

JOÃO JOSÉ RESCALA:
TEORIA, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA PINTURA EM SALVADOR (1952-1980)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

ROSANA ROCHA BALTIERI

**JOÃO JOSÉ RESCALA:
TEORIA, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA PINTURA
EM SALVADOR (1952-1980)**

SALVADOR

2012

JOÃO JOSÉ RESCALA:
TEORIA, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA PINTURA EM SALVADOR (1952-1980)

ROSANA ROCHA BALTIERI

**JOÃO JOSÉ RESCALA:
TEORIA, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA PINTURA EM
SALVADOR (1952-1980)**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: História da Arte

Orientador: Prof^o Dr. Eugênio de Ávila Lins

Salvador
2012

B197j Baltieri, Rosana Rocha
João José Rescala: teoria, conservação e restauração
de pintura em Salvador (1952-1980) Rosana Rocha
Baltieri. -- Salvador, 2012.
234 f.il.

Orientador: Prof^o Dr. Eugênio de Ávila Lins
Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de
Belas Artes, Universidade Federal da Bahia

1. Rescala, J.J. (1910 - 1986). 2. Conservação e
restauro – Pinturas - Salvador (BA) 3. História da Arte –
Bahia. I. Lins, Eugênio de Ávila, Orient. II. t.

CDU 75.025

ROSANA ROCHA BALTIERI

**JOÃO JOSÉ RESCALA:
TEORIA, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA PINTURA EM
SALVADOR (1952-1980)**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

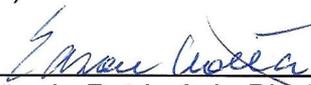
Aprovada em 23 de abril de 2012.

Banca Examinadora

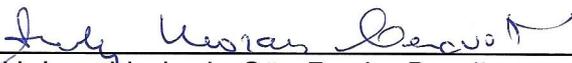
Profº. Drº. Eugênio de Ávila Lins – Orientador
Doutor em História da Arte, Universidade de Porto, Portugal.
Universidade Federal da Bahia (UFBA)



Profº. Drº. Edson Motta Junior
Doutor em Conservação e Restauração do Patrimônio Pictórico, Universidade Politécnica de Valença, Espanha.
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)



Profª. Drª. Suely Moraes Ceravolo
Doutora em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia (UFBA)



JOÃO JOSÉ RESCALA:
TEORIA, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA PINTURA EM SALVADOR (1952-1980)

Este trabalho fica dedicado ao meu marido, Luis Arcodaci, por ter acreditado nele, antes mesmo que ele começasse a ser delineado.

É destinado também à memória do restaurador, Professor João José Rescala, por ter dedicado sua vida à criação e a preservação da arte.

AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas e instituições que, direta ou indiretamente, participaram do processo de desenvolvimento do trabalho que ora apresento. Todos os aportes recebidos foram de suma importância e, portanto, merecem meu profundo e cordial agradecimento. Dessa forma, sou grata:

Ao Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Rio de Janeiro (IPHAN, RJ); Arquivo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN (BA); Arquivo Histórico da Irmandade do Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim; Arquivo Histórico da Ordem Terceira de São Francisco; Biblioteca Central dos Barris; Centro de Memória da Santa Casa de Misericórdia da Bahia; Escola de Belas Artes UFBA (Diretoria; Arquivo Histórico; Biblioteca e Mestrado em Artes Visuais); Escola de Belas Artes UFMG (Diretoria; CECOR e LACICOR); Escola de Medicina da UFBA (Diretoria e Setor de Restauração); Escola Politécnica da UFBA; Fundação Gregório de Matos; Instituto Geográfico e Histórico da Bahia; Laboratório Reitor Eugenio Veiga da Universidade Católica de Salvador; Museu de Arte da Bahia; Museu de Arte Sacra; Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Às empresas de restauração AM Restauro e Studio Argolo, por terem compreendido e apoiado a pesquisa. E especialmente, por zelarem e disponibilizarem seus acervos documentais.

Ao Diretor da Escola de Belas Artes, Professor Dr^o. Roaleno Amâncio Costa, que continuamente ofereceu apoio e incentivo.

Aos membros da Banca Examinadora, os Professores Dr^o. Edson Motta Junior, Dr^a. Suely Moraes Ceravolo (que acompanharam, colaboraram e estimularam meu trabalho) e Dr. Eugênio de Ávila Lins, que, na condição de orientador, soube participar de cada etapa de elaboração desta pesquisa e confiar em uma concretização satisfatória. Gostaria também de agradecer ao Professor Mestre Túlio Almeida Vasconcelos pela participação na primeira Banca e por seus valiosos conselhos.

Ao Professor José Dirson Argolo, responsável por oferecer as primeiras lições teóricas sobre conservação e restauração em aulas da Graduação, ocasião em que me interei da importância do papel desempenhado pelo Professor Rescala para a restauração na Bahia.

Agradeço ainda afetosamente a profissionais, colegas de trabalho, colegas de curso, amigos e familiares, que acompanharam e participaram desta pesquisa por meio de orientações, informações, sugestões, declarações, imagens, documentos e profissionalismo.

Agradeço a todos aqueles que dispensaram atenção, apoio, compreensão e carinho, como: Alcione Nascimento (tradução do resumo); Ana Maria Vilar; Anderson Marinho; Ednaldo Santos Eduardo Antonio R. Baltieri; Eduardo Furtado Simas; Eliane Fonseca Carvalho; Eliane Nunes (*in memória*); Eriel de Araújo Santos, Carmem Silvia Pereira de Almeida; Claudio Lemos; Cristina Montagner; Cosme Santiago da Silva Filho; D'Ajuda Santana; Denise Silva Circuncisão; Francisco J dos Santos; Geraldo Bonelli; Hilário Pereira; Ilber Assis; Isolda Mendes; Ivan de Brito Sardinha; Jancileide Souza; Jeanete Viana dos Santos; Jerônimo Gomes da Silva; Joseane da Silva Oliveira; Josenice Bispo Pereira; Lindaura Alban Corujeira; Leda Maria Ramos Costa; Liana Gomes da Silveira Kerr; Luciene Caretta; Luisa Silveira; Luiz Alberto Ribeiro Freire; Luiz Antonio C. Souza; Luiz Geraldo; Madalena dos Santos V. Bastos; Manoel F da Conceição; Marcello Cordeiro de Almeida; Maria Hermínia Hernandez; Maria do Socorro da Conceição Soares; Maria Taciana C. P. de Almeida; Marinalva Dantas; Mariela Brazon Hernandez; Marivaldo Bentes da Silva; Mirna Brito Dantas; Nanci Novais; Patrício S. Lopes; Renata Novais; Roberto Cordeiro de Farias; Robério de Jesus; Rosa Gabriela de Castro Gonçalves; Rosana Souza; Selma Otília Rocha; Uelton de Lima Correia; Yara de Senna Amado; Vânia Lucia M. Freitas; Verônica Leite; Viviane Rummler; Yumara Pessoa; e finalmente à Família Rescala: Alice, Cristina, Jorge, Luiz; Paulo e D. Maria Rescala (*in memória*). Finalmente, deixo expresso meu agradecimento caloroso aos meus filhos, Danilo e André, por terem apoiado esta investida e, sobretudo, compreendido as ausências que se fizeram necessárias. À minha mãe, Nolita C. Rocha Baltieri (*in memória*), que sempre incentivou e apoiou meus sonhos profissionais.

JOÃO JOSÉ RESCALA:
TEORIA, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA PINTURA EM SALVADOR (1952-1980)

Mestre Rescala, a quem tanto devemos,
pois preservou tesouros de arte
ameaçada pelo tempo e pela insídia de
certos governantes.
Jorge Amado, 1971

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo o restaurador – e também professor – João José Rescala, uma personalidade de grande importância para a consolidação da prática de restauração em obras artísticas na Bahia – e também em outros Estados do Brasil. Seu objetivo geral esteve relacionado à investigação dos avanços oferecidos por Rescala à restauração de obras artísticas sobre suportes policromados no contexto baiano, considerando sua atuação na prática institucional de restauração e no ensino da disciplina que implantou na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), por meio da qual preparou profissionais que vieram atuar nessa área. Os objetivos específicos visaram buscar os antecedentes da restauração na Bahia, mais especialmente entre os anos de 1920 e 1940; esclarecer a formação de Rescala como restaurador; estudar sua atuação no SPHAN e no IPHAN; verificar seu desempenho na formação de restauradores; levantar os métodos de restauro praticados por ele e identificar profissionais que ajudou a formar. Recorrendo ao método de análise e síntese, aproveitando documentos primários, bibliográficos, relatos orais e periódicos, a pesquisa se desenvolveu numa perspectiva histórica, pondo em relevo momentos importantes da trajetória artística de Rescala, responsáveis por colocá-lo numa nova direção: a restauração de obras de arte. Esta atividade, por sua vez, o levou a exercer o magistério na EBA - UFBA.

Palavras-chave: João José Rescala; Teoria, conservação e restauração da pintura; História da Arte.

ABSTRACT

This dissertation is an object of study the restorer and also teacher, João José Rescala, a very important personality in the consolidation of restoration practices in art works in Bahia and other States of Brazil. The aim of this work has been related to investigating the progress developed by Rescala in restoring art works over polychromic substrates, in the bahian scenario, his role in the institutional practices of restoration, his academic career at Federal University of Bahia School of Belas Artes (EBA – UFBA) in the upbringing of new professionals on this field. The specific objective were search the ancestors of restoration in Bahia, between 1920 and 1940, uncovering the formation of Rescala as a restorer, assessing his role at SPHAN and IPHAN, his tasks in bringing up new restorers, his restoration techniques, keying out his pupils. By means of relying upon synthesis and analysis method, taking advantage of primary written documentation, verbal reports and news media, the research followed a historic path, highlighting points in Rescala artistic career that brought him to a new direction: the restoration of art works. This role finally led him to an academic career as a professor at EBA – UFBA.

Key words: João José Rescala, Painting conservation and restoration theory; Art History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Detalhe do forro da igreja de Santo Antonio da Barra. Restaurado por Francisco José Rufino de Salles, 1884.	37
Figura 2 – Retrato de Dom Pedro I. Óleo sobre tela. Couto. Restaurado por Olympio de Menezes em 1916.	38
Figura 3 – Retrato de Dona Amélia Augusta Eugenia Napoleona de Leuchtenberg. Óleo sobre tela. Francisco R. Moureau. Restaurado por Olympio em 1916	38
Figura 4 – <i>Retrato de Dom Pedro I</i> (Detalhe da figura 2).	39
Figura 5 – <i>Retrato de Dona Amélia Augusta Eugenia Napoleona de Leuchtenberg</i> (Detalhe da figura 3).	39
Figura 6 – <i>Retrato do Brigadeiro Inácio de Araújo Bulcão</i> . Óleo sobre tela. Autoria ignorada. Restaurado por Olympio em 1916.	40
Figura 7 – <i>Retrato de Joaquim Pires de Carvalho e Albuquerque</i> . Óleo sobre tela. Autoria ignorada.	40
Figura 8 – <i>Retrato de Ana Justina Ferreira Nery</i> . (Detalhe I).	42
Figura 9 – <i>Retrato de Ana Justina Ferreira Nery</i> . (Detalhe II).	42
Figura 10 – <i>Nossa Senhora da Conceição</i> . Século XIX. Autoria ignorada.	43
Figura 11 – <i>Nossa Senhora da Conceição</i> . Século XIX. Detalhe.	44
Figura 12 – <i>Retrato Masculino</i> sem identificação do retratado. Óleo sobre tela de Candido Ribeiro.	46
Figura 13 – <i>Retrato Masculino</i> (Verso da obra , detalhe I).	46
Figura 14 – <i>Retrato Masculino</i> (Verso da obra detalhe II).	46
Figura 15 – <i>Retrato do Cons. F. Rodrigues da Silva</i> de Lopes Rodrigues.	50
Figura 16 – <i>Retrato do Cons. F. Rodrigues da Silva</i> (Verso da obra detalhe I)	50
Figura 17 – <i>Retrato do Cons. F. Rodrigues da Silva</i> (Verso da obra detalhe II)	50
Figura 18 – <i>Retrato de Justino Silveira Franca</i> . Óleo sobre tela de autoria de Vieira de Campos	51
Figura 19 – <i>Retrato de Justino Silveira Franca</i> (Verso da obra).	51

Figura 20 – Grande Medalha de Prata do Liceu de Artes e Ofícios	56
Figura 21 – Verso da Medalha de Prata do Liceu de Artes e Ofícios.	56
Figura 22 – <i>Retratos de Meus Pais</i> . Rescala. Prêmio de Viagem ao País, 1937.	61
Figura 23 – <i>Água</i> , Rescala. Prêmio de Viagem, 1943.	65
Figura 24 – Imagem da Av. Hermógenes Coelho (Goiânia), década de 1940.	71
Figura 25 – Estudo preliminar de <i>Água</i> . Rescala, s.d.	74
Figura 26 – <i>Lepidópteros do Brasil</i> . Rescala, ilustração para o MHN 1943 – 1844.	77
Figura 27 – <i>Babaçú</i> . Rescala, ilustração para MHN 1943 – 1844.	77
Figura 28 – <i>Teresópolis</i> . Rescala, ilustração para o MHN, 1943 – 1844.	77
Quadro 1 – Cadeiras dos currículos dos Cursos de Arquitetura e Pintura da EBA, 1950.	84
Figura 29 – Oficina de Teoria, Conservação e Restauração da EBA.	89
Figura 30 – <i>A Fiandeira</i> , de Manuel Lopes Rodrigues.	97
Figura 31 – Verso da obra <i>A Fiandeira</i> , Manuel Lopes Rodrigues.	97
Figura 32 – <i>A Fiandeira</i> , de Manuel Lopes Rodrigues (Detalhe...)	97
Quadro 2 – Notas obtidas pelo Prof ^o Rescala, Concurso Livre Docência, 1954.	100
Quadro 3 – Notas obtidas pelo Prof ^o Rescala. Concurso Cátedra. Disciplina <i>Teoria, Conservação e Restauração da Pintura</i> .	102
Figura 33 – Posse de Rescala. Prof ^o Catedrático, 1956.	103
Figura 34 – Convite de exposição de Rescala realizada em Madrid, 1959.	106
Figura 35 – Cartão de agradecimento do Comitê do Fundo Internacional para Florença, 1969.	109
Figura 36 – Cerimônia da entrega do Título de Professor Emérito da UFBA, 1983.	116
Figura 37 – Imagem da última obra de Rescala, 2010.	117
Figura 38 – <i>O Sumo Sacerdote Melquisedeque</i> , José Teófilo de Jesus, 1793.	127

Figura 39 – Parte de fachada principal do MAS.	131
Figura 40 – Sanitário (Incinerador).	131
Figura 41 – Canteiro de obra na área externa em 1958.	132
Figura 42 – Assentamento de piso na Sacristia, 1959.	132
Figura 43 – Forro da Sala do Prior, antes da restauração efetuada pela equipe de Rescala. 1958.	133
Figura 44 – Altar do Transepto, 1958.	134
Figura 45 – Tanque para impregnação de imagens e obras de talha de grande porte	135
Figura 46 – Detalhe da pintura à têmpera, na parede que recebe o Altar do Transepto.	136
Figura 47 – Capela de Nossa Senhora das Mercês, e parte da pintura à têmpera, 1958	137
Figura 48 – Capela de Nossa Senhora das Mercês.	138
Figura 49 – Forro à têmpera. Sala da Sacristia, 1958.	138
Figura 50 – Teste de limpeza no forro da sala do Prior	139
Figura 51 – Forro da sala do Prior após a conclusão da restauração	139
Figura 52 – Foto atual do forro da sala do Prior	140
Figura 53 – Altar do Transepto. Igreja de Santa Teresa. MAS/UFBA.	141
Figura 54 – <i>A Morte do Justo</i> , Bento José Rufino da Silva Capinam	145
Figura 55 – <i>A Morte do Pecador</i> , Bento José Rufino da Silva Capinam.	145
Figura 56 – Placa: Homenagem dos colegas do IPHAN. 1980	150

LISTA DE ABREVIATURAS

AHEBA	Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes
ANS	Arquivo Noronha Santos
AFCR	Arquivo da Família Cordeiro de Farias
AFR	Arquivo da Família Rescala
AHMAS	Arquivo Histórico Museu de Arte Sacra
CNBA	Comissão Nacional de Belas Artes
DPHAN (BA)	Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
EBA	Escola de Belas Artes
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
IEMN	Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais
IGHBA	Instituto Geográfico e Histórico da Bahia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IRPA	Instituto Royal do Patrimônio Artístico
LACICOR	Laboratório de Ciências da Conservação (UFMG)
MAS (BA)	Museu de Arte Sacra da Bahia
MHN	Museu Histórico Nacional
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UBA	Universidade da Bahia
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 A RESTAURAÇÃO DE PINTURAS ARTÍSTICAS EM SALVADOR.	21
1.1 Teorias do Restauo: conceitos modernos.	22
1.2 Apontamentos sobre a Restauração no Brasil.	26
1.3 A restauração na Bahia: século XIX e século XX.	28
1.4 Restauradores autodidatas.	31
1.5 Restauradores acadêmicos.	34
2 RESCALA: DE “PEIXEIRINHO” A PERITO EM BELAS ARTES.	55
2.1 A Escola Nacional de Belas Artes e o Núcleo Bernadelli.	57
2.2 Os Prêmios Conquistados.	59
2.3 O Premio de Viagem ao País.	60
2.4 O Premio de Viagem ao Exterior.	64
2.5 O contato com o SPHAN.	68
2.6 As primeiras missões para o SPHAN: Goiás e Ceará.	70
2.7 A atuação no MHN: desenhista.	76
2.8 A atuação no SPHAN – Rio de Janeiro.	77
3 RESCALA NA ESCOLA DE BELAS ARTES DA BAHIA.	80
3.1 Um convite para o magistério.	83
3.2 O educador, sua terceira missão.	88
3.3 Os Concursos: Docência Livre e Cátedra.	94
3.4 Experiências vividas na Europa.	105
3.5 Cargos Administrativos: um novo desafio.	110
3.6 A comunidade da EBA se despede do Professor Rescala.	113

4	RESCALA NA NO 2º DISTRITO DA DPHAN (BA).	118
4.1	O Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito.	121
4.2	Museu de Arte Sacra da Bahia: um trabalho que consagrou a carreira do Restaurador.	129
4.3	Restaurado por Rescala.	142
4.4	Homenagens.	150
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.	152
	REFERÊNCIAS.	155
	APÊNDICES.	172
	ANEXOS.	180

INTRODUÇÃO

João José Rescala, ou simplesmente Rescala, como habitualmente assinava, é uma personalidade que contribuiu fortemente para a consolidação da prática de restauração em obras artísticas na Bahia, mas sem se restringir aos limites do Estado. Essa contribuição deu-se principalmente através dos trabalhos práticos realizados junto a obras locais, dando continuidade às atividades de restaurador desenvolvidas no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)¹, e do ensino, efetuado na disciplina Teoria, Conservação e Restauração da Pintura, que ministrou na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde se ocupou da formação de grande parte dos profissionais que posteriormente atuaram no território baiano e também em outros.

Apesar da representatividade de sua atuação, Rescala permanece sendo pouco citado nos estudos sobre a História da Arte do Estado da Bahia. No plano acadêmico, essa situação é mais frágil. O tratamento dado ao artista/professor/restaurador está longe de corresponder à importância que este possui dentro do contexto da produção, conservação e ensino da arte no Brasil, uma vez que as referências registradas sobre sua atuação são comumente apressadas e de pouca profundidade.

Diante desse quadro, o presente trabalho buscou investigar os avanços oferecidos por Rescala à restauração de obras artísticas sobre suportes policromados no contexto baiano, considerando sua atuação na prática institucional de restauração e no ensino da disciplina que implantou na Escola de Belas Artes da UFBA, por meio da qual preparou profissionais que vieram atuar nessa área.

¹ De acordo com Maria Cecília Londres Fonseca (2005, p. 32), Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi a primeira denominação dada ao órgão criado em 1937, que iniciou seu funcionamento em 1936, em caráter provisório. Em 1946, o Serviço passa a Departamento, alterando sua sigla para DPHAN: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Segundo Lins (1985, p. 208) a denominação correta, pelo Decreto Lei de nº 8.534, de 02 de Janeiro de 1946, seria Diretoria e não Departamento como mencionou Londres Fonseca. Em 1970, mais uma vez o órgão tem sua denominação alterada quando foi elevada em nível de Instituição, passando a Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Algumas mudanças ocorridas no Ministério da Educação e Cultura (MEC), entre 1979 e 1990, fizeram com que o antigo Instituto passasse à categoria de Secretaria, depois Sub-Secretaria, tendo, mais uma vez, voltado a ser Secretaria em 1985. Neste período, voltou a usar a sigla com a qual foi criada em 1937: SPHAN. Na década de 1990, a mudança foi grande, o órgão de proteção aos monumentos históricos e artísticos passou a chamar-se Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPCA), mas foi por pouco tempo que atendeu sob esta denominação uma vez que, em 1994, voltou a utilizar a sigla IPHAN.

A relevância deste estudo está intimamente relacionada com os comentários expostos anteriormente sobre a inexistência de pesquisas mais aprofundadas sobre a trajetória profissional de João José Rescala. Se o tema em questão constitui um campo que reclama por atenção no plano acadêmico, os resultados aqui apresentados serão úteis para uma compreensão de sua participação no fortalecimento das idéias de conservação e restauro no cenário brasileiro. E o que é mais importante, os pontos levantados nos debates que compõem o trabalho e, sobretudo, os que não foram suficientemente aprofundados em neste estudo – a exemplo da carreira de pintor e das atividades de restauro desenvolvidas em coleções públicas e privadas fora do âmbito institucional – poderão suscitar a realização de novas discussões no meio acadêmico, ampliando, assim, o quadro de estudos teóricos que tem na figura de Rescala o motivo de sua existência.

Alguns questionamentos orientaram e delimitaram a pesquisa: Que caminhos foram percorridos por Rescala até tornar-se um restaurador de destaque no cenário nacional? Qual o real motivo da sua transferência do Rio de Janeiro, onde atuava no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), para a Bahia? Teria ele sido enviado pelo SPHAN para atender o Setor de Restauro no 2º Distrito desta instituição ou isso se deu por ter sido convidado a lecionar a matéria na EBA? Como teria conseguido organizar a disciplina quanto à materiais, equipamentos e metodologia de ensino? Como se encontrava o campo de restauro, em termos de métodos de trabalho, antes da chegada de Rescala? Quem eram os profissionais e de que forma atuavam sobre os acervos pictóricos em Salvador?

A pesquisa, que deu origem a presente Dissertação, possuía um caráter histórico e, justamente por isso, exigiu a realização de alguns procedimentos fundamentais: levantamento bibliográfico (livros de referência, textos em periódicos, entre outros); levantamento documental (documentos ligados às Instituições nas quais Rescala atuou, localizadas em Salvador e também no Rio de Janeiro, arquivos particulares, entre outros); entrevistas individuais semi-estruturadas, direcionadas a pessoas envolvidas direta e indiretamente com o objeto de estudo (parentes e ex alunos); registros fotográficos das obras produzidas ou restauradas por Rescala e alguns dos seus antecedentes, o que nos possibilitou efetuar comparações entre os métodos e critérios utilizados em restauro no período estudado. Os materiais coletados através da aplicação dessa estratégia de investigação passaram por um exame preliminar, sendo, logo em seguida, distribuídos em pequenos conjuntos de

fontes, constituídos a partir de temas específicos. O resultado desse processo foi a constituição do quadro de subsídios que edificou a elaboração da Dissertação que ora apresentamos.

Para dinamizar o processo de elaboração textual e responder aos questionamentos iniciais, esta Dissertação foi dividida em quatro capítulos.

A abordagem do primeiro capítulo, parte da construção de um panorama a respeito da restauração da pintura artística em Salvador, na qualidade de ofício. Essa construção é enriquecida com a apresentação das teorias de restauro difundidas na Europa, no século XIX, as quais se baseavam inicialmente nas idéias de Eugène Emmanuel Viollet – Le - Duc, John Ruskin e Camilo Boito. A aproximação entre a concepção e a prática locais e as estrangeiras visou esclarecer as concordâncias ou contradições entre o que vinha sendo realizado no Estado da Bahia e o que se promulgava na Europa. A construção desse panorama também foi uma tentativa de contextualizar as discussões sobre Rescala, já que sua chegada ao território baiano (Rescala nasceu no Rio de Janeiro e ali viveu e trabalhou durante parte de sua vida) significou mudanças relevantes na esfera do restauro de obras artísticas.

Ainda com a finalidade de contextualização, são apresentados alguns fatos importantes que marcaram a construção do pensamento preservacionista na Bahia, particularmente aquele direcionado à arquitetura. Nesse sentido, identifica-se as reformas em templos religiosos, ocorridas no século XIX, as quais se preocupavam mais com o alinhamento da feição da construção com o estilo então vigente do que com a preservação da originalidade do estilo no qual este havia sido concebido. Desde já, ressalta-se que questões como esta serão abordadas de forma sucinta, uma vez que o tema aqui proposto se concentra no período compreendido entre 1952, ano da chegada de Rescala a Salvador, e 1980, ano em que se registra sua aposentadoria. O mencionado período, embora estabelecendo um marco temporal, não significa que estar atados a ele.

Ainda neste capítulo, são mostradas algumas características das restaurações realizadas no século XIX e na primeira metade do seguinte, em Salvador, quando foram identificados os restauradores mais atuantes e suas práticas tidas como empíricas até então. Sem desejar antecipar a questão, informa que os conhecimentos que muitos desses profissionais aplicavam no campo do

restauro haviam sido adquiridos junto a academias francesas, situação que impede de levar adiante a idéia de que estes trabalhavam à luz do amadorismo.

No segundo capítulo, discute-se a trajetória artística de Rescala, destacando sua infância, formação e contribuição artística. Também pontua as premiações que conquistou ao longo da carreira, pondo em relevo os Premios de Viagem ao País e Viagem ao Estrangeiro, auferidos no Salão Nacional de Belas Artes. Uma breve consideração a respeito do assunto: acredita-se que tais premiações foram de grande importância para que os interesses de Rescala se voltassem para a carreira de restaurador. O primeiro – o Premio de *Viagem ao País* – o levou ainda a diversos estados do Norte e Nordeste brasileiro, inclusive Bahia, região para a qual posteriormente voltaria e trabalharia como professor da disciplina *Teoria, Conservação e Restauração da Pintura*, junto à Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O mesmo premio colocou Rescala em contato com o Diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, com quem passou a ter uma relação de trabalho e amizade. Posteriormente, como será mostrado, Rescala desenvolveu importantes serviços àquele Órgão Federal, envolvendo-se, aos poucos, com o Serviço e suas atribuições.

Já o Premio de *Viagem ao Exterior*, desfrutado entre os Estados Unidos e o México, foi altamente frutífero para que Rescala entrasse em contato direto com as tendências artísticas ali vigentes. Também poderia ter sido favorável para sua formação como restaurador, já que, na ocasião, havia surgido a possibilidade de participação em um curso especializado. Questões burocráticas, no entanto, impediram que Rescala realizasse tal empreendimento e se tornasse o primeiro restaurador academicamente qualificado do Brasil.

No terceiro capítulo, estão concentradas as discussões a respeito da atuação de Rescala em Salvador, enquanto professor da EBA/UFBA, quando contribuiu efetivamente na formação de profissionais que prestaram (ou continuam prestando) serviços ao patrimônio baiano.

No quarto capítulo, traz a atuação de Rescala como restaurador de obras artísticas, vinculado ao 2º Distrito da DPHAN. As atividades desenvolvidas de forma particular, por não serem pertinentes ao trabalho, não serão, aqui, comentadas.

As conclusões formuladas a partir da realização desta investigação se encontram inseridas no momento final do presente trabalho. As colocações que finalizam o trabalho não se limitam a um mero condensamento dos debates

realizados em cada um dos capítulos que o integram, mas propõem uma reflexão crítica daqueles assuntos considerados de maior relevância.

1 A RESTAURAÇÃO DE PINTURAS ARTÍSTICAS EM SALVADOR

“A restauração da pintura era compreendida e feita no Brasil, de maneira simplória.” (RESCALA, 1985, p. 156).

A compreensão do desenvolvimento da prática de restauração de pinturas artísticas na cidade de Salvador exige uma incursão, ainda que breve, nas concepções de restauro que floresceram na Europa, durante o século XIX, as quais culminaram em importantes teorias, que não tardaram a orientar ações destinadas à preservação, conservação e restauração dos bens culturais, realizadas nas cidades europeias e também nas dos Estados Unidos. Os modelos de trabalho, sobretudo, na esfera do restauro, estabelecidos no contexto europeu, também alcançaram o Brasil, onde constituíram o centro de interesse de muitos restauradores.

As diretrizes, referentes às práticas de conservação e restauração em edifícios históricos, foram estudadas e analisadas por especialistas da área no Congresso Internacional de Restauração de Monumentos, realizado no ano de 1931, em Atenas. Na ocasião, ficaram estabelecidas algumas recomendações baseadas em conceitos preconizados por Camilo Boito – de quem falaremos adiante –, que passaram a nortear medidas a serem adotadas (para a proteção) nas intervenções, que se fizessem necessárias, de monumentos em todos os países. Tais medidas continuam válidas até hoje.

No Brasil, o primeiro fato a informar certa intenção de preservação e conservação é datado de 1742 e diz respeito aos propósitos preservacionistas do Conde de Galveias em relação ao palácio de Friburgo, em Recife. Ainda que tenha sofrido influências ou imposições da Coroa Portuguesa, deve-se considerá-lo um precedente importante na história, no qual encontramos o monumento sendo tratado como documento histórico, cuja conservação para a posteridade se fazia necessária. É interessante perceber as aproximações que tal fato brasileiro apresenta com aqueles preceitos estabelecidos pelos discursos teóricos europeus, que se difundiriam no século XIX.

A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, constitui outro fato de grande relevância para a promoção das idéias de preservação, conservação e restauração dos bens culturais no território brasileiro. Mesmo sem desconsiderar em definitivo esse fato, optamos por não discuti-lo neste

trabalho, pois cremos que este já foi bastante explorado no plano acadêmico. De todo modo, comentaremos futuramente algumas das ações realizadas pelo referido órgão, precisamente quando nos detivermos na atuação de João José Rescala junto àquela instituição governamental e também na sua relação com o então diretor, Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade.

Para analisar a prática da restauração na Bahia, no início do século XX, e destacar seus profissionais e procedimentos, é preciso, mais uma vez, voltar nossa atenção para o século XIX, pois nesse período se processaram as principais mudanças no campo em questão.

Durante o início do século XX, os trabalhos de restauro eram desenvolvidos por artistas considerados empíricos, leigos ou autodidatas. O que a pesquisa demonstrou é que muitos deles estudaram na Europa, onde receberam orientações a respeito dessa disciplina. Isso, no entanto, não significa que suas práticas não tenham causado alguns prejuízos ao patrimônio baiano. Ressaltamos que os profissionais que aqui citaremos foram priorizados fundamentalmente pela possibilidade de comprovação dos trabalhos que realizaram, não resumindo, portanto, o quadro de restauradores atuantes no período.

1.1 Teorias do Restauro: conceitos modernos

No sentido de estabelecer uma data ou um período que desse conta do início das práticas de conservação e restauração de obras de arte, alguns autores costumam retroceder até a Antiguidade, concentrando sua atenção na postura de egípcios e gregos em relação à seleção criteriosa de materiais e técnicas para a execução de suas obras artísticas, visando assegurar a durabilidade das mesmas.

A reutilização ou reaproveitamento de elementos arquitetônicos e decorativos, remanescentes das invasões bárbaras, durante o século IV, é também visto como medida preservacionista às peças consideradas de valor¹. Embora não existam, até

¹ Para o aprofundamento sobre a restauração na Idade Antiga, recomenda-se as seguintes publicações: PERUSINI, Giuseppina. *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee: storia, teorie e tecniche*. Del Bianco Editore (o livro não contém o ano da publicação, embora se refira a uma primeira edição de 1985, sob o título de *Introduzione al restauro: storia, teorie e tecniche*); MIGUEL, Ana M^a Macarrón. *História de La Conservación y La Restauración: desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid. Editorial Tecnos. 2008; CHOAY, Françoise. *A alegoria do Patrimônio*. 3^a ed. São Paulo: UNESP, 2006.

o momento, registros ou relatos que comprovem que os cuidados preventivos dos povos antigos eram resultado de sua preocupação em transmitir a história através dos seus feitos artísticos, é interessante o grande número de obras produzidas nos primórdios da civilização que conseguiram chegar até nossos dias, dando-nos a possibilidade de estudá-las, historiá-las, admirá-las e conservá-las. Na opinião de Ana Maria Macarrón Miguel (2006, p. 19), “a simples manutenção de uma obra preciosa já é um tratamento de conservação.”

Com a descoberta das cidades de Herculano (1738) e Pompéia (1748), o surgimento da História da Arte e a criação dos museus, no final do século XVIII e início do XIX, expandindo o gosto pelo colecionismo, novos interesses passaram a influenciar a existência da obra de arte, como o estudo, a análise e a catalogação. Desenvolveu-se, então, uma nova consciência em relação às intervenções que se fizessem necessária às obras, estas que começaram a ser vistas como testemunhos do passado.

É preciso dar ênfase à formulação do conceito de coleção e, sobretudo, à consequente criação dos museus, cuja ocorrência abriu caminho para que peças artísticas de valor histórico fossem catalogadas, inventariadas, guardadas e expostas ao público. Os museus, nesse sentido, surgiram com o propósito de se tornarem espaços onde o presente se aproxima do passado. Também presentes em residências familiares, estas coleções – públicas ou privadas – guardam um rico acervo de arte e da história. Seus objetos fascinam, seja pela estética, técnica e materiais, revelados em sua concepção formal, seja pelos signos que as acompanham há décadas ou séculos.

Em meados do século XIX, na Europa, se fizeram notar os debates acerca da importância da preservação e da conservação de obras de arte, levando-se em consideração seu valor estético e também seu conteúdo histórico. Trata-se de discussões que iniciaram as formulações de princípios científicos, que se faziam necessários a esta atividade.

Para esclarecer a formação desse novo momento, comentaremos a atuação de três teóricos que se dedicaram a lançar propostas de critérios a serem adotados na restauração de edificações antigas ou bens imóveis. São eles: o crítico inglês

John Ruskin², o arquiteto e teórico francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc³ e o também arquiteto e crítico italiano Camilo Boito⁴. É preciso dizer que tal seleção sugere mais um reconhecimento da influência que as idéias dos autores citados exerceram sobre o desenvolvimento e amadurecimento das atividades e técnicas do restauro e não uma tentativa de elevá-los a um nível superior e, portanto, distinto em relação aos demais teóricos que atuaram no período e à luz dos mesmos propósitos.

Liderada por John Ruskin, a corrente considerada romântica, com princípios éticos, não admitia as intervenções restaurativas em monumentos históricos por considerá-las fraudulentas. Para Ruskin, a real beleza do monumento residiria na história que conservariam em seus elementos arquitetônicos, ainda que em processo de arruinamento. E, justamente por isso, se opunha às transformações a que eram submetidos os objetos de arte durante os processos de restauração. Acreditava que estes processos camuflavam o trajeto histórico da obra, uma vez que as marcas do tempo lhes eram subtraídas, marcas que significavam o verdadeiro valor da obra de arte. Ruskin defendia tão arduamente suas idéias que chegou a afirmar que preferia ver destruído o monumento a vê-lo adulterado pelos restauradores.

As concepções de Ruskin surgiram contrapondo-se àquelas divulgadas por Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, em meados do século XIX. Estas concepções, segundo Beatriz Mugayar Kühl (apud Devořák, 2008, p. 36), priorizavam a estética dos monumentos e, em virtude disso, aceitavam a realização de intervenções, ainda que capazes de anular seu percurso no tempo. O que deveria prevalecer, nesse sentido, era o estado completo da obra, ainda que esta não fosse concluída em sua época de origem (LE DUC, 2006, p. 18).

Definindo de forma mais coerente e precisa os critérios necessários para a prática do restauro, a proposta de Camilo Boito apresenta teorias que se inserem a meio caminho entre às dos teóricos precedentes. Assim como Ruskin, Boito era contrário às intervenções invasivas, promulgadas por Le Duc. Entretanto, não

² Crítico, defensor da preservação da arquitetura para a sociedade moderna. Escreveu *As sete Lâmpadas da Arquitetura*, cujo capítulo *A Lâmpada da Memória* trata do respeito pela originalidade da matéria. Tais considerações contribuíram, sobremaneira, para as discussões sobre conservação e restauração de arte em todo mundo.

³ Crítico e arquiteto restaurador francês do século XIX. Tornou-se polêmico por suas teorias intervencionistas, cuja aplicação buscava devolver ao monumento sua forma completa, muitas vezes, tentando adivinhar partes ou elementos que, por ventura, tivessem sido destruídos ou desaparecidos.

⁴ Arquiteto, restaurador, crítico, historiador, professor, teórico e literato. BOITO, Camilo. **Os Restauradores**. 2008; contra-capá.

concebia a idéia de passividade frente à possibilidade de destruição parcial ou completa de um monumento ou obra de valor artístico, como propunha Ruskin.

Outro ponto interessante da proposta de Boito é que os postulados que estabeleceu para restauração não se restringiam à arquitetura, sendo posteriormente e igualmente aplicados no campo da escultura e da pintura, cujas obras também vinham recebendo acréscimos desnecessários ou incompatíveis com a época à qual pertenciam e também com a estética que lhe foi conferida, descaracterizando, assim, sua concepção primeira.

Os princípios introduzidos por Boito para as intervenções tomavam como ponto de partida o reconhecimento da obra de arte em sua instância documental. O teórico recomendava que as restaurações que se fizessem imprescindíveis deveriam respeitar os traços do tempo contidos nas obras, evitando que estes fossem eliminados durante as intervenções. Também sugeriu que uma obra de arte deveria ser mantida sob cuidados conservativos⁵, de modo que se evitasse a necessidade de restauração.

