

EDITORIAL

A diretoria do Ceib está trabalhando bastante para a realização do seu IV Congresso.

Tem encaminhado propostas para várias instituições e empresas, buscando obter patrocínio e apoio para que esse congresso seja um encontro produtivo e que proporcione um intercâmbio

eficaz para os participantes.

Como no III Congresso,

a Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) cedeu gratuitamente as instalações necessárias para as sessões; a Secretaria de Cultura

da Prefeitura Municipal ofereceu, também o Teatro Municipal

para a abertura oficial do congresso. Pretendemos lançar, na mesma ocasião, a revista

Imagem Brasileira 3 e o livro *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*.

Este último, de autoria de vários sócios titulares do Ceib foi patrocinado pela *Vitae, apoio à Cultura, à Educação e à Promoção Social* e editado pela Editora da Universidade de São Paulo, Edusp.

Esperamos o comparecimento do maior número possível de associados.

BREVE HISTÓRIA DA EVOLUÇÃO DOS TRATAMENTOS DAS ESCULTURAS

Myriam Serck-Dewaide*

Tradução: Beatriz Coelho**

EVOLUÇÃO GERAL

Cuidar, limpar, conservar, reparar, restaurar, renovar as obras e os objetos aos quais a sociedade atribui um valor particular são ações que sempre existiram. Porém, a reflexão, a ética e a prática desses atos evoluíram no decorrer do tempo. A percepção, a descrição e o vocabulário da escultura estão igualmente em plena transformação.

As obras tridimensionais são compostas por um suporte material trabalhado que lhe dá forma e por um acabamento de superfície que define o aspecto e, freqüentemente, a cor. As estátuas podem apresentar um suporte aparente e *monocromático* (um mármore de Miguel Ângelo ou de Rodin), ou *policromático* (um busto romano composto de três mármore coloridos). Elas podem estar recobertas por verniz, por pátina ou por uma cor: são qualificadas como *estátuas recobertas e monocromáticas*. Enfim, se elas são ornamentadas com douramentos e cores

variadas, dizemos que elas são *policromadas*.

Uma *estátua policromática* é, portanto, uma obra composta por materiais de cores diferentes enquanto que uma *estátua policromada* é uma obra recoberta de policromia. Suporte e superfície formam um todo indissociável, mas, apesar dessa unidade, por um lado para clareza deste artigo e, por outro, em função da cronologia das ações de restauração, a forma e a cor serão aqui apresentadas separadamente.

A FORMA

Na Antiguidade, os escultores romanos reparavam obras gregas; no Renascimento, artistas escultores e criadores eram escolhidos para restaurar a estatutária grega e romana, tradição que prossegue até os nossos dias no que concerne à reconstituição formal.

Desse modo, Bernini será chamado em 1680 para restituir algumas lacunas do *Fauno Barberini*, um mármore helenístico do século III antes de Cristo.¹ Uma outra intervenção célebre foi a inteligente reconstrução de dois frontões em Eginé descobertos durante as escavações de 1811. Ela foi realizada pelo escultor dinamarquês neoclássico Bertel Thorwalsen (1770-1844). No século XIX, o gosto pela Idade Média vai engendrar campanhas de restauração muito intervencionistas sobre a estatutária do culto católico romano. As formas ausentes foram completadas no estilo da época da criação. Nós pudemos estudar esse fenômeno no caso da escultura de *Onze-Lieve-Vrouw van Spermalie* em Bruges, da qual o Menino Jesus foi refeito segundo o modelo da *Sedes Sapientiae* de Liège.² Mais próximo de nós, as reconstituições formais de diversas partes das obras barrocas de Laurent Delvaux, muito deterioradas pelos bombardeios devastadores de Nivelles no início da última guerra, constituem interessante exemplo dessa prática: apesar do escultor Christian Patriarche ter

Foto: Arquivo IRPA



O ateliê de escultura em 1995, após os trabalhos de modernização e climatização.

adotado um modo de fazer relativamente inovador, os elementos substituídos, tomando por base fotografias antigas que davam segurança à intervenção.

Ainda no momento atual, durante as restaurações de catedrais ou de outros monumentos decorados, a maioria dos arquitetos preconiza uma substituição talvez excessiva das pedras alteradas.

Ao lado dessas adições das partes faltantes, apareceu recentemente uma política inversa, que consiste na supressão de elementos formais colocados em um momento ou outro da história da obra.

A "de-restauração" do frontão de Égine da glyptoteca de Munich, realizada entre 1962 e 1975, é um bom exemplo dessa tendência. A obra foi corrigida e liberada dos complementos de Thorwaldsen (que representavam mais ou menos um terço do volume esculpido). Na disposição atual do museu só uma imagem fotográfica, exposta ao público, testemunha o trabalho do escultor neoclássico, enquanto que os fragmentos desmontados são conservados nas reservas.³ Neste caso preciso o radicalismo da de-restauração é praticamente equivalente ao da reconstituição.

