

Daniele Baltz da Fonseca
Raquel Augustin
ORGANIZAÇÃO

Conservação e Restauração

Ciência e prática na formação profissional



Conservação e Restauração



Reitoria

Reitor: *Pedro Rodrigues Curi Hallal*

Vice-Reitor: *Luis Isaías Centeno do Amaral*

Chefe de Gabinete: *Taís Ullrich Fonseca*

Pró-Reitor de Graduação: *Maria de Fátima Cóssio*

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: *Flávio Fernando Demarco*

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: *Francisca Ferreira Michelin*

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: *Otávio Martins Peres*

Pró-Reitor Administrativo: *Ricardo Hartlebem Peter*

Pró-Reitor de Infra-estrutura: *Julio Carlos Balzano de Mattos*

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis: *Mário Renato de Azevedo Jr.*

Pró-Reitor de Gestão Pessoas: *Sérgio Batista Christino*

Conselho Editorial

Presidente do Conselho Editorial: *Ana da Rosa Bandeira*

Representantes das Ciências Agrárias: *Victor Fernando Büttow Roll (TITULAR) e Sandra Mara da Encarnação Fiala Rechsteiner*

Representantes da Área das Ciências Exatas e da Terra: *Eder João Lenardão (TITULAR)*

Representantes da Área das Ciências Biológicas: *Rosângela Ferreira Rodrigues (TITULAR) e Francieli Moro Stefanello*

Representantes da Área das Engenharias: *Reginaldo da Nóbrega Tavares (TITULAR)*

Representantes da Área das Ciências da Saúde: *Fernanda Capella Rugno (TITULAR) e Anelise Levay Murari*

Representantes da Área das Ciências Sociais Aplicadas: *Daniel Lena Marchiori Neto (TITULAR), Eduardo Grala da Cunha e Maria da Graças Pinto de Britto*

Representante da Área das Ciências Humanas: *Charles Pereira Pennaforte (TITULAR), Lucia Maria Vaz Peres e Pedro Gilberto da Silva Leite Junior*

Representantes da Área das Linguagens e Artes: *Lúcia Bergamaschi Costa Weymar (TITULAR), Chris de Azevedo Ramil e João Fernando Igansi Nunes*



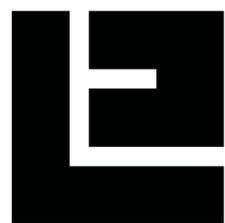
Daniele Baltz da Fonseca

Raquel Augustin

ORGANIZAÇÃO

Conservação e Restauração

Ciência e prática na formação profissional



**Editora
UFPel**

Filiada à A.B.E.U.

Rua Benjamin Constant, 1071 - Porto
Pelotas, RS - Brasil
Fone +55 (53)3227 8411
editora.ufpel@gmail.com

Chefia

Ana da Rosa Bandeira
Editora-Chefe

Seção de Pré-Produção

Isabel Cochrane
Administrativo

Seção de Produção

Suelen Aires Böettge
Administrativo
Anelise Heidrich
Revisão

Franciane Medeiros (Bolsista)
Design Editorial

Seção de Pós-Produção

Morgana Riva
Assessoria
Madelon Schimmelpfennig Lopes
Administrativo

Revisão Técnica

Ana da Rosa Bandeira

Revisão Ortográfica

Anelise Heidrich

Projeto Gráfico e Capa

Suélen Lulhier



Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

C755 Conservação e restauração: ciência e prática na formação profissional.
[recurso eletrônico] / Daniele Baltz da Fonseca, Raquel Augustin,
organização. – Pelotas: Ed. UFPel, 2020.
102 p. : il.

5,19 MB, E-book (PDF)
ISBN 978-65-86440-01-0

1. Conservação preventiva. 2. Restauero. 3. Arte contemporânea - Rio Grande do Sul. 4. Patrimônio cultural. I. Fonseca, Daniele Baltz da, org. II. Augustin, Raquel, org. III. Título.

CDD: 069.53

Elaborada por Leda Lopes CRB: 10/2064

*O conteúdo aqui disponibilizado e as imagens divulgadas
são de responsabilidade de seus autores.*

SUMÁRIO

7	9
Apresentação	Prefácio

12

SEÇÃO 1: conservação preventiva

13	34
Apontamentos iniciais sobre gerenciamento de risco em arquivo universitário	Conservação, acondicionamento e transporte de obras de arte contemporânea: o estudo de caso da obra <i>Actio Temporis</i> , de Graça Marques

51

SEÇÃO 2: metodologia de conservação e restauro

52	69	88
Interpretação iconológica de obra funerária: monumento "Oferenda" de Antônio Caringi - Pelotas/RS	Estudo dos antigos vitrais do Castelo Simões Lopes, Pelotas, Rio Grande do Sul: uma proposta de intervenção	Análise das intervenções restaurativas em conjunto sacro com Cristo crucificado do Museu da cidade do Rio Grande - coleção de arte sacra



APRESENTAÇÃO

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

É com muita satisfação que apresentamos o primeiro *E-book Conservação e Restauração: ciência e prática na formação profissional*. Este volume é o resultado de uma iniciativa do grupo do Programa de Educação Tutorial do curso de Conservação e Restauração (PET-CR) da Universidade Federal de Pelotas para publicar a produção dos alunos em seus trabalhos de conclusão de curso em Conservação e Restauração.

Este *E-book* foi carinhosamente preparado para ser lançado em comemoração aos dez anos de inauguração do curso de Conservação e Restauração da UFPel. Em agosto de 2008, como resultado do programa Reuni do Governo Federal, ingressavam os alunos que seriam os primeiros conservadores-restauradores formados por esta Universidade. O curso abriu com a perspectiva de formar tecnólogos, no entanto as aspirações de professores e alunos levaram às alterações do projeto pedagógico que transformaram o curso em bacharelado.

Em 2010, por iniciativa da profa. Francisca Michelin, o curso participou de um edital para implantação de um grupo PET, tornando-se o único bacharelado em Conservação e Restauração do Brasil a participar desse programa. O PET é um programa da Secretaria de Educação Superior (Sesu) do Ministério da Educação criado em 1979, do qual participam mais de 800 cursos espalhados por mais de 120 Instituições de Ensino Superior (IES), de acordo com o Portal do MEC. No atual modelo, o programa se aplica através da formação de grupos de até 12 bolsistas sob a tutoria de um professor. Uma vez aberto o PET de um curso, ele passa a funcionar por tempo indeterminado e os alunos bolsistas podem permanecer no programa até a conclusão do curso. Através do PET-CR os bolsistas realizam atividades extracurriculares para a complementação da sua formação acadêmica buscando atender às necessidades do próprio curso de graduação, ampliando e aprofundando objetivos e conteúdos programáticos da sua grade curricular. Desta forma, um grupo PET atuante contribui significativamente com



a qualidade acadêmica do curso ao qual está vinculado.

Em 2017 a tutoria do grupo é passada para a profa. Daniele Fonseca. Ao atravessar um processo de adaptação no qual o PET-CR visava a encontrar sua nova identidade, novas atividades foram propostas, entre elas, a organização de oficinas, visitas guiadas para o conhecimento de museus e do patrimônio cultural de Pelotas e região e a publicação anual de *E-book* com a produção de alunos e professores do curso.

Este primeiro *E-book* traz a compilação de alguns trabalhos de conclusão de curso (TCCs) realizados ao longo dos dez primeiros anos de desenvolvimento da Conservação e Restauração na UFPel.

Espera-se, a partir deste primeiro volume, registrar a produção do curso e fomentar as discussões sobre sua função na formação do profissional conservador-restaurador no Brasil.

PROFA. DRA. DANIELE BALTZ DA FONSECA
Tutora do Grupo PET Conservação e Restauo – UFPel



PREFÁCIO

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

A presente publicação reúne artigos derivados de trabalhos de conclusão de curso desenvolvidos no âmbito do curso de bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPel, desenvolvidos ao longo da primeira década do curso de graduação. Organizando-se em capítulos, o *E-book* divide-se em seções, as quais abordam aspectos de conservação preventiva, da metodologia de conservação e de restauração.

Naturalmente interdisciplinar, a formação em conservação e restauração abrange uma complexidade de disciplinas e distintos olhares que reunidos e em convergência buscam formular uma análise e interpretação transdisciplinar dos objetos. Buscando evidenciar a relevância da compreensão do bem cultural em sua totalidade e a pertinência do pensamento crítico para a tomada de decisão em ações de conservação preventiva ou intervenções de conservação curativa ou restauração, os capítulos apresentam estudos de caso com discussões sobre os aspectos éticos envolvidos no cotidiano da preservação.

No primeiro capítulo, as autoras contemplam uma descrição detalhada da metodologia de gerenciamento de riscos desenvolvida por Pedersoli, Antomachi e Michalski (2017), aplicada de forma inicial em âmbito de estudo de caso no Arquivo Geral da Universidade Federal do Rio Grande. Tal capítulo caracteriza os arquivos enquanto instituições de guarda patrimonial e explicita a aplicabilidade do gerenciamento de riscos para uma instituição cultural, salientando sua relação com o conceito de conservação preventiva e com a salvaguarda de acervos. Dessa forma, as autoras destacam o uso dessa tipologia de metodologia com fins gerenciais e estratégicos ao servir de recurso para a tomada de decisão.

No segundo capítulo, os autores apresentam a problemática da conservação de arte contemporânea, introduzindo reflexões sobre a documentação de conservação como ferramenta auxiliar a compreensão total da obra e como instrumento de trabalho institucional por meio do estudo de caso a



respeito da obra “Actio Temporis”, da artista Graça Marques. Inicialmente, os autores evidenciam o desafio da preservação da arte contemporânea, assim como a singularidades da obra estudada e seu estado de conservação. Posteriormente, elencam um modelo de ficha de diagnóstico baseado nas considerações de pesquisadores como Bárbara Appelbaum (2010), Ernst van de Wetering (1999) e Mikel Ubieta (2015), os quais apontam a relevância de informações referentes ao campo não material, ao significado e à proposta artística para a distinção e compreensão plena da obra. Assim, são traçados caminhos para a obtenção de informações que possam fundamentar a tomada de decisão referente a propostas de conservação preventiva, a tratamentos de conservação ou de restauração. Por fim, os autores indicam uma proposta de intervenção e de conservação preventiva específica ao estudo de caso elaborado.

Em seguida, o *E-book* traz um capítulo dedicado à descrição de um dos aspectos imateriais de uma obra de arte, explicitando sua análise iconológica. A obra em questão é o monumento funerário “Oferenda”, de autoria de Antônio Caringi. Portanto, o terceiro capítulo se inicia com uma síntese da trajetória do artista, as autoras apresentam o local em que a obra objeto de estudo foi instalada, a saber, o cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, e dissertam sobre o histórico da obra em si. Subsequentemente, elas desdobram a análise das formas e significados associados ao monumento objeto de estudo partindo de assertivas de Panofsky (2004) como embasamento teórico principal.

Os próximos dois capítulos tratam de intervenções de restauração, seja na fase da proposta, seja na fase da intervenção. No primeiro deles, quarto capítulo, a autora aborda a relevância da preservação dos bens integrados às edificações por meio de um estudo de caso a respeito dos vitrais presentes em uma edificação pelotense tombada em instância municipal e estadual, o Castelo Simões Lopes, e da proposição de uma intervenção de restauração para tais vitrais. A fim de atingir tal fim, a autora contempla as particularidades da técnica, um panorama de seu uso ao longo do tempo em âmbito internacional e regional, o histórico da edificação em que o objeto do estudo se encontra e sua caracterização. Com o intuito de estabelecer diretrizes para a tomada de decisão e um diálogo com práticas preexisten-



tes, ela relaciona uma gama de intervenções de restauração realizadas ou propostas em edificações de cunho cultural, discutindo os valores éticos atrelados a elas numa esfera contemporânea para então exteriorizar a proposta de intervenção voltada aos vitrais do Castelo Simões Lopes.

No último capítulo da publicação, as autoras discorrem sobre o processo de restauração de uma escultura sacra pertencente ao Museu da Cidade de Rio Grande, avaliando as circunstâncias em que a obra se encontrava, seu estado de conservação, sua leitura iconográfica, iconológica e seus valores atribuídos. Com base em tais análises e em autores como Cesare Brandi (2004) e Salvador Muñoz-Viñas (2010), as autoras apresentam a problemática da restauração da obra por envolver a remoção de uma repintura, trazendo à tona casos semelhantes e o embasamento da tomada de decisão da intervenção, relatando, por fim, os procedimentos realizados.

Deste modo, ao evidenciar aspectos do processo de tomada de decisão do conservador-restaurador por meio dos estudos de casos aqui apresentados, a publicação contribui para o cenário nacional na medida em que ressalta desafios e problemáticas próprios à profissão, afastando uma concepção primitiva do teor unicamente técnico da área. Além disso, apresenta cunho didático ao mencionar conceitos de pesquisadores ainda não publicados em língua portuguesa e disseminar conteúdos desenvolvidos no âmbito acadêmico.

RAQUEL FRANÇA GARCIA AUGUSTIN

Conservadora-restauradora

SEÇÃO 1: conservação preventiva



APONTAMENTOS INICIAIS SOBRE GERENCIAMENTO DE RISCO EM ARQUIVO UNIVERSITÁRIO

Andrea Gonçalves dos Santos¹

Daniele Baltz da Fonseca²

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estudar como se daria a aplicação da metodologia de gerenciamento de riscos para a Coordenação de Arquivo Geral da Universidade Federal do Rio Grande – Furg, com a finalidade de preservar e salvaguardar os documentos custodiados por ela, visando à gestão e ao diagnóstico das condições de conservação. Pelo seu caráter mais abrangente e completo, foi escolhida a metodologia sobre gestão de riscos de Pedersoli, Antomachi e Michalski (2017), do ICCROM, visando à preservação, longevidade, gestão e o diagnóstico das condições de conservação do acervo nas etapas sequenciais de: estabelecer contexto, identificar riscos, analisar riscos, avaliar riscos e tratar riscos. A análise dos riscos foi a única etapa que não pode ser realizada, já que, até o momento de conclusão da pesquisa, não foi possível atribuir valor de mercado ao documento de arquivo. Mesmo assim, se pode estabelecer como prioridade os documentos de guarda permanente, devido ao ser caráter orgânico e único, onde a perda ou furto, mesmo que parcial de item ou parte de um acervo, seria quase impossível de repor. Neste sentido, salienta-se que a aplicação da metodologia de gerenciamento de riscos na Coordenação de Arquivo Geral é um marco no âmbito institucional. Acredita-se que seja um passo importante para a conservação preventiva e o tratamento correto do acervo sob a coordenação do conservador-restaurador. Este trabalho procura incentivar uma nova perspectiva, um novo olhar e uma nova abordagem para os acervos arquivísticos. Deve-se destacar, também, a relevância da continuidade deste processo como as ações derivadas deste.

Palavras-chave: Arquivo. Gerenciamento de riscos. Conservação preventiva. Preservação de acervos. Furg.

1. INTRODUÇÃO

Uma das funções primordiais dos arquivos, enquanto instituições públicas, relaciona-se com a responsabilidade em preservar a documentação que custodia para fins de dar acesso. O arquivo possibilita o acesso de forma contínua, ao longo do tempo, a acervos documentais que, como preconizada na Declaração Universal sobre os Arquivos (2010), “desempenham

¹ E-MAIL: andreagoncalves_5@hotmail.com

² E-MAIL: daniele_bf@hotmail.com



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

um papel essencial no desenvolvimento das sociedades ao contribuir para a constituição e salvaguarda da memória individual e coletiva”. Arquivos são registros de ações e decisões. São fontes confiáveis de informação para ações administrativas responsáveis e transparentes. Visando ao acesso à informação, cada vez mais, a preservação e a conservação devem ser uma preocupação constante, um papel a ser assumido pelos conservadores-restauradores em todas as instituições arquivísticas. Alicerçado nas teorias, conceitos e práticas da conservação/restauração, este profissional é essencial para a identificação de gêneros documentais, controle e intervenção adequada nos mais diversos acervos, visando a sua preservação e possibilitando seu acesso aos consulentes.

O objetivo geral desta pesquisa foi aplicar a metodologia de gerenciamento de riscos na Coordenação de Arquivo Geral da Universidade Federal do Rio Grande – Furg, com a finalidade de preservar e salvaguardar os fundos documentais custodiados por ela, visando à gestão e ao diagnóstico das condições de conservação.

A Coordenação de Arquivo Geral, criada em 2010, conta com seis arquivistas e um técnico em restauração e tem a finalidade de implementar, executar, supervisionar e dar apoio às diversas unidades na execução da política arquivística através do Sistema de Arquivos (Siarq/Furg), responsabilizando-se pela normatização dos procedimentos técnicos aplicados aos arquivos da Instituição. O problema que norteou o desenvolvimento da pesquisa foi: quais são as variáveis da metodologia do gerenciamento de riscos que poderiam ser contempladas e aplicadas na Coordenação de Arquivo Geral da Furg visando à longevidade, gestão e preservação dos documentos por ela custodiados? Desde o surgimento da Universidade do Rio Grande em 1969 (e das primeiras unidades isoladas na década anterior), somente em 2015, com a contratação do primeiro técnico em restauração (bacharel em conservação e restauração de Bens Culturais Móveis) como parte do quadro de servidores, é que começam a consolidar-se os esforços para o tratamento e preservação do acervo da instituição sob o olhar da conservação.

Neste contexto, viu-se a necessidade de fazer cumprir as recomendações do Conselho Nacional de Arquivos – Conarq, e da Instrução Norma-



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

tiva Conjunta do Ministério Público e da Controladoria Geral da União nº 01/2016. Ambas indicam a necessidade de realização, por parte das instituições, de um gerenciamento de riscos, seja para preservação do acervo como para evitar impactos na consecução dos objetivos estabelecidos pelo Poder Público.

Para a realização deste trabalho foi necessário coletar as informações através da observação e da análise documental. A análise foi realizada através de uma pesquisa direta do objeto estudado e de outros órgãos relacionados com este, que facilitaram seu entendimento. A pesquisa pode ser considerada de natureza aplicada (caracterizada pelo seu interesse prático), descritiva e estudo de caso com abordagem qualitativa.

2. REVISÃO DE LITERATURA

Desde o surgimento dos estados nacionais, a preservação do patrimônio documental da nação, na maioria dos países, era uma tarefa do Estado, onde a sua consolidação e legitimação se dava através dos arquivos públicos que forneciam as provas jurídicas necessárias para a construção da identidade nacional. No Brasil, o documento é incluído como bem de valor histórico sob proteção do poder público com a Constituição de 1946. Direito novamente presente na Constituição de 1967 e de 1988, onde no art. 5º afirma a relevância dos arquivos, associados à conquista de direitos civis e ao exercício pleno da cidadania, onde “é assegurado a todos o acesso à informação e resguardado o sigilo da fonte, quando necessário ao exercício profissional” (BRASIL, 1988).

Arquivo é considerado como conjunto de documentos “produzidos e recebidos por órgãos públicos [...], em decorrência do exercício de atividades específicas, [...], qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos” (BRASIL, 1991). É no arquivo permanente que são preservados os documentos em caráter definitivo, em função de seu valor, destinados a servir para pesquisa histórica ou cultural, sendo crucial adotar medidas de preservação de modo abrangente, compreendendo todas as ações que visam a retardar a deterioração e possibilitar o pleno uso dos documentos, tendo a conservação-restauração um papel fundamental.



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

O documento pode ser classificado em diferentes categorias, de acordo com suas características, quanto: ao gênero, espécie, tipologia, natureza do assunto, forma e formato. Caracterizam-se pela sua unicidade, ou seja, o documento arquivístico é “único no conjunto documental ao qual pertence. Podem existir cópias em um ou mais grupos de documentos, mas cada cópia é única em seu lugar devido a suas relações com os demais documentos do grupo” (Conarq, 2011).

Quanto ao seu gênero, presentes em arquivos, podem ser: textuais, cartográficos, audiovisuais (iconográficos, filmográficos, sonoros), musicográfico, micrográficos e digitais. Sem exceção, todos esses gêneros documentais estão sujeitos à degradação. Esta degradação pode ser intrínseca ou extrínseca, de forma natural ou por ato criminoso, podendo acontecer às vezes em um material antes do que em outro, dependendo de cada material. Assim, a gestão ou gerenciamento de riscos constitui uma ferramenta eficaz para aprimorar a tomada de decisões dirigidas à preservação do patrimônio cultural.

Com ela, os conservadores-restauradores adquirem uma visão abrangente dos diversos tipos de riscos que atingem os bens sob sua responsabilidade, desde eventos emergenciais e catastróficos até os diferentes processos de degradação que ocorrem de forma mais gradual e cumulativa. Um passo importante é identificar quais são os fatores (ou agentes) que levam à degradação do bem cultural, e de que forma se pode harmonizar e incrementar os esforços realizados para a salvaguarda e preservação dos acervos, sob o cuidado interdisciplinar dos diferentes profissionais que atuam na instituição.

Neste sentido, a conservação preventiva será fundamental para colaborar com a preservação do acervo. Cassares (2008, p. 30) explica que a conservação preventiva “consiste em ações indiretas para retardar a deterioração e prevenir danos através da criação das condições ideais para a preservação do bem cultural de acordo com a compatibilidade de seu uso social”. Sob uma visão geral foca na coleção como um todo e não num documento, buscará medidas que previnam danos ou reduzam ação de potenciais riscos nas coleções, minimizando a deterioração para evitar tratamentos invasivos de estabilização.



Visando à preservação, longevidade, gestão e diagnóstico das condições de conservação de acervos arquivísticos, surge a metodologia do Gerenciamento de Riscos, desenvolvida pelo *Canadian Conservation Institute (CCI)*, o *Netherlands Institute for Conservation (ICN)* e o *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration (ICCROM)*.

3. GERENCIAMENTO DE RISCOS

O gerenciamento de riscos envolve a conservação preventiva, dando subsídio aos gestores na tomada de decisão quanto à definição de prioridades e ações a serem implementadas, a partir da análise dos perigos a que um bem cultural pode estar exposto, preocupando-se tanto nos aspectos positivos como os negativos dos riscos (FEDERATION OF EUROPEAN RISK MANAGEMENT ASSOCIATIONS, 2003).

Pedersoli Júnior (2010) explica que

sua utilização fornece uma visão abrangente dos diversos tipos de riscos existentes para o patrimônio, desde eventos emergenciais e catastróficos (incêndios, enchentes, etc.), até os diferentes processos de degradação que ocorrem em um acervo documental como enfraquecimento do suporte, ataque de insetos, corrosão por tintas ferrogálica, entre outros (PEDERSOLI JUNIOR, 2010, p. 8).

A metodologia utilizada pelo ICCROM (2017) se baseia na proteção ao patrimônio cultural, sendo um guia genérico para Gestão de Risco, utilizando a norma AS/NZS 4360:2004. Respeita um processo cíclico de forma a realimentar a gestão, constituído por cinco etapas sequenciais e duas contínuas.

Segundo Hollós e Pedersoli Junior (2009), as etapas sequenciais da norma são: estabelecer o contexto, identificar os riscos, analisar os riscos, avaliar os riscos e tratar os riscos:

- Ao estabelecer o contexto deve-se explicitar os objetivos da organização, definir o horizonte de tempo do processo, as partes e atores a serem envolvidos, os ambientes internos e externos em que o processo ocorrerá, os critérios para avaliação de riscos;



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

- Identificar os riscos de forma sistemática e abrangente;
- Analisar os riscos para quantificar a probabilidade de ocorrência e o impacto esperado;
- Avaliar os riscos para decidir quais deles serão tratados e com que prioridade;
- Tratar os riscos identificados como prioridade para reduzi-los a níveis aceitáveis.

Assim, as etapas contínuas e necessárias ao processo são a consulta e comunicação com todos os atores e as partes interessadas e o monitoramento e revisão do processo, conforme apresentado na figura 1.

Figura 1 – Gráfico síntese da metodologia adotada pelo ICCROM baseada na norma AS/NZS 4360:2004.



Fonte: PEDERSOLI JUNIOR, ANATOMACHI e MICHALSKI, 2017.



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

Pedersoli Junior, Antomachi e Michalski (2017) explicam que todo processo supõe comunicação entre todos os envolvidos (interna e externamente) onde a contribuição para identificação dos riscos será essencial para o processo, como um todo. Ao se estabelecer o contexto (ambiente interno e externo) se determina a abrangência do processo de gerenciamento de risco. Nesta etapa se definem os papéis e responsabilidades de cada membro ou setor da instituição como também se elabora um quadro lógico de atividades e processos (metas, explicitação de seus objetivos, estratégias que serão adotadas).

A identificação dos riscos em arquivos é abordada no gerenciamento de riscos visando a avaliar as condições ambientais às quais um objeto está exposto. Aqui são analisados os 10 agentes de deterioração (força física, roubo e vandalismo, fogo, água, pragas, poluentes, luz e radiação UV e IR, temperatura incorreta, umidade incorreta e dissociação), a relação entre os níveis (região/entorno, edifício, sala/depósito, estante/prateleira, embalagem/suporte e acervo) defendidos por Michalski (2004) e os três tipos de ocorrência de riscos (raros, comuns e cumulativos).