Por não considerar adequadas as soluções adotadas, na época, pelos restauradores, recomendava a restauração apenas em última instância para evitar o arruinamento total do objeto de arte. Nos casos em que se fizesse necessária a reconstituição de elementos perdidos pela obra – resultado da má conservação, ação das intempéries ou danificações acidentais –, era permitida a efetuação do procedimento, no sentido de favorecer sua recuperação estética ou funcional. Boito, no entanto, fez advertências quanto a esse tipo de intervenção, ressaltando a importância de tornar claras as diferenças entre os elementos, de fato, constitutivos da obra e aqueles que lhe foram acrescentados. Assim, fundou alguns dos mais importantes princípios da restauração moderna, ou seja, o respeito à matéria original, a preocupação em interferir o mínimo possível na composição primeira da obra e a distinção do material usado nas intervenções. O teórico também passou a defender os acréscimos antigos, por entender que estes, ao longo da história, acabavam se convertendo em parte íntegra do objeto⁶. Suas recomendações

⁵ Procedimentos mínimos capazes de estabilizar e prolongar a integridade do objeto, seja ele um bem imóvel, isto é, uma edificação arquitetônica, ou móvel ou ainda integrado a arquitetura, como as esculturas, pinturas, forros, altares, etc.

⁶ Encontramos, neste aspecto, uma evolução das propostas de Boito (2008, p. 43-44), que, anteriormente, promulgava a retirada de todos os acréscimos, novos ou antigos.

também incluíam a realização de documentação dos processos utilizados nas intervenções (BOITO, 2008, p. 27).

No século XX, o italiano Cesare Brandi⁷ – influenciado pelas discussões iniciadas no século anterior, que ressaltavam a valorização do contexto histórico na obra de arte e a importância desta ser preservada no seu estado íntegro para gerações posteriores – adaptou os critérios de restauração sugeridos pelos teóricos que o antecederam e que até então eram basicamente voltados para arquitetura, de forma que os mesmos se prestassem também a outras manifestações artísticas, tais como a pintura e a escultura.

Brandi, em sua obra *Teoria da Restauração*, embora não tenha negado a importância da instância histórica, nos faz ver que, na obra considerada de arte, as instâncias histórica e estética possuem o mesmo valor e que é justamente a estética que diferencia um objeto de arte das outras formas criadas pelo homem, dando-lhe a condição de arte. Assim, alertou sobre a importância de maior reflexão no momento da intervenção em obras artísticas através da restauração, o qual conceituou como “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua polaridade estética e histórica, com vistas a sua transmissão para o futuro.” (BRANDI, 2004, p. 30).

Defendendo que o restauro deveria ser procedido no que restou de original da obra danificada, Brandi aponta a necessidade de ações multidisciplinares envolvendo o restaurador, aquele que opera diretamente sobre a obra, que deve contar com o auxílio de outras disciplinas, como a história, a arqueologia, a química, etc., buscando, em cada obra, sua individualidade, uma vez que o tratamento a ser realizado em cada uma delas dependerá de suas especificidades.

1.2 Apontamentos sobre a Restauração no Brasil

Segundo J. de Sousa-Leão Filho (1946, p.136), no Brasil, a intenção de transmitir para o futuro um legado do passado data do século XVIII e é conhecida como a primeira manifestação de cuidados em relação à conservação e preservação

⁷ Crítico da arte italiano que se notabilizou no século XX por sua atuação junto à área da Conservação e Restauração de obras de arte. Contribuiu com diversas publicações, sendo *Teoria da Restauração*, de 1963, a mais conhecida entre os restauradores. Participou da fundação do mais importante centro de restauro, o *Istituto Centrale del Restauro*, com sede em Roma, Itália.

do patrimônio histórico. O fato está relacionado à preocupação do Conde de Galveias em relação ao pretense uso do Palácio de Friburgo ou das Duas Torres, em Recife, pelos soldados, como era vontade do governo pernambucano⁸.

O Palácio de Friburgo foi construído pelos holandeses, em 1642, para hospedar o Governador Maurício de Nassau, que ali chegou em 1644, sendo também o local utilizado para os despachos do governador. Em carta escrita para Luís Pereira Freire de Andrade, governador pernambucano, em 1742, Galveias lembra que outros exemplares arquitetônicos, de igual valor, haviam se perdido por falta de cuidados e conservação. A ancianidade do edifício que guardava a memória de fatos, como a atuação portuguesa na Restauração Pernambucana, foi preponderante para que Galveias se colocasse contrário as pretensões do governador pernambucano. Assim, se pronunciou:

[...] me lastimo muito que se haja de entregar ao uso violento e pouco cuidadoso dos soldados, que em pouco tempo reduzirão aquela fábrica a uma total dissolução, mas ainda me lastima mais que, com ela, se arruinará também uma memória que mudamente estava recomendada à posteridade [...] (GALVEIAS, 1742 apud IPHAN, 1980, p. 31).

Configura-se aqui um exemplo do preservar para rememorar, conjugada à noção de monumento vinculado a história. Como escreveu Françoise Choay (2006, p. 26), “a finalidade dos monumentos é o de fazer reviver um passado mergulhado no tempo”.

Na década de 1930, período caracterizado pela situação satisfatória da economia, devido à instauração da indústria em solo nacional, o latente espírito nacionalista, que buscava símbolos que melhor representassem a memória nacional, despertaram o gosto pelas coleções particulares. De acordo com Lygia Martins Costa (1987, p. 147-149), este foi um período no qual os museus passaram por uma organização gradual, impulsionados, em parte, pelo SPHAN, instituído em 1937. O hábito de colecionar pública ou privadamente teve como consequência a necessidade de catalogar e inventariar os diversos objetos distribuídos no território nacional, os quais, ligados à memória e à tradição, contribuían para manter viva a identidade de uma comunidade através dos seus costumes religiosos, artísticos,

⁸ O episódio envolvendo o Palácio de Friburgo ou das Duas Torres, como também ficou conhecido, tem precedência em Portugal, no decreto de 1721, no qual o rei D. João V proibiu a destruição de obras artísticas consideradas antigas e de valor (ANDRADE e SPHAN, 1987, p. 66)

sociais, culturais e familiares. Outra consequência foi o interesse pela conservação dos objetos.

Coube ao SPHAN a proteção dos bens móveis e imóveis para demarcar o patrimônio que seria representativo da nação, bastante pautado na arquitetura colonial, civil ou religiosa, como marco da memória do país. Suas práticas iniciais, caracterizadas pelos inventários sistematizados dos bens distribuídos no território nacional, foram “rotinizadas”, o que, segundo Márcia Chuva (2009), levou o órgão a realizar trabalhos de intervenção, no sentido de conservar e restaurar o patrimônio gradativamente descoberto. A autora também informa que, no bojo do SPHAN, dirigido, durante anos, por Rodrigo Mello Franco de Andrade, foi criado um campo oficial de trabalho para restauradores, melhor dizendo, para os arquitetos que faziam parte da Seção Técnica da referida agência estatal. No entanto, não havia local apropriado para a atuação destes profissionais. Além disso, até a década de 1930, não se registravam experiências para a restauração do patrimônio arquitetônico, nem discurso instituído sobre o tema (CHUVA, 2009, p. 318). Exemplo emblemático dessa situação acontecia na Bahia, como veremos a seguir.

1.3 A restauração na Bahia: século XIX e século XX

A Bahia, detentora de um rico acervo arquitetônico e de bens artísticos, constituiu um dos principais centros de interesse dos projetos do SPHAN. Na opinião do diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade (2009, p. 156), o Estado da Bahia era o que concentrava os monumentos arquitetônicos mais genuínos do país, “maiores e mais importantes pela anciandade e valor arquitetônico”.

Em meados do século XX, autores de prestígio dedicaram-se a pesquisas, incentivados e apoiados pela DPHAN, nas quais evidenciaram a produção artística brasileira inerente ao período colonial, acentuando seu valor cultural.

Na Bahia, nomes como Marieta Alves, Robert Smith e Germain Bazin, dentre outros, se debruçaram sobre essa arquitetura, apontando também aspectos em relação às remodelações pelas quais passaram os elementos decorativos, sobretudo, das igrejas do Estado, durante o século XIX. As pinturas existentes nestes templos, tendo suas origens nos programas de pintura introduzidos pelos religiosos portugueses, durante o período colonial, não resistiriam ao tempo e tão

pouco ao clima úmido⁹. Sendo assim, as degradações naturais, aliadas às mudanças no gosto, foram responsáveis por diversas substituições de elementos decorativos, extinguindo dos templos peças que, outrora, os caracterizavam. Como relatou Bazin (1956, p.309):

A talha barroca do começo do século XVIII, que Frei Jaboatão havia admirado na Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, foi considerada, em 1827, fora de moda, sendo então destruída para ser substituída por uma decoração neoclássica, de “gosto romano”.

Em relação às reformas oitocentistas, Marieta Alves (1956), certa vez, se posicionou dizendo que, em geral, quando iniciavam reformas nas igrejas, todo estilo original era aniquilado em detrimento do gosto mais atual e que, apesar de mantidas, as pinturas eram muitas vezes retocadas, “com visível prejuízo do colorido primitivo”.

No século XIX, os critérios adotados nas reformas ou intervenções de edificações e decorações interiores, especialmente, as de cunho religioso, se aproximavam dos preceitos das doutrinas estabelecidas na França, voltadas para a arquitetura. Desta forma, eram naturalmente aceitas as adições, subtrações e substituições de elementos que se mostrassem desgastados pelo tempo ou por terem sido afetados pelas tentativas de atualização do estilo que caracterizava a obra.

Em *A Talha Neoclássica na Bahia*, Luiz Alberto Freire (2006) fala sobre as remodelações pelas quais passaram alguns dos templos baianos no século XIX. Mudanças no gosto ou problemas estruturais, como a deterioração causada por agentes físicos ou biológicos, serviram, segundo o autor, de pretexto para intervenções nas obras, bem como substituições totais ou parciais de elementos decorativos, incluindo pinturas, esculturas e douramentos. As reformas, possivelmente, ocorreram com frequência e se davam “com o fim de atualizar estilisticamente a decoração interna dos templos.” (FREIRE, 2006, p. 23). Dessa forma, no início do século XX, o que se via, sobretudo, nos interiores de muitos dos monumentos, era a descaracterização de elementos decorativos, os quais, não raro, apresentavam repinturas em talhas, forros e painéis ou ainda pinturas realizadas

⁹ A alta umidade relativa do ar propicia a proliferação dos insetos xilófagos (espécies de cupins), principais agentes causadores de degradações nas obras de arte realizadas, sobretudo, em suporte de madeira.

com o propósito de encobrir as decorações primitivas, estas que haviam sido realizadas por verdadeiros mestres da pintura baiana, interessados nas composições em perspectiva, de efeito ilusionístico, modelo já em desuso no século XIX.

As obras de reformas nas igrejas baianas, pesquisadas por Freire¹⁰, foram, segundo o autor, encomendadas pelas irmandades ou ordens terceiras, que costumavam contratar mestres carpinteiros e mestres pintores habilitados também a exercer a função de douradores. No levantamento de profissionais que, durante o século XIX, foram responsáveis por reformas em conventos e igrejas baianas, Freire (2006) identificou os seguintes pintores: José Teófilo de Jesus, Antonio Joaquim Franco Velasco, José Antonio da Cunha Couto, José Rodrigues Nunes, José da Costa de Andrade, Bento José Rufino da Silva Capinam, Manoel Joaquim Lino, Antonio Gentil do Amor Divino, Manuel Emídio Vanique e Francisco José Rufino de Sales.

Os artistas do oitocentos, assim como os do início do século seguinte, eram convidados a apresentar orçamentos, devido ao reconhecimento profissional e capacidade artística de cada um. Segundo Marieta Alves (1960), Francisco José Rufino de Sales, anteriormente citado, fez, em 1877, uma proposta em que já utilizava o termo “restauração” para o forro da igreja da Ordem Terceira de São Domingos. Junto a esta, o artista se comprometia a lavar bastante a peça, de modo que fosse “extrahida a impuridade”. O passo seguinte seria a aplicação de uma camada de verniz “para avivar as côres” que deveriam ficar em harmonia com os “retoques” que, por sua vez, finalizavam o trabalho, recebendo mais uma camada de verniz (ALVES, 1960). Essa proposta foi apresentada por José Rufino à Ordem Terceira, juntamente com uma relação de outros trabalhos por ele realizados em diversas igrejas de Salvador. Assim, buscava-se comprovar sua habilidade neste tipo de serviço e, portanto, sua aptidão para assumir o empreendimento de reforma do templo da Ordem.

¹⁰ A pesquisa voltou-se para o estudo e a análise das reformas oitocentistas ocorridas nas seguintes igrejas baianas: Igreja de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim; Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória; Igreja da Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim; Igreja da Ordem Terceira de São Francisco; Igreja do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora do Pilar; Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão; Igreja de São Pedro Velho; Igreja do Convento de Santa Clara do Desterro; Igreja do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo; Igreja do Nosso Senhor Bom Jesus dos Aflitos e Boa Sentença; Igreja de São Sebastião do Mosteiro de São Bento; Antiga Sé; Igreja de Nossa Senhora dos Pretos e Igreja da Ordem Terceira de São Domingos.

Entretanto, como menciona Edson Motta (1955), nas limpezas feitas em pinturas, durante o século XIX, foi experimentada toda sorte de substâncias, sendo a água a mais recorrente. Quente ou fria, com sabão ou saturada em sal, seu emprego generalizado nestas operações acabou prejudicando seriamente as bases de preparação – feitas com gesso e cola –, aplicada sobre o suporte, a fim de receber as pinturas que, em contato com a umidade, têm sua carga enfraquecida, provocando o desprendimento da tela e causando prejuízo à pintura. Ainda segundo Edson, a urina, a saliva e substâncias corrosivas à base de mercúrio também foram testadas em limpezas das pinturas, durante o oitocentos.

1.4 Restauradores autodidatas

Na Bahia, como em todo mundo, os primeiros restauradores, considerados práticos, eram artesãos ou artistas que atuavam valendo-se basicamente dos conhecimentos exercidos na prática da pintura e escultura, sem a preocupação de manter a originalidade das peças de que se ocupavam. Como explica o autor português Luis de Ortigão Burnay:

A função de restaurar pinturas data, por assim dizer, do tempo primeiro em que se começou a pintar, o que é dizer, desde tempos imemoriais. Volvidos alguns anos após a execução das mais antigas pinturas, insensivelmente deverá ter aparecido a função de reparar avarias [...]. (BURNAY *apud* BRAGA, 2008).

Os pintores no século XIX continuaram trabalhando de acordo com os moldes do setecentos, reproduzindo, em pinturas, as gravuras européias. Do mesmo modo, a formação de novos artistas seguia os modelos instituídos nos séculos precedentes, sendo a aprendizagem adquirida “nas oficinas dos mestres ou nos canteiros de obras e na prática” (FLEXOR, 2008). As encomendas de trabalhos de pintura eram feitas, sobretudo, pela Igreja Católica, o que fez com que os temas bíblicos fossem os mais abordados no período, seja em forros, painéis, esculturas ou talhas. Além da execução de cópias ou de obras primas no interior das igrejas, Flexor (2008) informa que os escultores exerceram outras funções “incluindo restauração ou modernização de imagens”. Mas, se eram os pintores os

responsáveis por todo tipo de pintura, inclusive, na escultura, estes igualmente desempenharam, nas igrejas baianas deste período, esta mesma função.

De acordo com Vicente Deocleciano Moreira, autor de *Histórico da edificação do Convento e Igreja de São Francisco*, era comum, até a década de 1930, que os frades franciscanos fossem os responsáveis pelos reparos necessários para a conservação de suas igrejas e conventos. Estes, a propósito, tinham a preocupação de estudar os antigos estilos arquitetônicos com a intenção de manter características originais. Ainda segundo Moreira, sem conhecimentos técnicos, os franciscanos não lograram bons resultados em suas reformas, que consistiam basicamente em substituições de altares, colunas, tronos e imagens, que se encontravam em avançado estado de degradação.

Moreira menciona o artista Pedro Ferreira como restaurador de algumas das obras em talha da Igreja e Convento de São Francisco, a partir de 1920 (Notícia Histórica, in: Arquivo Histórico do IPHAN, Cx 028.2; pasta 2824; p.04). Este ficou responsável pela confecção de uma imagem de Jesus Cristo e outra de São Francisco para o altar mor da Igreja de acordo com Flexor (2009, p. 230). A mesma autora destaca a capacidade de Pedro Ferreira como escultor, aliada a de pintor, que empregou seus dons artísticos à empreendimentos restaurativos:

Diferentemente do uso dos séculos XVIII e XIX, em que o escultor apenas desbastava a madeira e o pintor encarnava e policromava as imagens, Pedro Ferreira dominava todas essas técnicas, o que possibilitou, além de trabalhar suas próprias obras, restaurar várias imagens sacras de coleções dos monumentos eclesiásticos. E aventurou-se também, esporadicamente, na restauração de algumas pinturas. (FLEXOR, 2008, p.502).

O prestígio e o talento desse escultor ganharam espaço na imprensa baiana do início do século XX e a nota publicada, em 1916, no jornal O Democrata, impresso de circulação na época, é prova disso. A publicação informa que Pedro Ferreira, com “grande perfeição técnica”, havia restaurado uma imagem de um São Sebastião. A imagem, embora de pequenas proporções (aproximadamente 60 cm de altura), virou notícia, sendo, inclusive, exposta, de acordo com o referido jornal, em uma vitrine da Rua Chile, à época, tida como coração da cidade, local de concentração do poder político de Salvador, representado pelo Palácio dos Governadores, Prefeitura e pela Câmara Municipal, e também de sedes de empresas de jornal, hotéis e lojas de luxo, escritórios, consultórios médicos e cafés.

De acordo com Flexor (2008), Pedro Ferreira não havia cursado nenhuma Academia de Belas Artes, tendo aprendido seus ofícios autodidaticamente. Também usufruía de grande admiração por parte da imprensa baiana, que o promovia através de notas ligadas aos trabalhos que assumia. Ter o apoio da imprensa era fator da maior importância, pois ela, como explica Miceli (2001, p. 17), era a “principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais.” O *Jornal A Noite*, datado de 19 de janeiro de 1927, traz o artigo intitulado *Importante Obra de Arte*, que ressaltava mais uma realização de Pedro Ferreira. Segundo a publicação, o empreendimento merecia ser contemplado por todos, “inclusive pelos entendidos de arte”. A imprensa tornou-se, assim, grande divulgadora da obra de Ferreira, cuja reputação o permitiu indicar, em 1936, o pintor Emídio Magalhães¹¹ para a obra de restauro da pintura de Franco Velasco, existente no forro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador. O artista indicado, ao contrário de Pedro Ferreira, era um acadêmico formado pela Escola de Belas Artes da Bahia. Apesar disso, as intervenções que fez junto à citada igreja não foram capazes de revelar toda sua habilidade, já que, segundo Magalhães (1956), se resumiram a pequenos retoques.

A restauração que se desenvolveu inicialmente como atividade artesanal, tal como mencionamos anteriormente, era decorrente da própria estrutura da sociedade, onde os conhecimentos, sobretudo, em relação à talha e à escultura, eram transmitidos por mestres artesãos. Foi também exercida por artistas e acadêmicos renomados ou adquirindo projeção no cenário artístico. Isto presumia a certeza de um bom resultado, além de conferir status ao contratante da prestigiada mão de obra.

No início do século XX, a Devoção do Senhor Jesus do Bonfim iniciou uma série de benfeitorias na Igreja, contratando os serviços do já notório¹² artista Manoel Lopes Rodrigues para restaurar a pintura do forro do teto da capela mor, de autoria de Franco Velasco. Também estaria sob sua responsabilidade a restauração das pinturas dos altares laterais, o altar e o douramento do trono, elementos que, em 1915, se encontravam escurecidos por conta da fuligem resultante do uso contínuo

¹¹ MAGALHÃES, Emídio. Um pintor bahiano no século XIX. **Arquivos da Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes**, Salvador, v.3, p. 99, 1955.

¹² De acordo com a Dissertação de Mestrado de Viviane Rummiller da Silva (2006, p. 126), Manoel Lopes Rodrigues foi um brilhante aluno da Academia baiana de artes e pensionista do Imperador Pedro II, que, em 1886, lhe financiou uma temporada na Europa. Assim, no final do século XIX, tornou-se um dos mais destacados pintores do Brasil.

de velas e incensos. Os serviços de restauro, segundo Eduardo Freire de Carvalho Filho (1923, p. 61-62), consistiram na limpeza e retoques destes elementos. Lopes Rodrigues havia sido ainda contratado, em 1909, para restaurar a obra *Dom Pedro II*, realizada por seu pai, João Francisco Lopes Rodrigues, obra pertencente à Pinacoteca da Câmara Municipal de Salvador (MATTOS, 1959, p. 36).

Durante a primeira década do século XX, pintores baianos, subsidiados pelo Governo da Bahia e também por premiação do Legado Caminhoá¹³, tiveram oportunidade de aprimorar suas técnicas artísticas na Europa, especialmente na França, capital europeia que ditava as tendências no mundo artístico.

1.5 Restauradores acadêmicos

Entre 1920 e 1940, destacam-se, em Salvador, os pintores Robespierre de Farias e Presciliano Silva, com trabalhos de restauro comprovados junto a obras de coleções institucionais da cidade. Por esta razão, para apresentar um perfil de como se procederam as restaurações em obras pictóricas em Salvador, durante o período mencionado, elegemos algumas das coleções, nas quais é possível verificar a presença marcante dos referidos artistas. São elas: a da Câmara Municipal de Salvador; do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, da Irmandade do Senhor do Bonfim, da Pinacoteca e Museu do Estado da Bahia, da Escola de Medicina da Bahia e da Escola Politécnica da Bahia.

Presciliano Silva, como esclarece Ana Maria Gantois (2005), nasceu em Salvador, em 1883, e, ainda criança, começou a mostrar suas habilidades artísticas. Frequentou o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola de Belas Artes da Bahia, nesta última o ingresso se deu aos 13 anos. Ainda de acordo com Gantois, o artista estudou em Paris, no ano de 1905, na Academia Julian, como resultado do “Prêmio Caminhoá”, conquistado em 1902. Entretanto, o que pudemos apurar em nossa pesquisa é que o Prêmio Caminhoá, que teria assegurado a viagem de Presciliano, foi apenas instituído em 1918, mediante o Legado Caminhoá, ou seja, em momento posterior à experiência do artista na França. A permanência do artista no exterior foi

¹³ Cópia do Legado Caminhoá, onde consta que o arquiteto Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá deixou como legado para a Escola de Belas Artes da Bahia, em 1918, uma considerável importância em apólices, cujos juros deveriam ser revertidos em premiações anuais para propiciar aos alunos da escola, dos cursos de arquitetura, desenho e pintura, uma especialização na Europa (Envelope nº 08 do AHEBA, documento avulso).

custeada pelo governo baiano, conforme Manoel Quirino (1911). O mesmo autor afirma que Presciliano estudou pintura em Paris, “subvencionado pelo Poder Legislativo do Estado, por três anos”.

Robespierre de Farias, um ano mais jovem que Presciliano Silva, também frequentou a mesma escola de arte, na qual, assim como o primeiro, foi laureado, em 1905, com o Prêmio de Viagem à Europa. Pensionista do Governo Estadual, o artista seguiu para Paris, em 1907, e também se matriculou na Academia Julian, onde permaneceu estudando e praticando até 1910, conforme nota publicada no Jornal A Tarde, em 1954, sob o título *Robespierre de Farias e as Belas Artes*. Ainda no ano de 1910, voltou a Paris para realizar bodas de casamento com Maria Alice Laurent, o que ocorreu no dia 21 de maio daquele ano¹⁴. Seu retorno definitivo à Bahia se deu em 1914, em consequência da Primeira Guerra Mundial. De acordo com Gantois, as mesmas razões influenciaram Presciliano.

O jornal acima mencionado também esclarece que os artistas, durante a estadia em Paris, percorreram algumas cidades, como Bretagne e Concarneau, produziram compulsivamente, realizaram exposições, ganharam prêmios e, já no Brasil, tiveram seus amadurecimentos artísticos reconhecidos¹⁵. Tais informações também revelam que Robespierre de Farias e Presciliano Silva viveram em Paris em épocas próximas e frequentaram a mesma academia de pintura. Provavelmente, conviveram com o mesmo grupo de artistas que, assim como eles, eram estudantes da Academia Julian. A referida instituição, conforme nos foi transmitido por Maria Muniz, filha de Presciliano Silva, apresentava, em seu programa de atividade dos cursos de Desenho e Pintura, classes sobre Restauração em Obras de Arte. Muniz afirma que seu pai e o amigo Robespierre, além de outros artistas baianos, experimentaram este aprendizado na Julian.

A relação entre Robespierre de Farias e Presciliano Silva merece atenção especial, pois, com o passar do tempo, estreitou-se profundamente em função dos

¹⁴ Esta informação foi encontrada em um recorte de jornal (não identificado), mantido em um álbum de família aos cuidados do neto do artista, o Sr. Roberto Cordeiro de Farias.

¹⁵ Robespierre de Farias deixou inúmeras obras, entre retratos e marinhas, em diversas repartições públicas, federais e estaduais, em Salvador e na Embaixada Francesa. Foi professor e catedrático no Ginásio da Bahia, além de ter lecionado também no Colégio Ipiranga, Dom Pedro II, Liceu de Artes e Ofícios, Órfãos Terceiros de São Joaquim, bem como no Instituto Freycinet, no Rio de Janeiro, do qual foi também diretor (DIÁRIO OFICIAL, 1984). Já Presciliano Silva possui obras em telas presentes em instituições religiosas, públicas federais e estaduais, como as pinturas murais do Palácio da Aclamação, Academia de Letras da Bahia, na Igreja da Piedade e no Quartel General. Foi professor de pintura na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, da qual, segundo Gantois (2005), foi também diretor.

trabalhos que assumiram juntos e também do convite feito por Robespierre a Presciliano para que este fosse padrinho de seu segundo filho, Waldemiro de Farias. Este último aspecto foi ressaltado por Roberto Cordeiro de Farias, filho de Waldemiro.

Sob o ponto de vista documental, as notícias sobre a atuação de artistas baianos em restaurações no início do século XX são fornecidas geralmente por orçamentos ou registros de pagamentos, ainda encontrados em alguns arquivos soteropolitanos. Tais documentos são extremamente importantes, pois nos oferecem dados sobre lugares em que trabalharam determinados artistas, como eram remunerados e, em determinados casos, os procedimentos que adotavam.

Outra fonte importante a respeito da prática de restauro no oitocentos é a ocorrência de um recurso incomum de que alguns artistas se valiam para deixar registradas suas intervenções: costumavam assinar, no verso ou anverso das pinturas, datar e, até, deixar registrada a afirmação de que, de fato, executaram o trabalho. Um exemplo disso nos foi legado pelo artista Francisco José Rufino de Salles, ao firmar seu nome, em 1884, numa inscrição deixada no forro da nave central da Igreja de Santo Antonio da Barra (Figura 1), onde se lê: “Esta egréja foi res(...)aurada no anno de 1884, p^{lo} Prof^{or} FJR de Salle(...) em comprim^{to} a promessa do devoto Lioni (...)o Carlos Bacelar.” Embora soando como falta de cuidado ou mesmo excesso de vaidade, visto que a assinatura do restaurador passava a competir com a daquele que havia criado a obra, esses registros nos permitem reconhecer os profissionais atuantes no período e, por conseguinte, construir um quadro geral da prática de restauração na cidade.

Figura 1 – Detalhe do forro da Igreja de Santo Antonio da Barra.



Observa-se a assinatura de Francisco José Rufino de Salles, quando realizou a restauração em 1884.
Foto: Rosana Baltieri

Outro exemplo interessante é o do artista Olympio de Menezes, cuja intervenção seria ignorada, caso não tivesse assinado na própria camada pictórica, ou anverso, de algumas telas do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHBA), datadas de 1916. Na ocasião, Menezes havia se comprometido com a recuperação de algumas das pinturas que estiveram expostas durante o 5º Congresso Brasileiro de Geografia, realizado nas dependências do IGHB, em Salvador, no mês de setembro daquele ano, conforme Ata da reunião de 12 de Novembro de 1916 (IGHB, *Livro de Actas das Reuniões*, 1894 -1922, p. 70). A documentação a que tivemos acesso não se configurava como contrato e, tão pouco, esclarecia as obras que teriam sido restauradas por Menezes. Contudo, possivelmente suas habilidades e também seu título de professor de Belas Artes¹⁶ tenham lhe credenciado a intervir nas pinturas do Instituto, sem que houvesse a necessidade de firmação de acordos escritos.

¹⁶ Como seu nome não consta nas "*Biografias resumidas dos Professores da Academia e Escola de Belas Artes da Bahia desde a sua fundação 1877 até hoje 1955*", desenvolvida por Otávio Torres (Xerox datilografada, 21 p., in Envelope 190. AHEBA-BA) e também no Livro de nº422, *Escola de Belas Artes – Registro Folhas de Pagamento Professores – de 1900 a 1939* (in Envelope 78. AHEBA-BA), presumimos que Olympio de Menezes, citado como professor de Belas Artes nos Anais do 5º Congresso Brasileiro de Geografia (1918, p. 969), desenvolveu a atividade de mestre fora da Academia.

Em retribuição aos serviços de restauro, Menezes foi aceito como sócio efetivo daquele Instituto, do qual recebeu também um diploma de agradecimento, conforme registrado em Ata¹⁷ do dia 12 de novembro de 1916 (Livro de Atas do IGHB. 1916; p. 70). Nos quadros que restaurou para o IGHB, pode-se ler, ainda hoje, nas obras *Retrato de Dom Pedro I* (Figura 2), de José Antonio da Cunha Couto, e em *Retrato de Dona Amélia Augusta Eugenia Napoleona de Leuchtenberg*, assinado por Francisco R. Moureau, 1851 (Figura 3), esteticamente, apresentam a última restauração efetuada em 1997.

Figura 2 – *Retrato de Dom Pedro I*, Cunha Couto.



Óleo sobre tela restaurado por Olympio de Menezes, 1916.
Fonte: IGHB. Foto: Luis Arcodaci

Figura 3 – *Retrato de D. Amélia Augusta Eugenia Napoleona de Leuchtenberg*. Francisco R. Moureau.



Óleo sobre tela restaurado por Olympio de Menezes, 1916.
Fonte: IGHB. Foto: Luis Arcodaci

Na figura 4, detalhe do tapete do *Retrato de Dom Pedro I* de Cunha Couto, bem como na figura 5 detalhe do tapete do *Retrato de Dona Amélia Augusta Eugenia Napoleona de Leuchtenberg* pintado por Francisco R. Moureau, é possível perceber a inscrição: “Restaurado por Olympio de Menezes”.

¹⁷ De acordo com a Ata do IGHB de 12 de novembro de 1916, foi proposto e aceito em assembléia, confeccionar um diploma como forma de agradecimento ao Sr. Olympio de Menezes pelos serviços de restauração prestados em quadros daquele Instituto.

Figura 4 – *Retrato de Dom Pedro I* (Detalhe da figura 2). Inscrição:
“Restaurado por Olympio de Menezes.”



Fonte: IGHB
Foto: Luis Arcodaci

Figura 5 — *Retrato de Dona Amélia Augusta Eugenia Napoleona de Leuchtenberg* (Detalhe da figura 3). Inscrição: “Restaurado por Olympio de Menezes”.



Fonte: IGHB
Foto: Luis Arcodaci

Já nas obras *Retrato do Brigadeiro Inácio de Araújo Bulcão* (Figura 6) e *Retrato de Joaquim Pires de Carvalho e Albuquerque*, o Visconde de Pirajá (Figura 7), ambos de autoria ignorada, as inscrições de Olympio de Menezes encontram-se praticamente imperceptíveis. Esteticamente, apresentam a última restauração efetuada em 1997.

Figura 6 — *Retrato do Brigadeiro Inácio de Araújo Bulcão*. Autoria ignorada.



Óleo sobre tela restaurado por Olympio de Menezes, 1916.
Fonte: IGHB
Foto: Luis Arcodaci

Figura 7 — *Retrato de Joaquim Pires de Carvalho e Albuquerque*. Autoria ignorada.



Óleo sobre tela restaurado por Olympio de Menezes, 1916.
Fonte: IGHB
Foto: Luis Arcodaci

Ao longo dos últimos anos, as obras restauradas por Menezes passaram por diversas intervenções¹⁸. Por esta razão e pela ausência de documentos que atestem o detalhamento dos serviços que prestou, não há elementos suficientes para

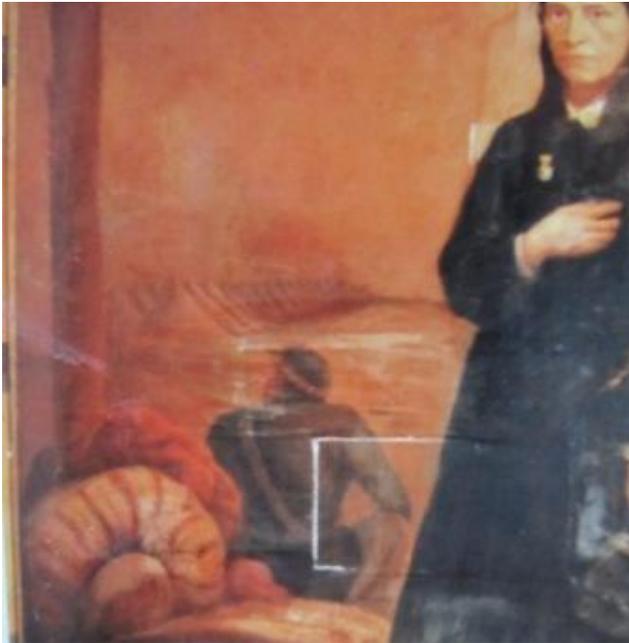
¹⁸ No *Inventário e Proposta de Restauração dos Bens Móveis* do IGHB, v. 2, elaborado pelo Studio Argolo, em 1992, foi detectado, além do restauro procedido por Olympio, em 1916, na obra *Retrato de Dom Pedro I*, mais um realizado pelo professor Rescala, no ano de 1977. Neste Inventário, onde consta a proposta e tratamento realizado em algumas das obras do acervo do Instituto, o restaurador José Dirson Argolo reclamou a inexistência de documentação referente às antigas restaurações e menciona os métodos empregados como sendo pouco criteriosos. Também aponta a má qualidade dos vernizes utilizados, os excessos de repinturas e os grosseiros emassamentos ou obturações de lacunas presentes nas 27 obras por ele restauradas em 1992.

analisar os métodos utilizados nas intervenções das obras citadas. O único testemunho concreto de sua atuação como restaurador continua sendo a inscrição que deixou nas obras.

Pautados na valorização estética da obra de arte, os artistas restauradores pouco ou quase nunca se empenharam em manter os traços originais dos trabalhos que assumiam. Assim, as repinturas foram constantes e, muitas vezes, incidiram sobre a iconografia da obra. Um exemplo esclarecedor sobre a questão é o do artista Presciliano Silva, que, na restauração que realizou, em 1947, da obra *Retrato de Ana Justina Ferreira Nery* (Ana Nery) (Figuras 8 e 9), de Victor Meireles da Silva e datada de 1873, fez surgir uma “*correia*” sobre a farda de um soldado nela retratado. Esse acréscimo na obra, pertencente ao acervo da Câmara Municipal de Salvador, foi revelado em dossiê do Studio Argôlo¹⁹ e teve o propósito de reparar, ou melhor, disfarçar um problema que se apresentava naquela área da pintura. Assim, buscou-se colocar a obra em um estado completo que antes não existia. Essa postura estava, de certo modo, alinhada aos procedimentos que, no século XIX, foram adotados na restauração arquitetônica, seguindo indicação do teórico Le Duc.

¹⁹ Na década de 1990, o Atelier Argôlo, sob a responsabilidade do professor José Dirson Argolo, realizou mais uma intervenção nesta obra, onde, por meio de aparelho de ultravioleta, foram constatados inúmeros retoques e repintes que foram eliminados, assim como o verniz oxidado. Foi também registrada, neste dossiê, uma intervenção intermediária, realizada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC), na qual foram efetuados pequenos retoques, mantendo a antiga reentelagem, realizada em 1947, por Presciliano Silva (*Dossiê da Pinacoteca da Câmara Municipal de Salvador*, 1977, v. 1).

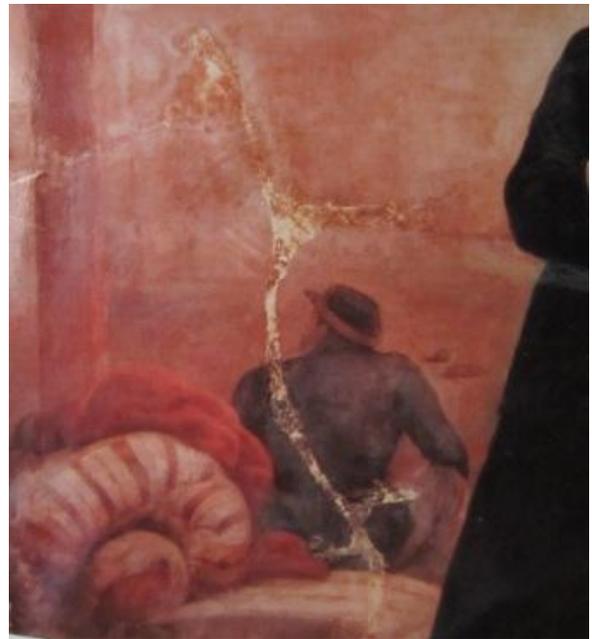
Figura 8 – *Retrato de Ana Justina Ferreira Nery*.
(Detalhe I)



Detalhe da obra em processo de restauração em 1977, onde nota-se uma correia nas costas do soldado, adicionada por Presciliano na restauração que procedeu em 1947.

Fonte e foto: Studio Argolo.

Figura 9 – *Retrato de Ana Justina Ferreira Nery*.
(Detalhe II)



Detalhe da obra após remoção de repintura, a área nas costas do soldado onde havia uma correia transpassada, mostrou que havia uma lacuna cuja consolidação extrapolava a extensão da perda.

Fonte e foto: Studio Argolo.

