

ESTUDO DE CASO PARA TOMADAS DE DECISÕES NO RESTAURO DE UMA ESCULTURA SACRA MUSEAL

Cláudia Guanais ¹
Isis Fófano Gama ²

RESUMO

A presente comunicação trata das decisões tomadas nas intervenções realizadas em uma escultura sacra, em madeira dourada e policromada, no ateliê de restauro do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Este estudo resultou no trabalho de conclusão de curso de uma aluna graduanda da Escola de Belas Artes da UFBA. Foram realizados exames globais, revisão bibliográfica, discussões com profissionais da área, pesquisas documentais, estudos iconográficos e da técnica construtiva, como também análise do estado de conservação. Identificou-se que, além dos danos irreversíveis causados por uma remoção mecânica de pinturas sobrepostas, a imagem apresentava olhos pintados, apesar do corte longitudinal na face, típico para a colocação dos olhos de vidro. Outro problema referia-se a mão esquerda, pois era visível tratar-se de uma prótese, comparado com a mão direita. Tratando-se de uma peça museal, as intervenções respeitaram a historicidade da obra, porém, outros aspectos interferiram na restauração realizada. **Palavra-chave:** Restauração. Escultura dourada e policromada. Reintegração. Intervenções, Arte Sacra.

CASE STUDY FOR THE DECISION-MAKING IN THE RESTORATION OF A SACRED MUSEUM SCULPTURE

ABSTRACT

This Communication addresses the decisions of the interventions that had been made on a sacred sculpture, of gilded and polychrome wood, in the Restoration Studio of the Museum of Sacred Art of the Federal University of Bahia. This study resulted in the final graduation work of a graduate student of the UFBA School of Fine Arts. Global examinations were performed, bibliographic review, discussions with professionals from the field, desk research, iconographic studies and constructive techniques, as well as the analysis of their conservation status. In addition to the irreversible damages caused by the mechanical removal of overlapping paintings, the image had painted eyes, despite the longitudinal cut on its face, typical for the placement of glass eyes. Another problem was referring to the left hand, since it was visible that it was a prosthesis compared to the right hand. Being a museal piece, the interventions respected the historicity of the work, other aspects interfered with the restoration performed.

Keyword: Restoration. Gilded and polychrome sculpture. Reintegration. Reintegration. Sacred Art.

197

ESTUDIO DE CASO PARA TOMADAS DE DECISIONES EN LA RESTAURACIÓN DE UNA ESCULTURA SAGRADA MUSEAL

RESUMEN

La presente comunicación trata de las decisiones tomadas en las intervenciones hechas en una escultura sagrada, en madera dorada y policromada, en el taller de restauración del Museo de Arte Sagrado de la Universidad Federal de Bahía. Este estudio resultó en el trabajo final de grado de una alumna graduanda de la Escuela de Bellas Artes da UFBA. Fueron realizados exámenes globales, revisión bibliográfica, discusiones con profesionales del área, investigaciones documentales, estudios iconográficos e de la técnica constructiva, como también análisis del estado de conservación. Se identificó que, además de los daños irrevocables causados por una remoción mecánicas de capas pinturas superpuestas, la escultura tenía ojos de pintados, mismo con el corte longitudinal en la cara, típico para que se poner ojos de cristal. Otro problema se refiere a la mano izquierda, pues visiblemente se trataba de una prótesis, comparada a la mano derecha. Se tratando de una obra museal las ntervenciones respetaron la historicidad, pero, otras cuestiones intervinieron en la restauración realizada.

Palabra clave: Restauración. Escultura dorada y policromada. Reintegración. Intervenciones. Arte Sagrado.

¹ Restauradora do Museu de Arte Sacra/UFBA. Mestre em Artes Visuais. E-mail: claudia.guanais@ufba.br

² Graduanda em Bacharelado de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – UFPEL E-mail: isis.fofano@gmail.com

A escultura dourada e policromada, representando a imagem de São João de Deus, foi adquirida pelo Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA) em 03 de maio de 1965. Com procedência do Rio de Janeiro, a referida imagem pertencia ao Sr. Franz Wirtner.

