




O reentelamento com compostos de cera-resina: o aprendizado de Edson Motta no Fogg Conservation Center e a adaptação à realidade brasileira

Wax resin lining techniques: Edson Motta's training at the Fogg Conservation Center and its adaptation to the Brazilian reality

MAY PAIVA^{1,2*} 
 MARIA AGUIAR² 
 EDUARDA VIEIRA² 

1. Escola de Museologia,
 Universidade Federal do Estado
 do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,
 RJ, Brasil

2. CITAR, Escola das Artes,
 Universidade Católica
 Portuguesa, Porto, Portugal

* maypaiva@terra.com.br

Resumo

A experiência de Edson Motta (1910-1981), após sua formação no Fogg Conservation Center, ofereceu à prática de restauro no Brasil o uso de novos materiais e a introdução da técnica de reentelamento a cera-resina. Tal processo levanta o debate acerca das vantagens e desvantagens da utilização desse método, no contexto de um país tropical e com poucos recursos. Para pensar tal problemática, configura-se como importante ferramenta a abordagem da história e razões que levaram esse processo técnico a ser, muito provavelmente, a melhor opção para a preservação do vasto patrimônio de pinturas sobre telas no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Edson Motta
 Fogg Conservation Center
 Brasil
 Conservação de pinturas
 Reentelamento à
 cera-resina

Abstract

After Edson Motta's graduation from the Fogg Conservation Center, his experience contributed to the practice of conservation in Brazil through the introduction of new materials and the technique of wax-resin lining. However, this technique has drawbacks when applied in a country of tropical climate and few resources. It is important, when considering the use of this approach, to be mindful of the conservator's historical role, which can reveal why this technique was, very likely, the best choice for the conservation of the vast patrimony of canvas paintings in Brazil.

KEYWORDS

Edson Motta
 Fogg Conservation Center
 Brazil
 Painting conservation
 Wax-resin lining

Introdução

Edson Motta (1910-1981) inicia seus estudos de pintura em 1927 como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro. Em 1931 funda, com outros artistas, o Núcleo Bernardelli, do qual foi o primeiro presidente. A formação do Núcleo foi a resposta dada por alunos pobres e jovens da ENBA, inconformados com o ensino acadêmico e conservador da mesma, diante das conquistas trazidas pelo Movimento Modernista, e, por meio dele, ofereciam uma opção de renovação do ensino nas artes plásticas no Brasil [1] e tendiam a um maior interesse por técnicas pictóricas alternativas àquelas ditadas pelo protocolo acadêmico. Essa experiência marcou profundamente a carreira do futuro restaurador, na medida em que o levou a explorar materiais e métodos não convencionais.

Outras oportunidades de conhecer caminhos técnicos novos viriam a surgir em 1939, quando Motta foi agraciado com o Prêmio Viagem ao Exterior, oferecido pelo Salão Nacional de Belas Artes. O salão propiciava ao artista contemplado a experiência de se aperfeiçoar nos principais centros de produção artística da Europa [2]. Na Itália, Motta estuda uma variedade de técnicas pouco usadas no Brasil, como a pintura a fresco e a têmpera a ovo. Ao retornar a seu país de origem, seu interesse pelos aspectos materiais da pintura chamam a atenção da diretoria do recém-criado, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que o contrata, em 1944, para atuar nesta instituição na área de conservação e restauro de pintura, escultura e talha.

No mesmo ano, a Rockefeller Foundation (EUA) lhe concede uma bolsa de estudos para o programa de treinamento profissional no Fogg Conservation Center, instalado no Fogg Art Museum, o museu de arte da Universidade de Harvard, onde em 1928, Edward Forbes, então diretor desse museu, fundou o Department of Technical Research – primeiro desse tipo nos EUA. Mais tarde o mesmo recebeu o nome de Straus Center for Conservation and Technical Studies, em homenagem a Philip A. e Lynn Straus.

Esta instituição foi pioneira na abordagem científica do ensino e da sua prática na área da conservação nos EUA e já havia angariado bastante renome por suas publicações, pela participação de seus especialistas em eventos nacionais e internacionais e pela atuação de George Stout no resgate de inúmeras obras de arte durante a II Guerra Mundial. As instituições europeias equivalentes – mas, certamente mais tradicionais – encontravam-se a recuperar das adversidades da guerra e sendo assim, é provável que não tenham sido consideradas como destino viável para a formação do jovem conservador-restaurador.