A análise de riscos pode ser realizada em diferentes graus de detalhamento dependendo do risco, do objetivo da análise, informações, dados e recursos disponíveis. Definidas as fontes de risco é necessário entender as suas consequências e as probabilidades de que venham a ocorrer em todos os níveis, podendo utilizar uma tabela de riscos e valores predefinidos, como a *Ratio Scale* ou a *ABC Scale*, com atribuições de valor sob o prisma da magnitude de risco. Após a análise é preciso atribuir valor a cada item ou a um grupo deles, considerando não apenas o valor de mercado da obra, como o seu valor relativo no acervo. A avaliação dos riscos ajuda para estabelecer prioridades e tomar decisões, considerando a magnitude do risco. Com a escala de prioridades definida, será necessário verificar as opções, avaliar a aplicabilidade de cada uma e preparar a implementação do tratamento (tratar os riscos). Assim, considerando os níveis de Michalski (2004) e os cinco estágios de controle, podemos realizar a combinação de ambas. Finalmente, a norma apresenta a importância de revisar todas as etapas e monitorá-las para o sucesso do gerenciamento.



4. APLICAÇÃO DO MODELO DE GERENCIAMENTO DE RISCO DO ICCROM NA COORDENAÇÃO DE ARQUIVO GERAL

Conforme o Guia de Gestão de Riscos do Patrimônio Museológico do ICCROM de autoria de Pedersoli Junior, Antomachi e Michalski (2017), serão abordados na aplicação deste modelo as cinco etapas sequenciais (estabelecer contexto, identificar riscos, analisar riscos, avaliar riscos e tratar riscos) na Coordenação de Arquivo Geral da Furg.

4.1 Estabelecer contexto

A Coordenação de Arquivo Geral é subordinada à Pró-reitoria de Planejamento e Administração – PROPLAD, da Universidade Federal do Rio Grande – Furg, e tem a finalidade de implementar, executar, supervisionar e dar apoio às diversas unidades na execução da política arquivística através do Sistema de Arquivos (SIARQ/Furg), responsabilizando-se pela normatização dos procedimentos técnicos aplicados aos arquivos da instituição.

O acesso é livre e gratuito a todos os cidadãos podendo realizar pesquisa no local ou através da plataforma Arquivo Digital - Furg. Para consulta no local é necessário observar as normas para acesso e uso de documentos adotados pelo setor e apresentar documento de identificação com foto. Em todos os casos será necessário preencher uma ficha de cadastro de pesquisador no local. O setor também oferece visitas técnicas com o objetivo de proporcionar conhecimento sobre as atividades de gestão, tratamento técnico, pesquisa, preservação, restauração e acesso aos documentos por ele custodiados. O horário de funcionamento do Arquivo é de segunda a sexta-feira, das 8h às 12h e das 13h30min às 17h30min. O atendimento ao público no turno da noite ocorre mediante solicitação e levando-se em conta a disponibilidade da equipe técnica.

A Coordenação tem sob sua guarda os documentos recebidos, produzidos e agregados pela instituição, no período de 1953 até 2017. Constitui-se de fundos fechados (que não recebem acréscimos de documentos) ou abertos. Estes fundos, considerados de guarda permanente, estão sendo descritos e inseridos num repositório de informações para o acervo arquivístico da Furg. Dentre os fundos fechados podemos citar:



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

- Fundo Escola de Engenharia Industrial (1954-1969) / Faculdade Federal de Engenharia Industrial (1969-1972).
 - Grupo Colégio Técnico Industrial
- Fundo Faculdade de Ciências Políticas e Econômicas (1956-1972).
 - Grupo Colégio Técnico Comercial Fernando Freire
- Fundo Faculdade de Direito Clóvis Bevilácqua (1959-1972).
- Fundo Faculdade Católica de Filosofia do Rio Grande (1961-1969) / Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (1969-1972).
- Fundo Faculdade de Medicina do Rio Grande (1971-1972).
- Setores extintos.

O fundo aberto trata especificamente da Furg e dos setores que a compõem referente às atividades administrativas, de ensino, pesquisa e extensão.

Os principais atores e partes interessadas na implementação deste gerenciamento de risco no âmbito interno são: Reitoria, Pró-reitoria de Planejamento e Administração – Proplad, Coordenação de Arquivo Geral, equipe técnica da área de conservação e restauração e de arquivologia; Pró-reitoria de Infraestrutura – Proinfra, Diretoria de Obras – DOB, Prefeitura Universitária – PU e Coordenação de Vigilância. No âmbito externo: Comunidade de usuários, prestadores de serviços externos; Ministério da Educação; Arquivo Nacional; Corpo de Bombeiros, Polícia Federal; Companhia Rio-grandense de Saneamento e Companhia Estadual de Energia Elétrica.

4.2 Identificar riscos

Esta etapa exige a identificação dos riscos 10 agentes de deterioração: forças físicas, roubo e vandalismo, fogo, água, pragas, poluentes, luz e radiação UV e IR, temperatura incorreta, umidade relativa incorreta e dissociação. Também é representado pelos níveis (ou camadas) que compõem o acervo defendido por Michalski (2004): região, sítio, edifício, sala, vitrine/estante, embalagem/suporte e os tipos de riscos.

As forças físicas podem danificar o acervo através de choque, vibração, tensão, compressão e fricção, causando colapso, quebra, perfurações, deformações, rasgos, abrasão, etc. Podem ter diferentes magnitudes e atuar pontualmente ou em larga escala, dependendo de suas causas. Riscos de forças físicas costumam resultar do armazenamento, transporte e manuseio



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

inadequados, falhas estruturais no edifício, desastres naturais, explosões, colisões de veículos, etc.

Os atos criminosos de furto, roubo ou vandalismo, realizados por indivíduos externos ou internos à instituição, acarretam a perda parcial, total, destruição ou desfiguração do acervo e bens patrimoniais. O fogo atinge instituições custodiadoras de acervos arquivísticos devido a problemas na prevenção, detecção e combate; e a fatores como a falta de manutenção preventiva em edificações e equipamentos, características do acervo e dos edifícios, falta de sistemas de detecção de incêndio e capacitação de servidores para responder perante o perigo. Sendo em pequenas proporções ou magnitudes catastróficas, as consequências podem ser: perda parcial ou total, deposição de fuligem e deformação. Também podem provocar danos colaterais por forças físicas e por água.

A ação da água no acervo e com contato com bens patrimoniais pode causar: desintegração, deformação, dissolução, manchas, mofo, enfraquecimento, eflorescência e corrosão. Como fonte, podemos citar: internas e externas ao edifício, naturais e tecnológicas, através de infiltrações, vazamentos, inundações, entupimentos, respingos ou ascensão por capilaridade. As pragas (insetos, roedores, aves, morcegos) são capazes de desfigurar, danificar e destruir o acervo e bens patrimoniais, ocasionando vulnerabilidade, perfurações, perdas de partes, enfraquecimento estrutural, sujidades e manchas. A ação das pragas pode variar de magnitude.

Os poluentes (através de gases, aerossóis, líquidos ou sólidos) afetam negativamente o acervo através de reações químicas ou formação de depósitos, causando corrosão, enfraquecimento, alterações estéticas, etc. Podemos citar: material particulado (poeira), dióxido de carbono, etc. Além da poluição do ar, manutenção e limpeza no ambiente representam perigos típicos de contaminação por poluentes. A luz e a radiação UV e IR, provenientes do sol e de fontes elétricas (lâmpadas), causam danos ao acervo documental provocando esmaecimento de cores a partir de reações fotoquímicas, amarelecimento, enfraquecimento e desintegração de materiais, deformações, ressecamento, fraturas, etc.

Temperaturas incorretas ou flutuações podem ocasionar danos físicos, químicos e biológicos ao acervo. Sob o ponto de vista químico: aceleram as



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

reações de degradação. Sob o ponto de vista físico provocam ressecamento, fraturas, derretimento, resultantes do aquecimento de materiais. Sob o ponto de vista biológico favorecem o desenvolvimento de microrganismos. Flutuações de temperatura afetam a característica higroscópica do papel resultando em deformações e/ou fraturas e degradação à medida que a temperatura aumenta.

Intimamente relacionadas com o agente anterior, a umidade relativa incorreta ou flutuações favorecem o desenvolvimento de microrganismos (mofo), reações químicas de degradação, corrosão de metais, condensação em superfícies, migração de substâncias solúveis em água, etc. Os efeitos incluem enfraquecimento, manchas, desfiguração, ressecamento, etc. As fontes de UR incorreta incluem o clima local, instalações hidráulicas do edifício, equipamentos de ar condicionado (central) avariados ou com funcionamento descontínuo, aquecedores e fontes de calor, etc.

A dissociação envolve a perda de itens documentais no fundo, perda de dados e informações referentes ao acervo, perda da capacidade de recuperar ou associar informações. As causas incluem a deterioração de etiquetas e rótulos; a inexistência de cópias de segurança (backups) de inventários; em caso de sinistro, erros ao se registrar informações sobre o fundo; re-colocação inadequada de documentos nas salas do acervo após seu uso; aposentadoria de servidores detentores de conhecimento exclusivo sobre as coleções; obsolescência de *hardware*; etc.

Conforme os níveis de identificação de riscos proposto por Michalski (2004), cada nível inspira atenção, devendo ser observado de forma ampla, porém criteriosa, pelo conservador-restaurador. Cada nível poderá sofrer numerosos danos dos agentes de degradação e o conservador-restaurador precisará ficar atento a cada um deles, muitas vezes seguindo algum tipo de tabela ou *checklist*, como apresentado no quadro 1:



Quadro 1 - Quadro demonstrativo dos níveis de identificação de riscos na Coordenação de Arquivo Geral da Furg.

SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

NÍVEL DE IDENTIFICAÇÃO DE RISCOS	ELEMENTOS A SEREM OBSERVADOS X AGENTES DE DEGRADAÇÃO
Região / Entorno	<ul style="list-style-type: none">• Clima (água, temperatura e umidade relativa incorreta);• Características de localização (forças físicas, água);• Construções no entorno ao arquivo (fogo, água, criminosos);• Inclinação do terreno, altura e distância de lagos e/ou esgotos próximos (água);• Existência de drenagem de água (água);• Existência de hidrantes perto do arquivo (fogo);• Existência de iluminação nas vias de circulação externas (criminosos);• Existência de vegetação ou área de armazenagem de lixo perto ao arquivo (pragas).
Prédio	<ul style="list-style-type: none">- Qualidade da construção, composição das paredes, existência de buracos, fendas ou rachaduras nas paredes (criminosos, fogo, água, pragas, poluentes, luz/UV, temperatura e umidade relativa incorreta);- Existência de iluminação noturna, visibilidade (criminosos);- Características do telhado e sistema de drenagem (água);- Composição de portas e janelas, fechaduras, dobradiças, fendas e qualidade da construção (criminosos, fogo, água, pra-



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

<p>Prédio</p>	<p>gas, poluentes, luz/UV, temperatura incorreta, umidade relativa incorreta);</p> <ul style="list-style-type: none">• Existência de persianas/películas adesivas nas janelas (criminosos, luz/UV.
<p>Sala / Depósito</p>	<ul style="list-style-type: none">• Qualidade da construção, composição das paredes, existência de buracos, fendas ou rachaduras nas paredes (criminosos, fogo, água, pragas, poluentes, luz/UV, temperatura e umidade relativa incorreta);• Composição de portas e janelas, fechaduras, dobradiças, fendas e qualidade da construção (criminosos, fogo, água, pragas, poluentes, luz/UV, temperatura e umidade relativa incorreta);• Altura do piso acima do solo; existência, localização e condição de drenos no chão; existência de encanamento nas paredes; existência, tipo e condição de pias, encanamentos e ralos nos banheiros e copa (água);• Existência de detectores e de sistemas de combate a incêndios (fogo, água);• Existência e condição de fiação elétrica (fogo);• Tipos de lâmpadas, níveis de iluminância (lux) média e máxima (luz / UV);• Existência e condição de sistemas de ar condicionado (poluentes, temperatura e umidade relativa incorretas);• Existência, uso e acesso a sala de quarentena; existência de lixo e limpeza da copa (pragas).

CONTINUA NA PRÓXIMA PÁGINA



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

<p>Estante / Prateleira</p>	<ul style="list-style-type: none">• Tipos, materiais de construção, acabamentos superficiais, qualidade e condição das salas (todos os agentes);• Qualidade da construção e condição, existência de fendas, buracos, etc. (todos os agentes);• Existência e tipos de fechaduras e travas (criminosos, dissociação);• Capacidade de escoamento de água (água);• Estabilidade contra tombamento ou colapso (forças físicas, criminosos);• Existência, tipo e condição de instalações de luminárias, lâmpadas, níveis de iluminância (lux) (luz / UV, temperatura e umidade relativa incorretas, fogo);• Existência de desumidificadores para controle de umidade e poluentes (umidade relativa incorreta, poluentes).
<p>Embalagem / Suporte</p>	<ul style="list-style-type: none">• Tipos, materiais e condições de suportes e acondicionamento (forças físicas, fogo, água, pragas, poluentes, luz / UV, temperatura e umidade relativa incorretas).

Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

Spinelli e Pedersoli Júnior (2010) classificam estes eventos em raros, catastróficos e esporádicos, sob impacto baixo, moderado ou significativo, inserindo tipo de impacto e continuidade do processo.

4.3 Analisar riscos

Nesta etapa é que se definem estratégias para diminuir ou extinguir o risco de degradação do acervo, assim é necessário que se analise os riscos em todos os níveis de proteção. Também se deve considerar qual parte do



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

acervo pode ser afetada por cada risco. Considerando o gênero documental presente no arquivo, a maioria dos 10 agentes de deterioração atinge seu acervo, dando ênfase na temperatura e umidade relativa incorretas, fogo, água e pragas.

Na análise, precisa-se pensar em termos de valor, ou seja, atribuir valor a cada item ou a um grupo deles. Dependendo da situação, se pode utilizar as escalas *Ratio Scale* ou a *ABC Scale*. Na pesquisa, esta etapa não foi realizada ainda. Aqui se estabelecerá, dentro da documentação de guarda permanente, qual acervo é mais valioso e prioritário.

4.4 Avaliar riscos

Considerando a preocupação com o patrimônio documental da instituição, se pode estabelecer como prioridade o documento de guarda permanente. Devido ao seu caráter orgânico e único, como todo documento de arquivo, a perda de um item, dossiê, grupo ou parte de um acervo seria quase impossível de repor. Se existe a possibilidade de localização de peças documentais isoladas em outros acervos, é improvável voltar a recriar ou compor o acervo completamente. Nesse caso, o documento teria valor informativo, porém perderia sua relação orgânica com todo o acervo.

4.5 Tratar riscos

Nesta etapa os níveis de aplicação de Michalski (2004): região, sítio, edifício, sala, vitrine/estante, embalagem/suporte combinando com os cinco estágios de controle: evitar, bloquear, detectar, responder e recuperar para cada nível de proteção. Assim, deve-se evitar a causa do risco ou qualquer coisa que o potencialize, como bloquear os agentes de deterioração ou interpor uma barreira protetora eficaz em algum lugar entre o acervo e a fonte do agente; detectar os agentes de deterioração e seus efeitos no acervo, através do monitoramento; responder à presença e à ação danosa dos agentes de deterioração. Este estágio inclui todo o planejamento e preparação para permitir uma resposta rápida e eficiente por parte do arquivo sempre que for necessário.

Pedersoli Junior, Antomachi e Michalski (2017) afirmam que as ações de detectar e responder sempre devem ser contempladas conjuntamente ao



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

desenvolver opções de tratamento dos riscos. Assim, o conservador-restaurador revisa e ajusta os procedimentos (limpeza, transporte, acesso, etc.) que estejam afetando negativamente o acervo.

Este trabalho recomenda evitar as fontes dos agentes de deterioração. Isto inclui a remoção, na medida do possível, das fontes propensas a incêndio, água, poluentes, luz e radiação UV e IR, pragas, temperatura e umidade relativa incorretas do entorno imediato e do interior do prédio, em particular nas Salas de Acervo Permanente, Intermediário, Processamento Técnico e Chegada. Envolve também a remoção constante de materiais que podem iniciar a combustão assim como materiais e substâncias que atraem pragas (alimentos, plantas, lixo, etc.); melhorias nas condições e procedimentos de armazenamento, transporte e acesso para evitar a ação desnecessária de forças físicas e a dissociação.

Também é importante realizar a manutenção preventiva do edifício da Coordenação de Arquivo Geral para evitar problemas nos sistemas hidráulico e elétrico, assim como também a manutenção preventiva e operação adequada de sistemas de climatização para evitar temperaturas e umidades relativas incorretas; drenagem adequada do solo no entorno do edifício para evitar a penetração de água nas fundações e problemas de umidade ascendente; assim como também os espaços abertos, como calçadas e estacionamento, identificando qualquer desnível, rachadura, afundamento, etc. Evitar atividades de risco, como fumo, e verificar o relógio da mangueira do botijão de gás e procedimentos inadequados (de limpeza, reparos, etc.) no entorno imediato e no interior do edifício, especialmente nas áreas de guarda.

Evitar a exposição desnecessária de itens do acervo a condições que favoreçam o furto ou vandalismo (uso de armários para guarda de pertences pessoais, limitar o acesso às áreas de guarda). Inibir furtos oportunistas pela vigilância ostensiva. Controlar a qualidade de processos de reformatação, migração de suporte ou outras estratégias de preservação digital para se evitar a perda de informação.

Bloquear os agentes de deterioração para que não atinjam as coleções ou bens patrimoniais. Envolve a instalação e manutenção de barreiras físicas eficientes nos diferentes do acervo (edifício, salas, estantes/armários, embalagens) para impedir a ação de forças físicas, água, fogo, criminosos,



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

pragas, poluentes, luz e radiação UV e IR, temperatura e umidade relativa incorretas, além de possíveis atos criminosos que possam acontecer por acaso. Inclui a manutenção adequada do telhado, portas, janelas e calhas para assegurar seu correto funcionamento; vedação de fendas, frestas e orifícios nas paredes externas do edifício; impermeabilização de forros e pisos; instalação de fechaduras, travas e barras de segurança em portas e janelas externas.

Bloquear a instalação de telas ou outros dispositivos em aberturas e nichos nas paredes externas do edifício para bloquear o acesso de aves, insetos, roedores; utilização de latas e contêineres de lixo com vedação apropriada; instalação de cortinas, persianas, filtros UV e/ou filtros IR nas janelas para bloquear (parcial ou totalmente) a entrada de luz e radiação UV e IR. Também se deve trancar e vedar as portas e janelas das salas de guarda de acervos; compartimentação de espaços utilizando portas, janelas e paredes resistentes ao fogo; utilização de armários com travas de segurança e adequados para bloquear, ainda que parcialmente, o acesso de poeira, água e pragas às coleções.

Bloquear com instalação de barreiras (cordões, fitas, etc.) para bloquear a circulação de usuários em áreas de maior vulnerabilidade; instalação de anteparos (calhas) de segurança em locais onde há encanamentos passando por sobre o acervo; armazenamento de itens do acervo em caixas e embalagens protetoras adequadas; instalação de *firewalls* e/ou outros dispositivos de segurança para bloquear possíveis ações criminosas contra acervos digitais.

Detectar a presença dos agentes de deterioração no interior e no entorno imediato do prédio, especialmente nas áreas de guarda (Sala de Acervo Permanente e Acervo Intermediário) e uso de acervos (Sala de Processamento Técnico, Sala de Chegada e Sala de Pesquisa). Inclui a instalação, manutenção e correta operação de detectores de calor e fumaça, sistemas de vigilância, sensores de movimento ou equivalente contra intrusos, detectores de vazamento de água, alarmes e conexões com centrais de segurança, corpo de bombeiros e polícia, medidores de temperatura e umidade relativa.

Deve-se realizar a inspeção sistemática do edifício, instalações e acervos para a detecção de qualquer tipo de problema; monitoramento contínuo



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

de usuários por servidores; rondas noturnas; instalação de iluminação de segurança no entorno do edifício para facilitar a detecção de intrusos; monitoramento sistemático da presença de pragas, utilizando armadilhas. Detectar quantificação dos níveis de luz e radiação UV e IR; quantificação dos níveis de poluentes.

Responder aos agentes de deterioração detectados no interior do prédio e, em particular, nas áreas de guarda e uso de acervos e no entorno imediato. Inclui todas as ações emergenciais ou curativas de resposta a (princípio de) incêndios; vazamentos e infiltrações; inundações; colapso estrutural; infestação ou ação de pragas sobre o acervo ou bens patrimoniais; furto e vandalismo; exposição do acervo a níveis inaceitáveis de luz, radiação UV e IR, poluentes, temperatura e umidade relativa.

Instrução de usuários e funcionários quanto ao correto manuseio e uso de documentos do acervo e/ou instrumentos de pesquisa, em caso de detecção de ações inadequadas. Revisão e ajuste de procedimentos (limpeza, transporte, acesso, etc.) que estejam afetando negativamente o acervo. Adequação de condições de armazenamento que estejam afetando negativamente o acervo (superlotação de estantes, posicionamento incorreto de itens em estantes, etc.).

Recuperar os danos causados pelos agentes de deterioração em documentos do acervo. Inclui as intervenções de conservação-restauração, tentativas de recuperação de objetos dissociados ou furtados, reaquisição de dados digitais perdidos ou corrompidos, ativação de seguros, realização de obras civis de recuperação e adequação do espaço físico, etc.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo principal aplicar a metodologia de gerenciamento de riscos para a Coordenação de Arquivo Geral da Universidade Federal do Rio Grande – Furg, com a finalidade de preservar e salvaguardar os fundos documentais custodiados por ela visando à gestão e ao diagnóstico das condições de conservação, focando na conservação preventiva.

Conforme explicado, no contexto dos arquivos, todos os documentos arquivísticos (textos, plantas, fotografias, gravuras, desenhos, etc.) são afetados pela degradação de diferentes formas e intensidade, desde uma



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

característica intrínseca (como a presença de lignina no papel) até ato criminoso, como é o furto. Assim, seguindo as orientações do Guia de Gestão de Riscos do Patrimônio Museológico do ICCROM, de autoria de Pedersoli Junior, Antomarchi e Michalski (2017), foram abordadas as cinco etapas sequenciais: estabelecer contexto, identificar riscos, analisar riscos, avaliar riscos e tratar riscos.

Conseguiu-se estabelecer o contexto, porém de forma básica, pois foi estabelecido o ambiente interno e externo, os atores envolvidos, porém ainda não foi possível elaborar o quadro lógico de atividades e processos (metas, explicitação de seus objetivos, estratégias que serão adotadas). Na etapa de identificação dos riscos foram analisados os dez agentes de deterioração, foi realizado sua análise junto aos níveis (ou camadas) que compõem o acervo defendido por Michalski (2004) e os tipos de riscos.

Não foi possível realizar a análise de atribuição de valor utilizando as escalas *Ratio Scale* ou a *ABC Scale*. Para realizar esta atribuição de valor, será necessário o estudo criterioso e aprofundado do acervo, que não foi possível de ser feito durante a elaboração deste trabalho. Por sua vez, se pode estabelecer como prioridade o documento de guarda permanente, devido ao ser caráter orgânico e único, onde a perda ou furto de um documento, dossiê, grupo ou parte de um acervo seria quase impossível de repor. Na última etapa, foi realizado um cruzamento combinado de informações. Por um lado, os níveis de aplicação de Michalski (2004), por outro, os cinco estágios de controle. Esta análise servirá para evitar a causa do risco ou qualquer coisa que o potencialize.

Neste sentido, salienta-se que os estudos iniciais visando a uma futura aplicação da metodologia de gerenciamento de riscos na Coordenação de Arquivo Geral é um marco no âmbito institucional. Acredita-se que seja um passo importante para a conservação preventiva e o tratamento correto do acervo sob a coordenação do conservador-restaurador que, com seus conhecimentos sobre patrimônio, conservação, degradação e restauração, é a pessoa mais capacitada para executar esta tarefa.

Este trabalho procurou incentivar uma nova perspectiva, um novo olhar e uma nova abordagem para os acervos arquivísticos. Esta nova perspectiva inclui a compreensão do contexto, a significância do acervo. Uma avaliação



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

abrangente dos riscos e a elaboração e implantação de medidas eficazes colaborará com a redução de riscos ao acervo. Deve-se destacar, também, a relevância da continuidade deste processo, como as ações derivadas do mesmo, como um plano de emergências. Sem dúvidas, este é apenas o começo de uma trajetória, visando à preservação do acervo e qualificando o acesso ao patrimônio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, de 05 de outubro de 1988.

