

ANO III Nº 004
2005

REVISTA

APCR

ASSOCIAÇÃO PAULISTA
DE CONSERVADORES
RESTAURADORES
DE BENS CULTURAIS

SÃO PAULO
BRASIL



Croqui

MOLDURAS

ESPECIALIZADA EM:

- * MONTAGENS UTILIZANDO PAPÉIS E ADESIVOS NEUTROS.
- * RESTAURAÇÃO DE: PINTURA DE CAVALETE, PAPÉIS E MOLDURAS.
- * MOLDURAS ARTESANAIS EM DIVERSOS ACABAMENTOS.

SÃO PAULO: RUA OSCAR FREIRE, 45. TEL. (11) 3083-2056. Fax: (11) 3081-6597.
CAMPINAS: RUA CORONEL QUIRINO 1592. TEL. (19) 3251-7280. Fax: (19) 3254-9316.



Capa Sergio Gregório
Obra da série *Ralos e Bueiros do Vale do Anhanguera*, exposta em 2004, na IQ Art Gallery.
Técnica: Tinta acrílica sobre Gase/Papelão.
Formato 35 x 35 x 4 cm.

Alguns aspectos da conservação de bens imóveis para uma abordagem de conceitos práticos e éticos. **Pág. 04**

Restaurando o Jahú.
Pág. 09

Restauração da escultura policromada de Nossa Senhora do Bom Parto. **Pág. 14**

Parque Nacional Serra da Capivara. **Pág. 18**

International Network for Conservation of Contemporary Art - INCCA. **Pág. 24**

Como se dá o trabalho interdisciplinar. **Pág. 26**

Abordagem conceitual sobre restauro. **Pág. 29**

Conservadores e restauradores - consciência e responsabilidade civil e penal na atuação profissional. **Pág. 33**

Atividades da APCR:
Gestão 2004/2005.
Pág. 36

Editorial

Ao apresentar pelo quarto ano consecutivo mais um exemplar da Revista APCR queremos agradecer a colaboração de todas as pessoas que através de seu trabalho voluntário tornaram possíveis estas publicações. A todas elas nosso reconhecimento, e a certeza de que sua colaboração é o que mais nos estimula a seguir adiante.

No período entre a publicação do primeiro número de nossa revista e este último, ainda não nos foi possível mostrar muitas mudanças, pois pouco mudou a situação do profissional de nossa área - *continuamos sem o reconhecimento da profissão e sem a normalização para nossa atividade*.

No entanto, podemos fazer registro, com satisfação, do esforço das diversas associações da classe que se uniram para elaborar em conjunto um documento visando conceituar nossa profissão; apontar um currículo mínimo a ser exigido para atuar junto ao Patrimônio Histórico e, sobretudo, exigir à observância às diretrizes de um código de ética profissional - *já aceito internacionalmente*.

Integram esta equipe de trabalho, representantes das associações nacionais: Abracor, Associação Brasileira de Conservadores Restauradores de Bens Culturais; Aber, Associação Brasileira de Encadernação e Restauo. E as associações estaduais: ACCR de Santa Catarina; APCR do Estado de São Paulo; Arco.IT do Paraná e a do Rio Grande do Sul, Acor RS. Um pequeno grupo de profissionais autônomos foi convidado para esta finalidade.

Este entrosamento das associações brasileiras é de suma importância para mostrar a complexidade da atividade do conservador restaurador, dos perigos iminentes que uma má gestão pode trazer ao patrimônio cultural e da necessidade de conscientizar os poderes públicos e privados a contatar com as associações acima, juridicamente aceitas e registradas em cartório, e cujos objetivos comuns são precisamente a salvaguarda e a preservação do nosso acervo patrimonial.

Outro assunto que nos preocupa é a carência de um projeto nacional de preservação patrimonial. Testemunhamos profissionais da área tentando preservar os acervos culturais através do seu trabalho delicado e, muitas vezes, de alto risco, *já que não existe um controle sobre a salubridade do ambiente de trabalho nem aos riscos a sinistros, leia-se incêndios e enchentes*. Posteriormente, constatamos que após a entrega do bem cultural restaurado, a rotina e o descaço prevalecem, e este bem se deteriora rapidamente. Fatos conhecidos como o do Sítio da Serra da Capivara, no Piauí, declarado patrimônio da humanidade pela Unesco, e hoje em perigo de deterioração pela falta de repasse de verbas, constitui uma das tantas contradições das “políticas culturais”.

Deixamos em aberto o tema das “responsabilidades”, que naturalmente devem ser respondidas pelas autoridades competentes.

Cabe observar que neste número estamos veiculando trabalhos de conservadores restauradores inseridos no mercado de trabalho com diferentes níveis de formação. São exemplos, entre outros, do zelo e compromisso com a qualidade da conservação e restauração de bens culturais móveis e imóveis.

Finalmente, reiteramos que a APCR vai continuar lutando para que nossa profissão seja reconhecida, mas sobretudo para que haja um consenso nacional que permita a implantação de um curso de graduação de nível universitário, paralelamente a outros de nível técnico, imprescindíveis para manter o patrimônio cultural brasileiro preservado. Este projeto, sem dúvida, está aberto aos interessados.

Atenciosamente
Maria de los Angeles Fanta
Presidente

Alguns aspectos da conservação de bens imóveis para uma abordagem de conceitos práticos e éticos.

**Ana Pecoraro Schaefer*



Igreja e hospedaria dos Círios do Cabo do Espichel

A conservação de bens culturais imóveis deve prover um veículo dinâmico em que indivíduos e grupos possam explorar, reforçar, interpretar e compartilhar seu passado histórico e tradicional, bem como o presente, como membro de uma comunidade ou como participante profissional.

A construção deve facilitar e promover uma relação sustentável de longo prazo com os recursos naturais e culturais de um lugar e seu povo, sua memória associada e seus modos de vida.

Por isso, a primeira etapa do trabalho de conservação é o desenvolvimento de um método para medir os benefícios intangíveis da herança construída. Isto é, o estabelecimento do valor de uso direto e indireto de projeto de restauro de um edifício ou conjunto de edifícios, incluindo uma variedade de métodos empíricos para a avaliação dos recursos e das qualidades ambientais.

O edifício deve ser visto como um item de capital cultural, isto é, promove um benefício de longo-termo para gerações sucessivas; e ainda, não deixa de ser um item de acesso a serviços, provendo benefícios materiais e não-materiais. Portanto, o princípio da conservação de edifícios deve ser a multifuncionalidade, atingindo toda as ramificações do projeto: econômico, social, cultural, histórico, ambiental, técnico, estético etc.

A cautela com esta etapa do processo vai respeitar e impedir as mudanças estruturais no contexto o que pode se tornar um processo irreversível de destruição da dinâmica condenando o projeto ao fracasso ou a um funcional artificial. Todos os elementos do sistema devem ser interconectados com o alto custo econômico e respeitados em sua prioridades isoladamente e/ou prioritariamente.

Deve existir a preocupação com a preservação da dinâmica presente bem como as mudanças futuras (para

quem e como favorecerá sua preservação no futuro) e não somente com o passado desse. O projeto de conservação não deve ter autoria e sim resultar de uma ação coletiva. Deve-se dar ênfase a participação de todos os grupos de interesse, com múltiplas maneiras de definir valores múltiplos e significância e principalmente promover uma reciclagem dos grupos de interesse.

A organização de projetos institucionalizados tendem a atuar de acordo com interesses de grupos constantes, o que prejudica o acesso e a dinâmica de outros grupos que devem contribuir no processo.

Ter a visão de projeto de longo prazo de ações ajuda a reciclagem de grupos e pessoas com diferentes pontos de vista, reforçando a dinâmica, e trazendo a consciência das diferentes escalas a serem tratadas o edifício, local, paisagem, entorno, regional, comprometimento [de troca] no tempo oportuno, continuamente e constantemente, fazendo do projeto um resultado de uma ação coletiva.

A conservação de edifícios se depara com problemas devido à questões de contextos particulares e únicos como a própria imobilidade, tamanho, escala e complexidade de uso e materiais.

Os princípios gerais que envolvem a prática da conservação de estruturas históricas é um fenômeno resultante do século XX, mas cujos fundamentos remontam à teorias européias conflitantes do século XIX.

De um lado, a escala baseada no pensamento de Eugene - Emanuel - Viollet - Le - Duc, em que restauração é vista como necessário restabelecimento de um estado final, o qual, pode nunca ter necessariamente existido. Isto é, a restauração baseada em estudos tipológicos, que “completaria” o edifício, baseado na construção de uma “unidade estilística”.

Essa corrente encontrava já, em seu tempo, fortes opositores nas escolas inglesas, representadas por John Ruskin e William Morris e na Alemanha, através da Escola de Dresden com Gottfried Semper, que defendiam a preservação total da história física do edifício, enfocada através de sua memória cultural. Classificavam a restauração tipológica como uma “falsificação” ou “o pior de todos os modos de destruição”.

A tarefa das teorias do século XX foi tentar achar em parte, uma reconciliação entre essas duas correntes conflitantes e coexistentes no século XIX.

Baseados nos escritos de Camillo Boito e Cesare Brandi, bem como outros modernos teóricos europeus, têm-se tentado, através da expedição das chamadas “cartas de

**Ana Pecoraro Schaefer é arquiteta, doutora pela USP, pós-graduada em Conservação pela Conservation Center da Universidade de Nova Iorque, pesquisadora no Metropolitan Museum of Art e Museu Winterthur, ambos nos Estados Unidos.*

restauração”, se estabelecer princípios universais e parâmetros para a prática da conservação de bens imóveis

Devido às transformações cada vez mais instantâneas de uma cultura e paisagens, cresceu a preocupação dos teóricos com a inclusão de definições amplificadas desses significados culturais, tendendo a ser mais democráticos, envolvendo cada vez mais as questões ligadas aos valores culturais e envolvendo em grande parte conceitos econômicos.

O significado cultural está intimamente ligado ao lugar. Essa relação contextual a ser considerada é causadora primordial de exigências e restrições aos projetos, assim como os preceitos regidos pelas cartas - guia devem estar igualmente embuídos de significância cultural, adequadamente direcionada ao(s) grupo(s) social(is) a que se representa.

A partir de 1964, com a carta de Veneza, questões de natureza ética foram sendo adicionadas à experiência e a abrangência teórica através do exercício intelectual dos profissionais visando o obstáculo respeito pela história, estética e integridade física dos edifícios e lugares, implicando em um crescente senso de responsabilidade moral pela cultura em questão.

Como em qualquer outra profissão, um código de ética dita as regras de conduta profissional para seus membros: assim os princípios básicos desenvolvidos pelas cartas adquiriram um valor de código de ética:

O que seriam tais princípios?

- A obrigação de realizar pesquisa e documentação, colher todas as evidências físicas; de arquivo e outras evidências antes e após quaisquer intervenções a fim de gerar e salvar o conhecido acerca de objetos e lugares.

- A obrigação de respeitar o “valor de antiguidade” cumulativo, isto é, compreender que um objeto ou sítio guarda em si uma memória física cumulativa da atividade humana incorporada aos valores culturais, materiais e técnicos. Respeitar as evidências de sua passagem pelo tempo, o edifício é impregnado de um valor cronológico.

- A obrigação de salvar a autenticidade (aquele a qualidade muito curiosa e crítica) para a apreciação visual e satisfação mental que possuem os objetos históricos e artísticos.

- A obrigação de realizar o mínimo de reintegração, isto é, para o restabelecimento estrutural, estético e legibilidade semiótica, com o mínimo de interferência.

- A obrigação de realizar intervenções que permitirão no futuro, outras opções e/ou futuros tratamentos. Esse princípio foi redefinido como “retratibilidade”, um conceito de alta significância para o tratamento de bens arquitetônicos dadas suas necessidades especiais de soluções de alta eficiência a longo prazo, de natureza estrutural, e portanto, descartando soluções precárias e/ou “irretratáveis”.

- Obrigação de incluir “provisões” para o futuro do lugar, sua manutenção e segurança. (carta de Berna).

Além dessa preocupação, as cartas se ocuparam também da relação profissional com clientes e da regulamentação da relação entre profissionais.

Dessas cartas pode-se também definir os papéis distintos do conservacionista e do arquiteto. O conservacionista é um cientista, voltado para o contexto físico de uma estrutura de lugar, preocupado com suas condições particulares de envelhecimento e sobrevivência. Este profissional favorece o enfoque metodológico que inclui o estudo, a documentação e diagnósticos dos processos quantitativos e qualitativos de deterioração e mudança, sempre de um ponto de vista da intervenção mínima, mas oportuna. Intervenções mais práticas são toleradas se tiverem o fim comprovado de sustentar e melhorar a vida útil da estrutura em seu ambiente, sem distorcer nenhuma evidência material, especialmente aquela que revelar traços de adições e de alterações da sua história de uso, inclui o lugar e sua insignificância cultural e auxilia o arquiteto a definir um uso através das vocações do lugar e do edifício, de maneira que sua ocupação seja uma aliada para a sua conservação.

Adicionado a esses problemas de ordem conceitual sobre os diferentes enfoques por diversos profissionais sobre o edifício e sua conservação coexiste um problema de ordem prática, causado pelas mudanças muito rápidas no âmbito da tecnologia da construção entre os séculos XIX e XX e, conseqüentemente na educação arquitetônica, que na prática, dificultou o entendimento dos atuais arquitetos sobre o tratamento da tecnologia de prédios antigos. Algumas dessas técnicas e seus conhecimentos já desapareceram completamente, devido ao alto custo, tempo de manufatura, complexidade na elaboração ou até por insalubridade.

Arquitetos treinados para a arquitetura moderna têm pouca informação técnica e teórica para entender a tecnologia, o “design”, a racionalidade, o comportamento e o “métier” empregado em edifícios tradicionais, além de desconhecer seus mecanismos de degradação, seus sinais de falência e colapso e as conseqüências da introdução de materiais modernos em estruturas antigas. O arquiteto deve-se engajar no projeto ao nível da adaptação do espaço ao uso e vice-versa, do planejamento executivo e sua dinâmica com a sociedade e trabalhar em conjunto com o profissional de conservação que deve colaborar no planejamento para a eleição de técnicas de intervenção mínimas, na eleição do uso de matérias comprovadamente compatíveis, e conhecedor de seus efeitos através do tempo e do uso humano, deve ter todo o conhecimento do tratamento necessário para preservar e reintegrar o edifício de acordo com princípios éticos estabelecidos.

Por todos estes entraves, de ordem ética, prática e profissional, os projetos de conservação de edifícios que têm sido mal-sucedidos ao longo do tempo, se devem muito mais à uma falha de atitude, de enfoque e de julgamento e não na ausência de habilidade para uma solução técnica apropriada.

Os edifícios e sítios históricos são artefatos complexos e dependem da leitura e autenticidade de seus componentes e elementos para emanar significado e poderem ser assim apreciados.

O tratamento de seus elementos decorativos não podem ser simplesmente substituídos porque justamente deles depende a compreensão do significado histórico como um todo. A atenção a esses elementos arquitetônicos é muitas vezes negligenciada pela impraticabilidade de escala e volume, consumo de tempo na obra, despesas e o desejo de reforma que muitas vezes acompanha o trabalho, substituindo os elementos decorativos, repintando com tintas modernas, acabando por entrar em conflito com os preceitos éticos dos métodos, documentos e a prática de manter as capas originais. Muitas vezes o enfoque é centrado na habilidade artística da recriação invés da conservação.

O problema em arquitetura é muitas vezes a atenção a esses elementos e a dificuldade de aceitação, por parte dos governantes e projetistas, da manutenção da pátina, ou simplesmente a aceitação da incorporação do envelhecimento no edifício. Outro grande problema é a dificuldade de inclusão no projeto, de uma prática de manutenção cíclica. Cabe ao arquiteto a inclusão de parte do orçamento da obra para um planejamento de um programa de manutenção periódica.