A criação de um Centro dedicado à tecnologia da arte e à conservação decorreu da necessidade de preservar a crescente coleção de obras adquiridas na Europa para o Museu, pelo magnata Edward Waldo Forbes (1873-1969) [3]. Nele, passou a trabalhar um grupo seletivo de profissionais

da área de artes plásticas, química, restauro e radiologia, como George Stout (1897-1978), Rutherford Gettens (1900-1974), Morton C. Bradley, Jr (1912-2004) e Alan Burroughs (1897-1965), respectivamente, formando um dos polos responsáveis pelo surgimento de uma moderna – e ainda atual – filosofia no tratamento de acervos museológicos [4].

O ideário que determinava as escolhas de tratamento no Centro advinha da crença de Forbes de que o valor das obras de arte derivava da autenticidade da matéria. Princípio em sintonia com o que defendia John Ruskin, amigo do professor de arte medieval de Forbes na classe de 1895, Charles Eliot Norton [4]. Portanto, o que não fizesse parte da criação original do artista deveria ser removido durante o processo de tratamento, mesmo que isso significasse torná-la uma ruína ao deixar grandes áreas de lacuna expostas, naqueles casos nos quais não restasse muito do original sob as intervenções anteriores. Forbes denominou essa abordagem “*the honest style of restoration*” [4].

Uma outra característica técnica do Centro – tema deste artigo – era a de se recorrer a misturas de cera-resina para a quase totalidade das operações de consolidação e fixação de camadas pictóricas em destacamento, transposições e reentelamentos.

Portanto, educado para entender o restauro de pinturas sobre tela e madeira como uma operação de eliminação da imagem de todas as adições posteriores e treinado em processos de aderência e selagem dos suportes com adesivos impermeáveis, Edson Motta retorna ao Brasil, em 1947, como o primeiro conservador-restaurador com formação acadêmica em um país que o aguardava para uma missão gigantesca: o restauro de um patrimônio composto por esculturas e talha em madeira, além de um acervo de obras pictóricas sobre tela, todos em péssimo estado de conservação.

A partir de 1951, Edson Motta assume também o magistério, na qualidade de professor de conservação e restauro da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil, e se torna responsável pela disseminação desse saber para toda uma geração que o seguiria.

A lógica do uso de adesivos de cera-resina e seu uso no Fogg Conservation Center

A técnica de reentelamento adotada pelos restauradores do Fogg que recorriam à cera-resina como adesivo oferecia enormes vantagens para o restauro estrutural do acervo pictórico acumulado nos diversos museus, igrejas e conventos. Estes materiais já eram utilizados para esta finalidade desde o século XVIII, sendo o caso mais bem documentado o do reentelamento da obra de Rembrandt, a *Ronda da Noite*, em 1851. Conhecido como o *método holandês*, sua invenção e aperfeiçoamento é atribuída aos restauradores Nicolaas Hopman (1794-1870) e seu filho Willem Antonij Hopman (1828-1910) e, no final do século

XIX, restauradores deste país praticavam o método, regularmente [5, p. 24], embora, como afirmam Rushfield e Stoner, ele não tenha tido:

muita aceitação logo após seu surgimento, provavelmente porque durante o século XIX, o restauro era, usualmente, realizado em oficinas isoladas. No final do século XIX, apenas alguns restauradores haviam aprendido o método de reentelamento com cera-resina diretamente de Hopman Jr., incluindo Alois Hauser e H. Heydenrijk. A partir dos manuais e outras publicações da viragem do século, supõe-se que esses restauradores introduziram o método a outros colegas fora da Holanda, que por sua vez o disseminaram. A partir desse momento, o reentelamento com cera-resina aparece com crescente frequência na literatura internacional. Hauser introduziu o método na Alemanha e Wild, na Áustria e, provavelmente, mais tarde nos E.U.A. [6, pp. 427-428] (tradução da autora).

Carel de Wild (1870-1922), ficou conhecido o primeiro a trazer o método holandês de reentelamento com cera-resina para fora da Europa. Estudou restauro em Viena e Berlim e trabalhou em um estúdio em Haia de 1895 até 1911, quando partiu para os EUA [7].

Ao longo do tempo as fórmulas do adesivo variaram, porém todas tinham em comum o uso da cera de abelha associada a uma resina. Segundo Alois Hauser Jr. (1857-1919), a fórmula utilizada por Hopman continha uma mistura de colofonia, cera branca (provavelmente, cera de abelha clarificada) e terebintina de Veneza [6, pp. 426-427]. As propriedades adesivas da cera são conhecidas há muito tempo, mas a sua força moderada e seu baixo ponto de fusão levaram à adição de resinas para produzir uma mistura para reentelamento que fosse mais adesiva e mais resistente a temperaturas ambientais elevadas. Em contrapartida, a cera proporcionava uma maior plasticidade à mistura, sobretudo quando as resinas usadas eram mais duras [6, p. 427], como o breu.