_____. Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 8Jan. 1991.

CASSARES, Norma Cianflone. A ciência na conservação. In: GIORDANDO, Patrícia de Almeida; CASSARES, Norma Cianflone; MOTTA, Gloria Cristina. **Diálogos: conservação de acervos de bibliotecas**. São Paulo: Sistema Integrado de Bibliotecas da USP, 2008. Disponível em: http://www.sibi.usp.br/wp-content/uploads/2016/11/Cadernos_de_Estudos_11_2008-Di%C3%A1logos-conserva%C3%A7%C3%A3o-de-acervos-de-bibliotecas.pdf Acesso em: 11 jan. 2018.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (Brasil). Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos. **e-ARQ Brasil: Modelo de Requisitos para Sistemas Informatizados de Gestão Arquivística de Documentos**. 1.1 versão. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS – CIA. Declaração Universal sobre os Arquivos. 2010. Disponível em: http://www2.iiict.pt/archive/doc/ICA_2010_Universal-Declaration-on-Archives_PT_1.pdf Acesso em: 22 dez. 2017.

FEDERATION OF EUROPEAN RISK MANAGEMENT ASSOCIATIONS – FERMA. **Norma de gestão de riscos**. 2003. Disponível em: https://www.theirm.org/media/886340/rm_standard_portugais_15_11_04.pdf Acesso em 31 jan. 2018.

HOLLÓS, Adriana Cox; PEDERSOLI JUNIOR, José Luiz. Gerenciamento de riscos: Uma abordagem interdisciplinar. **Ponto de Acesso**. Salvador, V3, n.1, p.72-81, abr. 2009. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/3314> Acesso em: 23 jan. 2018.



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

MICHALSKI, Stefan. Care and Preservation of Collections. In: BOYLAN, P. J. (Ed.). **Running a Museum: a practical handbook**. Paris: International Council of Museums, 2004. p. 51-90. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001410/141067e.pdf>
Acesso em: 07 fev. 2018.

PEDERSOLI JÚNIOR. Entrevista com José Luiz Pedersoli. In: **Acervo**: revista do Arquivo Nacional. v. 23, n. 2, jul/dez. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2010.

PEDERSOLI JÚNIOR, José Luiz; ANATOMARCHI, Catherine; MICHALSKI, Stefan. **Guia de Gestão de Riscos para o Patrimônio Museológico**. 2017. Disponível em: https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia_de_gestao_de_riscos_pt.pdf Acesso em: 10 jan. 2018

SPINELLI JÚNIOR, Jayme; PEDERSOLI JR. JÚNIOR., José Luiz. **Biblioteca Nacional: Plano de gerenciamento de riscos: salvaguarda & emergência**. Ed. rev. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, c2010.



CONSERVAÇÃO, ACONDICIONAMENTO E TRANSPORTE DE OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: O ESTUDO DE CASO DA OBRA *ACTIO TEMPORIS*, DE GRAÇA MARQUES

André Luís Maragno¹
Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho²

SEÇÃO 1:

conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

RESUMO

O propósito deste trabalho é estreitar a discussão da conservação preventiva de arte contemporânea consoante à embalagem, acondicionamento e transporte, utilizando como veículo de estudo de caso a obra da artista Graça Marques *Actio Temporis* (2005), pertencente ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, da Universidade Federal de Pelotas – RS. Considerando o conceito de conservação e restauração para a arte contemporânea (e suas especificações) através das propostas de atuação metodológica de Ubieta (2015), o quadro de caracterização de Appelbaum (2010) e o diagrama de Van der Wetering (1999), buscaram-se soluções que visem a responder às lacunas que envolvam conservação preventiva, curativa, acondicionamento, guarda e transporte, comparando a metodologia “tradicional” já existente e as novas propostas para a arte contemporânea. A discussão dessas soluções tenciona combinar ações que envolvam a atuação de profissionais, diminuindo o risco para as obras, ademais tem como proposta o aprimoramento da documentação existente no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, contribuindo para uma nova concepção de tratamento de acervos contemporâneos, tendo na referida obra um estudo de caso. Conclui-se que a melhor abordagem deve incluir um consenso multidisciplinar para tomada de decisões, além de estudo, caracterização de novos materiais, documentações específicas e variadas e bancos de dados para fomento e otimização de pesquisas.

Palavras-chave: Memória. Patrimônio cultural. Preservação de acervos contemporâneos. Graça Marques. Museu de Arte Leopoldo Gottuzo.

1. INTRODUÇÃO

Podemos caracterizar a arte contemporânea como as manifestações artísticas do pós-guerra até os dias de hoje. A fusão de livres pensamentos e a ausência de escolas são características dessa arte que traz à tona influências e signos de nossa época por meio de obras, performances, instalações, interferências, não necessariamente factíveis ou perenes. Ainda que efêmera ou circunstancial, a arte contemporânea se utiliza da maior

¹ E-MAIL: andremaragnorestauo@gmail.com

² E-MAIL: marmorabilia@gmail.com



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

diversidade de materiais, diferentemente da arte tradicional, na busca por novas formas de expressão, contemplando hibridismos em sua linha de pensamento e execução.

O perigo de um tratamento de conservação ou restauração equivocado pode, além de danificar estruturalmente a obra, romper com o seu significado, aniquilando seu conceito original. Embora o campo da conservação e restauração seja vasto e carente de pesquisas em todas as áreas, a arte contemporânea ainda possui a necessidade de interpretação artística de sua materialidade. As pesquisas no Brasil são raríssimas. No Rio Grande do Sul, praticamente inexistentes.

Não encontramos, dessa forma, metodologias de conservação e restauração homogêneas ou padronizadas a cada suporte, como ocorre na arte “tradicional”. No tocante à arte contemporânea, é sempre necessária uma postura de pensamento crítico ante cada tratamento. A discussão se estende justamente pelo caráter incomum de seus trabalhos, pela diversidade de materiais – mesmo não tradicionais dentro do campo artístico – bem como dos diversos movimentos artísticos e suas diferentes formas de relação com esses materiais, como afirma Ubieta (2015). Portanto, não só a análise e a aplicação de metodologias são importantes, como também os hibridismos e adaptações que essas metodologias têm na arte contemporânea brasileira.

Sendo assim, nosso referido estudo de caso possui, dessa forma, dupla relevância: respaldar uma prática necessária e pouco pesquisada no Brasil, além de contribuir de maneira inédita para complementar a documentação museológica do Museu de Arte Leopoldo Gottuzo. Como teoria de embasamento para um pensamento crítico na observação e interpretação da obra (e sua fruição), utilizamos a obra da americana Barbara Appelbaum, *Conservation Treatment Methodology* (2010). O principal teórico de conservação e restauração de arte contemporânea indicado neste trabalho, Mikel R. González de Ubieta (2015), corrobora a importância de situar a obra historicamente, completando inclusive que, diante dos novos procedimentos artísticos, as teorias anteriores de conservação e restauração se mostraram ineficazes ou até mesmo contraditórias.



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

2. DESENVOLVIMENTO

Actio Temporis foi a primeira obra de grande dimensão executada por Graça Marques. Mesmo sem a ajuda de assistentes, foi graças à técnica (terceirizada) de impressão sobre tela de algodão que a artista se permitiu idealizar tamanhos maiores. O registro fotográfico inicial da obra ocorre durante as primeiras sessões de limpeza, realizadas durante o projeto “Inventário e Diagnóstico do Acervo de Arte Contemporânea do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – Pelotas, RS”, dirigido pela docente do curso de Conservação e Restauração professora dra. Luiza Neitzke, em coparticipação com demais docentes e profissionais do Malg, incluindo o técnico em restauração Fabio Galli (FIGURAS 1 e 2). Foi justamente durante a sessão fotográfica que pudemos observar a diferença que o emprego da luz faz na dimensão poética da imagem impressa através do vazio de suporte na parte inferior esquerda, proposto pela artista, mas que até então fora apenas exposto em uma parede comum. Graça se refere a esse momento usando o termo “apropriação imagética”, no qual através de um croqui consegue realizar as transições de imagens e elementos vazados, com a presença de elementos sustentados e luz, transpondo a imagem para além de um objeto 2D.

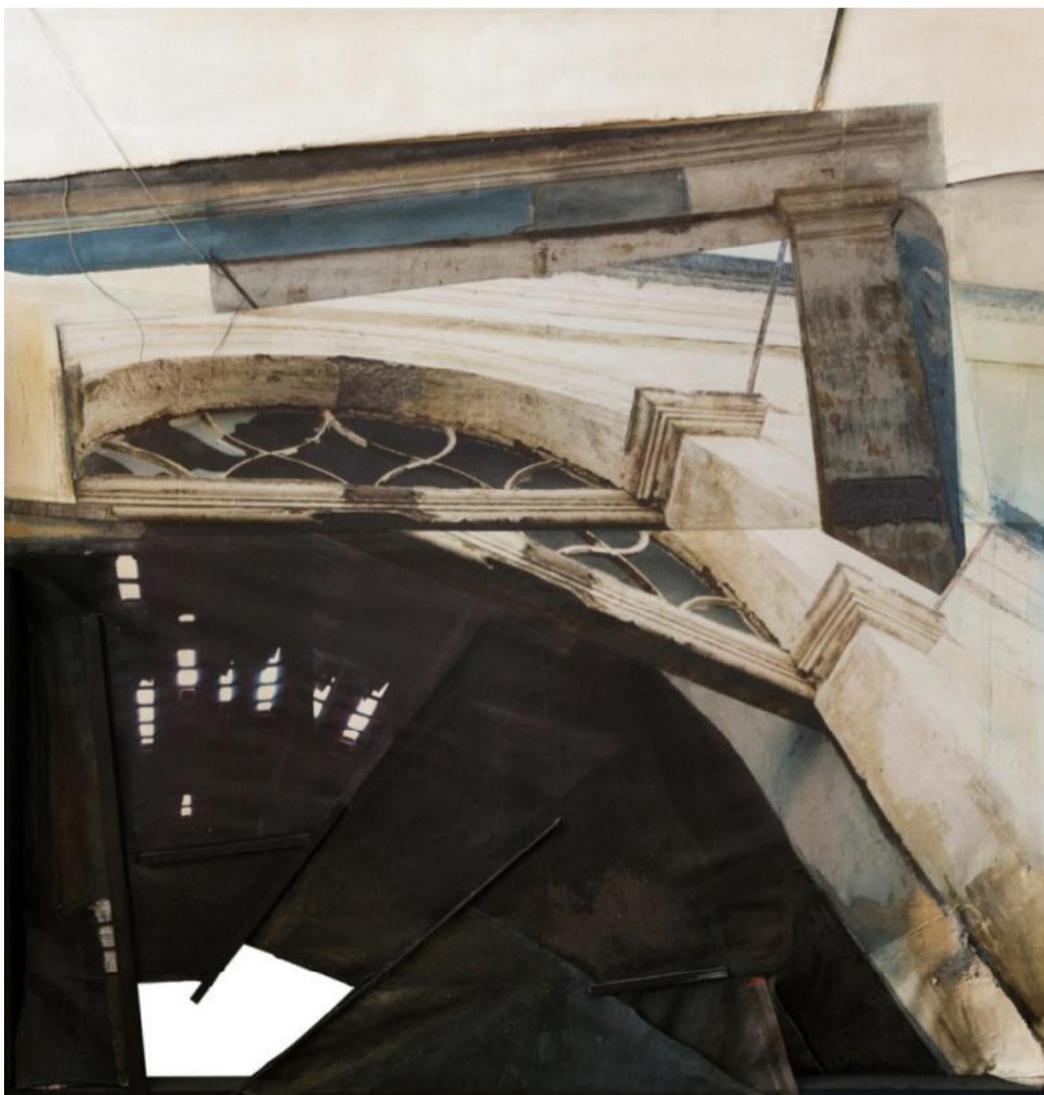


Figura 1 - Anverso da obra de Graça Marques, *Actio Temporis* (2005). Impressão sobre tela de algodão com assemblage. Tam. 206x200x23 cm.

Fonte: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2016. Pelotas, RS. Acervo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

Figura 2 - Verso de ActioTemporis.



Fonte: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2016. Pelotas, RS. Acervo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

3. INVESTIGAÇÃO DOS MATERIAIS E TÉCNICAS PRESENTES NESTA MATÉRIA

Graça Marques, natural de Porto Alegre, RS formou-se em Pintura na Universidade Federal de Pelotas, no mesmo estado, concluindo uma especialização em artes logo em seguida. Depois, viaja até a Espanha para realização do doutorado na *Universidad Complutense* de Madrid, vivendo na capital espanhola de 1985 a 2002. Foi influenciada na Espanha pelo trabalho e o discurso do artista Antoni Tàpies, que utiliza a matéria como referência fundamental. Por isso, as texturas, os achados que se transformam em matéria-prima, a relação entre formas e cores são constantemente trabalhadas em sua obra.

Estirado em um chassi de madeira pinus, cujos cantos possuem cobertura de tinta acrílica comercial, encontra-se impressão sobre lona de algo-

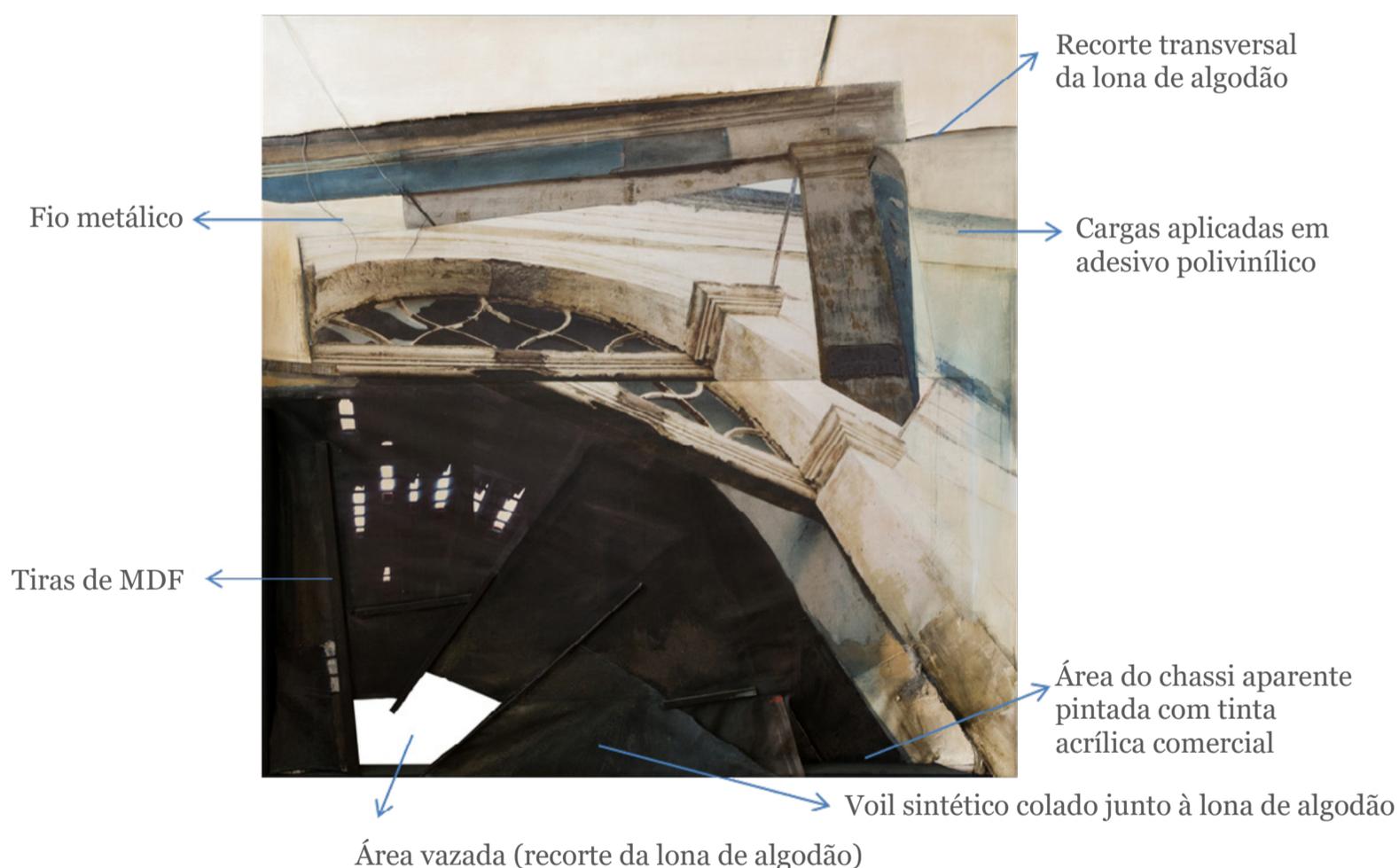


SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

dão, recortada manualmente. Sobre a impressão temos aplicação de cargas carbureto de silício em adesivos polivinílicos comerciais, aplicação de fios de ligas metálicas comerciais e tiras de MDF. Ainda sobre algumas lacunas deixadas nos recortes da lona de algodão há *voil* de poliéster colado, com aplicação de orgânicas recolhidas pela própria Graça em viagens, compras, ou ao acaso. O esquema ilustrado na figura 3 facilita o entendimento dos materiais e técnicas encontrados na obra.

Figura 3 - Esquema de materiais e técnicas empregados na obra de Graça Marques, *Actio Temporis* (2005).



Fonte: André Maragno, 2017.

4. REGISTROS GRÁFICOS DA OBRA PARA UM MAPA DE DANOS

A obra encontra-se, 12 anos após seu nascimento, em boas condições de conservação na reserva técnica do Malg. Curiosamente, seu enquadramento como uma simples tela (portanto, objeto 2D) levou a um acondicionamento errôneo, de modo que os pequenos danos encontrados são decorrentes



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

desse processo. Uma das tiras de MDF no canto inferior esquerdo excede 0,6cm para baixo do chassi. Esse pequeno detalhe não foi visto durante o acondicionamento inicial, causando um pequeno descolamento da lona e seu conseqüente abaulamento junto ao conjunto das demais tiras.

Ainda do verso encontramos problemas decorrentes da obra em seu período de exposição: um pequeno rasgo na lona que se encontra estirado no meio da parte superior do chassi, provavelmente causado por uma tentativa de acondicionamento em suspensão por parafusos junto à parede. O segundo, que não chamaremos de dano, mas sim de uma intervenção não autorizada pela artista, foi a colocação de um gancho no chassi para fazer com que a obra pudesse ser pendurada com mais facilidade. Os demais danos são derivados da interação da tela de algodão (material higroscópico) com a umidade relativa do ar. O abaulamento ocorreu por conta de dois fatores: uma vez que a tela se encontra recortada e em alguns pontos estirada apenas pelas extremidades, o tecido acomodou-se, pela gravidade e pelo estiramento natural consoante às variáveis de umidade relativa. Ainda pela umidade, parte do adesivo polivinílico que fora aplicado no verso do canto superior direito reagiu no anverso com a lona, causando mofo. Uma vez que os danos puderam ser mais bem observados pelo verso, optamos por fazer o mapa de danos também nesse formato, conforme ilustrado pela figura 4.



Figura 4 - Mapa de danos apontados no verso da obra.

SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO



Fonte: André Maragno, 2017.

A obra não apresenta deformações, deteriorações severas, pátinas indesejáveis ou reações irreversíveis que prejudiquem sua integridade.

5. A FICHA DE CATALOGAÇÃO ADEQUADA E SEU DESENVOLVIMENTO

Barbara Appelbaum teoriza, em seu quadro de caracterização de bens culturais para fins de conservação e restauração (FIGURA 5), uma proposta de estudo e que abrange a busca do maior número de informações possíveis dos aspectos não materiais do objeto, além desses mesmos aspectos para o não objeto, ou seja, situações relativas à sua manufatura, estudos prévios de deterioração, incluindo situações de obras iguais ou parecidas, além de aspectos sociais circundantes à obra.



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

Figura 5 - Quadro de caracterização proposto por Barbara Appelbaum.

	Material aspects	Non material aspects
Object-specific information	<i>Information:</i> Observed phenomena and their interpretation, materials identification, determination of structure. <i>Source:</i> Object. <i>Strategy:</i> Physical examination, analysis, imaging, testing.	<i>Information:</i> History of the object, current values, projected future. <i>Source:</i> Custodian, others. <i>Strategy:</i> Interview, consulting institutional records.
Non-object-specific information	<i>Information:</i> Methods of manufacture, material properties, deterioration studies. <i>Source:</i> History of technology, materials science, conservator's knowledge of similar objects. <i>Strategy:</i> Consult conservation literature.	<i>Information:</i> Information about related objects, art history, general cultural information. <i>Source:</i> Allied professions, conservator's prior knowledge. <i>Strategy:</i> Review literature, consult allied professionals.

Fonte: Appelbaum, B. Conservation Treatment Methodology. Consumer Guide Publisher, 2010, p. 11, EUA.

Para fazer um trabalho de restauração em uma obra de arte “tradicional”, deve-se primeiro basear-se na análise dos materiais que a compõem, para assim identificar os materiais que possam ser compatíveis com a restauração. Na arte contemporânea, além da profusão de novos materiais, cada obra é executada dentro de um conjunto de composições e significados, consoantes à escola artística que o autor representa. A aplicação de um tratamento geral é inadequada, bem como recorrer a qualquer metodologia tradicional, improfícuo.

O material no processo contemporâneo de arte tem um grau de significação mais elevado em relação à arte tradicional, independentemente do comportamento desses materiais ao longo do tempo. Portanto, nenhuma generalização no processo de tratamento de conservação ou restauro de arte contemporânea deve ser utilizada, principalmente porque, em alguns casos, o próprio processo de deterioração da obra está vinculado à natureza de sua concepção. Com essa mudança de paradigma da arte tradicional, que submetia a imagem ao material, para a arte contemporânea, que submete o material à sua concepção, os desafios da conservação e restauração são



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

maiores, uma vez que a reflexões sobre o prolongamento da vida de um material não é necessariamente o foco da preservação de uma obra.

A Fundação para a Conservação de Arte Moderna, órgão ligado ao Instituto Holandês para o Patrimônio Cultural, elaborou um modelo de tomada de decisão para a conservação e restauro de arte moderna e contemporânea, justamente por entender que o acervo com o qual estavam trabalhando era mais complexo de lidar se comparado ao de arte tradicional e para isso requeria o desenvolvimento de uma estrutura que permitisse trabalhar adequando materiais, estado de conservação, guarda e uma ação de abordagem (FIGURA 6). O pensamento de Ernst van de Wetering (1999) encontra eco na metodologia de Ubieta (2015), uma vez que boa parte dos estudos publicados pela instituição holandesa compõe sua base de referência no pensamento contemporâneo de cuidado e tratamento de acervos do autor espanhol, proposto por sua obra.

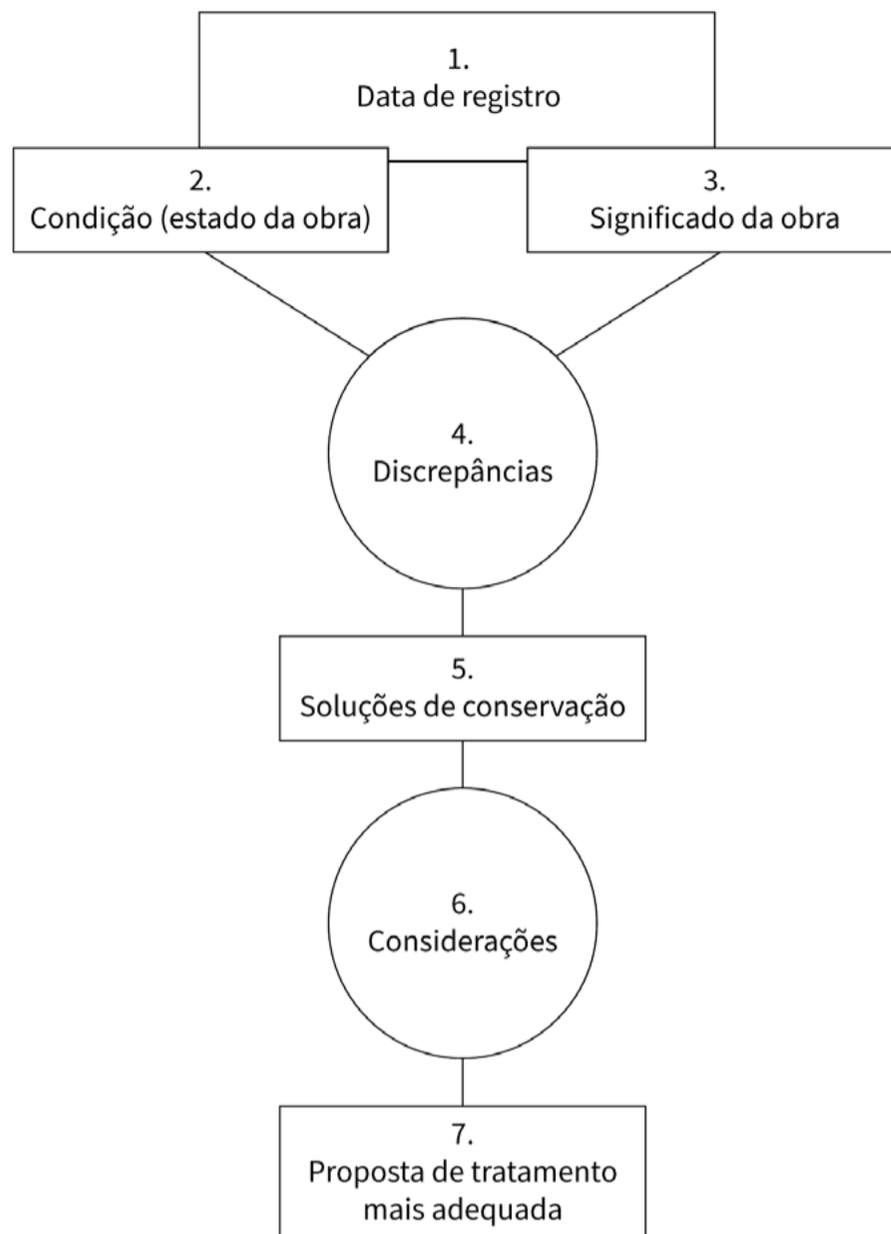
É muito comum, na arte contemporânea, encontrar o artista vivo. No caso de Graça Marques, a metodologia caiu perfeitamente bem porque atendeu a todos os requisitos necessários para colher os dados necessários sobre a obra, seu processo de criação, materiais e técnicas - seu uso e qual a relação com os mesmos.