Conhecido pelas datações e assinaturas que deixou nos versos das telas que restaurou, Robespierre de Farias também se notabilizou pelos procedimentos excessivamente drásticos de que se valeu, como a eliminação de bordas (identificado em uma grande quantidade de obras), a reentelagem com alteração do suporte da tela (o original, muitas vezes, era substituído por estrutura de madeira ou derivados da mesma), o excesso de repinturas, finalizações grosseiras em *emassamentos* (ou consolidações de lacunas de base de preparação) e a realização de retoques ou repintes desnecessários, como, por exemplo, os que foram

realizados na obra *Nossa Senhora da Conceição*, de autoria ignorada, que pertence ao acervo do Museu de Arte Sacra (MAS) da UFBA (Figuras 10 e 11)²⁰.

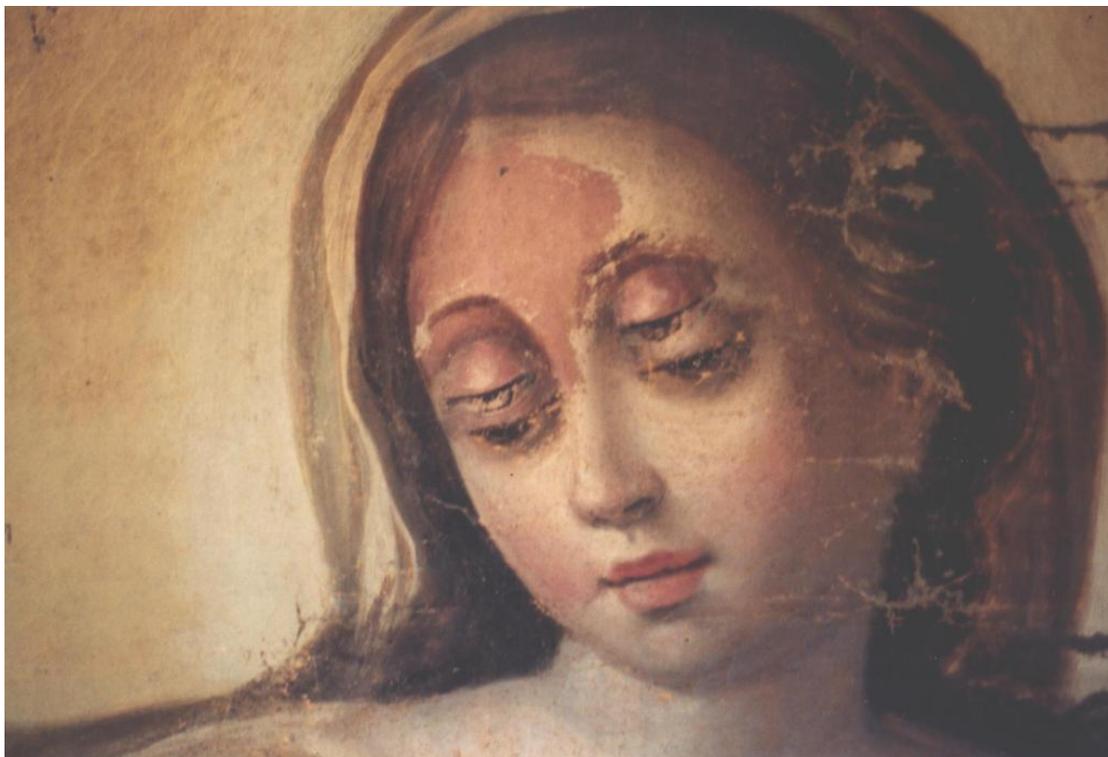
Figura 10 – *Nossa Senhora da Conceição*. Século XIX de autoria desconhecida.



Obra restaurada por Robespierre de Farias na década de 1930.
Foto: Rosana Baltieri
Fonte: MAS

²⁰ A última restauração desta obra foi por nós iniciada em 2003, quando efetuamos a remoção de verniz oxidado e repinturas. A completa restauração foi concluída posteriormente.

Figura 11 – *Nossa Senhora da Conceição*. Século XIX (Detalhe).



Observa-se a prática desnecessária de repintura, visto que a policromia original, em tons mais claros, não apresenta perdas que as justifique.

Foto: Rosana Baltieri

Fonte: MAS

É preciso dizer que a eliminação das bordas e a reentelagem não constituíram medidas adotadas aleatoriamente por Robespierre de Farias, sendo procedimentos empregados por antigos restauradores, que absorviam estas orientações através de manuais, desenvolvidos para artistas. Estes manuais, em muitos casos, traziam sugestões de técnicas que poderiam ser aplicadas na conservação e restauração de obras de arte. Ralph Mayer, por exemplo, em sua quinta edição, alerta sobre a rejeição dispensada ao método da reentelagem da pintura sobre tela em novo suporte de madeira, porém, sem deixar de recomendar sua realização. Por outro lado, condenando a subtração de bordas, informa que o método havia sido empregado no passado:

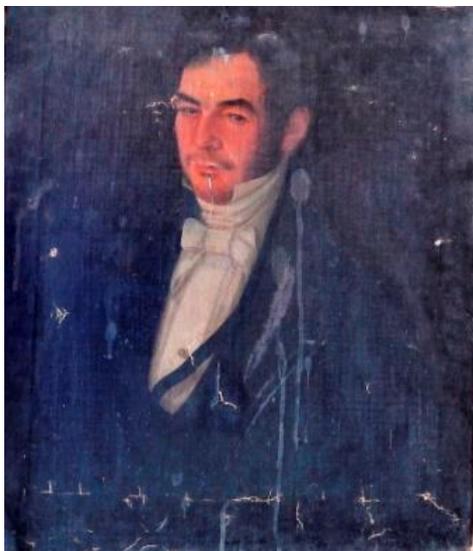
[...]. A pintura era então cortada de seu chassi original; [...], Uma pintura com as bordas muito danificadas era, muitas vezes, aparada pelo restaurador até um tamanho menor, quando, com um pouco mais de tratamento e de tempo, poderia ter sido preservada em seu tamanho original (MAYER, 1996, p. 549).

Intervenções dessa natureza foram identificadas em diversas obras restauradas por Robespierre de Farias, o que, com efeito, gerou desagrado em diversos profissionais que atuaram seguidamente nesta área. Entretanto, pode-se dizer que nem sempre os restauros procedidos pelo referido profissional tiveram o compromisso unicamente voltado para atender o gosto estético.

Das instituições que relacionamos em outra passagem deste texto, a primeira a contratar os serviços de Robespierre para restaurar obras de sua coleção foi o IGHB. Isso ocorreu em 1924 e os trabalhos se dirigiram a aproximadamente doze pinturas a óleo. Embora boa parte das obras restauradas pelo artista tenha posteriormente passado por processos mais atualizados de restauro, algumas continuam em reserva, mantendo os efeitos dos procedimentos tão polêmicos que lhe foram aplicados.

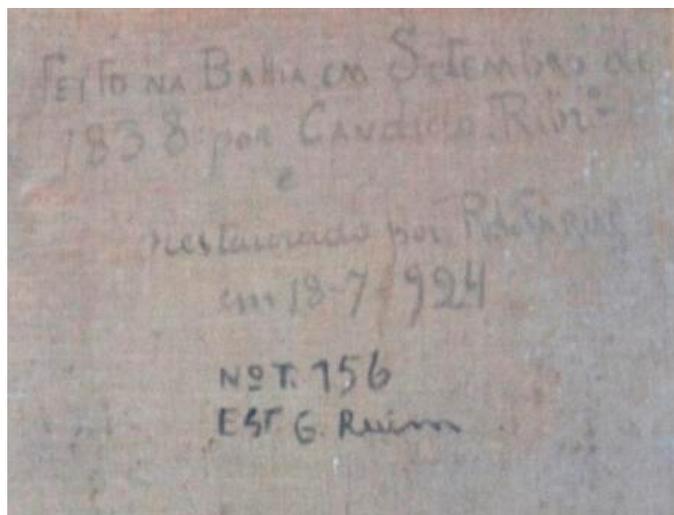
A observação *in loco* destas obras nos permitiu constatar a existência de todos os procedimentos já mencionados. Entretanto, uma delas, a que leva a autoria de Candido Ribeiro (Figura 12), nos chamou a atenção. Nela, pudemos verificar que, apesar de apresentar, como as demais, diversas repinturas e subtração das bordas da tela, Robespierre, ao reentelá-la — costuma-se dizer que o adesivo mais usado, em reentelagem, era a *cola-forte* — teve o cuidado de transpor para o novo suporte (um tecido possivelmente de linho) a seguinte inscrição que o autor da obra havia deixado no verso da mesma: “Feito na Bahia em setembro de 1838 por Candido Ribeiro”. Em seguida, complementa a informação escrevendo “e restaurada por R. de Farias em 18 – 7 – 1924” (Figuras 13 e 14). Como no anverso da obra não consta a assinatura do artista que a pintou, talvez por ter sido repintada, eliminada ou mesmo por nunca ter existido, a manutenção do registro contido no verso da obra sugere, de certa forma, que Robespierre tinha conhecimento acerca das recomendações sobre a importância de se preservar marcas ou inscrições contidas na obra. Recomendações que, mais uma vez, encontra em Mayer (1996), quando este se refere a antigos restauradores: “os restauradores responsáveis gravavam ou fotografavam qualquer inscrição ou marca antes de removê-las com lixa”.

Figura 12 — *Retrato Masculino* sem identificação do retratado de Candido Ribeiro.



Óleo sobre tela restaurado por Robespierre, 1924.
Foto: Luis Arcodaci
Fonte: Coleção do IGHB

Figura 13 — *Retrato Masculino* (Verso da obra, detalhe I).



Observa-se a transcrição feita por Robespierre dos dados deixados pelo autor da obra, na tela original como também a assinatura de Robespierre e data de quando realizou esta restauração.
Foto: Luis Arcodaci
Fonte: Coleção do IGHB

Figura 14 — *Retrato Masculino* (Verso da obra detalhe II)



Observa-se a tela original com bordas cortadas, evidenciando a posicionada ao lado direito da tela e a inscrição deixada pelo artista Candido Ribeiro na parte inferior da obra. Nesta, constam os dizeres: “Feito na Bahia em Setbrº de 1838 por Candido Robeiro”.
Foto: Luis Arcodaci
Fonte: Coleção do IGHB

É interessante pontuar que o contato com as obras em reserva do IGHB e o estado de conservação das mesmas nos permitiu a coleta de amostras de fibras e adesivos retirados de tecidos usados em reentelações das seguintes obras restauradas por Robespierre de Farias: *Retrato Masculino*, de autoria de Candido Ribeiro, restaurada em 1924, e *Brasão de Joaquim Ignácio Bulcão*, restaurada em 1929. Também foi coletada amostra de um tecido²¹ usado pelo mesmo restaurador nos trabalhos que efetuou junto a obras pictóricas da Pinacoteca e Museu do Estado da Bahia, em 1937.

A análise de colas e tecidos é válida, uma vez que os adesivos usados pelos primeiros restauradores, comumente chamados de *cola forte*, não passaram por investigações que definissem suas propriedades. Quanto aos tecidos, embora haja o registro de que antigos restauradores indicavam o uso do linho, percebemos, particularmente na coleção do IGHB, o emprego de outras espécies de tecidos que não são, como o linho e algodão, comumente indicados para a reentelação de pinturas.

O estudo desses materiais foi possível graças ao acolhimento que recebemos do LACICOR - Laboratório de Ciências da Conservação do Departamento de Artes Plásticas/CECOR, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG) – através do seu coordenador, o Doutor em Ciências-Química, Professor Luiz Antonio Cruz Souza, que gentilmente atendeu nossa solicitação, disponibilizando ainda os serviços das técnicas Selma Otília, Renata Novais e da Professora Isolda Mendes.

O resultado dessas análises (Apêndice A), encaminhado pelo LACICOR nos revelou, através de imagens e gráficos, a propriedade do adesivo pesquisado, bem como a identificação de tecidos usados nas restaurações que mencionamos acima, comprovando que os mesmos estavam alinhados aos procedimentos correntes na época, sugeridos em antigos manuais. Estes, chamados *Manuais do artista*, tinham como propósito transmitir métodos e materiais que poderiam ser usados por artistas, visando proporcionar-lhes maior confiança durante o exercício da profissão (MAYER, 1996).

²¹ Este tecido, usado na restauração de obras do Museu de Arte da Bahia, nos foi cedido pelo professor e restaurador José Dirson Argôlo, responsável, na década de 1980, por um dos lotes da restauração do acervo de pinturas do referido Museu.

As restaurações de obras pictóricas da então Pinacoteca e Museu do Estado da Bahia, hoje Museu de Arte da Bahia (MAB), ocorreram entre os anos de 1937 e 1938 e foram realizadas simultaneamente por Presciliano Silva e Robespierre de Farias. Este último, a propósito, mantinha um atelier de “Restauração e pintura”, conforme indica jornal da época (Anexo A).

Ao firmarem contrato para restaurar 220 telas da coleção do Museu, onde cada um ficou responsável por 110 unidades, os artistas se comprometeram em utilizar processos e materiais que, com ressalvas, eram pertinentes, se aproximando, em parte, das restaurações de pinturas feitas na atualidade. A *Clausula I* do contrato, por exemplo, informa, pela primeira vez, propostas para as fases de intervenção pelas quais deveriam passar algumas obras conferidas aos artistas.

[...] serão restauradas de accordo com a technica profissional, sendo, conforme preciso: a) lavadas com processo especial; b) desvernizadas e lavadas novamente; c) colladas em novos tecidos de linho; d) emmassados os logares estragados, com substancia especialmente preparada; e) envernizada com verniz a “RetoucherVibert”; f) retocadas e pintadas; g) envernizada com verniz a “TableauxVibert”; h) substituidas as grades (chassis) que forem necessarias, por novas de cedro, empregando taxas de cobre para evitar oxydação²².

O contrato discriminava ainda a qualidade dos materiais que seriam utilizados nas restaurações, apresentando o adjetivo inalterável para a tinta como condição preponderante para o resultado de retoques ou repintes nos locais em que fossem necessários. Isso está expresso na *Clausula II*: “Todo material empregado na restauração dos quadros será de primeira qualidade: tintas de tubo extrafinas, inalteráveis, marca ‘Lefranc-Paris’, [...] colla de primeira qualidade; grades de cedro; tacha de cobre, etc.” (BAHIA, D.O., 1936, p.1249).

As obras do Museu do Estado da Bahia foram loteadas entre os contratados, conforme as relações de obras²³ que lhes foram entregues. Coube a Robespierre, a restauração das obras dos seguintes artistas: José Rodrigues Nunes (1); Horacio Hora (1); Vieira Campos (4); Archimedes (3); João Francisco Lopes Rodrigues (2); José Antonio da Cunha Couto (1); Pinto Bandeira (1); 3 obras de artistas citados como desconhecidos e mais 93 obras da coleção Jonathas Abbott. A Presciliano

²² BAHIA. Decreto nº 10.011, de 26 de setembro de 1936. **Diário Oficial do Estado da Bahia**. Salvador, 7 out. 1936.

²³ GESTÃO de José Antonio do Prado Valladares: Gestão 1939-1959. Pasta 3. 1936. 24 p.; p. 23 e 24 Classificador (A-Z) (ver Anexos B e C).

Silva, por sua vez, foram conferidos os trabalhos dos artistas: Manoel Lopes Rodrigues (3); João Francisco Lopes Rodrigues (6); Antonio Joaquim Franco Velasco (6); José Rodrigues Nunes (4); Lucílio Albuquerque (1); Oséas Santos (1); Guttmann Bicho (1); Conceição Foeppel (1); 14 painéis de artistas não identificados e mais 82 obras da coleção Jonathas Abbott.

Estas obras foram confiadas aos artistas restauradores por lotes, ou seja, à medida que entregavam um lote restaurado, recebiam outro. Durante o empreendimento, que durou aproximadamente um ano, Presciliano Silva, a quem coube restaurar a obra *Meu atelier em Paris*, de Manoel Lopes Rodrigues (com a qual havia conquistado uma Medalha de Ouro no Salão Nacional de Belas Artes), declarou que, em função da “desagregação da pintura do aparelho da tela”, seria impossível recuperá-la. Devido ao valor e importância artística da mencionada pintura, Presciliano propôs, então, resolver o problema realizando uma cópia da mesma pelo valor de 9:000\$000 (nove contos de reis)²⁴(SILVA, 1938).

Existem ainda evidências de que Robespierre e Presciliano trabalharam em obras pertencentes aos acervos da Escola de Medicina da UFBA e da Escola Politécnica, também ligada a UFBA. Nos arquivos desta última instituição, no entanto, não encontramos registros sobre estas restaurações. Isso tem dificultado o trabalho de restauradores na atualidade quanto à identificação de obras recuperadas por Presciliano Silva, já que este não costumava assinar as peças que restaurava. É também, por esta razão, que não disponibilizamos imagens com a finalidade de ilustrar trabalhos realizados por Presciliano, os quais supostamente teriam sido efetuados entre os anos de 1937 e 1944, respectivamente.

Quanto às obras trabalhadas por Robespierre de Farias nas mencionadas Escolas, destacamos o *Retrato do Conselheiro F. Rodrigues da Silva*, do acervo da Escola de Medicina (Figuras 15, 16 e 17), e o *Retrato de Justino Silveira Franca*, pertencente à Escola Politécnica (Figuras 18 e 19 a seguir).

²⁴ Carta/Ofício s/nº; de 11 de janeiro de 1938 de Presciliano Silva para o Diretor da Pinacoteca e Museu do Estado, disponível no Classificador (A-Z). GESTÃO José Antonio do Prado Valladares. 1939-1959. Pasta 3. 1937. 24 p. p.21.

Figura 15 – *Retrato do Cons. F. Rodrigues da Silva*. Óleo sobre tela de Lopes Rodrigues.



Oleo sobre tela restaurado por Robespierre em 1960, quando teve as bordas cortadas e recebeu um novo suporte em madeira. Devido às intervenções posteriores, não se pode afirmar que tenham sido dele as repinturas encontradas em 2010, quando mais uma vez foi restaurado.

Fonte: Imagem AM Restauro, 2010.

Figura 16 – *Retrato do Cons. F. Rodrigues da Silva* (Verso da obra detalhe I).



Detalhe do verso da obra fixada em madeirite, por Robespierre, conforme assinatura no canto superior direito. Nota-se que, também aqui, Robespierre transportou a inscrição contendo o nome do retratado (*Conse. F. Rodrigues da Silva*) da tela original para o suporte por ele utilizado.

Fonte: Imagem cedida pela AM Restauro, 2010.

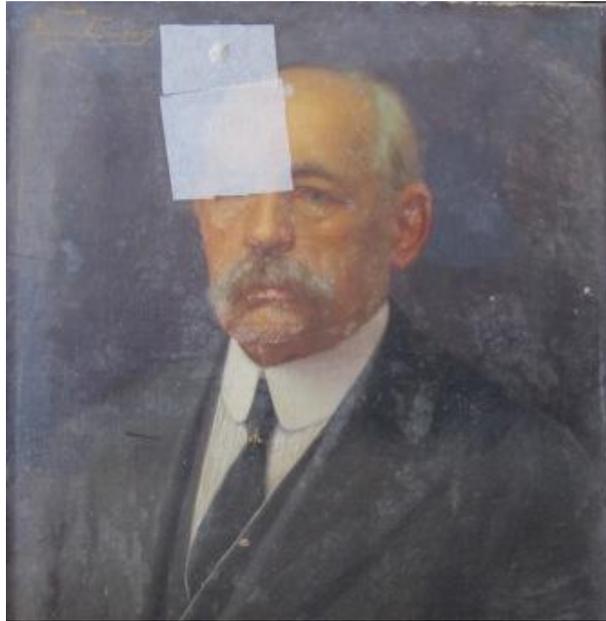
Figura 17 – *Retrato do Cons. F. Rodrigues da Silva* (Verso da obra detalhe II).



Tecido original livre da madeira, na qual havia sido fixada anteriormente. Nele, pode-se ler a inscrição deixada pelo autor da obra, conforme dito anteriormente. Observam-se ainda pequenos furos na tela, provável motivo pelo qual optou-se por encolá-la sobre madeira.

Fonte: Imagem cedida pela AM Restauro, 2010.

Figura 18 – *Retrato de Justino Silveira Franca*.
Óleo sobre tela de Vieira de Campos

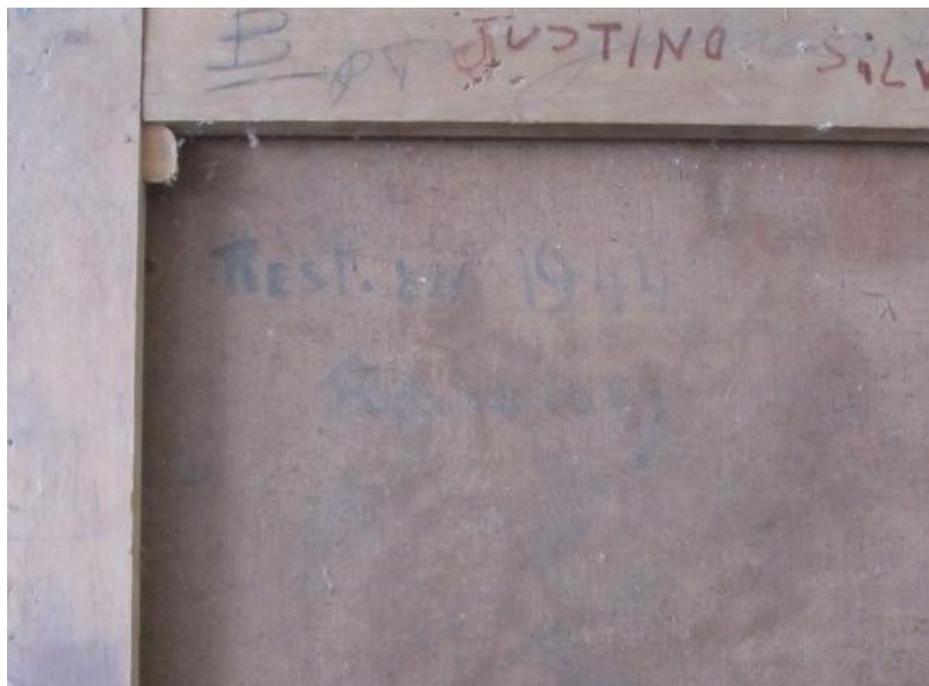


A tela apresenta o restauro realizado por Robespierre em 1944, com grande extensão de retoques, feitos com tinta a base de óleo que se faz notar devido à oxidação da tinta nas áreas que receberam os retoques.

Foto: Rosana Baltieri

Fonte: Escola Politécnica da UFBA.

Figura 19 — *Retrato de Justino Silveira Franca* (Verso da obra).



No canto superior direito encontra-se a assinatura de Robespierre e a data, 1944, em que realizou esta restauração.

Foto: Rosana Baltieri

Dentre as obras de restauro realizadas por Robespierre, que mais sofreram críticas de Rescala e de restauradores que o sucederam, destacamos a que se deu em 1930, quando, de acordo com a lista de despesas no mês de abril daquele ano (Anexo D), foi contratado pela Devoção do Senhor Bom Jesus do Bonfim para restaurar quarenta das telas que decoram a Igreja – questão que retomaremos mais adiante.

Vale destacar que as críticas desfavoráveis dirigidas aos trabalhos de restauração feitos no início do século XX, especialmente àqueles desenvolvidos por Robespierre de Farias, surgiram na segunda metade do século XX, período em que começaram a ser introduzidos no país métodos mais atualizados de recuperação de obras de valor artístico e cultural. Portanto, os procedimentos exercidos por Robespierre e Presciliano estavam alinhados aos conhecimentos vigentes na época, o que, em parte, também colaborou para sua difusão.

Esta percepção advém dos trabalhos que foram confiados a estes artistas restauradores em coleções compostas por valiosas obras, como as citadas acima, além daquelas que faziam parte da coleção do Liceu de Artes e Ofícios. Necessitando de recuperação, esta coleção, composta por 231 telas, foi entregue, em 1925, aos cuidados de Robespierre para uma tarefa que, segundo a imprensa (*O Imparcial*, 1925), não era “um dos empreendimentos mais fáceis”, e ficaria sob os cuidados do “mais competente e paciente especialista no assunto”. É provável que tais trabalhos tenham sido compartilhados com Presciliano Silva, com quem, diversas vezes, Robespierre dividiu empreendimentos dessa natureza.

Segundo Ana Maria Macarrón Miguel (2002, p. 14), a utilização sistemática ou generalizada de procedimentos na produção artística, sobretudo, se experimentada “em várias obras de um período ou lugar concreto, pode levar a determiná-lo como característico”. Sendo assim, diante da grande atuação dos artistas Robespierre de Farias e Presciliano Silva no campo da restauração, onde os métodos de intervenção se repetiram, podemos considerar característicos os seguintes procedimentos:

- Remoções de vernizes oxidados²⁵;

²⁵ De acordo com Edson Motta (já mencionado acima) e Rescala, muitos dos restauradores antigos utilizaram em vez de substâncias químicas testadas para este fim, cebola, batata e até urina para remover vernizes (*O GLOBO*, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1975)

- Reentelamentos feitos com cola (possivelmente de cartilagem animal), sendo o linho o tecido indicado por eles;
- Preenchimentos de lacunas feitos com gesso e cola, sem apuro no nivelamento;
- Substituição de chassis, com a indicação da madeira de cedro e a utilização de tachas de cobre, para evitar a oxidação, já eram por eles utilizadas na fixação de telas em chassi.
- Retoques, ou melhor, repinturas sobre policromia original com a utilização de tintas a base de óleo²⁶ — dando preferência às de origem francesa — havendo ou não lacunas que as justificassem.

Considerando o fato de que as intervenções até então analisadas ocorreram entre as décadas de 1920 e 1940 aproximadamente, a seleção de materiais “de primeira qualidade”, como tecido de linho, madeira de cedro, tachas de cobre e tintas importadas “inalteráveis” pode ser vista como indicativo de recomendações feitas por profissionais que detinham conhecimentos relativos aos métodos de restauro empregados na época. Isso, a nosso ver, isenta os artistas até aqui destacados da condição de empíricos, embora seus procedimentos visassem, de forma geral, o restabelecimento estético das obras, priorizando a aparência final da camada pictórica, onde a interferência realizada pelo restaurador, quase sempre, competia e, em alguns casos, ainda competem com as pinceladas do artista criador.

É inegável que estes artistas renomados, detentores de comprovados talentos artísticos, conseguiram realizar restaurações, cujos procedimentos fizeram com que boa parte das obras de que se ocuparam perdurasse por mais tempo. Contudo, ainda que tenham recebido na Europa alguma orientação sobre técnicas de restauração, lhes faltaram critérios apropriados para utilizá-las. Caso contrário, não teriam deixado as sequelas que hoje caracterizam algumas das obras que intervieram.

Resultados desastrosos ocorridos em pinturas restauradas nesse período levaram *experts* das artes, como José Valladares, a se manifestar contra o que ainda se via em termos práticos de restauração de pintura na Bahia e no Brasil com

²⁶ A tinta a base de óleo foi amplamente utilizada até a década de 1970 aproximadamente, embora, nesta época, os restauradores tenham se valido de outro recurso para evitar a oxidação da tinta. Este será esclarecido em outro momento deste texto.

um todo, durante a primeira metade do século XX. Tendo em mente a inexistência de mão de obra devidamente preparada para exercer essa especialidade no país, Valladares (1948, s.p.) sugeriu a vinda de técnicos estrangeiros para melhor cuidar do patrimônio pictórico brasileiro:

No Brasil, o prejuízo causado pelos restauradores de pintura tem sido tão grande que todo possuidor de tela preciosa sofre do pesadelo da necessidade de uma restauração. São tantos os quadros estropiados, em nossos museus e nas coleções particulares, que não surpreende o fato de se cogitar da importação de técnicos europeus, embora a preço elevado.

Apesar da crítica, existia uma grande aproximação entre Valladares e o diretor do SPHAN, de onde se supõe que ele não ignorava a preocupação de Rodrigo em relação à formação técnica dos responsáveis pela restauração de obras artísticas. Inclusive, por essa razão, o SPHAN enviou o pintor Edson Motta para os Estados Unidos, a fim de que experimentasse dois anos de aprendizado sobre os modernos processos de restauro. O artista, já no Brasil, passou a transmitir, a partir de 1947, os conhecimentos adquiridos através de cursos voltados para a habilitação de técnicos para o tratamento do patrimônio artístico e cultural nacional.

2 RESCALA: DE “PEIXEIRINHO” A PERITO EM BELAS ARTES

Em todas as coisas que me meto a fazer, gosto de fazer bem. (RESCALA, 1979).

João José Rescala, ou simplesmente Rescala (como habitualmente assinava), foi uma personalidade que se destacou no cenário artístico nacional, dedicando sua vida a três segmentos profissionais relacionados à arte: a pintura, a restauração de obras de arte e o ensino dessa disciplina na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, a partir de 1952.

O artista/restaurador/professor nasceu em 08 de janeiro de 1910, no Rio de Janeiro. Era o segundo filho do casal, de origem libanesa, José Rescala e Maria Moysés Rescala. Por conta das dificuldades econômicas vividas pela família, Rescala, ainda menino, tornou-se vendedor de peixe, o que lhe rendeu o apelido de “*Peixeirinho*”, por parte dos amigos do bairro Quintino Bocaiúva, onde morou durante a infância (RESCALA, 1943).

Durante o curso primário, Rescala não teve um desempenho, por assim dizer, exemplar, já que comumente se ausentava das aulas para permanecer na rua, em busca de aventuras. Aliás, essas aventuras podem ser apontadas como responsáveis pelo despertar de seu gosto pela pintura. Ao encontrar um pintor esboçando uma paisagem em uma tela, Rescala teria ficado encantado com o processo, com os materiais e com o resultado. Assim, teria constatado que “precisava pintar” (RESCALA, 1943). A consequência dessa constatação foi seu ingresso no Liceu de Artes e Ofícios, por volta de 1927, e na Escola Nacional de Belas Artes, poucos anos depois.

Como dito, a família de Rescala dispunha de recursos financeiros limitados. Logo, não teve condições de apoiar o sonho que começava a desenhar para seu futuro. Além disso, a quantia que ganhava como “*peixeirinho*” era insuficiente para ajudar os pais e, ao mesmo tempo, alimentar seu ideal. Rescala, então, tornou-se caixeiro numa loja de “secos e molhados”, uma espécie de armazém que vendia itens diversificados. O novo emprego lhe possibilitou continuar ajudando a família e a frequentar, no turno da noite, o Curso de Pintura, no Liceu de Artes e Ofício do Rio de Janeiro.

No Liceu, não contou com o apoio esperado do mestre Isaltino Barbosa, que, inclusive, lhe aconselhou a abandonar o sonho de se tornar artista. Felizmente, o rapaz soube manter-se firme frente às críticas do mestre, levando seu projeto de aperfeiçoamento à diante. Naquela instituição, acabou conseguindo sua primeira premiação, a Grande Medalha de Prata (Figuras 20 e 21), no ano de 1927, bem como o respectivo diploma, que lhe foi entregue no ano seguinte (Anexo E).

Já no contexto da Escola Nacional de Belas Artes, um fato importante marcou a passagem de Rescala. Insatisfeito com o rígido sistema que ali imperava, inclusive, no Salão Nacional de Belas Artes, promovido anualmente, o artista reuniu-se com colegas, convictos da mesma problemática, e, juntos fundaram o Núcleo Bernardelli, em 12 de Junho de 1931 (MORAES, 1982, p. 29). Este grupo, de certa forma, visava combater as regras até então vigentes na Academia.

Ao longo de sua carreira de pintor, Rescala recebeu inúmeras premiações. Destacamos aqui os Prêmios de Viagens (ao País e ao Exterior), justamente por terem conduzido-o, de forma indireta, para a profissão de restaurador.

Figura 20 – Grande Medalha de Prata do Liceu de Artes e Ofícios.



Medalha de concedida ao então aluno João José Rescala em 1928.
(Frente)
Fonte: Acervo da Família Rescala

Figura 21 – Verso da Medalha de Prata do Liceu de Artes e Ofícios.



Fonte: Acervo da Família Rescala

2.1 A Escola Nacional de Belas Artes e o Núcleo Bernardelli

Em busca de um melhor direcionamento à arte que vinha praticando, Rescala frequentou o Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), entre os anos de 1928 e 1934, cujo certificado (Anexo F) traz a seguinte frase: “frequentou com aproveitamento o Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes”.

A ausência de informações sobre o diploma universitário e até mesmo o fato de não tê-lo apresentado no momento quando este se fez necessário – como veremos posteriormente –, nos leva a crer que Rescala frequentou um Curso Livre. Observamos ainda que, durante aquele período, seu grau de instrução, conforme cópia do registro civil (Anexo G), não passava do nível primário e, assim, talvez, tenha permanecido, pois sendo de origem pobre precisava trabalhar durante o dia. Por esta razão, as aulas que frequentou na ENBA concentraram-se no turno noturno (JORNAL DO BRASIL, 1982), o que reforça a idéia de que Rescala não teve a oportunidade de dar continuidade aos estudos regulares.

Os momentos vividos na ENBA, conforme declarou, em 1943, ao Jornal *Vamos Ler!*, não lhe fixaram boas recordações. Isso, talvez, se deve ao sistema reinante na Academia, que tolhia a ascensão de alunos mais carentes e sem condições de frequentá-la em seus cursos regulares, uma realidade, portanto, que o afetava diretamente. Esse cenário foi, em parte, alterado no início da década de 1930, quando, no bojo da Escola Nacional de Belas Artes, um grupo de alunos propôs a formação do Núcleo Bernardelli. Entre seus integrantes, estavam Edson Motta, Ado Malagoli, Fernando Barreto, Jacinto Magno Trindade, Bustamante Sá, Quirino Campofiorito, Manuel Santiago, Milton Dacosta, Martinho de Haro e João José Rescala, o qual considerava o Núcleo uma verdadeira escola.

Os objetivos dos participantes do Núcleo Bernardelli, segundo Frederico Moraes, eram a democratização e renovação do ensino das artes, bem como a geração de oportunidades para que novos artistas participassem do Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), iniciando assim uma luta, ainda que cautelosa, “contra os dois pilares do poder acadêmico institucional: a Escola Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Belas Artes” (MORAIS, 1982, p. 32). Foi um movimento de grande participação na modernização da arte no Rio de Janeiro, tendo, inclusive, influenciado outras capitais brasileiras.

Rescala, “um dos mais animados membros do Núcleo” (MORAIS, 1982, p. 51), teve uma presença bastante incisiva. Enquanto buscava aperfeiçoar sua técnica através do contato diário com outros colegas, participava dos Salões promovidos pelo Núcleo, nos quais conquistou o 1º Prêmio, na edição de 1935. Assim como os demais integrantes do Núcleo, Rescala também colaborou ensinando técnicas de pintura a muitos dos alunos que procuravam por suas orientações. A propósito, José Pancetti – que participou do grupo durante determinado período – teve suas primeiras lições¹ de composição e pintura dadas por Rescala. Isso se confirma através de uma correspondência datada de 1933, enviada por Pancetti a seu antigo mestre, em que declara toda sua gratidão. Eis trecho do documento: “Não me esqueci de você. Antes tenho-te sempre na lembrança: cabeça simples e alegre. Modesto entre os mais modestos, fostes, no Núcleo, o meu primeiro mestre – apontando-me o caminho a seguir [...]”. (Arquivo da Família Rescala.)

O Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), como grande vitrine das tendências artísticas, controlado por artistas e professores acadêmicos, era um reduto praticamente fechado, sem predisposição a inovações, que seguia mantendo a prevalência pelo gosto clássico. Contudo, era através dos prêmios conferidos pelo Salão que o artista construía sua reputação. De acordo com Sergio Miceli (1996, p. 19), os prêmios de viagem ao país e ao exterior, eram “o reconhecimento de uma carreira bem sucedida”, especialmente porque, não havendo um mercado de arte estabelecido, o SNBA era a melhor alternativa para quem buscava ascensão na carreira artística. Além disso, a premiação era uma garantia de sobrevivência para os artistas (MORAIS, 1982, p. 58).

Por tais razões, na pauta de reivindicações dos atuantes do Núcleo Bernardelli, constava ainda a solicitação da participação de seus representantes na Comissão Nacional de Belas Artes (CNBA), que era, em sua totalidade, formada por antigos artistas e professores acadêmicos que concediam algumas prerrogativas aos seus simpatizantes, prerrogativas que, aliás, não eram alcançadas pelos modernistas. Neste sentido, o grupo tradicionalista costumava privilegiar com seus votos aqueles candidatos cujos trabalhos eram essencialmente acadêmicos.

O Ministério da Educação e Saúde (MES), atendendo os apelos dos artistas modernos, determinou a criação de um novo regulamento para o SNBA, que veio

²⁸ A contribuição de Rescala na formação de Pancetti é normalmente citada de forma diluída junto a Edson Motta, Bustamante Sá e o artista polonês, Bruno Lechowski, a quem se atribui um maior peso.

atender satisfatoriamente os anseios da nova geração de artistas, que participava ativamente do Núcleo Bernardelli (MORAIS, 1982, p. 52).

Após esta vitória de modernistas contra acadêmicos, a arte moderna no Rio de Janeiro passou a ter maior projeção, à medida que seus pares, especialmente os participantes do Núcleo Bernardelli, passam a conquistar as tão aspiradas premiações: o Prêmio de Viagem ao País e o Prêmio de Viagem ao Exterior. Desta forma, podemos citar os prêmios ao estrangeiro de 1936 e 1937, conquistados por Edson Motta e Martinho de Haro, respectivamente. Ado Malagoli duas vezes premiado: em 1942, com Viagem ao Exterior e, em 1949, ao País; João José Rescala foi também duplamente premiado: no Salão de 1937, com Viagem ao País e, em 1943, Viagem ao Exterior; Bustamante Sá com o Prêmio de Viagem ao exterior em 1949 (MEC, 1976).