A educação de um profissional para conservação de arquitetura deve enfatizar o reconhecimento do edifício dentro de seu contexto epistemológico, deve ser desenvolvido através de um processo. Concentrar-se em ser o mais objetivo possível e focar o edifício e seu lugar como resultado de um complexo processo acumulativo. Um projeto baseado em interpretações de cunho estilístico-filosófico que não coincide com a realidade histórica da estrutura edificada, é questionável em sua autenticidade e seu reconhecimento.

A metodologia utilizada atualmente se assemelha muito ao da pesquisa arqueológica, tanto para edifícios como para espaços urbanos. Afim de produzir seqüências estratigráficas cronológicas positivas e negativas, com a finalidade de produzir um conhecimento histórico e técnico, incluindo a possibilidade de inter-relacionamento e articulação das informações no sentido da contextualização do fragmento.

No curso de problema de conservação de edifícios da Universidade de Lisboa, procura-se dar uma visão holística do tratamento do edifício em seu contexto, priorizando

os aspectos tecnológicos e da deterioração dos materiais, sua influência na falência estrutural e técnica de reparos.

Os alunos da Universidade de Lisboa iniciam os trabalhos na conservação de edifícios a partir do quinto semestre, isto é, na metade do curso de conservação e restauro que tem a duração de 10 semestres. A partir da metade do curso os alunos se encontram aptos para optar por uma das especialidades oferecidas pela Universidade. Neste período já estudaram os mecanismos de deterioração de materiais inorgânicos e orgânicos, além de um bom conhecimento de física, química, a química de polímeros, cristalografia, mineralogia, processos de corrosão etc. Também já estudaram todos os materiais construtivos, suas patologias e métodos de conservação, como a pedra, metal, pigmentos, cerâmica etc.

O objetivo do curso de Problemas de Conservação de Edifícios é justamente o estudo prático do comportamento dos materiais no conjunto do edifício, relacionando a mecanismos de deterioração ao meio ambiente e interação com materiais introduzidos, além de questões sociais e econômicas.

Na primeira etapa do curso os alunos se dividem em cinco grupos de acordo com seus interesses específicos, para que todo o levantamento do edifício e seu contexto seja elaborado. O levantamento total sobre as evidências documentais (pesquisa em arquivos, reformas, introdução de materiais, pontos de contato, usos correntes, hábitos da sociedade local, meio ambiente - ventos predominantes, recursos naturais, insolação, vegetação nativa etc).

A primeira etapa do curso se encerra com a apresentação dos grupos em forma de seminário, discussões e distribuição dos dados recolhidos.

Em uma segunda etapa, os grupos trabalham com todos os dados recolhidos e entram na fase analítica do projeto.

O trabalho final é concebido a partir da organização dos dados, hierarquização das estratigrafias, estudo das forças e ações sobre a estrutura estudada até a proposta de restauração e a formulação de um plano de conservação.

O plano de conservação deve conter toda a dinâmica prática das manutenções acíclicas e do ciclo econômico, levando em conta os incentivos das atividades tradicionais das sociedades locais.

No ano de 2004 escolhemos o edifício da Igreja e hospedarias dos Círios do Cabo do Espichel, nos arredores de Lisboa como objeto de estudo. O projeto foi acatado com grande entusiasmo pelos administradores da freguesia de Sesimbra que participaram das discussões com os alunos e foram muito atenciosos ao fornecerem dados e informações ao projeto.

O Cabo Espichel



Onde acaba a terra e começa o mar...

Hospedarias

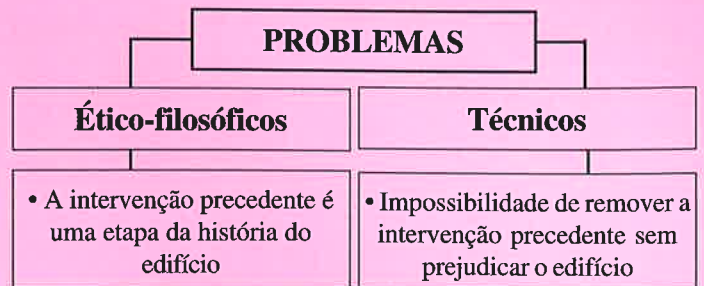
- Início da construção em 1715, para substituir as casas dos romeiros.
- Ampliadas entre 1745 e 1760.
- Terremoto de 1755.
- Distribuídas em dois corpos paralelos que se unem às torres sineiras da igreja, formando assim um complexo em "U".
- Estendem-se no sentido Este/Oeste.
- Planta retangular.
- Construção rústica, sem arranjos de perfil erudito.
- Edifícios de dois pisos:
 - Piso inferior rasgado por arcaria assente em pilares prismáticos.
 - Piso superior com janelas retangulares de distribuição irregular.
- Coberturas variam entre duas e quatro águas.

Intervenções realizadas sobre a estrutura (segunda metade do séc. XX)

- 1964 - Consolidação de troços das fachadas.
 - Realçamento de fundações das paredes exteriores.
 - Regularização dos pisos térreos por enrocamento.
 - Cintas de travamento em betão armado.
- 1969 - Substituição de coberturas por outras assentes em estrutura de betão armado.
- 1971 - Pavimento em lajes de betão, reforço de paredes e alvenarias exteriores.
- 1972 - Consolidação de alvenarias, substituição de pavimentos e coberturas (estrutura em betão).

Princípios para uma nova intervenção

Como podemos relacionar com a intervenção precedente?



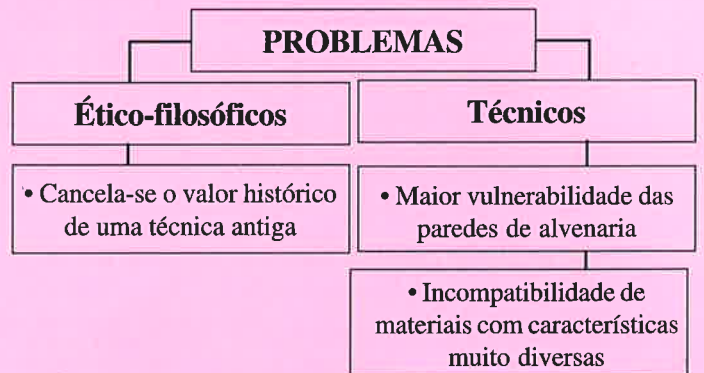
Qualquer intervenção deverá ser baseada numa discussão multidisciplinar entre arquitetos, engenheiros, conservadores-restauradores, historiadores de arte, etc...

Estrutura após intervenção

O que resta da estrutura original é apenas o aspecto exterior!

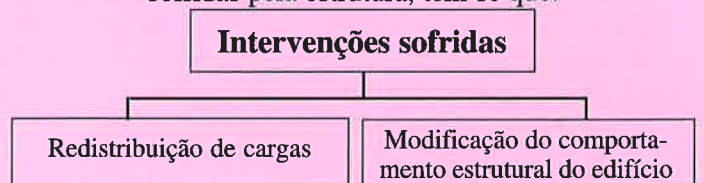
A nova intervenção modificou completamente:

- a concepção estrutural e
- o comportamento do edifício



Análise e observação do estado atual

Considerando a transformação e intervenções relevantes sofridas pela estrutura, tem-se que:



Análise estrutural



O que mudou?

Antes de considerar todas as forças e ações que agem sobre a estrutura é importante avaliar as alterações que esta sofreu ao longo das várias intervenções.

Comparação dos sistemas construtivos

A) Estrutura em alvenaria:

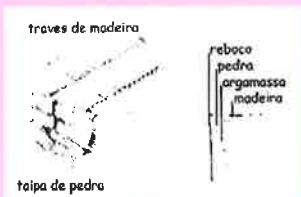
- Estrutura estática indeterminada.
- Função estrutural de suporte das cargas verticais distribuída por toda a parede.
- Funciona principalmente por esforços de compressão, ou seja, de gravidade: boa resistência a esforços de compressão, baixa resistência a esforços de flexão, corte e tração.
- Permite múltiplos padrões de equilíbrio, pela capacidade de reajustamento da estrutura a alterações na distribuição das cargas.

B) Estrutura em betão armado:

- Estrutura estática determinada.
- Função estrutural de suporte das cargas verticais concentrada nos pilares, ou seja, as cargas têm passagem obrigatória por elementos estruturais pontuais.
- Permite apenas um padrão de equilíbrio.
- Pouca capacidade de ajustamento a deformações.

Evolução da estrutura

Técnica construtiva e materiais constituintes

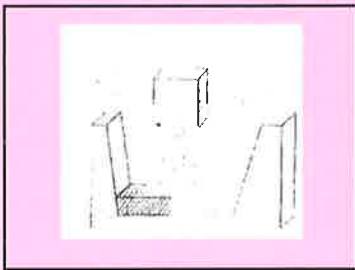


- Parede em taipa de pedra (pedra e argamassa)
- Reboco como acabamento
- Pavimento em madeira



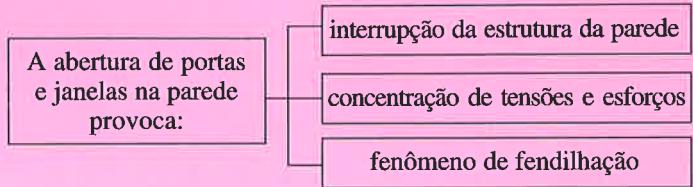
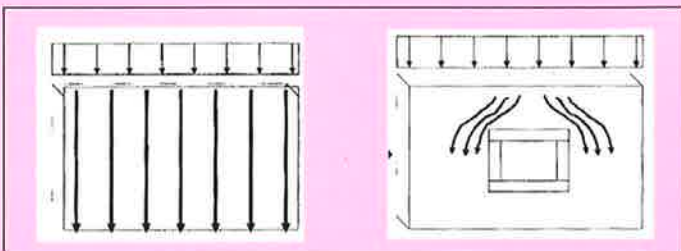
- Estrutura reticulada de betão armado
- Painéis de taipa de pedra e tijolo

Alterações de comportamento estrutural: as fundações



Para fazer a estrutura de betão foi necessário intervir ao nível das fundações a fim de distribuir o peso numa superfície maior. Foi feito um recalçamento das fundações

Alterações de comportamento estrutural: as aberturas



Forças Físico-Químicas

ÁGUA

Efeitos:

Abaulamento e desagregações superficiais

Separação de alguns elementos superficiais

Desenvolvimento de agentes biológicos

Recristalização (no interior)

Eflorescência de sais (no exterior)

Empolamento, fendilhação e desagregação de rebocos e alvenarias

Causas:

— Expansão da taipa de pedra

— Deterioração da argamassa

— Ações físico-químicas e mecânicas (ex: raízes)

— Solubilização e recristalização dos sais solúveis, existentes nos diversos materiais constituintes, depositados na superfície após a evaporação da água

— Corrosão dos metais e seu aumento de volume

Forças Físico-Químicas:

ÁGUA

Origens

Infiltração

Através do telhado e juntas deficientes

Condensação

Em superfícies que estejam a temperatura inferior a do ambiente

Ascensão capilar

Por isolamento inadequado das fundações em relação ao terreno

Água da chuva

Caso não exista um sistema eficiente de escoamento

Água do mar transportada pelo vento

Vento transporta aerossol de água salgada

Forças Físico-Químicas:

Interações entre materiais de características diferentes:

Betão / taipa de pedra

Efeitos:

Desenvolvimento de tensões internas - Fissuras

Acumulação de água no interior da parede

Danos físicos do material menos resistente

Causas:

— Diversos coeficientes de dilatação térmica são fator adicional de esforço

— Diferente porosidade

— Diferente resistência mecânica

Restaurando o Jahú

**Celso Calixto Rios*

Recuperando a história da aviação brasileira, o Helicentro/Helipark, tomou para si a responsabilidade de restaurar esse que foi um grande marco da nossa aviação, o S-55M - Savóia Marchetti "Jahú".

Chamado "Aerobote", fabricado a partir de 1920, S55M, o hidroavião foi projetado e construído pela empresa italiana Societá Idrovolante Alta Itália, que por vinte anos desenvolveu uma gama de aviões de várias espécies, que desciam em terra, na água ou em ambos. A marca desses aviões era Savóia Marchetti; usavam motores da Casa Issota-Frasquini e eram projetados para a Real Marinha Italiana, com o objetivo de patrulhamento costeiro e oceânico.



Execução dos encostos

Seu desempenho tinha concepção bastante estranha, sendo praticamente uma asa voadora; o modelo não tinha um corpo central onde normalmente ficava o posto de pilotagem, e sim duas grandes barcas que os italianos chamavam "escafos", acoplados sob a asa, onde se postavam do lado direito o navegador e do lado esquerdo o mecânico. Tudo isso interligado por uma passagem que se localizava na seção central da asa, permitindo a comunicação interna de escafo para escafo ou de escafo para o posto de pilotagem, que ficava dentro da seção central da asa. Essas passagens eram bem estreitas, não proporcionando muito conforto para quem as usasse.

**Celso Calixto Rios, artista plástico, formado pela faculdade de Belas Artes de São Paulo. Restaurador formado pelo Instituto Paulista de Restauo, desde 1997. Atua na área de restauo em geral, com especialização em pintura de cavalete e madeira. É vice-presidente da APCR, Associação Paulista de Conservadores Restauradores de Bens Culturais.*



Walfrido trabalhando nos encostos

A epopéia do Jahú começou por iniciativa de um fazendeiro da cidade paulista de Jaú, João Ribeiro de Barros, que era apaixonado por aviação e possuía brevê - licença para pilotar aeronaves. Como nessa época estavam em voga os reides aéreos, como travessias oceânicas e vôos de longa duração, João Ribeiro partiu para a Itália com a intenção de comprar uma aeronave que lhe possibilitasse realizar uma viagem da Itália ao Brasil, com apenas algumas escalas. Ele não seria o primeiro a realizar tal façanha, pois portugueses já o haviam realizado: Gago Coutinho e Sacadura Cabral, patrocinados pelo governo português. Os brasileiros,



Celso na oficina

contudo, realizaram essa façanha por conta própria, sem ajuda governamental.

Dirigindo-se ao norte da Itália, em Sesto Calende, junto aos Alpes, onde ficava a fábrica de aviões de SIAI (Società Idrovolanti Alta Itália), tomou conhecimento do S55M, cujo nome era “Alcione”, pois já havia participado de um reide, porém sem muito sucesso.

Acabou negociando o aparelho sob a condição de que seriam feitas diversas alterações, para melhorar o desempenho do hidroavião.

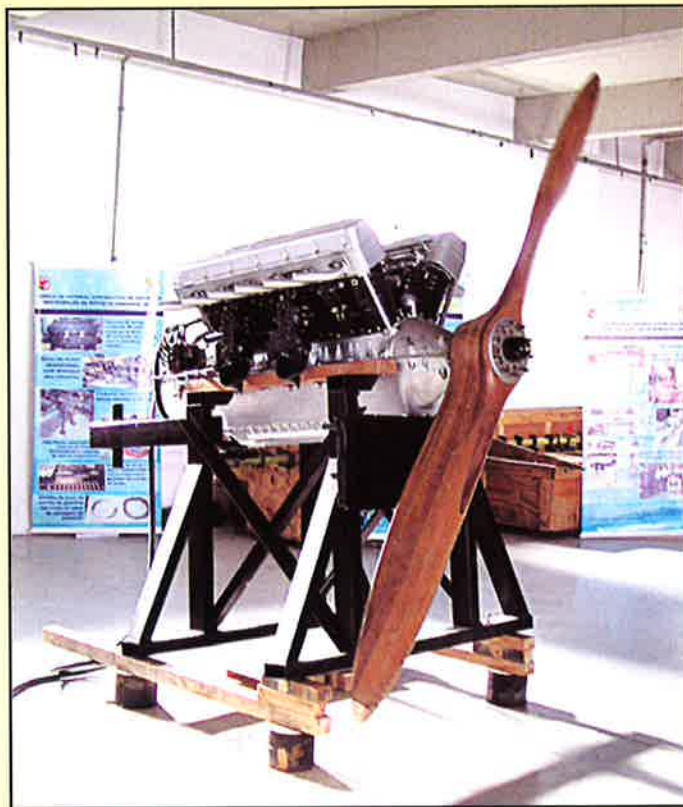
Reuniu então a equipe, composta de mais três pessoas e o mecânico Vasco Cinquini, o navegador Newton Braga e o co-piloto Arthur Fernandes da Cunha, que mais tarde seria substituído por João Negrão.