Uma extensa investigação feita por Gettens e Stout, publicada no *Technical Studies in the Field of Fine Arts* de 1933 [8, pp. 83-84], discute quais as propriedades que uma mistura de cera-resina para reentelamentos deve possuir e conclui que deve proporcionar firme aderência entre a pintura e o novo suporte têxtil; ser flexível e capaz de manter essa flexibilidade ao longo do tempo; ser capaz de isolar o têxtil e a camada pictórica do meio ambiente; ser solúvel em solventes que não causem danos à obra; poder penetrar na estrutura da obra a uma temperatura que não danifique a pintura, porém, suficientemente alta para não ser afetada pelo calor ambiental. Tampouco deve ser corrosiva ou meio de cultura adequado para o desenvolvimento de fungos ou outros agentes de deterioração biológica; por fim, não manchar nem causar mudanças de cor ou escurecimento da camada pictórica.

No Fogg Conservation Center foram testados diversos materiais para a avaliação dessas propriedades: reentelamentos com pasta de farinha, com adesivos de

poli(acetato de vinilo) (PVAc); assim como compostos contendo cera de abelha e parafina. O comportamento destas misturas, quando expostas a condições extremas de umidade, também foi testado. Com relação à cera, os autores citam a falta da força adesiva como desvantagens no seu uso e confirmam a necessidade da adição de resinas e bálsamos para que seja apropriada na função. O artigo traz como conclusão a constatação de que uma mistura ideal jamais seria encontrada, mas, mesmo assim, declara que:

não há dúvidas de que as misturas mais seguras e eficazes [...] são os adesivos do tipo cera ou cera-resina. [8, p.103]

Em data posterior, 1950, Bradley, restaurador de pinturas sobre tela do Fogg, se preocupa em evidenciar no seu manual, *The Treatment of Pictures*, os prováveis perigos trazidos por este tipo de operação, como o uso da pressão e temperatura inadequadas, além de uma possível interação química entre os compostos utilizados nos adesivos e a celulose da tela original. Salienta, ainda, a sua apreensão quanto à reversibilidade e enfatiza que este deve ser o fundamento principal a ser considerado [9] (Figura 1).

Apesar destas ressalvas, o motivo da escolha do uso desta técnica de reentelamento de pinturas no Fogg Art Museum parece ser justificado, desde o início, pela grande preocupação com o controle de umidade nesse espaço [3, p. 144]. O Fogg Art

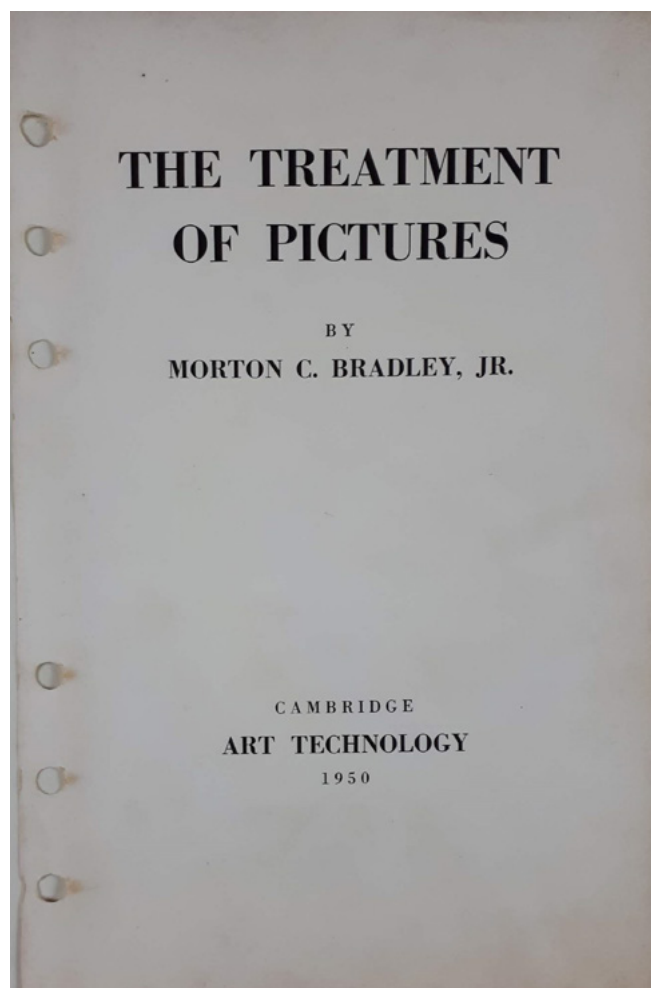


Figura 1. Folha de rosto do manual de Bradley, *The Treatment of Pictures*, 1950.