No balanço feito por Rescala a respeito das conquistas do Núcleo Bernardelli, encontra-se:

- a) A eliminação do tradicional e poderoso Conselho Nacional de Belas Artes;
- b) Proibição aos membros da Comissão e do júri de concorrerem aos prêmios, o que não acontecia com o antigo regulamento do Salão Nacional de Belas Artes que, inclusive, permitia que adquirissem os seus próprios trabalhos para o acervo do Museu de Belas Artes;
- c) A criação do Prêmio de Viagem pelo País;
- d) Eliminação da idade mínima de 35 anos para concorrer aos prêmios de viagem;
- e) Surgimento da Arte Moderna no antigo Salão, que, mais tarde, transformou-se no Salão Nacional de Arte Moderna;
- f) Finalmente, a queda definitiva da oligarquia artística então reinante. (RESCALA, 1970).

2.2 Os Prêmios conquistados

Conforme relação de títulos apresentados, em 1953, à Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA – UFBA) (AHEBA. Envelope 108; p.699), diversos foram os prêmios conquistados por Rescala ao longo de sua carreira artística. Importa-nos destacar aqueles conquistados até 1943, ano em que recebeu a maior entre todas as premiações: o Prêmio de Viagem ao Exterior.

A primeira medalha do artista foi obtida quando este ainda era aluno no Liceu de Artes e Ofícios. Apesar de ter sido desestimulado pelo mestre Isaltino Barbosa, Rescala ali conquistou, em 1928, a Grande Medalha de Prata. Posteriormente, em 1934, recebeu a Medalha de Bronze, concedida pelo Salão Nacional de Belas Artes

(SNBA). Essa segunda premiação tem um sentido especial, pois ele chega às mãos do artista exatamente no período em que, como integrante do Núcleo Bernardelli, fazia oposição às regras estabelecidas no Salão. No ano seguinte, no último Salão organizado pelo Núcleo, conquistou o Primeiro Prêmio de Pintura.

Segundo os ditames que regiam o SNBA, as duas premiações recebidas até 1935 não habilitavam Rescala a concorrer às maiores premiações: o Prêmio de Viagem pelo País e o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Para isso, seria necessário possuir, no mínimo, uma Medalha de Prata, conquistada naquele Salão. Mudanças nesses critérios apenas ocorreram após medidas tomadas pelo Ministério da Educação e Saúde, como foi referido anteriormente.

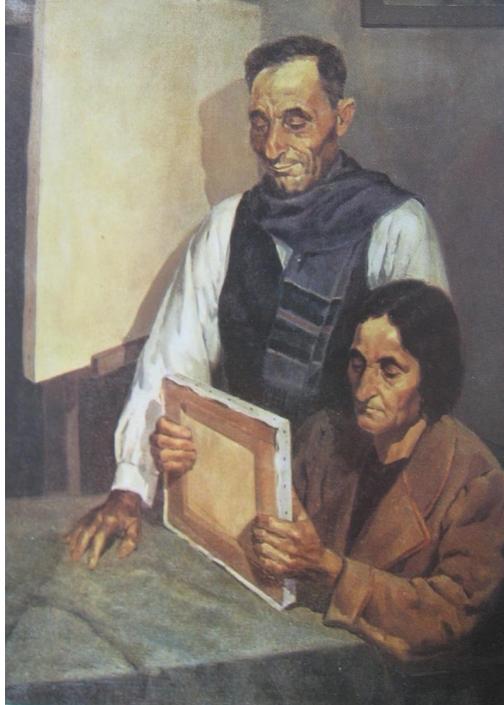
Destituído o Conselho Nacional de Belas Artes (CNBA), em 1937, a responsabilidade pelo regulamento e organização do SNBA foi passada para o recém institucionalizado órgão de proteção aos bens culturais do país, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) (LINS, 1989, p. 220). Sob esta tutela, foram introduzidos novos critérios para inscrição e seleção. Naquela data, os novos organizadores decidiram admitir a Medalha de Bronze como pré requisito de inscrição para as tão desejadas premiações. Tal resolução permitiu a participação de um maior número de concorrentes na disputa, embora, segundo Rescala (1970) tenha sido “um fato único que não se repetiu nos anos seguintes”.

A Medalha de Prata do SNBA foi conquistada por Rescala em 1939 (Anexo H), ano em que regressou da excursão de estudos realizada no Norte e Nordeste do país. Em 1943, como veremos a seguir, Rescala conquistou a premiação máxima, concedida pelo SNBA. Muitos outros prêmios e moções foram auferidos nos diversos salões que participou, como o IV Salão Paulista, de 1938 (Anexo I), os Salões Fluminenses, de 1947 (Anexo J) e 1948 (Anexo K), dentre outros inclusos na relação de títulos que mencionamos anteriormente.

2.3 O Prêmio de Viagem ao País

Em virtude das novas regras de inscrição para participação no SNBA e com a Medalha de Bronze conquistada em 1934, como credencial, Rescala apresentou a obra intitulada *Meus país* ou *Retrato de Meus País* (Figura 22), com a qual concorreu e levou o Prêmio de Viagem ao País no XLIII SNBA, em 1937 (Anexo L).

Figura 22 – *Retratos de Meus Pais*. Rescala.
Prêmio de Viagem ao País em 1937.



Fonte: MORAIS 1982, p.66.

Retrato de Meus Pais é uma obra na qual Rescala mostrou habilidade no traçado firme da anatomia humana, domínio seguro no uso da cor e harmonia contida na composição, dando sinais de amadurecimento e seriedade em seu trabalho. A obra parece traduzir a emoção dos seus progenitores diante de sua produção, admirando-a, orgulhosos, como que preconizando aquele momento que acabava de viver no Salão de 1937. O trabalho recebeu críticas valorosas, como a que foi destacada pelo Professor Américo Simas Filho, em discurso na posse de Rescala como catedrático, no ano de 1954: “No seu trabalho, acentuaram-se aos olhos dos juízes, qualidades relevantes, pela simplificação progressiva da técnica, sobriedade e segurança de colorido, o sentido amplo da composição e equilíbrio das suas formas dominantes” (SIMAS FILHO, 1954-55, p. 265).

Críticas favoráveis também são registradas em uma nota, assinada por V.B., na publicação amazonense, *O Jornal*, de dezembro de 1938: “[...] tela maravilhosa pela técnica e pela ternura, pela simplicidade no conjunto e pela riqueza do

movimento das figuras é uma das grandes realizações da pintura contemporânea brasileira” (V.B., 1938).

A Comissão que julgou e premiou a obra de Rescala no Salão foi constituída por Adriana Janacopulos, Lucílio Albuquerque, J. O. Corrêa Lima, Carlos Azevedo Leão, Elyseu d’Angelo Visconti, Candido Portinari e Oswaldo Teixeira. Estes se mostraram a favor das obras *Depois do Rodeio*, de autoria de Martino de Haro, e *Meus Pais*, de João José Rescala, respectivamente. Deve-se ressaltar que, dos seis jurados, o único que pertencia à ala acadêmica era Oswaldo Teixeira, os demais estavam envolvidos com as tendências modernistas, representadas pelos dois artistas premiados.

Rescala mostrou-se ansioso por iniciar a viagem de estudos que optou fazer pelo Norte e Nordeste brasileiro. Tal escolha se justifica pelo seu interesse em retratar os indícios de “brasilidade” provavelmente presentes nas cidades que visitaria. Conforme declaração proferida após ter sido anunciado como vencedor: “Percorrerei, o mais que me for possível, o nosso paiz e pintarei bastante. [...] Farei um programma, visando os pontos mais característicos do Brasil” (CORREIO DA NOITE, 1937). Essa preferência por temas regionais, visando mostrar as peculiaridades do país era uma tendência forte na época, como pontuou o próprio Rescala, em 1938: “A pintura brasileira vive no momento, dominada por um sentimento vivo de brasilidade” (A TARDE, 1938).

Apesar das vitórias terem sido bastante festejadas, comentários favoráveis ou contrários aos resultados finais dos Salões foram sempre constantes. E não faltaram comentários com sabor amargo. Para o crítico de arte, Frederico Barata, por exemplo, o Premio de Viagem ao Exterior deveria preceder aquele que era realizado pelo País, uma vez que o primeiro possibilitava ao artista premiado um contato com obras clássicas ou modernas nos grandes centros de arte do mundo, onde os estudos e pesquisas eram supervisionados por mestres experientes. Na concepção do crítico, era pouco provável que um jovem artista em viagem ao país, antes da experiência e amadurecimento que deveriam ser primeiramente adquiridos no exterior, conseguiria cumprir as exigências estabelecidas pelo SNBA de trabalhar e expor seus resultados nas cidades visitadas (MORAIS, 1985, p. 54).

Entretanto, a opinião prematura ou generalista de Barata foi diluída em suas próprias palavras, em 1946, quando Rescala regressou dos Estados Unidos, onde

desfrutou o Premio de Viagem ao Exterior. Reconhecendo a maturidade e seriedade do trabalho do artista, o crítico escreveu:

É sempre o mesmo pintor sadio e sério, que segue conscientemente o seu ritmo refratário as audácias excessivas, respeitando a base adquirida de estudos, fiel a tradição do desenho, mas sem estreitas limitações que a tantos despersonalizam e vulgarizam. (BARATA, 1946).

Para tratar dos tramites inerentes à viagem, Rescala precisou entrar em contato com o Diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, uma vez que o órgão era responsável pela regulamentação do Salão e, por conseguinte, pelas premiações. A partir da relação formada naquele momento, os contatos entre eles passaram a ser frequente.

Em maio de 1938, Rescala, estando em Vitória do Espírito Santo, primeiro destino de sua viagem, conseguiu evitar a comercialização de obras sacras pertencentes à Igreja da Penha, informando a intenção a Rodrigo Mello Franco de Andrade. Durante sua permanência em Vitória e também em outras cidades, o artista pintou diversos monumentos e cenas típicas da localidade. Seguindo as regras da premiação, os trabalhos foram apresentados em exposição inaugurada no dia 30 de maio de 1938 (Anexo M) e anunciada em nota do jornal A Tribuna (1938), publicada em dia anterior a exposição.

A Bahia foi o segundo Estado visitado pelo artista, que em entrevista cedida ao jornal A Tarde, de 26 de junho de 1938, disse ter se encantado com as inúmeras construções em estilo colonial, destacando a harmonia entre o casario e as antigas igrejas. Com efeito, a arquitetura local, aliada ao povo e seus costumes, formavam um cenário altamente convidativo para Rescala. Tanto é verdade que o artista declarou ser necessário permanecer mais de um ano na cidade para que conseguisse estudá-la em todos os seus detalhes.

Em Salvador, Rescala visitou a sede do “Ala das letras e das Artes” (ALA), onde, através do contato com o presidente daquele jornal, Carlos Chiacchio, foi apresentado a artistas locais, especialmente aqueles ligados à EBA, como Presciliano Silva, Alberto Valença, Emídio Magalhães e José Guimarães. Com Mendonça Filho, o contato se deu posteriormente (RESCALA, 1983)².

² O encontro com os artistas baianos é relatado em uma nota em homenagem a Presciliano Silva, assinada pelo próprio Rescala, para o Jornal A Tarde de 18 de maio de 1983.

Após percorrer os estados do Espírito Santo, Bahia, Goiás, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, Pará e Amazonas, sempre em contato com o diretor do SPHAN, Rescala voltou ao Rio de Janeiro, em 1939, onde, em exposição intitulada *Paisagem e Motivos Brasileiros*, organizada pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, mostrou os resultados obtidos através de sua viagem (Anexo N). Na ocasião, foram apresentadas aproximadamente 60 obras em óleo sobre tela, verdadeiros documentos que retratam costumes e tradições de cidades do norte e nordeste do país, com temas característicos de cada estado. Jornais da época anunciaram que, em menos de quinze dias, uma grande parte das obras expostas havia sido adquirida por colecionadores e admiradores da arte de Rescala. Em cada uma delas, a confirmação dos dizeres de Gentil Puget, em nota para o jornal Vanguarda, em princípios daquele ano, na cidade de Belém/PA: “Rescala vai revelar através de seus quadros e suas telas, tudo que sua arte descobriu dentro da alma inquieta das cidades do norte” (PUGET, 1939).

Tendo cumprido satisfatoriamente todas as obrigações impostas pelas regras das premiações do SNBA, Marques Junior e José O. C. Lima, membros do Conselho Consultivo do SPHAN, propuseram que ficasse registrado em ata, daquele Conselho, um voto de louvor a João José Rescala, pela “brilhante” exposição em cujo resultado se constatou seu empenho, “interesse e honestidade, no cumprimento das obrigações que lhe foram impostas”. Concluem a proposta por eles assinada – e dirigida ao diretor do SPHAN – dizendo: “[...] o talento e o esforço do beneficiário ao Premio ao País, que, desta forma, conferiu o aproveitamento do premio que lhe foi confiado” (ANS, Cx. 0048/371. p. 0234).

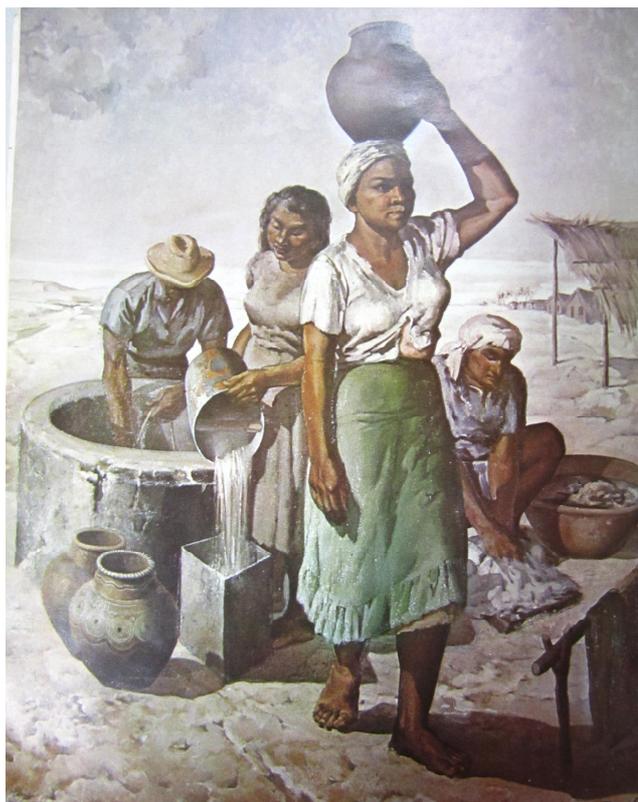
2.4 O Prêmio de Viagem ao Exterior

Para os artistas que costumavam concorrer ao Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, conquistar a premiação representava uma oportunidade de confronto dos conhecimentos e técnicas adquiridas no Brasil com os ensinamentos e a produção de grandes mestres estrangeiros, cujos exemplos deveriam ser assimilados pelos artistas mais jovens. A conquista desses prêmios constituía, sem dúvida, um grande momento na carreira do artista, uma insígnia, o reconhecimento

maior ao seu trabalho e talento, o que explicaria, em parte, o caráter acirrado das disputas.

Em 1943, os concorrentes disputaram premiações com indicações para a Divisão de Arte Geral, da corrente tradicional ou Divisão de Arte Moderna, cujas indicações eram subordinadas ao estilo no qual a obra do artista havia sido concebida. Rescala, apesar de pertencer a uma corrente modernista, teve sua obra *Água* (Figura 23), rica em luz e no colorido, indicada, pela comissão do SNBA de 1943, para concorrer ao cobiçado Prêmio de Viagem ao Estrangeiro pela Divisão de Arte Geral. A citada obra constitui o resultado de diversos esboços feitos pelo artista durante sua permanência no Ceará, onde, além de dar continuidade à sua produção artística, desenvolveu trabalhos para o SPHAN – estes serão abordados posteriormente.

Figura 23 – *Água*, Rescala, 1943.



Prêmio de Viagem, 1943.
Fonte: Arquivo da família Rescala

Disputou o mesmo prêmio, pela Divisão de Arte Moderna, o artista Percy Deane, com a tela *Cabeça de Cristo*, que conquistou um dos prêmios de viagem ao país. O outro, conferido neste mesmo ano, ficou com Armando Pacheco, indicado

pela Divisão Geral (A GAZETA, 1943, p. 10), embora no catálogo do LXXXI SNBA (1976, p. 10) conste apenas o nome do último como vencedor da referida premiação e o de Rescala como vencedor do Prêmio de Viagem ao Exterior. O anúncio do resultado foi bastante aplaudido e festejado por todos aqueles que, ansiosos, aguardaram até o final da apuração (CORREIO DA NOITE, 1943).

A vitória de Rescala, sob os concorrentes citados, gerou críticas tendenciosas, uma vez que Deane e Pacheco trabalhavam oficialmente como jornalistas (CORREIO DA NOITE, 1943). Insatisfeito com o resultado, o cronista, responsável pela matéria publicada no jornal A Gazeta, supracitado, deferiu críticas não apenas em relação à qualidade das obras expostas nesse Salão, mas principalmente quanto ao *voto de minerva* que se fez necessário naquele ano. Explica-se: foram três empates seguidos entre Rescala, pela Divisão Geral, e Percy Deane, pela Divisão Moderna. Durante as apurações, os jurados estavam convictos de suas decisões e não houve acordos. Coube, então, ao presidente do júri, o Sr. Oswaldo Teixeira, integrante da corrente tradicional, tomar a decisão final. A Gazeta, ainda que reconhecendo os méritos do artista Rescala, se manifestou dizendo: “nunca aquele pintor, pertencendo à divisão geral e um dos representantes daquela secção, daria seu voto a um moderno”. E concluiu suas impressões sobre o assunto da seguinte maneira: “mas ela não poderá progredir — essa nossa pobre pintura — enquanto houver uma proteção demasiada para certos pintores e enquanto outros ficarem inteiramente relegados ao abandono” (A GAZETA, 1943).

Protecionismo ou não, o fato é que o Capítulo I, artº 17º do regulamento do Salão de 1914, que vigorou durante muitos anos, determinava que, havendo empate, a decisão a ser tomada pelo presidente do júri deveria recair sobre o candidato que tivesse alcançado mais “*recompensas*”, ou seja, premiações concedidas pelo Salão ou pela ENBA. (VALLE; DAZZI, 1920). Frente à persistência do empate, a vantagem seria dada ao mais velho.

Rescala, como foi dito anteriormente, possuía uma Medalha de Bronze, conquistada em 1934, o Premio de Viagem ao País, em 1937, e uma Medalha de Prata, obtida em 1939, citando apenas as premiações conferidas pelo Salão. O artista, na época, com 33 anos de idade, também era o mais velho dos três concorrentes.

A Europa, “berço da arte”, sempre constituiu o local mais procurado pelos artistas pensionistas ou bolsistas para o aproveitamento do prêmio de Viagem ao

Exterior. Entretanto, o clima de Guerra naquele período fez com que muitos artistas, a exemplo de Ado Malagoli, vencedor do mesmo prêmio em 1942, trocassem o itinerário da velha civilização pelos Estados Unidos. Esta opção também foi tomada por Rescala, que ainda incluiu o México em seu roteiro. Para esses países, em discurso de praxe, o projeto era de aproximar-se das tendências artísticas³ ali circulantes, conhecer e assimilar as técnicas exercidas por suas personalidades da arte. O caráter de homem humilde e modesto de Rescala não permitiu expressar expectativas que pudessem surpreender o público em seu retorno. Pretendeu, antes de tudo, aprender mais para seguir desenvolvendo seu trabalho.

O tempo que passou nos Estados Unidos (um ano e meio aproximadamente) foi favorável para o cumprimento do programa estabelecido pela bolsa e também para a participação em exposições e palestras, que renderam elogios ao seu desempenho, manifestados em jornais e revistas de circulação local. Os comentários favoráveis também surgiram nas publicações que se projetavam fora do circuito americano, como o Jornal francês *Pour la Victoria*, que, em 23 de junho de 1946, ao anunciar a exposição de Rescala em Nova York, no dia 30 daquele mês, elogiou os exemplares da pintura inspirada em temas do nordeste brasileiro.

Os resultados obtidos por Rescala, durante os dois anos que passou fora do país, foram apresentados ao público em uma exposição, na qual pode-se perceber que o México – onde passou quatro meses – foi o lugar que mais o impressionou pelos costumes típicos da civilização asteca, pelo complexo de formas e cores. Lá, interessou-se pelas pinturas e murais de Diego Rivera, Siqueiros e Orozco, nomes de destaque no cenário artístico mexicano (O JORNAL, 1946).

Vale ressaltar que, durante as excursões de estudos de Rescala no exterior, os contatos por correspondências com Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do SPHAN, foram mantidos. Este, aliás, tinha interesse em informações sobre o patrimônio ligado àqueles países, mais especificamente sobre leis de proteção de monumentos e restauração de forma geral. Esse interesse está claro em uma correspondência de Rescala dirigida ao diretor do órgão, da qual expomos o seguinte trecho:

³ Segundo O Jornal, de 24 de dezembro 1946, Rescala pode constatar que as Escolas americanas sofriam influências da arte de Cézanne. O Impressionismo e o pós-impressionismo eram tendências fortes seguidas por artistas norte americanos, como Grant Wood. No México, o estilo pré colombiano, praticado pelos expoentes artistas mexicanos, Diego Rivera, Siqueira e Ozoro, havia também influências impressionistas (O JORNAL, 1946).

Hoje, felizmente pude escrever-lhe. Não queria fazê-lo antes de conseguir sua encomenda, as publicações da lei sobre proteção aos monumentos pré-colombianos estava esgotadas, mas pela interferência de uns amigos do Instituto de Antropologia e História consegui e o levarei comigo, pois devo chegar ao Rio no dia 13 de Fevereiro por via aérea. (Correspondência de Rescala para Dr. Rodrigo, 1946).

Rodrigo Mello Franco de Andrade também sugeriu a Rescala que, além das classes de pintura a serem cursadas na *New School for Social Research*, de Nova York, frequentasse um curso voltado à restauração de obras de arte, talvez, por ter em mente a necessidade que o SPHAN, na época, possuía em termos de mão de obra qualificada para atuar nesta área. Porém, as cartas de apresentação, emitidas por ele e pelo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, em favor de Rescala, às personalidades e instituições nos Estados Unidos, não foram suficientes para quebrar as rígidas normas burocráticas no país americano (SPHAN. Memória Oral, 1986, p. 11).

As Escolas americanas vetaram o acesso de Rescala às salas de aula considerando o fato de que ele não possuía bolsa de estudos específica para aquela disciplina. A solução para este impasse foi dada pelo próprio Rescala, que sugeriu a Rodrigo Melo Franco de Andrade que enviasse seu amigo e artista Edson Motta, através da Fundação Rockefeller, para receber tal aprendizado (SPHAN Memória Oral, 1986, p. 11). Edson Motta, após a experiência acadêmica em Nova York, tornou-se o primeiro restaurador brasileiro de formação comprovada nos estudos científicos do restauro.

No seu retorno ao Brasil, Edson Motta assumiu a chefia do *Setor de Recuperação de Obras de Talha, Pintura Antiga e Documentos* na DPHAN (O GLOBO, 1981), onde também transmitiu os conhecimentos e técnicas apreendidas nos Estados Unidos para alguns artistas, inclusive Rescala, que haviam sido absorvidos pela DPHAN para o desenvolvimento de serviços de restauro.

2.5 O contato com o SPHAN

O SPHAN, órgão federal institucionalizado, em 1937, para atender e, sobretudo, proteger o patrimônio cultural brasileiro, surgiu motivado pelos anseios

predominantes nos meios artísticos e culturais do país, oriundos dos diversos seguimentos da sociedade brasileira, sob a liderança de ilustres intelectuais, na década de 1920.

Com efeito, o patrimônio nacional havia se tornado objeto de referência para a edificação de uma nova nação, que nascia com o Estado Novo, interessada em mostrar uma nova feição do país, a qual deveria estar pautada não apenas no progresso industrial, mas também em elementos que definiriam a identidade da sociedade brasileira.

Baseados no Decreto Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que instituiu oficialmente o Órgão, as primeiras ações foram voltadas para o cadastramento de bens imóveis (arquitetônicos) que, de acordo com o artigo 1º, fossem considerados de interesse público, por estarem ligados a fatos de importância histórica para o país. Também eram importantes seus valores arqueológico, etnográfico, bibliográfico ou artístico.

À época de sua criação, o SPHAN era caracterizado por um corpo funcional reduzido. Além do Diretor Rodrigo de Mello Franco, trabalhavam a secretária Judith Martins e sete arquitetos, dentre eles, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Renato Soeiro (CAVALCANTI, 1996, p. 113). Apesar do número extremamente reduzido de recursos humanos e também financeiros, era necessário buscar alternativas para levar adiante a missão de analisar e cadastrar o maior número de exemplares do patrimônio que merecessem ser protegidos. De acordo com Lins (1989, p. 215), o diretor do SPHAN, apoiado pelo Ministério da Educação e Saúde, “procurou atrair para o Órgão, sempre que possível, os profissionais do mais alto gabarito, que estavam envolvidos nos movimentos de renovação cultural no país”.

Em 1937, Rescala, que havia se destacado nas lutas em favor do modernismo através do Núcleo Bernardelli, se distinguiu ao ser laureado no XLIII SNBA, que o levou a manter o contato com o Rodrigo de Melo Franco, para obtenção da documentação necessária para a liberação da viagem que teria início no ano seguinte (SPHAN. Memória Oral, 1983, p. 1).

Segundo SPHAN Memória Oral⁴, o primeiro contato entre Rescala e o diretor do SPHAN foi marcado pela recíproca simpatia e gerou laços de amizade e respeito mútuo. Embora não se tenha registro do teor do diálogo ocorrido neste encontro

⁴ Publicação do Ministério da Cultura. Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fundação Nacional Pró-Memória, resultado de uma entrevista realizada com Rescala em 1983.

inicial, é possível que Rodrigo de Melo Franco tenha solicitado a Rescala para que o mantivesse informado a respeito de suas possíveis descobertas durante a viagem que realizaria pelos estados do Norte e Nordeste, descobertas, naturalmente, que se mostrassem alinhadas aos interesses do Órgão. Esta dedução nos parece plausível, uma vez que, como informou Rescala em depoimento à SPHAN Memória Oral, durante todo o percurso da viagem, Rodrigo Mello Franco e ele trocaram correspondências.

2.6 As primeiras missões para o SPHAN: Goiás e Ceará

Após o bom resultado da exposição do dia 05 de junho de 1939, na qual Rescala apresentou os trabalhos desenvolvidos durante sua estadia no Norte e Nordeste brasileiro, Rodrigo de Melo Franco convidou o artista para desenvolver o inventário dos bens artísticos no Estado de Goiás, na qualidade de representante do SPHAN.

Os inventários que precederam ao tombamento⁵ serviram para dar visibilidade quantitativa e qualitativa ao acervo histórico e artístico distribuído pelo território brasileiro, cuja extensão fazia com que muitos monumentos fossem conhecidos e, em alguns casos, preservados apenas pelos moradores das localidades em que estavam implantados. Talvez, o convite para que Rescala participasse temporariamente dos trabalhos do SPHAN tenha sido influenciado por sua postura preservacionista, confirmada quando, em Vitória/ES, soube das propostas de comercialização de objetos pertencentes à Igreja da Penha, fato já citado. Em uma das cartas enviadas ao Diretor do SPHAN, o artista fez a denuncia, promovendo a interrupção da prática criminosa. Outro fator que pode ter influenciado a decisão de Rodrigo de Melo Franco diz respeito à familiaridade do artista com os estados nordestinos, obtida durante o gozo do Premio de Viagem ao País, bem como os resultados alcançados e constatados através da exposição realizada quando do seu retorno ao Rio de Janeiro, onde demonstrou empenho e, sobretudo, responsabilidade com a realização das missões que deveriam ser cumpridas.

⁵ O Tombamento é a ação que estabelece os bens históricos e artísticos que devem ser mantidos sobre a proteção e fiscalização do Governo Federal, através do seu Órgão competente. Os bens selecionados e inscritos em livros não devem sofrer intervenções nem sair do País, sem autorização do Órgão responsável, pela integridade dos mesmos. (<http://portal.iphan.gov.br>)

A proposta feita por Rodrigo de Mello Franco deve ter interessado a Rescala, sobretudo, pela possibilidade que lhe daria de voltar ao Estado de Goiás, região que sempre desejou visitar. Não foram encontrados documentos que indicassem os valores que Rescala recebeu pelo serviço prestado, mas, naquele momento, o que mais interessava ao artista era a oportunidade de novamente viajar e pintar, sem esquecer, naturalmente, suas novas obrigações (SPHAN Memória Oral, 1986). Assim, em 1940, Rescala dirigiu-se a Goiás para cumprir sua primeira função como “perito em Belas Artes”. Ali, inventariou alguns monumentos importantes.

Naquela época, a cidade de Goiânia – ainda em formação – começava a ser preparada para se tornar a capital do Estado de Goiás⁶. Nas ruas, avenidas e estradas que começavam a ser terraplanadas, não havia pavimentação (Figura 24). O deslocamento de uma localidade à outra, por vias de terra batida, era dificultoso, sobretudo, porque, em muitos casos, os únicos meios de transporte disponíveis eram o cavalo ou o jumento (SPHAN. Memória Oral, 1986).

Figura 24 - Imagem da Av. Hermógenes Coelho (Goiânia), na década de 1940.



Fonte: www.montesbelos.com.br

Apesar das dificuldades de transporte e carência de alguns equipamentos que o SPHAN não dispunha para este serviço, como máquina fotográfica, não faltou a Rescala ânimo para selecionar monumentos de diversas naturezas, como Igrejas, Conventos, Engenhos, Casas e Chafarizes. Estes foram documentados através de descrições escritas, desenhos e esboços de plantas, organizados em fichas que,

⁶ Embora tenha sido lançada a pedra fundamental em 1933, de acordo com Dos Anjos (2009), a inauguração de Goiânia data de 1944.

embora desenvolvidas para o tombamento⁷, também foram úteis para a realização do inventário dos monumentos. Ainda sobre a prática de desenho, Rescala costumava recorrê-la para retratar fachadas de monumentos e retábulos em interiores de igrejas (Anexos O e P), o que ocorreu até a aquisição de uma câmera fotográfica pelo próprio Rescala.

Já que estamos comentando a respeito do empreendimento de Rescala em Goiás, parece-nos importante falar de uma de suas principais descobertas (ou redescobertas): o escultor José Joaquim da Veiga Valle. Ao analisar a imaginária pertencente a algumas igrejas, Rescala verificou semelhanças entre várias peças, com destaque para as formas delicadas e o tratamento pictórico fino e original. Isso o levou a uma investigação em busca de dados sobre o autor daquelas peças. Descobriu, então, que o escultor era parente distante de Egberto Veiga Valle, na época, prefeito de Goiás.

Oriundo da classe burguesa, José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), como era costume nas famílias conservadoras, iniciou a carreira política. Porém, foi através das esculturas que se tornou conhecido na cidade de Pirinópolis, onde nasceu. Seu notável trabalho lhe rendeu prestígio, inclusive, na capital. Entretanto, após sua morte, essa trajetória artística caiu no esquecimento. Em 1940, a população goiana pouco ou quase nada sabia sobre o virtuoso artista responsável por grande parte das imagens sacras que ocupavam os nichos de muitas igrejas daquela cidade. Apesar do precário estado de conservação, estas obras despertaram o interesse de Rescala que, na ocasião, teceu a seguinte consideração ao artista Veiga Valle: “Considero-o um verdadeiro mestre na arte de encarnar e, como dourador, chegava a detalhes incríveis. As tintas, colas, banhos, etc., eram preparadas por ele: mandava buscar óca em determinado terreno em Pirenópolis” (RESCALA, 1940).

A partir da descoberta das primeiras peças, Rescala, em contato com Egberto Veiga Vale, conseguiu revelar ao Brasil o talento do artista goiano através de uma grande exposição, inaugurada em 30 de março de 1940 (Anexo Q). Na ocasião, reuniram cerca de 100 obras realizadas pelo escultor, pertencentes a instituições religiosas e particulares (ILUSTRAÇÃO, 1940). A revelação da importante produção

⁷ Estas fichas, segundo artigo de Santos (1996, p. 93), foram elaboradas pelo arquiteto Lúcio Costa, a fim de reunir informações sobre monumentos em diversas regiões, que guardassem traços da originalidade da sua feitura, elementos de interesse para o SPHAN.

artística de Veiga Valle abriu caminho para novas pesquisas, como as que foram realizadas por Heliana Angotti Salgueiro (A TARDE, 1984) e Elder Camargo (O POPULAR, 2000).

Retomando a discussão sobre as fichas utilizadas para o inventário, não se sabe se Rescala recebeu orientações quanto à maneira de proceder ao preenchimento das mesmas. Contudo, de acordo com Lins (1989, p. 217), Annibal Fernandes, responsável, naquela época, pelo inventário em Pernambuco, havia recebido de Rodrigo de Mello Franco, recomendações quanto ao uso das fichas a serem utilizadas para inventariar. Nesse momento, o diretor do SPHAN chamou a atenção do Annibal Fernandes para a importância de dados relativos às características construtivas dos imóveis a serem inventariados; a documentação fotográfica, com detalhes que fossem importantes; dados históricos da construção como data e autoria. Esta informação e a forma como se desenvolveram os inventários em Goiás nos fazem presumir que Rescala recebeu esclarecimentos semelhantes ao assumir esta missão (Anexos R, S, T, U e V).

O resultado alcançado por Rescala nos trabalhos que desenvolveu em Goiás atendeu as expectativas do órgão que o contratara. Toda documentação enviada, em particular as fotografias, havia agradado ao Diretor, que o aguardou com uma nova missão. Desta vez, o trabalho seria no Ceará, localidade que, segundo Rescala, nenhum outro técnico do SPHAN manifestou interesse em ir trabalhar. Rescala menciona ainda que, na época, existia certo temor em frequentar aquela região por conta das ações do cangaço, cuja figura máxima era Lampião. Também havia desavenças entre índios e fazendeiros por causa das terras, além da fama dos homens cearenses como pessoas que resolviam discórdias a tiros (SPHAN Memória Oral, p. 8). Enfim, a região se mostrava extremamente perigosa.

A experiência de Rescala em Fortaleza e cidades vizinhas, durante o Prêmio de Viagem ao país, entre 1938 e 1939, o deixou à vontade para aceitar o novo desafio. A extensão do Estado e o volume de trabalho, aliados ao desconforto em relação à locomoção (cavalo, carro de boi, pau de arara), o levaram a permanecer ali aproximadamente um ano e meio (SPHAN. Memória Oral, p. 4). A ausência de infra-estrutura nas pequenas cidades, principalmente em regiões mais carentes como o norte e nordeste, o obrigou, muitas vezes, a hospedar-se em precárias pensões ou nos próprios edifícios que estava inventariando (ARGÔLO, 1999, p. 3).

Dos trabalhos desenvolvidos no Ceará, merecem destaque os inventários das *Rancharias dos Camboeiros*⁸, em Crato, (Anexos W e X) e o da Matriz de Nossa Senhora da Palma, pelo rico histórico levantado, embora em seus apontamentos não constem as fontes referentes sobre os dados mencionados (Anexos Y).

A obra, inspirada nas cacimbas de Crato (CE), apresentava em seu primeiro estudo (Figura. 25) figuras humanas, predominantemente mulheres, em torno de uma fonte da qual retiravam água para abastecimento próprio. Neste estudo, as figuras não apresentam características típicas do povo nordestino. Não se vê, por exemplo, em suas posturas ou em suas feições, a marca do sofrimento do povo nordestino, traços que imprimiu, de modo convincente, no trabalho final (ver Figura 23).

Figura 25 - Estudo preliminar de *Água*. Rescala, s.d.



Fonte: Arquivo da Família Rescala, 2011.

Vale salientar ainda que o compromisso com a realização dos inventários não afastou Rescala de seu interesse pela produção artística. Prova disso, são os vários estudos que realizou daquelas cenas que, a seu ver, poderiam se converter em

⁸ Os camboeiros eram, segundo descrições de Rescala, comerciantes que vendiam seus produtos em feiras livres. A distância entre o local de produção da mercadoria e a feira os obrigava pernoitar nesses ranchos, de aparência humilde, para, no dia seguinte, prosseguir viagem, montados em jumentos, o até o local da feira. Estes dados falam de costumes regionais, cuja memória ficou assegurada através de seus apontamentos detalhadamente descritos e desenhados, embora sua constituição física, possivelmente, não fizesse parte do rol de interesse do SPHAN, que era mais voltado para construções eruditas.

temas para futuras pinturas. Foi assim que surgiu *Água*, tela que, como já foi dito, lhe garantiu o Premio de Viagem ao Exterior, em 1943.

Apesar do reconhecimento do diretor do SPHAN, os inventários desenvolvidos por Rescala em Goiás e Ceará ainda hoje não alcançaram a divulgação merecida, permanecendo desconhecidos por grande parte do público e pesquisadores⁹. A propósito, nenhuma pesquisa desenvolvida para as Revistas do Patrimônio, organizadas pelo próprio IPHAN, contemplou ou se referiu a esses trabalhos, nem mesmo quando, em assunto tratado, seriam pertinentes tais referências¹⁰. Contudo, consideramos a importância dos referidos documentos, não apenas pela enorme contribuição na descoberta de significativos bens culturais, localizados em áreas distantes e de difícil acesso, mas também pela riqueza de informações com que seu autor conferiu suas descrições, realizadas sem nenhuma experiência anterior. Consideramos ainda que o exercício da inventariação, de certa forma, o prepararam para a profissão de restaurador, a qual abraçou tempos depois.

A falta de experiência, que citamos há pouco, foi, aliás, um tema bastante comentado, sobretudo, na “Revista do Patrimônio”. Foi também algo comum aos que se viram envolvidos como técnicos do SPHAN, no estágio inicial de seu desenvolvimento, mas que não se constituiu um obstáculo para o desempenho das atribuições que assumiram:

O SPHAN, órgão pioneiro em termos governamentais, não possuía experiência na qual pudesse se apoiar e não contava com recursos suficientes para atender as demandas, porém, a seriedade e dedicação manifestadas logo alcançaram o respeito nacional e internacional, por tudo que alcançou a defender. (COSTA, 1987, p. 146).

⁹ Encontramos uma única menção aos inventários desenvolvidos por Rescala em Lins (1989).

