EXISTEM TÊM SUA MAIOR RESCEITA EM PROJETOS DE ACERVOS DE MAIOR PORTE.

Se for o seu caso, quando se aposentou e por que deixou de atuar na área?

NÃO É O MEU CASO.

Quais as principais obras em que atuou como restaurador(a), em equipe ou individualmente?
ALÉM DOS 10 ANOS OCUPANDO O CARGO DE RESTAURADOR DO MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA, DETENTOR DE UM DOS MAIS IMPORTANTES ACERVOS NACIONAIS, DESTACO A SÉRIE DE PINTURAS DE TEÓFILO DE JESUS DA MATRIZ DE ITAPARICA-BA E COLEÇÃO DE 30 BUSTOS-RELICÁRIOS DA ANTIGA IGREJA DO COLÉGIO DE JESUS DE SALVADOR, INTEGREI A EQUIPE DO CECOR EBA UFMG COMO RESTAURADOR DA BIENAL DO REDESCOBRIMENTO (SÃO PAULO, 2000). NOS ÚLTIMOS ANOS, COMO PROFESSOR DA ESCOLA DE BELAS ARTES TENHO ME DEDICADO À PESQUISA E À EXTENSÃO, ALÉM DO DOUTORADO EM ARQUITETURA COM ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM RESTAURO.

Sente-se gratatificado(a) por ter exercido essa profissão? Que alegrias e decepções teve?

COMO ARQUITETO, RESTAURADOR E ARTISTA VISUAL TENHO CONSTRUÍDO A MINHA CARREIRA DE FORMA DIVERSIFICADA, ACUMULANDO EXPERIÊNCIA NA TEORIA E PRÁTICA. A PESQUISA HISTÓRICA E NA ÁREA DE MATERIAIS E TÉCNICAS DE RESTAURO CONFIGURAM MEU INTERESSE ATUAL. SINTO-ME GRATIFICADO PELAS OPORTUNIDADES QUE TIVE E POR PODER ATUAR NO ENSINO, NA CRÍTICA E NA CIÊNCIA DO RESTAURO. CERTAMENTE HÁ AINDA UMA LONGA JORNADA DE ESTUDOS POR TRILHAR, BEM COMO DESTINAR MAIOR TEMPO PARA AS ARTES VISUAIS.

Está a par do projeto de reconhecimento da profissão do restaurador/conservador, em tramitação no Congresso Nacional?
SIM
Considera que a regulamentação da profissão trará benefícios para os que atuam na área?
SIM

Você é associado(a) da ABRACOR – Associação Brasileira dos Conservadores e Restauradores de Obras de Arte?
JÁ FUI.

Comentários que desejar fazer

ANEXO G – Continuação.

ESPERO QUE O RESTAURO NA BAHIA SEJA DEMOCRATIZADO, QUE PARADIGMAS ULTRAPASSADOS SEJAM MODIFICADOS, SENDO ENFATIZADOS O PENSAMENTO CRÍTICO E CIENTÍFICO, NO ÂMBITO DA PRESERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS.

Salvador (BA),11 de maio de 2014.



Assinatura

Dados para contactos:

Telefone(s): 71 9122 9634, 71 3283 7919 (EBA UFBA)
Instituição onde atualmente trabalha: ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFBA

ANEXO H - "Um Nicho de Fantasia Cromática": matéria de autoria de Susa Machado, para o Jornal A Tarde (10/12/1991)

Sul América Saúde 321-2415
FAÇA SEU PLANO E GANHE UM PANETONE 243-3149
Nº13.010

A TARDE
Caderno 2
Terça-feira ● 10/12/1991

Um nicho de fantasia cromática

Escondidos sob oito camadas de tinta, os altares da Igreja de São Raimundo, no Politeama, guardavam pinturas policromadas, originais do final do século XVIII, executadas numa técnica mista de têmpera, óleo e ouro. A descoberta aconteceu em abril último, durante prospecções realizadas pelo restaurador José Dirson Argolo.

Agora, após um paciente trabalho de restauração, executado ao longo dos últimos oito meses, os altares laterais, dedicados a São Raimundo e a Nossa Senhora do Sagrado Coração, voltaram a apresentar sua feição original e foram entregues domingo último à comunidade. O restauro do altar-mor vai depender da generosidade da comunidade, uma vez que a congregação não dispõe de recursos para sua execução.

Suza Machado

A descoberta de belas pinturas originais, possivelmente datadas do final do século XVIII, nos altares da Igreja de São Raimundo, anexa ao convento do mesmo nome, localizado no Politeama, amplia, ainda mais, o rico acervo de arte sacra da cidade. No último domingo, os dois altares laterais foram entregues à comunidade já completamente restaurados, após um paciente trabalho de remoção das oito camadas de tinta que escondiam a pintura original.

O restaurador José Dirson Argolo, responsável pela descoberta e também pelos trabalhos de restauro, explica que durante todo o século XIX predominou uma tendência a se repintar totalmente as obras de arte, adaptando-as ao contexto da época. Também neste período, segundo ele, é que devem ter acontecido as primeiras modificações nos altares da Igreja de São Raimundo.

A restauração do altar-mor, necessária para que também volte a ter as características originais, vai depender agora da ajuda da comunidade ou de instituições interessadas na preservação do patrimônio arquitetônico da cidade. As irmãs da Congregação de Nossa Senhora dos Humildes e os membros da Arquiconfraria do Coração Eucarístico de Jesus custearam a restauração dos altares laterais com recursos doados pelos fiéis e agora vão precisar de mais ajuda.

RESTAURAÇÃO

Os trabalhos de restauração da Igreja de São Raimundo começaram em agosto de 1979, após o desabamento de uma das cimalhas, arremates do teto, o que levou à interdição da igreja, uma vez que o prédio corria risco de desabar. À época, a congregação apelou para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que alegou não ser a igreja tombada, não podendo por isso ajudar nas obras de restauração. Com recursos oriundos da caixa de esmolas dos fiéis e de campanhas lideradas pela arquiconfraria, foram realizados reparos gerais na nave, conserto e mudança do telhado, incluindo também a sacristia, o gabinete, o salão de reuniões e as tribunas. E, ainda, mudança do piso do corredor da sacristia e do salão de reuniões. Os trabalhos se estenderam até setembro de 1983. "Esta primeira etapa foi muito dispendiosa e demorada, por falta de recursos financeiros e ausência de um canteiro de obras, improvisado na sacristia. A descida das grandes peças de madeira apodrecidas e de todo lixo acumulado no telhado, por muitos anos, foi um trabalho penoso e fatigante", conta irmã Yolanda Bitencourt, secretária do Convento de São Raimundo.

A obra de recuperação da Igreja de São Raimundo só foi reiniciada em janeiro último, já estando concluída a restauração do telhado da capela-mor e dos anexos à igreja, consertos dos pisos, forros e de todo o coro. "Demoramos muito para retomar as obras e o principal obstáculo tem sido sempre a falta de recursos. A congregação e a arquiconfraria realizaram uma nova campanha entre os fiéis, que têm sido muito generosos mais uma vez", diz irmã Yolanda.