Foram inúmeros os contratemplos que eles tiveram de suportar durante a viagem. Descobriram que o combustível fora adulterado, que uma peça de bronze fora deixada propositalmente dentro do motor, sofreram grande demora na reposição de peças, fornecidas pela fábrica italiana. Qual o motivo de toda essa sabotagem? É que, no mesmo período, uma equipe italiana participava de um reide semelhante, patrocinado pelo governo italiano, cujo mandatário na época era Mussolini. Logicamente os italianos queriam as glórias para eles...

O reide do Jahú teve início no dia 13 de outubro de 1926, na Itália, e foi terminar na cidade de São Paulo - Brasil, na represa de Santo Amaro, no dia 29 de julho de 1927, ou seja, 10 meses depois. Saíram de Sesto Calende, passaram por Gênova, Alicante, Gibraltar, Canárias, Porto Praia, Fernando de Noronha, Natal, Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Santos e chegaram à represa de Santo Amaro, em São Paulo.



Escafos vistos por dentro



Motor restaurado

A segunda fase da história desse hidroavião, sendo a primeira sua grande travessia oceânica, compreende os locais para onde ele foi enviado, após sua chegada histórica. Da represa de Santo Amaro, em São Paulo, o Jahú foi transportado para um galpão ao lado do Museu Paulista, o popular Museu do Ipiranga, situado no bairro do mesmo nome em São Paulo. Tempos depois foi transferido para o Museu da Aeronáutica, no Ibirapuera. Isso se deu por volta de 1956; e o museu, hoje desativado, é conhecido atualmente como “Oca”. Foi aí que a aeronave ficou realmente conhecida. Eu mesmo, quando menino, em uma visita ao parque, fui ao museu conhecê-lo. Não há uma só pessoa com a qual con-versamos que também não o tenha visto neste local, pois o Ibirapuera era, e é, a “praia” dos paulistanos. Em anos recentes, contudo, tanto o Jahú quanto outras aeronaves históricas foram separadas e levadas para locais menos adequados. Algumas peças do museu foram para o Cemucam, que é um centro de lazer municipal, com áreas de campismo, vizinho do município de Cotia, e que não tem a menor condição de abrigar peças tão importantes. Isso inclui o “Demoisele” original, de Santos Dumont, e vários outros.

O Jahú seguiu para o Campo de Marte e, lá permaneceu em dependências da Polícia Militar, localizadas no bairro de Santana.

No monta-desmonta e o vai-e-vem decorrentes, o hidroavião sofreu muitas avarias e mesmo restaurações indevidas, fora a infestação de cupins que não deram trégua, devorando tudo que podiam, a madeira e a nossa história! Foi aí que entrou em cena o Helipark, com seus dedicados funcionários, já que as autoridades constituídas não tomaram conhecimento da situação.

O Helipark é uma empresa especializada em helicópteros, representando várias marcas de aeronaves, fornecendo manutenção e reformas, que vão desde troca de peças, até a pintura, possuindo oficinas e pessoal altamente capacitados.

A empresa realiza também restaurações em aeronaves mais antigas, recuperando-as para uso normal e fornece hangar para várias aeronaves particulares, tendo se tornado um verdadeiro aeroporto ou heliporto, possuindo sala de embarque com lanchonete, sala de pilotos, torre de controle e uma pista de vôo com características especiais para helicópteros, também com fornecimento de combustível através de caminhões especiais de pista.

O diretor-presidente João Zeferino Ferreira Velloso e a diretora executiva da empresa, Regina Helena Scripiliti Veloso, assim como o diretor técnico, Élson Sterque, veterano da FAB com grande experiência de vôo em aeronaves (como os famosos Catalina e Neptune), são pessoas apaixonadas por aviação e entraram em ação, quando souberam do estado lamentável em que se encontrava o Jahú, tomando para si a responsabilidade de restaurá-lo, trazendo-a para as dependências do Helipark no ano de 2004.

O restauro do Jahú, faz parte de um convênio firmado entre o Helipark, a Fundação Santos Dumont, o IV Comar e a Aeronáutica Militar Italiana, com o apoio do Condephat e da família Ribeiro de Barros.



Grupo da APCR no Helipark

Quanto à restauração propriamente dita, alguns aspectos devem ser analisados. Em qualquer caso de aeronaves que possuam interesse histórico, o trabalho a ser executado deve seguir sempre o mesmo cuidado, ou seja, manter-se a originalidade e a aparência, se possível. Existem duas possibilidades: o modelo estático, aquele que não irá mais executar sua função original, voar; neste caso, pode-se trocar peças que seriam vitais para a segurança em vôo, porém mantendo-se uma originalidade aparente. No caso de peças estruturais, ou seja aquelas que mantêm o aparelho equilibrado e montado, deve-se trocar se for o caso, porém mantendo suas especificações técnicas.

Nas aeronaves que podem voar, os procedimentos de restauração mudam um pouco, pois neste caso o mais importante é a segurança do aparelho em vôo, preservando as vidas dos pilotos, passageiros, mecânicos etc. Procura-se manter a aparência, da melhor maneira possível. Quanto a peças vitais, as chamadas “aviônicas”, como relógios, freios, tubulações hidráulicas, deverão ser trocadas. Mantêm-se



Escavos em fase final



Posto de pilotagem em execução



Wilson e Roberto

então principalmente o aspecto visual, como cor de pintura, insígnias, armamentos etc.

No caso do Jahú, foi adotado o modelo estático, pois como sua estrutura é de madeira, seria impossível que ele voasse novamente devido à fadiga natural do madeiramento; somente com a substituição de toda a estrutura é que ele poderia voltar a voar, mas aí perderíamos totalmente a originalidade do aparelho.

Então o trabalho que se optou por executar é de troca das peças, quando isso se faz necessário, e substituição do revestimento externo, buscando-se fazê-lo se possível com a madeira mais próxima da que foi utilizada originalmente (compensado de três milímetros). Para fixação é utilizada cola especial, de nome comercial "Cascophen-RS", pregos de latão e cobre, para evitar ferrugem.

Em junho de 2005, a APCR visitou o Helipark, visita essa agendada pela restauradora Ana Carolina Laraya Glueck, que tomou contato com a empresa, ao ser chamada para restaurar fotografias, cartazes, e outras peças históricas de propriedade da Fundação Santos Dumont, que foram expostas no evento de lançamento do projeto de restauração do Jahú em agosto de 2004.

Chegando o grupo de visita, na qual me achava incluído, fomos atendidos pela funcionária Andréia Zwetsch, diretora de marketing e pelo sócio-diretor da empresa, Sr. Sterque, que nos mostraram não apenas o Jahú mas todas as dependências do Helipark.

Percebendo a necessidade que a equipe apresentava quanto à mão-de-obra especializada em restauração, eu e um amigo, Walfrido Carlos Alcantara de Oliveira, aficionado por aeronáutica, plastimodelismo, aeromodelismo e nautimodelismo, apresentamo-nos como voluntários para colaborar na recuperação dessa importante aeronave. A primeira tarefa que nos foi confiada foi a reconstrução dos



Seção central da asa em restauro

dois bancos, do piloto e do co-piloto, constituídos de assento e encosto, feitos totalmente de madeira e revestidos de couro.

Somente um conjunto sobrou dos originais, contudo em péssimas condições de conservação, não sendo possível recuperá-lo; estamos, portanto, tomando-os como modelo para reproduzi-los da maneira mais fiel possível, embora no final do trabalho essa reconstrução nem vá aparecer, já que, depois de prontos, os bancos serão revestidos de couro e ficarão escondidos dentro da cabine.

O Helipark destacou três funcionários para trabalhar ininterruptamente no restauro; Roberto Lopes, técnico ferramenteiro, supervisor de restauro; Wilson Dias Rodrigues, técnico em restauro e William Vitor Felismino, auxiliar de restauro, que com muita vontade e dedicação, já recuperaram os dois escafos, flutuadores do hidroavião e estão



Seção central da asa



Confecção do gabarito para a lateral do acento

terminando a seção central da asa, na verdade o corpo do avião, onde se instalavam o piloto e o co-piloto. O trabalho executado constitui-se na troca de todas as cavernas, os suportes de sustentação da estrutura, que estavam danificadas; foi trocado também todo o entelamento superficial, utilizando-se compensado de três milímetros, o mesmo que foi usado na fabricação, há tantas décadas. Todas as peças de metal (suportes de retenção da asa, dos escafos, roldanas etc), foram recuperadas, e as faltantes ou danificadas foram refeitas conforme a peça original. O leme estabilizador, infelizmente, não pode ser recuperado, pois estava em péssimas condições de conservação. Foi então enviado à Itália, para ser novamente reconstruído.

Dos dois motores, um já se encontra no Helipark, tendo sido restaurado no Pama (Parque de Material Ae-

ronáutico), também seguindo-se rigorosamente as características originais. O outro, em fase de restauração, deverá chegar em breve.

Resta ainda o restauro das duas asas, que têm aproximadamente 10 metros cada uma e que ainda se encontram nas mesmas condições em que a aeronave chegou. Cada asa deverá ser desencapada, examinada peça por peça, para que sejam trocadas, as que se encontram deterioradas. Todas serão limpas, será aplicado um defensivo contra cupins, será aplicada seladora evitando a umidade, e efetuado novamente o revestimento de verniz sintético de cor vermelha, mantendo-se o aspecto primitivo do Jahu.

Diz-se que a escolha dessa cor vermelha foi uma homenagem à bandeira paulista. Seja verdade ou não, todo esse conjunto deverá ser montado num local definitivo de exposição, que será a morada definitiva desse épico hidroavião, provavelmente o novo Museu da Aeronáutica.

O que se pretende, não só neste trabalho, mas em todo o trabalho de restauro, é que a peça, seja ela qual for, possa durar por muito tempo e que muitas gerações possam ter conhecimento de sua história, e do grande sacrifício, amor e patriotismo que nossos antepassados tiveram. No caso específico do Jahu, João Ribeiro de Barros e seus companheiros, realizaram grande façanha, e apesar de desacreditados pelas autoridades da época, conseguiram vencer todas as dificuldades e concretizar um vôo histórico.

Referências Bibliográficas

Revista *Asas*: Nº 15-Outubro/Novembro 2003 - Nº 16-Dezembro 2003/Janeiro2004 - Nº 17/Fevereiro/Março 2004 - Nº 19/Junho/Julho 2004 - São Paulo.



Foto histórica do Jahu

Restauração da escultura policromada de Nossa Senhora do Bom Parto¹

**Silvia Matilde Fazio*

1. INTRODUÇÃO

O restauro da escultura em madeira policromada de Nossa Senhora do Bom Parto aconteceu no período de setembro a novembro de 2004 e passou por três fases de trabalho, às vezes consecutivas, outras conjuntamente e sempre com materiais reversíveis.

A primeira fase consistiu em restaurar a estrutura da peça, ou seja seu suporte. Foram, por isso, retiradas intervenções anteriormente mal feitas através do desmonte nos quatro blocos que a constituem.

A segunda fase foi a limpeza completa com produtos químicos escolhidos da tabela de solventes de Liliane Maschelein Kleiner, após testes prévios.

A terceira fase se resumiu no acabamento através do nivelamento com massa apropriada e a reintegração pictórica para uma apresentação estética.

Posteriormente foi remontada e está à espera de voltar ao seu lugar de origem, no Retábulo-Mor da Capela do Padre Faria.

A história desta imagem faz parte da história oral de Ouro Preto e sua veracidade não é completamente assegurada.

De qualquer forma, o Padre João de Faria Fialho, paulista de São Sebastião, acompanhou em expedição a Minas Gerais o bandeirante Antônio Dias de Oliveira.

Ele erigiu, em 1698, a Capela de Nossa Senhora do Rosário, recolhendo por esmola e donativos o dinheiro para a sua construção. Ao redor da região da capela descobriu-se ouro e, por esse motivo, foi fundado um novo povoado com sua capela, a Capela de Nossa Senhora do Bom Sucesso ou do Bom Parto. As autoridades eclesásticas interditaram a capela após o assassinato do padre em plena missa e a imagem da padroeira, Nossa Senhora do Bom Parto, foi levada pela população para a Capela do Padre Faria, onde até hoje é conservada em cima do Sacrário.

Isto explica o fato da igreja ter como patrona esta imagem. A igreja foi reconstruída, como é conhecida hoje, na metade do século XVIII.

Silvia Matilde Fazio, conservadora, restauradora de mobiliário

¹Capela de Nossa Senhora do Rosário - do Padre Faria de Ouro Preto

Relatório Técnico Final de Estágio Curricular Supervisionado Orientado por: Carolina M. Proença Nardida FAOP - Curso 2003/2004



*Imagem frontal de
Nossa Senhora do
Bom Parto*

2. DESENVOLVIMENTO

2.1 Identificação

Título da obra: Nossa Senhora do Bom Parto

Tombamento: 03.019.01 pelo Cadastro de Bens Móveis / Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias de Ouro Preto / Instituto de Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto

Técnica: imagem de madeira esculpida, encarnada e policromada

Época: primeiro quartel do século XVIII (atribuição)

Autor: desconhecido

Dimensões: 54,5 x 32,5 x 22 cm

Origem: desconhecida

Procedência: Capela de Nossa Senhora do Rosário do Padre Faria

Proprietário: Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias

Localização: Retábulo-Mor / Trono; fixada na peanha.

Título da obra: Peanha

Tombamento: 03.085.01 pelo Cadastramento de Bens Móveis / Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias de Ouro Preto / Instituto de Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto

Técnica: Madeira Talhada e Pintada

Época: Século XVIII (atribuição)

Autor: Desconhecido

Dimensões: 14,5 x 32,5 x 20,1 cm

Origem: Desconhecida

Procedência: Capela de Nossa Senhora do Rosário do Padre Faria

Proprietário: Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias

Localização: Retábulo-Mor/Trono

2.2 Descrição

Figura feminina em pé com perna direita levemente dobrada, face oval, olhos bem abertos, boca pequena, orelhas pequenas com furos para brincos, cabelos longos pretos, furo no topo da cabeça para colocação de auréola; braços para frente segurando um pano sobre o qual se estende uma figura infantil com as mãos apoiadas no tórax e a perna direita levemente levantada.

Apresenta túnica florida de manga 3/4 que recobre os pés, um xale com decote em V cobrindo os ombros, um manto partindo do flanco esquerdo, envolvendo-a até o chão, subindo até o ombro esquerdo e ficando preso na dobra do braço esquerdo.

Encontra-se em cima de duas nuvens, uma de cada lado, e frontalmente dois querubins de cabelos ondulados com cabeças inclinadas a 3/4 em direção ao meio. Base pentagonal, em cima menor e geométrica, embaixo mais ampla e com linhas arredondadas.

Peanha poligonal com parte posterior chanfrada e os outros cinco lados em curvas e contracurvas; a parte central é côncava e a moldura superior é saliente.

2.3 Análise Formal

Nota-se na obra uma simetria, visto que a linha principal passa pelo eixo central e a linha diagonal passa pelas dobras do manto apresentando de ambos os lados proporções semelhantes. Um triângulo superior é formado pela cabeça e os braços e vários triângulos são formados pelas dobras do manto e da túnica.

2.4 Análise Estilística

A imagem enquadra-se no estilo barroco do começo do século XVIII.

O barroco nasceu na Europa no século XVII como reação ao estilo renascentista, por isso não aspira a uma persistência tranqüila, conclusa em si mesma, mas a um perpétuo vir-a-ser, para dar ênfase à idéia de movimento no desejo de destacar as energias em sua máxima tensão.