¹⁰ A Revista do Patrimônio de número 11, datado de 1945 traz um artigo, fruto de uma vasta pesquisa sobre as Casas de Câmara e Cadeia em todo Brasil, que, embora mencione algumas inventariadas por Rescala (Anexos Z e AA) e tenha usado algumas das fotografias feitas por ele, apenas essas recebem os devidos créditos do professor Paulo Tedim Barreto, que ignorou a participação de Rescala na formulação daqueles documentos, por exemplo, nos da Casa da Câmara e Cadeia de Crato e da Câmara Municipal e Cadeia de Itapipoca, CE, ambas citadas pelo autor do artigo.

2.7 A atuação no Museu Histórico Natural: desenhista

O cargo de desenhista, ocupado por Rescala no Museu Histórico Natural (MHN), não aportou engrandecimento ao currículo do artista, consagrado pelo SNBA. Entretanto, lhe proporcionou condições financeiras capazes de destituí-lo da preocupação com a venda de suas obras, ou seja, poderia custear sua produção, destinando seus resultados à comercialização ou não (SEGISMUNDO, 1943).

Se dizendo “incapaz de pintar um quadro com o propósito de ter que vendê-lo”, Rescala preferiu a segurança econômica que o emprego no Museu lhe garantia a ter que viver da comercialização de seus trabalhos. Casado com Maria Moysés, desde setembro de 1942, conforme certidão de casamento (AHEBA, Envelope 108, p. 45), tão pouco poderia continuar aceitando os trabalhos instáveis que lhe eram propostos pelo Diretor do SPHAN. Portanto, Rescala assumiu o emprego no MHN em função da necessidade de manter a família que pretendia formar com Dona Maria. Como deixou expresso: “[...] Dr. Rodrigo queria me aproveitar para viajar mais. [...] Bom, agora, eu acho que não vai dar muito. Eu quero é arranjar um emprego porque não quero que minha família sofra por causa do meu ideal de pintor” (SPHAN. Memória Oral, 1982).

Conforme certificado emitido pelo Museu (Arquivo da Família Rescala), Rescala foi funcionário naquela instituição entre 1947 e 1951. Não se referindo ao período anterior, quando Rescala esteve ligado a esta Instituição, concedendo, inclusive, uma entrevista na condição de ganhador do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro em 1943, nas dependências da mesma (SEGISMUNDO, 1943).

De acordo com suas declarações (SPHAN. Memória Oral, 1986), esse primeiro contrato foi suspenso quando viajou aos Estados Unidos sem cumprir com as formalidades de legalizar o pedido de afastamento das funções, durante o período que estivesse fora do país. Sua recontração se deu após seu retorno ao Brasil.

Durante o período que passou no MHN, desenvolveu “os grupos ecológicos (dioramas): Os vários níveis de *Maré*; *Manguezal* e o *Diorama das Borboletas*” (AHEBA, Env. 108, p. 643) e desenhos de temas variados para ilustrar as revistas do museu. Também realizou pinturas documentais, como *Harpia*, *Índio Tapirapé*, *Lepidópteros do Brasil* (Figura 26), *Babaçú* (Figura 27) e *Teresópolis* (Figura 28) dentre outras (AHEBA, Env. 108, p. 670).

Muitas das ilustrações desenvolvidas para as publicações do referido Museu também ilustraram publicações do Ministério das Relações Exteriores, como “Brasil 1943-1944”.

Figura 26 – *Lepidópteros do Brasil.*



Ilustração para o MHN, 1943 – 1944.
Fonte: Arquivo da família Rescala

Figura 27 – *Babaçú.*

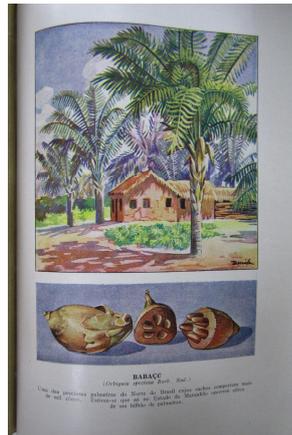


Ilustração para o MHN, 1943 – 1944.
Fonte: Arquivo da família Rescala

Figura 28 – *Teresópolis.*



Ilustração para o MHN, 1943 – 1944.
Fonte: Arquivo da família Rescala

Durante o período em que esteve atuando no referido Museu, Rescala iniciou também sua formação prática em restauração, através do curso de *Restauração de Obras de Arte*, ministrado por Edson Motta, com quem veio a aprender o que não lhe foi possível enquanto esteve na América do Norte.

2.8 Atuação no SPHAN – Rio de Janeiro

Decorreram aproximadamente dez anos desde o primeiro contato de Rescala com o SPHAN, em 1937, quando começou a colaborar com o Serviço, passando pelas missões oficialmente desenvolvidas para o mesmo, entre 1940 e 1941, até que ele fosse definitivamente admitido naquele organismo federal. De acordo com os depoimentos de Rescala ao SPHAN Memória Oral (1988; p.9), o motivo na demora de sua contratação se deu basicamente pela ausência de vaga para o cargo.

Segundo Lins (1989, p. 207), o SPHAN, desde sua criação até aproximadamente 1945, enfrentou problemas quanto à autonomia administrativa e disponibilidade financeira, especialmente para contratação e especialização de pessoal para atender as necessidades do Órgão, conseqüentemente, dificultando suas ações. Desta forma, não havia condições de ampliar o restrito quadro de funcionários da instituição, sobretudo, para um setor no qual Edson Motta já atuava como funcionário, cujos estudos de especialização nos Estados Unidos, como já informamos, haviam sido custeados pelo Órgão.

Rescala precisou, então, aguardar a ocorrência da primeira vaga, surgida com a saída de Luís Inácio de Miranda Jardim, para assumir a função de “Pintor Artístico” do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, conforme portaria de 17 de Novembro de 1949 (Anexo BB).

No *Questionário de Comissão de Formação e Aperfeiçoamento do Pessoal Docente da UFBA* (AHEBA, Envelope 108, p. 162), preenchido em 1965, Rescala declarou ter frequentado entre 1947 e 1951, um curso de Restauração de Obras de Arte, na Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Foi lá que Edson Motta, provavelmente, através de aulas práticas exercidas em obras de arte, sob os cuidados da DPHAN, lhe transmitiu todo conhecimento que havia assimilado nos Estados Unidos, o que possibilitou a Rescala desenvolver os primeiros trabalhos de restauração dentro dos parâmetros exigidos na época.

Das atividades desenvolvidas no ano de 1951, pela Divisão de Obras da DPHAN, constam, em relatório daquele ano, inúmeros e inestimáveis trabalhos de restauração de pinturas realizados pela equipe composta por Edson Motta, João José Rescala e Jordão Eduardo de Oliveira. Segundo este relatório, elaborado por Renato de Azevedo Duarte Soeiro, diretor daquela divisão na época, a equipe liderada por Edson Motta, restaurou um total de aproximadamente 50 pinturas de acervos do Rio de Janeiro, Goiás e Minas Gerais (Arquivo de Eugênio de A. Lins. Pasta 18, doc. nº 45)

A participação de Rescala em obras realizadas pela DPHAN, antes de sua transferência para a Bahia, é também esclarecida em documento emitido pela DPHAN (Certidão de Atividades. ANS. Cx. 0048/371/P. 0234). Nele, constam obras na Sala do Capítulo da Igreja de São Francisco da Bahia, bem como nos painéis existentes na portaria da mesma igreja. Não é, no entanto, mencionado o período no

qual essas obras foram realizadas. No mesmo documento, há informações ligadas a trabalhos na Sacristia do Mosteiro de São Bento, em Olinda, PE.

Como temos dito, o volume de trabalho era imenso para tão poucos técnicos à disposição da DPHAN, os quais também não contavam com os materiais e equipamentos necessários. A equipe do Patrimônio, chefiada por Edson Motta, precisou usar da criatividade para dar conta do pior inimigo das obras trabalhadas sob o suporte em madeira, o cupim. Estes nocivos insetos se alimentam destruindo velozmente os elementos, confeccionados em madeira, que adornam as igrejas. De acordo com Edson Motta, esse fenômeno ocorre em função da idade desses elementos ornamentais que, passados mais de 150 anos, perdem a proteção natural da madeira, uma espécie de resina que inibe a ação dos cupins, deixando-as vulneráveis aos insetos (O GLOBO, 1975). Os templos, portanto, foram primordialmente atendidos pelas equipes do órgão do Patrimônio.

A solução encontrada para combater esse problema foi a consolidação ou solidificação de talhas e imaginária, por banho de imersão, num composto à base de cera resina. O procedimento consistia em mergulhar a peça em um recipiente de metal, onde o composto era aquecido para que, diluído, penetrasse e ocupasse toda área afetada pelo inseto, deixando lacunas ou galerias na madeira. Ao concluir a operação, os excessos eram removidos e a peça ficava assim consolidada e pronta para receber uma base de preparação, onde seriam aplicados os retoques necessários. Esse processo de solidificação foi muito empregado no Instituto Royal do Patrimônio Artístico (IRPA) de Bruxelas (RESCALA, 1985, p. 57).

Com o referido método, no qual os produtos que eram adicionados à cera serviam também para matar os cupins, os técnicos conseguiam reduzir o tempo que levariam para tratar o grande número de obras que precisavam ser consolidadas e, conseqüentemente, os custos das mesmas.

3 RESCALA NA ESCOLA DE BELAS ARTES DA BAHIA

[...] e para que as nossas pinturas tenham efetivamente uma conservação adequada e eficiente, faz-se preciso a preparação de restauradores capazes, e em quantidade, de modo a que possam atender ao grande acervo existente que está a exigir restauração imediata e melhor conservação. (RESCALA, 1985, p. 177)

No início do século XX, Salvador, tal como outras grandes cidades brasileiras, viveu momentos de transformações, ambientados pelo progresso social e tecnológico, que trazia, prioritariamente, o compromisso com melhorias sanitárias e com os meios de transportes. O projeto urbanístico de Salvador, iniciado em 1912, acompanhava as experiências registradas no Rio de Janeiro, anos antes, e na França, no século anterior¹.

Segundo Fernando Peres (1999), nesse momento, os baianos assistiram à destruição de muitos edifícios históricos, sob a justificativa de que estavam obstruindo o desenvolvimento urbano, com a efetuação da promessa de modernização da cidade. Por exemplo, a Sé Primordial, símbolo maior da fé cristã, tornou-se também o símbolo maior do *martírio* pelo qual passaram monumentos da arquitetura colonial, ao se tornarem alvos da impetuosa demolição naquelas primeiras décadas do século XX.

Vale salientar que o fato se deu sob as vistas da Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais (IEMN), criada, em 1927, durante governo Góis Calmon, para defender o acervo histórico e artístico da Bahia. A Inspetoria, entretanto, não foi capaz de preservar a integridade da Igreja da Sé e de outros monumentos que foram excluídos da paisagem urbana na década de 1930. A incapacidade se deu pela discordância entre os critérios de proteção instituídos pela IEMN e a constituição nacional em vigor: “o código penal vigente não estabelecia sanção alguma contra os atentados que se cometessem contra a integridade do patrimônio, ao contrário do que declarava o documento baiano” (IPHAN, 1980, p. 10 e 11).

¹ De acordo com Françoise Choay (2006, p. 175, 177), durante o século XIX, o barão George-Eugène Haussmann, prefeito de Paris, iniciou na cidade um projeto de urbanização, visando melhores condições higiênicas e de trânsito. Este projeto recebeu grande apoio a sociedade francesa que entendia e aprovava a necessidade de modernização. Assim como em Salvador, o empreendimento francês não poupou monumentos históricos como, dentre outros, a Igreja de Saint-Jean em Dijon; Saint-Landry e Saint-Pierre aux-Boeufs, construções que faziam parte da história da capital francesa desde seus primeiros dias.

Ao excluir, do centro de Salvador, documentos vivos, portadores da história, da cultura e da arte baiana, a “urbanização demolidora” diluiu também parte do passado histórico da cidade. Entretanto, convenhamos, mesmo que a duras penas, que o fato serviu como lente para um olhar mais cuidadoso a respeito da preservação e sobre as leis de proteção do patrimônio, que começavam a surgir a nível estadual e nacional². A preocupação com o antigo patrimônio, pelo qual o passado é materializado, revelava a importância desses materiais representantes de tempos remotos para a conformação de uma identidade da nação.

Surgiram ainda, a partir desses acontecimentos, denúncias de intervenções consideradas inadequadas sobre o patrimônio baiano. Em *Publicações do Museu da Bahia* (n.4, 1944), Acácio França publicou um artigo – que havia assinado em 1924 –, onde já reclamava maiores cuidados e atenção em relação às relíquias históricas da Bahia, “ninho de velhas tradições brasileiras”:

Para uma cousa urge que o governo (federal, estadual ou municipal, a quem competir, ou os três reunidos) volte suas vistas. É para as obras de arte existentes no Estado que, de certos tempos para cá, estão desaparecendo – vendidas para fora, apodrecidas, quebradas, desmanchadas por criminoso descaso; ou, tão, deturpadas, graças a deformadoras remodelações, por incapazes artesãos a mando de incapacíssimos responsáveis. (FRANÇA, 1924).

Denúncias, mutilações, extravios do patrimônio artístico, demolições e intervenções inapropriadas eram sinais da urgência em se estabelecer regras e leis bem definidas em defesa do patrimônio artístico e cultural, que, por uma razão ou outra, vinha desaparecendo.

A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937, ocorreu com o propósito de fiscalizar e impedir a continuidade do desmando e desrespeito ao conjunto de bens históricos em todo o país. Como dito anteriormente,

² De 1920 à 1937, quando ficou oficialmente instituído o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, surgiram várias tentativas de projetos que pudessem ser capazes de defender o patrimônio nacional. As primeiras não vingaram, por restringirem as categorias de bens a serem protegidos, outras por não se encontrarem em concordância com a Constituição e Código Civil vigentes na época. Dentro ainda das tentativas, encontra-se o projeto do deputado baiano Wanderley de Araujo Pinho, enviado ao congresso em 1930, quando o mesmo foi desfeito, por conta da Revolução, que impediu sua avaliação. Entretanto, em 1936, o Ministro da Educação, Gustavo Capanema, retomou o assunto e iniciou novos estudos referentes a defesa do patrimônio, quando serviram de base as leis francesas de proteção aos monumentos e o projeto de Araujo Pinho, ao qual Capanema julgou necessário maiores estudos. Para tanto, convidou Mário de Andrade que redigiu o projeto aprovado por Lei Federal em 1937 (IPHAN, 1980).

o orçamento disposto ao Serviço e o reduzido quadro funcional de que dispunha nos primeiros anos de funcionamento não permitiram as ações que se esperavam em relação a fiscalizações e combates aos crimes contra o patrimônio. Ademais, segundo Lins (1989, p. 194), naquele momento, o SPHAN não tinha dispositivos jurídicos legais com os quais pudesse “fazer cumprir a lei de proteção aos bens culturais”.

Frente ao exposto, a falta de fiscalização continuava sendo uma realidade, uma vez que o Órgão não estava completamente estruturado e aparelhado para cumprir todas as suas funções. Esta condição favoreceu a continuidade de intervenções indesejadas, sobretudo, em relação aos bens artísticos móveis que, por estarem abrigados em instituições públicas, eclesiásticas e mesmo em poder de particulares, tornava-se ainda mais difícil um controle sobre os bens que naquele momento não haviam sido inventariados.

Com inexperiência prática e sem critérios, além da falta de conhecimentos teóricos necessários para exercer os procedimentos da restauração, os trabalhos realizados pelos que a praticavam, por vezes, prejudicou não apenas obras de arte, mas alguns trabalhos de pesquisa em andamento. Um exemplo, comentado no próprio corpo do trabalho, foi a pesquisa desenvolvida por Carlos Ott sobre as pinturas de José Teófilo de Jesus, iniciada em 1947. Nela, o autor encontrou dificuldades em confirmar a autoria de diversas obras do referido artista, devido a restaurações que, segundo ele, se constituíram como verdadeiras “deformações” (OTT, 1982, p. 7). A confirmação da autoria das obras investigadas só foi possível, segundo o autor, após uma “restauração técnica”, a qual, a nosso ver, foi realizada pelo restaurador João José Rescala, que chegou à Bahia após um período de grandes transformações na área cultural e educacional, ocorridas entre 1946 e 1950. Na ocasião, se processaram a criação da Universidade da Bahia e a inserção desta no âmbito das Universidades Federais (UFBA, 1966, p. 35-36).

O cenário descrito acima justificava a presença, em Salvador, de um profissional de formação com experiência na área de Conservação e Restauração de Bens Artísticos Móveis que, aqui, multiplicasse seus conhecimentos, preparando adequadamente novos profissionais para atuarem junto ao acervo artístico da Bahia.

O contato anterior de Rescala com a Bahia e artistas baianos, inclusive, Mendonça Filho, que dirigia da EBA naquela ocasião, certamente influenciou na

escolha do seu nome que, no período, começava a ser destacado também no campo da restauração.

Ao vir para a Bahia, por ter sido inicialmente convidado pelo diretor da Escola de Belas Artes da Bahia, Rescala recebeu do diretor da DPHAN, da qual era funcionário, a incumbência de organizar um setor de restauro na representação do órgão nesse Estado, assunto que abordaremos no último capítulo deste trabalho.

3.1 Um convite para o magistério

O projeto industrial brasileiro, alavancado no Governo Vargas, não havia alcançado o Norte e Nordeste, deixando a Bahia, dentre outros Estados, com a economia e, por conseguinte, a vida cultural estagnadas. Nos últimos anos da década de 1940, a economia baiana era sustentada pela produção e exportação do cacau e pela indústria petrolífera que começava a surgir (MATOSO *apud* MARQUES, 2010), gerando oportunidades de emprego e sugerindo nova formação profissional para a população baiana. Contudo, a área da Educação na Bahia revelou uma figura que teve um papel preponderante no desenvolvimento educacional, com a criação da Universidade.

Edgard Rego Santos, durante seu longo reitorado de 15 anos, unificou as Instituições de Ensino Superior, agregando-as primeiro à Universidade da Bahia (UBA) e, posteriormente, em 1950, inserindo-as à Universidade Federal (1966, p. 37). Nesse momento, as unidades universitárias foram fortalecidas, sobretudo, porque passaram a receber subsídios financeiros federais. O projeto de Edgard Santos, à frente da Universidade, contou com o apoio de políticos influentes e esteve voltado para a ascensão da Bahia no cenário cultural, local e nacional, dando especial atenção ao campo das artes. Segundo Maria Inês Corrêa Marques (MARQUES, 2010, p. 138), “a decisão de consolidar a Universidade pela cultura teve continuidade com a criação de novos cursos e unidades que objetivavam a transformação do panorama cultural baiano”. Sendo assim, em 1950, a Escola de Belas Artes da Bahia, por encontrar-se no âmbito da Universidade Federal, precisou passar por reformas não apenas de ordem física, mas também em termos de estrutura curricular, a fim de atender as exigências que o novo status pedia.

Em sintonia com os projetos do Reitor Edgard Santos, as intenções do então diretor da EBA, Manoel Ignácio de Mendonça Filho, era a de elevar a imagem de escola de arte baiana ao mesmo nível da Escola Nacional do Rio de Janeiro, primeira escola de arte no Brasil. Por esta razão, novas cadeiras foram inseridas nos currículos dos cursos de Arquitetura e Pintura da Escola, tornando-se necessário remanejamento no corpo docente para atender novas disciplinas. Assim, a Congregação, reunida em 30 de Novembro de 1950, aprovou o seguinte quadro de professores da EBA-UBA³ (AHEBA. Envelope 24 Atas e Papeis 1949-1950):

Quadro 1 – Cadeiras dos currículos dos Cursos de Arquitetura e Pintura da EBA, 1950.

Disciplina	Professor
História da Arte	Francisco da Conceição Menezes
Sombras, Perspectiva e Estereotomia	Carlos Sepúlveda
Matemática Superior	Leopoldo Afrânio Bastos do Amaral
Grandes Composições de Arquitetura	Antonio Pereira Navarro de Andrade
Legislação-Economia Política	Albérico Pereira Fraga
Pintura (1ª cadeira)	Presciliano Silva
Desenho artístico (1ª cadeira)	Vaga , ocupada interinamente por Presciliano Silva
Desenho artístico (2ª cadeira)	Vaga , ocupada interinamente por Mendonça Filho
Técnica da Construção-Topografia	Frederico Simas Saraiva
Estética	Otávio Torres
Geometria Descritiva	Aristides da Silva Gomes
Pintura (2ª cadeira)	Manoel Inácio de Mendonça Filho
Pintura (3ª cadeira)	Alberto de Aguiar Pires Valença
Desenho de Modelo Vivo	Vaga , ocupada interinamente por Mendonça Filho, Alberto Valença e Presciliano Silva.
Urbanismo-Arquitetura Paisagista	Oscar Caetano da Silva
Resistência dos Materiais-Estabilidade das Construções	Tito Vespasiano Augusto César Pires
Composição Decorativa	Raimundo Chaves Aguiar
Sistemas Estruturais	Walter Veloso Gordilho

³ O quadro elaborado segue a ordem alfabética descrita na Ata de Congregação de 30 de Novembro de 1950.

Disciplinas	Professores
Composição de Arquitetura	Vaga. Regida interinamente por Walter Veloso Gordilho
Organização do Trabalho - prática profissional	Albano Franca da Rocha
Higiene da Habitação-Saneamento das Cidades	Jayme Cunha da Gama e Abreu
Arquitetura Analítica	Vaga. Regida interinamente por Gama e Abreu Gama e Abreu
Escultura	Ismael de Barros
Modelagem	Vaga. Regida interinamente por August Buck
Física Aplicada	Carlos Furtado Simas
Materiais de Construção – Estudo do Solo	Jaime Viana
Estudos Brasileiros	Hélio Gomes Simões
Gravura de Pedras Preciosas e Medalhas	August Adolf Buck
Mecânica Racional – Grafo Estática	Guilherme Bittencourt de Souza Ávila
Concreto Armado	Climério de Lima Pita
Organização Social das Cidades	Ademar Braga Guimarães
Anatomia e Fisiologia Artística	Enoch Torres
Teoria e Filosofia da Arquitetura	João Inácio de Mendonça
Arquitetura no Brasil	Godofredo Rebelo de Figueiredo Filho
Desenho Arquitetônico	João Augusto Calmon Du Pin e Almeida
Desenho de Croquí	Maria Célia Amado Calmon
Gravura de Talho Doce, Água Forte e Xilografia	Vaga
Desenho Técnico	Vaga
Teoria, Conservação e Restauração da Pintura	Vaga.

Fonte: AHEBA, 1949-1950.

No que diz respeito à *Teoria, Conservação e Restauração da Pintura*, a cadeira, que não possuía indicação para suplente, só foi ocupada dois anos depois, quando o diretor da EBA convidou João José Rescala para que, como professor contratado, implantasse a referida disciplina (Arquivos da UFBA. EBA, v.3, p. 267).

Manoel Ignácio de Mendonça Filho foi eleito diretor da EBA, em 1947, e esteve à frente desta direção por quatorze anos, tendo em muito colaborado com o Reitor para a inserção da UBA na Universidade Federal. Por sua atuação, é continuamente referenciado por historiadores que o visualizam como um diretor dinâmico, sempre preocupado com o enaltecimento da imagem da escola, dando-lhe, durante sua gestão, “uma importância que ela nunca havia tido no panorama da cidade” (AVANCINE, 2007).

Notoriedade que mais se fez notar após a federalização da UBA e da Escola de Belas Artes, quando nesta foi possível a abertura de novas disciplinas e modernos laboratórios, medidas que receberam todo apoio do Reitor (TORRES, 1955). Desta forma, em 1952, após as reformas estruturais no prédio do solar Jonathas Abbott, que sediava a EBA, Mendonça Filho partiu para a Capital Federal, acompanhando o reitor, com o objetivo de realizar contratos com profissionais de prestígio para que viessem ocupar as cadeiras que se encontravam vagas, ou sem professores titulares, desde 1950 (AHEBA, Envelope 40. Livro de Atas, p. 57). O cuidado do diretor da EBA em relação à escolha dos nomes visava dar à Escola maior visibilidade no cenário nacional.

A EBA, embora federalizada desde 1950, continuava mantendo a antiga denominação em documentos oficiais, inclusive, nas citações que eram feitas na imprensa em geral. E é se referindo à “Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia”, que, em 1952, o Diário da Bahia anunciou a volta de Mendonça Filho, que estivera na capital federal, onde havia efetuado contratos com professores renomados para que viessem ocupar algumas das disciplinas da escola (DIÁRIO DA BAHIA, 1952).

Segundo Mendonça Filho, em Ata de Congregação do dia 19 de maio daquele ano (AHEBA, Envelope 40. Livro de Atas, p. 57), não foi fácil concretizar os contratos que pretendia, pois “os arquitetos de valor se encontram vinculados a compromissos que os prendem”. Entretanto, com a colaboração da Sociedade dos Arquitetos na indicação de profissionais, foi possível contratar nomes, como o de Fernando Machado Leal para Arquitetura no Brasil e José Bina Fonyat Filho para Teoria e Filosofia da Arquitetura.

Quanto à contratação de José Rescala para a cadeira de Teoria, Conservação e Restauração da Pintura, foi preciso a cooperação de Rodrigo de Melo Franco, Diretor da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

(DPHAN), instituição a qual Rescala encontrava-se vinculado (Arquivos da EBA-UFBA, 1954 -1955). Nesse sentido, estando no Rio de Janeiro, Mendonça encaminhou oficialmente o convite a Rescala, em 09 de maio de 1952, para que viesse lecionar a cadeira de Teoria, Conservação e Restauração da Pintura, na Escola de Arte da Bahia, conforme documento assinado pelo Diretor (Anexo CC). A matéria, até então, era oferecida apenas na Escola do Rio de Janeiro, ministrada pelo professor Edson Motta, cuja formação científica havia adquirido em Nova York (ARQUIVOS da EBA-UFBA, 1954 -1955, p. 267).

De acordo com Rescala, em entrevista concedida ao Núcleo de Editoração da Fundação Nacional Pró – Memória do IPHAN, na década de 1980, Mendonça Filho, antes de convidá-lo oficialmente, tentou um entendimento com o diretor da DPHAN, Rodrigo de Mello Franco de Andrade. Este, a princípio, respondeu negativamente a solicitação do Diretor da EBA-UFBA, alegando a importância das atividades desenvolvidas por Rescala na DPHAN, que contava com a sua preciosa colaboração.

Na década de 1950, Rescala ocupava um local de destaque no cenário artístico, devido aos importantes prêmios que conquistou em Salões Nacionais e sua carreira como restaurador da DPHAN, começava a ser reconhecida. Contudo, aos 42 anos, com uma vida familiar, social, artística e profissional já bem definida, respondeu afirmativamente ao convite da EBA, em documento manuscrito (Anexo DD). Rescala conta que, para isso, precisou primeiro convencer a esposa, Maria Abraão Rescala, de que seria uma experiência de um ano ou dois. E, caso ela não se adaptasse à vida na Bahia, retornariam para o Rio de Janeiro.

A chegada de Rescala a Salvador se deu no dia 16 de maio, conforme registrado em telegrama enviado ao diretor Rodrigo (Anexo EE), ou seja, aproximadamente uma semana após ter sido convidado por Mendonça Filho. A urgência dessa viagem se deveu, em parte, à necessidade em dispor de tempo para providenciar um local adequado onde pudesse se acomodar com a família (o casal possuía três filhos⁴) e para estabelecer os primeiros contatos com o novo ambiente de trabalho. O local escolhido para morar com a família foi a Avenida Joana Angélica, nº 33, relativamente próximo à Escola de Belas Artes e à sede da DPHAN.

⁴ Rescala e Maria A. Rescala tiveram seis filhos, os cariocas José Carlos de Rescala, Maria Alice de Rescala, João Paulo Rescala e os baianos Jorge Alberto de Rescala, Maria Cristina de Rescala e Luiz Antonio de Rescala (informação fornecida por Maria Cristina de Rescala).

Em Salvador, Rescala encontrou, na arquitetura colonial, no povo e em seus costumes, um cenário convidativo para prosseguir desenvolvendo sua arte pictórica. Percebeu também a existência de um campo vasto e pouco explorado, no que diz respeito às atividades restaurativas. Essa expectativa, naquele momento, se somava a mais uma importante missão, a de preparar futuros profissionais para atuarem na conservação e restauração do patrimônio baiano.

3.2 O educador, sua terceira missão

A disciplina *Teoria Conservação e Restauração da Pintura* tinha como proposta preparar alunos que pretendessem se dedicar aos cuidados com o patrimônio artístico cultural da cidade, esta detentora de um “valioso patrimônio artístico e histórico, no que tange à pintura”, conforme palavras do Prof. Américo Simas Filho (Arquivos da EBA-UFBA, 1954-55, p. 267). Nesse sentido, a cidade merecia pessoas capacitadas para tratarem da sua conservação e restauração.

Coube a Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, pela compreensão do seu dinâmico diretor, Professor Mendonça Filho, ser o segundo núcleo universitário brasileiro a criar a Cadeira de Conservação e Restauração da Pintura, com o objetivo de dotar a Bahia de restauradores capazes de zelar o seu precioso acervo pictural (RESCALA, 1953, p. 2).

Instalada no andar superior do pavilhão *Miguel Navarro y Cañizares*, a sala denominada *Oficina de Teoria, Conservação e Restauração*, estava equipada com microscópios e, entre outros, um aparelho de ultravioleta com filtro de Wood (Figura 29), tão apreciado naqueles tempos pelos prognósticos por ele revelados (Arquivos da EBA-UFBA, v.2, 1955, p.415). Vale ressaltar que o referido aparelho perdura até os dias de hoje, sendo ocasionalmente utilizado por professores a título de demonstração, uma vez que estes não contam com equipamentos equivalentes mais modernos.

Figura 29 – Oficina de Teoria, Conservação e Restauração da EBA



Fotografia do Professor Rescala ao lado da aluna Liana G. da Silveira, em atividade didática no laboratório da EBA. Ao lado direito, da imagem, o aparelho de ultra violeta.

Fonte: Arquivo da Família Rescala, s.d.

A primeira aula proferida pelo professor Rescala na EBA, conforme Américo Simas Filho se deu em 14 de maio de 1952 (Arquivo da Escola de Belas Artes da UFBA, v.2 1954-1955; p. 267), o que não procede, pois como vimos anteriormente, Rescala enviou um telegrama com data do dia 16 de maio daquele ano, comunicando a Rodrigo de Mello Franco, sobre sua chegada em Salvador. Embora não possamos fazer afirmações sobre o início das aulas⁵ do Professor Rescala, temos claro que estas iniciaram, ainda, no primeiro semestre de 1952 como atesta a lista de entrega de pontos para sorteio de prova, desta disciplina, datada e assinada pelo professor em 16 de junho daquele ano (AHEBA, Envelope 137; Classificador: Lista de Entrega; p. 243).

De acordo com o referido documento, sabe-se ainda que apenas um aluno, Abraão Kosminsk, matriculou-se naquela disciplina no primeiro ano em que foi oferecida. Apesar disso, segundo Liana Gomes Silveira⁶, o entusiasmo de Kosminsk

⁵ O único documento encontrado que faz referência ao início de sua atividade como professor na EBA é um atestado assinado pelo diretor Mendonça Filho, no qual atestou que Rescala vinha regendo a Cadeira de Teoria Conservação e Restauração da Pintura, desde o dia 1º de maio daquele ano (AHEBA, Env. 108; p.623).

⁶ Em questionário respondido a autora em 2010. A propósito, Liana Gomes da Silveira foi aluna e Auxiliar de Ensino do professor Rescala, tendo também auxiliado o mestre nos serviços do DPHAN, tendo, inclusive, sido contratada, em 1958, para auxiliá-lo na restauração das obras sacras do

nessas aulas chamou a atenção dos colegas, que, assim como Silveira, solicitaram permissão para assisti-la como ouvintes. Esse crescente interesse dos alunos foi comentado por Rescala em carta enviada ao diretor do DPHAN, na qual revelou que utilizou a estratégia de guardar vinte minutos das aulas para conversar com os alunos sobre arte em geral, a fim de quebrar sua própria timidez de falar em público. Segundo ele, o recurso foi frutífero também em termos de interesse dos alunos pelas classes: “Parece-me que as aulas teóricas têm agradado, os estudantes vão aumentando devido ao interesse que a matéria desperta” (ANS. Cx. 0048/P.0234 - 20 de maio 1952).

Liana conta que Rescala era bastante dedicado e minucioso em suas aulas. Entretanto, estas eram expostas através da leitura de anotações em um “caderninho do professor, que praticamente as ditava para os alunos” (SILVEIRA, 2010). Ainda segundo Liana, nas aulas práticas, os alunos tiveram acesso a todos os materiais e equipamentos necessários aos trabalhos que realizaram.

Apesar da AHEBA apresentar uma farta documentação sobre a atuação de Rescala na instituição, não conseguimos localizar os programas da disciplina desse período, muito menos as cadernetas escolares⁷, onde os pontos de aula eram anotados sequencialmente. Porém, pode-se dizer que, por decisão departamental, efetuada em dezembro de 1952, ficou decidido que todas as cadeiras, regidas por professores interinos ou contratados dos cursos de Arquitetura como os de Belas Artes, seguiriam os programas da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) (AHEBA. Envelope 24, doc. avulso).

Uma nova reformulação no Regimento Interno, ocorrido em 1960, sugeriu alterações na cadeira do professor Rescala. Esta teria seu conteúdo fragmentado, gerando novas disciplinas, como *Teoria das Cores*, para o primeiro ano do ciclo fundamental. No quarto e quinto ano do ciclo profissional de Pintura, ficaria mantida a disciplina *Teoria Conservação e Restauração da Pintura* e, para o terceiro ano do ciclo profissional de *Arte Decorativa*, encontramos, mais uma vez, um fragmento da disciplina original como uma nova disciplina, *Teoria das Técnicas da Pintura*. Avaliando históricos escolares entre 1953 e 1965, não se vê, na prática, a aplicação

Convento de Santa Teresa. Devido a sua importante participação nesses trabalhos, foi convidada para ser a conservadora do Museu, permanecendo neste cargo até a sua aposentadoria em 1991.

⁷ De acordo com antigos funcionários da EBA-UFBA, que preferiram manifestar-se informalmente, durante os anos de 1970, devido a fortes chuvas que caíram em Salvador, o local que abrigava os documentos da escola recebeu uma grande carga de água, devido a problemas no telhado, tendo destruído grande parte dos documentos lá guardados.

das disciplinas *Teoria das Cores* nem *Teoria das Técnicas da Pintura*, esta, última, veio a surgir anos depois. E, com base no conteúdo que constam nas cadernetas escolares a partir de 1960, podemos notar que estes pontos continuaram fazendo parte da disciplina em seu formato original. Contudo, Ana Maria Villar⁸ afirma ter cursado *Teoria das Técnicas da Pintura* com Rescala, ressaltando a importância dessas aulas, fazendo-nos ver que, sem os conhecimentos que elas proporcionavam, a formação do restaurador não seria plena.

O programa mais antigo de aula de Rescala que encontramos traz a data de 26 de dezembro de 1960 (AHEBA. Envelope 250, p. 2). Nele, notamos que a disciplina esteve organizada para ser oferecida em dois momentos, que se desenvolviam durante todo um ano. O primeiro momento possuía uma carga horária extensa e estava voltado fundamentalmente para o ensino e para as práticas das teorias e técnicas da pintura, em seus processos tradicionais e modernos.

A introdução aos processos investigativos sobre os fenômenos causadores da degeneração da obra de arte, assim como as técnicas modernas para o tratamento destes males ocorriam no segundo momento, com uma carga horária bastante reduzida, o que comprometia o desenvolvimento das aulas práticas. Mesmo porque, nestas, quando possível, se realizavam os procedimentos em pinturas do acervo da Escola e quase sempre utilizando produtos químicos que reclamavam cuidados especiais, tanto para aqueles que os manuseavam quanto para as obras nas quais eram aplicados. A imprudência, nesses momentos das aulas, poderia (e ainda pode) causar acidentes irremediáveis.

Para promover o dinamismo e o rendimento de tais aulas, que, durante o ano de 1957, contavam com um bom número de alunos matriculados, Rescala pediu ao Departamento que contratasse um professor *Auxiliar de Ensino*⁹. Para assumir essa função, que não causaria ônus à Escola, Rescala indicou a ex aluna Liana Gomes Silveira, mediante solicitação ao Departamento de Pintura da EBA (AHEBA.

⁸ Ana Maria Villar Leite Augusto da Silva foi aluna do Professor Rescala e veio a substituí-lo em 1975, quando, através de concurso, foi nomeada professora daquela disciplina, bem como de "Conservação e Restauração da Obra de Arte" na EBA - UFBA. Aposentou-se da UFBA em 1992, e, atualmente, leciona na Universidade Católica de Salvador (UCSAL).

⁹ Como Auxiliar de Ensino da Careira de Teoria Conservação e Restauração da Pintura, também é encontrado o nome da aluna Sílvia Machado Martins, que atuou nessa função entre 1964 e 1977, conforme cadernetas escolares (AHEBA. Cxs. 25 e 26). Sílvia Machado foi indicada ao cargo devido ao seu aproveitamento em sala de aula. Em 1968, conforme correspondência que enviou ao mestre Rescala, encontrava-se em Madrid estagiando em restauração na Escola de San Fernando, (Carta de Sílvia M. Martins de 26 de janeiro de 1968. Arquivo da família Rescala).

Envelope 311), cuja indicação foi aprovada em Departamento. Segundo Liana (2010), a função do Auxiliar de Ensino era, como o próprio nome sugere, auxiliar o professor em suas aulas teóricas e práticas, observando e orientando alunos e, ocasionalmente, substituindo-o por curtos períodos. Entretanto, oficialmente, o indicado para assumir a cadeira de Rescala era o professor de pintura, Emídio Magalhães, em momentos em que o professor titular necessitou ausentar-se a serviço da DPHAN, por sua participação em bancas de concurso, por participação, como jurado, em Salões de Arte, por ocasião de especialização realizada na Europa ou mesmo por problemas de saúde.