DESCOBERTA

A descoberta da pintura original dos altares aconteceu durante a prospecção realizada pelo restaurador José Dirson Argolo, em abril último, ao iniciar a restauração propriamente dita. Além dos altares laterais, já em fase final, os trabalhos devem se estender ainda para o altar-mor, o teto da nave às cimalhas e arremates.

Antes de serem restaurados, os altares, o da direita dedicado a São Raimundo e o da esquerda a Nossa Senhora do Sagrado Coração, apresentavam uma policromia simples. Os retábulos estavam pintados de branco, com tinta à base de água, com capiteis, frisos e ornamentos dourados. O dossel apresentava pintura na cor azul-claro, com ornamentos e arabescos dourados. As sanefas rosa-escuro, com frisos e flores em relevo dourados. A parte interna da cúpula do dossel e nichos eram pintados de azul-claro.

A primeira camada de tinta a encobrir a pintura original, executada há uns 10 anos, era na cor branca. As seguintes eram nas cores bege, rosa — forte e verde. A quinta camada era constituída de uma pintura escaiolada, com fundo verde, executada sobre um tecido de algodão. A sexta camada era um papel de parede, listrado nos tons marrom-claro e escuro, com motivos florais. Segundo o restaurador Dirson Argolo, esta intervenção já data possivelmente do século XIX, embora não existam documentos específicos sobre a intervenção.

A sétima camada era também constituída por um papel de parede, com fundo pastel com motivos florais e imitação de esgrafiado com dourado. A oitava camada era uma pintura executada a têmpera, com fundo azul, motivos florais e arabescos brancos. "Todas estas camadas encobriam a pintura original de excelente qualidade técnica e artística, executada com uma técnica mista de ouro, têmpera e óleo. A pintura original foi encontrada em excelente estado de conservação, principalmente a do altar de São Raimundo, e somente o consagrado a Nossa Senhora está exigindo uma maior reintegração", diz o restaurador.

Da primeira à sétima camada, a remoção foi toda feita com o uso de bisturi cirúrgico, num paciente e demorado trabalho de decapagem. A penúltima camada foi a mais difícil de ser removida. "A remoção da última camada só foi possível com a utilização de solventes importados, segundo a técnica desenvolvida pelo restaurador Michelin Claine, do Instituto de Restauração do Patrimônio Artístico de Bruxelas, e pelo americano Richard Woberg", acrescenta.

NOVA FEIÇÃO

Segundo Dirson Argolo, também responsável pela cadeira de restauro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, com a conclusão dos trabalhos, os dois altares voltam a apresentar uma feição típica do final do século XVIII, quando foram confeccionados. São altares barrocos, com uma forte influência do período neoclássico. Do barroco guardam as colunas espiraladas e o dossel com sanefas. Os demais elementos são neoclássicos, como o frontal da mesa do altar em alvenaria. Eles estão estilisticamente ligados aos das igrejas da Santa Casa de Misericórdia e de Nossa Senhora da Conceição da Praia.



Foto: Arlindo Félix

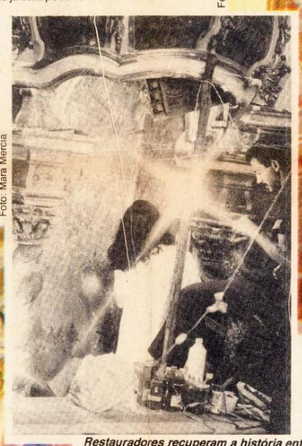


Foto: Mara Márcia

Restauradores recuperam a história enterrada sob oito camadas de tinta.

A retirada da tinta do altar revelou um exemplar barroco



Foto: Arlindo Félix

Uma das colunas salomônicas: semelhanças com o templo do Rei Salomão

Com a descoberta da pintura original, as colunas apresentam, agora, uma pintura escaiolada em azul, com a parte interna dourada. As colunas que sustentam o dossel, em forma de cebola, na mesma cor das espiraladas. O arremate é feito por diversos lambrequins, onde foram encontrados, em cada um, pinturas diferentes com motivos florais. As mísulas são ocre-claro, as pilastras esverdeadas, com delicadas flores, e a parte superior do altar é escaiolada em vermelho.

Prospecções realizadas no altar-mor revelam também a existência de oito camadas de repintura sobre a pintura original, semelhante à encontrada nos altares laterais. Sua restauração deve durar um ano.

SUPOSIÇÕES

Segundo o professor Dirson Argolo, em 1834 as pinturas originais foram encobertas por uma outra mais simples, executada a têmpera, pois há notícias de remodelações feitas na Igreja nesta época. Em 1874, segundo documentos da época, a pintura é revestida por uma camada de papel de parede listrado, com motivos florais. Posteriormente, os altares são revestidos por tecido de algodão, pintado com uma imitação de escaiola esverdeada.

"Acreditamos ser de nosso século as pinturas lisas que se sucederam, nos tons verde, azul, rosa, bege e branco. Encontramos pedaços do jornal A TARDE, com data de 29 de abril de 1949, introduzidos nas galerias feitas por cupins, misturados com gesso, à guisa de consolidação. Isso prova uma intervenção nessa época, coincidindo com a informação do mestre dourador Emiliano, que trabalhou na igreja por volta de 1950, com o escultor e policromador santo-amarense Pedro Ferreira", explica Dirson Argolo.

Retiro para idosas de "moral duvidosa"

O Convento de São Raimundo foi fundado pelo português Raimundo Maciel Soares e sua pedra fundamental foi lançada em 1755, pelo Conde dos Arcos, D. Marcos de Noronha, então vice-rei. A intenção de seu fundador era a de um convento que acolhesse mulheres idosas, de comportamento moral duvidoso, as quais, regeneradas, quisessem mudar de vida, dedicando-se à oração e à penitência, e também moças pobres e honestas, que precisassem de amparo e ajuda, além de meninas órfãs.

Com a conclusão das obras, o convento passa a abrigar o Recolhimento de São Raimundo, sob a responsabilidade de mulheres idôneas, consagradas a Deus. De 1861 a 1862, abrigou também as irmãs de caridade. Em dezembro de 1907, ainda existindo recolhidas, ele foi cedido às Sacramentinas, para instalarem sua primeira casa em Salvador, onde permaneceram até 1928.

ORFANATO

Em 14 de março de 1929, vivendo no convento somente uma recolhida, vieram ocupá-lo as irmãs da Congregação de Nossa Senhora dos Humildes, transferidas de Santo Amaro da Purificação, pelo então cardeal Álvaro Augusto da Silva. Em 1932, após a realização do I Congresso Eucarístico Nacional, D. Augusto introduz na Igreja de São Raimundo a adoração permanente do Santíssimo Sacramento. Cria a Arquiconfraria do Coração Eucarístico de Jesus, que se encarrega da adoração durante o dia, e as irmãs da congregação, do culto noturno, sendo a única igreja da cidade onde o Santíssimo Sacramento fica exposto de forma permanente.