Nossa Senhora do Bom Parto - Rachadura na mão

A peça apresenta movimentação geral da composição, preferência pelas diagonais, curvas e contra-curvas, predominância das emoções sobre as faculdades intelectuais e do sentimento sobre a razão. Tudo isso é percebido pela sua expressão, pela sinuosidade das vestimentas, no movimento do planejamento, no volume dos cabelos ondulados e nas volutas com os querubins distribuídos de forma simétrica.

2.5 Análise Iconográfica

A Nossa Senhora do Bom Parto se apresenta em pé, com as mãos estendidas segurando um pano ou almofada onde se encontra o Menino Jesus deitado, nu e recém-nascido. Veste uma túnica e uma capa que lhe cai dos ombros até os pés. Tem um véu curto na cabeça e não usa coroa.

2.6 Técnica Construtiva

O suporte é formado por quatro blocos de madeira: a virgem, o menino, a base e a peanha.

Em relação à camada pictórica, o presente projeto não privilegiou análises de estratigrafia, no entanto podemos observar que a peça passou por várias intervenções e provavelmente esta não é mais original pois se nota que o estilo é Rococó devido as cores e decorações das roupas de virgem. Apresenta diferenças grandes de tratamento, muitas repinturas, resíduos da camada pictórica original ou de repinturas ainda anteriores.

2.7 Estado de Conservação

A imagem se encontra em bom estado de conservação. Apresenta:

- 1- Na virgem: presença de prego no ombro direito; presença de cola escorrida e colagem mal feita que passa pela mão, o ombro e o pano; fissura frontal no manto; perda de suporte do lado direito inferior do manto; perda de suporte na curva do manto do lado esquerdo e presença de resina epóxi; fixação na base com resina epóxi e pregos; rachadura mal reconstituída com resina epóxi na altura das nuvens do lado direito.
- 2- No menino: quebra do ombro; fixação ao pano com parafuso; pernas coladas fora do eixo.
- 3- Na base: presença de pregos e furos; perda de suporte na

parte frontal; presença de resina epóxi do lado esquerdo; dois grandes parafusos que a fixam à peanha de modo instável.

- 4- Na peanha: presença de furos e pregos.
- 5- Sujidade generalizada.
- 6- Repinturas e perdas na camada pictórica generalizadas.

2.8 Exames Realizados

Foram efetuadas fotografias de luz ultravioleta.

2.9 Tratamento Proposto

Separação dos quatro blocos e seu tratamento:

- 1- Na virgem: retirada do prego do ombro; colagem no eixo da parte mal colada do ombro; retirada da resina epóxi do manto e preenchimento com material mais idôneo; retirada da resina epóxi da base e sua fixação com cola reversível e cavilhas de madeira; preenchimento da rachadura das nuvens.
- 2- No menino: retirada do parafuso que o prende ao pano; colagem dos ombros e das pernas; recolocação com cavilha de madeira.
- 3- Na base: retirada dos pregos; preenchimento dos furos e da região com resina epóxi com serragem de madeira; troca dos parafusos por cavilhas de madeira; reconstituição da frente com material idôneo.
- 4- Na peanha: retirada dos pregos; preenchimento dos furos com serragem de madeira.
- 5- Limpeza completa com produtos químicos após os testes de solubilidade.
- 6- Retirada das repinturas.
- 7- Nivelamento nas perdas da camada pictórica.
- 8- Reintegração pictórica com tintas para restauro.
- 9- Aplicação de verniz de proteção.
- 10- Junção dos blocos.

2.10 Tratamento Realizado.

A restauração foi executada

- 1- Na Virgem: retirada do prego do ombro, preenchimento do furo com madeira; não foi considerado prudente descolar a colagem mal feita, portanto a fratura do manto e do ombro foi limpa do excesso de cola com bisturi e foi aplicado Araldite Madeira onde faltava suporte no pano e foram esculpidos os



Nossa Senhora do Bom Parto - Rachadura no pano

dedos; modelagem da orelha direita com Araldite Madeira pois aquela presente era uma intervenção mal feita; retirada com bisturi de toda a resina epóxi presente (na curva do manto, entre a escultura e sua base e na rachadura das nuvens) e preenchimento com Araldite Madeira; retirada das cavilhas quebradas e sua troca por novas.

2- No menino: retirada do parafuso que o prende ao pano; colagem do ombro com cola branca; descolagem das pernas e sua reencolagem no eixo com fixação com cavilhas e cola branca; colocação de cavilha para sua fixação ao pano.

3- Na base: retirada de pregos e parafusos e preenchimento dos furos com madeira; colocação de cavilha para fixar na peanha; modelagem de Araldite Madeira para reconstituição da parte anterior.

4- Na peanha: retirada dos pregos e preenchimento dos furos com madeira.

5- Limpeza completa com xileno aplicado com swob. Foi efetuada uma segunda limpeza com produtos mais específicos para uma ação mais profunda.

Foi usado xileno 50% + dimetilformamida 50% em várias regiões, tolueno 50% + isopropanol 50% na túnica,

tricloroetano 50% + dimetilformamida 50% no cabelo do menino.

6- A peça apresenta muitas repinturas pontuais que foram retiradas com bisturi.

A túnica apresenta repintura branca. O manto, internamente, é repintado de amarelo nas bordas e, externamente, de azul.

Das nuvens foi retirada uma das repinturas por estar em boas condições e não saber se aquela original estava. Na base se retirou um resquício de pintura verde. Na peanha foram encontrados resquícios de douramento e de marmorização embaixo da repintura branca. Na carnação foi retirado um rosa escuro na cara da virgem, dos anjos, nas mãos e no menino todo.

7- Aplicação de massa de nivelamento feita com carbóximetilcelulose (3 partes) + acetato polivinílico (1 parte) + carbonato de cálcio com pincel e espátula.

8- Reintegração pictórica com tintas Maimeri para restauro usando a técnica de ilusionismo.

Não foi possível, pelo tempo escasso, finalizar o restauro, portanto faltaram: a finalização da reintegração pictórica, a aplicação do verniz final e a junção dos blocos.

3. CONCLUSÃO

Pelo grande valor histórico e cultural que esta escultura policromada representa, o restauro foi pensado e colocado em prática conforme as regras modernas da restauração, ou seja respeitando sua historicidade e sua estética.

As dúvidas maiores foram em relação à camada pictórica, pois recebeu muitas intervenções anteriores que não condizem com os princípios da restauração odierna.

No complexo, o tratamento realizado conseguiu dar nova vida à peça respeitando ao máximo sua originalidade e sua função tão importantes para a comunidade do padre Faria.

Foi uma experiência positiva que levou muita reflexão para dar o melhor resultado possível, já que no restauro não existe uma fórmula, mas muito bom senso, prudência e ponderação.

4. BIBLIOGRAFIA

Brandi, Cesare, Teoria da Restauração, Ateliê Editorial 2004
Campos, Adalgisa Arantes, Cultura Barroca e Manifestações do Rococó nas Gerais, FAOP/BID 1998
Megale, Nilza Botelho, Invocações da Virgem Maria no Brasil, Editora Vozes, 2001

Parque Nacional Serra da Capivara

**Maria de los Angeles Fanta*

A APCR sempre se interessou pela arqueologia, disciplina complexa que pesquisa as diversas formas sociais de organização humana dos nossos antepassados. Pela sua importância histórica, a arqueologia, apesar de pouco desenvolvida no País, representa uma fonte documental importantíssima capaz de desvendar-nos a vida e costumes das populações ágrafas brasileiras, anteriores a chegada dos europeus.

A APCR teve a oportunidade de acompanhar algumas escavações arqueológicas realizadas no País, mas pela abrangência, o projeto que mais nos impressionou foi o da criação do renomado “Parque Nacional Serra da Capivara”, em São Raimundo Nonato, no Piauí.



Rochas quebradiças



Formação rochosa típica da Serra da Capivara



Estrada de Petrolina a São Raimundo Nonato

Este Parque Nacional de 130.000 há de superfície possui a maior concentração de sítios arqueológicos e pinturas rupestres do continente americano. Fundado em 1979 e declarado patrimônio cultural da humanidade pela Unesco, em 1991, só pode ser visitado com autorização do Ibama, Instituto Brasileiro do Meio Ambiente.

Os trabalhos e pesquisas começaram na década dos 80 quando as arqueólogas Anne Marie Pessis e a paulista Niède Guidón, formada na França, criaram a Missão Arqueológica Franco-Brasileira, o Parque Nacional Serra da Capivara e a Fundham, Fundação Museu do Homem Americano.

Pelos vestígios arqueológicos encontrados na região, tais como fósseis, artefatos, e, sobretudo, as pinturas rupestres, podemos datar a presença do homem americano no local. Não obstante existem duas versões diferentes. Uma fixa sua presença em 50.000 anos, e outra, em 30.000 anos.

O projeto do Parque Nacional Serra da Capivara sempre foi amplamente divulgado.

Considerado um local muito especial, e um dos templos ecológicos mais importantes do País, e do mundo, possui ótima infra-estrutura e ampla documentação bibliográfica, fotográfica e em vídeo, exequível no mercado.

Por este motivo, notícias veiculadas na mídia nacional nos meses de fevereiro e março de 2005 deixaram-nos muito preocupados. Declarações providas da responsável do Sítio, presidente da Fundham, a arqueóloga Niède Guidon, alertava sobre a grave situação econômica e dificuldades que poderiam afetar o funcionamento do Parque. Ainda,

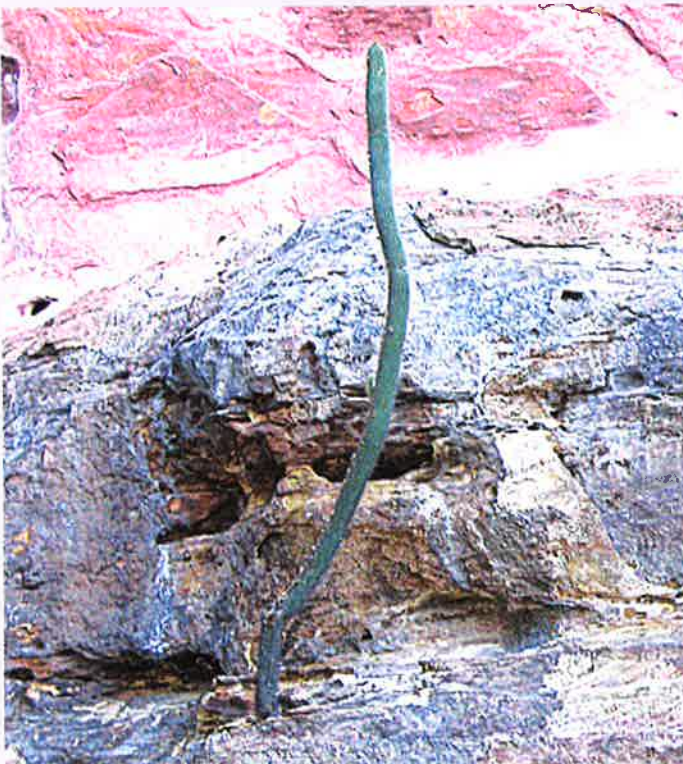
**Maria de los Angeles Fanta, conservadora, restauradora de pintura de cavalete e papel. Presidente da APCR.*



Árvore em busca de luz, cresce entre rochas

segundo ela, o Parque Nacional estava sendo invadido por famílias, muitas delas cadastradas pelo Incra, que usavam o corredor ecológico para assentamento e caça. Também, existia o perigo de incêndios que poderiam danificar e destruir as pinturas rupestres milenares.

Perante depoimentos dessa gravidade, consultamos a Dra. Niède Guidon, que nos confirmou os fatos. Assim,



Cactus brota da rocha

cientes do perigo de deterioração que o Sítio Serra da Capivara poderia sofrer, caso não forem tomadas às medidas pertinentes, decidimos visitá-lo, aproveitando a programação da “Apel” Estudos do Meio e Excursões Culturais.

São Raimundo Nonato, considerada a capital brasileira da pré-história, não tem aeroporto. Os mais próximos estão em Teresina, (capital do Estado) a 525 quilômetros, e em Petrolina, (Pernambuco) a 300 quilômetros. É a partir de uma dessas cidades que se pode acessar, via terrestre o Parque Nacional Serra da Capivara.

Começamos o roteiro em Petrolina, cidade situada à beira do rio São Francisco, conhecido localmente como o Velho Chico. Um projeto de irrigação pioneiro, o “Nilo Coelho”, transformou esta região semi-árida em um importante pólo produtor e exportador de frutas tropicais como manga, acerola e, sobretudo, uva. As vinícolas locais produzem um vinho de qualidade que compete internacionalmente obtendo ótimos resultados e muitos prêmios. Trata-se de um empreendimento que, pela sua peculiaridade, recomendamos conhecer.

Nossa viagem até São Raimundo Nonato demorou oito horas. Os 300 quilômetros da estrada, completamente esburacada, com uma camada finíssima de asfalto, quando existia, foi um autêntico tormento. Pelo estado de conservação calamitoso, os poucos veículos que encontramos no caminho, todos cobertos de poeira, circulavam por onde podiam, ou seja, pelos encostamentos de terra, tanto os da margem direita como os da esquerda.

Sem dúvida, o difícil e complicado acesso a São Raimundo Nonato é um obstáculo a ser considerado, se quisermos uma afluência de visitantes maior ao Parque Nacional Serra da Capivara. Porém, apesar do desconforto e das dificuldades de deslocamento, não podemos deixar de recomendar, a todos, sua visita. Existe um projeto de construção de um aeroporto na cidade, mas até agora, só no papel.

O estado nordestino de Piauí, com 252.300 km², 2,7 milhões de habitantes e 66 km de costa foi colonizado tardiamente. A primeira capital, Oeiras, data de 1717. Posteriormente, em 1852, fundou-se a atual Teresina à beira do rio Parnaíba. Seu nome é uma homenagem à imperatriz Teresa Cristina, esposa de D. Pedro II.

Falar de Piauí é falar da paisagem, da caatinga. Casebres de barro, açudes, e, sobretudo, a inconfundível mata branca que vemos durante o período da seca. Nos meses das chuvas, normalmente torrenciais, a vegetação fica mais verde com flores vistosas e coloridas. Passado este período, a paisagem fica novamente esbranquiçada.



Baixão das Andorinhas

Contrastando com a paisagem semi-árida, aparecem as chapadas, algumas delas com altitudes de mais de 1.000 metros.

Há 60.000 anos o Piauí tinha uma floresta tropical úmida, mas uma violenta mudança climática alterou significativamente seu ecossistema. Os rios de caudais perenes desapareceram, houve modificação da flora e fauna local e, finalmente, iniciou-se o atual período seco que conhecemos. Testemunhos da antiga flora regional são os “canyons”, também conhecidos localmente como boqueirões.

A vegetação característica da caatinga é formada por árvores nativas como a favela, com muitos espinhos, o mandacaru, umbuzeiro e grande variedade de cactos como o xique-xique, coroa de frade, etc.

Curiosamente constatamos que parte da fauna regional, outrora diversificada, ficou seriamente comprometida após a mudança climática anteriormente citada. Muitas espécies, principalmente as de grande porte, foram dizimadas devido às dificuldades de adaptação ao novo ambiente, enquanto outras, menores, sobreviveram como: mocós, cotias, tatus, preás, macacos, veados, lagartos, lagartixas, cobras, entre outros.

As pesquisas realizadas no Parque Nacional Serra da Capivara só começaram no século XX. As pinturas ru-

pestres registrando cenas de caça e rituais mágicos nos permitem saber da existência de vida organizada em tempos remotos, e diferem das encontradas na França e Espanha por serem mais numerosas, estarem expostas ao ar livre e em paredes de grandes dimensões. As européias, pelo contrário, estão localizadas em covas, em abrigos, presupondo as inclemências do clima local.

Ficou comprovada também a participação de diferentes etnias e épocas na produção das pinturas rupestres, destacando-se as seguintes tradições:



Pingadeiras para desviar a água da chuva



Toca do Boqueirão da Pedra Furada

1. Nordeste: representada por grupos humanos que viveram lá entre os anos 12.000 e 6.000 a.C. Utiliza elementos gráficos mínimos, porém, precisos.