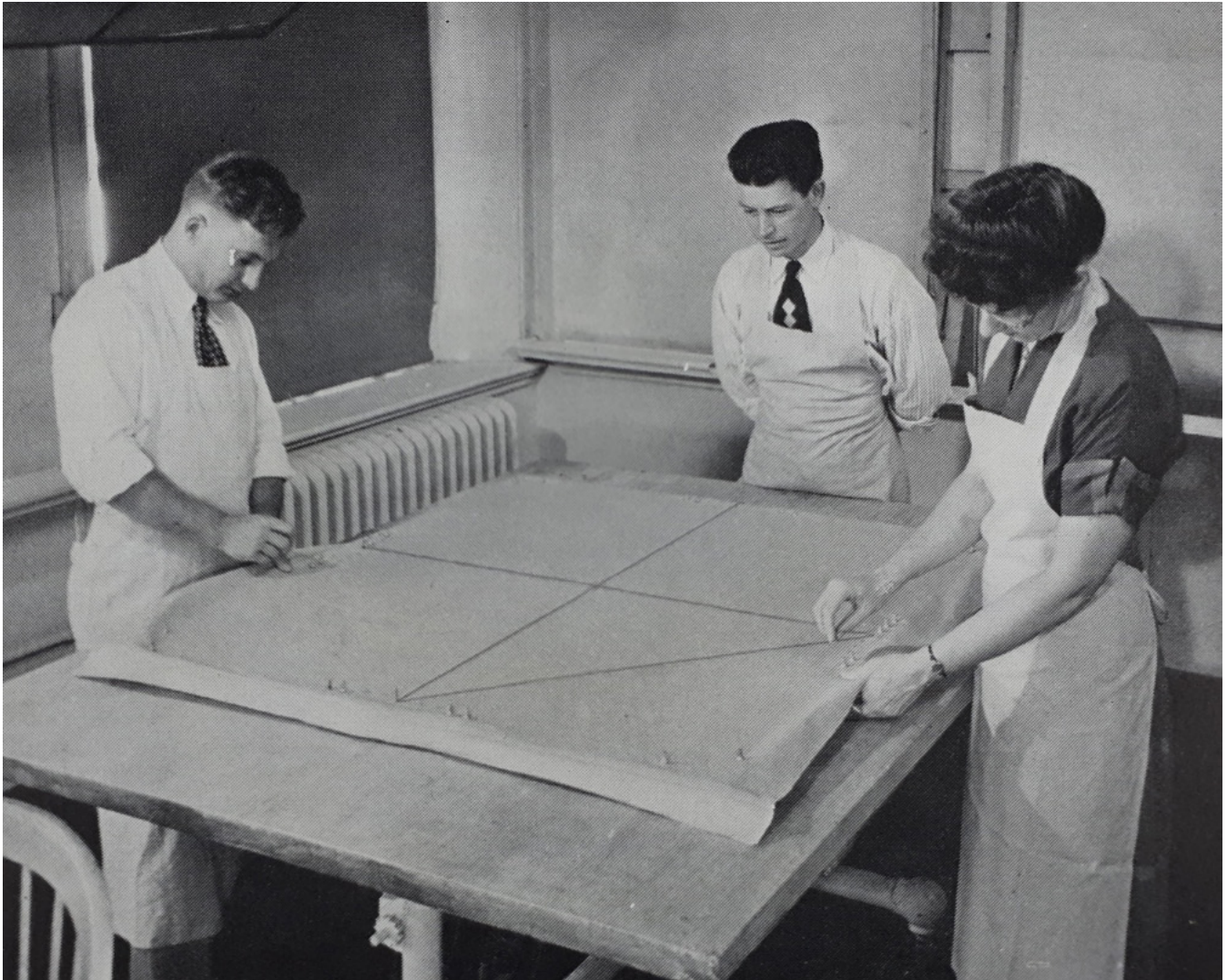


Figura 2. Estiramento de linho em bastidor provisório e alinhamento dos fios da trama têxtil [9].

Museum não havia sido projetado para abrigar obras de arte sensíveis às mudanças ambientais, como as que aconteciam, drasticamente, de uma estação para outra [4, pp. 27-34].