Em 1968, o convento perde 25 grandes cômodos e parte de sua área externa para a construção do viaduto e da Avenida Vale dos Barris. O Colégio de São Raimundo, criado pela congregação em 1929, deixa de funcionar por falta de espaço. Em 1975 é extinto o orfanato, da mesma época, que acolhia órfãs. O internato foi reaberto este ano, após a decisão da congregação de retomar a obra social. Hoje, o Convento de São Raimundo abriga 13 religiosas e também o noviciado da congregação.

X X X

Integraram a equipe coordenada pelo professor Dirson Argolo os restauradores Maria Marley Serravale, Cláudia Maria Cerqueira, Alice Caires, José Vicente, Adilton Conceição Argolo, Edmilson da Cruz Moreira, os mestres carpinteiros Jaime Leopoldo, Onofre Lima, Jeremias, Durval dos Santos e o mestre dourador Emiliano.

ANEXO I – "Pesquisa de percepção" de obra restaurada: painel *O Átomo e a Evolução do Homem* de Carybé na Escola Parque.

PESQUISA DE PERCEPÇÃO DE OBRA RESTAURADA



Figura 1 - Painel "O Átomo e a Evolução do Homem", de Carybé, 140 m2, após o restauro



Figura 2 – O mesmo painel antes do restauro. Esta foto não foi mostrada para o grupo de professores, para não direcioná-los quanto à avaliação que fariam do painel já restaurado

ESCOPO:

1. **Aferir a percepção,** por um conjunto formado de professores de arte, do 2º grau da Escola-Parque, do grande painel "O Átomo e a Evolução do Homem", de Carybé, situado no Pavilhão de Artes da citada escola (também denominada Colégio Carneiro Ribeiro), localizado no Bairro da Caixa d'Água, em Salvador, APÓS A SUA RESTAURAÇÃO
2. **Colher sugestões** acerca da conservação do painel, evitando sua degradação por atos de vandalismos, infiltrações de água, incidência de raios solares, etc.

ANEXO I – Continuação.

PRESSUPOSTOS:

1. **Tendo sido aplicadas as teorias de Umberto Baldini na reintegração pictórica das grandes e médias perdas laterais do painel (abstração e seleção cromáticas)**, em decorrência de infiltrações de água, umidade e incidência de raios solares, o resultado final do restauro teria alcançado seus objetivos, caso a percepção dos professores inequivocamente RATIFICASSE o êxito das teorias aplicadas.
2. O envolvimento dos professores, frequentadores diários do Pavilhão, na problemática da conservação do valioso painel induziria à sua conscientização e sua colaboração na proteção daquela obra de arte

ESTRATÉGIAS:

1. Foram tomadas todas as precauções possíveis para que a pesquisa NÃO DIRECIONASSE os professores nem para um resultado favorável ao restauro, nem para a identificação das áreas de interesse da pesquisa (no caso, as grandes e médias lacunas/perdas laterais acima descritas);
2. Os participantes foram orientados apenas no sentido de que fizessem uma avaliação de como viam o painel, sem qualquer menção a possíveis técnicas de restauro;
3. Foram solicitadas toda a sinceridade e franqueza possíveis, além de acurada observância à aparência das pinturas;
4. Após a aplicação do questionário, foi apresentado aos professores um relatório das técnicas de restauração utilizadas.

METODOLOGIA:

Foi aplicado o questionário, conforme abaixo transcrito, em que questões, supostamente repetitivas, tinham por objetivo propiciar a manifestação inequívoca do participante. Os resultados foram entregues à direção da Escola-Parque e ao Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC.

UNIVERSO:

22 professores da Escola-Parque, de nível superior, responsáveis por oficinas de arte e conexos, familiarizados com os painéis restaurados.

ANEXO I – Continuação.

QUESTIONÁRIO E SUAS RESPOSTAS

1. Se você conhecia o painel de Carybé antes da restauração, como você o vê agora. Notou diferenças?

RESPOSTAS:

Sim, posso notar melhor as cores, imagens que antes, pelo estado de degradação, não poderiam ser apreciadas (Maria José Farias).

Sim. Completamente diferente, pois estava em estado lastimável. Parece que Carybé finalizou o painel neste mês de julho (Vera Lúcia Fiúza).

Sim. Mesmo não tendo conseguido completar, está perfeito (Alessandra Costa dos Santos).

Eu não conhecia o artista, mas sim a arte. Agora eu notei uma grande diferença na restauração. Mudou bastante o aspecto que era antes (Eliezer Vasconcelos Pereira).

Sim, a riqueza de detalhes e a nitidez de cada cor e cada elemento (Isabel).

Sim. Vejo o painel maravilhosamente restaurado. Claro (Maria do Carmo Conceição de Jesus).

Conheci sim. Houve mudança na cor do painel e na lateral que estava acabada (Eliandro França Cruz).

Sim, desde a década de 70, já acabado por cupins. Algumas partes estavam danificadas. Após a atual restauração parece mais nítido, mais luminoso (Valda Maria Gonçalves).

Conhecia. E me encantava com tamanha criação do Carybé. O olhar futurista do mesmo. Em seguida, me entristecia com a degradação da obra. Bem, a diferença está estampada. A ausência dos pregos que ali se encontravam, a valorização dos tons cromáticos (Ana Rita Muniz Barreto).

Cheguei há pouco tempo (à reunião). Somente acompanhei o processo da restauração (Cássia Silva de Jesus).

Já conhecia. Nota-se grande diferença. A limpeza realizada devolveu mais brilho e nitidez nos elementos que compõem o painel. Também a reintegração em áreas faltantes proporcionou equilíbrio na leitura (Maria Tereza Araújo).

Sim, a maior diferença está nas cores que ficaram mais vivas em algumas áreas e as extremidades do painel que estavam muito danificadas (Misma Ariane S. Dórea).

Sim, conhecia. A diferença estava no trabalho concluído. Antes havia manchas de desgaste do tempo, mas a obra em si parece a mesma e é a mesma. A restauração foi perfeita (Eliete Ribeiro dos Santos).

Sim, conhecia antes da restauração, agora eu vejo as formas com mais nitidez e as áreas mais vibrantes (Juliana Siqueira de Menezes).

Não. Quando cheguei à Escola-Parque a restauração já havia começado, portanto não tive contato com a condição em que o painel se encontrava. Por conhecer o painel em visitas anteriores, destaco a limpeza e a clarividência com que ele se apresenta agora (Fernanda de Oliveira Barbosa Machado).

Não conhecia o painel antes da restauração (Débora Monteiro).

Não conhecia o painel antes do restauro (João Damaceno).

Sim. Muito bom. Muitas (Júlio César Cardoso e Silva)

Sim, conhecia. Um painel de cores muito vivas, só não sei dizer se suas tonalidades estão da mesma forma, mas, mesmo assim, um belo trabalho de restauração (Adimilson Gomes de Souza).

Sim. Antes da restauração, as madeiras e cores das tintas estavam apagadas, a umidade danificou várias placas, que foram consertadas durante a restauração (Gabriela João Veloso Morais)

Sim, foi notado que as figuras e formas estão definidas, pois a ação do tempo lhes foi tiradas (Átila César de Oliveira).

ANEXO I – Continuação.