A obra em estudo, com 69 cm de altura, veste o hábito agostiniano (túnica, escapulário e capuz preto e o terço preso a cintura), concedido aos Irmãos de João de Deus pelo papa Pio V no ano de 1572 na bula *Licet ex debito*. Segundo a descrição no catálogo do MAS/UFBA, de 1987,

Veste o hábito de sua congregação, amarrotado, de mangas largas e arregaçadas, a mão direita levantando o escapulário, pronto para o trabalho caridoso e incessante. A policromia original esgrafiada em preto sobre fundo dourado foi repintada também de preto, estando hoje aparente em alguns pontos, como no capuz e na parte de trás do hábito. Tinha aqui um crucifixo na mão esquerda, um de seus atributos. (MAS/UFBA, 1987, p. 108).

Figura 1 - São João de Deus, escultura antes do restauro.
Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA), 69cm de altura.
Procedência, Rio de Janeiro.



Fonte: – Fonte: Cláudia Guanais, 2015.

A escultura (figura 1) tem cânone de seis cabeças, com proporção anatômica, revelando maestria do escultor. A obra apresenta-se em contraposto, apoiada na perna esquerda. Apresenta um panejamento com talha elaborada, gerando cinco diagonais, direcionando o olhar do observador para o terço atado ao cinto. O contorno da borda do escapulário reforça a leitura descendente, havendo também uma diagonal que parte do ombro esquerdo e serpenteia o limite do escapulário que ascende através do drapeado existente. Na parte posterior, a obra apresenta uma escultura simplificada, onde apenas o capuz apresenta uma escultura mais elaborada. Apesar do corte longitudinal aparente na face, a imagem possui olhos pintados. Não há documentos sobre o período que a obra foi executada, porém através da análise estilística, na documentação do MAS/UFBA consta como “Escultura do século XVIII”.

Quando se iniciou a pesquisa para uma intervenção na obra, identificou-se uma ficha de diagnóstico de 1988, onde recomendava o seguinte tratamento: “Remoção de repinturas, colagem da ponta do sapato, colagem da mão esquerda”. O catálogo de 1987, traz a seguinte informação: “A peça está em restauração: sob a camada de repintura, em tons de negro e cinza, vemos a policromia original, esgrafiada sobre fundo dourado, com decoração fitomorfa” (MAS/UFBA, 1987). Em um outro texto do catálogo do MAS/UFBA de 2004 há a seguinte descrição: «Sapatos pretos, com o direito a frente tendo a ponta mutilada. A policromia original, esgrafiada em preto, estando hoje, aparente em alguns pontos, principalmente no capuz e parte de trás do hábito. Na cabeça, profunda rachadura dividindo o crânio. Faltam o crucifixo e a ponta do sapato».

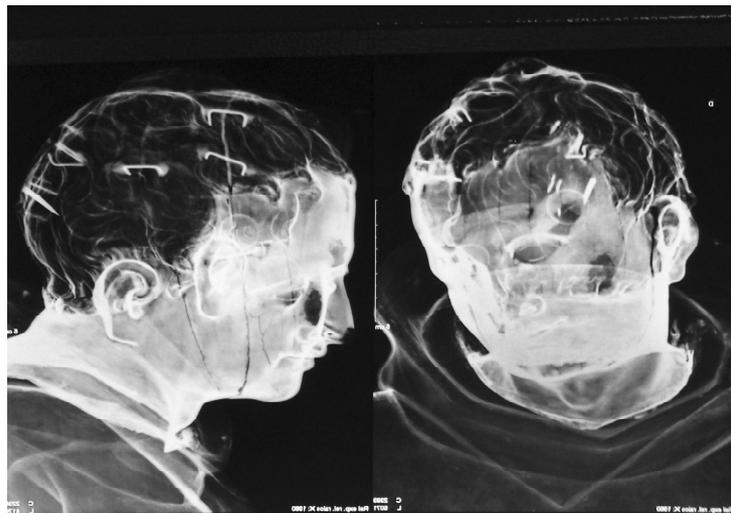
Não consta nos arquivos do Museu o período que foi colada a prótese da mão esquerda. Sob a orientação do então coordenador do setor, restaurador Dr. João Dannemann, anterior a 2007, apenas confeccionou-se a prótese da extremidade do sapato direito e confeccionou-se uma nova base em cedro para a estabilização da obra.

