

# **OS LIMITES DO RESTAURO: IMPASSES PROJETAIS**

**Sílvio Mendes Zancheti, Rosane Piccolo, Jorge  
Tinoco, Franciza Toledo, Marina Russel**

Volume 41

2009

**TEXTO PARA DISCUSSÃO V. 41**

SÉRIE 2 - GESTÃO DE RESTAURO

**OS LIMITES DO RESTAURO: IMPASSES PROJETUAIS**

**Sílvio Mendes Zancheti, Rosane Piccolo, Jorge Tinoco, Franciza Toledo, Marina Russel**

**Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada**

Olinda, Maio de 2009



## Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada

### Missão

O CECI tem como missão promover a conscientização, o ensino e a pesquisa sobre a conservação integrada urbana e territorial dentro da perspectiva do desenvolvimento sustentável. Suas atividades são dirigidas para a comunidade técnica e acadêmica brasileira e internacional

### Diretoria

Fernando Diniz Moreira, Diretor Geral  
Juliana Barreto  
Raquel Bertuzzi

### Conselho de administração

Virgínia Pitta Pontual, Presidente  
Tomás de Albuquerque Lapa  
Ana Rita Sá Carneiro  
Silvio Mendes Zancheti  
Roberto Antonio Dantas de Araújo

### Suplentes

Eveline Labanca  
André Renato Pina Moreira  
Rosane Piccolo Loretto

### Conselho fiscal

Vera Milet Pinheiro, Presidente  
Fátima Furtado  
Norma Lacerda

### Suplentes

Barbara Cortizo de Aguiar  
Vânia Cavalcanti

### Texto para Discussão

Publicação com o objetivo de divulgar os estudos desenvolvidos pelo CECI nas áreas da Gestão da Conservação Urbana e da Gestão do Restauro.

As opiniões emitidas nesta publicação são de responsabilidade exclusiva dos autores, não exprimindo, necessariamente, o ponto de vista do Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada.

É permitida a reprodução do conteúdo deste texto, desde que sejam devidamente citadas as fontes. Reproduções para fins comerciais são proibidas.

### Editores

#### Gestão da Conservação Urbana

Natália Vieira

#### Gestão de Restauro

Mônica Harchambois

#### Identificação do Patrimônio Cultural

Rosane Piccolo Loretto

### Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada

Rua Sete de Setembro, 80  
53020-130, Olinda, PE, Brasil  
Tel/Fax.: (55 81) 3429 1754  
[textos@ceci-br.org](mailto:textos@ceci-br.org)  
[www.ceci-br.org](http://www.ceci-br.org)

### Ficha bibliográfica

Autores: Sílvio Mendes Zancheti, Rosane Piccolo, Jorge Tinoco, Franciza Toledo, Marina Russel

Título: OS LIMITES DO RESTAURO: IMPASSES PROJETUAIS

Tipo da publicação: Textos para Discussão – Série 2: Gestão de Restauro

Local e ano de publicação: Olinda, 2009

ISSN: 1980-8267

## OS LIMITES DO RESTAURO: IMPASSES PROJETUAIS

Sílvio Mendes Zancheti\*, Rosane Piccolo\*, Jorge Tinoco\*, Franciza Toledo\*, Marina Russel\*

### Resumo

O tratamento das lacunas em uma obra de arte, seja em objetos arquitetônicos, escultóricos ou pictóricos, tem resultado em soluções muito variadas, por vezes até opostas, no campo do restauro. Cesare Brandi aponta que tal variedade de soluções tem se dado pelo fato das lacunas serem tratadas empiricamente, quando na verdade deveriam ser objeto de uma decisão teórica. Mas, como promover uma aproximação suficiente da teoria com a prática do restauro, a ponto de se conseguir compatibilizar uma à outra? Como converter postulados teóricos em medidas ou diretrizes práticas? Este artigo se propõe a discutir esta questão, tendo como ponto de partida um caso específico. Será tomado como objeto de reflexão a pintura do forro em madeira da sacristia da Capela de São Roque do Conjunto de São Francisco em Olinda, que está sendo restaurada pelo Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, desde fevereiro de 2008.