2. Que aspectos positivos você percebeu na restauração?

A definição de alguns desenhos que estavam apagados; as cores mais vivas (Misma Ariane S. Dórea)
Resgate da história (Maria José Farias)
As cores mais vibrantes, mais vida e luz (Vera Lúcia Fiúza)
As cores estão mais vivas, o traçado está mais bem notável (Alessandra Costa dos Santos)
Melhor visualização, com destaque para as laterais (Maria Tereza Araújo)
Positivamente, eu percebi que, durante a restauração, colocaram num fundo da arte um material reforçado para não infiltrar e comprometer o painel (Eliezer Vasconcelos)
A valorização da arte (Isabel)
Foi uma restauração minuciosa, onde foram retirados pregos, resíduos de tinta, argilas, e dedetização contra fungos e cupins (Maria do Carmo Conceição de Jesus)
Cor, percepção de imagem (Eliandro França Cruz)
A limpeza, cores mais visíveis (Valda Maria Gonçalves)
O cuidado da equipe desde a renovação, o tratamento da madeira em sua parte de trás até o restauro propriamente dito com a policromia. A preocupação profissional em manter os tons originais e, a meu ver, foi conseguido. Isto também é respeito à originalidade da obra e ao arte (Ana Rita Muniz Barreto)
Uma nova vida (José Mendes)
Os espaços preenchidos, antes estava uma obra faltando pedaços, hoje está mais bonita, mais viva (Elite Ribeiro dos Santos)
A reconstrução de partes do painel que estavam perdidas (Juliana Siqueira de Menezes)
Acredito que o próprio trabalho de restauração já chamou bastante a atenção da Escola como um todo, da importância do conhecimento e manutenção de obras tão ricas artisticamente (Fernanda de Oliveira Barbosa Machado)
O vidro recebeu uma película (proteção do raio solar). (João Damasceno)
As cores ficaram mais vivas (Júlio César Cardoso e Silva)
A revitalização da obra de arte, que representa uma geração importante entre educação e arte. Anísio ficaria muito feliz (Edimilson Gomes de Souza)
A visualização imediata dos personagem da pintura e suas cores (Gabriela Veloso Morais)
História para as próximas gerações da arte de Carybé e forma de seu período na época (Átila César de Oliveira)

3. Que aspectos negativos você percebeu na restauração?

Não vi aspectos negativos (Mismar Ariane S. Dórea)
Apesar do barulho, o cheiro forte dos produtos utilizados (Maria José Farias)
Barulho, o que é normal para a execução (Vera Lúcia Fiúza)
A infiltração continua numa pequena pequena parte que infelizmente não pode ser restaurada (Alessandra Costa dos Santos)
Percebi, quando terminou a restauração, que continuou a infiltração em baixo do painel e não se pode prejudica-lo (Elieser Vasconcelos Pereira)
Nenhum (Isabel)
Não no espaço propriamente dita. Mas no espaço com escurecimento de área
Foi muito barulho de máquinas e equipamentos, mas valeu muito a pena (Maria do Carmo Conceição de Jesus)
Não existiu aspecto negativo (Eliandro França Cruz)
A umidade nas paredes devido ao processo construtivo na parte externa do prédio Valda Maria Gonçalves)

ANEXO I – Continuação.

Embora já me tenham afirmado que a umidade, que se apresenta abaixo do painel não afetará o mesmo, por ter sido forrado com alumínio. Esteticamente me dá impressão negativa. Um leigo pode vir a ter o mesmo olhar. O barulho também incomodou muito. (Valda Maria Gonçalves)
A infiltração. Sei que não é um problema da restauração, mas pode influenciar na sua preservação (Cássia Silva de Jesus)
Nenhum (José Mendes)
Na restauração em si, nenhum, mas penso que deveria ter havido maior envolvimento do Estado em relação ao cuidado para que não se degradasse como antes. Interferência com relação à vizinhança que mora no fundo do galpão (Eliete Ribeiro dos Santos)
Noto um pouco de alteração na cor (Juliana Siqueira de Menezes)
Infelizmente os trabalhos foram realizados no horários de aula, o que trouxe inúmeros transtornos durante o ano letivo (Fernanda de Oliveira Barbosa Machado)
Não percebi aspectos negativos (Débora Monteiro)
Sem aspectos negativos (João Damasceno)
Não tem (Júlio César Cardoso e Silva)
A falta de proteção das partes que cercam a obra, tais como iluminação e infiltração (Adimilson Gomes de Souza)
Nenhum!!! O barulho, em algumas ocasiões, o que dificultou o processo educativo (Gabriel Veloso Morais)
Nenhum (Átila César de Oliveira)

4. Alguma coisa o (a) incomoda na forma como o painel foi restaurado?

Não (Mismar Mariani S. Dória)
Não (Maria Tereza Araújo)
Não (Maria José Farias)
Não (Vera Lúcia Fiúza)
Não (Alessandra Costa dos Santos)
O que mais me incomoda é o sol que bate diretamente na arte (Oliezar Vasconcelos Pereira)
Não (Isabel)
Não (Maria do Carmo Conceição de Jesus)
Não (Eliandro França Cruz)
A poeira que me deixou doente (Valda Maria Gonçalves)
Talvez fosse feita no período das férias e a poeira interferisse menos nos nossos trabalhos (Ana Rita Muniz Barreto)
Não (Cássia Silva de Jesus)
Não (José Mendes)
No trabalho artístico, não. Na forma sem prevenção devida, sim (Eliete Ribeiro dos Santos)
Não (Juliana Siqueira Menezes)
Não. Com o tempo e o espaço dados, acredito que o trabalho está a contento. Me preocupa agora a manutenção do mesmo (Fernanda de Oliveira Barbosa Machado)
Não (Débora Monteiro)
Não (João Damascento)
Não (Júlio César Cardoso e Silva)
Talvez as cores um pouco mais escuras (Ademilton Gomes de Souza)
Não, os funcionários e restauradores foram discretos e corretos (Gabriela Veloso Morais)
A falta de brilho das tintas empregadas (Átila César de Oliveira)

ANEXO I – Continuação.

5. Que medidas devem ser tomadas para que o painel não venha novamente a sofrer degradação? Que papel o (a) professor (a) que frequenta este pavilhão poderá ter na boa preservação do painel?