Essa crise substrativa teve seu apogeu particularmente no final dos anos 60 e, sobretudo, na década seguinte. Essa tendência à volta sistemática à idéia da pureza formal original, pelo viés de uma supressão das contribuições da história é, à vezes, necessária, mas ela não escapa sempre à crítica e pode mesmo, às vezes, ser perigosa. No momento atual, constatamos um retorno a uma atitude mais comedida.⁴

ACABAMENTOS DE SUPERFÍCIE E POLICROMIA

A policromia é o acabamento expressivo de numerosas obras esculpidas. Parcial ou total, ela ornamenta a maioria das obras de esculturas, desde a Antiguidade até nossos dias, exceto alguns breves períodos nos quais a monocromia e suportes aparentes predominam. Numerosas e diversas técnicas de policromia colorem e dão acabamento às formas, dando-lhes um caráter e estilo próprios.

O fenômeno da cor foi, entretanto, negligenciado por muito tempo pelos historiadores da arte. A obra era examinada por sua beleza plástica, enquanto que a superfície era raramente estudada e, algumas vezes, nem mesmo

descrita.

Diferentes fatores contribuíram para esse esquecimento. As intempéries e o passar do tempo muitas vezes arruinaram a cor das arquiteturas e das esculturas exteriores (principalmente da Antiguidade e da Idade Média). A perda da cor, presente na estatuária antiga, vai desenvolver um gosto pelo material nu durante o renascimento e esse gosto vai, por sua vez, se reforçar de uma maneira radical na arte neoclássica francesa. Sob a forte influência dessa corrente, as obras antigas, muitas vezes repintadas e sempre readaptadas à moda colorida de cada época, serão mais uma vez repintadas, porém, sempre em branco ou cinza pérola.

O aspecto cromático de numerosas esculturas será então arruinado no século XVIII. Em geral, entretanto, até chegar a esse período, muito raras serão as supressões radicais das camadas subjacentes: o fenômeno permanece então, na maioria das vezes, aditivo.

No século XIX, ao contrário, duas tendências vão coexistir.

A primeira é a rejeição do acabamento colorido e o gosto pelo material nu. Isso vai provocar decapagens dramáticas, de esculturas e de retábulos inteiros, aprovada pela Comissão Real de Monumentos e Sítios. Mencionamos aqui a restauração e a decapagem do retábulo de Lombeek-Notre-Dame, efetuada em 1848 e a ordem para remover as capas de repintura de dois retábulos oriundos ou produzidos em "ateliers" de Bruxelas da Igreja de Villers-la-Ville, confiada ao mesmo escultor Sohest em 1853.

Simultaneamente, se desenvolve uma segunda tendência, que quer ver renascer o gosto da expressão colorida, notadamente sob o impulso de pesquisas do francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), que estuda e descreve as cores dos edifícios, das paredes e das esculturas. A policromia neogótica vai, assim, se expandir, sob a influência, especialmente de J. B. de Béthune, que fará pintar, não somente as realizações novas, mas também as obras antigas. As esculturas serão inteiramente repolicromadas no estilo neogótico. Lamentavelmente, essas intervenções se efetuaram, muitas vezes, depois de supressões das numerosas policromias antigas. O fenômeno é, então, quase sempre substrativo e aditivo, algumas vezes apenas aditivo.

Entre as atitudes extremas - remover ou repintar - outras idéias fazem lentamente sua aparição. O crítico de arte

inglês, John Ruskin (1819-1900), é minimalista e considera que não se deve tocar nas obras antigas. A idéia de originalidade da matéria, da beleza da autenticidade vai lentamente conquistar os espíritos. Na França, o historiador de arte, Louis Courajod (1841-1896), conservador especialista de escultura no Louvre, revelou a existência e a importância das policromias originais das obras.⁵ A coleção do restaurador francês Micheli, da qual certas peças são conservadas no Museu Mayer van der Bergh em Anvers, testemunha o respeito e um interesse totalmente novos pelas matérias pictóricas originais.⁶

O espírito de intervencionismo subsiste, entretanto, até o início da primeira guerra mundial para se extinguir em seguida. Por outro lado, a tendência radical de remover a policromia das esculturas até o suporte ou até alguns resquícios de matéria original, quer se trate de obras em pedra ou em madeira, persiste, lamentavelmente, até os nossos dias, compreendendo-se nessa mentalidade alguns museus onde os conservadores privilegiam sempre a leitura da forma em relação à cor e à história das obras. Os casos de eliminação das camadas pictóricas para obter o suporte nu ou com alguns traços da policromia antiga são, atualmente, isolados e cada vez mais raros.