**Palavras chave:** Reintegração Estética, Pintura em Madeira, Simulação Virtual, Olinda

### Os bens artísticos da Ordem Terceira

A Venerável Ordem Terceira de São Francisco localiza-se na cidade de Olinda, Pernambuco, no Nordeste do Brasil. Faz parte do Conjunto Franciscano de Olinda, conjuntamente com o Convento de Nossa Senhora das Neves, e está inserida no núcleo histórico da cidade de Olinda, que pertence à lista dos bens Patrimônio Cultural da Humanidade. O Conjunto Franciscano foi tombado pelo IPHAN em 22 de julho 1938 e inscrito no Livro de Belas Artes (Inscrição N. 189).

Os bens artísticos integrados da Ordem Terceira estão concentrados na Capela de São Roque e sua Sacristia, e na Capela dos Noviços. Esses bens são de valor histórico e artístico indiscutível. As pinturas dos forros da Ordem Terceira, quando apreciadas com as do Convento e Igreja de Nossa Senhora das Neves, constituem um conjunto com vários tipos de obras que representam a diversidade e a evolução da pintura setecentista e oitocentista em Pernambuco. Nesse sentido, o acervo do Conjunto Franciscano pode ser caracterizado como um museu de pintura sacra, contendo exemplares de quase todos os tipos de estilos e técnicas de execução utilizadas nesses dois séculos.

A Capela de São Roque possui o maior número de obras de arte e bens integrados da Ordem Terceira de Olinda, cabendo destacar o grande forro em caixotões, com pinturas isoladas a óleo sobre painéis de madeira.

---

\* Arquiteto, Doutor USP - smz@ceci-br.org

• Arquiteta, Mestre UFPE - rosanepiccolo@yahoo.com.br

♦ Arquiteto, Especialista UFMG - tinoco@ceci-br.org

♥ Arquiteta, Doutora UCL) - franciza\_toledo@uol.com.br

▲ Arquiteta, Especialista FAFIRE - marina.arquiteta@gmail.com

Na Sacristia, o destaque é o forro plano, na forma de um quadrado, com a representação de um ático delimitado por uma balaustrada, pintada em perspectiva escorçada, sobre um fundo infinito, com rocalhas e medalhões incorporados nos elementos arquitetônicos, tendo como motivo temático São Francisco recebendo os estigmas do Cristo Seráfico. A cena dos estigmas está em um medalhão central, envolto por uma rocalha e motivos florais, que flutua no céu cobrindo o ático. A sacristia possui ainda outros elementos artísticos integrados e aplicados como retábulo, sanefas, arcaz, lavabo e lápides funerárias.