Cuidado com a estrutura do prédio, para que água da chuva ou insetos não causem dano ao painel. É necessário o investimento do governo na preservação (Mismar Ariane S. Dórea)

Cuidado com infiltrações, ações do tempo, etc. (Maria José Farias)

A infiltração na parede, conservação do telhado próximo ao painel, conservação das películas do vidro, periodicamente fossem vistoriadas (Vera Lúcia Fiúza)

Todo cuidado necessário possível acerca de obra de arte. O professor tem papel importante na conservação do mesmo, informando ao aluno a importância dessas obras (Alessandra Costa dos Santos)

A medida é que colocassem à frente uma proteção. Uma barreira de vidro transparente (Oliezer Vasconcelos Pereira)

Trazer a comunidade vizinha ao painel para uma conversa informal, esclarecedora, quanto à importância do painel e quanto os mesmos contribuem para a degradação dos mesmos. A infiltração é um dos pontos mais críticos. Quanto aos demais fatores, cabe à Escola criar um grupo de apoio aos painéis. Pessoas que passariam por um treinamento destinado à proteção e valorização de cada painel (Isabel)

Conversar com os alunos acerca da importância dos painéis e educá-los para que eles contribuam para a conservação dos mesmos (Maria do Carmo Conceição de Jesus)

A manutenção do painel (Eliandro França Cruz)

Conter o cupim das árvores próximas. Constante fiscalização do sistema de água, que caem sobre as paredes externas, para evitar a umidade e limpeza. O papel do professor estar sempre informando aos alunos sua importância para o trabalho do artista, o privilégio da Escola ser decorada com grandes obras, a preocupação de Anísio Teixeira de inserir arte na educação (Valda Maria Gonçalves)

A palavra é: Manutenção, limpeza no período devido. Troca das telhas com urgência, imunização adequada, e, quem sabe, até ambientalização (controle da umidade no setor (Ana Rita Muniz Barreto)

Encontrar uma forma de sanar a infiltração, já é um modo grande de preservação (Cássia Silva de Jesus)

Cuidado para que nada aconteça (José Mendes)

Penso que cobrar do IPAC a manutenção devida, como filtro para impedir a infiltração de água, bem como proteção contra o sol (Eliete Ribeiro dos Santos)

A primeira medida a ser tomada é reparação da infiltração, depois a questão da incisão da luz solar, que apesar de ter revestido as janelas com filme, quando não foi suficiente. Já o professor, no caso deste painel, não tem muito a fazer, já que o mesmo localiza-se antes do alcance do toque (Juliana Siqueira de Menezes)

Com certeza, uma vigilância especializada, para que a manutenção seja constante e não haja uma degradação tão grande. Incomoda a luminosidade que ainda é grande e a infiltração que permanece. Nosso papel é a educação (Fernanda de Oliveira Barbosa Machado)

As medidas que devem ser tomadas são sempre haver uma manutenção prévia para que não aconteça a degradação da tela (Débora Monteiro)

O papel do professor é ressaltar o valor cultural, artístico e histórico para o aluno e a comunidade (João Damasceno)

Ter um plano de conservação (Júlio César Cardoso e Silva)

Divulgação constante sobre a importância da obra, sua história e o que representa, e quanto é importante conservar para não restaurar, isso requer muito dinheiro (Edimilson Gomes de Souza)

ANEXO I – Continuação.

Manter a história (o tema) em conversas com os alunos. O projeto modernista e sua importância na época em que foi elaborado. Continuar viva a idéia de Anísio: SEMPRE RENOVAR (Gabriela Veloso Morais)
Afastamento do painel sobre a parede, e iluminação adequada, o professor deverá preservar em todos os sentidos e propagar o painel para outras esferas (Átila César de Oliveira)
Aulas de preservação para toda a comunidade escolar; conscientização do valor da obra; cuidados contínuos suficientes; limpeza do Núcleo pois a poeira acumulada pode causar danos ao painel

CONCLUSÕES:

1. As grandes lacunas laterais, para evitar o "falso histórico", foram reintegradas com a técnica da *abstração cromática*, que atende aos objetivos de harmonizar esteticamente a área danificada, sem a criação de "ruídos", isto é: essa perda, após reintegrada, não poderia atrair sobre si mais atenção do que o painel. Considerando esse propósito, e tendo em vista as respostas manifestadas pelos professores nas questões 3 (Que aspectos negativos que você percebeu na restauração?) e 4 (Alguma coisa o incomoda como a forma como o painel foi restaurado?), **podemos afirmar que a técnica de restauro adotada atingiu 100% de êxito**. Não houve qualquer comentário, relativamente à restauração das referidas áreas (veja-se a foto do painel restaurado, no início deste documento).
   Se bem que não se refira às áreas de grande perda reintegradas pela *abstração cromática"*, portanto refugindo ao escopo da pesquisa, merece particular atenção apenas uma resposta à questão 4: a de que "Talvez as cores ficaram um pouco mais escuras (Ademilton Gomes de Souza)". Esta observação, juntamente com outras que, positivamente, lembraram que as "cores ficaram mais vivas" após o restauro, é razoável, uma vez que o painel passou por profundos procedimentos de limpeza, após décadas de acúmulo de sujidades, conseguindo os restauradores reavivar as **cores originais** da obra, um dos objetivos precípuos da restauração.

2. Os aspectos negativos formulados pelos professores **referem-se a problemas que estiveram fora da responsabilidade dos restauradores**, cuja importância de sua solução foi objeto de várias reivindicações do Studio Argolo, executor da obra, junto à Secretaria da Educação (promotora do restauro) e do IPAC (responsável pelo projeto, coordenação e fiscalização), quais sejam: umidade existente abaixo do painel, em decorrência de má canalização da água pelas residências vizinhas; incidência de raios solares sobre as laterais do painel. Quanto à infiltração abaixo do painel, embora não o atinja, para fins de evitar a degradação deste, o mesmo foi fixado sobre trilhos de alumínio, que, por sua vez, se fixaram sobre placas cimentícias **impermeáveis** (conforme projeto do IPAC, que teve, durante a restauração, um papel muito ativo no encaminhando de soluções para os problemas registrados neste item). Com relação à incidência de raios solares, pelas laterais, a Secretaria da Educação, devidamente orientada pelo IPAC, está providenciando a colocação películas que filtram em 99,9% os raios ultra-violeta, o que, se efetivamente for providenciado, resolverá o problema.

3. Os professores colaboraram ativamente na resposta à questão 5, oferecendo sugestões para a boa conservação do painel, razão por que enviamos as propostas não somente à direção da Escola-Parque, bem como ao IPAC, para exame e providências cabíveis. Um debate, após a aplicação do questionário, demonstrou alto índice de conscientização dos professores.

ANEXO J - Recibo N.98 em que a Santa Casa pagou RS 114$340 a José Joaquim da Rocha pelo painel e retábulo da Capella mor.

N.98 Painel e pintura de Retabulo da Capª Mor.	Em dº dia* lanço em despeza ao dº Irº Thezourº cento e quatorze mil trezᵗᵒˢ e quarenta rs, que pagou ..... Ao Mᵉ Pintor José Joaqᵐ da Rocha importancia do Painel, e Retabulo da Capella Mor desta Sᵗᵃ Caza, como consta do Documᵗᵒ N.98, que vai ao Maço pʳ linha. E de como se acha satisfeita esta partida, assignou commigo. Domingos Ribrº Escrião actual da Mesa que a subscrevi e asignei. *Domingos Rib.º* *Lourenço dos Santos Gama*	114$340

*1º de Julho de 1777 (nota da pesquisadora)

Arquivo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Livro de Receita e despesa do Irmão Recebedor das esmolas – Tesoureiro da casa (07.08.1776-2.07.1777). v. 887, Recibo Nº 98, 1º jun. 1777, f. 50.

ANEXO K – Resultado das análises científicas feitas nos fragmentos de amostras retiradas do manto da Virgem do painel *A Circuncisão*.

DIPINTO SU TELA RAFFIGURANTE
“CIRCONCISIONE”
DI JOSÈ JOAQUIM DA ROCHA (1737-1807)

INDAGINI DI LABORATORIO



COMMITTENTE: JEANARTBRASIL PER CONTO DELLO STUDIO ARGOLO

ANEXO K – Continuação.