Como dissemos anteriormente, essas aulas nem sempre foram possíveis, por falta de quem as auxiliasse ou mesmo por falta de materiais (estes não eram facilmente encontrados no comércio de Salvador e os existentes alcançavam altos preços). Provavelmente, devido a esses problemas, muitos alunos do final dos anos de 1960, em diante, não tiveram a oportunidade de exercitarem, em sala de aula, as técnicas, cujos modos operantes eram apresentados através de pequenas demonstrações feitas pelo professor. Algumas vezes, Rescala pode proporcionar a alunos que se destacavam em suas aulas e que ansiavam por oportunidade em poder praticar os processos da restauração, um estágio no atelier da DPHAN. Destes estágios, participou Arnaldo Brito, aluno do curso livre, destacado pelo interesse, desempenho e potencial artístico demonstrados em sala de aula.

Arnaldo foi levado para a DPHAN e indicado por Rescala a fazer parte do quadro permanente de funcionários em 1954 (ANS. Cx. 0048/P.0234). Em 1957, à Liana Gomes Silveira, foi proposto o estágio no qual auxiliou o professor em diversas obras, deixando o estágio ao ser contratada pela UFBA para assumir o cargo de conservadora do Museu de Arte Sacra. Eliane Silveira da Fonseca também estagiou no atelier de restauro da 2ª Regional da DPHAN, onde permaneceu por três anos, suficientes, segundo suas palavras, para “emprender meu vôo solo”¹⁰. A inserção de Eliane Gomes como restauradora profissional se deu em 1976, no Estado de Sergipe onde, em 1993, assumiu a Superintendência Regional do IPHAN, permanecendo no cargo até 2009, quando se aposentou.

A partir da década de 1970, a disciplina que, antes transcorria durante um ano, ficou restrita há apenas um semestre, quando seu conteúdo passou a ser

¹⁰ Em questionário respondido a autora em 2010.

oferecido em duas disciplinas denominadas *Teoria e Técnica da Pintura e Conservação e Restauração da Pintura*. Nesse momento, o ano letivo, com início em março, chegava ao final do mês de maio com todo programa teórico da disciplina, *Conservação e Restauração da Pintura*, concluído. Nele, eram abordados assuntos como Comportamento do restaurador diante da obra de arte; Resumo histórico da restauração; Exames da obra de arte; Exames de solvência; Reentelagem da pintura; Resinas e Vernizes e outros. Conforme caderneta escolar de 1974, as últimas cinco aulas ficavam reservadas para as aulas práticas, que, como foi dito, tendiam ao predomínio das demonstrações.

Durante a década de 1970, Rescala fez diversos pronunciamentos a respeito do exíguo tempo que era dedicado à formação do profissional da restauração, o qual considerava insuficiente. Em sua opinião, “resumem-se em informação teórica e num único semestre, quando deveria fazer parte de um curso de quatro anos, no mínimo, com um currículo bem estruturado” (O GLOBO, 1975). Também reclamou da “pouca dotação oficial” que dificultava a aquisição de equipamentos e materiais necessários para o bom andamento de um atelier de restauração como também os de sala de aula, onde se fazia a formação da mão de obra específica para atuar nesse setor. Como explica o professor, “[...] os cursos de formação que existem, considerando-se esta uma atividade essencialmente técnica, não preparam suficientemente o pessoal” (DIÁRIO DA BAHIA, 1973).

Rescala desempenhou com eficiência e responsabilidade todas as funções que ocupou. Através do seu desempenho e seriedade, demonstrou comprometimento no Órgão do Patrimônio, assim como na Escola de Belas Artes da Bahia. Entretanto, seu perfil de artista apaixonado pela pintura se sobressaiu em todas elas. Como vimos, em missões desempenhadas para o SPHAN em Goiás e Ceará, quando, desenvolvendo inventários, aproveitava oportunidades para retratar, através da pintura, cenas e costumes daquelas localidades. A vinda para a Bahia foi para ele a salvação da sua carreira artística, que sentia ameaçada pela função que desempenhava no órgão do Patrimônio no Rio de Janeiro.

Aqui, como professor da Escola de Belas Artes, defendeu o emprego das técnicas tradicionais da pintura. A preocupação em relação às novas técnicas empregadas (que, segundo Rescala, traziam como consequências degradações precoces para as mesmas) era constante, tendo, inclusive, dedicado a ela, um capítulo na Tese desenvolvida para o concurso a *Livre Docência*, intitulado *A*

Decadência da Técnica da Pintura. Neste, o restaurador, apesar da vivência modernista da década de 1930, escreveu com enraizados conhecimentos acadêmico: “Embevecidos com a luz — problema máximo da teoria que então surgia —, os impressionistas se esqueceram dos ensinamentos e experiências anteriores, na aplicação conveniente dos materiais” (RESCALA, 1953, p. 49).

Esta não foi, por suposto, uma opinião de quem negava sua militância a favor de movimentos modernos, mas sim daquele que primeiramente tinha um compromisso com o emprego da técnica correta e que também se preocupava com a preservação da obra artística, dependente, em parte, da aplicação da técnica que a realizou, em qualquer que tenha sido seu tempo ou gênero. Para ele, menosprezar as conquistas alcançadas nas técnicas eficientes do passado resultava numa involução (RESCALA, 1985, p. 20).

Rescala procurou passar essa consciência aos seus alunos, assim como os conhecimentos e técnicas da restauração, de acordo com os métodos empregados na época, como podemos observar na prova prática do concurso à Docência Livre por ele realizada. Nela, expressou através de relatório e demonstrações práticas não o que pretendia passar para alunos em sala de aula, mas sim o que seguramente vinha aplicando naquele ambiente.

3.3 Os Concursos: Docência Livre e Cátedra

Após um ano de sucessivas renovações de contrato com o professor Rescala, a EBA/UFBA, em 1953, abriu concursos à Docência Livre para diversas disciplinas, incluindo a *Cadeira de Teoria Conservação e Restauração da Pintura*, uma vez que estas renovações não poderiam seguir indefinidamente. Esta medida garantiu a permanência, naquela instituição, de um dos mais bem preparados profissionais da restauração em obras de arte. À época, Rescala e Edson Motta eram reconhecidos como os únicos nomes capacitados no setor de conservação e restauração no Brasil (O GLOBO, 1975).

Se a carência de profissionais neste setor no Brasil era grande, na Bahia era ainda maior. Após o primeiro ano de suas aulas, e apesar da dedicação dos alunos em sala de aula, não havia, naquele momento, outro nome para concorrer à vaga de

Docente Livre da disciplina Teoria Conservação e Restauração da Pintura. Desta forma, Rescala foi o único candidato inscrito no concurso.

De acordo com o parágrafo único do artigo 78 do Estatuto da Universidade, em vigor na época, a inscrição para o concurso à Docente Livre, seria concedida ao candidato que tivesse no mínimo 3 anos de graduado ou que já tivesse defendido Tese. Entretanto, apesar de não atender as exigências do artº 78 do referido estatuto, Rescala solicitou inscrição para o concurso que, em outros momentos, se julgou incapaz de realizar. Relacionou, conforme mencionado anteriormente, os títulos comprobatórios à suas atividades artísticas assim como as de professor que vinha ocupando, junto à EBA, desde 1952. Em substituição ao diploma, apresentou o certificado da Escola Nacional de Belas Artes, com a seguinte ressalva: “[...] Deixando de apresentar o diploma universitário, em substituição ao qual junta um certificado expedido pela Escola Nacional de Belas Artes” (AHEBA. Envelope 108, p. 699).

Curiosamente, sua inscrição foi aceita, levando-nos a crer que a relação de títulos apresentada foi influente no aceite de sua inscrição. Baseada na citada relação de títulos, onde Rescala comprovou sua vasta experiência no campo das artes, incluindo a restauração, a Universidade poderia ter concedido ao pintor, o título de *Notório Saber*, a exemplo do que era permitido nos concursos à Cátedra, conforme parágrafo único do artº 77 do Estatuto da Universidade. A concessão desse título, além de justa, uma vez que poucos no Brasil estavam habilitados a assumir o ensino da Teoria, Conservação e Restauração da Pintura, teria dado maior transparência ao processo seletivo. Entretanto, constatamos que este título não lhe foi concedido pela Universidade¹¹, ficando uma incógnita quanto aos critérios adotados pela direção e pelo Conselho Departamental que, em 06 de março daquele ano, deferiram (AHEBA. Envelope 108; p. 719) o seu pedido de inscrição ao referido concurso.

Com o início marcado para o dia 8 de julho, o concurso teve a data adiada para quatro dias depois. No dia 12, em sessão solene, deu-se início com a formação da banca examinadora, que reuniu os seguintes professores: Mendonça Filho e Alberto Valença, vinculados à Escola de Belas Artes da Bahia, e Quirino

¹¹ Em pesquisa realizada nos arquivos da Secretaria dos Órgãos Colegiados (SOC) da UFBA, constatamos que o nome do Professor Rescala não consta na lista de Concessão de Títulos de *Doutor Honoris Causa* e, conforme a secretária do Conselho, Terezinha Dultra, o título de Doutor Notório Saber passou a ser concedido pela UFBA a partir de 2001.

Campofiorito, Alfredo Galvão e Carlos Del Nigro, da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Conforme edital do dia 01 de junho de 1954 (AHEBA. Envelope 10, p. 45), a banca deveria avaliar o candidato nos requisitos que se seguem: títulos, prova escrita, prova prática, prova didática e defesa de tese. Neste mesmo dia, procedeu-se o julgamento dos títulos dos candidatos: Mendonça Filho foi o único a conceder a nota 10 no referido exame (os demais o contemplaram com a nota 9).

A prova escrita foi realizada no dia seguinte, mediante sorteio de 3 pontos, sobre os quais o candidato deveria discorrer durante um período máximo de 6 horas. Conforme a Ata de realização da Prova Escrita no dia 13 de julho de 1954 (AHEBA. Envelope 108, p. 787), os pontos sorteados para esta prova trouxeram os seguintes enunciados: *Pintura afresco: o muro, os pigmentos, o cartão, a execução; Conservação das pinturas a aquarela e a pastel e Reentelação e transposição.*

A realização da prova prática se deu no dia 14 do mesmo mês. A comissão julgadora, mais uma vez reunida, resolveu que, da prova prática, deveria constar da realização de uma restauração em um quadro da Escola, escolhido por sorteio dentre dez pré-selecionados. Na presença do candidato, o ponto selecionado foi o número um, correspondendo à obra de Manoel Lopes Rodrigues, *A Fiandeira*, conforme consta em Ata de realização da referida prova em 14 de julho de 1954 (AHEBA. Envelope 108, p. 813).

Para a realização desta etapa do concurso, foram disponibilizados quatro dias com sessões de seis horas cada, quando o candidato deveria fazer demonstrações de várias etapas de restauração na obra sorteada. Deveria ainda apresentar uma ficha de tratamento da obra, bem como um relatório completo sobre os procedimentos adotados na mesma (AHEBA. Envelope 108, p. 813). O desenvolvimento dos trabalhos foi realizado dentro do prazo estipulado. Nesta etapa, Rescala recebeu nota máxima de todos os jurados.

A prova foi iniciada com a documentação fotográfica do verso e anverso da obra, procedimentos utilizados para indicar o estado em que se encontrava a obra no momento de sua entrega para tratamento, a fim de comprovar a lisura dos trabalhos realizados (Figuras 30, 31 e 32).

Figura 30 – *A Fiandeira*, de Manuel Lopes Rodrigues.



Foto da obra antes dos procedimentos realizados durante a Prova Prática em 1954. Fonte: AHEBA. Envelope 108, p. 819.

Figura 31 – Verso da obra *A Fiandeira*, de Manuel Lopes Rodrigues.



Foto do verso da obra, antes dos procedimentos realizados durante a Prova Prática em 1954. Fonte: AHEBA. Envelope 108, p. 821.

Figura 32 – *A Fiandeira*, de Manuel Lopes Rodrigues (Detalhe: procedimentos)



Foto da obra durante procedimentos de limpeza realizados durante a Prova Prática em 1954. Fonte: AHEBA. Envelope 108; p.825.

Com a obra documentada fotograficamente, prosseguiu com a análise do estado da obra, realizada a olho nu. Foram feitas as seguintes observações: a obra possuía suporte de linho de tramas abertas que se encontrava esticada em chassis de cedro, considerado, por Rescala, em bom estado de conservação. O mesmo também detectou a presença de intervenções anteriores, como repinturas, em limites além das “falhas”, sobretudo, na parte inferior da obra. Tais intervenções foram confirmadas com o uso do aparelho de ultravioleta. Este procedimento foi por ele condenado, da mesma forma que o modo como havia sido reforçado o tecido da tela em áreas que haviam sofrido perfurações.

Após analisar a obra e preencher a ficha de exame (Anexo FF), Rescala iniciou as demonstrações dos processos de restauração, primeiro livrando a obra das antigas consolidações de suporte encontradas e condenadas, seguindo com a reentelagem à cera resina; remoção de repinturas e do verniz oxidado; obturação ou compensação das lacunas e retoques, respeitando o limite das perdas.

Para a recomposição da policromia, optou por demonstrar três das modalidades de retoques. Em uma das “falhas”, recompôs com pinceladas em diagonal, com fatura distinta da original, igualando o tom, mas deixando claro o perímetro do retoque. Em outra lacuna, foi aplicado um tom neutro, sem imitação da fatura nem cor, método que, segundo Rescala, vinha sendo mais usado naquele momento nos museus. E, finalmente, para a terceira lacuna, reservada a uma área do rosto da figura principal da obra, foi igualado o tom e a fatura, por ser, segundo ele, um “defeito” pequeno, onde o retoque feito não implicaria em “quanto intervenção de pintura”. Não foi mencionada a técnica utilizada nos retoques.

Rescala costumava, naquela época, aplicar, como medida de proteção contra umidade e gases sulfurosos, uma camada de tinta de coloração prateada, à base de alumínio¹², no verso da tela restaurada, que também foi usada na obra *A Fiandeira*. Concluiu, assim, a prova prática em 17 de junho de 1954, a qual foi datada e assinada por ele (AHEBA. Envelope 108. P.683/691).

Para o desenvolvimento da prova didática, o candidato dispôs de 24 horas para preparar o ponto, também obtido através de sorteio. No dia 22 do mês corrente, o tema *A restauração das pinturas a água. Apreciação técnica de uma tela a óleo*

¹² Tinta prateada, comumente citada com a grafia *lumió* ou *alumió*.

restaurada foi apresentado oralmente, segundo o que consta em Ata do dia 22 de julho de 1954.

A última avaliação foi a Defesa de Tese, no dia 24 do mesmo mês. Intitulada *Restauração da Pintura (Considerações de Caráter Geral)* a Tese desenvolvida para o referido concurso foi entregue previamente aos membros da banca examinadora. Nela, Rescala teceu elogios a Mendonça por fazer da Bahia o segundo estado a preocupar-se com a formação de mão de obra capaz de “zelar pelo seu precioso acervo pictural” (RESCALA, 1953, p. 2). Criticou, no entanto, os trabalhos realizados anteriormente, embora, de certa forma, os tenha justificado pela inexistência, na época, de instituições de ensino que se preocupassem com a formação de profissionais para a área. A ausência de bibliografia em idioma nacional (ou que fosse próximo a ele) também foi apontada como um impasse.

Rescala também teceu elogios à dedicação do diretor do DPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, que continuamente procurou solucionar os problemas inerentes ao patrimônio cultural brasileiro, inclusive, quanto à formação de pessoal qualificado, quando enviou Edson Motta aos EUA, para estudar os “métodos modernos de restauração da pintura” (RESCALA, 1953, p. 2), dando início a uma nova era nesse campo.

O trabalho, de cinquenta e duas páginas, foi desenvolvido em oito capítulos, tendo um embasamento teórico pautado basicamente nos trabalhos de A. P. Laurie¹³ *La practica de la pintura* (1933), Ralph Mayer *Manual del artista* (1948) e Max Doerner *Los materiales de la pintura y su empleomen el arte* (1947) em idioma espanhol, embora constem outros títulos não traduzidos do inglês. Os dois primeiros, mais citados por Rescala nessa Tese, trazem os procedimentos da restauração em forma de receituário, onde são expostos os métodos, materiais e produtos mais recorridos na época. Embora houvesse pequenas divergências de preferências por um ou outro produto, os procedimentos indicados nessas publicações eram basicamente os mesmos.

Depois do cumprimento de todas as provas exigidas pelo concurso, a banca examinadora reuniu-se para o julgamento final, cujo resultado foi a aprovação do candidato por unanimidade, conforme as notas que lhe foram atribuídas, expostas em Quadro 2 a seguir:

¹³ A. P. Laurie foi professor de química na Real Academia de Artes em Londres e também diretor da Escola Heriot-Watt em Edimburgo (LAURIE, s.d).

Quadro 2 – Notas obtidas pelo Prof^o Rescala. Concurso Livre Docência

Comissão Julgadora	Títulos	Prova Escrita	Prova Prática	Prova Didática	Defesa de Tese	Médias
Prof^o Carlos Del Nigro	9	10	10	9	10	9,6
Prof^o Alfredo Galvão	9	9	10	10	9	9,4
Prof^o Quirino Campofiorito	9	10	10	9	10	9,6
Prof^o Alberto Valença	9	10	10	10	10	9,8
Prof^o Mendonça Filho	10	10	10	10	10	10,0

Fonte: AHEBA, 1954.

O concurso para suprimento da Cátedra da disciplina *Teoria, Conservação e Restauração da Pintura*, com início previsto para o ano de 1955, foi anunciado em Edital em 22 de setembro de 1954. Neste, as exigências para a inscrição eram basicamente as mesmas que caracterizaram o concurso anterior. Entretanto, substituindo o diploma universitário, o título exigido era o de Docente Livre ou mesmo de Professor Adjunto de Faculdades Federais, onde regessem cadeiras afins à que se submetiam em concurso.

Em janeiro de 1955, Rescala – que assim como os professores Emídio Magalhães, Jair Brandão e João Fortuna Andréa dos Santos, havia sido nomeado Professor Catedrático Interino (Jornal Estado da Bahia, 1955) por decreto publicado em Diário Oficial, conforme comunicado do Reitor Edgard Santos (Anexo GG) encaminhado a Mendonça Filho – solicitou mais uma vez inscrição para o concurso à Cátedra da disciplina que vinha regendo desde 1952 (Anexo HH), se submetendo a avaliações equivalentes às do concurso do ano anterior.

Para compor a banca julgadora, foram convidados os professores Raymundo Aguiar e Mendonça Filho, da Escola de Belas Artes da Bahia, e Calmon Barreto, Quirino Campofiorito (que havia integrado a banca do concurso anterior) e Edson Motta, da Escola Nacional de Belas Artes. O desenvolvimento deste concurso

obedeceu às mesmas formalidades do anterior. Para o julgamento de títulos, o candidato voltou a apresentar os inúmeros títulos que possuía, acrescentando os documentos de Docente Livre concursado e de Professor Catedrático Interino. Estes e mais o atestado que comprovava sua atuação como *Perito em Belas Artes*, fornecido pela DPHAN, e os prêmios conquistados no Salão Nacional de Belas Artes, foram destacados como relevantes para aquela avaliação, conforme Parecer da Comissão Julgadora do Concurso (AHEBA, Envelope 108, p. 671-673).

A prova escrita aconteceu, conforme Ata da Realização da prova, em 03 de novembro de 1955. De acordo com o ponto nº 8, sorteado naquele dia, o candidato deveria atender aos seguintes enunciados: “a) Suporte de tecido; b) Veículos usados nos diversos processos de pintura e c) Crítica e sugestão ao programa da cadeira”. Foram disponibilizadas 06 horas para conclusão deste exame, tempo que foi integralmente utilizado pelo candidato. A leitura desta prova foi realizada apenas no dia 09 de novembro do mesmo ano.

No dia seguinte à prova escrita, Rescala efetivou a prova prática, para a qual foram concedidos quatro dias com sessões de oito horas cada, devendo o candidato: primeiro fazer demonstrações de preparação de diversos suportes (tecido, papel e madeira); segundo realizar, a título de demonstração, uma pintura a têmpera sobre o suporte de madeira preparado anteriormente e terceiro desenvolver um relatório técnico sobre o trabalho a executar, o que ficou cumprido dentro do tempo estipulado pela Comissão Julgadora.

Prosseguindo os exames, no dia 09 de novembro, foi lida a prova escrita do dia 03 do mesmo mês e, logo em seguida, sorteado o tema para a Prova Didática, procedida oralmente no dia seguinte, quando versou sobre o tema *Antigos e modernos processos de pintura. Insetos e fungos que prejudicam a obra de arte*, devendo ainda tecer considerações sobre os trabalhos apresentados pela Comissão, segundo o que consta em Ata de Reunião da Comissão Examinadora para o sorteio de ponto da prova didática.

O último dia do concurso, 11 de novembro, ficou reservado para a Defesa de Tese¹⁴ e a arguição, por parte da Comissão julgadora, da mesma. No edital deste

¹⁴ Não foram localizados exemplares da Tese apresentada neste concurso. Porém, em uma correspondência de Rodrigo de Mello Franco, datada de 1955, o diretor do DPHAN agradece a Rescala o exemplar da Tese que recebeu sob o título *Pintura em Madeira* (Arquivo Noronha Santos. Arquivo Técnico Cx. 0048/ 371/P.0234. MEC/SPHAN. Rio de Janeiro).

concurso, foi exigida a entrega de 50 exemplares da Tese, impressa ou mimeografada, o que foi cumprido em data anterior a este julgamento. O parecer final da Comissão Examinadora apresentou o resultado abaixo, que informa a aprovação de João José Rescala:

Quadro 3 – Notas da comissão examinadora para o Profº Rescala no concurso para Cátedra da disciplina *Teoria, Conservação e Restauração da Pintura*.

Comissão Examinadora	Títulos	Prova Prática	Prova Escrita	Prova. Didática	Defesa de Tese	Médias
Profº Calmon Barreto	10	10	9	9	10	9,2
Profº Quirino Campofiorito	10	10	9	9	8	9,2
Profº Edson Motta	10	10	9	9	8	9,2
Profº Raymundo Aguiar	10	09	9	9	8	9,0
Profº Mendonça Filho	10	09	9	10	8	9,2

Fonte: AHEBA, 1955.

O concurso para suprimento da Cátedra da disciplina *Teoria, Conservação e Restauração da Pintura* colocou, em definitivo, a Bahia como a primeira escola universitária brasileira a oficializar o ensino desta matéria. Este fato ganhou destaque no Rio de Janeiro, através de matérias em jornais. Na coluna, *Artes Plásticas*, de O Jornal de 1956, Quirino Campofiorito escreveu:

É curioso notar, em se tratando de uma matéria de suma importância no aprendizado artístico, a Escola de Belas Artes da Bahia tenha já oficializado a respectiva cátedra e até empossado o titular efetivo, enquanto a Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil (Rio de Janeiro), que muito antes deu início a esse ensino no curso de Pintura, sob a competente direção do professor Edson Motta, ainda conserve essa cátedra em caráter não oficial. (QUIRINO, 1956).

O fato da Escola de Belas Artes da Bahia ter saído à frente da Escola do Rio de Janeiro não constituiu um assunto amplamente divulgado em Salvador. O jornal

A Tarde, por exemplo, divulgou, em nota simples, o resultado do concurso que fez de Rescala o primeiro catedrático da matéria no Brasil, uma vez que o professor Edson Motta continuou na condição de Professor Contratado até pelo menos 1960, conforme constatado nos *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes* (Arquivos da ENBA, 1960, p. 24).

João José Rescala foi nomeado Professor Catedrático por decreto presidencial em 27 de dezembro de 1955, que lhe facultou o direito, de acordo com as leis vigentes, de exercer o cargo de Professor Catedrático, paralelamente ao que já ocupava no Ministério de Educação e Cultura, de Perito em Belas Artes, conforme decreto presidencial de 1955 (AHEBA. Envelope 108. p. 45).

Em 26 de Janeiro de 1956, em sessão pública da Congregação da Escola de Belas Artes, na presença do Reitor Edgard Santos, e diversos professores da EBA, Rescala assinou o Termo de Posse do Professor (AHEBA, Envelope 108, p. 501). A solenidade desse ato aconteceu na Reitoria no dia seguinte, quando o professor empossado como Catedrático leu o seu discurso (Figura 33). Suas primeiras palavras foram de agradecimento a todos que estiveram presente naquele ato de posse: O Reitor Edgard Santos, o Diretor Mendonça Filho, professores, alunos e demais convidados. Nesse momento lembrou consternado da sua mãe, que havia falecido recente, conforme nos foi contado por familiares.

Figura 33 – Posse de Rescala. Profº. Catedrático, 1956.



Foto da solenidade de posse, 1956.
Fonte: Arquivo de Família Rescala

Foi com emoção, só comparada àquela sentida em 1937, quando venceu o Premio de Viagem ao País, que Rescala reafirmou seu amor pela arte, em especial à pintura, da qual via emergir novos talentos na Escola de Belas Artes da Bahia. Seus alunos, segundo ele, tiveram um novo reforço em suas formações a partir da disciplina *Teoria Conservação e Restauração da Pintura*, devido ao seu vasto conteúdo teórico/prático, que em muito contribuía na conscientização do emprego correto das técnicas da pintura.

A disciplina, que era ministrada apenas na Universidade do Rio de Janeiro e na Universidade da Bahia, vinha, de acordo com Rescala, fazendo desaparecer, nestes centros, os modelos empíricos empregados na restauração das obras de arte e cedendo lugar a métodos, técnicas e critérios mais apropriados “como é feita nos grandes Museus dos Estados Unidos da América e da Europa”. Destacou ainda que a formação do restaurador exige uma larga experiência, uma vez que os procedimentos de conservação e restauração não devem nem podem ser generalizados e que cada caso deve ser estudado separadamente para se definir os critérios mais corretos em cada intervenção (Arquivos da EBA. v.3, 1956, p. 277).

A partir desses princípios, das técnicas e das teorias difundidas em sala de aula, o professor preparou diversos profissionais na área de Conservação e Restauração que atuaram (ou continuam atuando) em Salvador, dentre os quais podemos citar: Ana Maria Fernandes Cardoso, que desempenhou a função de restauradora no CERBA/IPAC; Ana Maria Villar Leite Augusto da Silva, que ocupou o cargo de professora das disciplinas *Teoria Conservação e Restauração da Obra de Arte I, II e III* na EBA-UFBA, substituindo o mestre Rescala. Ana Maria atua, também, como restauradora na AM Restauro, empresa de sua propriedade; Clara de Oliveira Souza, foi restauradora do CERBA/IPAC, do MAS - UFBA e atualmente do Setor de Conservação do Memorial de Medicina – UFBA; Eliane Maria Silveira da Fonseca, foi restauradora da EMATUR (SE) e foi também superintendente do IPHAN em seu Estado; Emília Maria Barreto Reis de Souza, possui um atelier particular; Iris Ventura Cirne Guimarães atuou no IPHAN (BA); José Dirson Argôlo atuou como restaurador no MAS – UFBA, é professor das disciplinas *Teoria Conservação e Restauração da Obra de Arte I e II* na EBA-UFBA e restaurador em empresa de sua propriedade; João Magalhães Ferreira dos Santos, restaurador do CERBA/IPAC; Liana Gomes da Silveira, restauradora aposentada do MAS-UFBA; Lucia Ribeiro da Silva, restauradora do CERBA/IPAC; Maria Lucia S. Lyrio foi restauradora no MAB,

MAS-UFBA e MAM; Maria Pureza Lima R. Amorim restauradora aposentada do CERBA/IPAC; Maria Schirley Ferreira Pinto, restauradora aposentada do CERBA/IPAC; Maria Rosa da Silva Baraúna foi restauradora do CERBA/IPAC; Norma Maria Cardins Borges restauradora aposentada da DIMUS/IPAC; Patrícia Maria S. Caldas restauradora aposentada do DIMUS/IPAC; Rosandila Freitas Rios, restauradora aposentada do CERBA/IPAC; Selma Silveira Dannemann, restauradora aposentada do MAS-UFBA; Terezinha M. Araújo, restauradora aposentada do CERBA/IPAC; Kátia Berbert, restauradora do CERBA/IPAC. Devemos mencionar ainda os nomes de Regina da Costa Pinto Dias Moreira, que cursou a matéria em 1965 e que veio a ocupar o cargo de restauradora no Museu do Louvre em Paris, mediante concurso realizado em 1973, após longa temporada de estudos na Europa (SABOIA, 2001) e Silvia Maria Machado que, entre os anos de 1966 e 1967, atuou como Instrutora de Ensino da disciplina ministrada por Rescala, tendo, em 1968, fixado residência em Madrid onde havia iniciado um estágio em restauração na Escola de Belas Artes de San Fernando, mesma escola onde Rescala cursou uma especialização oferecida pelo Instituto de Cultura Hispânica da Universidade da Bahia, como veremos a seguir.

3. 4 Experiências vividas na Europa

Em fevereiro de 1958, o professor Rescala recebeu do Instituto de Cultura Hispânica, instituição que, na época, esteve ligada à Universidade da Bahia, uma bolsa de estudos para especialização, na Espanha, em sua área de atuação.

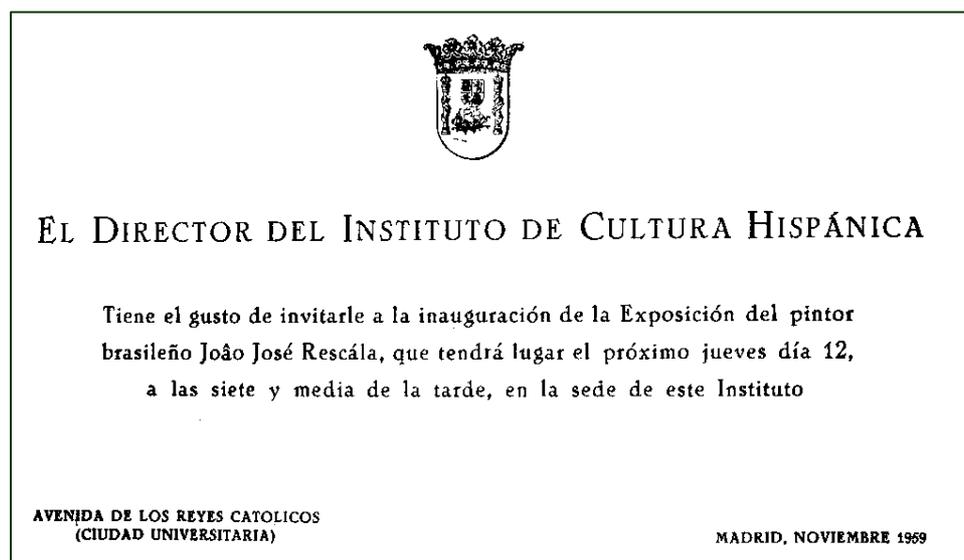
As bolsas de estudos promovidas pelo referido instituto eram facultadas, por concurso de méritos, a professores e também a alunos pós-graduados. Naquele ano, elas foram concedidas, quase que exclusivamente, a médicos e advogados, excetuando apenas Rescala e sua ex-aluna Liana Gomes da Silveira, que a receberam para aperfeiçoamento na área de artes, mais especificamente em conservação e restauração da pintura, conforme depoimento de Liana da Silveira (2010).

Constava no documento – encaminhado à Rescala pelo referido instituto – que o aproveitamento da bolsa vigoraria durante aquele ano de 1958. Entretanto, em virtude das obras de restauração do acervo artístico que se desenvolvia sob sua

coordenação no Convento de Santa Teresa, de que falaremos adiante, só pode marcar a viagem para o ano seguinte, quando estes trabalhos foram finalizados. Contudo, Rescala se apressou em tomar providencias quanto aos tramites necessários para ausentar-se da Universidade, formulando pedidos de dispensa ao Departamento, ao Diretor, ao Reitor e também ao Presidente da República, uma vez que sua viagem possuía cunho internacional. Solicitou igualmente permissão ao Diretor do DPHAN, justificando que os estudos de restauração de pintura que seriam realizados no Museu do Prado eram uma oportunidade de ampliar seus conhecimentos e que tais estudos trariam grande valia no desenvolvimento dos trabalhos sob sua responsabilidade.

Essa bolsa seria também a oportunidade de realizar o antigo sonho de conhecer outros países da Europa, como a França e Itália, e, através de Museus e exposições, entrar em contato com obras dos grandes mestres da pintura, um desejo que não lhe foi possível realizar quando recebeu o Prêmio de Viagem ao Exterior. Pretendia ainda, como revelou a Rodrigo Mello Franco de Andrade expor suas pinturas na Espanha, o que conseguiu realizar com sucesso.

Figura 34 – Convite de exposição de Rescala realizada em Madrid, 1959.



Fonte: Arquivo da Família Rescala.

Entretanto, os primeiros passos em busca dos estudos que lhe foram oferecidos fizeram Rescala reviver a desagradável experiência de não ser aceito nos ateliês de restauração que lhe foram indicados. No Museu do Prado, não o aceitaram, alegando que, naquele momento, o atelier passava por obras, o que impedia o acesso de pessoas estranhas ao mesmo. Explicaram também que Rescala não encontraria ali as informações que mais o interessavam, ou seja, conhecimentos quanto à “parte científica da restauração da pintura”. Foi então encaminhado para a Escola Central de Belas Artes de San Fernando, também em Madrid. Lá, apesar de portar toda documentação oficializada pelo Instituto de Cultura Hispânica, só conseguiu frequentar as aulas como ouvinte a convite de um professor de restauração de pintura daquela escola, que compreendeu o interesse de Rescala pelas aulas. Na realidade, Rescala não foi aceito oficialmente naquela Escola por questões de preconceito com que era recebido o sul americano que levava, declaradamente, a fama de querer a vantagem de receber certificados de cursos na Europa sem corresponder aos mesmos em frequência e aproveitamento (SPHAN. Memória Oral, p. 18).

Foi na Escola de Belas Artes de San Fernando, tradicional no ensino das artes, onde se especializaram renomados artistas a exemplo de Miguel Navarro Cañizares ou mesmo Salvador Dali que também deu inicio a sua especialização em pintura na referida escola. Apesar do caráter tradicional, a Escola não impressionou Rescala, que considerou ultrapassado o processo empregado na restauração, no que diz respeito à remoção de vernizes e retoques, que, inclusive, lhe pareceram excessivos.

As reentelações das pinturas eram normalmente feitas pelo processo que utiliza a goma como fixativo, um processo muito demorado, segundo Rescala. Ainda, de acordo com Rescala, o professor espanhol, titular da matéria, vinha experimentando o processo de reentelação a cera, mas sem bons resultados. Este, ao se interar que aquele era o método mais usado no Brasil, solicitou que o professor brasileiro fizesse uma demonstração em sua sala de aula. O resultado surpreendeu a todos, professor e alunos. A reentelação feita por Rescala mostrou ser, conforme ele dizia um método mais rápido e eficiente do que o que era por eles utilizado (SPHAN. Memória Oral, p. 19).

Durante o período que esteve na Espanha, Rescala teve a oportunidade de visitar a Itália e a França, por excursões proporcionadas pelo Instituto Hispânico,

conforme depoimento de Liana da Silveira, quando pode conhecer os museus mais importantes de Roma e Paris, e observar os procedimentos de restauração que as obras ali expostas recebiam.

A Escola de Belas Artes de San Fernando, conforme havia deixado claro, não lhe forneceu certificado conferindo sua estadia naquela instituição. Sobre estes estudos, foi emitida uma declaração pelo Instituto de Cultura Hispânica em 1 de dezembro de 1959 a seu favor no qual, Blas Piñar Lopez, diretor do Instituto, declarou que Rescala encontrava-se na Espanha “dedicando-se com empenho e aproveitamento à especialização de restauração de quadros” (Arquivo da Família. Declaração de aproveitamento de curso, 1959). Rescala recebeu ainda, tempos depois, uma carta do professor espanhol lhe agradecendo pelas aulas que ele havia dado naquele estabelecimento de ensino (SPHAN. Memória Oral, 1988, p.19-21).

Uma nova oportunidade de voltar a Europa surgiu em 1974, quando Rescala foi convidado pelo Centro Internacional de Restauração da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em Roma, conforme por ele anunciado em reunião da Congregação da Escola de Belas Artes, realizada em 8 de março do referido ano (AHEBA, Envelope 67, p. 44). Mas, apesar do Departamento ter se comprometido em buscar informações quanto ao período e duração do curso mencionado a fim de estudar a possibilidade de sua participação, esse assunto não foi mais retomado.

Não podemos deixar de comentar a experiência, ainda que extra-oficial, que Rescala experimentou em Florença, no ano de 1969, quando teve oportunidade de participar, provavelmente, como muitos voluntários o fizeram, do mutirão organizado naquela cidade italiana em favor da recuperação do acervo artístico e bibliográfico, após a enchente sofrida em 1966¹⁵ que resultou na perda total ou parcial de grande parte do patrimônio florentino. Esse voluntarismo atesta o comprometimento com a profissão de conservador e restaurador que embora estivesse em aproveitamento de

¹⁵ O “dilúvio” que inundou a cidade de Florença em 1966 arrasou a cidade danificando e até mesmo destruído grande parte do seu acervo artístico e bibliográfico que ficou encoberto pela lama do Rio Arno, o que se configurou numa verdadeira tragédia no cenário artístico e cultural italiano, e porque não dizer de todo o mundo. De acordo com o livro *L'alluvione di Firenze* (1966), de autoria de Sandro Pintus e Silvia Messeri (jovens artistas e restauradores de várias nacionalidades participaram como voluntários do grande mutirão tendo, por esse ato, sido chamados de “anjos da lama”. A colaboração dos voluntários teria se prolongado durante muitos anos. in www.abautflorence.com),

férias¹⁶, não ficou indiferente a comoção que ainda estava estampada na cidade, a qual continuava recebendo colaboradores de todas as nacionalidades. Dessa forma, Rescala recebeu de Carlo L Raghianti um cartão de agradecimento (Figura 35) por ter contribuído com o mencionado mutirão organizado pelo ilustre historiador e crítico de arte italiano. Esse espírito de comprometimento e seriedade com os assuntos em que se encontrava envolvido o conduziu a percorrer caminhos nunca antes por ele imaginados.

Figura 35 – Cartão de agradecimento do Comitê do Fundo Internacional para Florença, 1969.