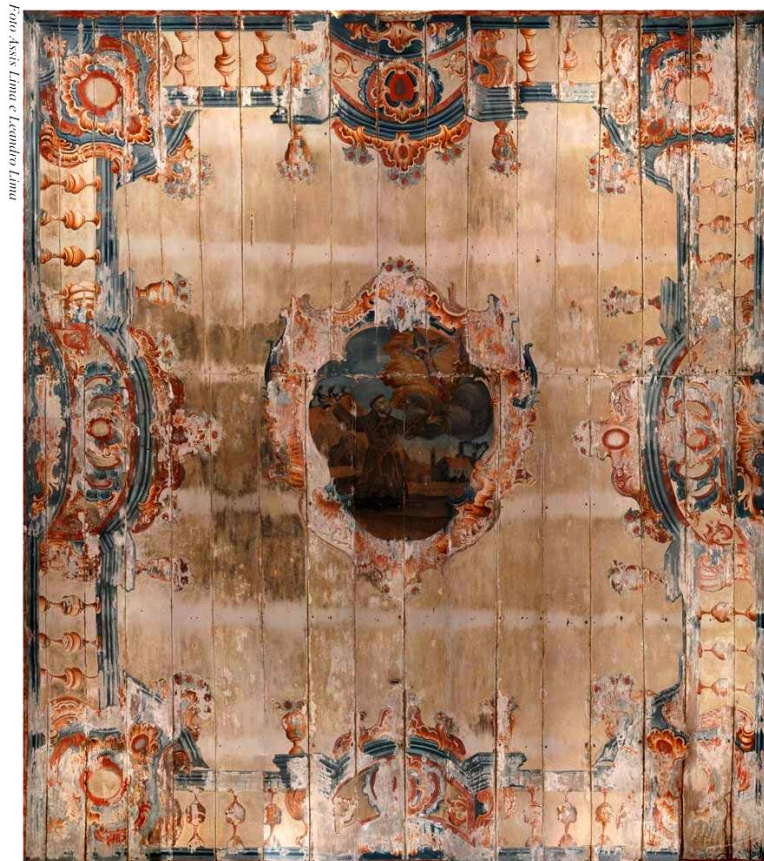


Foto 1: Forro da Sacristia – Situação inicial

Apesar do valor deste bem cultural integrado, o forro estava em estado de conservação precário, pondo em risco a integridade e estabilidade dos materiais e das técnicas encontradas. A ação de goteiras na coberta e a manutenção inadequada foram as causas dos descolamentos e perdas da pintura em todas as partes do forro. Os pregos utilizados para fixação das tábuas nas traves encontravam-se oxidados, ocasionando perdas pontuais da mesma. No intradorso do forro, detectou-se a ação de insetos xilófagos.

Diante desta situação, deu-se início aos serviços de conservação, sendo realizadas as seguintes ações: mobilização do canteiro de obras e instalações provisórias; documentação gráfica e fotográfica; testes e análises micro-químicas; higienização superficial; re-fixação da camada pictórica, limpeza mecânica e química e nivelamento de pequenas e médias lacunas.

Recentemente, foram iniciados os estudos para a reintegração da pintura, ou seja, o preenchimento das lacunas. Esta fase tem exigido intensa reflexão teórica e prática para

que novas diretrizes de ação fossem adotadas, já que as perdas encontradas espalham-se por mais de 60% da superfície da pintura do forro.

Algumas possibilidades de reintegração estética da pintura estão sendo analisadas, graças à reconstituição virtual da pintura original, com base nos métodos e técnicas abordadas por Brandi (2004). Os recursos computacionais foram essenciais nas definições tomadas em relação ao nivelamento e ao retoque das grandes lacunas. Por meio destes, foi possível a reconstituição de linhas mestras, particularmente nos elementos arquitetônicos (retos), assim como algumas cores de fundo.



Fotos 2, 3 e 4: Sacristia-Detalhe: situação atual, simulação de reintegração segundo diretrizes do projeto e simulação de reintegração total

## A metodologia de intervenção

A metodologia de intervenção de conservação dos forros utilizada pelo CECI apoiou-se na teoria contemporânea da conservação e restauração (Viñas 2005). Foi organizada em quatro fases principais: o estabelecimento da significância cultural do objeto de conservação, a definição dos objetivos da atividade de conservação, a definição de diretrizes para a ação de conservação e a implantação do trabalho. Os resultados das três primeiras fases orientaram a abordagem para o conhecimento das características físico-materiais do objeto.

A *significância* foi estabelecida em relação a dois atores principais: os Irmãos Terceiros e os visitantes. Para os Irmãos Terceiros, a sacristia é um lugar de veneração religiosa, pois nela está a imagem de São Francisco recebendo os estigmas de Cristo, e o ambiente onde o celebrante prepara-se para as liturgias. Os visitantes, por sua vez, valorizam os aspectos artísticos, históricos e simbólicos da Sacristia.

O *objetivo* da atividade de conservação foi estabelecido como a da revalorização do espaço da sacristia, pela melhoria do aspecto pictórico do forro pintado, que reforça o simbolismo religioso (o recebimento dos estigmas por São Francisco) e revaloriza os aspectos estéticos e históricos do local.

Foram estabelecidas quatro *diretrizes* de intervenção, calcadas na citada teoria de conservação. A primeira refere-se à manutenção da autenticidade da matéria e do processo construtivo pelo qual a matéria foi constituída, pelos quais podem ser transmitidos os principais valores do bem cultural. A segunda versa sobre a mínima intervenção possível, balizada pelos objetivos da atividade de conservação, como meio de assegurar a manutenção da integridade material e, especialmente, da pátina. A terceira diretriz reporta-se à utilização de materiais e técnicas tradicionais, sempre que possível.