2. Agreste: reproduziram figuras isoladas, de maior tamanho, quase sempre figuras humanas estáticas. A solução líquida era aplicada com algodão ou fibra e seu acabamento era grosseiro. A cor vermelha é muito mais escura que a da tradição nordestina. Foi produzida por grupos da região per-nambucana, há 9.000 anos.

3. Geométrica: representada por gravuras realizadas nas rochas o que comprova o uso de ferramentas líticas. Na Toca do Buraco do Pajeú temos muitas gravuras, sobre blocos caídos no chão. Inicialmente as pinturas foram feitas utilizando os dedos. Logo, passaram a usar fibras, pêlos ou espinhos e, o óxido de ferro para desenhar as figuras.

É muito difícil determinar a data exata das pinturas devido ao uso de materiais de origem mineral, que inviabiliza uma análise com C14. Também, a constante degradação, e o desprendimento de rochas dos paredões, faz com que muitas referências arqueológicas se percam.

Os principais agentes destruidores das pinturas rupestres são: sais minerais nas rochas, o cupim e o Maria pobre. Para evitar que a água comprometa as pinturas, se fazem as pingadeiras, espécie de repisa que desvia a água nos paredões.

A Fundham, Fundação do Homem Americano, fundada em 1986, tem como objetivo preservar o patrimônio cultural e natural dessa região. Conta com uma

equipe técnica/científica de arqueólogos, antropólogos, geólogos, botânicos, economistas, saúde pública, etnólogos, sociólogos, etc. que realizam pesquisas interdisciplinares. Paralelamente, a fundação oferece cursos de formação de pessoal de nível técnico e administra o Museu, onde se encontra exposto todo seu acervo. Para alcançar seus objetivos estabelece convênios com entidades correlatas nacionais (Ibama), e internacionais. Também colaborara com o governo para desenvolver economicamente a região.

Atualmente, o Parque tem cadastrados 765 sítios, 580 deles com pinturas rupestres. Existe ainda uma



Sítio do Boqueirão da Pedra Furada

área de preservação de 10 quilômetros ao seu redor, como medida de proteção.

Após a criação do Parque, por falta de verbas federais, ele ficou abandonado. Na ocasião, o espaço foi invadido e depredado, sua flora dizimada com a exploração das madeiras mais nobres, assim como sua fauna com a exploração da caça. Houve, portanto, um desajuste ecológico de grande magnitude onde muitos animais, praticamente desapareceram. Os predadores de insetos sumiram, e os cupins, abelhas e morcegos proliferaram. Hoje, as múltiplas pragas de cupins estão comprometendo seriamente as árvores e até as rochas, suporte das pinturas rupestres.

Sabemos das polêmicas que envolvem responsáveis do Sítio com representantes dos poderes públicos. Estes, infelizmente, são incapazes de enxergar a importância do projeto, e por isto oferecem pouca ou nenhuma colaboração. São encontros e desencontros de interesses pífios que não podem ser aceitos. O pretexto de que a população tem fome, e deve caçar para comer, não pode ser incentivado, pois o que se está conseguindo até agora, com este descontrole e comportamento, é empobrecer o solo, é dizimar os animais. Mais interessante seria desenvolver naquele local, um projeto sério, de longo prazo, direcionado ao turismo ecológico e cultural, e cujos resultados seriam muito mais plausíveis para todos.

O Parque Nacional está bem estruturado e conta com uma infra-estrutura de: 14 guaritas, cercas e barreiras de proteção à erosão, reservas de águas pluviais, 400 km de estradas e trilhas e 128 sítios abertos à visitação e, guias oficiais bem preparados. Fora do Parque temos: o Museu e o Centro Cultural Sérgio Motta.

Nossa visita foi ao:

* Baixão das Andorinhas: grande desfiladeiro de onde se pode assistir, à tarde, ao espetáculo da volta das andorinhas para uma caverna.

* Sítio do Meio e Toca da Ema onde foram encontrados os restos de cerâmica mais antiga das Américas, de 8.900 anos. Habitado nos séculos XIX e XX por agricultores temos ainda um forno para preparar farinha de mandioca.

* Desfiladeiro da Serra da Capivara. Com sítios como o do Pajau e Toca do Inferno, região mais baixa e úmida que conserva restos da mata tropical. Há grande invasão de morcegos e abelhas africanas.

* Baixão da Várzea: pinturas rupestres bem conservadas com cenas até de um parto.

* Visita à gruta onde foi encontrado o esqueleto de um tigre “dente de Sabre” datado de 40.000 anos.

* Toca de Cima do Pilão. No caminho vimos o material do que se forma o “mármore negro”.



Formação geológica da Pedra Furada



Dra. Niède Guidon, Mariangeles e Lia

* Baixão das Mulheres: para chegar lá é por um vale cercado de lindas montanhas.

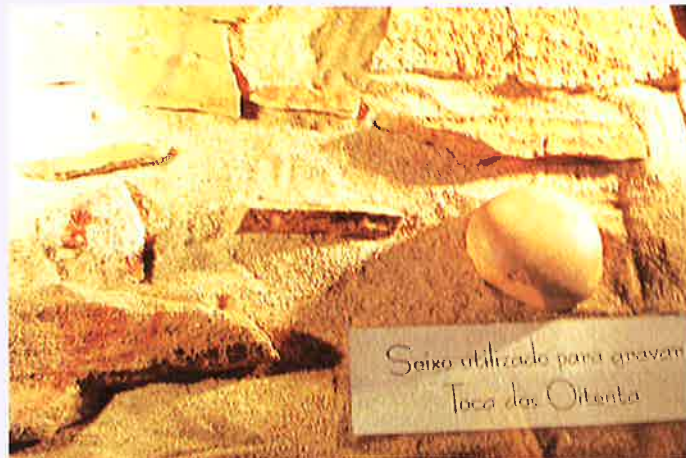
* Boqueirão da Pedra Furada, onde foram encontrados os vestígios mais antigos: fogueiras datadas de 50.000 anos, figuras em ações de grande dinamismo ou estáticas, ornamentadas em policromia. A Pedra Furada destaca-se na paisagem em meio à caatinga, pela sua grandiosidade. À noite, um espetáculo com iluminação especial, possibilita apreciar melhor este maravilhoso paredão com mais de 1.000 pinturas rupestres.

Houve um encontro agendado do grupo com a dra. Niède Guidon. Seus depoimentos foram bem inquietantes enfatizando o problema da falta de verbas para manter o Parque. Caso não se conseguirem recursos econômicos, haverá um impasse, com a demissão de muitos funcionários. Conseqüentemente, a redução de pessoal comprometerá a vigilância, e o local passará a ser alvo de invasões e empobrecimento.

Nós, os privilegiados que tivemos a oportunidade de conhecer este "Projeto" devemos por justiça divulgar este empreendimento. Foi investido muito dinheiro, tanto nacional como internacional na criação do Parque. São muitos anos de trabalho de profissionais que optaram por uma vida de desconforto, e fora das cidades, mas que agora se sentem muito abandonados.

A APCR acredita que tanto esforço não pode ser perdido. Portanto, recomendamos uma visita ao Parque, para que vejam como podem dar certo projetos bem estruturados.

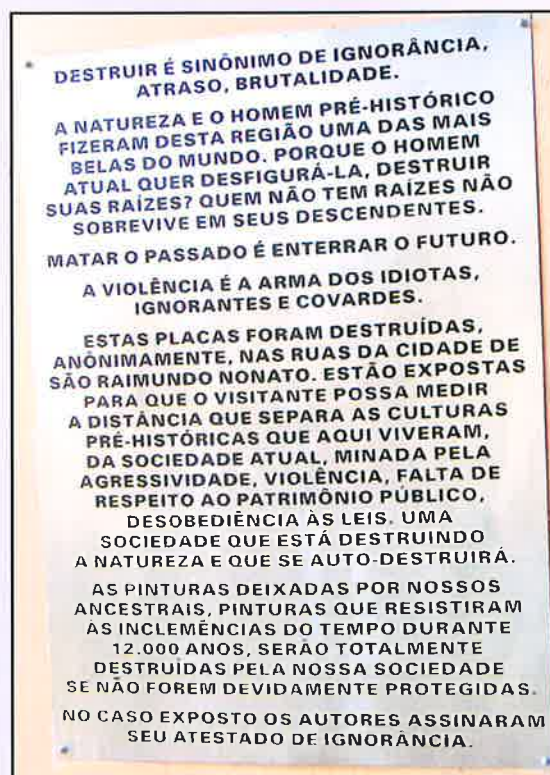
Bibliografia:



Seixo (pedra dura abrasiva para gravuras) e pingadeiras

Imagens da Pré-história. Parque Nacional da Serra da Capivara. Anne-Marie Pessis.

"Em Tempos Parque Nacional Serra da Capivara" Vídeo produzido pela Fundham. "Parque Nacional Serra da Capivara" Patrimônio Cultural da Humanidade. CD produzido pela Fundham. Brasil Nordeste: Guias Philips. Material informativo: Folhetos, jornais, etc



Cartaz educativo

International Network for Conservation of Contemporary Art - INCCA

**Teodora Camargo Carneiro*

A natureza da obra contemporânea difere muito da obra clássica. Isso fica patente para qualquer observador, independente do grau de conhecimento que tenha sobre história da arte. A diferença vai desde a sua concepção, dos materiais utilizados pelos artistas, até outros aspectos que podem ser abordados, porém a intenção do artista é determinante para sua compreensão, preservação e restauração.

Em 1997, em Amsterdã, foi realizado o simpósio *Modern Art: Who Cares?*, reunindo grandes instituições e museus internacionais, onde foi concluído que a conservação da arte moderna e contemporânea só é possível se algumas informações estiverem disponíveis, tais como: os materiais e técnicas utilizadas, sua importância e significado, somadas à intenção do artista. O fato desses dados não estarem largamente acessíveis colocam em risco a sua preservação. A documentação e a pesquisa nessa área devem ser a parte estrutural para a sua conservação.

Foi então proposto o projeto INCCA, tendo como ponto principal a utilização da Internet na construção de um sistema de manejo da informação, visando a investigação e o desenvolvimento da conservação. Consiste em um banco de dados com o código Dublin Core, baseado em meta data, para coletar informações sobre arte contemporânea e artistas contemporâneos utilizando uma metodologia comum tanto para a coleta como para o compartilhamento dessas informações. O projeto foi aprovado e apoiado pela Comissão Européia, *Raphael Programme* 1999, onde participaram 23 profissionais estabelecidos em 10 países europeus (conservadores, historiadores da arte, museólogos, arquivistas e curadores), durante três anos, representando 11 museus e instituições.

Atualmente o INCCA pode ser acessado pelo site: www.incca.org. As categorias e subitens presentes no menu até o momento são: notícias, projetos, metodologia, educação, literatura e links. O público-alvo é o conservador ou pessoas ligadas a museus e áreas afins. Várias informações estão disponíveis, desde bibliografia sobre conservação e restauro até teses e encontros. Em relação ao Arquivo dos Artistas e de outras informações para membros, o programa permite localizar a informação dos meta dados no arquivo *Artists' Archives*. Não há, de fato, informação disponível em rede, mas por meio da seleção de alguns itens podemos localizá-la, o contato, endereços, etc. Por exemplo,

existem cerca de dez arquivos sobre o artista Tony Cragg, como laudos técnicos de estado de conservação de uma obra, instrução para montagem de uma instalação, entrevistas, e cada um dos arquivos tem uma pessoa responsável, onde constam os dados como nome completo do conservador, instituições em que trabalha, endereço, telefones e e-mail, etc. além de um "resumo" da documentação existente.

O banco de dados deve ser alimentado pelos membros do INCCA de forma específica para que haja sucesso na recuperação da informação. Foi desenvolvido um vocabulário e um roteiro para o preenchimento dos campos e o idioma escolhido foi o inglês. São dados sobre o artista e sua obra. É possível pesquisar sobre exposições, catálogos, entrevistas (em vídeo, gravadas, transcritas etc.) e sobre restaurações realizadas, tipo de intervenção e dados para contatar quem passou essa informação, normalmente fornecida por um profissional de uma instituição.

Esse contato segue as normas de divulgação da instituição, isto é, muitas vezes originais, cópias, amostras e relatórios de intervenção estão à disposição, porém o pesquisador deve se deslocar para consulta. Há o compromisso de dividir a informação e não o de providenciar como o pesquisador chegará até ela.

A intenção do artista é uma informação fundamental na arte contemporânea. Em caso de obras que tenham um caráter efêmero, entrevistas e depoimentos podem ser determinantes na condução de uma proposta de intervenção ou até de aquisição da obra por uma instituição. Nesse momento é fundamental o acesso a uma fonte primária de dados como essa, além de eliminar etapas e custos usuais de pesquisa.

O projeto está sediado no ICN, *Netherlands Institute for Cultural Heritage*, Amsterdã, para onde as instituições que participam desde o início enviam os registros que alimentam o banco de dados. Está começando a expansão do projeto. Cada nova instituição deve ter o programa para iniciar o envio dos registros no formato correto, porém, existe o receio de que esse processo seja descontrolado, com um envio inadequado de informações, já que atualmente há poucas pessoas para checar e incluir os dados, podendo causar o colapso do sistema. Para evitar que isso ocorra, está sendo feita a expansão por países. Uma primeira instituição adquire o programa, inicia o envio dos seus registros, recebe a orientação para o preenchimento dos campos, tira as dúvidas mais comuns, enfim, se familiariza com o banco de dados. Posteriormente essa instituição apresenta o projeto às outras instituições

**Teodora Camargo Carneiro, conservadora, restauradora - Pinacoteca do Estado de São Paulo.*

daquele país. Cada novo membro começa o mesmo processo, mas ao invés de enviar os registros diretamente para o ICN, o fará para a instituição que iniciou o projeto naquele país, que checará as informações para então repassar ao ICN.

O INCCA foi apresentado durante a Reunião do Grupo Espanhol do IIC de Arte Contemporânea a alguns museus espanhóis em 2003 e já iniciou os trabalhos com museus americanos. No Brasil, a Pinacoteca do Estado é a primeira célula do projeto, que espera expandir logo, com várias instituições interessadas. O alcance é muito grande em termos de uma rede mundial de localização de informações para a conservação de obras contemporâneas. São milhares de relatórios de vários museus que podem ficar à disposição para serem pesquisados.

Existe o compromisso por parte das instituições de que ao se tornarem membros e para terem o direito de continuar acessando, é necessário alimentar o banco de dados anualmente com um mínimo de registros. Nesse sentido, começa um trabalho com artistas locais e que no futuro gerará um banco de dados muito completo.

Aos poucos o sistema vai sendo alimentado e a rede vai sendo ampliada. Uma contribuição fundamental foi a inclusão dos 304 registros coletados por Halph Mayer, colhidos para escrever o clássico *Manual do Artista*, além de 96 entrevistas já realizadas pelos participantes do projeto. Também foi elaborado um guia para conduzir a entrevista com os artistas, sendo o mais abrangente possível e abordando diferentes aspectos. Vários artistas estão sendo entrevistados e os arquivos enviados. Para se ter acesso às informações mais técnicas e ligadas à conservação é necessário ter o programa e a senha.

O Brasil tem todas as condições para desenvolver um excelente trabalho em parceria com o INCCA. É um País jovem e aberto à cooperação, possui um número considerável de instituições e museus de arte contemporânea e uma excelente estrutura de informatização. Conta com profissionais capazes, porém carentes de um maior conhecimento, tanto para orientar a exposição de obras segundo as indicações dos artistas, como para preservar ou intervir nas mesmas. Muitos artistas que constam em nossas coleções são comuns a outras instituições, brasileiras ou não. No caso de um artista estrangeiro, através do INCCA, é mais provável que um conservador possa encontrar dados no país de origem ou em acervos de grandes museus, do que no Brasil.