6. A CONFECÇÃO DE FICHA DIAGNÓSTICO ADAPTADA ESPECIALMENTE À OBRA

Como exemplo prático dessas reflexões metodológicas, utilizamos nosso estudo de caso, a obra *Actio Temporis* (FIGURA 1), de Graça Marques, pertencente ao Museu de Arte Leopoldo Gottuzo, da cidade de Pelotas, RS. Entendemos que a obra situa-se em um ponto de intersecção entre a virtualidade da imagem e a materialidade que suas formas propõem num jogo que continuamente leva o expectador para um tempo e espaço definidos ao mesmo tempo em que coloca os reflexos da ação do tempo sobre as texturas. Sendo assim, a obra, constituída de lona de algodão com impressão e diversos materiais aderidos, como cargas, madeira e arames, situa-se num limbo entre o 2D e o 3D. Para o museu que a abriga, tanto sua exposição como guarda em reserva técnica são desafiadores.



Figura 6 - Quadro de tomada de decisão de Ernst van der Wetering.



Fonte: Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands, 1999.

A partir das reflexões do quadro de caracterização de Appelbaum (2010) e levando em consideração a teoria de Ubieta (2015), procurou-se elaborar uma ficha diagnóstica que contemplasse os aspectos materiais, técnicos e não materiais da obra, visando a não apenas auxiliar a equipe técnica do museu com sua documentação, mas também em sua exposição, embalagem, acondicionamento e transporte.

A ficha aborda, portanto, aspectos que são importantes para a obra, contemplando as informações – materiais e semióticas – da artista, os conhecimentos de conservação e restauração do conservador restaurador responsável, os dados de catalogação e referência da museóloga e um extenso informe fotográfico, que pode evidenciar aspectos de envelhecimento,



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

modificações ou alterações de acordo com o armazenamento, exposição e a guarda. O inventário fotográfico ainda pode ser utilizado como evidência para a própria instituição de guarda, podendo ser renovado a cada ano, bem como as informações da ficha atualizadas, atuando como importante ferramenta de documentação de acervos e servindo de base para obras com técnicas análogas que necessitem tratamentos (ou acondicionamento, guarda e transporte) parecidos. Nosso modelo de ficha (que, acrescido do modelo de uma entrevista com o artista, passa a ser um modelo de documentação composto) ficou conforme ilustrado nas figuras 7 e 8:



FICHA DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DO ACERVO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Nº da ficha:

1. Informações específicas do objeto		Aspectos materiais	
Autor:	Autor entrevistado? <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	Dimensões: Alt: Larg: Prof: <input type="checkbox"/> cm <input type="checkbox"/> mt	Objeto: <input type="checkbox"/> 2D <input type="checkbox"/> 3D <input type="checkbox"/> Híbrido

Título:	
Descrição geral:	
Técnica aplicada:	
Materiais identificados:	Elementos sustentados:
Exames aplicados:	Testes:
Fotografias: Verso:	Anverso:

2. Informações específicas do objeto	Aspectos não materiais		
Concepção do artista (escola, corrente):	Ano:	Coleção:	Série:
Intenção artística da obra:	Valores atribuídos aos materiais:		
Significado da patina para a obra:	Atual dono da obra:		

3. Informações específicas do não objeto	Aspectos materiais		
Método de manufatura:	Aglutinante:	Verniz:	Possui patina: <input type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não
Facilidade de deterioramento:	Propriedades das cargas:	Propriedades dos materiais:	
	Possíveis alterações:		

Figura 7 - Ficha diagnóstica elaborada para o acervo contemporâneo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, RS.

Fonte: Maragno, 2017.



Figura 8 - Ficha diagnóstico elaborada para o acervo contemporâneo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, RS.

SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO



4. Informações específicas do não objeto	Aspectos não materiais
Inspiração que gerou a obra:	Intenção do artista sobre sua durabilidade:
Informações sobre exposição:	Informações sobre armazenamento:
Informações sobre transporte:	Valor da obra:

Observações gerais:

Conservador-restaurador responsável:	Data:
--------------------------------------	-------

Fonte: Maragno, 2017

7. A TOMADA DE DECISÃO EM INTERVENÇÕES

Se fizermos a intersecção de informações entre o diagrama de van der Wetering (1999), o quadro de caracterização de Appelbaum (2010) e a metodologia de conservação de arte contemporânea de Ubieta (2015), encontramos, consoante às necessidades do Malg, um plano para tomada de decisões que fosse eficaz às necessidades do museu. Embora demais artistas do acervo possam participar de movimentos artísticos diferentes, muitas etapas do processo podem ser semelhantes, como a entrevista e o registro documental, bem como a ficha diagnóstico, que, com poucas adaptações, serve de ferramenta para que o conjunto interdisciplinar de profissionais possa encontrar a melhor solução. Pensando nisso, a equipe estudou a aplicação da mesma ficha a uma amostragem de outras obras e artistas, observando que os campos nela contidos contemplavam igualmente sua necessidade documental.



8. DIAGNÓSTICOS DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA OBRA

Baseado nas informações que encontramos na documentação desenvolvida, podemos afirmar que a obra encontra-se estável. Embora tenhamos encontrado, no campo da restauração, conceitos subjetivos quanto ao estado de conservação das obras sendo atribuído sempre pelo profissional à cargo do diagnóstico, cabe lembrar que, trabalhando em equipe, as possíveis divergências junto ao resultado final são menores. Em um trabalho multidisciplinar, entendeu-se que os conceitos de estabilidade e fragilidade são deveras mais importantes do que apenas “bom”, “regular” e “ruim”.

Apesar de a obra conter pequenos danos, e após entendermos que esses danos são, de acordo com a metodologia e a anuência da própria artista, passíveis de intervenção (em sua maioria), classificamos a obra como “estável” dentro de um estado de conservação “bom”.

Seguindo essa metodologia, a datação do diagnóstico consta na ficha, elaborada para servir como ferramenta de acompanhamento contínuo.

9. PROPOSTAS DE TRATAMENTO SEGUINDO

A METODOLOGIA ADAPTADA

A legitimação de uma obra em sua concepção deve sempre ser respeitada, mesmo que seu tempo de vida seja efêmero, compondo esse seu principal desafio de conservação. Em sua obra, Ana Calvo salienta tanto conservação preventiva (aquela que compreende o conhecimento dos materiais construtivos e a forma como foram utilizados na obra) quanto à preservação (o controle de condições ambientais adequadas, segurança, transporte e etc.) como proposta de tratamento (CALVO 1997). Portanto, estreitar a discussão de intervenções, acondicionamento, guarda, embalagem e transporte de arte contemporânea, consoante sua literatura escassa, torna-se importante não apenas pela troca de experiências transdisciplinares e as considerações do próprio artista para acervos contemporâneos cada vez mais presentes em museus e galerias de arte, como também renova os princípios de salvaguarda dessas expressões artísticas singulares.

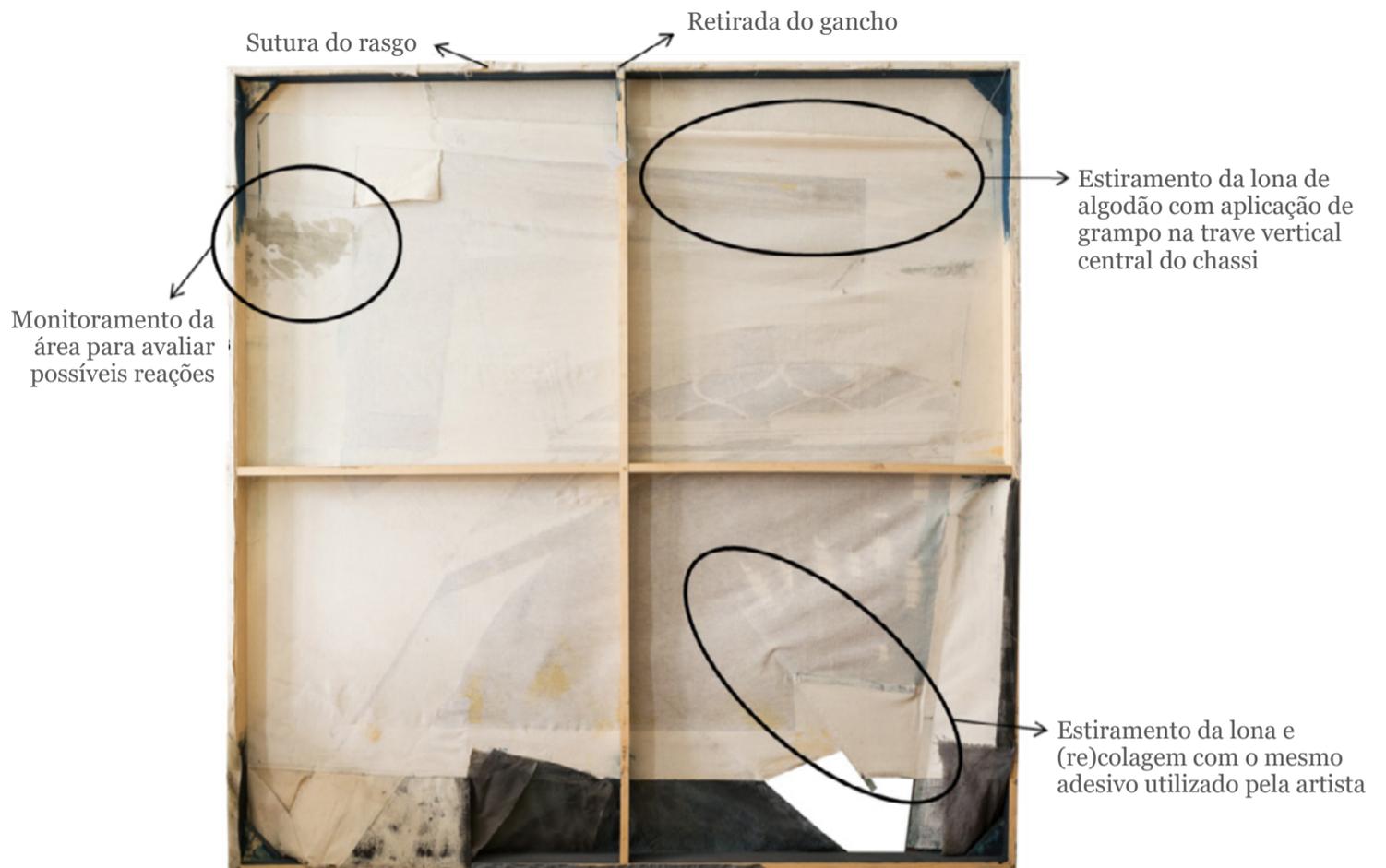
Utilizamos, para fins didáticos, o mesmo mapa de danos para exemplificar as intervenções (FIGURA 9).



Figura 9 - Mapa expositivo de intervenções.

SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO



Fonte: André Maragno, 2017.

10. PROPOSTAS DE GUARDA E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Se, por um lado, Ubieta (2015) nos fornece subsídios para elaborarmos uma ficha diagnóstico que discuta as questões de intervenção, acondicionamento, guarda e quando necessário, embalagem e transporte; por outro, Ouriques, Linnemann e Lanari (1989) trabalham com metodologias para guarda e transporte de bens culturais nos formatos 2D e 3D, havendo no entanto hiato para modelos híbridos. Embora pareça de pouca utilidade para obras de arte contemporânea, como nosso estudo de caso, a análise separada nos permite fazer um comparativo para acondicionarmos corretamente a obra *Actio Temporis*. A obra possui materiais como adesivos, cargas aplicadas, madeira, fios metálicos e lona de algodão que ultrapassam, na forma de *assemblage*, o tamanho do bastidor, tornando a obra não totalmente 2D e tampouco totalmente 3D; ao mesmo tempo que apresenta poucos aspectos tridimensionais, a acondicionamento direto na reserva técnica como



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

uma tela causaria problemas em sua infraestrutura, em especial a lona de algodão, que por ser recortada, fica propensa a adquirir mais ondulações.

A equipe do Malg realizou testes com a obra através de modelos 3D, nos quais a aplicabilidade de contrafortamentos em pontos específicos, agregando partes das metodologias para 2D e 3D de Ouriques, Linne-mann e Lanari (1989), considerando a opinião da artista Graça Marques para com sua obra. Os contrafortamentos tradicionalmente posicionados de acordo com a literatura tiveram seus locais alterados em função da presença de materiais como, por exemplo, a tira de MDF que ultrapassa o chassi em seis centímetros.

Nossa proposta de conservação preventiva acompanha a mesma proposta de guarda de uma reserva técnica tradicional, ou seja, para uma tela com predominância de tecido de algodão, observando a guarda no tocante à umidade relativa e temperatura, sendo para os têxteis: +/-18/20°C temperatura e 50-55% umidade, além de guarda ao completo abrigo da luz natural. Limpar a reserva técnica pelo menos uma vez por semana (ideal: quatro a cinco vezes por semana). Lugares úmidos como a cidade de Pelotas devem ter mais rigor quanto à ventilação controlada, assim como manter *datalogger* próximo. A fim de evitar pragas biológicas, a introdução de sachês no anverso da obra, junto ao chassi, contendo, por exemplo, cânfora, pimenta-do-reino, citronela, óleo de melaleuca, cravo, louro são opções de baixo custo aplicáveis (TEIXEIRA et al, 2012).

Para gerenciamento de riscos, recomenda-se, em caso de incêndio, utilizar extintores de CO₂ (pó químico é de difícil remoção e H₂O ocasiona mofo). Em caso de quedas de água ou mesmo inundações, utilizar absorventes para remoção de parte da água, manter ventilação controlada (ASHLEY-SMITH, 1999).

Aliando os aspectos teóricos, o reconhecimento material e artístico da obra constitui uma primeira etapa. A revisão da ficha catalográfica do Malg e a realização da entrevista com a artista constituem a segunda etapa, passo importante na compreensão da obra e no reconhecimento e caracterização de seus materiais, incluindo nosso estudo específico em acondicionamento e embalagem.



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

11. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Graça Marques (não se referindo apenas à *Actio Temporis*, mas também às demais obras da mesma série que estão em seu ateliê) revelou-se um excepcional estudo de caso para as discussões que o Malg tem frente às questões de conservação de acervos contemporâneos, bem como no exercício da interdisciplinaridade dentro de uma instituição. Um grande passo na melhoria da documentação da obra, contemplando as lacunas existentes na ficha catalográfica, foi dado em direção a um acervo que terá melhor compreensão para sua conservação, exposição, guarda e preservação. São temas ainda desafiadores, mas a documentação é, de comum acordo, o primeiro passo para vencer esses e outros futuros obstáculos.

A revisão de literatura sobre conservação e restauração de arte contemporânea, a pesquisa e catalogação de novos materiais, suas características, propriedades e utilizações, além de estudos de ambiente e conservação para arte contemporânea no Brasil devem ser contínuas. É preciso que museus, galerias e instituições se preocupem em documentar artistas e suas obras, no tocante à forma de como utilizam e se relacionam com os materiais. O registro da documentação também facilitará outras pesquisas e melhorias nas demais obras de um mesmo artista, aprimorando arquivos, bancos de dados e fontes de pesquisa. Em ambientes nem sempre propícios para guarda de obras, o tempo de vida de um objeto se estenderá à medida que o homem mantenha as condições ambientais favoráveis e estáveis (MENDES, 2011). Na impossibilidade que muitos museus e instituições se encontram hoje de oferecer condições ideais a seus acervos, o profissional que sempre visualiza a imagem do quebra-cabeça completo obtém mais sucesso do que aquele obstinado em encaixar um par de peças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASHLEY-SMITH, Jonathan. **Risk Assessment for Object Conservation**. Butterworth-Heinemann.Press, Nova York, 1999.

APPELBAUM, Barbara. **Conservation Treatment Methodology**. 2 ed. Nova York: Routledge, 2010.



SEÇÃO 1:
conservação
preventiva

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

OURIQUES, Evandro et al (org). **Manuseio de embalagem de obras de arte.** Manual, Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 1989.

TEIXEIRA, Lia Canola et al. **Conservação Preventiva de Acervos.** Coleção Estudos Museológicos, Volume 1. FCC Edições. Florianópolis, 2012.

UBIETA, Mikel Rotaeché González. **Conservación y restauración de materiales contemporâneos y nuevas tecnologías.** Madrid: Editora Sintesis, 2015.

VAN DER WETERING, Ernst *apud* **THE DECISION-MAKING MODEL FOR THE CONSERVATION AND RESTORATION OF MODERN AND CONTEMPORARY ART.** Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage.1997-99. NICH, Amsterdam, 1999. Disponível em: <http://www.sbmk.nl/uploads/decision-making-model.pdf>. Acesso em: 06/10/2016.



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração



INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA DE OBRA FUNERÁRIA: MONUMENTO “OFERENDA” DE ANTÔNIO CARINGI – PELOTAS/RS

Degli Márcia Silveira de Quevedo¹
Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho²

SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

RESUMO

O trabalho apresenta um levantamento histórico e o estudo iconográfico e iconológico do monumento funerário “Oferenda”, de autoria do escultor pelotense Antônio Caringi. Inicialmente foi realizado um estudo sobre a trajetória artística do autor de maneira a compreender o contexto de criação do monumento. Através da leitura iconológica dos elementos, busca-se a compreensão do significado da obra. Para melhor compreender o contexto do trabalho, foi necessário levantar algumas informações sobre o Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, local este guardião da memória e de belos monumentos funerários. A elaboração da pesquisa, foi fundamentada nos conceitos instituídos por Erwin Panofsky, que estabelece que toda a obra de arte é dotada de significados. O conhecimento destes significados é de suma importância para a história das artes e para a história da conservação e restauração. Para a realização da monografia foi efetuada uma revisão bibliográfica, pesquisas documentais e entrevistas com familiares do artista.

Palavras-chave: Monumento Funerário; Antônio Caringi; Memória.

1. INTRODUÇÃO

A morte, embora seja um fato de difícil aceitação e compreensão, é algo certo e inevitável. Portanto, o culto aos mortos e as pompas fúnebres são rituais comuns para a humanidade desde os tempos mais remotos. A necessidade de homenagear seus mortos e preservar suas memórias são fatos recorrentes dentro de qualquer sociedade.

Segundo Bellomo (2008), os cemitérios podem abranger várias áreas do conhecimento, constituindo-se como excelentes fontes de informação histórica, podendo ser vistos inclusive como forma de expressão do gosto artístico, o que se justifica através das belíssimas obras funerárias que agregam.

Inserido neste contexto o trabalho proposto constitui um recorte dentro do imenso universo da arte cemiterial, e aborda questões relativas à histó-



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

ria e ao significado de uma obra funerária, através do estudo iconográfico e iconológico de seus elementos. A obra foi escolhida devido à sua beleza peculiar e principalmente por ter sido executada por um escultor gaúcho de grande importância para a arte brasileira e também para Pelotas, valorizando desta forma o cemitério.

Trata-se do monumento funerário intitulado “Oferenda”, localizado no Quadro Antigo do Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas e de autoria do escultor pelotense Antônio Caringi (FIGURA 1).

Figura 1 – Monumento Funerário Oferenda.



Fonte: Degli Quevedo, 2013.

É importante destacar que um estudo aprofundado sobre a trajetória artística de Caringi e a investigação sobre o contexto em que a obra foi criada representam informações fundamentais, não somente para a realização do trabalho, como também para o conhecimento da história da arte em Pelotas.



O monumento funerário “Oferenda” foi esculpido por Caringi em 1942 e constitui-se em uma imagem em bronze de uma anciã amparando em seus braços uma jovem aparentemente adormecida. Com base nos estudos sobre iconografia e iconologia colocados por Panofsky (2004), se procurou estabelecer o significado desta obra. Em seu livro, “Significado nas Artes Visuais”, o autor define iconologia e iconografia, que são conceitos basilares para o desenvolvimento do trabalho:

Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contrapartida à sua forma. [...] [...]. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, [...]

[...]. Assim concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar. [...]

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise (PANOFSKY, 2004, p. 47- 54).

Portanto, em síntese, a iconografia trata da descrição dos elementos constituintes de uma obra, atrelados aos materiais e aspectos formais, seguido de uma análise da imagem formada por estes elementos combinados a assuntos ou conceitos preestabelecidos. Após, através da interpretação iconológica, obtém-se o significado implícito na composição imagética da obra.

Por que conhecer o significado de uma obra de arte torna-se algo tão importante e que contribuições esse estudo traz para a história da arte? Bem, de acordo com Panofsky, tanto a iconografia como a iconologia são métodos de estudos inseridos na história da arte e, portanto, definir a diferença entre eles é essencial, uma vez que o significado distingue-se da forma. Portanto, conhecer o significado de uma obra de arte é saber a distinção entre iconografia e iconologia, porém sem dissociá-las.

Ainda segundo o autor, a descrição e a classificação das imagens obtidas através da leitura iconográfica são relevantes para a determinação de datas, procedências e até mesmo atribuições de obras de arte, aspectos estes



também considerados importantes para o conhecimento dos materiais e técnicas utilizados e, portanto, importantes também para a realização de procedimentos de restauro.

Além do objetivo principal que é o significado da obra, buscou-se também destacar a importância de seu autor, o escultor Antônio Caringi, para a história da arte, considerando a monumentalidade e beleza de suas obras.

Cabe destacar que esta pesquisa corrobora de forma positiva para o estudo da Arte Funerária em Pelotas, inserindo-se dentro de um grande grupo de trabalhos desenvolvidos na temática cemiterial, dentro do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPel. Além disso, participa diretamente no Projeto de Pesquisa “Marmorabilia: Inventário da Memória Tumular do Rio Grande do Sul: Cemitérios São José (Porto Alegre) e Cemitério da Santa Casa de Misericórdia (Pelotas)” – DMCOR/UFPel, que influenciou de maneira decisiva a realização deste trabalho.

2. VIDA E OBRA DE ANTÔNIO CARINGI

2.1. Histórico do artista

O escultor Antônio Caringi Filho nasceu dia 18 de maio de 1905 na cidade de Pelotas. Porém, segundo Rodrigues Till (2005), sua data de nascimento oficial e que está registrada em sua certidão de nascimento é o dia 25 de maio de 1905, sendo ele, então, sete dias mais jovem do que consta em algumas bibliografias. Entretanto, Caringi sempre declarou ser o dia 18 de maio a data de seu aniversário.

Ainda pequeno, Antônio Caringi mudou-se com a família para a cidade de Bagé, onde obteve sua educação primária e ginásial.

De acordo com Ferreira Sá (s/d citado por Paixão, 1988), o artista com apenas dez anos de idade utilizava o giz como matéria-prima para suas esculturas e teve de enfrentar a oposição de seus pais com relação as suas atividades artísticas. Em depoimento à Paixão (1988), Caringi relatou que sofreu punição do professor na escola por causa do giz e em casa por utilizar a terra que fecundava as roseiras. Ao voltar a Pelotas, estudou no Ginásio Gonzaga em 1920, onde aprendeu taquigrafia, e em 1923, em Porto Alegre, iniciou o curso de Química Industrial na Escola de Engenharia da Universidade do Rio Grande do Sul.



Foi na exposição do “Salão de Outono”, realizada em Porto Alegre na década de 1920, que Caringi, já dono de um talento artístico, despertou o interesse do poeta-diplomata Afonso Lopes de Almeida ao saber que o aspirante a escultor nunca havia estudado arte. Após ter seu talento descoberto, o futuro artista foi encaminhado ao Ministro do Exterior com cartas de recomendação de Borges de Medeiros³ e Lindolfo Collor⁴. Embarcou para a Alemanha em 1928.

Já em Munique, seu primeiro professor foi o escultor bávaro Hans Stangl. Após aprovação em concurso, ingressou na Academia de Belas Artes de Munique, onde também foi aluno de Herman Hahn⁵. Em 1934, Caringi venceu o concurso para a execução da estátua equestre do General Bento Gonçalves. De volta à Europa, o escultor especializou-se em Plástica Monumental, estudando com Arno Breker⁶.

Caringi permaneceu na Alemanha por mais de uma década e, em 1940, em função da guerra, retornou ao Brasil e aqui se radicou definitivamente. Dois anos após estar de volta ao Brasil, Antônio Caringi conheceu Noemi de Assumpção Osório com que se casou em setembro de 1942 e teve seis filhos (TILL, 2005).