Depois da segunda guerra mundial, a necessidade de restaurar o patrimônio foi imensa na Europa. A pesquisa científica começa a tornar-se indispensável. É nesse contexto que se inscreve o nascimento do IRPA em 1948. Ele reunirá a colaboração de três disciplinas de base: as ciências (química, física e biologia), a história da arte e a restauração.

Em 1963, o italiano Cesare Brandi publica sua *Teoria del restauro*. Esse texto pode ser considerado como a base do pensamento atual em matéria de conservação-restauração.⁷ Sua definição de intervenção sobre a obra de arte se resume "à conciliação mais adequada" entre o respeito à obra como documento histórico e como criação artística e estética. Brandi afirma que a restauração é uma operação crítica antes de ser uma operação técnica, e que toda ação deve ser justificada e documentada.

Ao mesmo tempo, os alemães Ernst Willemsen, em Bonn, por uma parte, e Johannes Taubert, em Munique por outra, - duas figuras marcantes na evolução da profissão - estabelecem um sistema, ainda atual, de exame científico das esculturas

Foto: Arquivo IRPA



Banho de parafina no porão dos Museus Reais de Arte e de História (cerca de 1950).

e das policromias. Sobre essa base, eles definem uma metodologia de trabalho.⁸ Em Nuremberg, Thomas Brackert trabalha no mesmo espírito e começa a publicar pesquisas sobre as técnicas de policromias e, especialmente, sobre os famosos "brocados aplicados" descritos também pelo professor Mojmir Franta.

Em 1977 aparece um livro em francês sobre a "restauração de esculturas".⁹ Essa publicação testemunha, como os outros livros dessa coleção dirigida por Madeleine Hours, um interesse novo pelo ofício de restaurador de obras de arte e mostra o caminho da especialização. Lamentavelmente, o autor descreve os tratamentos drásticos de remoção de repinturas dos quais os efeitos catastróficos podem ser vistos até hoje. Uma curta passagem, a título de exemplo: "colocaremos a estátua na madeira sem policromia, respeitaremos ao máximo a policromia antiga ou nos contentaremos com resquícios da mistura de todas as cores?" Um exemplo dos resultados catastróficos aos quais pode chegar esse último "método" pode ser observado na rubrica consagrada às esculturas no *Vade-Mecum* do IRPA.¹⁰

O interesse pelos acabamentos de superfície originais e as pesquisas realizadas pelos técnicos de policromia levam muito mais tempo para se impor na França - país sempre dominado pelo espírito neoclássico - do que no resto da Europa. No nosso vizinho do sul o primeiro catálogo de exposição de esculturas incluindo informações técnicas

sobre a policromia aparece em 1993.¹¹

A formação desse ofício, que se torna específica e se define irrevogavelmente como separada do artesão criador, se faz ainda, até os anos 80, por uma aprendizagem com os mais velhos. A formação contínua dos especialistas estava então assegurada pelos cursos e congressos especializados organizados por instituições internacionais tais como o ICCROM - Centro Internacional de Estudos para a Conservação e a Restauração de Bens Culturais, em Roma, o IIC - Instituto Internacional para a Conservação de Obras Históricas e Artísticas, em Londres, e o ICOM - Conselho Internacional de Museus, em Paris.¹²

É preciso assinalar em seguida os nascimentos sucessivos de cursos especializados e de escolas de conservação e restauração de obras de arte. Tomemos como exemplo o Mestrado em Ciências e Técnicas (MST) na Universidade de Paris I, fundado em 1976, o Instituto Francês de Restauração de Obras de Arte (IFROA), em Paris, 1978-79 (com um mínimo de quatro anos em tempo integral), a Seção Restauração, aberta na Escola Nacional Superior de Artes Visuais de la Cambre (ENSAV), em 1981, em Bruxelas (cinco anos), a Seção de Restauração na Academia de Antuérpia, e a Stichting Restauratie Atelier Limburg, de Maastricht, em 1989-90.

Desde então, o trabalho de conservador-restaurador de obras de arte

existe plenamente e começa lentamente a ser reconhecido. Os primeiros diplomas de associações profissionais dos quais os fins são não apenas defender o patrimônio, mas, também, fazer reconhecer os diplomas válidos e de regulamentar os caminhos de acesso à profissão. Cartas e códigos de deontologia profissionais são redigidos e se aperfeiçoam em todas as associações nacionais e internacionais.¹³

Estudos prévios interdisciplinares, relatórios redigidos de maneira profissional, conservação preventiva e intervenções minimalistas são as palavras mestras do ofício na aurora do século XXI.