Atualmente, os artistas contemporâneos trocam cada vez mais informações e experiências, tanto pela TV, revistas e internet, como pessoalmente, em mostras nacionais e internacionais. O número de exposições é surpreendentemente alto e crescente, o trânsito de artistas e obras no mundo globalizado é muito grande e os materiais e técnicas empregadas são muitas vezes os mesmos e comuns a vários países. Essa situação aumenta a tendência da diversificação dos artistas nos acervos, inclusive dos museus brasileiros.

A incorporação de objetos do cotidiano na arte contemporânea também tem esse caráter global e a sua preservação requer o domínio de informações que é comum a esses objetos, independente do país de origem. Portanto a aplicação do INCCA é ampla, permite também a pesquisa por material ou técnica, criando várias possibilidades na busca e no cruzamento de informações.

O programa tem uma estrutura que pode facilitar muitas instituições a organizar e armazenar suas informações. Pode ser utilizado como modelo para laudos de conservação de obras de arte, fichas no processo de documentação, entre outros, ou seja, dependendo de quem utilizar o programa, a extensão do aproveitamento pode ser ampliada. É necessário contar com uma boa política de difusão e com o compromisso dos profissionais da conservação na contribuição de dados. Apresenta a perspectiva de um avanço muito grande na preservação do patrimônio artístico contemporâneo.

A Pinacoteca do Estado possui uma ampla interface com outras instituições que foi desenvolvida pela prática de sediar cursos e palestras, pelas condições de seu laboratório e pelo entendimento da importância, por parte dos profissionais que nela atuam, da necessidade da troca de informação entre os profissionais das diferentes instituições. Essas características são imprescindíveis para abrigar um projeto dessa envergadura, o que o torna uma honra para nós.

Agradecimentos

ICN - Netherlands Institute for Cultural Heritage.

VITAE - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, pelo contato com a equipe do ICN e pelos equipamentos doados à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Às equipes de Conservação, Restauro e Pesquisa da Pinacoteca do Estado.

Como se dá o trabalho interdisciplinar

**Márcia Rizzo*

Não há dúvida que nossa profissão é interdisciplinar, o universo da conservação e restauração de bens culturais, se situa numa interface que não apenas tange, mas intercepta, universos de outras profissões correlatas.

Falar em interdisciplinaridade implica, obviamente, em afirmar que existem diferentes disciplinas.

A princípio não concordo com esta divisão estanque do conhecimento, em compartimentos chamados disciplinas. Do meu ponto de vista, houve uma distorção que se deu, por diversos fatores, principalmente, pela aprendizagem lenta e distribuída no tempo e no espaço ao longo da história.

Na verdade, o que chamamos de conhecimento é uma coisa única.

Onde está o limite entre a física e química, ou entre a história, a arte e a matemática, ou entre qualquer disciplina?

Não existe!

A insistência nesta “compartimentação” é parcialmente compreensível do ponto de vista prático, tanto no que diz respeito ao ensino, como no que diz respeito às profissões e especialidades, embora incorra em graves deturpações. Esta maneira de ver o mundo, gerou fobias, discriminações e pré-conceitos contra determinadas “fatias” do conhecimento. Quantas vezes vocês não ouviram falar que: quem gosta de arte não pode gostar de matemática ao mesmo tempo ou vice-versa? Além disto, cada nuance do conhecimento traz consigo, não só a informação em si, mas também a formação, as habilidades específicas, advindas da prática (do ato) em adquiri-la. Por exemplo: a nuance matemática serve não somente para o fim imediato que eventualmente esteja sendo usada, mas principalmente como instrumento do pensar para aquele que a domina; a nuance arte, além de meio de expressão, desenvolve a criatividade daquele, que, com ela, interage. O afastamento ou negação de determinada área pode acarretar em deficiência de determinada habilidade.

Evidentemente ninguém pode deter todo o conhecimento da humanidade, especialmente, hoje em dia, em que a quantidade de informação existente no mundo dobra a cada 12 meses, e a evolução da tecnologia se dá de forma exponencial (Ray Kurzweil).

Concordo, portanto, que o especialista, cada vez mais, deva focar a sua área de interesse, sua “disciplina”, mas, ...sem perder a visão do todo. Eu posso me concentrar na química, mas sabendo que ela é apenas uma parte do todo, parte esta, cuja delimitação real não existe, foi inventada, posso no máximo tentar estabelecer um contorno difuso e flexível.

Bem, mas já que esta dissecação está feita, e tendo explicitado a minha opinião sobre o assunto, vamos falar em disciplinas, no sentido utilizado pelo senso comum. Partindo desta premissa, acredito que tão importante quanto a preocupação com a interdisciplinaridade deve ser a preocupação com a multidisciplinaridade. É certo que temos que restringir nosso universo de estudo, para podermos nos aprofundar nele, mas é certo também que temos que conhecer os universos adjacentes para podermos interagir com eles.

Devido ao fato de não termos ainda uma profissão reconhecida e cursos de formação no Brasil, de um modo geral, até o presente momento o profissional do restauro tem vindo das áreas de humanas e encontra uma grande resistência em se enveredar por outras áreas.

O conservador-restaurador tem que extrapolar o que supõe ser o seu universo de trabalho e procurar ter um conhecimento amplo e multidisciplinar para subsidiar e embasar o imprescindível trabalho interdisciplinar.

O conhecimento multidisciplinar precede o interdisciplinar.

Em outras palavras, ele precisa ter um conhecimento mínimo necessário das diferentes áreas periféricas para saber em quê e como cada disciplina pode ajudá-lo; e, principalmente precisa conhecer o “código”, o jargão característico de cada profissão ou grupo e se possível entender o tipo de estrutura mental destes grupos para poder se comunicar com eles. A arquitetura neural do artista, por exemplo, na maioria das vezes difere da do cientista, e isto pode implicar em erros de comunicação. É um problema de semiótica! **Uma linguagem comum tem que ser construída.** Isto se faz não da noite para o dia, nem de uma maneira unilateral, mas mediante muita conversa e troca

**Márcia Rizzo, conservadora-restauradora de bens culturais, diretora técnica da empresa MRizzo Laboratório de Conservação e Restauração de Bens Culturais Ltda, mestrandia do IQ/USP.*

de idéias entre as diferentes áreas. Não se trata somente da elaboração de glossários, o que seria até relativamente fácil de resolver, mas também do problema dos diferentes significados e interpretações. Somente como exemplo: para o cientista “método de análise não-destrutiva” é aquele no qual a “amostra” é preservada e para o restaurador é aquele em que a “obra” é preservada e nenhuma amostra é retirada. Embora os termos sejam os mesmos, o significado é muito diferente, e, infelizmente já presenciamos terríveis enganos neste sentido.

Muitas vezes, o restaurador se defronta com um problema, mas não sabe transmiti-lo ao cientista, sabe do que precisa, mas não sabe como pedir; ou o que é mais comum: não conhece os meios de que dispomos hoje em dia de análises, ou as conhece, mas não sabe interpretá-las, e assim por diante. O cientista, por sua vez, por não conhecer o universo do restauro pode realizar a análise de forma inadequada.

Volto a insistir: o conservador-restaurador tem que ter conhecimentos de química, física, biologia, matemática, história geral, história da arte, ética, estética, etc.

Precisa ter suporte para poder realizar o projeto de restauro, diagnosticar o caso, optar pelas análises, métodos

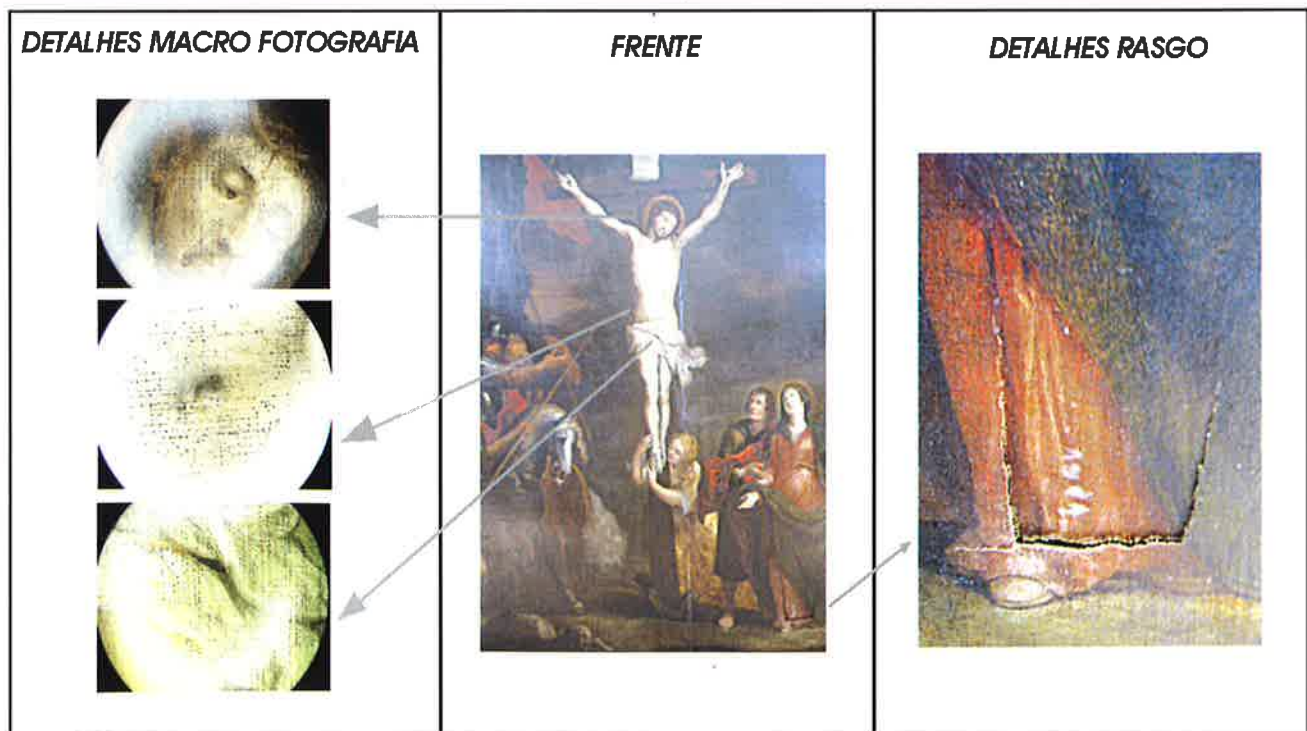
e procedimentos adequados, contatar os profissionais que forem necessários de cada especialidade, e com o *feedback* das informações obtidas pelos especialistas, interpretar os dados, baseado no seu conhecimento.

Tomemos como exemplo um caso concreto em que estamos trabalhando.

Esta obra é atribuída a Van Dyck, mas não está assinada. Fazendo um rápido diagnóstico, sem entrar em detalhes: ela precisa ser restaurada, pois está rasgada. Já sofreu diversas intervenções anteriores: repinturas e remoção parcial (seletiva) do verniz oxidado, como mostra a fotografia com radiação UV; abrasamento da camada pictórica, em limpezas anteriores inadequadas, como mostram as macro-fotografias; o suporte original foi cortado, ela apresenta dois enxertos e foi reentelada mais de uma vez com diferentes materiais. Ao mesmo tempo, queremos obter mais dados indicativos de sua época, procedência, etc.

Seria inconcebível alguém pensar em realizar tal tarefa, sozinho, sem a ajuda de diferentes especialistas.

Após a documentação e análise rotineira realizadas no próprio Laboratório da MRizzo, que, creio, não preciso comentar, pois estamos todos acostumados, o primeiro passo, foi mostrá-la à vários curadores (de dentro e fora do



FOTOGRAFIA COM UV



VERSO



ETIQUETA VERSO



Brasil) e confrontar suas opiniões quanto a parte estética. Em seguida optei por utilizar métodos de análise não destrutiva dos materiais constituintes da camada pictórica, para tanto contatei a equipe do LAMFI/IF/USP; aonde realizaremos análises com PIXE. Para a identificação de outros materiais, como ligantes, vernizes, ceras, etc., possivelmente, realizaremos análises espectroscópicas (IV, RAMAN, etc.) no IQ/USP.

O que vale salientar é o papel do restaurador como centralizador desta atividade interdisciplinar. Ele estará trabalhando neste caso, como um detetive, que tenta juntar as pistas fornecidas por diversos profissionais, para, senão concluir, indicar uma direção. As análises realizadas no LAMFI (PIXE), resultarão num espectro elementar, o restaurador com base no seu conhecimento teórico (história, geografia, química, etc.) e prático, poderá visualizar a paleta do autor. As possíveis análises realizadas no IQ resultarão em espectros vibracionais, novamente o restaurador com base no seu conhecimento teórico (história, geografia, química, etc.) e prático, poderá identificar os compostos ou misturas deles. Juntando estes dados aos dos curadores e às análises feitas

no próprio laboratório de restauração, provavelmente, teremos informações relevantes para a atribuição e para a realização da intervenção.

Finalmente, vale a pena ressaltar que o trabalho interdisciplinar é muito rico, pois cada especialista com sua diferente visão da mesma realidade, pode contribuir de forma única.

Bibliografia

1. Kurzweil, R., "The Law of Accelerating Returns", KurzweilAI.net, **7 de Março de 2001**.
2. Rizzo, M.M, "Restauração no Brasil: Mito ou Ciência?" Pesquisa para Dissertação de Pós-graduação Lato-sensu em História da Arte no CENAP-FAAP (1988-1990).
3. Rizzo, M.M., Added, N., "Arte & Ciência" Seminário Especial do Laboratório do Acelerador Linear IF/USP, **19 de Dezembro de 2002**
4. Pascholatti, P.R., Rizzutto, M.A., Barbosa, M.D.L., Albuquerque, C., Neves, G., "External Beam PIXE Analysis of Painting", International.

Abordagem conceitual sobre restauro

**José Dirson Argolo*

Intervir em uma obra de arte, tanto do presente como do passado, se reveste de um ato de extrema responsabilidade, que requer do restaurador não apenas um mero conhecimento técnico, mas, principalmente, um conhecimento filosófico e uma busca cada vez maior pela investigação científica, elementos que lhe darão suporte para as intervenções que deseja propor a esta ou aquela obra de arte. Em restauro, cada caso é um caso, ou seja, raramente existem as expressões definitivas “isso não pode ser feito” ou “isso sempre tem que ser feito”. A sensibilidade e o bom senso do restaurador é que vão determinar os rumos das intervenções e a forma como o objeto de arte, danificado ou deteriorado, será esteticamente apresentado. Enquanto, no passado, restauração era sinônimo de refazer, remodelar, repintar, sem nenhuma preocupação com a manutenção das características originais da obra, a restauração moderna está mais preocupada em salvar o objeto, melhorando ao máximo as suas condições físicas. Todos nós temos consciência de que é impossível deter o processo de

degradação dos materiais por um período extremamente longo de tempo; o que tentamos é aumentar a sobrevivência das obras de arte, a fim de que elas possam permanecer sendo admiradas e estudadas pelas gerações futuras, testemunhando nosso passado. Está longe a época em que uma restauração bem feita era aquela que deixava a obra de arte com aspecto de nova, como se tivesse saído recentemente do atelier do artista. Definindo a restauração moderna, Bernard M. Fellden, ex-diretor do Centro Internacional dos Bens Culturais de Roma, escreveu: “A restauração moderna tem como objetivo revitalizar a concepção original da obra de arte, ou seja, a legibilidade do objeto”. A restauração e a reconstituição de parte de detalhes que caracterizam uma obra se baseiam no respeito ao material original, no conhecimento estético e histórico do restaurador e, principalmente, nos documentos autênticos encontrados nos arquivos, fotografias, etc. A recomposição de partes que faltam ou se deterioraram deve integrar-se harmoniosamente com o todo, mas é necessário que, através de uma observação atenta, essas partes possam ser distin-



Retábulo Santa Rosa de Viterbo - Convento Franciscano de Cairu, Bahia

* *José Dirson Argolo* é professor da Cadeira de Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e Diretor do Studio Argolo - Antiguidades e Restaurações Ltda.

guidas, a fim de que a restauração não engane o espectador nem falsifique a autenticidade histórica ou artística do objeto restaurado.