Na restauração de 2015, foram realizados alguns exames para um melhor conhecimento da obra. Neste período, a aluna da Escola de Belas Artes da UFBA, Isis Fófano, estagiária do setor, solicitou que o Trabalho de Conclusão de Curso

fosse o estudo da obra sob a orientação da Coordenadora do setor, Cláudia Guanais, o que muito ajudou para uma melhor compreensão e tomadas de decisões.

O primeiro exame foi a radiografia com raio X³, realizada em parceria com o COT (Clínica Ortopédica e Traumatológica) Identificou-se que a obra foi esculpida em três blocos de madeira, além das próteses realizadas posteriormente (mão esquerda, extremidade do sapato direito e base). A motivação para a realização deste exame, deu-se em função da existência do corte longitudinal na face, técnica que caracteriza a colocação de olhos de vidro, o que contrariava a existência dos olhos de gesso existentes na imagem. Através do raio X foram encontrados, além de pequenos cravos e grampos, duas esferas em tamanho e densidade característicos dos olhos de vidro (figura 2). Acredita-se que em um determinado momento da sua existência, os olhos se deslocaram e enxertaram gesso, fazendo a pintura sobre o mesmo. Realizou-se também a retirada de amostra da madeira para análise no Instituto de Pesquisa Tecnológica (IPT). Segundo o laudo, «Trata-se de um cedro (nome científico *Cedrela* sp., família Meliaceae). No Brasil, há três espécies dessa árvore duas das quais ocorrem por todo o país e no norte da América do Sul e pela América Central (*Cedrela fissilis* e *Cedrela odorata*).»

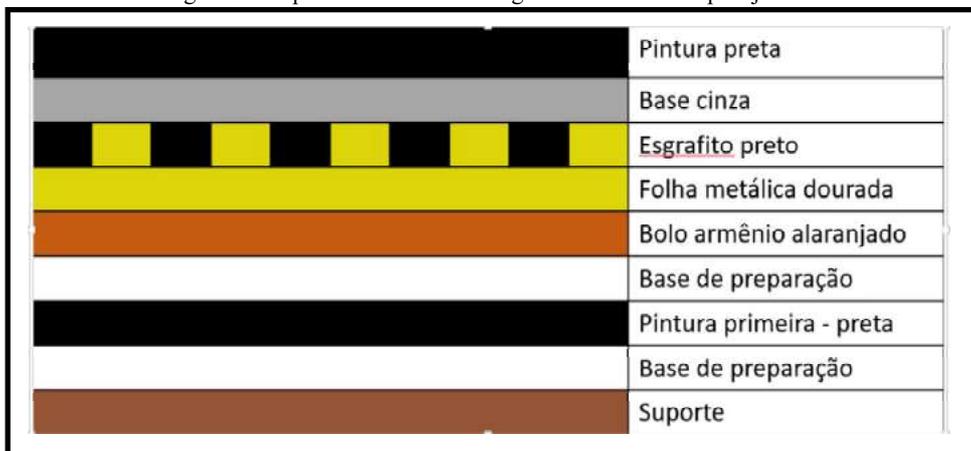
Figura 2 - Antes do restauro. Exame de Raio X da cabeça da escultura.



Fonte: Clínica Ortopédica e Traumatológica. Salvador, 2015.

A complexidade maior para este restauro deu-se em relação a policromia. Constatou-se a existência de uma pintura primeira bastante simplificada, e uma segunda pintura com esgrafitos e pintura a pincel. A qualidade desta segunda pintura é inegável diante do domínio do policromador, respeitando as técnicas tradicionais do douramento, esgrafito pintura a pincel, tendo como motivos, padrões fitomorfos, geométricos e estrelas. Porém, não se tem registro em qual momento da história da obra, cobriram este rico estofado com uma base de preparação cinza e uma camada de tinta preta (Figura 3). Não foi possível realizar exames para a identificação dos materiais destas camadas de pinturas.