EVOLUÇÃO DO ATELIER DE ESCULTURAS NO IRPA

Pouco tempo depois do nascimento do Instituto nos locais dos Museus Reais de Arte e de História, esculturas vão ser restauradas. Como uma das alterações mais destrutivas da madeira é o ataque de insetos xilófagos, começam a ser realizadas pesquisas no campo da desinfestação e da consolidação. Lamentavelmente, o processo escolhido pelos pesquisadores, se baseava na teoria da substituição dos vazios, não respeitava a estética da obra, nem a conservação das policromias, largamente mal vistas e, sobretudo, desconhecidas na época. As esculturas infestadas de insetos xilófagos serão desinfestadas por utilização de gás com Zyklon B e consolidadas por preenchimento em um banho de cera e parafina. Dizer que a técnica era rápida e que teve sucesso não é mentir, porque os famosos recipientes para banhos de parafina serão transportados para o ateliê de escultura do novo edifício construído em 1962. Esse método foi utilizado em Lyon, em Louvain e em Bruxelas até 1965.

O real despertar para a cor e o estudo das matérias e das técnicas variadas de policromia terá lugar durante a década de sessenta. Resulta em uma atitude mais prudente na utilização de produtos e de métodos de trabalho, tanto ao nível do suporte quanto no da superfície. Alguns tratamentos e pesquisas sobre a camada pictórica foram efetuados pelos laboratórios, que examinam amostras (ou cortes) removidas das esculturas nos exames prévios do restaurador. Isso pode conduzir a erros de interpretação das camadas e dos tratamentos, que trazem à luz policromias das quais os níveis históricos são misturados e onde apenas os gostos do restaurador ou do encomendante são a lei. É a época à qual

se pedia aos restauradores que tratassem pinturas e objetos diversos, supondo uma polivalência que não tinha nada a ver com sua formação. A criação no novo edifício, de locais separados para diferentes tipos de obras vai levar automaticamente à especialização.

O ateliê de escultura recebeu, então, uma estagiária alemã, Agnes Graffin Ballestrem, formada em Bonn, no ateliê de *Landmuseum*, dirigido por Ernst Willemsem. Ela seguia igualmente os trabalhos de Johannes Taubert, que havia também trabalhado no IRPA e, especialmente, no Centro de Pesquisas dos "Primitivos Flamengos". Agnes Ballestrem comunica seus conhecimentos sobre as técnicas de policromia e sobre os métodos de conservação e de restauração aplicados em Bonn, Munique e Nuremberg. Ela se tornará chefe do ateliê em 1963.

Desde esse momento, e muito rapidamente, os banhos de esculturas policromadas em produtos consolidantes são rejeitados. Renuncia-se às refinações sistemáticas à cera-resina. Com efeito, as pinturas foscas passam a ser tratadas com diferentes produtos fixativos, estudados e escolhidos por sua reversibilidade e, sobretudo, por sua inocuidade aos efeitos de superfície das camadas pictóricas. As camadas sucessivas de policromias eram objeto de exames estratigráficos e topográficos, sob microscópio binocular, antes da tomada de amostras e de análises laboratoriais.¹⁴

As janelas de exame eram desenhadas em aquarela e cada obra que entrava no ateliê recebia um dossiê de estudo que comportava fotos antes e depois do tratamento, mas também, uma pesquisa tecnológica cuidadosa e um diário de trabalho. Um esquema de observação das obras foi criado sendo ainda utilizado praticamente como naquele tempo. O ateliê de escultura se engaja também nas pesquisas mais avançadas sobre as técnicas de policromia da Idade Média e, sobretudo, sobre os retábulos da região do Brabante (Bruxelas), Bélgica.¹⁵

Simultaneamente, a necessidade de uma formação organizada começa a se impor. Nessa época, com um diploma da Academia de Belas-Artes, ou de uma Licenciatura em História da Arte, aqueles que desejavam podiam se formar em ateliês de grandes instituições durante quatro anos, depois de uma avaliação de capacidade de um mês.¹⁶

Agnes Ballestrem redigirá uma bibliografia exaustiva sobre o conjunto

das pesquisas concernentes à policromia e aos tratamentos das esculturas. Ela publicará inúmeros artigos sobre esse assunto.¹⁷ Em 1972, pouco depois da morte de E. Willemsem, deixará o ateliê para trabalhar no ateliê de Bonn, na Renânia, Alemanha. Tornar-se-á, depois, diretora do *Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Vowerpen van Kunst*, em Wetenschap, em Amsterdã.