INDICE

1. PREMESSA	pag.	3
2. PROSPETTO DELLE ANALISI ESEGUITE	pag.	3
3. METODI DI PROVA	pag.	3
4. UBICAZIONE DEI PRELIEVI	pag.	4
5. RISULTATI ANALITICI	pag.	5

ANEXO K – Continuação.

1. PREMESSA

Su Vs. incarico è stata eseguita un'indagine chimico-stratigrafica su n. 1 campione di pellicola pittorica da Voi prelevato dal dipinto su tela raffigurante "Circoncisione" di Josè Joaqim da Rocha (1737-1807) di proprietà della Santa Casa della Misericordia, Salvador.

L'indagine è stata eseguita allo scopo di individuare la successione degli strati pittorici e di determinare la natura dei pigmenti e dei leganti utilizzati.

2. PROSPETTO DELLE PROVE ESEGUITE

	ANALISI										
Sigla campione	Petrografiche e Mineralogiche					Chimiche e Fisiche				Biologiche	
	SS	SL	SEM	XRD	TGA	EDS	FT/IR	GCMS	HPLC	OM	CMB
3823/1		X				X	X				

LEGENDA: **SS:** studio al microscopio polarizzatore in luce trasmessa di sezione sottile trasversale; **SL:** studio al microscopio polarizzatore in luce riflessa di sezione lucida trasversale; **SEM:** studio al microscopio elettronico a scansione; **XRD:** analisi diffrattometrica ai raggi x; **TGA:** analisi termogravimetrica; **EDS:** microanalisi chimica elementare alla microsonda elettronica in dispersione di energia; **FT/IR:** analisi spettrofotometrica all'infrarosso; **GCMS:** analisi gascromatografica con rivelatore di massa; **HPLC:** dosaggio dei sali solubili mediante misure conduttimetriche ed analisi cromatografica in fase liquida; **OM:** studio al microscopio ottico da biologia; **CMB:** colture microbiologiche.

3. METODI DI PROVA

Ciascuna prova è stata eseguita secondo i metodi di seguito indicati.

Il lessico utilizzato nella descrizione del degrado dei campioni è conforme alla UNI11182:2006.

La sezione lucida viene allestita secondo le tecniche indicate nella NORMAL 14/83.

Le determinazioni analitiche che non sono normate da metodi ufficiali vengono effettuate nel rispetto di metodi interni di prova.

ANEXO K – Continuação.

4. UBICAZIONE DEL PRELIEVO

L'ubicazione del punto di prelievo del campione esaminato risulta dalla documentazione da Voi fornita e di seguito riportata.



ANEXO K – Continuação

5. RISULTATI ANALITICI

Il campione analizzato rappresenta una pellicola pittorica in cui è stata rilevata la seguente successione stratigrafica:

a. strato di colore d'insieme nocciola rosato a struttura da cripto a microcristallina. L'analisi alla microsonda elettronica EDS ha permesso di riconoscere nello strato la presenza di Biacca (Pb), Calcite (Ca) e Ocre rosse (Si, Al, Fe). L'analisi spettrofotometrica all'infrarosso FT/IR ha permesso di riconoscere nello strato la presenza di sostanze grasse riferibili ad un olio siccativo. Il limite con lo strato (b) soprastante è assai sfumato e difficilmente distinguibile. Lo spessore è variabile da 20 a 40µm.

b. strato di colore d'insieme nocciola rosato a struttura da criptocristallino a granulare. L'analisi alla microsonda elettronica EDS ha permesso di riconoscere nello strato la presenza di Biacca (Pb) e Calcite (Ca) con minori quantità di Ocre rosse (Si, Al, Fe). L'analisi spettrofotometrica all'infrarosso FT/IR ha permesso di riconoscere nello strato la presenza di sostanze grasse riferibili ad un olio siccativo. Il limite con lo strato (c) soprastante è piuttosto netto e irregolare. Lo spessore è variabile da 20 a 60µm.

c. strato di colore d'insieme celeste a struttura criptocristallina piuttosto grumosa con occasionali particelle da 1-2µm di colore nero. L'analisi alla microsonda elettronica EDS ha permesso di riconoscere nello strato la presenza di Biacca (Pb). L'analisi spettrofotometrica all'infrarosso FT/IR ha permesso di riconoscere nello strato la presenza di sostanze grasse riferibili ad un olio siccativo. Il limite con lo strato (d) soprastante è piuttosto netto e irregolare. Lo spessore è variabile da 20 a 60µm.

d. sottile ed irregolare strato di colore d'insieme brunastro traslucido a struttura da colloforme. L'analisi alla microsonda elettronica EDS ha permesso di riconoscere nello strato esclusivamente la presenza di componenti organici (C, O). L'analisi spettrofotometrica all'infrarosso FT/IR ha permesso di riconoscere nello strato la presenza di resina naturale. Il limite con lo strato (e) soprastante è piuttosto netto e irregolare. Lo spessore è variabile da 0 a 5µm.

e. strato di colore d'insieme blu/azzurro a struttura criptocristallina piuttosto grumosa. L'analisi alla microsonda elettronica EDS ha permesso di riconoscere nello strato la presenza di Biacca (Pb) e di minime quantità di Silice (Si). L'analisi spettrofotometrica all'infrarosso FT/IR ha permesso di riconoscere nello strato la presenza di sostanze grasse riferibili ad un olio siccativo con tracce di cianuri (riferibili a Blu di Prussia). Il limite con lo strato (e) soprastante è piuttosto netto e irregolare. Lo spessore è variabile da 0 a 20µm.

ANEXO K – Continuação

f. sottile ed irregolare strato di colore d'insieme brunastro traslucido a struttura da colloforme. L'analisi alla microsonda elettronica EDS ha permesso di riconoscere nello strato esclusivamente la presenza di componenti organici (C, O). L'analisi spettrofotometrica all'infrarosso FT/IR ha permesso di riconoscere nello strato la presenza di resina naturale. Il limite con lo strato (e) soprastante è piuttosto netto e irregolare. Lo spessore è variabile da 0 a 5µm.

NOTA: vista l'assenza di elementi chimici caratteristici riferibili a pigmenti minerali si evince che la colorazione celeste dello strato (c) è attribuibile ad un colorante organico di probabile origine vegetale.