Em casos imperativos de utilização de materiais sintéticos, devem-se preceder estudos e análises específicos de compatibilidade e adaptação aos materiais originais. Por fim, a última diretriz é voltada à garantia de máxima reversibilidade à intervenção.

Seguindo essa abordagem metodológica, e a partir de testes e estudos, ponderaram-se os possíveis benefícios e prejuízos sobre as peças, quer isoladamente quer no contexto dos conjuntos, antes de se empreender as ações.

## **O conhecimento do objeto**

O estado de conservação do forro da Sacristia era deplorável, encontrando-se com grandes áreas de perdas e muitos agentes de degradação. A quantidade total de lacunas e perdas foi calculada em, aproximadamente, 60% da área total. Esse percentual comprometia seriamente a leitura das composições da pintura bem como sua integridade. Foram observados principalmente descolamentos, perdas generalizadas das camadas pictóricas, manchas e escurecimentos.

Na fase de elaboração do projeto estimou-se que a natureza dos materiais do suporte e da pintura, bem como a manutenção inadequada, por um longo período, favoreceu o avançado estado de degradação do forro. A cor branca dominante de fundo foi a mais atingida pelas manchas e proliferações de fungos. Notou-se que houve algumas re-pinturas nas áreas de contorno dos elementos decorativos da pintura em perspectiva. O marmorizado vermelho, provavelmente uma pintura mais recente aplicada nos frisos do roda-teto, e a pintura do medalhão central, são policromias mais resistentes, apresentando as menores áreas de descolamento.

Para identificação, estudos e registros dos principais danos do forro, foi elaborado um mapa de danos, por meio do levantamento arquitetônico do forro, pelo método clássico de obtenção de medidas in loco, utilizando-se técnicas de fotografia em alta definição. O forro da Sacristia mede 7,75m por 6,90m e é formado por 35 tábuas policromadas, em cedro.

O mapeamento documentou a caracterização dos danos, as manifestações ou sintomas, as causas, natureza e origem (procedência), bem como os agentes patogênicos. Para identificação dos problemas e caracterização das patologias ou danos foram realizados levantamentos através de inspeção visual e de contato direto com os componentes construtivos, por expertise. Como ferramenta metodológica, utilizou-se uma Ficha de Identificação de Danos, específica para o registro dos dados de cada tipo de manifestação patológica.

A técnica pela qual a pintura foi realizada é a têmpera a ovo na maior parte da área. É possível que um verniz resinoso tenha sido utilizado no medalhão de São Francisco. No desgaste da pintura foram identificados, de maneira mais significativa, as seguintes manifestações ou sintomas de danos: manchas generalizadas com colorações escuras, áreas úmidas próximas às portas e janelas, oxidação de pregos, cravos e parafusos, assim como grandes, médias e pequenas perdas da pintura original, deformações, trincas e fissuras nas tábuas.

Outros danos foram identificados, como alterações cromáticas, principalmente na cor branca de fundo. As causas identificadas que motivaram esses danos foram a proliferação de fungos, devido às infiltrações d'água, os elevados índices anuais de umidade relativa e de cloretos no ar, e a limpeza mecânica por escovação (espanador)

pelos zeladores da Irmandade. Os principais agentes de degradação do forro foram as infiltrações de água, o ambiente natural hostil e a ação humana inadequada.

A origem exógena dos danos deve-se à proximidade da edificação ao mar, onde os índices de sais marinhos, a temperatura e a umidade relativa média anual do ar são muito elevados. Por se encontrar numa zona tropical, a ação de agentes biológicos, assim como as goteiras do telhado, geraram graves danos no forro.

A natureza dos danos endógenos advém dos materiais do suporte (madeira) e da pintura (têmpera), sendo o primeiro de baixa densidade (e muito higroscópico), e os outros, adesivos orgânicos vulneráveis aos agentes externos.

Foram realizados os testes químicos para a identificação da composição da camada pictórica, de colas naturais e sintéticas, para a re-fixação da camada pictórica e os testes de impermeabilização das camadas de nivelamento. As análises permitiram realizar duas inferências: 1) foi utilizada a albumina como aglutinante da têmpera, e 2) foi observada em praticamente todas as amostras, a presença de grandes quantidades de carbonatos ( $\text{CO}_3^{--}$ ), o que revela forte ação do tempo sobre os revestimentos primários, atestando a idade e a autenticidade da pintura do forro da sacristia.