Sucedendo Agnes na chefia do ateliê, eu instalei um curso teórico de história das técnicas de policromia, que se baseava nas pesquisas realizadas principalmente no mundo germânico e sobre a publicação do artigo fundamental de Brachert e Kobler *Fassung von Bildwerken*.¹⁸

A importante obra de restauração do portal pintado da catedral de Lausanne, dirigido por T. A. Hermanès influenciará também, fortemente, os métodos de trabalho e de estudos das obras.¹⁹

Este curso, em contínua evolução, será realizado, em seguida no IFROA e em La Cambre.

Os estagiários belgas e estrangeiros não serão aceitos se não tiverem e se não dispuserem de um diploma de curso superior de quatro anos. O estágio de formação de base se transforma, então, lentamente em estágio de aperfeiçoamento.

Vejamos enfim, rapidamente, as grandes linhas de mudanças de atitude e de produtos durante esses últimos decênios.

A desinfecção de esculturas vai igualmente evoluir e a escolha do tratamento se diversificar. Gás, produtos líquidos e irradiação por raios Gama são três métodos que serão escolhidos conforme o caso. Do gás Zyklon B (ácido cianídrico, HCN), mortal, passamos à utilização do brometo de metila (CH Br), ainda muito perigoso, porém menos poluente. Depois adotamos o método não tóxico da anóxia, isto é, a destruição dos insetos xilófagos pela privação do oxigênio com ou sem o acréscimo do azoto.²⁰ Os componentes dos produtos inseticidas líquidos vão evoluir, de produtos clorados (pentaclorofenol), muito tóxicos para o operador e para o ambiente, para os piretróides, claramente menos nocivos. Os produtos fungicidas serão mais bem adaptados e mais eficazes, especialmente para as *mérules* (o azoconazol e a propiconazol, por exemplo).²¹

A consolidação das madeiras e das pedras vai progredir paralelamente à evolução das resinas, mas, sobretudo vão

evoluir os métodos de aplicação. A preparação das vias de penetração se tornará essencial à realização de boas consolidações. Congressos inteiros são consagrados a esse tema.²²

A utilização de adesivos e de colas vai se modificar. Haverá um afastamento da utilização massiva de acetato de polivinyl, e um retorno à tradicional cola animal, a fim de se obter adesão mais reversível.²³ Para a fixação das camadas foscas, frágeis e múltiplas, se passará da gelatina ao acetato de polivinyl, depois à cola de *esterlet* e de esturção e, enfim, à diferentes tipos de metilcelulose com escolhas diversificadas, estudadas e justificadas.²⁴

O equipamento empregado em fixação se aperfeiçoa também. As espátulas quentes apresentam uma série de cabeçotes com as formas adaptadas e passam a ser todas munidas, atualmente, de um regulador de temperatura com indicação eletrônica. Os aparelhos de ar quente, a vapor ou outros, se refinam e se adaptam às exigências dos utilizadores.

As técnicas de exame e a documentação fazem também enormes progressos.

A documentação fotográfica incluída nos dossiês era, até 1986, exclusivamente em preto e branco. A evolução dos filmes e das técnicas, que permitem uma conservação por longo espaço de tempo dos negativos e diapositivos tornou possível ampliar essa etapa: a multiplicação dos documentos em cor em todas as publicações dá acesso ao conhecimento da evolução técnica e estilística das policromias no decorrer dos séculos. A documentação e a circulação das informações se desenvolvem cada dia.

As análises de laboratório e os métodos de datação se refinam.

A dendrocronologia se desenvolve, e as esculturas e estatuas em carvalho de nossos retábulos são sistematicamente estudadas toda vez que o corte da madeira e o número de anéis de crescimento permitem realizar um "chemin de lecture" e se esperar um resultado.²⁵

A diminuição substancial do peso das amostras necessárias à datação pelo método de Carbono 14 vai permitir que se aplique essa técnica às esculturas e auxiliar a datação quando a espécie da madeira, o corte ou o número insuficiente de anéis de crescimento impedem a análise dendrocronológica.²⁶

Graças às radiografias, aos exames dos pigmentos e dos cortes

estratigráficos sob microscópio eletrônico de varredura, aos desenvolvimentos dos métodos de exame dos pigmentos e dos aglutinantes, os pesquisadores do Instituto podem aprofundar seus conhecimentos sobre as técnicas antigas. Pode-se citar como exemplo as recentes pesquisas feitas sobre os retábulos de Anvers²⁷ e sobre a técnica barroca da *aventurina*.²⁸

As técnicas de limpeza e de remoção de repinturas vão progredir paralelamente ao conhecimento dos solventes, de sua eficácia e de seus perigos.²⁹ A qualidade do trabalho e o respeito pelas superfícies dos materiais evoluem: os microscópios binoculares serão sistematicamente e continuamente empregados, nas restaurações *in situ* e nos ateliês, onde, cada posto de trabalho terá o seu aparelho. A qualidade e a variedade do material específico – bisturis, limas de diamante, instrumentos de precisão – aumentam também.