R&C Lab S.r.l.
Il Responsabile del Reparto Beni Culturali
dr.ssa geol. Mirella Baldan

Altavilla Vicentina, 11/09/2013

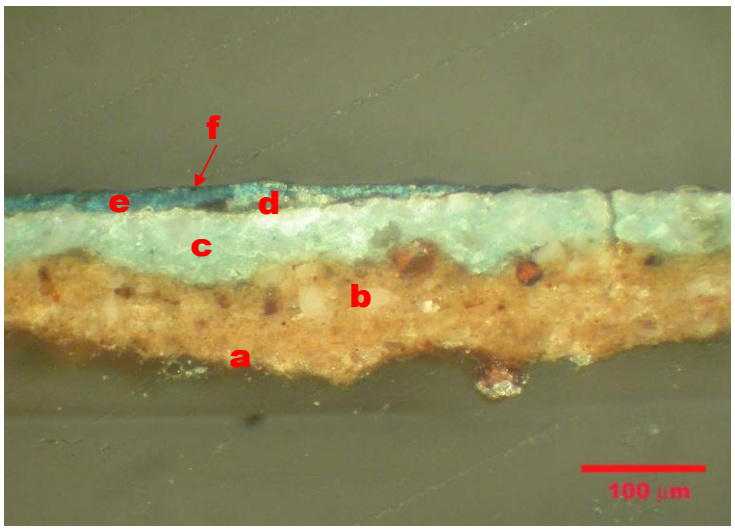
ANEXO K – Continuação

DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA

Foto 1: Campione 3823/1, sezione lucida, Nicols incrociati.



Foto 2: Campione 3823/1, sezione lucida, Nicols incrociati, dettaglio.



ANEXO L – Recibo de pagamento a Felix Pereira Guimarães.

p.96v

N.96	30 de Junho 1792	
Paineis da	Em dº dia lanço em despª	
Capª Mor,	Lanço em despeza ao dº Irº Thezrº cento e sessenta mil reis,	
Sobreportas,	que pagou	160$000
Cornijas e	Ao Felix Pereira Guim.es em dº dia do importe dos Paineis das	
concerto do	paredes da capella Mor sobreportas, cornijas, e concerto do	
Sacrario da	Sacrario da Igrª desta Sta Caza, como consta do Documto N.96,	
Igrª desta Sta	que vai ao maço pr linha e Eu Escram actual da Mesa	
Caza.	*Thomas Gomes Masas da Gama*	

ARQUIVO da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. *Recibo de Nº 96.* In: Livro da Receita e despesa do Irmão recebedor das esmolas (Tesoureiro da Casa) (08.07.1791 a 30.06.1791), v. 902, p. 96v.

ANEXO M – Ata de contratação do pintor José Antônio da Cunha Couto para restaurar os seis painéis da Santa Casa de Misericórdia da Bahia.

Pag.76v.

"Acta da Sessão da Mesa em 3 de Junho de 1882.

Presentes os Srs. Irmãos Provedor Conde de Pereira Marinho, Escr.am Franco Lima, Thesoureiro Com.dor João Eduardo, Procurador Geral D.r Thomas Gaspar, e os Mordomos D.r Claudemiro, Moniz Pinto, Com.dor A. Vasselmam, Antonio Brandão e Salvador Pires, abrio-se a sessão.

[...]"

Pag.77v.

"[...] aprovarão-se egualmente os contractos para restaurar os seis paineis da Capella por 400$, o retoque do retrato do benfeitor Cap.m João de Mattos por 100$, o douramento de tecto do salão Nobre por 2:500$, a pintura dos painéis do mesmo tecto por 1:300$, e o retrato do bemfeitor Comdor Manoel José de Figueiredo Leite por 300$, [...]"

[...]

Pag.78

"Por ultimo, pedindo o Provedor autorização, que lhe foi concedida, para também mandar retocar os quadros do salão nobre das sessões, estragados pelo tempo, apresentou o projecto do orçamento para o novo exercício de 1882 a 1883, marcando a despesa em 221:074$840, e a receita em 265:841$732, [...]

Depois do que levantou-se a sessão, de que lavrou-se a presente acta eu João Bernardino Franco Lima Escrivão a subscrevi e assignei.

Conde de Pereira Marinho P.
João Bernardino Franco Lima E.
Antonio Moniz Pinto
João Eduardo dos Santos
D.r Thomas d'Agº Gaspar
Victorino Je Pires J.
N. Carnº de [?]
D. Claudomiro Augisto de Moraes Caldas"

ARQUIVO da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Livro 4º de Atas de Mesa (02.07.1875-01.06.1884). v. 20, 3 jun. 1882, p.76v- 78.

ANEXO N – Ficha de diagnóstico de pintura.

FICHA DE DIAGNÓSTICO DE PINTURA

	TELA		**MADEIRA**		**PAPELÃO**		**COMPENSADO**
	METAL		**GESSO**		**PINTURA MURAL**		**OUTROS**

(Foto da obra a restaurar)

TÍTULO				**Nº TOMB.**	
AUTOR					
TÉCNICA				**ÉPOCA**	
DIMENSÕES (cm)					
PROPRIETÁRIO					
ENDEREÇO				**FONE**	
PROCEDÊNCIA			**LOCALIZAÇÃO**		
INTERVENÇÕES ANTERIORES					
ESTADO GERAL DE CONSERVAÇÃO	**ÓTIMO**	**BOM**	**REGULAR**	**RUIM**	**PÉSSIMO**

ANEXO N – Continuação.

EXAMES PRELIMINARES

VERNIZ		CAMADA PICTÓRICA			
	Ausência		Repinturas		Respingos de tinta
	Pouca oxidação		Retoques alterados		Manchas
	Média oxidação		Descolamentos		Fungos
	Total oxidação		Lacunas generalizadas		Perfurações
	Manchas		Lacunas de superfície		Arranhões
	Sem uniformidade		Lacunas de profundidade		Marcas escorrimento de água
	Muito brilho		Ressecamento		Abrasão
	Muito espesso		Marcas do chassis (vincos)		Queimadura por excesso de calor de lâmpadas ou ferro usado em reentela-mento antigo
	Craquelamentos		Sujidades		
	Presença de fungos		Craquelês esparsos		
			Craquelês generalizadados		
			Danos provocados por insetos		

CHASSIS		SUPORTE				MOLDURA	
	Ausência		Fungos		Obturações inadequadas		Partes faltantes
	Adequado		Ataque de xilófagos		Fibras intumescidas		Fissuras
	Inadequado		Acidez		Fibras fragilizadas		Ataque de insetos
	Bom estado		Mossas		Lacunas materiais		Perda de douramento
	Ataque de xilófagos		Ondulações		Grande emenda		Retoque alterado
	Sem chanfro		Perfurações		Tela com alumilaque		Douramento repintado
	Com chanfro		Bordas cortadas		Tachas enferrujadas		Repintura com purpurina
	Sujidades		Sujidades		Tela quase solta		Purpurina oxidada
	Perda de peças		Remendos grosseiros		Bolhas de ar na reentelaç		Obturações grosseiras
	Semidestruído		Reforço de bordas		Rasgões		Descolamento do estuque
	Sem lingüeta		Vinco		Excesso de cera		Cravos oxidados
	Empenado		Bordas perfuradas		Excesso de cola		Emendas visíveis
	Tachas oxidadas		Reentelamento a cera		Fibras ressecadas		Base preparação em descolam.
			Reentelamento a cola				

PROPOSTA DE RESTAURO

VERNIZ		CAMADA PICTÓRICA			
	Limpeza		Limpeza mecânica		Limpeza a laser
	Remoção parcial		Limpeza química		Reintegração mimética
	Remoção total		Remoção de retoques		Reintegração com rigatino
	Aplicação de novo verniz		Remoção de repinturas		Reintegração c/abstração cromática
	Regeneração		Fixação de policromia		
	Remoção seletiva		Tratamento de fungos		
			Obturação de lacunas na base prep		