O escultor trabalhou incessantemente durante toda a sua vida e sempre foi muito aclamado pela crítica devido ao seu imenso talento. Praticamente viveu em três cidades com sua família. Pelotas era sua terra natal e a cidade onde sua família se fixou depois que os filhos cresceram. Mas o Rio de Janeiro e São Paulo eram as cidades onde, respectivamente, ele possuía seu atelier e exercia sua profissão, e onde se encontravam as melhores fundições do bronze, matéria-prima utilizada em suas obras.

Segundo Till (2005), durante sua trajetória artística, Antônio Caringi ganhou inúmeros prêmios e condecorações. Em 1952 criou o curso de escultura da Escola de Belas Artes de Pelotas onde ministrava aulas sempre que podia ou entre os intervalos de suas viagens.

³ Antônio Augusto Borges de Medeiros foi advogado, político brasileiro e presidente do estado do Rio Grande do Sul durante a República Velha. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Borges_de_Medeiros> - Acesso em 26 out 2013).

⁴ Lindolfo Leopoldo Boeckel Collor foi jornalista e político brasileiro. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Lindolfo_Collor>- Acesso em 26 out 2013).

⁵ Escultor alemão e professor a partir de 1902 da Academia de Arte de Munique. (<http://sv.wikipedia.org/wiki/Hermann_Hahn>- Acesso em 21 ago 2013).

⁶ Arquiteto e artista plástico alemão tornou-se conhecido mundialmente pelos trabalhos artísticos para o Terceiro Reich. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Arno_Breker>- Acesso em 21 ago 2013).



Infelizmente, esse grande escultor gaúcho foi acometido de um acidente vascular cerebral em pleno exercício de sua profissão, vindo a cair em seu atelier no Rio de Janeiro. Segundo a senhora Fernanda Caringi, filha do escultor, ele conseguiu recuperar-se um pouco, porém esse infortúnio o privou de executar suas obras, o que o deixou bastante triste, uma vez que passou grande parte de sua vida dedicando-se à arte de esculpir. Antônio Caringi veio a falecer alguns anos depois, no dia 30 de maio de 1981, em Pelotas, sua terra natal⁷.

Antônio Caringi foi um artista extraordinário, pois ele ousou dar voz ao seu talento em uma época em que muitos silenciariam. Soube como ninguém respeitar suas aptidões e aproveitar as oportunidades que lhe imputaram, se transformando sem dúvida em um marco na história da arte escultórica não só para Pelotas como também para todo o Rio Grande do Sul e o Brasil.

2.1.1. ESTILO, INFLUÊNCIAS E TÉCNICAS

A obra de Antônio Caringi está embasada na Escola de Munich. O estudo das obras clássicas foi determinante para a sua realização como escultor, quando foi aluno dos escultores Hans Stangl, Herman Hahn e Arno Brecker, discípulos de Adolf Von Hildebrand, escultor alemão entusiasta da arte escultórica antiga dando ênfase à percepção e à forma.

A autora Nina Paixão (1988), ao analisar as obras de Caringi, destaca três influências: a da escultura grega, nas proporções do corpo humano com a harmonia e a beleza, a elegância e a delicadeza da forma, principalmente nos nus femininos; o realismo a partir dos estudos sobre a escultura renascentista e a corrente realista francesa, representada por Jean Baptiste Carpeaux; e, por fim, a da arte romana presente nos retratos executados por Caringi ao longo de sua carreira. Além das três influências citadas por Nina Paixão, podemos ainda destacar a qualidade moderna de suas esculturas, condizente com o período cronológico em que o artista se insere e com seus referenciais obtidos na Europa. Sua escultura apresenta também o regionalismo, num estilo moderno, mas ainda assim fortemente embasado nas



referências acadêmicas. Sua origem gaúcha e o fato de ter passado parte de sua infância em Bagé, cidade fortemente regionalista, corroboraram para que se tornasse conhecido como “Escultor dos Pampas”.

Ao olharmos as obras de Caringi é perceptível o quanto o artista criou seu próprio estilo, com naturalidade, expressividade, beleza e personalidade. Através da linha o escultor desenvolveu toda a estrutura de suas obras, os contornos, as saliências e concavidades, tendo como ponto de partida todo o embasamento técnico e conhecimento próprios. Dentre os aspectos formais predominantes em suas obras, destacamos a textura – trabalhada de modo bastante específico, “relativizando entre a suavidade da modelagem e o vigor do corte do cinzel” - e a forma que, aliada à ideia, aos elementos compositivos e conhecimento técnico, era essencial na execução de uma obra.

Para ele, beleza e forma eram sinônimos, dando origem ao conteúdo: “A forma é o que dá vida e o conteúdo é o que tem vida, não se pode separar uma coisa da outra, os dois formam a criação” (CARINGI *apud* PAIXÃO, 1988, p. 70). Outra característica estilística de Caringi é a monumentalidade de suas esculturas, procurando sempre esculpi-las em proporções maiores que as dimensões normais de um ser humano e isso se deve, é lógico, a sua formação em Plástica Monumental.

Podemos concluir que Caringi desenvolveu um estilo próprio baseado no clássico, porém expressando em suas esculturas toda a sua índole, reunindo força, vigor, realismo e modernidade.

2.2 Obras de Antônio Caringi

Podemos encontrar as obras de nosso escultor em várias cidades do Rio Grande do Sul. Na cidade de Pelotas, por exemplo, há várias esculturas públicas importantes: Monumento ao Colono (localizado na Praça 1º de Maio, também conhecida como “Praça do Colono”); Monumento Sentinela Farroupilha (localizado na Praça 20 de Setembro); Monumento às Mães (localizado na Praça Coronel Pedro Osório) e Monumento ao Bispo Dom Joaquim Ferreira de Mello (localizado na Avenida D. Joaquim).

Todavia as obras de Antônio Caringi não ficaram restritas somente à exposição em vias públicas, como ruas, parques, praças ou avenidas, ou em lugares reservados como galerias e museus. A arte cemiterial também faz



parte de seu repertório. Os monumentos funerários, assim como as obras e outros monumentos públicos, também tinham a finalidade de representar certos ideais políticos, a cultura de uma sociedade ou simplesmente preservar a memória de uma personalidade através da forma.

As obras funerárias executadas por Caringi expressam todos esses aspectos, mas, somados ao profundo respeito do artista pelo homenageado, agregando a seus monumentos os elementos carregados de significados que perpetuavam a memória do falecido. Como exemplos que ilustram esses aspectos podemos citar o Monumento Funerário ao General Daltro Filho e o Monumento Funerário ao Doutor Maurício Cardoso, localizados no Cemitério da Santa Casa de Porto Alegre.

3. LEVANTAMENTO HISTÓRICO E ESTUDO ICONOGRÁFICO DA OBRA

3.1 O cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas

Devido às doenças infectocontagiosas que assolavam o País no século XIX, a partir de 1850 houve a necessidade de afastamento de todos os cemitérios localizados nas zonas urbanas para locais mais retirados das cidades e conseqüentemente menos povoados. Seguindo essa premissa, originou-se o Cemitério da Santa Casa de Misericórdia, no bairro Fragata, localizado à Avenida Duque de Caxias, nº 454.

Segundo Carvalho (2005), o surgimento do Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas ocorreu quando a administração do hospital, com apoio da Câmara do povoado, adquiriu um terreno para a construção desse cemitério no ano de 1848, visto que na Província já existiam outros cemitérios, porém muito próximos às zonas povoadas, e a partir de 1855 começam os sepultamentos.

Ao longo das décadas o Cemitério se expandiu e no início da década de 1930 recebeu um embelezamento paisagístico com a plantação de palmeiras e plátanos. A partir de 1970, mais precisamente entre os anos de 1974 e 1975, foi firmado um contrato com a empresa Cortel S/A (Consórcio Rio-Grandense de Construções e Urbanização), para o desenvolvimento da parte moderna do cemitério, uma construção vertical com catacumbas, o Cemitério Ecumênico São Francisco de Paula. Esta parte nova da necrópole foi inaugurada em 27 de novembro de 1976 pelo Bispo Diocesano Dom Antônio Zattera.



Cabe lembrar que o Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas constitui-se em um importante lugar de preservação da memória, com destaque para o Quadro Antigo, que recebeu esta denominação por ter sido o local onde se originou o Cemitério, com a construção das primeiras sepulturas em decorrência da epidemia de cólera que assolou Pelotas na segunda metade do século XIX.

Do ponto de vista artístico e histórico, o Quadro Antigo é considerado o espaço mais importante do Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas. O espaço é dividido em quatro quadrantes e nele encontramos monumentos tumulares belíssimos, carregados de significados, que compõem a arte funerária pelotense. Dentre essas obras, existem monumentos funerários oriundos de marmorarias renomadas como a Casa Aloys e Marmoraria e Ateliê de Escultura Barsanti, dentre outras. Além disso, há uma obra do escultor José Otávio Correia Lima.

3.1.1 HISTÓRICO DA OBRA

O Monumento Funerário “Oferenda”, túmulo de Antonio Caringi e de sua família, está situado No Quadro Antigo na fila nº 3 do quarto quadrante e está identificado como jazigo 3L.

Caringi realizou a escultura do Monumento Funerário “Oferenda” em 1942. Segundo a filha do escultor, a senhora Fernanda Caringi, a obra foi realizada em homenagem à irmã caçula Hilda: “[...] aquele túmulo foi feito pra ela, ela era a irmã que faleceu muito jovem [...]”..

A senhorita Hilda Sica Caringi era professora, solteira e a mais jovem dos seis filhos de Antônio Caringi e Josefina Caringi. Ela faleceu aos 26 anos no dia 08 de abril de 1942 em sua residência. Sua causa mortis foi Bacilose Pulmonar, também conhecida como tuberculose, devido a uma fraqueza, possivelmente oriunda de um regime alimentar, segundo relatos da senhora Fernanda Caringi: “[...] segundo o que se comenta na família é que ela ficou fraca [...] não sei se por causa se um regime que ela fez [...]”.

Ainda segundo a senhora Fernanda, a morte de Hilda causou grande comoção de familiares e amigos, uma vez que veio a falecer tão prematuramente e sendo uma pessoa querida por todos. Com a perda da irmã, num



momento de extremo pesar e sendo o irmão mais velho, Caringi prestou-lhe uma última homenagem, erigindo o Monumento “Oferenda”.

Além de Hilda, também estão sepultados na unidade tumular, o pai do escultor, o senhor Antônio Caringi; um filho do escultor que teve morte prematura, Antônio Luis Osório Caringi, que nasceu e faleceu no mesmo dia e que, segundo relatos de D. Fernanda, seria o segundo filho do casal. Também estão sepultados a esposa de Caringi, a senhora Noemi de Assumpção Osório Caringi, e o próprio escultor.

3.1.2. CONSERVAÇÃO DO MONUMENTO

Através de análise visual, pode-se perceber que o Monumento Funerário Oferenda encontra-se em bom estado de conservação. Porém, o conjunto tumular apresenta algumas perdas de material, mais especificamente algumas inscrições e ornamentos em bronze, devido a atos de vandalismo. Existem também algumas rachaduras, manchas de fungos e presença de musgo. A escultura apresenta a formação de uma pátina esverdeada, que não precisa ser necessariamente interpretada como dano, uma vez que, confere proteção contra a corrosão.

3.2 A leitura iconográfica

Para Panofsky (2004), toda a obra de arte é dotada de significado estético, porém não atrelado a valor estético. Esta interpretação de significados vai depender também do ponto de vista em que a obra é experimentada. Daí a diferença entre a interpretação de uma obra observada por um leigo e por um estudioso das artes.

O observador, ao contemplar uma obra de arte, será sempre atingido pela sua forma materializada, pelo tema e pelo seu teor. Um objeto é sempre dotado de matéria e de forma, associados à intenção de seu criador, que alcançando um estado de equilíbrio enunciam o seu conteúdo.

Portanto, para se chegar ao significado de uma obra de arte é necessário que antes se faça uma descrição e classificação das imagens nela contidas, com base nos elementos acima citados. Para Panofsky (2004, p. 53): “[O sufixo ‘grafia’ vem do verbo grego *graphein*, ‘escrever’]; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico.



A iconografia é, portanto, **a descrição e classificação das imagens**, [...]”. (grifo meu).

A essa descrição Panofsky (2004) atribuiu três níveis: Tema primário ou natural (identificação dos elementos de uma obra); Tema secundário ou convencional (combinação dos elementos artísticos e suas composições); Significado intrínseco ou conteúdo (interpretação da análise iconográfica da obra).

Ainda de acordo com Panofsky (2004), para a descrição pré-iconográfica de uma obra, além de estudos aprofundados, se faz necessário também que se utilize a nossa experiência prática, pois é ela que irá nos nortear sobre o melhor caminho a seguir para a execução do trabalho. No entanto, o autor esclarece que se deve ter cuidado com um embasamento somente na experiência prática, pois como material ela é suficiente e imprescindível, mas não assegura exatidão.

E por fim, com relação à interpretação iconológica, o autor faz referência à “intuição sintética”, que deve ser revista para um entendimento de que em diferentes situações históricas, as aptidões essenciais de nosso intelecto foram manifestadas por ideias e pensamentos preestabelecidos.

Com base nos ensinamentos iconográficos e iconológicos instituídos por Erwin Panofsky (2004), se fará a interpretação iconológica de um monumento funerário, levando em consideração os três elementos citados no começo deste item, que são a forma materializada, a ideia e o conteúdo.

3.2.1 ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS DO MONUMENTO

O Monumento Funerário Oferenda apresenta uma escultura executada em bronze sobre base de granito pintado (FIGURA 2). O conjunto funerário é composto por três unidades tumulares: uma elevada ao centro, rodeada por duas outras unidades com menor elevação. A unidade tumular central é mais elevada, pois serve de base para a escultura. Na parte frontal há uma placa também em granito nas cores preto e cinza, contendo a identificação dos falecidos.

Ainda na parte frontal é possível identificar a inscrição “Professora Hilda S. Carangi7 – 08 – 1916 / 8 – 4 – 1942”. Abaixo da inscrição há uma cruz em alto relevo e ao lado uma pequena placa pintada, onde se pode identificar o



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

nome “Noemi de Assumpção Osório Caringi 13.09.1914 / 13.05.1993”. Logo abaixo da cruz, há outra inscrição onde consta: “Entrego-vos o Senhor tudo quanto foi a alegria da minha vida”. Existem ainda cinco pinos em bronze, sendo que quatro deles possuem formato de uma pequena flor. Abaixo, na base há uma abertura central, onde foi idealizada uma floreira.

Figura 2 – Monumento Funerário Oferenda (Vista Frontal).



Fonte: Degli Quevedo, 2013.

Na parte posterior do túmulo, há outra placa também em granito na cor preta, contendo inscrições. Sobre as unidades tumulares adjacentes existem pinos de bronze onde estão as campas funerárias. Ao se observar lateral-



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

mente o conjunto, percebe-se que há desníveis que formam degraus e que o túmulo central onde se apoia a escultura apresenta, na parte posterior, uma inclinação de aproximadamente 80°, caracterizando um projeto de construção tumular tipicamente moderno.

Com relação ao tamanho do Monumento Funerário, pode-se destacar que é uma obra de grandes proporções. A escultura mede aproximadamente 150 cm de altura, 91 cm de largura e 240 cm de comprimento. A base tumular que sustenta a escultura mede 139 cm de altura, 100 cm de largura, 324 cm de comprimento e as unidades tumulares laterais medem 38 cm de altura, 100 cm de largura e 226 cm de comprimento. A largura total do conjunto mede 300 cm por 398 cm de comprimento. Incluindo a escultura o conjunto chega a medir aproximadamente 289 cm de altura.

Pode-se observar na escultura a representação de duas figuras femininas de faixas etárias diferentes; sendo uma senhora idosa e a outra bem jovem. A senhora idosa está ajoelhada e ampara em seus braços a moça que parece estar adormecida. Vale lembrar que a expressão “parece estar adormecida” está baseada inicialmente em uma leitura primária. E baseado nos ensinamentos de Panofsky, seria incorreto afirmar categoricamente que a jovem “está” adormecida ou morta sem um estudo mais detalhado da obra.

Nota-se o caráter clássico nas vestes das duas figuras. A jovem está representada trajando um vestido longo e solto, que lhe cobre o pé esquerdo, deixando parte dos dedos do pé direito visíveis, demonstrando que possivelmente esteja descalça. Em sua mão esquerda segura um terço. A anciã também traja vestes longas e está com cabeça coberta por um manto. Percebe-se ainda que a idosa, em situação oposta à jovem, encontra-se com os pés calçados.

3.2.2. INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA

O Monumento Oferenda foi executado para homenagear a jovem Hilda Caringi, irmã caçula do escultor Antônio Caringi. De acordo com a entrevista com a senhora Fernanda, a imagem da jovem desfalecida é a própria Hilda retratada. Cabe lembrar que Caringi era um escultor cuja técnica apresentava características extremamente realistas e, principalmente, modelava baseado em seus sentimentos. A figura feminina é bastante presente



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

nas obras do escultor. Além disso, é importante para a análise desta obra destacar que a presença da figura “mãe” também é muito recorrente nos trabalhos de Caringi.

Analisando o Monumento Oferenda, também pode se inferir que a anciã protegendo e amparando a jovem seja sua mãe. No entanto, segundo Panofsky (2004), é arriscado confiar apenas em nossa intuição, sem antes investigar o conteúdo da obra.

Segundo a senhora Fernanda, filha do escultor, a jovem esculpida é o retrato de Hilda, porém a anciã não é a mãe da jovem, por aspectos fisionômicos e etários. No entanto, a idosa aparenta, tomando como base sua indumentária comprida com o manto (himation), ser uma matrona⁸ romana, fato este de grande relevância, considerando-se a origem do escultor, que é italiana.

O artista não quis retratar ali a figura de sua mãe, tampouco de sua avó, mas possivelmente reproduzir alegoricamente em imagem tudo o que as mães e avós representam: afeto, acolhimento, proteção. A anciã ampara junto ao ventre a jovem Hilda desfalecida. A representação da anciã remete à interpretação de uma alegoria feminina guardiã. A figura da jovem Hilda encontra-se desfalecida, com um semblante sereno. Os gestos representados sutilmente denunciam a situação da jovem. É válido lembrar que Hilda Caringi faleceu em sua residência acometida de uma doença infectocontagiosa, a tuberculose, que provavelmente a obrigou ficar completamente isolada dos demais familiares.

Visto que na época do ocorrido, década de 1940, era bastante difícil a recuperação de doentes com tuberculose, estes se isolavam aguardando a morte iminente. Desta forma, através dos aspectos físicos, verificados pela posição dos membros flexionados e estendidos e da cabeça inclinada, pode-se interpretar a representação da jovem Hilda como a vida que se esvanece. É muito provável que Caringi, ao executar a obra, tenha retratado a irmã em seu leito de morte, que rezando com o terço aguardava com resignação a sua passagem à vida eterna. No entanto, o escultor não que-



ria que a irmã ficasse solitária em seu passamento⁹, como possivelmente, devido à doença, vinha permanecendo nos últimos dias de sua vida. Desta maneira, buscou retratá-la na companhia de uma guardiã, alegoricamente representada por uma anciã.

Em posse destas informações, baseadas principalmente nas características do trabalho do artista, pode-se concluir, em termos de significado, que a imagem representada através da obra pode ser considerada como sendo uma “Alegoria do Passamento”.

No que concerne à denominação Oferenda¹⁰, pode-se interpretar a partir do seu significado literal: “dádiva”, onde o escultor expressa, através do título da obra, o seu sentimento pela irmã, a considerando como uma pessoa de grande valor que através da morte tem a sua alma ofertada a Deus, sendo conduzida pela guardiã.

Ainda tomando como base a presença marcante da imagem “Mãe” nas obras de Caringi, pode se verificar que existe outra temática implícita no Monumento Oferenda, que é a Caridade. Além disso, a associação deste tema pode estar também relacionada ao nome, pois caridade, entre outras definições, pode significar o ato de ofertar, e o título da obra é Oferenda. Portanto, pode-se inferir que o Monumento Funerário Oferenda também remeta a uma provável ligação com a Alegoria da Caridade.

Observando mais criteriosamente o Monumento Oferenda, observa-se que além da Caridade implícita temos também a presença da Fé (representada pelo terço na mão da jovem) e da Esperança (representada no olhar da anciã que vislumbra a eternidade). Estes três elementos constituem as Três Virtudes Teológicas.

Através da fé, os cristãos chegam a Deus, às suas verdades reveladas e aos ensinamentos da Igreja, pois Deus é a própria verdade. Por meio da esperança, os cristãos, com a ajuda do Espírito Santo, esperam a vida eterna e o Reino de Deus. E finalmente pela caridade ou amor, ama-se a Deus

⁹ Passamento – Significa o falecimento de um ser vivo. A passagem para outra dimensão. Sinônimos: decesso, morte, transpasse, desenlace, óbito, atravessamento. (<http://www.dicionarioinformal.com.br/passamento/> - Acesso em 25/01/2014)

¹⁰ Oferenda – s.f. presente, dádiva, contribuição. (MICHAELIS, minidicionário Espanhol-Português, Português-Espanhol, 1993, p. 218)

Oferenda – s.f. Dádiva oferecida a Deus. (<http://www.dicio.com.br/oferenda/> - Acesso em 18 Jan 2014).



sobre todas as coisas e ao próximo como a nós mesmos. Para os cristãos a caridade é considerada o vínculo da perfeição e, portanto, a mais importante das virtudes¹¹.

3.2.3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando os estudos iconológicos do Monumento Funerário Oferenda, aferimos que para a referida obra podem ser atribuídas três leituras possíveis, tendo-se como base três fios condutores distintos. Tal afirmativa tem como fundamento os ensinamentos iconológicos instituídos por Panofsky:

[...]. Por outro lado, já que a experiência interior de um historiador de arte não é livre nem subjetiva, mas lhe foi esboçada pelas atividades propositais de um artista, não deve ele cingir-se a descrever suas impressões pessoais a respeito da obra de arte como um poeta poderia descrever suas impressões sobre uma paisagem ou o canto de um rouxinol.

Os objetos da história da arte, portanto, só podem ser caracterizados numa terminologia que é tão reconstrutiva quanto a experiência do historiador de arte é recreativa: precisa descrever as peculiaridades estilísticas, não como dados mensuráveis, ou, pelo menos, determináveis, nem como estímulos de reações subjetivas, mas como aquilo que presta testemunho das “intenções” artísticas. Ora, as “intenções” só podem ser formuladas em termos de alternativas: é mister supor uma situação na qual o fazedor da obra dispunha de mais de uma possibilidade de atuação, ou seja, em que ele se viu, frente a frente, com um problema da escolha entre diversos modos de ênfase (PANOFSKY, 2004, p. 40).

A primeira leitura nos leva a um significado de Alegoria do Passamento, onde se tem como bases principais, os aspectos gestuais; as características do artista; mas principalmente o histórico da obra, onde se verificou



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

o porquê e para quem ela foi executada: homenagear uma irmã querida, falecida em plena juventude e de uma doença praticamente incurável para a época. Desta forma, o artista, provavelmente buscou retratar a irmã em um momento muito peculiar, ou seja, em seu desenlace da vida para a morte.

Em uma segunda leitura, o significado pode ser interpretado como uma Alegoria da Caridade, onde a obra pode ser analisada a partir da presença marcante da figura da mãe em obras anteriores do artista. Isto se deve ao fato de que a Alegoria da Caridade caracteriza-se pela imagem da mãe carregando um ou dois filhos nos braços. No caso da obra em questão, a interpretação leva em consideração o gesto de amparo da anciã, que por si só, já carrega um significado implícito de caridade.

E finalmente em uma terceira leitura, tendo-se como base também os aspectos gestuais e a presença de um terço, interpreta-se a obra como agregadora das Três Virtudes Teológicas: a Caridade, a Fé e a Esperança.

A Caridade presente no gesto de amparo da anciã. A Fé presente no terço na mão da jovem. A Esperança no olhar profundo da anciã ao infinito, almejando a eternidade para a alma daquele ente querido.

REFERÊNCIAS

- BELLOMO, Harry Rodrigues (Org.). **Cemitérios do Rio Grande do Sul: Arte, Sociedade, Ideologia**. EDIPUCRS, 2008. Disponível em <http://books.google.com.br/books?id=->
Acesso em 04 Agosto 2013.
- CARINGI, Fernanda. **Depoimento**. [Nov. 2013]. Entrevistadora: Degli Márcia Silveira de Quevedo. Pelotas, 2013.
- CARVALHO, Luiza Neitzke de. **O Cemitério da Santa Casa: Contribuições para a História da Arte Funerária em Pelotas**. Monografia. Pelotas: UFPel, 2005.
- PAIXÃO, Antonina Zulema. **A escultura de Antônio Caringi: conhecimento, técnica e arte**. Pelotas: Ed. UFPel, 1988.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TILL, Rodrigues. **Antônio Caringi: o escultor do Rio Grande do Sul em seu centenário**. Porto Alegre: Evangraf, 2005.