### **A re-fixação da camada pictórica**

Os testes de colas foram realizados para que se definisse o adesivo a ser adotado na re-fixação da camada pictórica ao seu suporte. Foram testadas as seguintes colas: clara de ovo em água destilada (1:1), sem nenhum efeito aderente (Gettens e Stout 1966); cola de coelho diluída em água destilada a 3% (com pouca aderência) e a 7% (com boa aderência e algum brilho nas bordas das lacunas); cola de osso diluída em água destilada a 3%, com certa aderência e brilho superficial; cola animal (osso e pele), diluída em água destilada a 6%, com alguma aderência; carboximetilcelulose (CMC) diluída em água destilada a 3%, com boa aderência; e Mowiol (álcool polivinílico), diluído em água destilada a 3,5%, com muito boa aderência.

Apesar do bom desempenho das colas sintéticas, a cola de coelho foi escolhida por sua compatibilidade com os materiais originais. Após a realização de testes em uma área delimitada no forro da sacristia, foi decidido que seria utilizada a cola coelho a 7%, por promover a maior capacidade de adesão entre a base de preparação e o suporte (madeira). A cola respondeu bem na maior parte do forro, particularmente nas grandes lacunas, mas nas áreas onde a pintura encontrava-se pulverulenta, a cola não funcionou bem. Nessas áreas foi aplicado carboximetilcelulose (CMC) a 3%. Os elementos da pintura do forro, dos frisos e cimalthas que estavam apresentando descolamentos, desagregações ou outras fragilidades foram então re-fixados. Inicialmente foram aplicadas, por meio de seringa e agulha, pequenas quantidades de álcool etílico hidratado (70%) com o intuito de melhorar a penetração da cola à base, e logo em seguida, a cola coelho. A mesma foi acrescida de água destilada, e levada ao fogo até a sua completa dissolução. Após a aplicação da cola, foi utilizada espátula térmica para acomodar as camadas mais salientes da pintura e tornar mais eficaz a ação da cola. Houve áreas em que a cola foi aplicada com pincel e outras, onde a cola deixou brilho nas bordas de algumas lacunas, ele foi depois removido com “swab” umedecido em álcool hidratado.



## O nivelamento das lacunas

Os testes de nivelamento foram realizados com carbonato de cálcio e sulfato de cálcio (gesso), com cola de coelho diluída em água destilada a 3%, ambos com bons resultados. O gesso foi escolhido por ser uma carga neutra e, desse modo, compatível com o azul ultramarino (pigmento cuja cor é alterada em meio alcalino). Após a aplicação de cada camada de nivelamento, a mesma foi seca e lixada para receber a camada subsequente, até se atingir o nível desejado. As últimas camadas aplicadas no nivelamento foram mais finas e macias para receber o retoque. O nivelamento das pequenas lacunas precisou, além do lixamento, de certa impermeabilização para receberem a reintegração cromática, feita com guache (Maimeri).

## A reintegração cromática

Paralelamente aos trabalhos de nivelamento, foram iniciados os trabalhos de reintegração da policromia ou apresentação estética pelo preenchimento das lacunas faltantes. Este estágio da obra, em especial, exige uma reflexão sobre os possíveis modos de conciliação da teoria à prática da conservação na condução do projeto, onde a execução técnica deve ser orientada e refletir a decisão intelectual.