A técnica de reentelamento à cera-resina no Fogg Conservation Center

No Fogg Conservation Center a técnica de reentelamento seguia um protocolo simples. Um tecido de linho era esticado num bastidor de madeira mantendo os fios alinhados (Figura 2). A pintura original, solta e previamente faceada com cola de amido, era impregnada, pelo verso, com o composto de cera-resina. A seguir, uma folha de papel de trapos macia (provavelmente de algodão ou linho) era aderida ao verso da tela original cortada na exata medida da obra e fixada a esta com a mesma mistura, com o propósito de conferir maior rigidez ao suporte. Em seguida, o tecido de reentelamento era impregnado, também com cera-resina, a tela original era posta com a face pintada para baixo e os dois suportes unidos pela fusão da mistura. Recomendava-se que a temperatura

do ferro deveria ser apenas a suficiente para manter a cera derretida, recorrendo a um graduador de temperatura; um movimento constante do ferro elétrico deveria ser mantido para evitar qualquer dano à pintura [9, p. 1.22; 10, pp. 113-118].

Os técnicos do Fogg Conservation Center adotavam a seguinte fórmula: 2 kg de cera de abelha, 1 kg de resina damar, 1,5 kg de parafina e 0,5 kg de goma elemi, para se obter 5 kg de composto [9, apêndix c, 120.10].

Método de reentelamento a cera-resina utilizado por Edson Motta no Brasil

A razão pela qual o método com cera-resina teria sido adotado por Edson Motta no Brasil é simples de justificar: ele regressa imbuído de todos os argumentos favoráveis ao uso desta técnica, que aprendera e praticara. O reentelamento de cera-resina era muito comum no Fogg Art Museum e Richard Buck, conservador-restaurador especialista em tratamentos estruturais de painéis, também aí, levou a cabo uma série de pesquisas e ensaios sobre a cera, como

barreira para a umidade [4, pp. 224-225]. Ademais, em 1950, Edson Motta receberia de presente do próprio Bradley um exemplar de seu manual, *The Treatment of Paintings*, o qual viria a ser seu guia prático por seguidos anos.

Devido à ausência de registros documentais, o que sabemos dessa prática de Edson Motta no Brasil, foi obtido através de entrevistas realizadas, no decorrer do ano de 2017, com alguns de seus discípulos diretos, tais como: Claudio Valério Teixeira, conservador-restaurador independente e atual professor do Curso de Conservação e Restauro de Bens Móveis da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Edson Motta Jr., conservador-restaurador, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro e filho de Edson Motta.

O método convinha a um país tropical como o Brasil, onde são constantes as flutuações de umidade relativa. Esta característica era muito considerada por Edson Motta que a usava como justificativa para rejeitar os procedimentos aquosos tradicionais, sugeridos a ele por outros colegas restauradores, durante seus trinta anos de carreira subsequentes. Segundo Motta, após aquecido, o adesivo de cera-resina era capaz de permear a estrutura da obra promovendo, a um só tempo, a consolidação das diversas camadas pictóricas em destacamento, assim como a aderência da tela nova à antiga. Ele afirmava ainda que, quando comparado a métodos aquosos, apresentava menos riscos de danos, pois a pintura não corria o perigo de encolher [11, p. 15].

Desde que a mistura adesiva possuísse um ponto de fusão baixo, um novo tecido poderia ser aplicado ou removido com segurança e facilidade durante o processo. A desvantagem do uso da cera-resina era que, nem sempre, o método era forte o suficiente para manter a pintura plana [11, pp.13-15] e Motta não seguia as recomendações do Fogg de adicionar papel de trapo ao verso, reservando recortes de papel somente para as áreas rasgadas ou perfuradas. A lógica subjacente, de se aumentar a resistência à flexão, no entanto, era a mesma, embora a compreensão desse fenômeno fosse somente empírica.

Motta também substituiu o tecido de linho pelo tafetá de algodão cru, já que aquele não se encontrava à venda no Brasil nos primeiros anos de sua atuação e só após a II Guerra Mundial se reiniciaram as importações. O custo de importação do linho cru de elevada qualidade era demasiado alto, o que teria inviabilizado o seu uso para o restauro. Já o algodão, era facilmente obtido no Brasil, por um custo muito menor. Desde o período colonial o país detinha uma cultura algodoeira bastante lucrativa, passando a exportador desse tecido na primeira década do século XX [12, p. 161]. Exemplo desta adaptação é a fatura encontrada nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) [13] onde, na décima primeira linha da mesma, é referido o tecido de algodão usado por Motta (Figura 3); distinto da tela de linho usada no Fogg Conservation Center (Figura 4), cujas amostras fotografadas pertencem ao