O domínio dos novos métodos de limpeza e de recursos como jato de areia³⁰ e, mais tarde a laser, fazem ainda evoluir o conhecimento dos conservadores-restauradores de esculturas.³¹

As reconstituições formais tornam-se raras e quando são realizadas, por exemplo, em certos elementos decorativos do Car d'Or de Mons, serão aplicadas de maneira reversível.³² Os retoques necessários à leitura e a qualidade da expressão das obras serão realizados com

auxílio de pigmentos e de corantes estáveis, aglutinados, na maioria das vezes com uma resina sintética também estável e reversível.

O interesse pela apresentação, a segurança e o ambiente da obra depois do tratamento cresce dia após dia. Espaços ou vitrines climatizadas e controladas são cada vez mais exigidos quando da reinserção das obras no seu ambiente original.

O IRPA e o ateliê de escultura sempre tentaram assumir seu papel didático com a realização de numerosas publicações e através de pequenas exposições nos próprios lugares onde se realizam os trabalhos de conservação das obras. A mais importante exposição consagrada à restauração de esculturas foi realizada em 1995, em Namur³³ e, em 1996, em Gand, sob a égide da Fundação Roi Baudouin.

Enfim, é preciso assinalar a modernização do equipamento de proteção dos trabalhadores: exaustores, máscaras contra poeira, solventes e vapores tóxicos, luvas, etc.

CONCLUSÕES

Apesar desses progressos, que tenderiam a dar uma idéia de uma evolução favorável e positiva desse fim do século XX, é conveniente, entretanto, permanecer muito vigilantes e prestar atenção nas diversas tendências atuais, muito perigosas para as obras de arte. Os fenômenos são a dessacralização da arte religiosa e a perda do respeito pela

matéria original. A comercialização da arte, da cultura e do turismo, e até mesmo o até o excesso de consumismo das obras provocam intervenções sucessivas e excessivas, maquiagem "*Bichonnages*" (para utilizar uma palavra usada pelos colegas franceses), antes das múltiplas exposições, limpezas a cada mudança de proprietário, gosto excessivo pelo superlimpo, com a vontade estúpida de abolir o tempo e suas marcas, leva à reconstituição ou mesmo à reconstrução e o interesse pelas repinturas idênticas, tudo isso perturba a leitura e a autenticidade do patrimônio.³⁴ Além disso, a crise econômica, o desemprego e as novas pressões do mercado e do respeito à concorrência, interferem nos sistemas de gestão do patrimônio. Muito comumente, não é a capacidade do conservador-restaurador que é levada em conta, mas o nível de seus preços.

Rapidez, eficiência e produção são igualmente palavras e atitudes que estão na moda, que não coincidem, lamentavelmente, com a qualidade e a finura de um paciente trabalho de conservação e de restauração de obras de arte.

Mais grave ainda, a profissão, sempre desprotegida e não reconhecida pelo Estado, dá liberdade, a todos e a cada um, não somente de tratar as obras, mas também, de criar cursos em níveis totalmente inadequados.

É preciso dizer também que a "restauração do patrimônio" está na moda. Campanhas de intervenção são lançadas em todas as direções pelos conhecedores, mas também pelos incompetentes, incapazes de discernir o que é bom ou mal para o patrimônio.

Vamos então, encontrar sempre, atualmente mais que antigamente, obras que recebem desgastes irremediáveis devidos aos tratamentos inúteis e inadequados, como decapagens até o suporte, limpezas abusivas, repinturas não consideradas e muito comumente horribles, obras restauradas sem critério, arranhadas ou maltratadas por pessoas incompetentes.

Para impedir o massacre das obras é preciso elaborar leis de proteção do patrimônio móvel, regulamentar o acesso à profissão e, enfim, melhorar e controlar o ensino da profissão em nível superior.

* Myriam Serek-Dewaide é Mestre em História da Arte, Conservadora/Restauradora e Diretora do IRPA. **Agradecemos Erika Rabelo a revisão da tradução.

Foto: Arquivo IRPA



Tratamento de conservação "in situ" em 1995, (Braine-le-Comte, igreja Saint-Géry).

Notas e Referências

¹ A. E. POPP. Der barbarinisch Faun. Dans *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15, 1921-22, p. 215-235.

² M. SERCK-DEWAIDE. *Aplicação da radiografia ao exame da escultura policromada*. In: Bulletin de l'IRPA, 17, 1978-79, p. 53-67 e M. Serck-Dewaide, L. Derck, L. La *Sedes sapientiae de la Collégiale San Jean à Liège. Examen et traitement*. Ibidem, p. 68-80.