Os modernos conceitos de restauro, difundidos principalmente pelos filósofos da restauração italiana, a exemplo de Césare Brandi e Umberto Baldini, este último nosso mestre na Università Internazionale dell'Arte di Firenze e também nosso orientador de estágio no Opificio delle Pietre Dure, órgão da Superintendência do Patrimônio Histórico e Artístico de Firenze, recomendam a não complementação aleatória de uma lacuna num bem cultural. Na opinião do Profº Césare Brandi, "uma lacuna, no que se refere à obra de arte, é a mesma coisa que uma interrupção num texto literário que não pode ser transmitido integralmente". Na verdade não se trata apenas da interrupção, já que a lacuna adquire uma característica própria, atuando como um elemento estranho, alheio à obra, distorcendo a leitura do todo, daí a necessidade de, pelo menos, neutralizá-la.

Existem lacunas *reversíveis* e *irreversíveis* em uma obra de arte. As reversíveis são geralmente aquelas que recaem em partes não importantes da obra, permitindo ao restaurador propor a parte faltante, de acordo com os elementos referenciais que as delimitam, como, por



Santana Mestra
Ordem Terceira
do Carmo



Santana Mestra, século
XVIII: perda generalizada
da camada pictórica

exemplo, o fundo de uma paisagem, um elemento decorativo repetitivo, partes anatômicas com perdas apenas parciais, etc. Essas lacunas, muitas vezes, podem ser reintegradas com muita fidelidade, já que existe uma leitura estética remanescente, permitindo ao restaurador recompor as perdas da camada pictórica e, às vezes, do próprio suporte de que a obra de arte é constituída. Lacunas irreversíveis são aquelas que recaem em partes importantes da obra, como, por exemplo, a perda de rostos e outras partes anatômicas expressivas de uma figura humana ou mesmo partes importantes de um objeto decorativo ou de uma paisagem, ficando o restaurador impossibilitado de completá-las, pois, caso o faça, estará cometendo um *falso histórico*. O bom profissional é aquele que *sabe parar, quando sua intervenção começa a tornar-se hipótese*. A complementação de partes importantes de uma obra de arte desaparecida só poderá ocorrer, se existirem documentos fidedignos, anteriores aos danos, que permitam a complementação com o máximo de fidelidade, mesmo assim a reintegração deverá ser feita com técnicas que permitam ao espectador diferenciar o verdadeiro do falso.

Quando se trata de lacunas materiais, como, por exemplo, a perda de parte do suporte, a sua reconstituição poderá ficar apenas na madeira natural, isenta de base de preparação ou douramento, evidenciando toda a complementação feita pelo restaurador, como fizemos no altar de Santa Rosa de Viterbo do convento franciscano de Santo Antônio de Cairu. As lacunas da camada pictórica, quando atingem partes importantes da obra, podem ser reintegradas com modernas técnicas desenvolvidas nas últimas décadas em

Roma e Florença, como o *tratteggio*, o *rigattino* e a *seleção cromática*, esta última desenvolvida nos laboratórios da Superintendência dos Bens Históricos e Artísticos de Florença, pelo mestre Umberto Baldini e muito bem explanada e documentada em seu livro "*Teoria del Restauro e Unità di Metodologia*".

Recentemente restauramos um conjunto de 35 esculturas dos séc. XVIII e XIX, pertencentes à Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, graças ao patrocínio da Fundação Vitae, onde fizemos uso das técnicas de *rigattino* e *seleção cromática*, a exemplo das imagens de Santana Mestra e Santo Eliseu, ambas anteriormente recobertas por grossas camadas de repinturas, as quais, após removidas, apresentavam lacunas tanto reversíveis quanto irreversíveis. Na imagem de Santana havia uma grande perda do suporte na parte frontal, correspondendo à perna direita e parte das vestes, além de perdas generalizadas da camada pictórica na túnica e manto, tanto da própria Santana como de Nossa Senhora Menina. Tendo em vista a grande perda ocorrida, o suporte, após consolidação pela técnica de parquetagem, foi mantido na madeira natural apenas encerada, evidenciando assim a restauração realizada. Impossível seria reintegrar pictoricamente essa área, já que inexistiam documentos que nos permitissem uma leitura dessa enorme lacuna. Em outras áreas, como o manto e túnica da Nossa Senhora Menina e mesmo nas vestes da Santana, a reintegração foi possível através da técnica do *rigattino*, que é um sistema de retoque desenvolvido pelo Centro de Restauro de Roma, que consiste no preenchimento da lacuna com raias e linhas verticais (aproveitando a interação dos tons, a espessura e a separação das linhas); reintegra-se uma lacuna conseguindo um aspecto cromático e material similar ao do original, mas permitindo reconhecer a zona interferida a uma pequena distância. No Santo Eliseu, optamos pela reintegração com a técnica da seleção cromática, já que sobreviveram apenas fragmentos do douramento e da policromia original. Essa técnica, desenvolvida pelo Prof^o Umberto Baldini no Centro de Restauro da Fortezza da Basso, órgão da Superintendência dos Bens Históricos e Artísticos de Florença, consiste na mistura dos tons que estão próximos à lacuna a ser reintegrada; com traços finos e delicados, constrói-se uma verdadeira trama com os tons da pintura original, cabendo ao olho misturar as cores, o que se consegue a certa distância. Para a obtenção do tom do ouro, misturam-se, nessa trama, o vermelho (na tonalidade do bolo armênio), o

amarelo (cor do ouro) e um pouco do verde (tonalidade do ouro já envelhecido pelo tempo). De longe, tem-se a *sensação do ouro*. Essa técnica, utilizada na restauração do Cristo de Cimabue, tem a vantagem de ressaltar os fragmentos da pintura original e dar uma leitura possível da obra de arte restaurada. .

Lacunas de menor porte, que atingem percentuais pequenos de perdas, inferiores a 10% da camada pictórica, podem, a depender de cada caso, ser reintegradas com técnicas tradicionais, sem a preocupação de deixar visível a intervenção do restaurador, como ocorreu quando da reintegração pictórica das pinturas do espaldar do arcaz e forros da sala do capítulo e da sacristia do convento franciscano de Cairu, onde, felizmente, as perdas eram mínimas e não atingiam partes importantes do tecido figurativo. Temos que considerar também que, no restauro, existem *atos de manutenção* e *atos críticos*. A reintegração de partes importantes de uma obra poderá ser permitida ou tolerada, quando ocorre em peças com *temática repetitiva*, onde a perda de um elemento, de uma figura humana ou de parte de uma decoração, poderá ser resolvida, tomando-se como base um exemplar igual que aparece íntegro na mesma obra, como ocorreu com a perda de uma das pernas de um anjo da azulejaria da sacristia do mesmo convento, a qual pôde ser refeita com toda a fidelidade, uma vez que existem vários outros anjos iguais àquele e totalmente



*Santo Eliseu -
Século XVIII,
Ordem Terceira
do Carmo de
Cachoeira*



Santo
Eliseu após
restauração

íntegros, nos mesmos painéis de azulejo. Nesse caso, trata-se de um ato *de manutenção* e não de um *ato crítico*, já que a perna reintegrada não foi uma criação do restaurador, mas uma mera repetição de um elemento anatômico existente na mesma composição. Outros poucos elementos decorativos da azulejaria da sacristia, assim como perdas da policromia das cimalthas do forro, com pintura escaiolada, foram reintegrados pela mesma razão.

A quantidade de lacunas, em uma obra de arte, também determina se sua reintegração poderá ou não ocorrer e de que forma deva ser esteticamente apresentada. Geralmente são passíveis de complementação, sem a necessidade de deixar visível a reintegração, lacunas cujos percentuais não ultrapassam de 15% a 20% da obra, e quando as perdas não se localizem em partes estratégicas da mesma, pois, neste caso, poderiam classificar-se como lacunas *irreversíveis*. Lacunas superiores a 25%, 30% devem ser reintegradas com técnicas do tipo *rigattino* ou *seleção cromática*, como ocorreu com o teto da portada da sala do capítulo do convento de Cairu; percentuais maiores de perdas, principalmente em torno de mais de 70%, não devem ser reintegradas, como ocorreu com o douramento do altar da sacristia do mesmo convento, cujo ouro original sobreviveu apenas em raras áreas da talha, razão por que apresentamos o retábulo quase inteiramente no bolo armênio, apenas aplicando sobre este uns toques de

pó de ouro, para que “lembrassem” ao espectador, como referência, o douramento original. Já no pequeno altar de Nossa Senhora do Rosário, do já citado convento, infelizmente não mais sobrevivia nem douramento, nem base de preparação ou bolo armênio, com exceção de raros fragmentos no fundo do nicho, que foram mantidos. Nesse caso, optamos por remover toda a pintura branca, de fatura recente, apresentando o nicho apenas na madeira natural encrada, valorizando assim o seu entalhe e o seu suporte. Deve-se ter sempre em mente que o falso (parte completada pelo restaurador) jamais poderá ter um peso maior que o verdadeiro (partes originais). Se isso ocorrer, estaremos diante de uma falsificação e não de um restauro.

Esses conceitos, que já vimos aplicando há mais de vinte anos em nossa atividade na área da restauração, nos nortearam em todas as decisões que tomamos com relação à restauração dos bens móveis e integrados do Convento de Cairu e das esculturas sacras da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Tivemos também a preocupação, conforme recomendam as normas do restauro, de usar materiais de boa qualidade, já testados dentro e fora do Brasil e que possuem a garantia da *estabilidade*. Outra preocupação nossa foi com a *reversibilidade* dos materiais, especialmente quando usados para fixação de policromias, reintegração de pinturas e douramentos ou como vernizes, a fim de que possam permitir sua remoção, caso esta se faça necessária em intervenções futuras. Sabemos que a reversibilidade no caso de consolidamentos de madeiras, pedras e outros materiais é apenas teórica, uma vez que é impossível remover materiais que penetraram no âmago do suporte.

Alguns autores, como Salvador Muñoz Viñas, estão nos últimos anos tentando impor novas teorias de restauro, que se contrapõem aos conceitos clássicos de Césare Brandi e Umberto Baldini, que primam pela busca da verdade. A nova teoria permite a reintegração de partes desaparecidas, tomando por base outras obras do mesmo autor, através de uma análise comparativa. Assim partes desaparecidas de uma figura humana, como bocas, orelhas, narizes, mãos, etc., poderiam ser refeitas copiando-se de outras personagens de autoria idêntica. Essa filosofia contemporânea vem sendo adotada nos Estados Unidos e Inglaterra, porém tenho certeza de que terá enorme dificuldade em penetrar em países de sólida tradição na área da restauração, como a Itália. Pela minha formação italiana e de tantos outros restauradores brasileiros, prefiro continuar fiel às concepções de Brandi e Baldini, mais condizentes com os princípios da carta de Veneza, que, em certo trecho, diz: “Tudo aquilo que lhe for acrescentado deverá ter a marca de nosso tempo”.

Conservadores e restauradores - consciência e responsabilidade civil e penal na atuação profissional

**Profa. Dra. Regina Célia Martinez*

O conhecimento das leis que nos envolvem é de extrema importância para a sadia qualidade de vida profissional e pessoal. Todavia, não basta apenas conhecer a legislação, temos sim, que ter consciência das mesmas para que possamos de modo claro exercer a profissão com responsabilidade.

As necessidades financeiras e as pressões para executarmos as atividades do dia-a-dia, muitas vezes, fazem com que esqueçamos de avaliar os riscos e aventuras que acabamos por engendrar.

Subir em vigas sem segurança, utilizar produtos inflamáveis sem as medidas adequadas, não estabelecer tempo para descansar e esquecer de recolher as guias da previdência social são alguns dos riscos que são assumidos de forma inconsciente.

As conseqüências jurídicas de tais atos não envolvem só os conservadores e restauradores, mas também todos aqueles que participam de suas vidas direta ou indiretamente.

Se há um acidente ou a não condição de continuar o trabalho bate a porta, talvez até pela velhice e não houve recolhimento das guias da previdência social sem sombra de dúvida, temos uma questão social que bem ou mal teremos que resolver.

Será que todos os conservadores e restauradores quando estão executando suas obras, utilizando produtos altamente prejudiciais a saúde estão pensando nisso? Será que estão utilizando de meios para proteger sua integridade física e moral?

E com relação a segurança dos lugares onde efetuam sua atividade? Os cuidados contra fogo, explosões e demais danos estão sendo observados?

Nossa missão envolve não só passar o conhecimento das leis, mas também chamar atenção sobre a consciência e responsabilidade que estas envolvem. É com tristeza que ouço um profissional dizer que apesar das dores decorrentes da LER, lesões por esforços repetitivos, e das orientações médicas, continua passando dos limites na quantidade de trabalhos e horas trabalhadas.

É trágico quando os profissionais afirmam que não sabiam que tinham que recolher INSS para ter uma aposentadoria e infelizmente o tempo passou e o direito foi perdido ou mais difícil de conquistar. Também não é cômodo

quando ouvimos que o profissional desconhece os materiais que usa e por conseqüência os riscos que estes envolvem.

Não basta conhecer a lei, esta deve fazer parte da consciência e responsabilidade do profissional com ele e com a própria sociedade.

Cumpra salientar, que as despesas familiares muitas vezes, fazem o profissional esquecer a si próprio, mas esta ação certamente terá uma conseqüência normativa muito intensa.

Obrigações de fazer

A obrigação de fazer um quadro, de restaurar uma obra dentre outras pertence à classe das obrigações positivas e pode ser contraída, tendo em vista a figura do devedor, ou seja, o credor pode escolher determinado devedor (conservador ou restaurador) para prestar a obrigação, não admitindo substituição. Nesta medida, o art. 247 do Código Civil, Lei nº. 10.406 “de 10 de janeiro de 2002, determina: Incorre na obrigação de indenizar perdas e danos o devedor que recusar a prestação a ele só imposta, ou por ele exequível.”

Estas obrigações são denominadas de obrigações de fazer de natureza infungível, *intuitu personae*, quando a pessoa do devedor não admite substituição.

O art. 248 do mesmo diploma legal determina: “Se a prestação do fato tornar-se impossível sem culpa do devedor, resolver-se-á a obrigação; se por culpa dele, responderá por perdas e danos.”

Neste particular será que todos os conservadores e restauradores pensaram nisso ao assumir um trabalho? E se houver um incêndio por mau uso de produtos químicos e a obra for destruída? Há seguro? Quem pagará a perda dos bens e os danos?

O art. 249 do Código Civil vai além esclarecendo que: “Se o fato puder ser executado por terceiro, será livre ao credor mandá-lo executar à custa do devedor, havendo recusa ou mora deste, sem prejuízo da indenização cabível”.

Cumpra salientar que os clientes-credores podem ter consideração e paciência, mas é bom saber que o conteúdo da lei é o acima exposto, e os protege.

O parágrafo único do art. 249, esclarece que em caso de urgência, pode o credor, independentemente de autorização judicial, executar ou mandar executar o fato, sendo depois ressarcido.

**Profa. Dra. Regina Célia Martinez, advogada, mestre, doutora em direito e professora universitária.*

Atos ilícitos. O art.186 do Código Civil define: "Aquele que, por ação ou omissão voluntária, negligência ou imprudência, violar direito e causar dano a outrem, ainda que exclusivamente moral, comete ato ilícito."

Claro está que a aplicação da referida lei demandará uma ação judicial com uma sentença transitada em julgado, todavia, o profissional ou indivíduo que por ação ou omissão voluntária, negligência² ou imprudência³

Responsabilidade Civil. O art. 927 do Código Civil esclarece: "Aquele que, por ato ilícito (art. 186 e 187), causar dano a outrem, fica obrigado a repará-lo."

A lei considera como responsável pela reparação civil o empregador ou comitente, por seus empregados, serviçais e prepostos, no exercício do trabalho que lhes competir ou em razão dele, ainda que não haja culpa do empregador. (art. 932 inciso III e art.933 do Código Civil).