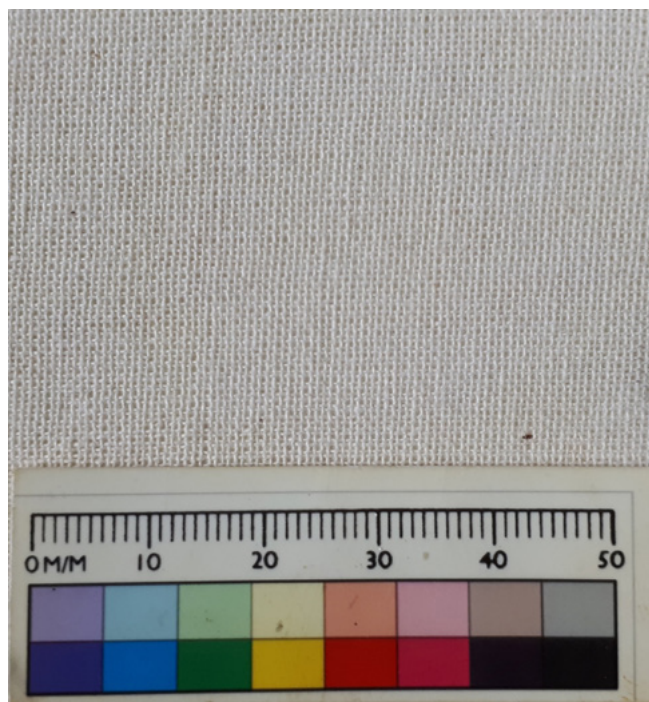


Figura 3. Tecido de algodão usado por Edson Motta. Acervo particular da família de Edson Motta.



Figura 4. Tecido de linho usado no Fogg C.C. Acervo particular da família de Edson Motta.

Arquivo de Materiais Didáticos do Professor Edson Motta, e fazem parte da coleção particular da família do mesmo.

De início, Motta procurou praticar o método conforme as orientações do seu aprendizado, mas em curto tempo notou que tinha nas mãos uma quantidade muito maior de obras que demandavam cuidados emergenciais. Ademais, se viu em uma situação totalmente diferente da que conheceu no Fogg, onde não faltavam recursos humanos, tecnológicos, financeiros e facilidade de acesso aos materiais.

Quanto ao composto adesivo, Motta reduziu o custo

elevado e aumentou a temperatura de fusão da fórmula aprendida no Fogg, substituindo a resina damar por breu e adicionando à fórmula cera de carnaúba, conforme se verifica na segunda linha da fatura relativa à compra de breu [14] e nas notas manuscritas, pelo próprio Edson Motta, sobre as propriedades da cera de carnaúba [15], ambas arquivadas no IPHAN. Nestas, referia que a cera de carnaúba possuía intervalos de fusão mais elevados que os da cera de abelha, 83 °C a 86 °C contra 63 °C a 70 °C, o que era contrabalançado pelas menores temperaturas do breu, de 100 °C a 130 °C, contra os 100 °C a 150 °C, da resina damar [8, p. 79; 15, p. 17]. Se compararmos a fórmula original do Fogg com a utilizada por Motta notamos que no Fogg utilizavam-se 2 partes de cera de abelha para 1,5 de parafina, 1 parte de resina damar e 0,5 de bálsamo de elemi [9, appendix c, 120.10], enquanto Motta misturava 12 partes de cera de abelha, 9 de parafina, 2 de carnaúba e 6 partes de breu [10, p. 207]. Edson Motta justifica essa mistura como sendo mais adequada para uso em um país de clima tropical, já que a carnaúba, com ponto de fusão elevado, aumentava o ponto de fusão do composto adesivo.

Ao calcularmos o ponto de fusão de ambas as fórmulas, percebemos que o resultado obtido na composição usada por Motta é, de fato, maior, já que o composto segundo o método do Fogg funde a 72,5 °C, enquanto o utilizado por Motta se funde a 75,5 °C. Uma diferença de 3 °C que reforça o argumento do restaurador brasileiro (Tabela 1).

No entanto, se levarmos em conta somente os constituintes de cera de cada combinação (abelha, parafina e carnaúba), ignorando o percentual de resinas e bálsamo, encontramos uma diferença muito pequena entre seus pontos de fusão. O composto do Fogg funde a 63,7 °C e o formulado por Edson Motta alcança 65,1 °C, diferença de 1,4 °C (Tabela 2).

Isso nos fez concluir que a premissa de Edson Motta

estava correta em parte, posto que a carnaúba realmente se funde a uma temperatura maior e, o raciocínio lógico indicaria que seu uso aumentaria o ponto de fusão do composto. Por outro lado, ao desconsiderar o baixo ponto de fusão do bálsamo de elemi, e removê-lo da fórmula junto com a resina damar para promover a redução de custos, passou a Motta despercebido o fato de que o aumento do ponto de fusão do método por ele empregado se deu muito mais por conta da não utilização desse constituinte do que pela adição da carnaúba. O que nos faz pensar que a “lógica” de sua premissa foi baseada, em parte, em um raciocínio empírico.