³ Ch. DELVOYE. *La nouvelle présentation des frontons d'Eglise à la glyptothèque de Munich*. In: Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1, 1979, p. 6-15. Os moldes dos frontões restituídos por Thorwaldsen estão conservados na coleção da Escola Nacional Superior de Belas-Artes de Buenos Aires. Esse testemunho precioso teria sido realizado em 1927 (informação amavelmente comunicada por M. Jorge Oscar Sarrible, professor nessa escola).

⁴ Ver sobre esse assunto: SERCK-DEWAIDE. *Exemples de restauration, ré-restauration, re-restauration de quelques sculptures. Analyses des faits et réflexions*. In: Restauration, dé-restauration, re-restauration. 4^o Colloque International de l'ARAFU sur la conservation-restauration des biens culturels. Paris, 5, 6 et 7 octobre 1995. Paris, 1995, p. 213-221.

⁵ L. COURAJOD. *La polychromie de la statuaire du Moyen âge à la Renaissance*. In: Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, 5^e série, 8, vol. 48, 1887, p. 193-274.

⁶ J. DE COO. L'Ancienne collection Micheli au Musée Mayer Van den Bergh, dans *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1965, p. 345-370.

⁷ C. BRANDI. *Teoria del restauro*. Rome, 1963.

⁸ J. TAUBERT. *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*. Munich, 1978.

⁹ J. M. ANDRÉ. *Restauration des sculptures*. In: Découvrir, Restaurer, Conserver. Fribourg, 1977, p. 8.

¹⁰ Ver o Vade-Mecum pour la protection e l'entretien du patrimoine artistique. In: Bulletin de l'IRPA, 21, 1986-87, p. 63, fig. 28.

¹¹ S. GUILLOT DE SUDIRAUT. (Dir.). *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Âge dans les collections publiques françaises*. 1400-1530. Paris Musée du Louvre, 22 octobre 1991-30 janvier 1992. Paris, 1003.

¹² Para conhecer mais, contactar icrom@icrom.org; iicon@compuserve.com; secretariat@icrom.org.

¹³ Lista de associações profissionais e códigos podem ser consultados em Newsletter d'ECCO (European Confederation of Conservator-Restaurator's Organizations) editor: j.trock@post3.tele.dk

¹⁴ A. BALLESTREM, R. DIDIER. *The restoration of polychrome sculpture works treated at the IRPA*. 6th Meeting of the ICOM Committee for the Treatment of Paintings. Brussels, 6-13 september, 1967, 4pages (stencil).

¹⁵ A. BALLESTREM. *Un témoin de la conception polychrome des retables bruxellois au début du XI^e siècle*. In: Bulletin de l'IRPA, 10, 1967-68, p. 36-45.

¹⁶ Esse foi meu caso, de 1969 a 1972.

¹⁷ A. BALLESTREM. *Bibliographie de la sculpture polychrome*. In: Studies in Conservation, 15, 1970, p. 253-271.

¹⁸ T. BRACHERT, F. KOBLE. *Fassung von Bilderwerken*. In: Reallexikon zur Deutschen

Kunstgeschichte, 7, 1978, col. 174-826.

¹⁹ Ver, entre outras publicações: T. A. Hermanès, *Il portale dipinto della cattedrale di Notre-Dame di Losanna. Procedimenti di esecuzione e novità stilistica*, in: Ars e ratio 1987, Florence, 1987, p. 210-224. Id. *Goût et dégoût de la couleur; remarques sur la polychromie monumentale en Suisse occidentale*, in: La couleur, regards croisés sur la couleur, Paris, 1994, p. 165-176. Id. *La riscoperta del colore nel monumento: il caso delle cattedrali di Ginevra e Losanna, dans Il colore nel medioevo*. Arte, simbolo tecnica. In: Actes du colloque tenu à Lucques em 1995. Lucques, 1996, p. 41-65.

²⁰ G. PACAUD. *Aperçu sur la désinsectisation par anoxie sous atmosphère inerte*. In: La lettre de l'OCIM, 58-59, 1998, p.27-36; cfr. La contribution de A. Gerard, p. 293-301.

²¹ Nome científico: *Serpula lacrymans* (schum) S.F. Gray. Cogumelo de cor cinza amarronzado cujo diâmetro pode atingir 8mm. Ataca todas as tipos de madeira, mas seu desenvolvimento inicial se faz por via das madeiras resinosas.

²² A. LECLERCQ. *Azaconazole, A Potencial New Wood Preservative*. In: Material und Organismen, 18, 1983 - 1, p. 65-77, e outras publicações mais recentes do autor (engenheiro na Station de Technologie forestier de Gembloux).