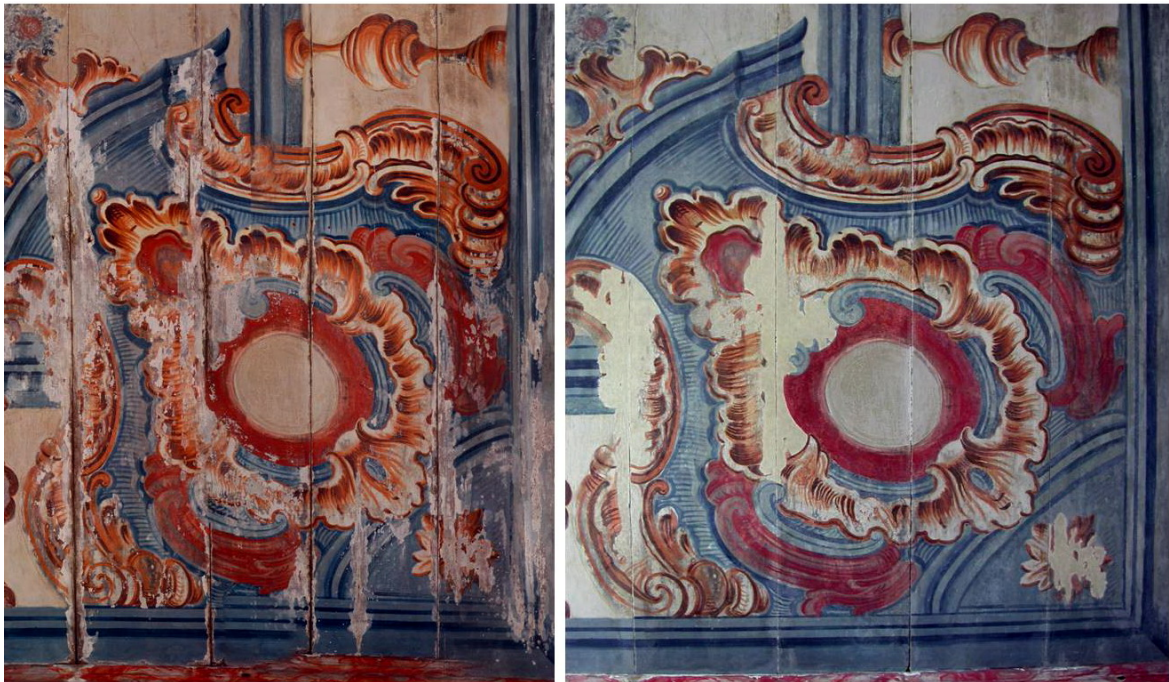
Fotos 5 e 6: Sacristia-Detalhe na situação atual e na reintegração pictórica.

O maior desafio das intervenções conservativas no forro da sacristia foi a delimitação do nível e da extensão das ações de recuperação dos danos pelas perdas das áreas pictóricas – as lacunas. Pelo estado de conservação de quase de ruína do forro, ficou claro que a atitude seria de minimizar o aspecto de degradação da pintura e maximizar leitura dos ornamentos artísticos. Esse desafio se manifestou na busca do equilíbrio entre melhorar a visibilidade da obra (o objetivo principal) e a manutenção do máximo de autenticidade artística e histórica (material), especialmente da pátina.

Nesse sentido as reintegrações concentraram-se nas áreas onde predominam as representações de elementos arquitetônicos, como frisos, listéis e balaústres e evitou-se a ações nas partes com figuração orgânica, como as floreiras e rocalhas. No caso do

medalhão de São Francisco optou-se pelo preenchimento das mínimas lacunas somente nas áreas não figurativas.

Partiu-se do princípio de que a reintegração da imagem da camada pictórica às suas lacunas, por reprodução, se constitui em uma medida não-recomendada, já que não é possível se inserir com legitimidade naquele momento em que o artista criou a parte que agora está ausente. Desse modo, reintegrar a lacuna à camada pictórica sem deixar os vestígios da ação, pressupõe uma falsa idéia de contemporaneidade com o restante da obra. A intervenção deve se limitar a favorecer a fruição estética daquilo que resta e que se apresenta como obra de arte, sem utilizar o recurso das “integrações analógicas”. Este conceito, lançado por Cesare Brandi (1977), designa um método de recomposição da imagem fundado na analogia, onde os elementos formais de um primeiro conjunto podem ser transpostos a um segundo, desde que eles guardem entre si uma relação biunívoca. Por biunívoca, entende-se que seja a relação entre dois conjuntos distintos, onde cada elemento do primeiro corresponde a apenas um elemento do segundo. Como a imagem original e a reproduzida analogicamente não mantêm entre si esta relação biunívoca em sua dimensão temporal, apenas na formal, o recuso da integração analógica não foi utilizado.