Embora existam referências da utilização do tecido de linho em algumas obras e publicação de fórmulas de mistura de cera de abelha com resina de damar, depoimentos de seus alunos e a documentação do IPHAN indicam que, no cotidiano, ele usava a mistura citada acima, onde substituía a resina por breu e o linho por tafetá de algodão cru. Motta reservava o linho e a fórmula de cera-resina ensinada por seus mestres nos EUA para algumas obras mais relevantes, como as do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro [16].

Quanto à técnica, Motta também a simplificou e muniu-se de equipamentos acessíveis. Por exemplo, deixou de estirar a tela com o rigor recomendado no manual e abandonou o bastidor provisório. A pintura, com a face pintada para baixo, era estirada numa mesa sobre papel parafinado acolchoado com papel de jornal e, sobre ela, era estirado o tecido de algodão cru, fazendo coincidir a trama e o urdido. Deste modo, reduziu duas etapas, diminuindo o custo da operação e abreviando o tempo de tratamento, questão crucial para quem tinha a responsabilidade de intervir em numerosas obras, altamente deterioradas, antes que se perdessem. Também deixou de fazer o controle de temperatura através de um graduador e passou a utilizar a sua própria sensibilidade para avaliar a fluidez do adesivo. Este procedimento

Tabela 1. Cálculo do ponto de fusão das fórmulas de adesivos compostos de cera-resina.

Origem	Compostos em partes Ponto de fusão	Ponto de fusão dos compostos
Fogg Center	2 × Cera de Abelha 66,5 °C 1,5 × Parafina 60 °C 1 × Resina Damar 125 °C 0,5 × Goma elemi 29 °C	$[(2 \times 66,5) + (1,5 \times 60) + (1 \times 125) + (0,5 \times 29)] / 5 = 72,5 \text{ °C}$
Edson Motta	12 × Cera de Abelha 66,5 °C 9 × Parafina 60 °C 2 × Cera de Carnaúba 80 °C 6 × Breu 115 °C	$[(12 \times 66,5) + (9 \times 60) + (2 \times 80) + (6 \times 115)] / 29 = 75,5 \text{ °C}$

Tabela 2. Cálculo do ponto de fusão das fórmulas constituídas somente de cera.

Origem	Compostos em partes Ponto de fusão	Ponto de fusão dos compostos
Fogg Center	2 × Cera de Abelha 66,5 °C 1,5 × Parafina 60 °C	$[(2 \times 66,5) + (1,5 \times 60)] / 3,5 = 63,7 \text{ °C}$
Edson Motta	12 × Cera de Abelha 66,5 °C 9 × Parafina 60 °C 2 × Cera de Carnaúba 80 °C	$[(12 \times 66,5) + (9 \times 60) + (2 \times 80)] / 23 = 65,1 \text{ °C}$

permitiu economizar em recursos, mas tinha a desvantagem de depender da experiência do operador para não danificar a pintura com excesso de calor. A simplificação do método continuou ao introduzir a prática de impregnar a obra com o composto de cera-resina e aderir o novo suporte em uma só operação, reduzindo o tempo de trabalho e a quantidade de adesivo usada.

Considerações finais

Devemos entender que as escolhas de Edson Motta foram determinadas histórica e geograficamente e que a insistência no seu uso por décadas (mesmo após o surgimento de alternativas menos invasivas) se justifica e se explica pelo excessivo volume de trabalho sob seus cuidados, além dos parcos e incertos recursos materiais e humanos de que dispunha. Suas escolhas, como vimos, sempre visaram o corte de custos e a redução de tempo, a fim de que mais patrimônio pudesse ser salvo da completa destruição. Aliar os ensinamentos recebidos nos EUA à sua criatividade simplificadora era a única maneira que via de conseguir arcar com as inúmeras responsabilidades depositadas em suas mãos. Se não fosse por seu esforço e dedicação, muito do patrimônio brasileiro não existiria mais hoje.

Também há que considerar que Edson Motta foi o primeiro restaurador com formação acadêmica no Brasil, tendo essa sido obtida em uma universidade de reconhecido valor e prestígio e que, por outro lado, não havia no país uma tradição na área da conservação, o que facilitava a aceitação de novas técnicas, ao contrário do que ocorria nos países europeus.