Figura 3 - Esquema do estudo estratigráfico realizado no panejamento.



Fonte: Cláudia Guanais, 2018.

³ “Em esculturas em madeira policromada, pode indicar lacunas existentes, blocos de madeira que compõem o suporte, se a talha foi ocada ou não, pregos, cravos, etc.” (GOMEZ, M^a Luiza, 2008, p. 178)

Em épocas passadas tentou-se realizar a remoção mecânica destas camadas sobrepostas ao estofado, o que gerou danos irreversíveis aos ornamentos e na folha metálica dourada, principalmente no escapulário, entretanto, não encontramos documentos em que período foi realizada esta remoção. (Figura 4). Com exames de fluorescência induzidas por radiação ultravioleta⁴, identificamos os fragmentos das camadas sobrepostas, o que auxiliou na tomada de decisão sobre a retirada dos mesmos. O fato de cada material adquirir uma cor específica de acordo com sua natureza, auxiliou nos procedimentos técnicos da remoção dos fragmentos sobrepostos, utilizando solventes específicos sem agredir os ornamentos sobre a folha metálica.

Figura 4 -- Danos causados no esgrafito e por remoções anteriores inadequadas.



Fonte: Cláudia Guanais, 2015.

Realizou-se também a remoção dos nivelamentos aparentes (também realizados anteriormente) nas lacunas de profundidade. Somente após a remoção destes nivelamentos é que se pode identificar a existência da primeira pintura. Como já foi dito, trata-se de uma pintura simples, preta, com fragmentos de douramento nas bordas do capuz, escapulário, mangas e barra da túnica. Na carnação, através de janelas espontâneas e de exame com radiação UV, identificaram-se cinco camadas de pinturas sobrepostas na face, quatro camadas sobrepostas na mão direita e apenas uma camada na mão esquerda (prótese) que não condizia com a carnação da imagem.

200

Após a realização dos exames citados acima, dos estudos iconográficos, da revisão bibliográfica, iniciaram-se as discussões sobre a proposta de tratamento da referida imagem. Tratando-se de uma obra museal, até onde poderíamos avançar? As intervenções anteriores substituíram os olhos de vidro por olhos pintados, a prótese da mão esquerda não condizia com a anatomia da mão direita e a remoção desastrosa de pinturas sobrepostas danificaram as ornamentação e a folha metálica dourada.

Com a certeza da existência dos olhos de vidro, detectados pelo exame de raio X, optou-se pelo descolamento da face. Como não apresentava muita resistência, este descolamento se deu de forma mecânica com a utilização de espátulas odontológicas e bisturi. Após o descolamento, observou-se que a cavidade para a colocação dos olhos estava totalmente preenchida com gesso, e logo na superfície, parte dos olhos de vidro estava aparente. Os dois olhos estavam em perfeito estado de conservação, necessitando apenas de uma limpeza para remover os resquícios de gesso que estavam agregados (Figura 5). Após a limpeza, os olhos foram recolocados utilizando na parte interna da face a cera de abelha aquecida (Figura 6). Era comum a utilização do breu na fixação dos olhos pela parte interna.

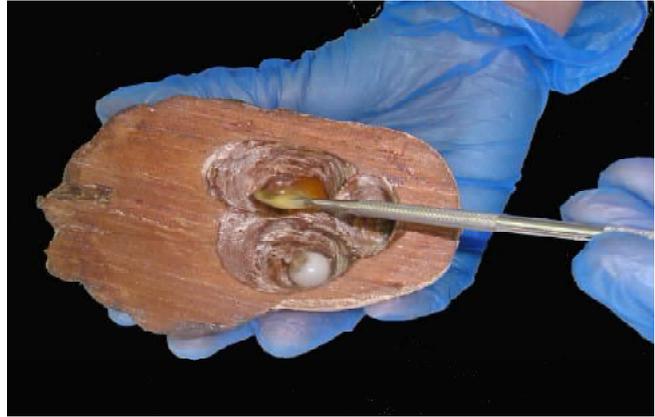
O estudo iconográfico auxiliou na real posição uma vez que o olhar estava direcionado para a mão esquerda, que originalmente segurava o crucifixo. A face foi novamente fixada à cabeça, tendo agora os olhos de vidro, como a obra fora concebida.