Os bens do responsável pela ofensa ou violação do direito de outrem ficam sujeitos à reparação do dano causado; e, se a ofensa tiver mais de um autor, todos responderão solidariamente pela reparação, evitando-se assim, a não reparação e por consequência, o enriquecimento ilícito. (art.942 do Código Civil).

O direito de exigir reparação e a obrigação de prestá-la transmitem-se com a herança. (art. 943 do Código Civil).

Responsabilidade penal. É sinônimo de responsabilidade criminal e é imposta como sanção à prática de um fato delituoso.

Crimes relacionados no Código Penal (Decreto-lei no. 2848 de 07 de dezembro de 1940 com dispositivos da Parte Geral dada pela Lei 7209 de 11 de julho de 1984).

Dano.

Art. 163. Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia:
Pena: detenção de um a seis meses, ou multa.

Dano qualificado

Parágrafo único. Se o crime é cometido:

I. Com violência à pessoa ou grave ameaça;

II. Com emprego de substância inflamável ou explosiva, se o fato não constitui crime mais grave;

III. Contra o patrimônio da União, Estado, Município, empresa concessionária de serviços públicos ou sociedade de economia mista;

IV. Por motivo egoístico ou com prejuízo considerável para a vítima.

Pena: detenção de seis meses a três anos, e multa, além da pena correspondente à violência.

Dano em coisa de valor artístico, arqueológico ou histórico.

Art. 165. Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa tombada pela autoridade competente em virtude de valor artístico, arqueológico ou histórico:

Pena: detenção de seis meses a dois anos e multa.
(...)

Incêndio.

Art. Causar incêndio, expondo a perigo a vida, a integridade física ou o patrimônio de outrem:

Pena: reclusão, de três a seis anos e multa.

Aumento de pena.

Parágrafo 1º. As penas aumentam-se de um terço:

I. se o crime é cometido com intuito de obter vantagem pecuniária em proveito próprio ou alheio;

II. se o incêndio é:

- a) em casa habitada ou destinada a habitação;
- b) em edifício público ou destinado a uso público ou a ora de assistência social ou de cultura
- c) em embarcação, aeronave, comboio ou veículo de transporte coletivo;
- d) em estação ferroviária ou aeródromo;
- e) em estaleiro, fábrica ou oficina.
- f) em depósito de explosivo, combustível ou inflamável.
- g) em poço petrolífero ou galeria de mineração;
- h) em lavoura, pastagem, mata ou floresta.

Incêndio culposo.²

Parágrafo 2º. Se culposo o incêndio, a pena é de detenção de 6 meses a 2 anos.

¹ Negligência "implica na omissão ou inobservância de dever que competia ao agente, objetivando nas precauções, que lhe eram ordenadas ou aconselhadas pela prudência, e vistas como necessárias, para evitar males não queridos e evitáveis." Plácido e Silva, *Vocabulário Jurídico*. 8ª.ed.Rio de Janeiro. 1984.



Mercado Municipal de Florianópolis - Acervo APCR

Explosão.

Art. 251. Expor a perigo a vida, a integridade física ou o patrimônio de outrem, mediante explosão, arremesso ou simples colocação de engenho de dinamite ou de substância de efeitos análogos:

Pena: reclusão, de três a seis anos, e multa.

Parágrafo 1º. Se a substância utilizada não é dinamite ou explosivo de efeitos análogos:

Pena: reclusão, de um a quatro anos, e multa.

(...)

Parágrafo 3º No caso de culpa, se a explosão é de dinamite ou substância de efeitos análogos, a pena é de detenção, de seis meses a dois anos; nos demais casos, é de detenção, de três meses a um ano.

Crimes Ambientais. Lei 9605 de 12 de fevereiro de 1998.

Art. 54. Causar poluição de qualquer natureza em níveis tais que resultem ou possam resultar em danos à saúde humana, ou que provoquem a mortalidade de animais ou a destruição significativa da flora:

Pena: reclusão, de um a quatro anos, e multa.

² *Imprudência* "resulta da imprevisão do agente ou da pessoa, em relação as conseqüências de seu ato ou ação, quando devia e podia prevê-las.(...) Funda-se, pois, na desatenção culpável, em virtude da qual ocorreu um mal, que podia e deveria ser atendido ou previsto pelo imprudente. Em matéria civil, se da imprudência decorre ofensa a direito alheio de prejuízo material, incluído o imprudente na culpa *in committendo* (diz-se *in ommittendo* para o caso de negligência ou omissão), é responsável pela ofensa que tenha causado, indenizando a vítima ou o prejudicado dos prejuízos ou danos que tenha sofrido." Plácido e Silva, Vocabulário Jurídico. 8ª.ed.Rio de Janeiro. 1984.

³ *Ato praticado com negligência, imprudência ou imperícia.*

Parágrafo primeiro: Se o crime é culposo:

Pena: detenção, de seis meses a um ano, e multa.

Parágrafo segundo: Se o crime:

I. tornar uma área urbana ou rural, imprópria para a ocupação humana;

II. causar poluição atmosférica que provoque a retirada, ainda que momentânea, dos habitantes das áreas afetadas ou que cause danos diretos à saúde da população;

III. causar poluição hídrica que torne necessária a interrupção do abastecimento público de água de uma comunidade.

(...)

IV. ocorrer por lançamento de resíduos sólidos, líquidos ou gasosos, ou detritos, óleos ou substâncias oleosas, em desacordo com as exigências estabelecidas em leis ou regulamentos:

Pena: reclusão, de um a cinco anos ou multa.

Parágrafo terceiro. Incorre nas mesmas penas previstas no parágrafo anterior quem deixar de adotar, quando assim o exigir a autoridade competente medidas de precaução em caso de risco de dano ambiental grave ou irreversível.

(...)

Art. 60. Construir, reformar, ampliar, instalar ou fazer funcionar, em qualquer parte do território nacional, estabelecimentos, obras ou serviços potencialmente poluidores, sem licença ou autorização dos órgãos ambientais competentes, ou contrariando as normas legais e regulamentares pertinentes:

Pena: detenção, de um a seis meses, ou multa, ou ambas as penas cumulativamente.

Conforme todo o acima exposto, a atividade de todos os profissionais e no caso, especialmente do conservador e restaurador de bens culturais, para quem é dirigido este texto, deve ser cercada cada vez mais, pela consciência amadurecida e formada com dados inter, multi e transdisciplinares para visualização efetiva da responsabilidade que o cerca.

Há muito a fazer... para as presentes e futuras gerações.

Atividades da APCR: Gestão 2004/2005

• **AGE, Assembléia Geral Ordinária:** realizada no dia 16 de junho de 2005, às 11:00 horas, no Auditório da Pina-coteca do Estado de São Paulo, SP.

• CURSOS E SEMINÁRIOS:

“**Conservação científica de fibras têxteis**”. Realizado nos dias 05, 06, 07 e 08 de abril de 2005 na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Professora responsável, Carolina Araya Monastério, química e especialista em conservação científica de obras de arte.

“**Polímeros na Conservação**”. 08, 09, 10 e 11 de novembro de 2005. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Professora: Carolina Araya Monastério.

• PALESTRAS:

“**Projeto Van Gogh, realizado no AMOLF: Institute for Atomic and Molecular Physics e no Museu Van Gogh de Amsterdam, Holanda.** Palestrante: Stephan Schaefer, cientista da conservação e professor universitário. Auditório da Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP. Dia 16/06/05.

Debate sobre “A situação da profissão da conservação restauração em Portugal e no Brasil”
Participantes: Maria de los Angeles Fanta, presidente da APCR, SP; André Varela Remígio, conservador restaurador de escultura e talha, membro da diretoria da ARP (Associação de Profissionais Restauradores Portugueses). Stephan Schaefer, cientista de conservação e professor universitário. Dia 19/10/05 na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

• **FORUM DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL:**
Dia 27/04/05, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Na ocasião reuniram-se representantes das Associações profissionais de conservação e restauro do País e alguns profissionais convidados, visando a formação profissional. Participaram: ABRACOR, ABER, ACCR, ACOR IT, ACORRS e APCR. Outras duas reuniões foram realizadas no Rio de Janeiro e uma quarta em São Paulo no dia 16/11/05.

• “**VI FORUM PAULISTA DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO**”, “Saúde e Segurança no ambiente de trabalho do restaurador: uma questão de prevenção. Conclusões e Propostas”. Realizado no dia 23/11/05 na ESDC, Escola Superior de Direito Constitucional de São Paulo, SP.

VISITAS DA APCR:

• **Salvador, Bahia:** De 04 até 08/06/05. Visitas a: Casa da Torre de Garcia D’Avila, Catedral da Sé, Santa Casa de Misericórdia, Museu de Arte Sacra, escola, oficina e curso do Opus Dei de auxiliares de restauro, Museu de Arte de Bahia, etc. A visita foi programada e monitorada pelo nosso colega, professor José Dirson Argolo.

* **Mercado Municipal de São Paulo, SP.** Visita guiada por Antonio Luis Ramos Sarasá.

• **Helicentro Helipark:** Carapicuíba, SP. No local está sendo restaurado o “Jahú”, primeiro avião que cruzou o Atlântico Sul, em 1927, sob o comando de João Roberto de Barros.

• **IPT, Instituto de Pesquisas Tecnológicas, USP.** Dia 21 de junho, com o Sr. Engº Civil José Carlos Tomina, diretor do Centro Tecnológico do Ambiente Construído.

• **Rio de Janeiro:** Comemoração dos 25 anos da ABRACOR.

• **Parque Nacional da Serra da Capivara: São Raimundo Nonato, Piauí:** Declarado patrimônio da humanidade pela Unesco, é um templo de arte rupestre milenar. Dirigido pela arqueóloga Dra. Niède Guidon, hoje com grande perigo de deterioração. Visita também a Petrolina, na beira do rio São Francisco. De 21 até 29 de julho de 2005.

• **Instituto Adolfo Lutz:** dia 15/09/05, com o Dr. Odair Zenebon, diretor da divisão de Bromatologia e Química, e pesquisadora científica Dra. Augusta Mendes da Silva.

• **Florianópolis:** visita ao Mercado Municipal, parcialmente destruído por um incêndio. Também os trabalhos de restauração da Catedral da Sé. Atendidos pela diretoria da ACCR, com Denise Thomasi, presidente da Associação e membros do IPUF, Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis.

• **Comando da PM do Estado de São Paulo:** com o capitão Antônio Ferraz dos Santos, chefe do setor de Criação e Produção da Seção de Comunicação Social. Possui curso de bombeiro e é pesquisador e criador de Programas de Educação, na área de prevenção a acidentes. São Paulo, SP.

VISITAS INTERNACIONAIS:

• “**Laboratório de Restauração do Museu Nacional do Prado, Madri, Espanha**”. Com a chefe do Departamento, Pilar Sedano Espin. Anteriormente ela ocupou o mesmo cargo no Museu de Arte Moderna e Contemporânea Reina Sofia.

• “**Fundação Coleção Thyssen Bornemisza**” Madri.

• **SIT:** Transporte de Obras de Arte, Madrid, Espanha. Com o Sr. Antonio Ortega, chefe do Departamento Técnico e com a Dra. Nieves Valentin, do IPHE, Instituto do Patrimônio Histórico Espanhol, Madri, Espanha.

• **Departamento de Conservação e Restauro da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.** Com o prof. Stephan Schaefer, cientista da conservação e professor universitário, e outros professores desse renomado Centro.

• **Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa. Portugal.** Com a diretora do Departamento de Conservação, Maria Gabriela Carvalho.

• **José Maria Cruz de Carvalho, Lisboa, Portugal.** Arquiteto com projetos museográficos importantes em vários museus portugueses; prêmio nacional de design em 2003.

• **Laboratório de Conservação e Restauração da Fundação Thyssen Bornemisza, Madrid.** Com Ubaldo Sedano Espin e Susana López.

• **IPHE, Instituto de Patrimônio Histórico Espanhol, Madri.** Com a bióloga Dra. Nieves Valentin e com Maria del Carmen Hidalgo, chefe do serviço de livros e Documentação. Madrid, Espanha.

Observações: Todas as despesas de viagens, passagens aéreas, estadia, etc. são pagas integralmente pelos participantes, sem ônus para a APCR.

PUBLICAÇÕES

• **Lançamento da revista APCR, nº 3:** dia 17 de dezembro no Conjunto Cultural da CAIXA, São Paulo. SP.

• **Recebemos muitos exemplares e doações de livros, revistas, CD, etc.** que engrossam nossa biblioteca.

DIVULGAÇÃO: As atividades da APCR são divulgadas na imprensa e outros meios de difusão.

COLABORAÇÕES: Agradecemos a todos os associados e amigos que sempre apóiam nossas atividades, assim como muitas instituições.

DEMA, Departamento de Museus e Arquivos da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.

PINACOTECA, do Estado de São Paulo.

MUB, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, FAAP, de São Paulo.

ABER, Associação Brasileira de Encadernação e Restauro.

ESDC, Escola Superior de Direito Constitucional. Diretor, Dr. Marcelo Lamy.

CONJUNTO CULTURAL DA CAIXA, de São Paulo.

GALERIA CROQUI, Teresa C. Moura Penteado e Edgar Dias da Silva cedem o espaço à APCR, e a infra-estrutura (funcionários).

ESTUDIO SARASÁ.

IPHE, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid, España.

Dra. Nieves Valentin Rodrigo, bióloga do IPHE.

Sergio Gregório: artista plástico, professor e restaurador. Autor da capa das nossas revistas.

Dieter Fanta

Todos os profissionais que ministraram palestras “gratuitamente”.

Maria del Carmen Sevilla Cão: La Coruña, España.

Mara Orlando: Firenze, Itália.

Maria de Lourdes F. Braga: Santos, SP.



Visita ao ateliê do professor Argolo, Salvador, Bahia



Instituto de Patrimônio Histórico Espanhol. Madri



**ASSOCIAÇÃO PAULISTA
DE CONSERVADORES
RESTAURADORES
DE BENS CULTURAIS**

ANO 4 - Nº 4
São Paulo, Novembro 2005

Presidente

Maria de los Angeles Fanta

Vice-Presidente

Celso Calixto Rios

Diretora Administrativa

Ana Maria do Prado

Diretora Financeira

Tereza Cristina Moura Penteadó

Diretora Técnica Cultural

Maria de Fátima Figueiredo Farias Gomes

Conselho Administrativo

José Luís Hernández

Claudia Seefelder de Assis Vartoli Gouvêa

Zilmar Franco e Bandeira de Mello

Conselho Fiscal

Dra. Ruth Sprung Tarasantchi

Lia Santiago Robba

Dra. Regina Célia Martinez.

Edição

Clarice Tanaka - MTb 15.474

clarice.tanaka@uol.com.br

Edição de Arte

Luciane Nohama

lu.artefinal@uol.com.br

Tiragem

1.000 exemplares

APCR

Caixa Postal: 4392

CEP 01061-970 São Paulo - Brasil

<http://www.apcr2001.hpg.ig.com.br>

E-mail: apcr2000@zipmail.com.br

*O conteúdo dos textos é de responsabilidade
exclusiva dos autores.*

Apoio Cultural



Acervo APCR





Tradição em restauro



Mão-de-obra especializada



Prospecção e Patologia da edificação

Estúdio Sarasá

Tradição e qualidade no ramo de restauração do Patrimônio Histórico

Inscrito nos órgãos de preservação do Patrimônio

Especialidade em restauro arquitetônico e de elementos artísticos integrados, azulejaria e vitrais

Alguns projetos e obras atuais realizados com a participação do Estúdio Sarasá:

- Museu de Arte Sacra de São Paulo
- Solar da Baronesa de Dourados-Rio Claro
- Biblioteca - FAU Maranhão
- Fortaleza de Itaipu - Praia Grande
- Forte de São João de Bertiooga
- Projeto de restauro Ed. Cond. Martinelli
- Fachada s de Edifícios tombados - centro-SP

Estúdio
Sarasá

Via Anchieta, 1099, Ipiranga, tel.fax:6163-2109, CEP: 04247-001, São Paulo-SP.
E-mail estudiosarasa@uol.com.br