CHASSIS		SUPORTE				MOLDURA	
	Imunização		Planificação		Consolidação de rasgões		Imunização
	Repregamento		Tratamento de fungos		Limpeza do verso		Consolidação da madeira
	Substituição de peças		Enxerto de tecidos (prótese)		Remoção da obturação		Limpeza de ouro
	Chanframento		Reforço de bordas		Desacidificação		Confecç.elementos decorativos
	Confecção novo chassis		Reentelamento		Remoção de cera-resina		Reintegração de ouro
	Limpeza		Remoção de reforço de borda		Remoção de colas		Repintura da parte lisa
	Confecção de linguetas		Remoção da reentelação		Remoção de remendos		Remoção de retoq.alterados
	Desempenamento		Transposição parcial		Remoção de alumilaque		Obturações
	Remoção das tachas		Transposição total		Agrafos		

OBSERVAÇÃO					
DATA				**ASSINATURA PELO RESTAURADOR**	

JB – 9/10/78

Especial arte

José Dirson e a nova filosofia de restauração

JOSÉ DIRSON é baiano, natural de Jaguaquara. Formado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFBa, foi agraciado com uma Bolsa de Estudos para a Europa, na área de Conservação e Restauração de Obras de Arte, através de Convênio firmado entre a UFBA, e o Ministério das Relações Exteriores do Brasil dentro do programa de criação do Centro de Restauração de Bens Culturais Móveis da Bahia, já em fase de implantação. Tendo escolhido a Itália, e mais precisamente Florença, onde estudou e trabalhou com as maiores autoridades italianas nesta área, tomando contato com uma nova filosofia e as mais avançadas técnicas de restauração vigentes. José Dirson, gravador e desenhista já participou de varios mostras coletivas e Salões Oficiais nos fala de sua experiência.

JBa. — Como surgiu a oportunidade deste curso e estágio na Europa?

JD — Apesar do meu trabalho artístico está ligado a modernas correntes de arte fui sempre um apaixonado pela arte antiga. Há anos pensei em dedicar-me à restauração. Preocupava-me o estado de abandono do nosso patrimônio. Esta oportunidade surgiu do meu relacionamento com o Prof. Valentin Calderon, na época diretor do Centro Editorial e Didático da UFBa, do qual sou funcionário. Graças a seu idealismo teremos brevemente em funcionamento o nosso Centro de Restauração de que a Bahia tanto carece.

JBa. — Porque escolheu a Itália e mais especificamente Florença?

JD — Por ser na Itália que se localizam os melhores Laboratórios de Restauração da Europa e onde se desenvolvem as mais avançadas pesquisas, devido ao seu incalculável patrimônio artístico. Em Florença, pátria do renascimento, se encontram os mais famosos monumentos italianos. Seus Laboratórios só são rivalizados com os do Vaticano.



Dirson especializou-se na restauração de esculturas

JBa. — E difícil um brasileiro ingressar num Laboratório Europeu?

JD — Dificílimo, não só para brasileiros como também para os próprios europeus. Eramos 40 no curso de restauração e eu era o único que conseguir fazer um estágio prático. Os outros tentaram desesperadamente sem conseguir êxito. Para o meu ingresso contei com a colaboração do Prof. Romano Galeffi através do seu amigo, Professor, Carlo Ludovico Ragghianti, famoso critico de arte e Reitor da Universidade.

JBa. — Qual a área de Restauração que escolheu?

JD — Embora tenha frequentado diversos setores do Laboratório dell'Opificio delle Pietre Dure, preocupei-me sobretudo com a restáuração de esculturas, tanto em mármore como em madeira policromada.

JBa. — Qual seria a filosofia de restauração da Europa?

JD — Procura-se muita mais conservar que restaurar. A restauração é hoje mais consciente, bem mais científica que artesanal. Numa operação de restauração está incluída a identificação da obra, o descobrimento de sua realidade. Devemos tentar fazer sua história e não apenas sanar o mal que lhe atacou. Através de um profundo diagnóstico e pesquisa deveremos descobrir as causas, consequências e o tipo do mal que atacou a obra de arte. Deve-se usar substâncias que possam ser removidas no futuro caso a obra necessite de nova intervenção.

JBa. — O que você considera uma boa obra de restauração?

JD — Aquela onde a restaurador tem o maior respeito pela obra do artista e não procura competir com ele. Por exemplo: uma pintura que perdeu algumas de suas partes, não deverá ser repintada. O restaurador fará apenas uma abstração cromática, de pequenas pinceladas, procurando integrar as partes. Quando se faz uma abstração essa tem o poder de por em primeiro o valor natural que tem a pintura verdadeira, dando ordem onde não existia. Se a intervenção do restaurador modifica a realidade da obra de arte, então não é uma boa restauração. Não existem regras fixas, o objetivo a ser restaurado é quem diz o que será feito pelo restaurador. O importante é que a obra de restauração sirva para dar realce à realidade da pintura, auxiliando-a a manter-se viva e não competir com o artista, reinventando-a.

JBa. — Que procedimento se adota com a escultura?

JD — Os princípios são praticamente os mesmos. No caso de uma imagem religiosa que perdeu uma mão, por exemplo, essa mão não poderá ser refeita, pois seria o caso de um falso temporal. Em raríssimos casos se faria uma outra mão, mas

JD — Os princípios são praticamente os mesmos. No caso de uma imagem religiosa que perdeu uma mão, por exemplo, essa mão não poderá ser refeita, pois seria o caso de um falso temporal. Em raríssimos casos se faria uma outra mão, mas essa teria que ser de material diferente do da escultura e seria uma peça de encaixe. A intervenção do restaurador deverá ser visível, nunca procurando enganar o espectador.

JBa. — Existiria uma facilidade de introdução desta nova mentalidade na Bahia?

JD — Por parte de alguns restauradores, sim. D. Liana Silveira, restauradora do Museu de Arte Sacra, recentemente fez um estágio num importante Laboratório de Bruxelas, tendo recebido a mesma orientação. O difícil seria convencer o público, já acostumado a certos tipos de restauração, onde a obra do artista se confunde com a do restaurador e vice-versa.

JBa. — Num país pobre como o Brasil, como você vê o futuro da Restauração tendo em vista a alta tecnologia necessária?

JD — Acredito que com uma maior colaboração por parte do Governo Brasileiro e a ajuda de órgãos internacionais como a UNESCO se poderá importar materiais e maquinário especializado.

JBa. — Onde você fez seu curso e estágios?

JD — O Curso de Especialização fiz na Universidade Internacional da Arte de Florença, tendo como professores autoridades do gabarito de Umberto Baldini, Antonio Paolucci, Edo Masini, Otello Caprada, além de professores da Universidade de Pisa, Milão, Bolonha e Roma. Estagiei no Laboratório de Restauro do Opificio delle Pietre Dure de Florença, órgão da Superintendência de Bens Históricos e Artísticos de Florença, o mais importante Laboratório italiano no gênero. Também frequentei o Laboratório de Andréa Fedelli especializado em pinturas e consolidação da madeira.