ESTUDO DOS ANTIGOS VITRAIS DO CASTELO SIMÕES LOPES, PELOTAS, RIO GRANDE DO SUL: UMA PROPOSTA DE INTERVENÇÃO.

Ana Paula da Silva Pinho¹
Mariana Wertheimer²

SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

RESUMO

Este trabalho apresenta uma proposta de intervenção aos vãos das janelas do Castelo Simões Lopes, que originalmente possuíam vitrais e que foram alvo de vandalismo e furto. Em 2012 o Castelo Simões Lopes foi tombado pelo Instituto Histórico e Artístico do Estado (Iphae) como patrimônio histórico do Rio Grande do Sul, sendo, também, patrimônio histórico e cultural de Pelotas. Nesse contexto os vitrais fazem parte da história dessa edificação que possui valor histórico para a cidade de Pelotas e o estado de Rio Grande do Sul. Esses vitrais, tanto sob o aspecto simbólico, como artístico, e inclusive, por ser parte da história desta edificação, representam um artefato de valor único, que não devem ser esquecidos tanto como objeto, como peças integrantes deste conjunto arquitetônico. Este estudo foi embasado nas teorias modernas e contemporâneas da restauração, levando-se em consideração que as ações realizadas têm por objetivo promover a valorização desses artefatos como patrimônio histórico, artístico e arquitetônico.

Palavras-chave: Vitral. Patrimônio. Restauração.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo elaborar uma proposta de intervenção aos vãos das janelas do Castelo Simões Lopes, que originalmente possuíam vitrais e que foram alvo de vandalismo e furto.

O Castelo Simões Lopes está localizado na Avenida Brasil, 824, no bairro Simões Lopes, em Pelotas, Rio Grande do Sul. A construção foi iniciada no ano de 1920, pelo Dr. Augusto Simões Lopes e sua esposa, para moradia, e levou três anos para sua conclusão. O projeto foi elaborado pelo arquiteto alemão Fernando Rullman (DE LEÓN, 2013, p. 36).

Em 1990 o prédio foi adquirido pela Prefeitura de Pelotas e o local passou a ser sede de entidades culturais, dentre elas a Casa da Cultura, até o ano de 2001, e após um centro psiquiátrico CAPS (DE LEÓN, 2013, p. 38). Em 2004

¹ E-MAIL: anapaulaspinho@yahoo.com.br

² E-MAIL: arqmgw@gmail.com



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

a edificação sofreu um incêndio que danificou sua estrutura elétrica. Após esse fato o prédio foi fechado e abandonado, vindo a sofrer vandalismos. Em 2012 o Castelo Simões Lopes foi tombado pelo Instituto Histórico e Artístico do Estado (Iphae) como patrimônio histórico do Rio Grande do Sul, conforme portaria do Iphae nº 12/2012, processo 1970-1100/11-8, inscrição no livro tomo nº 109, datado de 20/07/2012, sendo, também, patrimônio histórico e cultural de Pelotas.

Os antigos vitrais do Castelo Simões Lopes, assim como outras edificações da cidade, vêm sofrendo perdas em decorrências de fenômenos naturais, além de serem alvo de vandalismos, o que vem ocasionando perda desse patrimônio. Portanto, o objetivo de estudo deste trabalho foi elaborar uma proposta de intervenção aos vãos das janelas, que se encontram vazios desde a perda dos vitrais originais, que se acredita ter ocorrido entre fevereiro e março do ano de 2017. Os vitrais, tanto sob o aspecto simbólico, como artístico e, inclusive, por ser parte da história dessa edificação, representam um artefato de valor único, que não devem ser esquecidos tanto como objeto como peça integrante desse conjunto arquitetônico. Dentro desse contexto, os vitrais se inserem na edificação, fazendo parte da história desse conjunto arquitetônico que possui valor histórico para o Rio Grande do Sul e Pelotas.

Para fundamentar este estudo foram realizados levantamentos e análise de materiais fotográficos, documentais e históricos e de revisão bibliográfica. Também foram analisadas situações semelhantes de intervenções em vitrais ou vãos, os quais tiveram uma situação análoga, como os casos de vitrais europeus pós Primeira e Segunda guerras; sendo eles os vitrais da Catedral de Notre-Dame de Reims, em 1937 e 1974; os vitrais da Catedral de Notre-Dame de Paris, em 1963/1967, ambos na França; os vitrais da Catedral de Colônia, Alemanha, em 2007, e os vitrais do Mosteiro da Batalha, em Portugal, em 1996/1998, porém estes últimos sofreram abalos sísmicos em 1775. E, conjuntamente na cidade de Pelotas, uma análise e proposta de intervenção para os vitrais do Instituto São Benedito, através da monografia para conclusão de curso em 2013, do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, da Universidade Federal de Pelotas, elaborada pela conservadora e restauradora Flávia Faro.



Este trabalho de pesquisa, juntamente com as bases teóricas da conservação e restauração, levou à fundamentação da proposta de intervenção. Dentro das teorias da restauração levou-se em consideração os critérios de Cesare Brandi, que abandona o empirismo, observando que o que deve guiar a intervenção é um juízo crítico, sendo a restauração um ato reflexivo-cultural do presente condicionado pelos valores do presente; valores esses que não podem menosprezar ou se eximir à responsabilidade que o ato de restauro traz em si, tanto para sua própria geração quanto para as seguintes. Dentro da Teoria Contemporânea da Restauração, de Salvador Muñoz-Viñas, os critérios teóricos para o restauro baseiam-se na multiplicidade de valores, na subjetividade, na ação interdisciplinar, no diálogo e no poder de decisão compartilhado entre vários saberes e na sustentabilidade, considerando o bem cultural como símbolo (CALDAS, 2015, p. 10-13).

As ações realizadas neste estudo têm por objetivo promover a valorização do artefato vitral como patrimônio histórico, artístico e arquitetônico. Busca, ainda, salientar a importância do valor do trabalho do conservador-restaurador que é permeado por preceitos críticos, científicos, culturais, sociais, econômicos e éticos. Desta forma, a ação conservativa-restaurativa é multidisciplinar. O profissional passa a ser um “guardião” do objeto, que é envolvido por múltiplas questões de valor, sejam elas artísticas, culturais, religiosas, históricas, científicas e que deve ser preservado para as futuras gerações. Para tal é necessário que se tenha conhecimento da obra em relação aos materiais constituintes, aos equipamentos adequados usados durante as ações e dos métodos e técnicas que serão utilizados. Portanto, a ação do conservador-restaurador deve ser realizada com o intuito de preservar, conservar ou restaurar os bens culturais, compreendendo a temporalidade do objeto, em relação às suas alterações e perdas, buscando a mínima intervenção, a fim de garantir sua autenticidade.

Atualmente está sendo desenvolvido um projeto para o edifício que prevê a revitalização e restauração do imóvel, aprovado em licitação pela Prefeitura da cidade, tendo como fomento as leis de incentivo fiscal. Após a revitalização o prédio será sede de eventos para a população, contando com salas para atividades culturais e educacionais, que deste modo contribuirão para a restituição deste centro turístico e cultural do bairro Simões Lopes e da cidade de Pelotas.



2. VITRAL E SUA HISTÓRIA

Para Wertheimer (2011, p. 24), “o vitral é um conjunto de vidros, coloridos ou não, agrupados por uma calha de chumbo, unida por solda, sendo esta uma liga de chumbo e estanho”. Esse conjunto de vidros forma uma composição figurativa ou geométrica, que pode ser obtida pela pintura (fixada através do calor) ou pela coloração do próprio vidro. Para que cumpra sua função é necessário um sistema de vedação, possível após o rebaixamento das calhas e calafetagem com argamassa, formada de gesso crê e óleo de linhaça. Conforme a dimensão dos painéis pode-se subdividi-los em módulos e fixos em perfis metálicos ou madeira, podendo-se ainda fazer uso de barras de fixação para evitar futuras deformações.

Outra definição para os vitrais é que são objetos compostos por fragmentos de vidro segmentados, combinados e fixados por tiras de metal soldadas entre si, em uma composição (HARMON, 2006, *apud* MICHELOTTI, 2011, p. 27).

Para concluir, os vitrais são montados com fragmentos de vidro, que formam imagens, repetem cenas do cotidiano, contam histórias e jogam com espectros de cores. É uma arte que necessita habilidade, rigidez e reflexão, profundo conhecimento das variações da luz solar e das estações do ano, assim como da composição dos vidros e das cores. Depende de elementos sutis como a temperatura, o tempo do vidro no forno, a dosagem dos pigmentos, o tamanho do recorte das cores e a harmonia dos matizes. Logo, um vitral baseia-se na luz, na cor e no vidro.

É importante ressaltar que a documentação e a bibliografia existentes acerca do vitral são bastante escassas, principalmente na língua portuguesa. Sendo assim, conforme relata Brandão (1994, p. 16), embora a origem dos vitrais seja imprecisa havia sinais destes na Mesopotâmia, Pérsia e Síria.

Eram comuns no Oriente nos séculos VI e VII da era cristã e seu fabrico chegou ao Ocidente através do Mediterrâneo. No século VI, em Ravena, ainda sob influência da cultura bizantina, os artistas italianos também começam a produzir vitrais, compostos de fragmentos de vidro de formas e cores diversas, cortados e unidos com entalhes de chumbo.

Os registros mostram que a produção de vitrais teve seu desenvolvimento e apogeu nos Períodos Românico (séc. XI e XII) e Gótico (séc. XII a XV), sua



decadência nos séculos XIV e XV e seu ressurgimento nos séculos XIX e XX (WERTHEIMER, 2011, p. 30-55).

O vitral românico desenvolveu-se na Europa, especialmente na França, tendo como destaque desta arte os vitrais das Catedrais de Le Mans, Portiens e de Chartres; na Alemanha, o conjunto de vitrais intitulado “Os Quatro Profetas”, na Catedral de Ausburg; e na Inglaterra o principal centro românico de vitrais encontra-se na Catedral da Cantuária, a qual apresenta um grande conjunto de vitrais de diferentes períodos (FARTI, 1998 *apud* FARO, 2013, p. 24).

O estilo Gótico desenvolveu-se inicialmente na região de Ile de France, na França, no século XII, e também influenciou a arte do vitral. O período mais conhecido do vitral ocorreu nos séculos XII e XIII, na França, na Itália e na Inglaterra. Nesse período foi incluída na arquitetura a janela em forma de “rosa”, de nome rosácea, a qual teria sido associada a uma mandala (DÍAZ, 2007 *apud* FARO, 2015, p. 25). Dentre as catedrais francesas serão citadas algumas que se destacam pela arquitetura gótica e por seu conjunto de vitrais. Dentre elas estão a Catedral de Saint-Chapelle, a Catedral de Saint-Denis, a Catedral de Chartres e a Catedral de Notre-Dame, todas em Paris. Destacam-se ainda neste período outras igrejas francesas com interessantes vitrais: Reims, Amiens, Bourges, Sens, Agers, Tours, Soissons e Laon.

No século XV o vitral se aproxima de uma pintura renascentista de cavalete. O Renascimento influenciou a arte do vitral, com a descoberta da perspectiva, fornecendo uma sensação muito forte de terceira dimensão.

No século XVI, o vitral entrou em rápido declínio, perdeu o brilho e a magnificência e os grandes vitralistas do centro europeu começaram a interromper suas atividades. O vitral foi perdendo espaço para as pinturas murais representadas pela técnica do “a fresco” (DÍAZ, 2007, *apud* FARO, 2013, p.28).

A partir do século XIX ocorre uma busca pelo renascimento do vitral movimentado por Viollet-Le-Duc, Langlois e pela Escola de Sévres. Na Inglaterra a arte vitral ressurgiu com William Morris, quando fundou em Londres a empresa Morris & Co. Na Europa dois movimentos de arte, o Art Déco e o Art Nouveau, recuperaram o vitralismo trazendo modernidade à



sua temática (BRANDÃO, 1994, p. 35; WERTHEIMER, 2011, p. 52). Nos Estados Unidos destacam-se Louis Comfort Tiffany e John La Farge.

Segundo Almeida (2013, p. 20), a partir do século xx, com um caráter decorativo e uma nova iconografia, os vitrais passam a invadir lares e espaços cívicos, fazendo parte do projeto arquitetônico. As composições de vitral vão aderir às abstrações, como no caso dos trabalhos de Antoni Gaudi, Bracque, Marc Chagall, Fernand Léger, John Piper, Henri Matisse, entre outros, sendo possível ver intervenções em conjuntos de vitrais medievais, com este recurso compositório.

3. O VITRAL NO RIO GRANDE DO SUL

No final do século xix e início do século xx, os vitrais usados em nosso País eram importados da França e Alemanha. O que possuímos a respeito da arte do fabrico de vitrais deve-se em muito às imigrações italianas e alemãs.

No final do século xix, vitrais passaram a ser produzidos no Brasil e podiam ser encontrados em janelas de igrejas e capelas particulares de colégios ou hospitais, e poucos foram localizados em edificações públicas e privadas (WERTHEIMER, 2011, p. 56). A arte do vitral no Rio Grande do Sul esteve relacionada às imigrações europeias do início do século xx e que se manteve nos vitrais sulistas, que se caracterizavam por estruturas compositivas pouco inovadoras, exibidas em um vitral figurativo, com cercadura e marcas de doadores, que permaneceu até as últimas décadas do século xx.

O fabrico dos vitrais rio-grandenses foi marcado inicialmente pelo alemão José Wollman; pela Vidraçaria Pôrto-Alegrense, de propriedade de Eduardo Peuker, e das notórias e premiadas Casa Veit e Casa Genta (WERTHEIMER, 2011, p. 63).

A Casa Veit teve seu início com Albert Gottfried Veit, que era formado em pintura de vidro. O ateliê foi formado por uma estrutura de ordem familiar, onde pai, juntamente com seus filhos Albert e Hans e o sobrinho Albert Hoepf, produziu e reproduziu as técnicas tradicionais da manufatura do vitral, criando o estabelecimento Vitraux e Arte Veit e, posteriormente, a Casa Veit (WERTHEIMER, 2011, p. 63). Era muito comum o uso de vidros opalescentes, perfis em chumbo e metal amarelo. Dentre seus trabalhos destacam-se os da Igreja de São José, São Pedro e São João, em Porto Alegre,



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

e as Catedrais de Santa Cruz do Sul e de Pelotas. O ateliê recebeu algumas premiações, como nas exposições de Indústria e Agrícola de Porto Alegre, em 1926, 1928, 1929 e 1931; e na exposição Ibero-Americana, em Sevilha, Espanha, em 1929 (BRANDÃO, 1994, p. 76). Albert Veit faleceu em 1934 e sua obra teve continuidade com seu filho Hans.

A casa mais importante do Estado do Rio Grande do Sul foi a Casa Genta, sua fundação ocorreu em 1906, em Porto Alegre. Pela intensa produção de vitrais o ateliê recebeu vários prêmios, como a medalha de bronze na exposição de Chicago, medalha de ouro em 1925 pelos Cinquenta anos da Colonização Italiana no Estado, e, em 1935, em comemoração ao centenário da Revolução Farroupilha em Porto Alegre. Antônio Genta afastou-se do ateliê em 1936 e a empresa passou a chamar-se M. Genta, Schmidt e Cia.. No ano de 1942 o filho de Miguel Genta, Marcelo Pascoal Genta, passou a incorporar a sociedade, sem alterar a razão social. Em 1959, com a morte de Helmuth Schmidt Filho, a sociedade anônima aderiu o nome da Genta S.A.. A partir do final dos anos de 1960 e início da década de 1970, a produção de vitrais diminuiu. A empresa entrou em concordata em 1984. Em virtude de desentendimentos na sucessão do ateliê, bem como pela dificuldade financeira, entrou em falência em 12 de março de 1998 (WERTHEIMER, 2011, p. 73).

Conforme descrito, muitos são os trabalhos em arte vitral produzidos pelos ateliês para as diversas regiões do Rio Grande do Sul, dentre elas para as edificações na cidade de Pelotas.

4. HISTÓRICO DA EDIFICAÇÃO CASTELO SIMÕES LOPES E SUA CONTEXTUALIZAÇÃO NA CIDADE DE PELOTAS

Uma das edificações que possuíam vitrais em Pelotas é o Castelo Simões Lopes. Sua construção se deu entre 1920 e 1923 por responsabilidade do Dr. Augusto Simões Lopes, para residência da família. Foi o centro de reuniões de autoridades e políticos da época, como Washington Luís e Getúlio Vargas, e sediou entidades culturais e sociais do município.

Augusto Simões Lopes nasceu em Pelotas (RS) no dia 15 de julho de 1880. Em 1924, foi eleito intendente de Pelotas, e sua gestão, que se estendeu até 1928, aumentou os investimentos municipais no setor da educação (cons-



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

truindo cerca de 20 escolas) e promoveu obras de canalização de águas e esgotos, construiu estradas rurais e pontes. Foi ainda o responsável pela instalação do Instituto de Pelotas, do Matadouro Municipal e do Entrepasto de Leite. Preocupado com as causas beneméritas, dedicou-se a entidades sociais, hospitais e asilos. Incentivador do esporte, foi presidente/fundador do Brasil de Pelotas, de 1917 a 1920, quando o time foi campeão do primeiro campeonato gaúcho de futebol. Em setembro de 1929, integrou a comissão gaúcha presente à convenção da Aliança Liberal que consagrou as candidaturas de Getúlio Vargas e João Pessoa à presidência e à vice-presidência da República. Durante a Revolução de 1930, integrou a junta revolucionária de Pelotas. Em junho de 1932, voltou a ocupar a Prefeitura de Pelotas até o início de março de 1933. No mesmo ano foi eleito deputado pelo Rio Grande do Sul à Assembleia Nacional Constituinte, na legenda do Partido Republicano Liberal (PRL). Exerceu a liderança dos deputados de seu partido e também de toda a bancada gaúcha. Em 1935, foi eleito para o Senado Federal, tendo sido escolhido vice-presidente do Senado. A 10 de novembro de 1937, quando da instalação do Estado Novo, solidarizou-se com Vargas e apoiou a outorga da nova Constituição, quando foram extintos todos os partidos políticos, e conseqüentemente, a representação parlamentar. Augusto Simões Lopes morreu no Rio de Janeiro em 15 de outubro de 1941.

Como mencionado anteriormente na introdução deste trabalho, o Castelo Simões Lopes está localizado na Avenida Brasil, 824, no bairro Simões Lopes, em Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul.

A necessidade da construção de novas habitações e de reforma das existentes cresceu na virada do século XIX para o XX, em virtude de um grande aumento populacional. Assim, incentivou-se a construção de vilas operárias, que seriam uma alternativa para a problemática da existência dos cortiços na época, vistos como um local de proliferação de doenças (GILL, 2006, p. 47). As vilas operárias em Pelotas estiveram vinculadas a iniciativas individuais de empresários com recursos para investir na área e eram vistas como moradias higiênicas e de aluguel acessível. Conforme relata Gill (2006, p. 48) e De León (2013, p. 34-36) ao Dr. Augusto Simões Lopes esteve ligada a construção, em 1914, da Vila Simões Lopes, que cresceu conformando, hoje, um bairro.



Em virtude de sua importância histórica e construtiva, em 2012 o Castelo Simões Lopes recebeu tombamento pelo Instituto Histórico e Artístico do Estado (Iphae), como patrimônio histórico do Rio Grande do Sul, pela portaria nº 012/2012, processo 1970-1100/11-8, inscrição no livro tomo nº 109, datado de 20/07/2012, sendo também patrimônio histórico e cultural de Pelotas (IPHAE; TORRES E BEZERRA, 2015, p.131).

Nesse contexto a edificação Castelo Simões Lopes representa um bem arquitetônico e histórico e é um instrumento à memória do bairro Fragata, do bairro Simões Lopes e da comunidade pelotense, fazendo parte integrante da cultura e da identidade dessa comunidade, dos cidadãos gaúchos e de sua história. Dentro desse contexto os vitrais que pertenciam ao Castelo representam um artefato de valor único, que não devem ser esquecidos tanto como objeto simbólico e artístico, como, também, por ser uma peça integrante desse conjunto arquitetônico, fazendo parte da história dessa edificação e que possui igualmente valor patrimonial para a cidade de Pelotas e o Rio Grande do Sul.

5. OS VITRAIS DO CASTELO SIMÕES LOPES, NA CIDADE DE PELOTAS, ESTUDOS DE CASOS E REFERENCIAIS TEÓRICOS

Dentre os ateliês pesquisados, a Casa Veit e a Casa Genta foram os de maior destaque no estado de Rio Grande do Sul. Algumas de suas obras podem ser encontradas, em diversas edificações na cidade de Pelotas, distribuídas em prédios religiosos, públicos e em propriedades particulares.

De acordo com Wertheimer (2011, p. 96), em seu trabalho intitulado *A Arte Vitral do Século XX, em Pelotas*, foram identificados 13 prédios onde ocorre a presença de vitrais. Dentre esses prédios estudados, três conjuntos de vitrais receberão uma análise comparativa com os vitrais que são objetos deste estudo, devido a características semelhantes, as quais poderão levar à hipótese de uma mesma atribuição. São eles: os vitrais da Antiga Escola de Idiomas Yazigi, conhecido como Casarão Vila Laura; os vitrais da Antiga Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas, conhecido como Casarão Santa Eulália; e os vitrais da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas.

O conjunto de vitrais do Castelo Simões Lopes (FIGURA 1) é formado por duas janelas (JNE1 e JNE2). Uma delas encontra-se à esquerda da porta

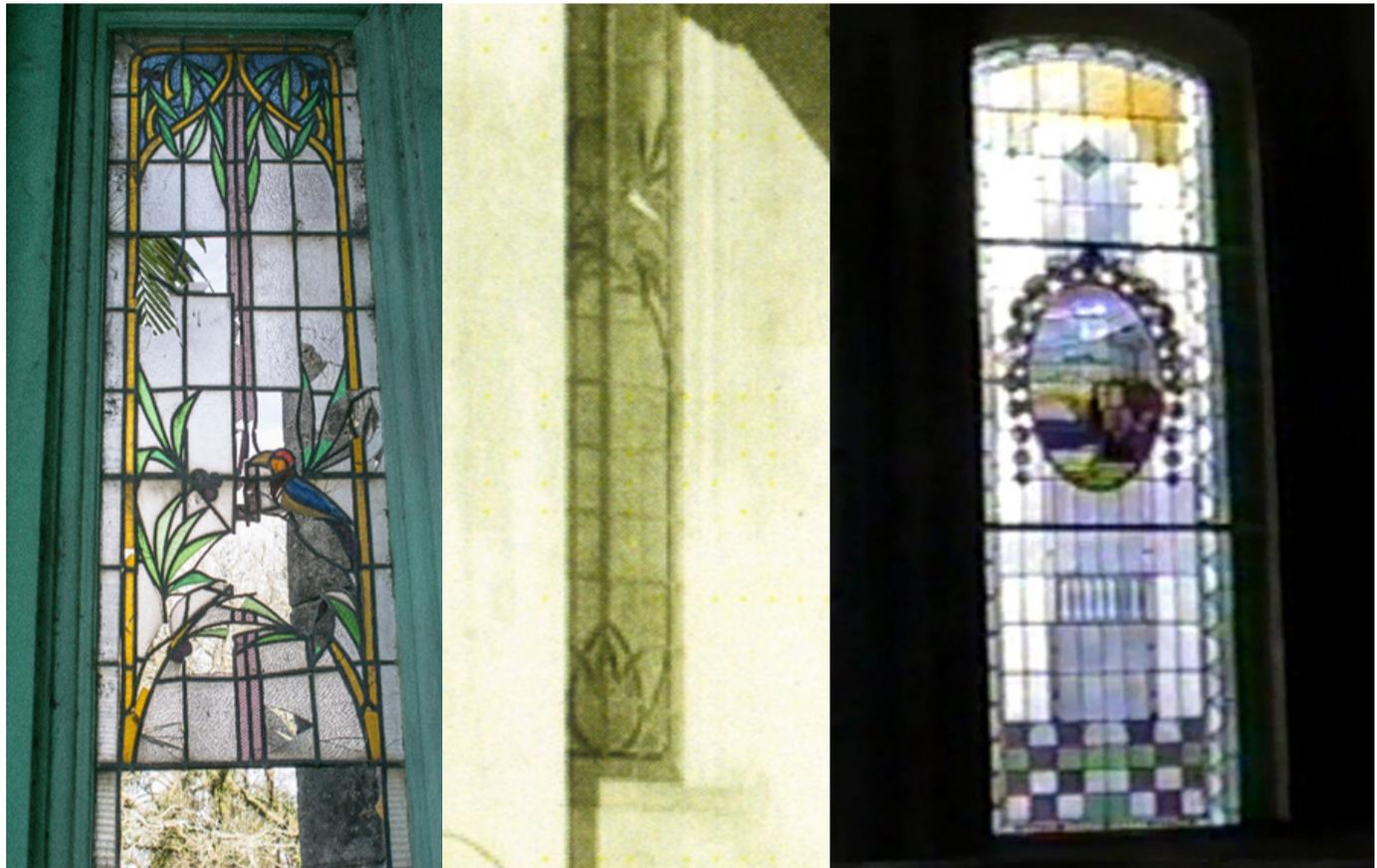


SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

principal, que dá acesso à residência no hall de entrada do prédio, logo após as escadas de acesso à edificação (FIGURA 2). A esse painel se atribuirá a nomenclatura Janela JNE1³. Cabe ressaltar que as imagens foram realizadas antes do furto dos vitrais, logo os vãos dessas janelas estão vazios.