Fotos 7 e 8: Sacristia-Detalhe: rocalha na situação atual e na reintegração pictórica

A reintegração da camada pictórica buscou se diferenciar do restante da obra por meio da utilização de uma técnica e de tonalidades de cores distintas das encontradas na obra original. O pontilhismo, como meio de diferenciação de técnica, e as cores, em um tom abaixo daquele originário, foram utilizados na reintegração das lacunas. As lacunas pequenas (até 8 cm<sup>2</sup>) receberam uma aguada nas mesmas cores sugeridas pelos seus contornos sendo em um tom mais baixo. As lacunas médias (até 80 cm<sup>2</sup>) foram reintegradas pela técnica do pontilhismo onde foram utilizadas sempre três cores, isto é, um fundo e duas outras nos pontos coloridos. As lacunas maiores e as grandes perdas, onde o suporte (a madeira) esteve aparente, não foram objetos de reintegração, mas somente de ajuste da cor onde a base (cor branca) ainda estivesse aparente, com uma pintura homogênea em cor que não ressaltasse visualmente a perda, relativamente às

zonas com camadas pictóricas. Nessas áreas de perda, as tonalidades das cores dos fundos variavam conforme as cores das áreas anexas.

## Conclusão

O CECI realizou uma série de ensaios de reintegração virtual das lacunas da pintura do forro para verificar quais técnicas, cores e tonalidades se adequavam melhor aos objetivos de revalorização pictórica e simbólica dos forros. Foram realizados ensaios de extensão da reintegração que começavam com a reintegração das pequenas lacunas, passavam para as médias e as grandes, até atingir a reintegração total, com base em suposições do restauro estilístico. Os ensaios foram muito importantes para que a equipe de especialistas e de restauradores pudesse alcançar uma compreensão comum sobre os objetivos, a estratégia a ser seguida e os procedimentos técnicos a serem empregados.

Pelo modo como foi conduzida, a reintegração das lacunas devolveu a unidade à obra que se constitui em uma legítima emanção da sua própria imagem pictórica, mantendo a sua autenticidade e sem incorrer em um ato de falsificação.

Entretanto, até o momento da redação deste artigo, não foi possível aferir se o objetivo de revalorização da sacristia, pela intervenção no forro, foi alcançado junto aos seus dois principais usuários: Irmãos Terceiros e visitantes. Esse fato deve-se à não utilização das simulações virtuais como elemento de negociação dos objetivos. Recomenda-se, portanto, que as simulações sejam preparadas antes das principais fases de intervenção e que não sejam somente trabalhadas no nível da percepção técnica, mas, também, no dos usuários.

## Referências

- BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*, “Apostila teórica para o tratamento das lacunas”. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- GETTENS, Rutherford J. e George L. STOUT. *Painting Materials: A Short Encyclopaedia*. New York: Dover Publications Inc. 1966.
- HOENIGER, Cathleen. “The Restoration of the Early Italian ‘Primitives’ during the 20th Century: Valuing Art and Its Consequences”. *JAIC Volume 38, Number 2, Article 3*. 1999.
- ICOMOS Principles for the Preservation and Conservation-Restoration of Wall Paintings (2003). [http://www.international.icomos.org/charters/wallpaintings\\_e.htm](http://www.international.icomos.org/charters/wallpaintings_e.htm)
- MASSING, Ann. “Restoration Policy in France in the Eighteenth Century”. *Studies in the History of Painting Restoration*. London: Archetype. 1998.
- MORA, Paolo, Laura MORA e Paul PHILIPPOT. “Problems of Presentation”. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. 1996.
- PHILIPPOT, Albert e Paul PHILIPPOT. “The Problem of Integration of Lacunae in the Restoration of Paintings”. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. 1996.
- PHILIPPOT, Paul. “Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines II”. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. 1996.

VÉLIZ, Zahira. “The Restoration of Paintings in the Spanish Royal Collections, 1734-1820”. *Studies in the History of Painting Restoration*. London: Archetype. 1998.

VIÑAS, Salvador. *Teoría Contemporânea de la Restauración*. Madrid: 2004.