Fonte: Arquivo da Família Rescala.

A permanência de Rescala na EBA-UFBA esteve cercada de momentos de crescimento e amadurecimento que não estiveram voltados apenas aos alunos que receberam dele uma importante e sólida formação, mas também para o próprio professor Rescala que, devido a sua timidez, até o início dos anos 50 não se sentia capaz de assumir o magistério (SPHAN. Memória Oral, 1988, p. 13). Rescala

¹⁶ Maria Cristina Rescala, filha caçula de Rescala, nos informou que em 1969, seus pais realizaram uma viagem de férias à Europa em setembro de 1969. (correspondência eletrônica em 12 de setembro de 2011)

conseguiu vencer tal problema no contato diário com os alunos e colegas da Escola e, em pouco tempo, acabou se revelando um grande mestre que também participou com interesse de atividades provindas das reuniões departamentais e de Congregação, mostrando-se sempre atento aos assuntos pedagógicos e administrativos da Escola. Tais interesses o fizeram ser eleito por diversos períodos para ocupar cargos administrativos da EBA.

3.5 Cargos Administrativos: novos desafios

A trajetória de João José Rescala na Escola de Belas Artes não se resumiu às atividades didáticas em sala de aula, tendo por diversas vezes ocupado as mais variadas funções administrativas, como a de Chefe do Departamento de Pintura, eleito em maio de 1961, conforme Portaria de nº 123, do Reitor Albérico Fraga (AHEBA, Envelope 108, p. 265); representante junto ao Conselho Universitário, por indicação da Congregação da Escola, segundo Ofício de nº 775 do Diretor da Escola (AHEBA, Envelope 108, p. 269) e Vice Diretor, em eleições realizadas em Dezembro do mesmo ano conforme Ofício de nº 774 do Diretor da Escola (AHEBA, Envelope 108, p. 267). Em 1973, foi indicado para, eventualmente, ocupar a Vice Direção, de acordo com o Ofício de nº 22/73 da Diretora da Escola (AHEBA, Envelope 108, p. 107). Em 1979 foi, mais uma vez, eleito pelos colegas de Congregação para ocupar o cargo de Vice Diretor. Por fim, em 1964, foi eleito Diretor da Escola, conforme Ata de Sessão da Congregação de 03 de janeiro de 1963 (AHEBA, Envelope 260, p. 107).

Quando no exercício da Vice Direção, em 1962, Rescala precisou assumir o comando da EBA por razão da morte do seu Diretor, Carlos Sepúlveda. Embora tenha, naquele momento, assumido a Direção interinamente, levou propostas para o crescimento e dinamização da Escola, a fim de que a mesma tivesse condições de oferecer aos alunos melhores condições de ensino, preparando-os de tal forma que pudessem sobreviver economicamente. Nesse sentido, foram criados, em sua gestão, os cursos de *Arte Decorativa; Museologia e Crítica da Arte; Publicidade e Artes Gráficas*, que tiveram aprovação da Congregação, como atesta a Ata da Sessão da Congregação de 29 de dezembro de 1964. (AHEBA, Envelope 260, p. 165).

Para o bom funcionamento desses cursos, fazia-se necessária a aquisição ou construção de um novo prédio para abrigar a Escola, localizada, nesta época, no Solar Jonathas Abott, situado na Rua 28 de Setembro. Neste local, a infra-estrutura da escola não era condizente com as novas necessidades. Além do inconveniente ruído do trânsito na localidade que prejudicava as aulas, havia o constrangimento causado pela vizinhança que estava formada por muitas casas de prostituição, o que afastava diretamente as alunas da Escola, cujas famílias preferiam evitar que suas filhas a frequentassem (ANS. Cx. 0048/ P.0235). Essas ponderações foram encaminhadas ao reitor Albérico Fraga que, embora tivesse acatado as colocações, alegou não dispor de verbas para tal empreendimento.

Tendo em vista a falta de recursos financeiros, alegados pelo reitor, Rescala passou a pensar em encontrar algum prédio histórico que, precisando de melhor conservação, pudesse vir a ser ocupado pela Escola. Assim, lembrou do Convento de Nossa Senhora da Lapa que na oportunidade estava ocupado por poucas freiras que, devido às proporções do imóvel, não davam conta da manutenção daquele Convento.

Embora Rescala tivesse alimentado a esperança de conseguir o referido Convento para sediar a Escola, tendo inclusive consultado o Chefe do 2º Distrito da DPHAN e o seu Diretor geral, o Reitor da Universidade considerou mais importante repassar aqueles planos para outra Unidade da Universidade que vivia problemas considerados mais sérios do que os apresentados por Belas Artes. Esse assunto só foi resolvido no reitorado do Professor Miguel Calmon, quando Rescala estava como Diretor eleito da EBA, com a transferência da Escola para o Museu de Arte Sacra.

Em 03 de Janeiro de 1963, a Congregação da Escola esteve reunida para indicar nomes de professores para que constituíssem a lista tríplice a ser encaminhada à Presidência da República para nomeação do novo diretor da EBA. Com a indicação por 12 votos dos pares na Congregação, Rescala foi nomeado Diretor da Escola de Belas Artes pelo Presidente João Gulart em 31 de março de 1964 (Diário Oficial, 01 de Abril de 1964), e empossado em 29 de abril do mesmo ano.

O ano de 1964 esteve marcado pela instauração do regime militar que impulsionou diversas manifestações estudantis em diversos Estados brasileiros, inclusive na Bahia. Entretanto, as Atas Oficiais da Escola de Belas Artes no período da administração de Rescala, não revelam impasses políticos que tenham

prejudicado sua administração. Contudo, nos indicam que, quanto à compra de equipamentos e materiais, as unidades universitárias precisavam obter permissão prévia das Forças Armadas.

Deste período, merecem destaque especial, o empenho do Diretor pela melhoria salarial dos professores, a transferência da sede da Escola para um local que a abrigasse a contento, a criação do primeiro curso de Especialização em Conservação e Restauração de Pintura e a incrementação dos cursos de extensão.

A busca por um local ideal para a instalação da Escola de Belas Artes, que implicou na venda do imóvel por onde haviam passado artistas de grande reputação histórica como Cañizares, Lopes Rodrigues (pai e filho), Presciliano Silva e tantos outros que contribuíram para o desenvolvimento da arte, não foi do agrado de todos. Entretanto, com o desgaste físico do prédio, a difamação do seu entorno e o crescimento da Escola, tornou-se impraticável sua permanência naquele local.

Com a venda do antigo prédio, ficou acertada a compra de um casarão na Rua Araújo Pinho, bairro do Canela, Salvador (Ba), local onde já estavam em funcionamento as Escolas de Música e Teatro (Diário de Notícias, 1966). Antes da mudança definitiva para o Canela, a EBA precisou ser temporariamente abrigada em dependências do Museu de Arte Sacra, uma vez que o prédio do Canela ainda estava ocupado pela Escola de Geologia, que aguardava a conclusão de suas novas instalações no Campus da Federação.

Quanto ao *Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Pintura*, que havia sido aprovado pela Congregação da Escola em 1963, foi sugerido que, para sua realização, deveriam ser adquiridos equipamentos, a fim de estabelecer um diferencial entre este curso e aquele oferecido na graduação.

O curso ministrado exclusivamente por Rescala foi iniciado em 1964, conforme caderneta escolar do mesmo (AHEBA. Cadernetas Escolares ano 1965; Cx 25) e contou com apenas três alunas matriculadas: Nilza Martini Dultra; Selma Dannemann¹⁷ e Silvia Machado Martins.

O diferencial que se observa entre o curso de graduação e o de pós-graduação, ficou estabelecido pela densidade do segundo e pelo seu caráter teórico/prático no qual além dos pontos abordados na graduação incluía aulas de

¹⁷ Contatamos a restauradora Selma Dannemann para que nos informasse sobre o conteúdo e o desenvolvimento do curso de Especialização do qual, a mesma, participou em 1964. Entretanto, alegando problemas de saúde, esta não pode nos conceder a entrevista.

noções de química e física assim como métodos especiais de exames constantes no programa. Nele, aparece a indicação da utilização de alguns equipamentos como o Raio X e equipamento fotográfico, fazendo uso de técnicas especializadas¹⁸, porém, cremos que esses conteúdos tenham ficado na esfera teórica, uma vez que os documentos referentes a despesas, encontrados no AHEBA, entre os anos de 1963 e 1965, não dão conta de aquisições de materiais ou equipamentos específicos para o *Curso de Especialização em Restauração*.

Encontram-se ainda registrados no programa do curso, pontos como a restauração de talhas, que davam ao mesmo um caráter mais avançado. E ainda, conforme o Art. 21 do *Regimento Interno* da Escola, estabelecido em maio de 1965 (AHEBA. Envelope 260; p. 179), ao aluno que concluísse a especialização, era facultado o direito de um certificado de pós-graduação ou mesmo um título de Doutor, caso defendesse Tese. Pontua-se que novos cursos de especialização na área da restauração só voltaram a surgir nos anos de 1980 e 1981.

Ainda no âmbito da restauração, Rescala, com a aprovação dos membros da Congregação conseguiu realizar na EBA um curso de extensão de *Conservação e Restauração de Papeis e Documentos* sob a regência do Professor Edson Motta. Cabe destacar que também por indicação de Rescala, foi proposto a Congregação, conceder o título *Notório Saber*, em função dos serviços prestados, por aquele professor à EBA, o que foi unanimemente aceito por todos os presentes.

A gestão de três anos de Rescala, à frente da EBA se fez notar pelo espírito renovador, gestão que na época foi comparada apenas à de Mendonça Filho (Diário de Notícias, 1967), que, como dito anteriormente, promoveu o desenvolvimento da Escola durante um período de 14 anos.

3.6 A comunidade da EBA se despede do Professor Rescala

Nos anos posteriores à sua administração, Rescala continuou lecionando e participando assiduamente de todas as reuniões que tratavam dos interesses da Escola até 1979 uma vez que, em janeiro de 1980, ao cumprir 70 anos, foi aposentado pela compulsória. Rescala recebeu dos colegas de Departamento,

¹⁸ Técnicas fotográficas com luz ordinária; com ultravioleta, e infravermelho e iluminação com luz rasante.

homenagens que lhe foram prestadas em reunião de Departamento realizada em dezembro de 1979, ocasião em que destacaram seu valor profissional, sua simplicidade e humanidade (AHEBA, Envelope 67, Livro de Atas das Sessões do Departamento de Pintura, 1959-1974, p. 48). Em reunião de Congregação daquele mesmo mês, também foi proposto pelo Diretor da Casa, professor Ivo Vellame, votos de louvor e agradecimentos a Rescala, momento em que foi lembrada a homenagem prestada pelos alunos do professor, no qual afirmaram que o “ilustre mestre possuía a marca da permanência” (AHEBA, Envelope 116, p. 09).

A despedida de Rescala da Escola de Belas Artes foi marcada por um coquetel, realizado nas dependências da Escola e oferecido a professores, alunos e funcionários. Embora as despedidas ao professor Rescala tivessem iniciado em dezembro de 1979, a portaria que o declarava aposentado a partir de 9 de janeiro de 1980 foi assinada, apenas, em abril do ano seguinte, como informa a Portaria número 472/80 do Reitor Luiz Fernando Seixas de Macedo Costa (AHEBA, Envelope 108, p. 21). Nesse ano, apesar de encontrar-se oficialmente desligado do quadro funcional da UFBA, Rescala continuou em sala de aula como professor da disciplina *Restauração de Pintura para o Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis*¹⁹, a convite do Departamento I de Pintura. O curso criado por iniciativa da Professora Dagmar Pessoa, chefe daquele Departamento na ocasião, contou com mais uma edição da referida especialização em 1981, quando Rescala esteve, pela última vez, presente em sala de aula.

Em 1983, em reunião da Congregação, foi proposto pelo Professor Ivo Vellame que se homenageasse Rescala com título de *Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia*. A proposta, apresentada por escrito, foi encaminhada ao Presidente da Congregação, nos seguintes termos que transcrevemos na íntegra:

¹⁹ O curso de especialização iniciado em 1980, contou com a participação de professores estrangeiros como José Maria Xarrié Rovira (Barcelona), Guilherme Joiko Henrique (Chile), Regina Costa Pinto D. Moreira¹⁹ (Paris), todos técnicos da UNESCO. A aula inaugural foi proferida pelo Professor Edson Motta que abordou os diversos problemas enfrentados, dia a dia, pelos restauradores dando uma introdução ao curso que contou com a participação de vários professores de diversas áreas da UFBA ou que, de alguma forma, estavam ligados a ela como: Mercedes Rosas (Ourivesaria); Romano Galleffi (Estética da Obra de Arte); Américo Simas Filho (Estudos dos Problemas Brasileiros e Legislação dos Bens Culturais Móveis); Antonio Mascarenhas (Inseticidas e Fungicidas); Valdete Paranhos (Iconografia); Lauro Azevedo (Química); Liana Gomes Silveira (Técnicas de Conservação e Restauração de Peças de Madeira); Lindaura Alban Corujeira (Conservação e Restauração de Documentos Gráficos e Bibliográficos) e João José Rescala (Conservação e Restauração da Pintura) (AHEBA; Envelope 123)

Ilmº Sr. Prof. Herbert Viana Magalhães

DD. Presidente da Congregação da Escola de Belas Artes da UFBA.

Sinto-me altamente emocionado ao propor nesta reunião da Congregação da Escola de Belas Artes, o honroso título de Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia ao Professor João José Rescala. É sabedor V.Sa., que o professor Rescala prestou à Unidade a qual pertencemos os mais relevantes serviços. Nele não sabemos o que mais destacar se o dedicado e competente professor de pintura, o notável restaurador de obras de arte, o consagrado artista plástico — pintor de renome nacional. Destacar, igualmente, o Ex Diretor da Escola de Belas Artes, honrando-a em todos os níveis, com seu trabalho e disciplina e, destacar, permita-me, o amigo e colega, riqueza que marca os bons caracteres.

Sala da Reunião da Congregação.

Salvador, 05 de agosto de 1983.

Ivo José de Sant'Anna Vellame Membro da Congregação. (AHEBA, Envelope 108, p. 05)

A proposta foi aprovada por unanimidade em Congregação e também no Conselho Universitário, onde durante vários anos Rescala desempenhou a função de conselheiro. Segundo Reynivaldo Brito (1986), colunista do jornal *A Tarde*, o seu diretor de redação, Jorge Calmon, ao ser interado da homenagem que Rescala receberia da UFBA, recomendou que fosse feita uma boa cobertura daquela solenidade que se realizaria na Reitoria. Diz ainda que aquele “foi um evento bastante concorrido que deixou o auditório da Reitoria repleto de familiares, professores e ex-alunos” (BRITO, 1986).

O Reitor Fernando de Macedo Costa, ao passar o título de Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia às mãos de Rescala (Figura 36), descreveu o evento como uma das cerimônias mais gratas promovidas pela Universidade, seguindo com reconhecimentos elogiosos à carreira do homenageado (Correio da Bahia, 1983) cujos méritos haviam sido destacados pelo professor Penildon Silva, relator do parecer de concessão do título, deixando registrado que como artista, professor e restaurador, Rescala possuía um renome no cenário nacional que segundo Silva, “dignifica a Universidade Federal da Bahia” (AHEBA, Envelope 108, p. 5).

Figura 36 – Cerimônia da entrega do Título de Professor Emérito da UFBA, 1983.



Fonte: Arquivo da Família Rescala

Após a aposentadoria – com exceção de sua participação nos cursos de especialização da EBA, anteriormente citados –, Rescala seguiu dedicando-se exclusivamente a pintura, conforme havia anunciado à imprensa. Dessa forma, trabalhou intensamente para cumprir a agenda de compromissos.

Uma exposição retrospectiva de sua carreira havia sido programada pelo Museu Nacional de Belas Artes, para o mês de junho de 1980 (Jornal da Bahia, 1979). Dois anos mais tarde, foi inaugurada a exposição individual *João José Rescala, pinturas recentes* com 25 novas obras do artista, na galeria *Época* em Salvador, o que mostra sua franca atividade. Já em 1985, por ocasião dos 50 anos de sua carreira como pintor, o Museu de Arte da Bahia promoveu uma comemoração daquela data, com uma exposição do artista, composta de trabalhos realizados entre 1935 e 1985 (A Tarde, 1985).

Nestes últimos anos Rescala, convivia com alguns problemas de saúde, ligados ao sistema respiratório, contudo, o que mais o afligia era o problema em suas mãos que, tremulas, já não permitiam que pintasse com a firmeza com que sempre desenvolveu seus trabalhos. Desse modo, precisou recorrer ao auxílio de

uma correia de elástico que, presa no alto do cavalete, sustentava seu braço para estabilizar o tremor das mãos.

Em julho de 1986, com o agravamento do problema respiratório, Rescala foi internado em uma clínica particular próxima à sua residência, no Bairro do Campo Grande, em Salvador. Não resistindo, veio a falecer, aos 76 anos de idade, no dia 08 de julho de 1986.

Como última homenagem, e com a autorização da família Rescala, a Diretora da Escola de Belas Artes, Ana Maria Villar solicitou aos professores de cerâmica e modelagem, Antonio Pinho e Iza Guimarães, a confecção de uma máscara fúnebre, que representaria o eterno reconhecimento da EBA ao ilustre professor.

O falecimento de Rescala causou comoção por parte de familiares, colegas, ex - alunos da EBA e admiradores da sua arte. Foi destaque em diversos jornais da cidade que traziam retrospectivas de sua carreira, além de vários depoimentos que lamentavam a perda do artista, restaurador e professor.

Seu último trabalho não se encontra relacionado à maestria na EBA, nem aos trabalhos de restauração no IPHAN, mas à pintura, seu grande ideal, deixando no cavalete uma tela que não conseguiu concluir (Figura 37).

Figura 37 – Imagem da última obra de Rescala, 2010.



Foto tirada na residência do casal Rescala em 2010.
Foto: Rosana Baltieri

4 RESCALA NO 2º DISTRITO DA DPHAN-BA

[...] a técnica da restauração depende mais de conhecimentos, de humanidade e do respeito do técnico pela obra de arte, sem os quais não poderíamos ter restaurado centenas de peças pertencentes a Bahia e estados limites. (RESCALA, 1985, p. 14).

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), desde o início do seu funcionamento, ainda em regime experimental (1936), já mantinha uma representação do Órgão na Bahia, chefiada por Godofredo Rabello de Figueiredo Filho, que, segundo Lins (1985, p. 212), levou a frente, em Salvador, os trabalhos de inventários, priorizando as edificações civis e religiosas.

O 2º Distrito da DPHAN na Bahia que, a priori, esteve responsável pelos Estados da Bahia e Sergipe, como verificamos, estendeu suas ações, no que tange a restauração de bens artísticos, a outros Estados, como Pernambuco, Alagoas e Maranhão, realizando serviços de fiscalização, conservação e restauração desses bens em monumentos, principalmente eclesiásticos, nos quais seus mantenedores insistiam em realizá-los segundo critérios próprios.

Ignorando as normas estabelecidas pela DPHAN, e sem autorização do Órgão, constantemente os técnicos do 2º Distrito constataavam iniciativas de reparos inadequados, como repinturas indevidas em fachadas, talhas, nichos, etc.; substituições de portas e janelas antigas por novas e re douramentos em talhas, para citar os problemas mais recorrentes com os quais se deparavam os técnicos do Órgão. Essas infrações motivaram longos debates entre o chefe do 2º Distrito, Godofredo Filho, e o eclesiástico infrator. Muitas vezes, fez-se necessária a intervenção do Diretor Geral do Patrimônio, Rodrigo de Mello Franco, que, quando via esgotados os argumentos, aconselhava a Godofredo Filho a reforçar junto aos infratores as punições a que estavam sujeitos, previstas no artigo 17º do Decreto Lei de nº 25 (30 de novembro de 1937)¹, como no caso ocorrido na igreja de São Francisco em 1951 (Arquivo da 7ª S. R. do IPHAN. Cx. 29.1; pasta 2819).

¹Está inciso no Artigo 17º do Decreto Lei de nº 25 de 30 de Novembro de 1937: "As coisas tombadas não poderão, em caso nenhum, ser destruídas, demolidas ou mutiladas, nem, sem prévia autorização especial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ser reparadas, pintadas ou restauradas, sob pena de multa de cinquenta por cento do dano causado".

Em relação aos bens móveis ou integrados à arquitetura, quando eram constatados problemas em sua conservação, assim como a necessidade de serem recuperados, normalmente recomendava-se o encaminhamento dos mesmos ao atelier de restauração da central do órgão no Rio de Janeiro. Não obstante às recomendações do Patrimônio, algumas Igrejas, conventos ou irmandades não concordavam com o traslado de seus pertences para aquela localidade, o que, em muitos casos, implicou na perda total de algumas delas. Estas recusas – que, de certa forma, prejudicaram parte do acervo artístico da Bahia – sinalizavam a necessidade de tratamento desses objetos em suas regiões de origem ou que, pelo menos, fossem levados a locais mais próximos, a fim de receberem os cuidados devidos.

Entretanto, a implantação de um setor de restauração de bens artísticos no 2º Distrito, não fazia parte dos planos do Diretor da DPHAN, como também não era sua intenção promover a transferência de Rescala cujos serviços eram relevantes ao órgão central. O fato, como foi dito anteriormente, só foi concretizado, em 1952, após Rescala ter sido convidado pelo Diretor da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia para organizar e ministrar, na referida Instituição, a cadeira de Teoria, Conservação e Restauração de Pintura.

De acordo com Quirino Campofiorito, naquela ocasião, todo cuidado e tratamento de obras antigas na DPHAN, passava pelos conhecimentos de Edson Motta, organizador e chefe, naquela ocasião, do laboratório de restauração do SPHAN, e José Rescala. Embora outros artistas, como Jordão de Oliveira e Rui Campello, também tivessem colaborado com esses serviços², o papel de Rescala junto a Edson Motta era muito importante no desenvolvimento daqueles trabalhos que foram estendidos a todo território brasileiro. Campofiorito ressalta ainda que, devido à decisão de Rescala em aceitar o convite da EBA-UBA, a direção da DPHAN, “não podendo prescindir do seu técnico”, resolveu transferi-lo para Salvador (O JORNAL, 1954), onde ficou responsável por organizar e chefiar o setor de restauro no 2º Distrito (BA) daquela repartição, o qual, mais tarde, Rescala passou a chamar de Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito. Com este fato, foi

² Os mineiros Jair Inácio e Fernando Barreto e o gaúcho Ado Malagoli também são mencionados como tendo sido auxiliares aprendizes da equipe coordenada por Edson Motta nos primeiros momentos. Os dois primeiros especializaram-se na Bélgica e chegaram a assumir a responsabilidade do setor de restauro da DPHAN em Minas Gerais e Pernambuco, respectivamente. Malagoli assumiu a Cadeira de Pintura na Escola de Belas Artes do Rio Grande do Sul (RAMOS FILHO, 1987, p. 154).

possível descentralizar, em parte, os serviços de restauração em bens artísticos móveis, uma vez que o 2º Distrito, responsável pelos trabalhos de Bahia e Sergipe, também prestou assistência a outros Estados do Nordeste, a exemplo daqueles que foram acima citados.

Para Rescala, a transferência para Salvador, além da possibilidade de se lançar em uma nova experiência profissional, dando ao mesmo tempo continuidade as atividades que vinha desenvolvendo em favor do patrimônio artístico e cultural do País significou também salvar sua carreira artística que, aos poucos, lhe parecia sucumbir em virtude dos serviços e exigências do Patrimônio. Situação semelhante vinha acontecendo com outros funcionários daquela Instituição, a exemplo do amigo e colega Edson Motta, que, após diversas participações e premiações em Salões de Arte, Bienais e exposições teve sua carreira artística inibida pelas responsabilidades de restaurador do Patrimônio e de professor daquela disciplina na Escola Nacional de Belas Artes (O Globo, 1981). O próprio Rodrigo de Mello Franco, advogado e jornalista, que, antes de assumir a Direção do SPHAN, dedicava-se, dentre outras coisas, à literatura (ANDRADE, 1986, p. 19), viu-se obrigado a abdicar do talento de escritor para dedicar-se exclusivamente às questões do Patrimônio.

Chegando à Bahia, Rescala constatou ter acertado ao abraçar o convite feito por Mendonça Filho. A impressão sobre a paisagem, a arquitetura, o povo e os costumes baianos que o encantaram anos anteriores se confirmava na visão e no espírito do pintor Rescala, que chegou a declarar que a Bahia era o melhor lugar do mundo para se pintar: “quando eu estava chegando à Bahia, confesso que fiquei arrepiado diante da beleza que via [...] Há na Bahia mais integração de elementos do que em qualquer outro lugar do mundo. A paisagem, as cores, o homem, a terra se integram de maneira espetacular” (Jornal Universitário, 1971).

Rescala, que seguiu na Bahia a carreira de pintor e restaurador, acrescentando à de professor, teve sua trajetória, em solo baiano, assim resumida por Jorge Amado:

Esse pintor Rescala, filho de levantinos, herdeiro da cultura do Mediterrâneo, amoroso das igrejas e das baianas de torso e bata, é um benemérito da cidade de Salvador, que um dia o acolheu e ele se entregou, pois, entre os seus preferidos, a Bahia conta com os árabes, jamais soube resistir ao Oriente. Não só porque a pintou mil vezes em seus quadros – praias, barcos, velames, igrejas, mulatas, casarios – sempre com a mesma emoção e o mesmo amoroso profundo, mas porque salvou tesouros de arte num trabalho silencioso, não, porém, menos importante. Eis Rescala,

merecedor de todos os títulos, de todos os prêmios, de toda a gratidão. Mestre na Escola de Belas Artes, no Salão. No Patrimônio Artístico e Histórico, mestre nas ruas da cidade, tímido e impetuoso, longe de toda a vaidade, trabalhando, construindo com saber, talento e amor". (AMADO, 1973, p. 153).

4.1 O Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito

Em 14 de maio de 1952, A Casa dos 7 Candeeiros, após ter sido totalmente restaurada, abriu suas portas ao público como sede do 2º Distrito do DPHAN (até aquela data, o escritório da DPHAN funcionava em uma sala de um edifício situado à rua Portugal, no comércio da Cidade Baixa). Convidados e o público em geral foram brindados com uma exposição fotográfica da arquitetura luso-brasileira, cujo material fora cedido àquela repartição pela Biblioteca do Congresso de Washington (A Tarde, 1952).

Rescala apresentou-se à nova sede da repartição, poucos dias após a inauguração, conforme correspondência enviada a Rodrigo de Mello Franco em 20 de maio de 1952 (ANS. Cx. 0048/ P.0234), na qual comentou sobre a qualidade da organização da exposição inaugural, bem como sobre a ampla visitação que a mesma vinha obtendo. Na mesma correspondência, informou que sua chegada ao 2º Distrito gerou, por parte dos novos colegas, boas expectativas em relação à solução dos problemas que envolviam a restauração dos bens artísticos que, a partir daquele momento, poderiam, dentro das possibilidades, serem trabalhados em seus locais de origem ou no atelier que seria criado nas dependências da sede do Distrito baiano.

Ainda de acordo com a correspondência supracitada, nenhum documento relativo à transferência do restaurador recém chegado do Rio de Janeiro estava sendo tramitado naquela repartição. Contudo, a fim de agilizar a organização do setor, que seria por ele coordenado, Rescala deu início a vistorias em interiores de igrejas de Salvador para ficar a par de suas necessidades quanto a conservação e restauração de seus respectivos acervos bem como elaborou e encaminhou, ao Diretor da DPHAN, uma lista de materiais considerados úteis para os trabalhos que seriam desenvolvidos no Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito.

Na relação, encaminhada a Rodrigo de Mello Franco, composta de materiais e equipamentos constava o que chamou de "ferramentas e utensílios para

restauração”, em que apontou ferramentas de uso em carpintaria como formões; goivas; serras; sargentos; torquês; pregos de diversos tamanhos etc, além de taxas de cobre; espátulas “de aplicação cirúrgica”; ferro “de engomar”; ferro de soldar; brunidor; lupa; fogão elétrico; panelas; balança; lâmpadas de aquecimento e seus respectivos braços giratórios; grampeador; “fita métrica de aço”. No item *aparelhos* foram solicitados os seguintes equipamentos: uma lupa binocular com braço giratório; um microscópio; um aparelho ultravioleta e refletores; dois deles com pés, deixando a observação: “Estes aparelhos se houver dificuldades poderão vir mais tarde poderei dispensá-los por enquanto”. Quanto aos materiais, mais propriamente, utilizados nas intervenções de pinturas, que denominou de *matéria de trabalho*, solicitou: cera virgem; cera branca; parafina; estearina; terebentina de Veneza; cera de carnaúba; gesso crê; gesso de estuque; branco de zinco; gelatina; cola da Bahia; resina de dammar; laca branca; coleção de pigmentos de “cores básicas”; coleção de tintas à têmpera; coleção de tinta a óleo em tubos; trinchas de tamanhos diferentes; pinceis de cerda; pinceis pequenos de marta; pano para reentelagem e algodão absorvente. Relacionou ainda mobiliários que considerou necessários ao setor como: armário de ferro à prova de fogo para guardar os produtos inflamáveis; armário com gaveta para guardar os demais materiais; pequeno fichário; mesa para microscópio e escrivaninha. Quanto aos solventes, sugeriu que fossem adquiridos no comércio de Salvador para evitar o perigo de combustão durante a viagem (ANS. Cx. 0048/ 0371 P.0324).

Estes materiais e equipamentos foram adquiridos entre os anos de 1952 e 1953, no mercado de Salvador e do Rio de Janeiro, conforme as diversas notas fiscais e recibos da época (ANS. Cx. 0038/ P.0036/ Env. 02). Para as despesas realizadas no comércio baiano – que não se resumiram aos produtos químicos –, Rodrigo de Mello Franco remeteu a quantia de Cr\$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros), que cobriu materiais de consumo e despesas com a confecção de armários para armazenamento de materiais. Os equipamentos que o auxiliariam nos diagnósticos, como microscópio e o ultravioleta, considerados dispensáveis no primeiro momento, por motivo dos elevados preços não chegaram a ser adquiridos.

Quanto aos equipamentos de precisão que acabamos de mencionar, vale ressaltar que, embora sejam ferramentas que auxiliam os trabalhos de restauração, no sentido de identificar problemas e facilitar a ação do restaurador, Rescala (1984, p. 14), acreditava que o trabalho desenvolvido por profissionais experientes

superavam a falta desses equipamentos, embora tivesse tentado equipar o atelier do qual foi responsável pela montagem³.

Apesar de Rescala ter se apresentado ao Órgão logo após a sua chegada a Salvador, até o mês de setembro daquele ano o chefe do 2º distrito, ainda não havia recebido qualquer notificação a respeito da sua transferência conforme observamos em correspondências trocadas entre Rescala e Rodrigo, entre os meses de maio e setembro daquele ano. As correspondências posteriores a esse período, a que tivemos acesso, não mais trataram do assunto, fazendo-nos crer na possível resolução do problema após o mês de setembro do referido ano.

Não obstante a morosidade na efetivação da transferência, inspeções em outros estados foram realizadas por Rescala, a exemplo de Pernambuco e Paraíba em julho de 1952, conforme relatório encaminhado à central da DPHAN (ANS. Cx. 0110/ P. 0003/ Env. 11).

No minucioso relatório que realizou, Rescala diagnosticou obras de pinturas sobre tela, painéis e forros de diversas igrejas e conventos de Olinda, Recife e João Pessoa. A maioria das obras, consideradas em bom estado de conservação, reclamava, apenas, por pequenas intervenções, motivo pelo qual Rescala esclareceu que tais trabalhos poderiam ser feitos por um “profissional cuidadoso e bem orientado”. Para esses casos, em Olinda e Recife, em 1952, Rescala deixou escritas instruções, orientando detalhadamente os procedimentos a serem adotados na limpeza de pinturas de algumas igrejas das citadas cidades pernambucanas, após ter instruído oralmente aos funcionários que iriam executar os trabalhos (ANS. Cx. 0110/ P. 0002/ Env. 02). Isto nos leva a concluir que, em trabalhos realizados fora de Salvador, Rescala contou com a colaboração de auxiliares, que, sob sua orientação, levaram a cabo trabalhos considerados mais simples como limpezas, nas quais os produtos indicados não ofereciam perigo à obra de arte, e a aplicação de verniz. Quanto aos trabalhos mais complexos, que necessitassem de reentelagem, por exemplo, esperavam até que Rescala pudesse voltar para realizá-los ou eram encaminhadas aos cuidados de Edson Motta, no Rio de Janeiro, uma

³ Passados dez anos da inauguração do atelier de restauração do 2º Distrito, a falta de recursos continuava inviabilizando a aquisição de equipamentos como o aparelho de ultravioleta; microscópio ou lupabinocular. Em 1963, interado de que o atelier central receberia novos equipamentos, Rescala, por correspondência encaminhada a Edson Motta, solicitou que os velhos equipamentos fossem disponibilizados para o atelier da Bahia. Entretanto não teve todas as pretensões atendidas uma vez que o destino desses aparelhos seria o de atender aos trabalhos que estavam sendo desenvolvidos em Minas Gerais, naquela ocasião (ANS. CT nº 140. Cx. 0048/371/P. 0234)

vez que o estado pernambucano, até aquele momento, não dispunha de profissional capacitado para efetuá-los (ANS. Cx. 0110/ P. 0002/ Env. 02).

Boa parte dos serviços realizados em Olinda, naquela ocasião, embora tendo sofrido algumas interrupções, devido aos compromissos de Rescala com a Escola de Belas Artes e com o 2º Distrito da DPHAN, foi concluída em fevereiro de 1953, conforme ofício de nº 026/53, de Ayrton de Carvalho, chefe do 1º Distrito da DPHAN (PE), encaminhado ao diretor Rodrigo. O referido documento, além de comunicar o retorno de Rescala à Salvador, apresenta elogios ao “trabalho consciencioso e eficiente, realizado neste Distrito pelo referido artista que não só conquistou elogios gerais com os serviços e técnica, mas também nos deixou a todos, cativados da sua modéstia e fidalguia” (ANS. Cx. 0048/ 0331. P. 0234).

Ao retornar de Pernambuco, Rescala, em comunicação direta mantida com o diretor Rodrigo, o colocou a par dos trabalhos concluídos naquele Estado bem como da restauração de 12 telas de grandes proporções, pertencentes à Igreja de São Francisco de Salvador. Estes últimos haviam sido compartilhados com o atelier do Rio de Janeiro, quando Edson Motta e equipe ficaram responsáveis pela recuperação de seis das dezoito telas, para que pudessem ser concluídas dentro do prazo estipulado. Assim, constatamos que a ausência de colaboradores ou auxiliares se constituía num verdadeiro impasse para o andamento dos trabalhos realizados no Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito (Correspondência ANS. Cx.0048/371. P. 0234). A carência de auxiliares não era o único problema no Atelier de Restauração de Obras de Arte. As condições do espaço físico, consideradas por Rescala como inadequadas, também foram constantemente destacadas nas correspondências enviadas ao diretor Rodrigo. Tinha uma área reduzida, iluminação mal distribuída, a ventilação obtida de uma única janela se fazia muito forte a ponto de derrubar os quadros pendurados e trazer grande quantidade de poeiras ao ambiente, ocasionando transtornos nos momentos de envernizar os trabalhos finalizados. Outro agravante era a localização do atelier, de fácil acesso ao público, onde, de acordo com Rescala, era constante a entrada de estranhos “para servirem-se do sanitário”, inconveniência que, de acordo com ele, não podia ser impedida. Essa situação gerava preocupação por parte de Rescala que, sozinho, não podia concentrar-se em seu trabalho e dar conta de fiscalizar os materiais espalhados no atelier. Essa situação só foi modificada com a transferência do Atelier de Restauração para o pavimento térreo em localização

mais reservada e a permissão que obteve para contratar auxiliares (Correspondência ANS. Cx.0048/371. P. 0234).

As primeiras intervenções de restauro realizadas por Rescala na DPHAN da Bahia estiveram direcionadas às pinturas sobre telas ou mesmo painéis sobre madeira, objetos cujas proporções permitiram as ações que foram realizadas pelo técnico, sem precisar a ajuda de auxiliares. Altares e forros pintados das igrejas, devido à complexidade dos problemas que apresentavam (elementos, normalmente, bastante atacados por cupins) e a extensão dessas obras, no que se refere a tamanho e número das peças que os compõem, só começaram a ser tratadas mais tarde, quando Rescala conseguiu formar uma equipe composta dos três auxiliares: Arnaldo Brito, Francisco Santos Brito e Maria José Barreiro López.

Constatou-se que, durante os primeiros anos de trabalho, em grande parte das obras religiosas havia intervenções realizadas anteriormente por restauradores que não estavam tecnicamente habilitados a exercê-las. Desse modo, foram encontradas, em igrejas baianas e também em monumentos civis, obras pictóricas com áreas excessivamente repintadas, reenteladas à cola, de preparo demasiadamente forte, apresentando ainda bordas cortadas e emassamentos que excediam os perímetros necessários. Características próprias dos trabalhos realizados por Robespierre de Farias, do início a meados do século XX. Este artista que embora deixasse se identificar através da sua assinatura, raras vezes foi mencionado por Rescala como responsável por tais trabalhos, que preferia mencioná-los como trabalhos realizados por “antigos restauradores”.

Normalmente a estas obras, era recomendada uma nova e completa restauração, na qual indicava a limpeza de verniz alterado ou oxidado, os retoques excessivos e a remoção da antiga reentelação, substituindo-a por nova, à base de cera resina. Entretanto – e infelizmente –, nem sempre foi possível a Rescala devolver às pinturas a sua originalidade. Algumas delas, que chegaram ao Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito, encontravam-se em estado tão avançado de degradação que nada ou quase nada podia ser feito para sanar os problemas detectados.