Figura 1 - Janelas JNE1 (à esquerda) e seu prolongamento (ao centro) e JNE2 (à esquerda) do Castelo Simões Lopes.



Fonte: Acervo da Associação Victorino Fabião Vieira (s/d, disponibilizado em 2017); Fonte: Simone Neutzling (em 15/09/2016, disponibilizado em 2017) e Fonte: Leni Dittgen de Oliveira (s/d, disponibilizado em 2017).

Realizando uma análise primária dos vitrais das três edificações (FIGURAS 3 e 4) estudadas por Wertheimer (2011) e os vitrais do Castelo Simões Lopes, percebe-se que apresentam algumas semelhanças entre si. Entre elas pode-se descrever: os três conjuntos de vitrais e os vitrais do Castelo apresentam vidros nacionais; sejam coloridos e brancos, lisos e com textura; vidros importados, entre eles os opalescentes; representação de temas bucólicos, tendo seus elementos no centro da composição e rodeados por

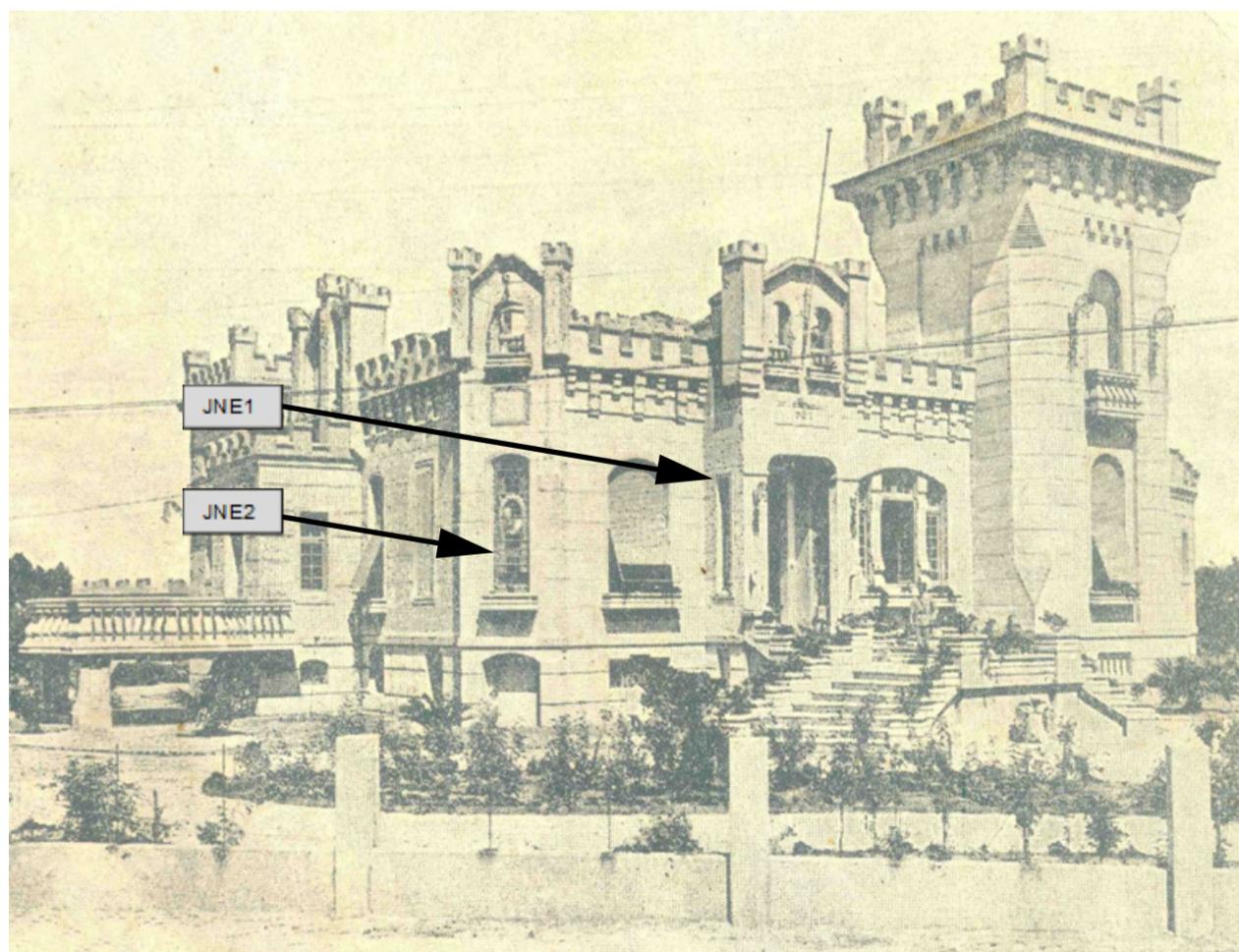


SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

vidros transparentes; o topo e a base da composição são diferentes, quebrando a simetria, são fixos pelo exterior, em uma estrutura metálica e não apresentam recurso pictórico. Os painéis da Escola de Idiomas Yazigi e os da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas apresentam, assim como os do Castelo, simetria no eixo longitudinal, tema central da composição em uma forma ovalada e vidraça de proteção. Todos os painéis apresentam cercadura. Não apresentam datação ou assinatura do responsável pela manufatura. Nenhum deles se aproxima da técnica de manufatura executada pela Casa Genta. Embora não se possa afirmar a procedência desses painéis, acredita-se que o uso de vidros opalescentes poderia indicar uma proximidade com a manufatura da Casa Veite, também, por eles não apresentarem assinatura, o que era comum em vitrais de fabrico do ateliê, o que pode ser um indício de identificação. Entretanto, o que se pode perceber e afirmar é que esses painéis possuem características de manufatura e soluções compositivas muito semelhantes.

Figura 2 - Localização das Janelas JNE1 e JNE2.



Fonte: Acervo Associação Victorino Fabião Vieira (s/d, disponibilizado por Guilherme Pinto de Almeida em 2017).



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

Para fundamentar a proposta de intervenção foi também necessário “visitar”, mesmo que de maneira breve, situações semelhantes em vitrais, onde a matéria original havia se perdido de modo parcial ou mesmo total. Sendo assim, aponta-se alguns casos de restauro em vitrais como: os dos vitrais da Catedral de Notre-Dame de Reims; os dos vitrais da Catedral de Notre-Dame de Paris, ambas na França; os dos vitrais da Catedral de Colônia, Alemanha; e os dos vitrais do Mosteiro da Batalha, em Portugal. Também será abordada a análise e proposta de intervenção para os vitrais do Instituto São Benedito, realizada para trabalho de conclusão de curso acadêmico, para a Universidade Federal da cidade de Pelotas, no RS, Brasil.

Figura 3 - Vitrais da Antiga Escola de Idiomas Yázigi (à esquerda); da Antiga Escola de Arquitetura e Urbanismo de Pelotas (ao centro) e da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas (à direita).



Fonte: Wertheimer (2011, p. 182).



Figura 4 - Vitrais da Antiga Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Pelotas (à esquerda) e da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas (à direita).



Fonte: Wertheimer (2011, os. 108 e 192).

A partir da análise dos casos de restauro mencionados neste estudo pode-se observar que nas catedrais de Notre-Dame, de Paris e Reims, ambas na França, assim como na catedral de Colônia, na Alemanha, os painéis eram medievais, de composição figurativa com motivos religiosos e apresentavam recurso pictórico (FIGURA 5). Alguns se encontravam muito fragilizados, outros em grande estado de deterioração por perda de estrutura, e outros, ainda, foram em sua maioria perdidos em virtude de ações bélicas. Não havia registro documental dos painéis das catedrais de Paris e Colônia e, embora existissem alguns registros fotográficos dos vitrais da catedral de Reims, nos dois primeiros casos a solução para o restauro dos vitrais foi uma composição de figuração geométrica, e para o restauro de Reims uma

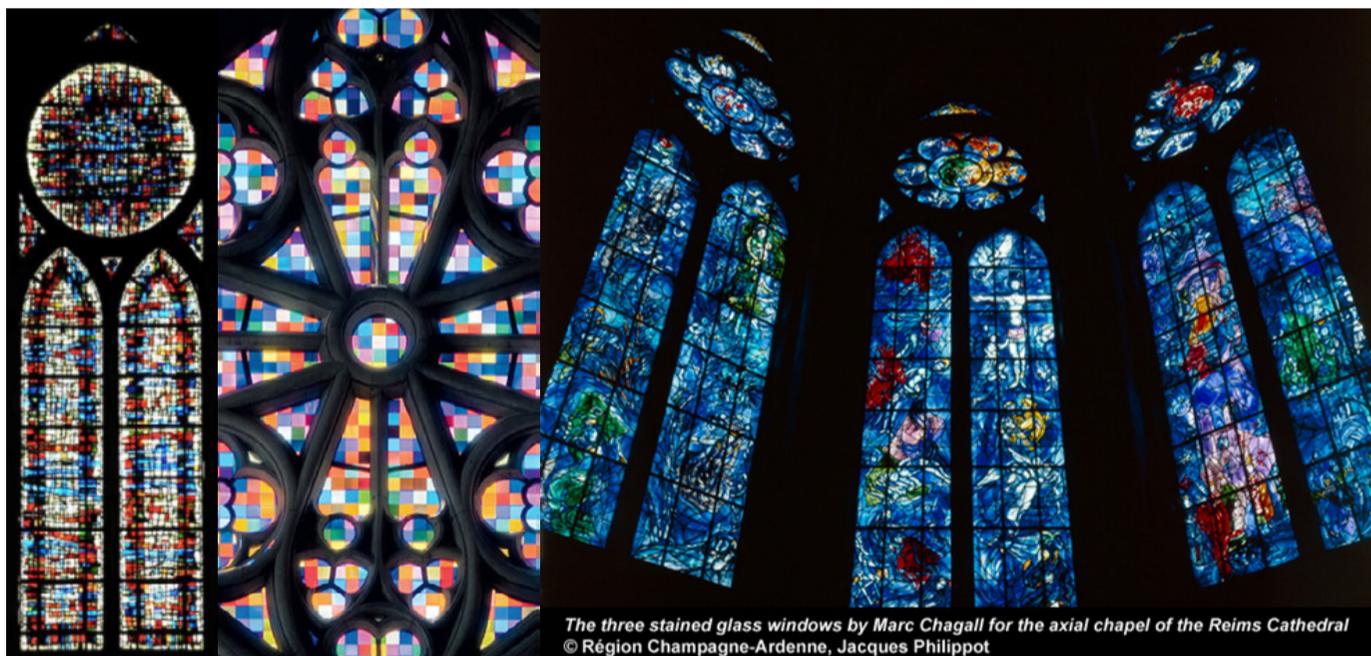


SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

composição abstrata, ambas com vidros em cores e tonalidades variadas, com estilo moderno e que se ajustassem de forma harmônica, cromática e arquitetonicamente às edificações. O abstracionismo é ligado às vanguardas europeias das décadas de 1910 e 1920. Os restauros relacionados foram realizados entre o final das décadas de 1960 e 1970 e no ano de 2007. Logo, embora as composições dos painéis sejam abstratas (modernas), essas restaurações ocorreram dentro de conceitos contemporâneos, ao procurarem uma linguagem relacionada a uma manifestação de seu tempo e não a uma tradição compositiva medieval ou de qualquer outro período que não fosse próximo ao do momento.

Figura 5 - Vitral Restaurado da Catedral de Notre-Dame de Paris (à esquerda); de Colônia, na Alemanha (ao centro); e de Notre-Dame de Reims (à direita).



Fonte: Faro (2013, p.65); **Fonte:** Disponível em: <<https://www.koelner-dom.de/rundgang/fenster/suedquerhausfenster-richterfenster-2007/info/>>. Acesso em: 26/01/2018; Faro (2013, p.66) e **Fonte:** Disponível em: <<http://www.reims-cathedral.culture.fr/vitraux/grandesimages/grand-chagall2.jpg>>. Acesso em: 26/01/2018.

No Mosteiro da Batalha, algumas peças, sem condições de recolocação nos vãos, foram estabilizadas ficando armazenadas em 1998 e serviram de acervo para o Museu. Para solucionar a vedação dos vãos foram criados vitrais do mesmo tamanho, em composição geométrica. Para o Instituto São Benedito, o acervo documental do Instituto veio a contribuir para a elaboração da proposta de intervenção, que se difere das demais propostas

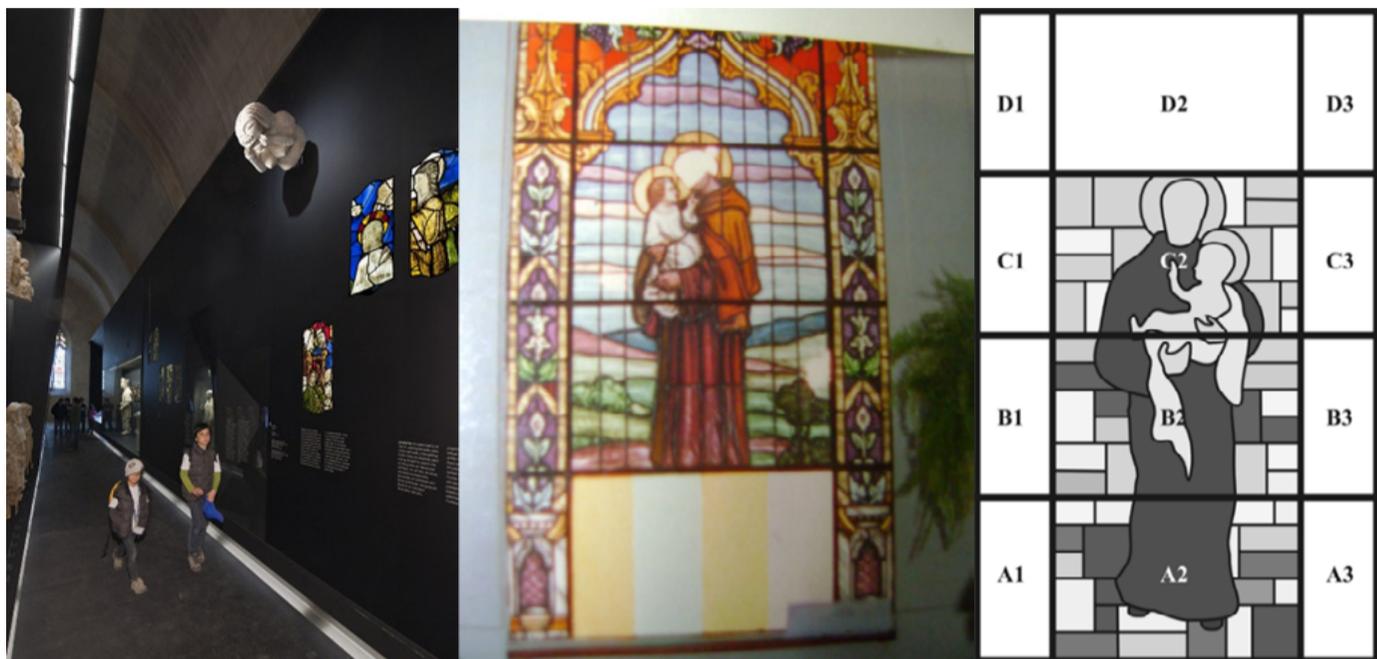


SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

relatadas. O objeto do estudo não faz parte de um conjunto, é um vão único, trata-se de um painel de pequenas dimensões (FIGURA 6).

Figura 6 - Os vitrais do Mosteiro da Batalha, Portugal (à esquerda), o vitral do Instituto São Bebedito de Pelotas, antes da perda do elemento central da composição (ao centro) e a proposta de intervenção (à direita).



Fonte: Pedro Redol (2018); Fonte: Faro (2013, p. 60 e 68).

Ao analisarmos as soluções de intervenção nos diversos casos levantados no trabalho, podemos perceber que, embora as restaurações realizadas possam remeter a diferentes tipos de intervenções, todas ocorreram dentro de um pensamento contemporâneo ao seu momento, com características positivas e negativas, mas temos intervenções “autênticas” ao seu tempo e situação. Esta é uma questão fundamental de se ter em conta quando relacionamos teorias de restauração às questões culturais, sempre mutáveis e polissêmicas.

Cabe salientar a importância que os registros documentais, sejam fotográficos, históricos ou bibliográficos, assim como as informações científicas, os valores sociais e a ética, têm para o trabalho do conservador-restaurador, pois, certamente, o auxiliarão em suas decisões acerca da metodologia, dos materiais e equipamentos a serem utilizados no processo de restauro. Cabe a este o reconhecimento dos possíveis valores que residem nesses objetos, sejam nas características de sua fabricação, história, expressão e signifi-



cados, os quais independem de ser uma obra de destaque ou um simples objeto da vida cotidiana. Desta forma percebe-se a responsabilidade do conservador-restaurador na tomada de decisão acerca das intervenções a serem realizadas nos bens.

A intervenção deve buscar “limitar-se a desenvolver as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado originário” (BRANDI, 2016, p. 47), a fim de conservar a autenticidade material, restabelecendo a unidade potencial da obra, levando em consideração os aspectos estéticos e históricos, sem constituir um falso histórico ou uma ofensa estética, pois cada obra de arte é resultado de um momento único no tempo. Desta forma, a obra de arte possui uma historicidade e o ato da restauração está condicionado a ela e aos valores do presente que se atualizarão.

Küll (2006, p. 200), ao se referir à teoria de Brandi, coloca que o objetivo do autor era afastar o restauro do empirismo e vinculá-lo às ciências, evidenciando o caráter multidisciplinar da ação restauradora. Isso se verifica quando Brandi condiciona a restauração a um processo crítico-científico que fundamenta sua legitimidade e eleva a prática ao nível da teoria.

Embora a arte do vitral tenha transposto os séculos, a técnica para sua manufatura permanece a ser extremamente artesanal. Para fabricá-lo é necessário ao mestre artesão reunir uma diversidade de conhecimentos que foram adquiridos, de geração em geração, para desta forma repassá-los. Preservar o vitral é uma maneira de manter não só o bem cultural como matéria, mas parte da cultura imaterial que está inserida no saber fazer.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir deste trabalho foi possível reconhecer uma reflexão acerca do valor simbólico e estético dos bens culturais para os indivíduos, relacionando-os à ciência da conservação e restauração. Estas reflexões remetem às teorias da conservação e restauração e suas relações, as quais servirão de alicerces nas tomadas de decisões.

É dentro destas reflexões que podemos inserir os objetos deste estudo, que são os antigos vitrais que pertenciam ao conjunto arquitetônico do Castelo Simões Lopes, e que, como anteriormente mencionado, é um



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

patrimônio tombado pelo Instituto Histórico e Artístico do Estado e pela Prefeitura de Pelotas. Sendo assim, esse bem arquitetônico e histórico, assim como seus vitrais, representa a memória da comunidade pelotense, do bairro Fragata e Simões Lopes, sendo um identificador cultural desses indivíduos, do Rio Grande do Sul e da história deste povo. Resgatar esses artefatos, que possuem valor artístico, histórico, simbólico e social, é contribuir na preservação desses bens culturais, reflexo da memória e identidade dessa sociedade, para as gerações futuras.

Como mencionado, o Castelo passará por um processo de revitalização da edificação e seu entorno, com o objetivo de tornar-se um centro de atividades educacionais e culturais. Desta forma, a proposta de intervenção aos vãos onde se encontravam os antigos vitrais do Castelo Simões Lopes, baseada nas questões anteriormente levantadas, prevê a realização de uma cópia ou reprodução. Assim, é importante estabelecer definições conceituais que respaldem a proposta de intervenção. Para isso, cabe aqui conceituar brevemente o que será considerado como cópia. Uma cópia é a reprodução de exemplares similares ou inspirados no original. As cópias não têm a intenção de se fazer passar pelo original, são inspiradas em um modelo. Alguns conceitos dentro da conservação e restauração ainda necessitam de maior investigação. Segue, no entanto, esclarecimentos do que foi considerado neste trabalho para outras definições⁴.

Para esta proposta indica-se que sejam realizadas as medidas dos vãos das janelas JNE1 e JNE2, onde anteriormente tinha-se os vitrais e, a partir dos registros fotográficos, sugere-se que se realize um esquema compositivo repetindo o desenho original, e respeitando-se as proporções das molduras dos painéis podem ser completadas, uma vez que eram simétricas em relação ao eixo longitudinal e assimétricas em relação ao eixo transversal.

Sugere-se o uso de vidros nacionais e importados em tons semelhantes às cores dos painéis originais. Durante o processo para a revitalização do

⁴ Réplica é a reprodução perfeita, em todos os detalhes e medidas. Por sua vez, no âmbito das artes é utilizada para designar uma obra de arte, onde se faz de um exemplar uma cópia. Tornando essa ação repetida seria uma cópia, uma imitação, por exemplo, de um Picasso ou uma Monalisa. A falsificação se relacionada às artes e é quando uma obra é replicada por alguém e leva a assinatura do artista, como no caso das falsificações realizadas por Wolfgang Beltracchi, um falsificador de arte alemão, que reproduziu em 36 anos centenas de obras de diferentes artistas famosos. Informações disponíveis em: vide nota 47; <<https://www.publico.pt/2015/05/09/mundo/noticia/o-maior-falsificador-do-seculo-1695049>>. Acesso em: 09/02/2018.



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

Castelo, os arquitetos responsáveis pelo projeto reuniram em seu acervo documental amostras de fragmentos de vidros dos vitrais, que podem ser utilizadas para embasar esta proposta e referenciar os tipos de vidros que compunham esses painéis. Salienta-se que os vitrais não possuíam recurso pictórico. A pintura é a marca do artista e pode diferenciar o trabalho de um artista de um artesão. Para o painel JNE1, conforme o registro fotográfico, pode-se atribuir cor aos vidros que davam continuidade à composição do vitral. Aos demais, sugere-se atribuir a cor que mais era evidenciada no painel anterior. Este mesmo painel atualmente possui fragmentos de calhas e vidros, próximos à estrutura de ferro que fixava o vitral ao vão. Esses fragmentos podem servir de referência para o tipo de perfil a ser utilizado na nova composição, bem como os tipos de vidros.

Nos novos painéis sugere-se que seja prevista a colocação de barras de fixação, assim como de vidraças de proteção isotérmica pelo reverso dos painéis, com sistema de ventilação adequado, de modo a não formar microclima na interface dos vidros, com o objetivo de conferir maior estabilidade e evitar futuras perdas, em virtude de ações de vandalismo.

Para finalizar, complementando a proposta de intervenção, sugere-se um projeto museológico. Propõe-se que seja colocado junto aos painéis restaurados um quadro fixo contendo as imagens dos originais e possíveis datações, assim como informações pertinentes aos vitrais. Para os fragmentos de vidros dos painéis originais, recomenda-se que os mesmos sejam expostos em uma vitrine ou outro dispositivo adequado, com controle de iluminação e temperatura. Desta forma procura-se resgatar a história da arte vitral e sensibilizar uma parcela da sociedade para a importância dessa arte, seu conhecimento e preservação como bem cultural e patrimonial.

Esta proposta procurou elaborar uma solução para a intervenção desses painéis que pudesse ser factível dentro da realidade da cidade, a partir de uma construção conceitual, condicionada a reflexões atuais e passíveis de alteração no decorrer do tempo. Ressalta-se que esta pesquisa pode abrir possibilidades para outros estudos correlacionados, ou mesmo específicos, que tenham como preocupação o patrimônio cultural, a conservação e o restauro de bens culturais.



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, E. M. B. de. **Análise e crítica de intervenções nos vitrais do Educandário Coração de Maria, Rio Grande/RS.** Monografia (Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais), Universidade Federal de Pelotas- 2013.
- BEZERRA, M. T.; TORRES, A. S. **Castelo Simões Lopes: um descaso com a história e o dinheiro público na cidade de Pelotas/RS.** PARC Pesquisa em Arquitetura e Construção, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 129-138, 2015.
- BRANDÃO, de I. L. **Luz no Êxtase. Vitrais e vitralistas no Brasil.** Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira, 1994.
- BRANDI, C. **Teoria da Restauração.** 4 ed., 2ª reimpr., 2016, Ateliê Editorial, São Paulo, 2013.
- CALDAS, K. V. **Reversibilidade ou Retratabilidade?** Discutindo o Critério da Teoria da Conservação-Restauro em Cesari Brandi e Salvador Muñoz-Viñas. 2011 Monografia (requisito parcial para o título de Bacharel em Conservação e Restauro) - Universidade Federal de Pelotas – 2011.
- DE LEÓN, Z. **Pelotas: casarões contam sua história.** 2 ed., 2v., Livraria Mundial, Pelotas, 2013.
- FARO, F. **Estudo dos vitrais do Instituto São Benedito da cidade de Pelotas, RS. Diagnóstico do estado de conservação e proposta de intervenção do painel da fachada externa.** Monografia (Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais) Universidade Federal de Pelotas- 2013.
- GILL, L. A. **Labirintos ao redor da cidade: as vilas operárias em Pelotas (RS)1890-1930.** História Unisinos, 10(1), 2006, p. 45-52.
- KÜLL, B. M. **Cesare Brandi e a teoria da restauração.** Seminário de Estudos sobre Cesare Brandi: A Teoria da Restauração. FAU- Maranhão, 2006.
- MICHELOTTI, D. **A Arte em Vitrais: a salvaguarda, a extroversão e a sociomuseologia.** Dissertação (obtenção do grau Mestre em Museologia) - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa- 2011.
- MUÑOZ VIÑAS, S. **Teoría Contemporánea de La Restauración.** Madrid: Síntesis. 2003. 205p.
- WERTHEIMER, M. G. **A Arte Vitral do século XX em Pelotas-RS.** 2011. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Universidade Federal de Pelotas-RS.