Vale ainda salientar que, apesar deste processo de reentelamento não ser mais praticado diante de evidências científicas de que o respectivo composto escurece a tela e aumenta a translucidez do fundo de preparação e, que embora outras técnicas já tenham surgido em sua substituição, nenhum método de tratamento deve ser desconsiderado, mesmo sendo antigo ou por demais invasivo. A campanha de impregnação com cera-resina levada a cabo em Florença após a enchente de 1966 é prova disso [17]. Muitas vezes, estes são os únicos e últimos recursos que nos restam para impedir a perda de uma obra de arte. O importante mesmo, é que se tenha o devido conhecimento acerca dos vários tratamentos – incluindo vantagens, desvantagens e riscos – para que se possa ser capaz de discernir qual o melhor para determinada obra em questão, já que cada uma tem sua especificidade, independente de apresentarem danos similares.

Este foi mais um legado deixado por Edson Motta, já que, mesmo após sua aposentadoria em 1976, o método permaneceu em uso até o início dos anos 90 no Brasil e na Bélgica – informação obtida através de entrevista realizada, em 2017, com o conservador-restaurador Silvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira, professor do Curso de Conservação e

Restauração de Obras de Arte, na Fundação de Artes de Ouro Preto, no Estado de Minas Gerais, Brasil. Esta mesma prática também seguiu sendo utilizada até os anos 80, na França [18, pp. 57-61].

Agradecimentos

A Jaime Acioli, Photo Síntese Fotografia e Rodrigo Mandarin, Centro de Conservação de Obras de Arte, pelo apoio e dedicação de seu tempo à edição das imagens apresentadas neste artigo.

REFERÊNCIAS

1. Morais, F., *Núcleo Bernardelli: Arte Brasileira nos Anos 30 e 40*, Edições Pinakothek, Rio de Janeiro (1982).
2. Ancora, A., *Uma Breve História dos Salões de Arte. Da Europa ao Brasil*, Caligrama Edições, Rio de Janeiro (2005).
3. Coolidge, J.; Jones, E. H.; Mongan, A.; Stout, G. L.; Sert, J. L., *Edward Waldo Forbes, Yankee Visionary*, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge (1971).
4. Bewer, F., G., *A Laboratory for Art. Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*, Harvard Art Museum, Yale University Press, Cambridge, Massachusetts (2010).
5. Oudheusden, S., 'The procedure of wax-resin linings by the painting restorers Johannes Albertus Hesterman (1848-1916) and sons', *CeROArt EGG4* (2014), <https://doi.org/10.4000/ceroart.4081>.
6. Rushfield, R.; Stoner, J. H. (eds.), *Conservation of easel paintings*, Routledge Series in Conservation and Museology, Routledge, New York (2012).
7. Duijn, E.; Marvelde, M. 'The art of conservation VII: Hopman and De Wild: the historical importance of two Dutch families of restorers', *Burlington Magazine* **158**(1363) (2016) 812-823.
8. Stout, G. L.; Gettens, R.J., 'The problem of lining adhesives for paintings', *Technical Studies in the Field of Fine Arts* **2**(2) (1933-1934) 81-104.
9. Bradley, M. C., JR., *The Treatment of Pictures*, Art Technology, Cambridge (1950).
10. Rescala, J. J., *Restauração de Obras de Arte, Pintura – Imaginaria – Obras de talha*, Centro Editorial e Didático da UFBA, Salvador (1985).
11. Motta, E., *Restauração de Pinturas em Descolamento*, Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no. 23, Rio de Janeiro (1969) 13-15.
12. Mayumi, F.; Jorente, M. J. V., 'A Indústria Têxtil no Brasil: uma perspectiva histórica e cultural', *ModaPalavra e-Periódico* **8**(15) (2015) 153-174, <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/5893>.
13. Arquivo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), CRBC, caixa no. 08, PT 02, Env.01, Rio de Janeiro (acesso em 2017-11-01).
14. Arquivo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), CRBC, caixa no. 03, PT 01, Env.01, Rio de Janeiro (acesso em 2017-10-16).
15. Arquivo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), CRBC, caixa no.04, PT 03, Env.02, Rio de Janeiro (acesso em 2017-10-16).
16. Motta, E., *Restaurações de Obras de Arte 1967-1969, Descrição de*

- Técnicas Adotadas*, Publicação do Ministério da Educação e Cultura, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (1969).
17. Pignatti, G., 'The Genesis of Modern Conservation – the Florence Flood Revisited', Interview with Ezio Buzzegoli ACR Florence December 2016, ICON News, The Institute of Conservation (2017), <https://icon.org.uk/search/node/news%202017> (acesso em 2020-01-07).
 18. Bergeon, S., *Science et patience, ou la restauration des peintures*, Editions de la Reunion des Musees Nationaux, Paris (1990).

RECEBIDO: 2019.5.17
REVISTO: 2020.2.19
ACEITE: 2020.2.19
ONLINE: 2020.11.4



Licenciado sob uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.
Para ver uma cópia desta licença, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt>.