⁴ “Descoberto pelo americano Robert Williams Wood em 1913, encontram-se situados entre as radiações luminosas e os raios X. Sua longitude de onda encontra-se acima da região visível. [...] Têm a propriedade de excitar a fluorescência visível de alguns de seus materiais construtivos, em função da natureza química destes [...] Determinadas substâncias apresentam fluorescência visível, ao serem excitadas por meio da radiação UV. Quando isso ocorre, ainda que a radiação UV seja invisível, é produzido um fenômeno visível, que permite olhar a olho nu a imagem pela citada fluorescência de alguns compostos presentes na superfície do objeto examinado. (GOMEZ, M^a Luiza, 2008, p. 169).

Figuras 5 e 6 - Retirada e recolocaçãodos olhos de vidro.



Fonte: Cláudia Guanais, 2016.



Fonte: Cláudia Guanais, 2016.

A segunda questão discutida deu-se em relação à substituição da mão esquerda. Tratando-se de uma peça museal e em respeito a historicidade da obra, seria correto a sua substituição? Deveria retirá-la, assumindo a sua ausência, ou confeccionar uma nova prótese com uma fatura condizente com a mão direita? Com o intuito de respeitar o “páthos”⁵ da obra, optamos por uma nova prótese como também a confecção do atributo, porém deixando na madeira aparente. O estudo anatômico da mão direita foi realizado, para que as proporções fossem respeitadas.

A terceira e última questão deu-se em relação a policromia. Após a remoção química dos fragmentos sobrepostos ao estofamento, observou-se que a pintura estava íntegra, com leituras dos esgrafitos e dos barrados fitomorfos. Qual seria, portanto, o tratamento adequado para a área do escapulário que tinha sofrido danos em remoções anteriores? Ainda que tivesse uma grande área de perda da policromia em suas vestes (superior a 50%), optou-se pela realização da reintegração cromática, reconstituindo os padrões que puderam ser identificados por marcas dos esgrafitos na folha metálica dourada. Nas áreas das lacunas de profundidade, os motivos foram reintegrados com base nos remanescentes, já que, em todo panejamento, se repetiam de maneira sequencial. A reintegração foi feita com três métodos diferentes. Para a carnação, cabelos e base utilizou-se o pontilhismo, introduzido na conservação e restauração em 1972 (BAILÃO, 2015), por adaptar-se bem aos diferentes tamanhos e formatos das lacunas existentes.

201

A solução encontrada para a parte das vestimentas seguiu em outra direção. Quando há a presença de folhas metálicas a reintegração cromática passa a ser um desafio maior ainda, pois, estes materiais possuem características estéticas diferentes de uma superfície preenchida com tinta, devido ao brilho e reflexo que possuem. Como alternativa para a reintegração da folha de ouro utilizou-se, como princípio, a seleção de efeito do ouro sugerida por Ornella Casazza (2007) em *Il Restauro Pittorico*, onde a autora desenvolve uma metodologia utilizando traços nas cores amarelo, vermelho e verde para a obtenção da vibração cromática do ouro. Porém, no caso da reintegração cromática em questão, foi utilizada tinta dourada ao invés da amarela com intuito de aproximar-se mais da estética do ouro, utilizando um material de natureza distinta e de fácil reversibilidade (Figura 7).