ANÁLISE DAS INTERVENÇÕES RESTAURATIVAS EM CONJUNTO SACRO COM CRISTO CRUCIFICADO DO MUSEU DA CIDADE DO RIO GRANDE – COLEÇÃO DE ARTE SACRA

Jennifer Cazaubon¹
Daniele Baltz da Fonseca²

SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

RESUMO

Este artigo busca analisar e justificar através das teorias da restauração as intervenções realizadas em um conjunto sacro em madeira, da crucificação de Cristo, pertencente à coleção de Arte Sacra do Museu da cidade de Rio Grande no Rio Grande do Sul. A referida obra serviu como base de avaliação prática da disciplina de Conservação e Restauração de Madeira II, do quinto semestre do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Pelotas; e do Trabalho de Conclusão de Curso da autora, orientado pela professora Dra. Daniele Fonseca. Tem sua estrutura dividida na análise detalhada, documentação e diagnóstico da obra, com a apresentação dos procedimentos técnicos de intervenção; enquanto que a segunda parte compreende a análise da leitura iconológica e iconográfica da crucificação de Cristo, assim como discute o embasamento teórico para dar apoio à reflexão proposta antes da realização do procedimento de intervenção. Traz como considerações principais um paralelo entre as ideias de restauro crítico de Cesare Brandi e a teoria contemporânea da restauração de Salvador Muñoz-Viñas, de forma a concluir a capacidade simbólica envolvida na obra de arte em questão, a sua atribuição de valor enquanto objeto sacro de museu, assim como a dissociação da obra do restante do conjunto, no caso em questão é muito mais relevante que a proposta da mínima intervenção possível. A tomada de decisão é amplamente discutida ao passo em que se traçam paralelos entre as teorias mais recorrentes, aplicadas aos bens culturais móveis.

Palavras-chave: Arte sacra. Cristo crucificado. Museologia. Restauração. Museu da cidade de Rio Grande.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo contempla a discussão sobre intervenção na obra pertencente à Coleção de Arte Sacra do Museu da Cidade de Rio Grande, que chegou ao Laboratório de Madeira em decorrência de uma parceria entre o Museu e a UFPel, como forma de possibilitar aos alunos do Curso de Conservação e Restauração a aplicabilidade prática dos procedimentos interventivos, bem como dos fundamentos teóricos desenvolvidos em sala de aula.

¹ E-MAIL: cazaubonjennifer@gmail.com

² E-MAIL: daniele_bf@hotmail.com



Quando recebida pelo laboratório, a obra encontrava-se dissociada do conjunto composto por mais quatro tocheiros em função de sua policromia diferenciada. Devido às semelhanças morfológicas das peças, foram realizados diversos exames a fim de comprovar a existência do conjunto completo, formado pelo Cristo crucificado e quatro tocheiros.

Essa atribuição somente foi possível por intermédio da realização de exames, possibilitando ainda constatar também a boa integridade do suporte, assegurando assim sua condição de receber novos procedimentos interventivos, no caso de serem necessários.

A obra em questão foi objeto de intervenções anteriores que resultaram na dissociação do Cristo crucificado do restante do conjunto. As intervenções trouxeram relevantes alterações na iconografia do Cristo, modificando assim sua leitura. Diante dessa constatação surgiu a discussão acerca da remoção da repintura realizada na intervenção anterior.

Como forma de embasar essa discussão foi elaborada uma pesquisa bibliográfica nas teorias da Conservação e Restauo, com foco principalmente nas obras “Teoria da Conservação” de Cesare Brandi e “Teoria Contemporânea da Conservação” de Salvador Muñoz-Viñas. Esta pesquisa buscou nortear a remoção das adições em paralelo ao estudo de caso de duas intervenções envolvendo remoção de repinturas.

Os autores foram escolhidos em razão de suas obras proporcionarem diferentes visões, uma vez que foram escritas em diferentes momentos. Brandi direciona as atividades de restauro principalmente após a atribuição desta enquanto obra de arte, e Viñas aborda uma discussão mais relacionada com a significação dos objetos e da relação destes com as pessoas, afirmando que se restaura para as pessoas e não para os objetos.

Os pontos de vista diferentes desses autores possibilitaram uma ampla reflexão sobre a problemática, enriquecendo assim os argumentos utilizados no decorrer do trabalho.

Diante de toda a significação trazida nos fundamentos teóricos, fez-se absolutamente necessário um estudo acerca da leitura iconológica e iconográfica da crucificação de Cristo.

As intervenções anteriores realizadas no Cristo fizeram com que a obra transmitisse uma leitura iconográfica diferente da original, criando uma condição falsa.



A obra, enquanto objeto de museu sacro, está imbuída de diversos significados, uma vez que representa a crucificação de Cristo, sendo, portanto, objeto de devoção.

Remover a intervenção anterior foi o procedimento que se mostrou mais adequado, pois possibilitou o restabelecimento da funcionalidade desta obra, que enquanto obra de museu tem a função de comunicar, e esta comunicação estava ocorrendo de forma equivocada em virtude da alteração iconográfica. Assim, além de devolver o significado da obra, foi possível restabelecer o conjunto, de modo que o procedimento realizado está de acordo com o código de ética do conservador-restaurador.

2. IDENTIFICAÇÃO E CONHECIMENTO DO BEM

Como forma de iniciar o trabalho, foi efetuada a análise, documentação e contextualização histórica da obra, assegurando-se o registro documental e dos procedimentos de conservação e intervenção efetuados na mesma, realizado através de um amplo e detalhado processo de registro descritivo e fotográfico.

O registro deu-se pelo preenchimento da ficha de identificação cujas informações compreendem o registro fotográfico, descrição formal, identificação, dados do proprietário e resumo do estado de conservação quando da chegada ao Laboratório e das características descritivas da obra. A obra é uma escultura tridimensional policromada, formada por três peças distintas, sendo elas: peanha e crucifixo em madeira e Cristo em chumbo.

Efetuada a análise da mesma e o registro da documentação, iniciaram-se os procedimentos interventivos que compreenderam inicialmente a limpeza superficial da obra, através da qual foi constatada a existência de galerias de xilófagos nas partes de madeira, de modo que se tornou necessário efetuar processos para sua desinfestação.

Esse procedimento precedeu a realização dos exames organolépticos, com lupa manual, de pala e de fluorescência UV. O exame de fluorescência UV possibilitou a identificação das áreas de repintura, policromia original, assim como as áreas do douramento.

Outro exame realizado de fundamental importância foi a análise da camada estratigráfica, pois foi um fator determinante para a atribuição do



conjunto, uma vez que comparada à análise dos demais tocheiros, em exceção às intervenções anteriores, apresentou-se idêntica.

No Cristo em chumbo foi realizada uma análise microscópica que possibilitou a identificação da carnação original subjacente à intervenção anterior.

Como forma de viabilizar a perspectiva da remoção da repintura, testes de solubilidade foram efetuados, utilizando-se, na medida do que havia disponível no laboratório, a tabela de solventes de Masschelein-kleiner. Mediante os resultados obtidos nos testes de solubilidade e assegurada a possibilidade da remoção da repintura, iniciou-se uma ampla discussão acerca da mesma.

Devido ao caráter sacro de adoração da obra, que representa a crucificação de Cristo, o estudo da iconologia e da iconografia desse momento foi de fundamental importância. A intervenção anterior alterou significativamente sua iconografia e como a arte sacra deve expressar as características exigidas pela liturgia, alterá-la fez com que a mesma assumisse um caráter meramente religioso.

A crucificação de Cristo evoca o sofrimento do mesmo e seu sacrifício para a salvação da humanidade, sendo descrito por quatro evangelistas: Marcos, João, Mateus e Lucas.

O processo de crucificação, também chamado de Paixão de Cristo, representa um dos aspectos centrais da teologia cristã. Segundo esses evangelistas, Jesus foi preso após a última ceia, levado ao calvário, julgado e condenado à morte através da crucificação, sendo açoitado e pregado na cruz.

A crucificação de Cristo é representada em três momentos distintos:

- Clemência: Cristo é representado com os olhos semiabertos e a cabeça inclinada na direção do fiel.
- Agonia: o momento de representação na obra onde Cristo suplica o perdão de Deus aos homens por não saberem o que fazem, sendo registrado por Lucas, na passagem Bíblica “Pai perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem” (LUCAS, 23:34). Nesta representação Cristo ainda está vivo e sua cabeça pende para o alto.
- Morte: momento final da representação, em que a cabeça se abandona sobre o peito e os olhos estão fechados ou vidrados (SCOLARI, 2006, p.5). Este momento é registrado pela passagem Bíblica de Lucas, “Pai,



nas tuas mãos entrego o meu espírito. E havendo dito isto, expirou” (LUCAS, 23:46).

- Com enfoque na análise dos aspectos técnicos da intervenção, o suporte apresentava-se em sua maior parte com condição bastante estável, permitindo assim que sua estrutura recebesse novas intervenções. Esse fato foi de grande relevância na decisão do procedimento a ser adotado, haja vista que a preocupação com a conservação do suporte deve ser preterida a qualquer outra.

3. ABORDAGEM TEÓRICA E TÉCNICA PARA REMOÇÃO DA REPINTURA DO CRISTO, DA CRUZ E DA PEANHA

Em 1963, Cesare Brandi publica o livro Teoria da Restauração, apresentando sua teoria baseada em um restauro crítico, dividido em duas instâncias, a histórica e a artística. Até então, o conceito de restauração era entendido, de uma forma geral, como qualquer intervenção voltada a dar novamente a eficácia de um produto da atividade humana (BRANDI, 2004, p. 25), porém Brandi apresenta como conceito de restauração, quando do reconhecimento de uma obra de arte como tal, o “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua duplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (BRANDI, 2004, p.30).

Brandi estabelece então um restauro crítico, que determina o uso de critérios éticos e técnicos, propondo uma reflexão acerca dos procedimentos interventivos, considerando que cada objeto deve ser avaliado individualmente, pois é capaz de indicar, através de sua unidade potencial, até onde cada conservador-restaurador deve intervir, um dos grandes dilemas da profissão.

A teoria de Brandi se apresentou bastante aplicável à obra em questão, uma vez que trata de forma bastante eloquente as questões de intervenção em obra de arte, porém é pouco contributiva na tratativa da evocação significativa atrelada a esta.

Como forma de orientar a teoria, Brandi estabelece dois importantes axiomas na questão da restauração. Um deles é uma reflexão acerca do restauro propriamente dito: restaura-se somente a matéria da obra de arte,



sem, no entanto, cometer nenhum falso histórico, assim como não deve ser feita nenhuma alteração quanto ao original da obra (BRANDI, 2004, p.31).

O segundo axioma apontado por Brandi propõe uma reflexão visando ao restabelecimento da unidade potencial de uma obra de arte, sem que se cometam falsos artísticos ou históricos, assim como se deve manter os traços de passagem do tempo da obra de arte, procurando-se manter o máximo de suas características originais (BRANDI, 2004, p.33).

Buscando o restabelecimento de sua unidade potencial, enquanto conjunto com os demais tocheiros (FIGURA 1), optou-se pela remoção da repintura que estava comprometendo sua característica estética e dissociando a peanha do conjunto de tocheiros. Seguindo a linha de pensamento do teórico, a instância estética deve prevalecer quando se tratar de obras de arte.

Figura 1 - Imagem do conjunto dissociado. Cruz e penha possuem características morfológicas semelhantes e a mesma policromia dos tocheiros sob a camada escura.



Fonte: Laboratório de Madeira - ICH - UFPel, 2014.

Com relação à remoção da repintura do Cristo, buscou-se acima de tudo recuperar a leitura iconográfica do mesmo, devido a sua grande significância, uma vez que a intervenção anteriormente realizada deu origem a elementos falsos, como a alteração do momento da crucificação, pois



conforme demonstrado em sua iconografia a obra representa o momento da agonia de Cristo, em que este ainda está vivo, suplicando a Deus que perdoe a humanidade por não saber o que faz.

Com a repintura, a imagem de Cristo passou a ter os olhos fechados, ou seja, o que não condiz com sua forma. O Cristo morto pende a cabeça para baixo, enquanto que em seu momento de agonia sua cabeça está inclinada (FIGURA 2).

Figura 2 – imagem da remoção parcial da repintura, mostrando os dois momentos da imagem ao mesmo tempo. À esquerda, repintura removida mostra Cristo com olho aberto (ainda vivo) e à direita, repintura com olho fechado, sugerindo que já estaria morto. Também a forma da pintura do escorrimento do sangue pelo pescoço, na repintura, sugere que a imagem teria sido degolada, o que não condiz com iconografia.



Fonte: LACOM, 2013.

Outra característica relevante para a remoção da intervenção anterior (repintura) é a faixa de sangue no pescoço da imagem, que propicia o en-



tendimento deste ter sido degolado, criando elementos nunca existentes no momento da crucificação, comprometendo assim sua estética e funcionalidade enquanto obra de arte de devoção.

Salvador Muñoz-Viñas, no ano de 2004, em seu livro *Teoria Contemporânea da Restauração*, propõe uma discussão das ideias até então abordadas pelos teóricos da restauração de modo a estabelecer que a objetividade proposta pelo restauro científico não é suficiente para atender o contexto contemporâneo da restauração, porque é necessário o estabelecimento de uma interdisciplinaridade maior, pois não só a materialidade do objeto é restaurada como também a significação atribuída nele pelas pessoas que se utilizam do objeto, uma vez que a subjetividade da restauração contempla o restauro para as pessoas e não para os objetos .

Viñas propõe uma reflexão mais ampla compreendendo que “os objetos e os lugares não são por si só o que têm de importante no patrimônio cultural, são importantes pelo significado e uso que as pessoas atribuem a este bem material e os valores que este representa” (VIÑAS, 2010, p.48).

Para um melhor entendimento da discussão proposta por Viñas, é importante perceber as diferentes ideias abordadas por ele enquanto discute os conceitos básicos da área da Conservação:

Preservação ou conservação ambiental ou periférica como o conjunto de atividades destinadas a garantir a preservação dos objetos simbólicos e historiográficos atuando sobre as circunstâncias ambientais em que se conservam (VIÑAS, 2010, p.80).

Conservação ou conservação direta como o conjunto de atividades materiais (ou de processos técnicos) destinados a garantir a sobrevivência dos objetos simbólicos e historiográficos, atuando diretamente sobre os materiais que os compõe sem alterar sua capacidade simbólica (VIÑAS, 2010, p.80).

Restauração como o conjunto de atividades materiais ou de processos técnicos destinados a melhorar a eficiência simbólica e historiográfica dos objetos de restauração atuando sobre os materiais que os compõe (VIÑAS, 2010, p.80).



É importante que se tenha estas definições de forma muito clara antes da realização de qualquer procedimento interventivo, bem como que se faça presente esta ênfase na conservação dos materiais e na representatividade simbólica agregada aos mesmos.

A obra de que trata este trabalho tem seu caráter abordado por Brandi e Viñas, uma vez que “o reconhecimento que a consciência faz dele como obra de arte, excetua-o, definitivamente, do comum dos outros produtos” (BRANDI, 2004, p. 27), e que o mesmo, como objeto de museu e de devoção religiosa, é considerado um objeto signo, que tem a finalidade de comunicar, e, neste caso em específico, tem atrelada a esta comunicação a devoção, tornando-o objeto de restauração.

A peça tradicional do museu, um objeto, uma peça tridimensional, é somente um dado da complexa informação museística, de uma mensagem. Nós não temos museus pelos objetos que eles contêm, e sim pelos conceitos e ideias que esses objetos podem transmitir (VIÑAS, 2010, p.45).

Uma vez que a intervenção anterior trouxe perdas à capacidade estética e simbólica da obra, removê-la mostrou-se como uma forma de reforçar este seu simbolismo, proporcionando então devolver a capacidade de comunicação desta obra de museu.

[...] cada sistema de símbolos reflete uma lógica cultural específica e cada símbolo funciona comunicando informação entre os componentes dessa cultura da mesma maneira que a linguagem convencional, só que de maneira muito mais sutil [...] (VIÑAS, 2010, p.49).

No caso específico da arte Sacra, ainda infere-se no aspecto de um objeto que é motivo de adoração, representa algo além de sua própria materialidade, dialogando com o imaginário, fé e devoção do público.

Além da perda da capacidade simbólica é de extrema relevância a dissociação causada pela intervenção anterior, uma vez que separou a obra dos demais tocheiros.



Diante de toda essa atribuição de valores e significados teóricos, concomitante à perda das mesmas decorrentes da intervenção anterior, a remoção da repintura mostrou-se como o procedimento mais adequado a ser realizado, uma vez que foi minuciosamente documentado e registrado a fim de que este momento na história da obra não seja perdido e sirva como base documental para o arquivo do museu.

O procedimento foi realizado de forma a atender os itens 1 e 9 da relação com os bens culturais do código de ética do conservador-restaurador, conforme segue:

Item 1 – Toda a atuação do conservador-restaurador deve ser orientada pelo absoluto respeito ao valor e significado estético e histórico, bem como à integridade física dos bens culturais que lhe estejam afetos.

Item 9 – O conservador-restaurador nunca deve remover materiais originais ou acrescentados dos bens culturais, a não ser que seja estritamente indispensável para a sua preservação, ou que eles interfiram em seu valor histórico ou estético. Neste caso será retirada uma amostra, que, embora mínima, possibilite a identificação do problema. Para tal, será solicitado o consentimento do proprietário ou responsável legal. O material removido deve ser, se possível, conservado como parte da documentação do bem cultural.

4. PROCEDIMENTOS REALIZADOS NA CRUZ E PEANHA

Com enfoque na análise dos aspectos técnicos da intervenção, o suporte apresentava-se em sua maior parte com condição bastante estável, permitindo assim que sua estrutura recebesse novas intervenções.

Foi efetuada a remoção de materiais acrescentados à obra, tais como suporte plástico para fixação do crucifixo na parede e arame oxidado que envolvia o bocal da peanha. Para a remoção da repintura, foram levados em consideração os testes de solubilidade realizados.

No crucifixo e peanha utilizou-se a dimetilformamida por não causar amarelecimento da obra. Áreas mais pontuais, em que não foi possível



efetuar a remoção da repintura com dimetilformamida, procedeu-se com a raspagem superficial utilizando bisturi.

Foi efetuada também a retirada da massa de consolidação existente no verso do crucifixo de madeira, com o auxílio de uma microrretífica, provavelmente massa de vidraceiro.

Para que fosse possível o manuseio principalmente da base da peanha, que apresentava grandes áreas de perda, foi necessário fazer a consolidação desta com Paraloid B72 a 5% em toluol para estabilização da base, e posterior obturação em áreas pontuais e preenchimento com massa de serragem fina em cola PVA. Foi necessário repetir a aplicação de Paraloid B72 por três vezes antes de fazer os preenchimentos.

Nas áreas de maior perda, foi necessária a utilização de suportes estruturais de madeira, confeccionadas com palitos de madeira, uma vez que somente a massa de serragem apresentava elevado grau de retração.

A camada de nivelamento foi aplicada com massa obtida com carbonato de cálcio (CaCO₃) e cola de coelho na proporção de 10%.

Conforme os princípios da reversibilidade e retratabilidade, optou-se pela utilização de aquarela para efetuar a reintegração da policromia, da marca Viena, nas cores ocre, azul, marrom e branco.

A técnica utilizada foi o ilusionismo e, pontualmente nas áreas de maior visibilidade, o pontilhismo. A camada de proteção aplicada na obra foi realizada com Paraloid B72 na concentração de 5%.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como foco o acompanhamento dos procedimentos interventivos e reflexões teóricas que acompanharam a obra desde sua chegada ao Laboratório de Madeira até a conclusão dos mesmos.

A obra pertence à Coleção de Arte Sacra do Museu da cidade de Rio Grande, recebida pelo curso de Conservação e Restauro da Universidade Federal de Pelotas em decorrência de uma parceria entre as instituições cuja finalidade é enriquecer o conhecimento dos alunos, de forma a possibilitar a aplicabilidade técnica e teórica desenvolvida em sala de aula.

Quando da chegada da obra no laboratório, a mesma estava dissociada do conjunto de quatro tocheiros em razão de sua policromia diferenciada.



No entanto devido a sua semelhança nas características formais e estilísticas foram efetuados exames que pudessem comprovar esse pertencimento.

Dentre os diversos exames realizados, a análise da camada estratigráfica foi o que apresentou resultado mais significativo, pois todas as camadas estratigráficas anteriores às últimas intervenções coincidiram. Para tanto foi elaborada uma tabela comparativa entre todos os tocheiros e a peanha.

Após estabelecida a atribuição ao conjunto, surgiu a problemática da remoção da repintura anterior. Para a tomada de decisão foi analisada a estrutura da obra, que após os exames realizados apresentou condições de receber novos procedimentos interventivos. Assegurada esta possibilidade, uma vez que é primordial a preocupação com sua conservação, foi necessário fazer uma pesquisa bibliográfica dos teóricos da conservação e restauro.

Os teóricos elencados para esta pesquisa foram Cesare Brandi, com seu livro “Teoria da Restauração”, editado pela primeira vez em 1964; e Salvador Muñoz-Viñas, com seu livro “Teoria Contemporânea da Restauração”, do ano de 2004.

A teoria da restauração utiliza-se muito da teoria de Brandi, focada principalmente nas questões do estabelecimento de um objeto como obra de arte, porém em decorrência do ano de publicação apresenta-se carente para o estabelecimento do restauro contemporâneo. Viñas propõe uma discussão interessante acerca da teoria do restauro, tratando de forma mais abrangente os objetos de restauro, pois devem ser compreendidos por seu significado e não somente por sua condição.

Para Viñas, os objetos são repletos de significados, e estes significados servem de pré-requisitos para torná-los objetos de restauro. Viñas trabalha com a ideia principal de restauro voltada às pessoas e não aos objetos.

A obra recebida pelo Laboratório de Madeira, enquanto objeto de museu sacro, representa um momento muito importante para os Cristãos, a crucificação de Cristo. Para que se tenha um entendimento mais amplo da mensagem que essa obra pretende comunicar, fez-se necessário estudar a leitura iconológica e iconográfica da mesma.

As adições e intervenções anteriores fizeram com que a obra tivesse sua característica alterada, através da constituição de falsos elementos, como uma pintura no pescoço do Cristo que dava a sensação do mesmo ter sido



degolado e o fechamento dos olhos de Cristo no seu momento de agonia.

Uma obra enquanto objeto de devoção precisa ter sua funcionalidade estabelecida, pois as pessoas que vão ao museu precisam encontrar o mesmo em condições de receber sua fé, sem, no entanto, chamar a atenção para adições disformes.

Buscando o restabelecimento do conjunto e da veracidade na leitura iconográfica da obra efetuou-se o procedimento interventivo de remoção da repintura de forma a atender inclusive o código de ética da Conservação e Restauro (FIGURA 3).

Figura 3 – Conjunto restabelecido, ainda sem o Cristo.



Fonte: LACOM, 2014

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOITO, Camillo. **Os restauradores**. Conferência feita na exposição de Turim em 08 de junho de 1984. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.



SEÇÃO 2:
metodologia
de conservação
e restauração

CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO

CALVO, Ana. **Conservación y restauración - Materiales, técnicas y procedimientos.**

De la A ala Z. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1997.

JOÃO. **Bíblia Sagrada – Antigo e Novo Testamento.** São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

LUCAS. **Bíblia Sagrada – Antigo e Novo Testamento.** São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

MARCOS. **Bíblia Sagrada – Antigo e Novo Testamento.** São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

MATEUS. **Bíblia Sagrada – Antigo e Novo Testamento.** São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoria Contemporânea da restauração.** Madrid: Editorial Sínteses, 2010.

ARAÚJO, Carlos Magno de. **Nossa Senhora da Conceição: Um caso de remoção de repintura contribuindo para a atribuição de autoria.** Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2007.

SCOLARI, Keli Cristina. **Relatório de Restauração – Crucifixo Cidade de Ravena.** Especialização em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis. Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2006.

VALVERDE, Michel Farah; OLIVEIRA, Rosenilton Silva de. A arte sacra e sua significação para a religiosidade sorocabana. Revista Ciberteologia. **Revista de Tecnologia e Cultura.** Ano II, nº 7.



Conservação e Restauração

Ciência e prática na formação profissional