²³ *Adhésifs et Consolidants*. 10^o Congrès international de l'ICC, Paris, 2-7 septembre, 1984, Champs-sur-marne, 1984.

²⁴ J. A. GLATIGNY. *Évolution des matériaux utilisés à l'IRPA (Bruxelles), à travers un exemple dans le domaine du collage des panneaux, dans Conservation-Restauration des biens culturels. Traitement des supports*. Travaux interdisciplinaires. ARAAFU, Association des restaurateurs d'art e d'archéologie, Paris (2, 3 et 4 novembre 1989, Paris, 1989, p. 45-47.

²⁵ M. SERCK-DEWAIDE. *Les produits choisis pour la restauration des sculptures à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique à Bruxelles*. In: Produits synthétiques pour la conservation et la restauration des œuvres d'art. 3^e partie. Utilisation des produits synthétiques. 2^e. Séminaire 19/20/21 novembre 1987 à Interlaken. (Berne-Stuttgart), 1987, p. 52-57. E. MERCIER. *Application de la méthylcellulose au refixage des polychromies*. Memoire de Maitrise em Sciences et Techniques de Conservation et Restauration des Biens Culturels, Paris I, 1997 (inédit).

²⁶ Por exemplo: J. VYNCKIER. *Note explicative relative à l'examen dendrochronologique de quelques retables sculptés anversois des XI^e et XII^e siècles*. In: Les retables anversois XV^e et XVI^e siècles, 1, Catalogue (Cathédrale d'Anvers, 26 mai-3 octobre 1993). Anvers, 1993, p. 189-191.

²⁷ M. SERCK-DEWAIDE, L. KOCKAERT, M. VAN STRYDONCK, S. VERFAILLIE. *Le vieux Bon Dieu de l'ancrémont histoire et traitement*. In: Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, 23, 190-91, p. 80-100.

²⁸ J. SANYOVA. *Étude scientifique des techniques picturales des retables anversois*. In: Antwerpse retables, 15de-16de eeuw, 2. Essays, Anvers, 1993, p. 151-164.

²⁹ C. CESSION, J. SANYOVA, M. VAN BOS. *L'Ange gardien baroque de La Gleize et sa polychromie à l'aventurine*. In: Bulletin de l'IRPA, 26, 1994-95, p. 162-182.

³⁰ L. MASSCHELEIN. *Les solvants*. Bruxelles, 1992.

³¹ R. BOUGRAIN-DUBOURG, M. SERCK-DEWAIDE. *L'application du microsablage no*

tratamento das esculturas policromadas. In: Bulletin de l'IRPA, 18, 1980-81, p. 119-130.

³² V. VERGÈS-BELMIN, C. PICHOT, G. ORIAL. *Élimination des croûtes noir sur marbre et plâtre*. In: Conservation of stone and other materials. Paris, June 29-July 1 (Rilem Proceedings, 21), Londres, 1993, p. 2-9.

³³ M. SERCK-DEWAIDE. *Le Car d'Or de Mons*. In: Bulletin de l'IRPA, 22 1988-89, p. 262-265.

³⁴ *Dorures, brocarts et glacis*. S.O.S. Polychromies. Namur. Musée des Arts anciens du Namurois. 27 octobre-31 décembre 1995, Bruxelles 1995.

³⁵ Consulte-se, a esse propósito: U. ECO. *La guerre du faux*. Paris, 1994.

Este artigo foi publicado originalmente no Bulletin de l'IRPA - Institut Royal du Patrimoine Artistique/Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Bélgica. Número 27 (1996-1998), 50 jaarans 1948-1998, p.157/174.

CEIB

Presidente de Honra:

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Presidente:

Beatriz Coelho

Vice-Presidente:

Marco Elizio de Paiva

1^o Secretária:

Ieda Faria Hadad Viana

2^a Secretária:

Moema Nascimento Queiroz

1^o Tesoureiro:

Mário Anacleto Sousa Júnior

2^a Tesoureira:

Carolina Maria Proença Nardi

Estagiária:

Aline Justino Viana

ENDEREÇO

CEIB/EBA/UFGM

Av. Antônio Carlos, 6.627

31.270-010 Belo Horizonte, MG

ceib@ceib.org.br

www.ceib.org.br

BOLETIM

ISSN: 1806-2237

Projeto gráfico, arte e editoração

Beatriz Coelho e Helena David

Tiragem 300 exemplares

Periodicidade: quadrimestral

Os artigos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem necessariamente a opinião do BOLETIM DO CEIB.

É permitida a reprodução de fotos ou artigos desde que citada a fonte.