O terceiro método utilizado na reintegração da escultura foi o mimético, que, Gilberte Emile-Mâle (apud BAILÃO, 2015, p. 20) “considera que quando realizada com respeito pelo original, isto é, circunscrita à lacuna, e com utilização de materiais distintos e reversíveis, é uma solução versátil por se adaptar a qualquer estilo de pintura”. A reintegração mimética foi utilizada para as partes em preto da obra. Por se tratar de áreas de cor lisa, ainda se tratando da reintegração mimética Bailão (2015) diz que “trata-se de uma técnica vantajosa, por questões estéticas e de interpretação da obra, para pinturas de pequeno formato e de textura lisa”. Provavelmente, outro tratamento de superfície nas áreas dessa cor causaria uma interrupção da leitura, podendo até, as áreas de perdas ganharem destaque ao invés da escultura em si, fazendo, talvez, a reintegração cromática nessas áreas perder o sentido, «Partindo da definição da reintegração cromática como o restabelecimento da integridade pictórica da obra de arte, compreende-se que essa integridade acontece quando uma obra pode ser apreciada por seus espectadores (NEVES, 2013, p. 16).»

A decisão tomada, a de reconstrução mimética, levou em consideração a leitura iconográfica, pois caso não se completasse os esgrafitos do panejamento, criaria uma distorção no hábito da Ordem dos Agostinianos.

⁵ Qualidade no escrever, no falar, no musicar ou na representação artística que estimula o sentimento de piedade ou a tristeza; poder de tocar o sentimento da melancolia ou o da ternura; caráter ou influência tocante ou patética.

Figura 8 - Imagem antes, 2015, durante e após o restauro (imagem em exposição, (2018).



Fonte: Cláudia Guanais 2015.



Fonte: Cláudia Guanais 2015.



Fonte: Cláudia Guanais 2018.

Os tratamentos realizados na escultura de São João de Deus (figura 8) obedeceram aos princípios preconizados pela Conservação e Restauração: legibilidade, estabilidade e reversibilidade (BRANDI, 2004) . Além dos critérios aqui já expostos, as intervenções foram realizadas com segurança em relação a sua documentação fotográfica, que garante o registro da obra em seus diferentes estados e afirmam sua autenticidade. Segundo o texto gerado pela Conferência de Nara (1994).

202

A conservação do patrimônio cultural em suas diversas formas e períodos históricos é fundamentada nos valores atribuídos a esse patrimônio. Nossa capacidade de aceitar estes valores depende, em parte, do grau de confiabilidade conferido ao trabalho de levantamento de fontes e informações a respeito destes bens. O conhecimento e a compreensão dos levantamentos de dados a respeito da originalidade dos bens, assim como de suas transformações ao longo do tempo, tanto em termos de patrimônio cultural quanto de seu significado, constituem requisitos básicos para que se tenha acesso a todos os aspectos de autenticidade.

Desta maneira, aliando as discussões teóricas à prática, se alcançou resultados que gerou discussões que possibilitaram o enriquecimento dos conhecimentos dos profissionais envolvidos. A nossa intenção não se restringiu a apresentar apenas o restauro de uma imagem, mas suscitar discussões que sejam relevantes e auxiliem os profissionais nas tomadas de decisões, principalmente em casos complexos como este. Ressaltamos que o mais importante é a consciência crítica e a responsabilidade com nosso patrimônio histórico, alertando o quanto é perigoso a remoção de pinturas sobrepostas por mãos inexperientes

REFERÊNCIAS

BAILÃO, Ana Maria dos Santos. **Crítérios de Intervenção e Estratégias para avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura**. Tese apresentadas à Universidade Católica Portuguesa. Escola das Artes, 2015.

BORGES, Augusto Moutinho. **Azulejaria de S. João de Deus em Portugal: séculos XVII-XXI, Roteiro Cultural e Turístico**. 1ª ed. Lisboa. CLEPUL, 2013.

BRANDI, Csesari. **Teoria da Restauração**. Cotia, SPAteliê editorial, 2004.

CASAZZA, Omella. **Il Restauro Pittorico: Nell'Unità de Metodologia**. 2ª ed. Firenze; Centro Internazionale del Libro, 2007.

CASTRO, Francisco de. **Biografia de San de Juan de Dios: História de la Vida e Sanctas de Iuã de Dios**. 4ª ed. Madri. 1950.

GÓMEZ, Mª Luisa. **La Restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte**. 5ª ed. Madri. Ediciones Cátedra, 2008.