Um exemplo, lastimável, ocorreu com uma obra de propriedade da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, de autoria de Teófilo de Jesus, que, em 1950, em virtude do péssimo estado de conservação que já se encontrava, aconselhou-se que fosse levada para o Rio de Janeiro, onde Edson Motta daria àquela pintura o tratamento

de que necessitava. A proposta foi recusada pelos responsáveis da Irmandade, o que abriu caminho para o agravamento dos problemas existentes, devido à incidência de água que provinha de goteiras, atingindo a pintura e fragilizando, pela umidade, sua base de preparação e, conseqüentemente, a perda da camada pictórica. Ao receber a obra de um dos mais importantes artistas do século XIX praticamente destruída, Rescala foi enfático, ao preencher a ficha de exame: “Não é possível recuperar o trabalho”. Entretanto, em respeito ao autor daquela obra e, provavelmente, a reputação do seu trabalho na DPHAN, procurou fixar os poucos fragmentos de pintura que restavam da camada pictórica, à base de preparação e ao suporte, devolvendo-a esteticamente fragmentada ao local de origem, uma vez que os princípios da restauração, já, não permitiam reinventar perdas de grandes áreas, nesse caso, da policromia (Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN-BA. Ficha de Exame de 25 de novembro de 1953. Doc. avulso).

As Fichas de Exames, ou seja, documentos nos quais o responsável pela restauração da obra deixa registrado o estado de conservação que a mesma apresenta ao chegar às suas mãos, assim como os tratamentos a ela propostos, foram introduzidas na Bahia a partir de Rescala. Além de sua importância no auxílio de futuras intervenções, as informações contidas em tais fichas nos ajudam a melhor conhecer processos e técnicas exercidas em momentos anteriores. Aquelas deixadas por Rescala, referentes aos trabalhos desenvolvidos no 2º Distrito, contêm valiosos dados, como data da restauração realizada; autoria da obra, quando existente, ou por ele descoberta; estado de conservação e tratamento indicado.

Elas trazem ainda, na maioria das vezes, referencias a fórmulas químicas testadas e utilizadas em remoções de repinturas e vernizes oxidados. Indicam, no caso da pintura a óleo, quando necessário, a reentelação pelo processo de cera resina. Contudo, não nos informa acerca do produto utilizado na recomposição de lacunas da base de preparação ou mesmo quanto a técnica de pintura utilizada para retocar lacunas pictóricas, conforme verificamos nas Fichas de Exames, produzidas por Rescala (Anexos LL e MM).

A título de esclarecimento, a tinta à base de óleo era a mais usada para os retoques naquele momento, por “coerência da técnica, pela facilidade de manipulação e da rapidez com que é encontrado o tom que se procura na paleta” (RESCALA, 1985, p. 286). Esta, entretanto, exigia alguns cuidados por parte do restaurador, como o de extrair excesso de óleo contido na mesma. Consistia em

depositar a tinta sob papel mata borrão para que o mesmo absorvesse o óleo durante aproximadamente dois dias. Era importante também escolher um diluente isento de óleo para mesclar e aplicar a mistura de tinta na área desejada (RESCALA, 1985, p. 186).

Os cuidados, acima mencionados, tinham por finalidade retardar os efeitos desagradáveis provocados pelos retoques desenvolvidos nessa técnica em pinturas antigas, que, com o passar do tempo, se transformam em manchas enegrecidas, como as observadas na figura 38⁴:

Figura 38 – *O Sumo Sacerdote Melquisedeque*, 1793.
Autoria de José Teófilo de Jesus.



Tela nas dimensões 1170 cm X 1080 cm, do acervo do Museu de Arte Sacra, apresentando manchas escurecidas, provocadas pela oxidação da tinta usada em retoque.
Fonte: MAS /UFBA; 1987, p.237.

⁴ A obra, que pertence ao Museu de Arte Sacra da UFBA, foi completamente restaurada há poucos anos, quando foi utilizada uma técnica mais moderna para os retoques.

Este fenômeno se dá porque a pintura, ao atingir 50, 100 ou mais anos⁵, tem o seu processo de secagem praticamente estabilizado, ocorrendo apenas, a partir daí, lentas e imperceptíveis alterações. Quando a tinta nova, preparada em tons próximos ao do entorno da lacuna, é depositada sobre a mesma, inicia, então, seu processo de secagem e oxidação. Esse processo ocorre de forma mais acelerada que aquele que continua acontecendo na pintura original, provocando, em poucos anos, as manchas escuras sobre a obra, como foi visto no exemplo acima.

De acordo com Liana Silveira, técnicas de reintegração de policromia, mais estáveis foram, por ela, aprendidas em 1979 quando a mesma fez um estudo de aperfeiçoamento no IRPA, em Bruxelas, onde passou a conhecer, praticar e posteriormente difundir na Bahia, as reintegrações feitas com aquarela e com pigmento ao verniz, utilizando-se o paraloid B 72 como aglutinante.

Não podemos deixar de registrar que Rescala indicou o retoque à encáustica, que, segundo ele, foi um processo desenvolvido pelo Prof. Edson Motta (RESCALA, 1985, p. 286). Um exemplo dessa prática encontra em uma tela assinada por Alberto Valença, que compõe o acervo da EBA-UFBA, onde, provavelmente, a obra foi restaurada em sala de aula por alunos ou mesmo pelo próprio professor Rescala durante suas aulas na EBA-UFBA, que conserva, inalterados, os tons utilizados, nessa técnica, nos retoques.

Rescala costumava ainda declarar que o retoque é, na restauração, o trabalho mais difícil e de maior responsabilidade, devendo o restaurador, primeiramente, levar em consideração a destinação da peça. Se o objeto a ser retocado fosse de culto religioso, a recomendação era de que o restaurador procurasse imitar os tons originais, assim como a fatura do autor. O mesmo critério deveria ser aplicado em restaurações de tetos decorados de entidades religiosas. Recomendava retoques sem a preocupação de ser imitativo, quando uma pintura apresentasse grandes perdas da policromia, que deveria ser retocada apenas para dar equilíbrio à composição ou fazer uso do retoque neutro, também recomendado para as peças de Museus, conforme Normas para Restauração de Obras de Arte Tombadas pelo IPHAN (Arquivo do Setor de Conservação e Restauração da 7º S. R. do IPHAN. 1977).

⁵ De acordo com Rescala (in Relatório de concurso à Docência Livre), o tempo de secagem de uma pintura à óleo é demasiadamente lento, aproximadamente entre 50 e 100 anos, embora alguns autores falem em mais anos.

4.2 Museu de Arte Sacra da Bahia: um trabalho que consagrou a carreira do restaurador

O projeto de implantar na Bahia um Museu de Arte Religiosa surgiu por volta de 1951, por intenção do Ministro da Educação e Saúde, Ernesto Simões Filho, que contou com o apoio do Arcebispo Primaz, D. Augusto Álvaro da Silva. Naquele projeto, o monumento escolhido para abrigar o Museu que, pelas pretensões da Arquidiocese, seria designado como Museu de Arte Religiosa da Arquidiocese da Bahia, foi o Seminário de São Damaso, um casarão do século XVII, situado à Rua do Bispo, Centro Histórico de Salvador.

Embora o Convento do Carmo também tenha sido cogitado para o mesmo fim, as transações avançaram sinalizando o Seminário como local mais apropriado. Dessa forma, durante aproximadamente um ano, diversas reuniões foram realizadas entre o Ministério da Educação e Saúde, Arquidiocese e DPHAN visando a formulação de cláusulas que deveriam constar nos termos do acordo para a criação do referido Museu. Estas cláusulas deveriam atender as intenções das partes envolvidas. Entretanto, apesar do empenho de Simões Filho e Rodrigo de Mello Franco em sediar na Bahia o primeiro Museu de Arte Sacra do país, as partes envolvidos naquele projeto não chegaram a um consenso final.

De acordo com a documentação pesquisada, podemos dizer que alguns dos pontos apresentados pela DPHAN não comungavam com as pretensões do Arcebispo, como: a denominação do museu que, por sugestão do Patrimônio, deveria ser Museu Nacional de Arte Sacra, uma vez que todas as despesas para aquela realização decorreriam dos cofres da União.

Outro impasse dizia respeito à administração do Museu, que, no entender da DPHAN, poderia ficar a cargo da Arquidiocese, como pretendida por ela, mas desde que esta fosse assistida pelo chefe do 2º Distrito da DPHAN (Arquivo Histórico da 7ª S. R. Cx 027; P. 2795). O certo é que a idéia de aproveitar o Seminário de São Damaso para sediar o Museu de Arte Sacra não se concretizou, frustrando o empenho de Simões Filho que tinha a intenção de presentear a Bahia com um Museu que seria um dos mais ricos e mais famosos da América (Arquivo Histórico da 7ª S. R. Cx. 027; P. 2795).

O sonho de dotar a Bahia de um Museu de Arte Sacra, no qual estivessem reunidas peças religiosas de valor histórico capazes de contar a história da arte religiosa da Bahia e do Brasil foi abraçado, anos depois, pelo Reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgard Santos, que, em 1956, iniciou contato com a DPHAN, apresentando um novo projeto no qual almejava, como sede para o Museu, o Convento de Santa Teresa dos Carmelitas Descalços.

As obras de restauração em Santa Teresa tiveram início em 1958 com intervenções arquitetônicas, ocorrendo demolições necessárias, por conta dos acréscimos que o monumento acumulou ao longo dos anos, conforme relatos nos Livros de Relatórios de Obras (Arquivo Histórico do MAS-UFBA. Doc. 01/50/OR).

O estado de abandono em que o Convento se encontrava era lamentável⁶, segundo declarações de época do arquiteto da Universidade, Wladimir Alves de Souza (A Tarde, 1959). O monumento sofria de várias patologias e necessitava desde substituições de madeiramento nos forros e soalhos, recomposição de cantarias, paisagismo, melhoramento do sistema hidráulico e elétrico etc., à uma completa restauração das peças artísticas, abrigadas naquele edifício.

Wladimir Souza, sob orientação direta dos arquitetos Fernando Leal e Diógenes Rebouças, da DPHAN, chefiou as obras de arquitetura e paisagismo que foram realizadas no edifício e área externa do monumento. Rescala que, embora exercesse o magistério na Universidade, esteve, nessa obra, responsável pela restauração de todos os bens artísticos do monumento, exclusivamente como restaurador do 2º Distrito da DPHAN.

Fotografias de época a seguir (Figuras 39, 40, 41, 42 e 43) retratam o estado de abandono e do tamanho do empreendimento que se fez necessário nas dependências do Convento de Santa Teresa para que o mesmo pudesse abrigar o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.

⁶ Vale salientar que, no ano de 1954, o Convento de Santa Teresa vinha sendo, parcialmente, ocupado pela Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade da Bahia, tendo, naquele período, solicitado autorização para realizar algumas obras, que, segundo relatório de 23 de junho de 1956, emitido pelo arquiteto do 2º Distrito da DPHAN, Pedro Ghislandi, foram realizadas e concluídas em 1956. Segundo Ghislandi, fazia parte do escopo de serviços dessas obras, a restauração parcial do claustro, reconstrução de telhados, consolidações de alvenarias, dentre outros de menor vulto (Arquivo Histórico da 7 S.R/IPHAN; Cx. 027).

Figura 39 – Parte de fachada principal do MAS.



Obras em andamento em 1959.
Fonte: Arquivo Histórico do MAS – UFBA.

Figura 40 – Sanitário (Incinerador)



Sanitário em uso até o início das obras em 1958.
Fonte: Arquivo Histórico do MAS – UFBA.

Figura 41 – Canteiro de obra na área externa em 1958.



Fonte: Arquivo Histórico do MAS.UFBA,

Figura 42 – Assentamento de piso na Sacristia, 1959.



Fonte: Arquivo Histórico do MAS.UFBA,

Figura 43 – Forro da Sala do Prior, antes da restauração efetuada pela equipe de Rescala. 1958.



Fonte: Arquivo Histórico do MAS – UFBA

O convenio entre a Arquidiocese de Salvador e a Universidade foi firmado em 6 de março de 1958 (BANCO SAFRA, 1978, p. 15). Um mês depois, o Diretor da DPHAN começava a cobrar agilidade dos técnicos do 2º Distrito em relação aos estudos necessários à liberação das propostas assinaladas em projeto, para a reforma daquele monumento, dando ciência de que, no mês de julho daquele ano, chegaria à Bahia o Conservador Deoclécio Redig de Campos, do Museu do Vaticano que, a convite do Reitor, iria participar da organização das salas de exposições bem como da seleção do acervo do Museu, podendo também intervir nos trabalhos de restauro que estavam sendo executados, conforme Ofício, nº 584, do Diretor Geral encaminhado ao Chefe do 2º Distrito (Arquivo Hist. da 7ª S.R. IPHAN; Cx. 027).

Os trabalhos de restauração dos componentes artísticos do Convento de Santa Teresa, iniciados no mês de junho do referido ano, ficaram, como dissemos anteriormente, sob a responsabilidade de Rescala e sua equipe que contava com um número reduzido de profissionais contratados pelo Serviço de Obras da Universidade. Fizeram parte desta equipe, Liana Gomes da Silveira e o artista Ivan Lopes que auxiliavam Rescala nos trabalhos mais específicos e delicados da restauração; o entalhador José Magalhães e os irmãos Adilson e Hélio Dias, que se

ocuparam dos serviços mais pesados, como transportar obras e materiais de um local para outro, etc., conforme depoimento de Liana Silveira (SILVEIRA, 2010).

A equipe de Rescala iniciou os trabalhos fazendo um levantamento do estado de conservação do acervo artístico do monumento, detectando vários problemas, dentre eles, a necessidade da completa desmontagem do Altar do Transepto (Figura 44), cujos elementos se encontravam bastante prejudicados, devido à ação dos cupins, sendo necessária a realização de uma imunização e consolidação dos elementos confeccionados em madeira, por banho de imersão, além de confecção de partes que deixaram de existir.

Figura 44 – Altar do Transepto, 1958.

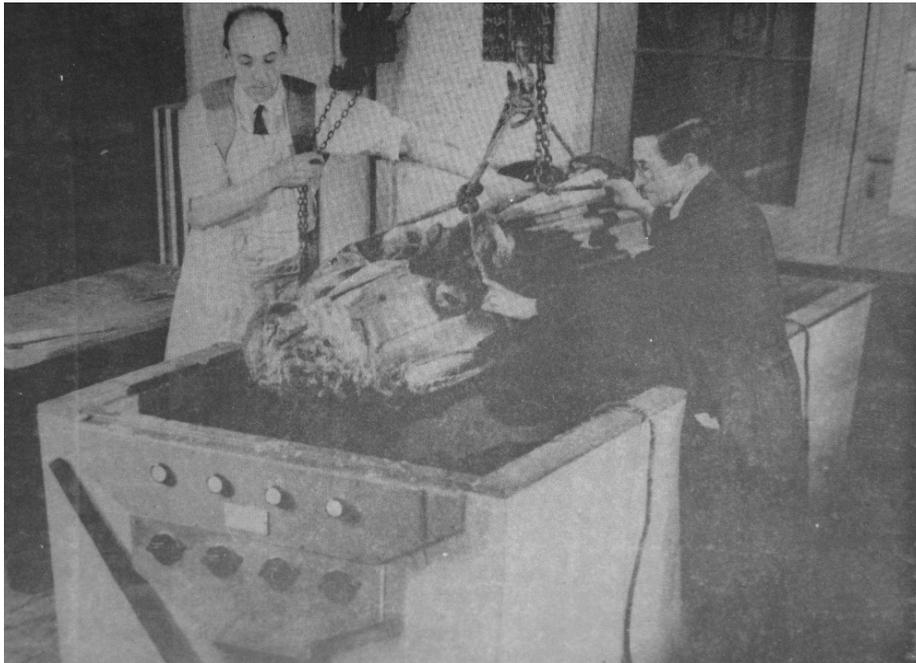


A figura registra o altar desmontado. Ao lado esquerdo, o Profº Rescala observa.

Fonte: Arquivo Histórico do MAS/UFBA (Registro A45 – Restauração, MAS/Série Arte).

Para esse procedimento – também indicado para outros altares da Igreja, sem a necessidade de serem completamente desmontados –, foi construído um aparelho que teve como modelo um equipamento que vinha sendo empregado no IRPA de Bruxelas (Figura 45).

Figura 45 – Tanque para impregnação de imagens e obras de talha de grande porte



Fonte: RESCALA, 1985, p.257.

O protótipo usado em Santa Teresa, uma adaptação do aparelho usado na Bélgica, havia sido desenvolvido por Edson Motta e Rescala no Rio de Janeiro e cumpriu satisfatoriamente seus objetivos naquela época. Consistia na construção de um tanque de metal, com proporções coerentes ao tamanho das peças a serem consolidadas, devendo possuir pés que permitissem a colocação, por baixo dele, de alguns fogareiros que serviam de fonte de calor. Nesse caso, para as obras em Santa Teresa, foram utilizados, segundo Liana, quatro fogareiros que aqueciam o composto de cera e resina, ao qual também era associado um produto imunizante. A mistura deveria ficar completamente derretida para que atingisse, com facilidade, toda a área destruída pelos insetos xilófagos ou cupins. Antes que o composto chegasse a ferver, mergulhava-se a peça danificada e imediatamente desligava-se os fogareiros. Aguardava-se, então, que a composição voltasse a ficar em estado morno para remover a peça que, nesse momento, deveria estar totalmente

consolidada. Procedia-se, em seguida, à limpeza de excesso de cera, antes que a mesma voltasse a solidificar.

O processo de consolidação, por banho de imersão, foi importante pela agilidade e eficiência a que se destinava, num período em que os recursos econômicos da Diretoria do Patrimônio eram escassos e não havia mão de obra suficiente para auxiliar no combate contra a degradação do patrimônio artístico nacional.

Liana também esclarece que as imagens policromadas foram imunizadas com seringas hipodérmicas e consolidadas com o mesmo composto de cera resina, utilizando espátulas elétricas, ou seja, ferros de soldar com a ponteira achatada, outra adaptação desenvolvida para a restauração. Essa técnica, embora mais demorada, permitia a consolidação de áreas destruídas de forma pontual e segura.

Em julho de 1958, as notícias sobre os serviços da restauração artística davam conta dos trabalhos de investigação, iniciados através de testes de limpeza e prospecções desenvolvidos em imaginária, telas, altares e forros, cujos resultados revelaram segredos escondidos sob inúmeras repinturas e poeiras seculares. Dessa forma, foram surgindo às pinturas: parietal à têmpera, por traz do Altar do Transépto, só percebida após o seu desmonte (Figura 46).

Figura 46 – Detalhe da pintura à têmpera, na parede que recebe o Altar do Transepto.



Fonte: Arquivo Histórico do MAS/UFBA
(Registro A18 – Restauração MAS / Série Arte)

A pintura na abóboda da Capela de Nossa Senhora das Mercês, localizada no claustro do Convento, também a têmpera que, segundo Rescala, é a pintura afresco mais antiga do Brasil, “possivelmente pintado no século XVII” (A TARDE, 25 de out. 1958) (Figuras 47 e 48). O forro da Sacristia (Figura 49), realizado pela mesma técnica foi, na opinião do restaurador, o mais trabalhoso devido ao desprendimento da pintura apresentado em sua totalidade, que precisou de uma urgente fixação, sob pena de perdê-la por completo. Por se tratar de uma pintura a tempera não poderia ser aplicada, à mesma a mistura de cera resina, como fixativo uma vez que este processo alteraria a técnica original. Levando-se em consideração o empreendimento laborioso que foi restaurar este forro, em especial; a época e a técnica da pintura sobre o mesmo, poderíamos afirmar que, nele, Rescala fez uso de colas, possivelmente gelatina, a mesma usada na Capela de N^a S^a das Mercês (RESCALA, 1985, p. 197).

Figura 47 – Capela de Nossa Senhora das Mercês, e parte da pintura à têmpera, 1958.



Fonte: Arquivo Histórico do MAS/UFBA. (Registro A24 – Restauração MAS/Série Arte)

Figura 48 – Capela de Nossa Senhora das Mercês.



Fonte: MAS, 2008, p.52.

Figura 49 – Forro à têmpera. Sala da Sacristia, 1958.



Fonte: Arquivo Histórico do MAS/UFBA (Registro A34 – Restauração MAS/Série Arte)

A pintura a óleo no forro da Sala do Prior (Figuras 50, 51 e 52 a seguir), onde, mediante testes químicos, foram encontradas nove camadas de repinturas encobrindo uma bela pintura à óleo, de autoria desconhecida, retratando cenas

bíblicas que representam a vida de Cristo, foi mais uma valiosa descoberta realizada pela equipe de Rescala.

Figura 50 - Teste de limpeza no forro da sala do Prior



Fonte: Arquivo Histórico do MAS/UFBA.(Registro A13 – Restauração MAS/Série Arte).

Figura 51 – Forro da sala do Prior após a conclusão da restauração



Fonte: Arquivo Histórico do MAS/UFBA.(Registro A25 – Restauração MAS/Série Arte)

Figura 52- Foto atual do forro da sala do Prior



Fonte: MAS, 2012

Foto: Rosana Baltieri

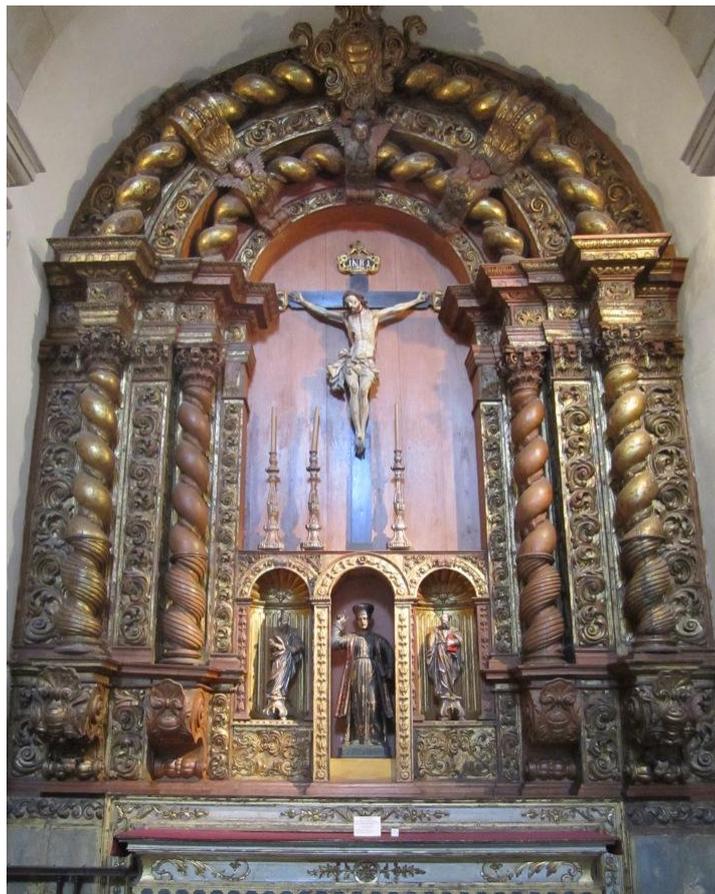
Os trabalhos de limpeza, remoção de vernizes oxidados e remoção de repinturas foram, muitas vezes, interrompidos, devido à falta de produtos químicos que normalmente não eram encontrados com facilidade no comércio baiano, sendo preciso aguardar pela remessa que chegava do Rio de Janeiro. A demora na chegada desses produtos comprometia o cronograma dos trabalhos (A TARDE, 1958). Deve-se dizer que tal empreendimento revelou também a autoria das quatro pinturas em nichos do claustro. Na pintura que retrata a *Flagelação de Cristo*, Rescala encontrou inscrição: *Braga, inventor e pintor*, inscrição antes escondida pela oxidação do verniz.

Os trabalhos realizados por Rescala e a equipe formada para as obras no Convento de Santa Teresa constituíram um marco na sua carreira de restaurador, não apenas pela notoriedade da função que viria a cumprir o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia como também pelas descobertas que ali foram efetuadas.

Acrescentamos ainda a estes, o magnífico resultado alcançado no Altar do Transepto, cujos critérios adotados na intervenção, visando a recuperação do

mesmo, são um modelo da concepção moderna de restauro, poucas vezes praticado. Ali, colunas e outros elementos que deixaram de existir, foram refeitos por questão de equilíbrio estético, e apesar do exímio trabalho realizado pelo entalhador, ao esculpir réplicas de colunas salomônicas, por exemplo, não houve a intenção de enganar o espectador quanto a real situação do altar. Ao contrário, não se realizou um falso histórico e o que vemos é um exemplo de respeito à obra antiga, onde se procurou deixar em evidencia as perdas sofridas. Desta forma, encontramos diferenciados os elementos antigos, revestidos em douramento, daqueles novos, deixados na madeira em estado cru, apenas encerada, dando indicativos das intervenções, critérios ainda atuais (BALTIERI, 2011, p. 291) (Figura 53).

Figura 53 – Altar do Transepto. Igreja de Santa Teresa.
Museu de Arte Sacra da UFBA.



Fonte: MAS UFBA
Foto: Rosana Baltieri

Convidado pelo Reitor Edgard Santos para que, dentre outras assessorias, também opinasse sobre os trabalhos na restauração dos bens artísticos, o conservador do Vaticano, Deoclécio Redig Campos, “louvou” os serviços que viu serem realizados nas obras do Convento de Santa Teresa, por Rescala e sua equipe, conforme consta em correspondência encaminhada por Godofredo Filho ao Diretor Geral da DPHAN (Arquivo Histórico da 7ª S. R. do IPHAN/BA).

O Museu de Arte Sacra foi inaugurado com solenidades em 10 de agosto de 1959, ocasião em que abrigou o IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros (BANCO SAFRA, 1987, p.16). E, certamente, devido à relevância dos trabalhos de intervenções em obras de pinturas e entalhes, tornou-se um marco na carreira do restaurador João José Rescala.

4.3 Restaurado por Rescala ⁷

Durante 28 anos da carreira de restaurador, no Estado da Bahia, Rescala atuou através do IPHAN, em diversos acervos religiosos e civis, prioritariamente em Salvador, protegendo da degradação eminente em que se encontravam verdadeiros tesouros artísticos e históricos que compõem o patrimônio cultural do Estado da Bahia.

Apesar de se encontrar na Bahia desde 1952, problemas burocráticos atrasaram o início de sua efetiva atuação. A rotina de trabalho no *Atelier de Restauração de Obras de Arte* do 2º Distrito passou a ser evidenciada a partir do ano seguinte, quando começaram a surgir os primeiros resultados dos trabalhos realizados na Igreja de São Francisco, Igreja de Nossa Senhora da Palma e Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Tais trabalhos, desenvolvidos até finais de 1953 por Rescala, não contaram com a ajuda de estagiários ou ajudantes. Seu primeiro colaborador, Arnaldo Brito, como dito anteriormente, foi aluno de Rescala no *Curso Livre de Pintura* na EBA e, a convite do mestre, veio a servir o Patrimônio, na condição de estagiário, auxiliando os trabalhos de restauração no 2º Distrito, de

⁷ Esse título, pertinente ao assunto que aqui será tratado, foi extraído da forma com a qual Rescala deixou registrado muitos dos seus trabalhos de restauro desenvolvidos para clientes particulares, assunto que não foi contemplado nesse trabalho.

acordo com o assunto tratado por meio de correspondência com o Rodrigo de Mello Franco (ANS. set. 1953. Cx. 0048/ 0371. P.0234).

Em 1964, Arnaldo já fazia parte do quadro de funcionários da DPHAN e, poucos anos depois, a equipe foi reforçada com a contratação de Francisco Santos Brito e Maria José Barreiro López.

Ao assumir a direção da EBA-UFBA, em 1964, Rescala pediu afastamento temporário de suas funções no 2º Distrito. Embora tivesse se mantido atento aos trabalhos que seguiram sendo desenvolvidos pelos funcionários, treinados por ele para esses fins, a produção do Atelier foi, nesse período, aparentemente reduzida.

Para que se tenha uma dimensão da atuação de Rescala em acervos artísticos guardados em monumentos religiosos e civis de Salvador, apresentaremos alguns monumentos cujos acervos passaram pelos cuidados do Atelier do 2º Distrito não sendo, com isso, nossa intenção esgotar, aqui, o volume de trabalhos realizados em Salvador, durante os 28 anos de atuação do restaurador no Estado. Os registros fotográficos desses trabalhos, por não seguirem sequencialmente as etapas do restauro (antes, durante e depois) e por não contarem com boa definição, não serão aqui apresentados. Esclarecemos ainda que a relação abaixo foi estabelecida conforme os dados obtidos nos documentos encontrados.

- **Igreja de São Francisco. 1953** – Restauração de 12 pinturas de grandes proporções, feitas na técnica a óleo com motivos sacros (Setor de Restauro da 7ª Regional do IPHAN).
- **Igreja de Nª. Sª. da Palma. 1953** – Restauração de 01 pintura intitulada *Nascimento de Cristo* (Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Igreja Nª. Sª. do Pilar. 1953** – Restauração de 01 pintura de José Teófilo de Jesus medindo 1.97 cm X 1.38cm (Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).

- **Mosteiro de São Bento. 1955** - Restauração de imagens em terra cota e o nicho de Nossa Senhora das Dores (Arquivo Histórico da 7ª S.R. do IPHAN. Cx 032).
- **Igreja do Senhor do Bomfim. 1956/57** – Restauração de 06 telas, sendo 02 da autoria de Capinam e 04 da autoria de José Teófilo de Jesus (Arquivo Histórico da 7ª S.R. do IPHAN. Cx 021).

Nessas pinturas, que, anteriormente, haviam sido restauradas por Robespierre de Farias, Rescala encontrou diversos problemas não apenas referentes ao estado de conservação, mas, sobretudo, em relação aos trabalhos que foram, nelas, realizados.

Conforme Liana Silveira (2010) que, como estagiária, colaborou com Rescala e seu ajudante, Arnaldo Brito, na restauração dessas obras, a tarefa de remover os reentelados antigos foi muito árdua visto que, neles, Robespierre de Farias havia empregado cola, cujo preparo, demasiadamente forte, colocava a obra em risco de sofrer danos maiores durante a retirada da tela que se encontrava fixada a original, exigindo dos restauradores muita cautela nesse processo. Após serem reenteladas com o composto de cera resina, iniciaram a remoção do verniz, que estava bastante oxidado. Nesse momento, foi observada a grande quantidade de repintura desnecessária, uma vez que, como explica Silveira (2010), sob elas, apareceram cenas originais muito bem conservadas como uma mesinha com frascos de remédio na tela *A Morte do Justo* (Figura 54), de autoria de Bento José Rufino da Silva Capinam e um demônio a mais na tela *A Morte do Pecador* (Figura 55), do mesmo autor, que antes apresentava apenas seis deles. Estes trabalhos de restauração foram uma contribuição da DPHAN às obras de reforma da referida Igreja, que recebeu os quadros completamente restaurados em janeiro de 1957, conforme ofício de número 11, emitido pelo 2º Distrito a 10 de janeiro do mesmo ano. O mesmo documento cita a existência de quatro pinturas de autoria de José Teófilo de Jesus, as quais se encontravam aos cuidados dos restauradores daquele Distrito.

Figura 54 – *A Morte do Justo*, Bento José Rufino da Silva Capinam.



Fonte: Igreja do Bonfim, Salvador, Ba.
Foto: Luis Arcdaci,

Figura 55 – *A Morte do Pecador*, Bento José Rufino da Silva Capinam.



Fonte: Igreja do Bonfim, Salvador, Ba.
Foto: Luis Arcodaci,

- **-Igreja e Convento de Santa Teresa. 1958/59** – Restauração de pinturas de tetos, altares, nichos, telas, talhas e imagens, que já foram referenciados acima.
- **Santa Casa da Misericórdia. 1960** – Restauração de 04 pinturas da Sacristia com motivos sacros (Fichas de Exame do Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Igreja do Senhor do Bonfim. 1967** – Restauração de 23 pinturas (Comunicação do Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito ao I Seminário de Estudos Sobre o Nordeste. Arquivo da Família).
- **Catedral Basílica de Salvador. 1968/69** – Restauração de 42 pinturas; Altar de Nª Sª da Conceição, Altar de São Pedro, Imagens (Obras de Arte Restauradas. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Quartel do IV Grupo de Artilharia. 1969** – Restauração de 01 pintura (Comunicação do Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito ao I Seminário de Estudos Sobre o Nordeste. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Igreja de Santana. 1969/70** – Restauração de 10 pinturas da Sacristia; 10 peças de obras de talha; 04 altares e 08 grandes pinturas (Idem).
- **Igreja de Santo Antonio da Barra. 1970** – Restauração do teto da nave e o da Sacristia; 06 pinturas e 01 nicho (Idem).
- **Museu do 2º Distrito do IPHAN. 1971** – Restauração de 26 pinturas (Idem).
- **Igreja Basílica de Nª. Sª. da Conceição da Praia. 1971** – Restauração de um grande teto da Nave (Idem).
- **Igreja da Graça, 1972** – Restauração de 03 imagens (Obras de Arte Restauradas. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Igreja do Rosário dos Homens Pretos, 1972** – Restauração de 04 pinturas (Comunicação do Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito ao I Seminário de Estudos Sobre o Nordeste. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).

- **Capela do Pirajá, 1972** – Restauração de 03 imagens (Obras de Arte Restauradas. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Convento de Nª Sª do Carmo. 1972** – Restauração de 08 pinturas sobre tela (Obras de Arte Restauradas. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Igreja Basílica de Nª. Sª. da Conceição da Praia. 1973** – Restauração de 13 pinturas sobre tela (Obras de Arte Restauradas. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Igreja da Barroquinha. 1973** – Restauração de 02 pinturas da Nave (Comunicação do Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito ao I Seminário de Estudos sobre o Nordeste. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Liceu de Artes e Ofícios. 1973** – Restauração de um grande retrato (Comunicação do Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito ao I Seminário de Estudos Sobre o Nordeste. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Igreja Nª. Sª. da Vitória. 1973** – Restauração de 14 pinturas (Comunicação do Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito ao I Seminário de Estudos Sobre o Nordeste. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Ordem 3ª de São Francisco. 1973/74** – Restauração de 53 pinturas; teto do Salão Nobre e 01 imagem (Comunicação do Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito ao I Seminário de Estudos Sobre o Nordeste. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Capela do Pirajá. 1972** – Restauração de 01 imagem (Obras de Arte Restauradas. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Convento de Nossa Senhora do Carmo. 1973** – Restauração de 08 pinturas sobre tela. (Obras de Arte Restauradas. Setor de Restauro da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).

Durante o ano de 1974, as atividades de Rescala, junto ao IPHAN, estiveram basicamente voltadas para os assuntos administrativos, em virtude da aposentadoria de Godofredo Rabello de Figueiredo Filho. Nessa época, a direção geral do IPHAN era ocupada pelo arquiteto Renato de Azevedo Duarte Soeiro⁸, que precisou nomear um substituto para a chefia do Distrito baiano. A escolha recaiu sobre Rescala, talvez, por se tratar de um antigo funcionário, comprometido e sério em suas obrigações com a instituição. Também deve ter influenciado na decisão a experiência, bem sucedida, de Rescala na administração Escola de Belas Artes.

Sobre a remota possibilidade de aceitar tal colocação, Rescala havia comentado em momento anterior, com Soeiro, que o seu nome não seria a melhor indicação. E afirmou isso esclarecendo que, na repartição, havia funcionários mais bem familiarizados com os assuntos administrativos. Ele, pelo contrário, procurava não se envolver com problemas alheios ao seu trabalho. Alegou ainda problemas de saúde que não o permitiriam viver as fortes emoções que são comuns àquela posição (Correspondência de 18 de junho de 1974 – Arquivo da Família Rescala).

Apesar das alegações, Rescala assumiu temporariamente a chefia do 2º Distrito até que Fernando da Rocha Perez viesse a assumir o cargo em 1975.

Durante o período da administração interina, Rescala admitiu ter planos para um bom desempenho na função que lhe foi atribuída. Entretanto, suas pretensões foram tolhidas, não exatamente por falta de técnicos bem preparados — nessa ocasião, segundo Rescala, a Bahia contava com um bom número de profissionais qualificados. Em sua opinião, o problema maior era a falta de condições financeiras da repartição que não atendia a contento as necessidades eminentes do patrimônio histórico, artístico e cultural baiano. Para ele, “o Patrimônio embora pudesse contribuir muito, não fornece (u) meios para isso” (JORNAL DA CIDADE, 1974).

Sem os recursos financeiros necessários, Rescala não conseguiu grandes realizações durante sua curta gestão. Não foi também observado o início de novos trabalhos no Atelier de Restauração da repartição. Alguns papéis, entretanto, nos dão conta da sua atividade administrativa em 1974, a exemplo do documento, encaminhado em resposta a uma solicitação feita pelos responsáveis da Igreja de Santo Antonio da Mouraria, em Salvador, para que a mesma fosse incluída no plano

⁸ Renato de Azevedo Duarte Soeiro ocupou a Direção Geral da DPHAN em 1967, quando da aposentadoria de Rodrigo de Mello Franco de Andrade que o indicou como seu substituto (ANDRADE, 1986, p. 32)

de restauração de monumentos tombados por aquele 2º Distrito, para o ano de 1975. A solicitação foi prontamente atendida por Rescala, o chefe do 2º Distrito em exercício, que modestamente assinava como técnico ou responsável pelo 2º Distrito (Arquivo Histórico da 7ª S. R do IPHAN. Cx. 016).

Com a chegada de Fernando Perez, Rescala voltou à rotina no Atelier de Restauração do 2º Distrito do IPHAN, desenvolvendo, no ano de 1975, vistoria e estudos para a restauração de peças em talhas e as demais obras artísticas do acervo da Igreja de São Francisco, cujo avançado estado de degradação havia sido denunciado pela imprensa (Arquivo Histórico da 7ª S. R. do IPHAN. Cx. 29.2)

- **Igreja de São Domingos. 1975/76** – Restauração do teto decorado da Nave; 19 pinturas sobre tela (Obras de Arte Restauradas. Setor de Restauo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Convento do Desterro. 1976** – Restauração dos tetos das Capelas de Nª Sª da Morte e Batismo de Cristo (Obras de Arte Restauradas. Setor de Restauo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Igreja da Catedral Basílica. 1976** – Restauração de 03 grandes painéis à óleo sobre madeira, que pertenciam a Antiga Sé, para a exposição “Remanescentes da Antiga Sé”, promovida pelo IPHAN e realizada no Museu de Arte Sacra (JORNAL DA BAHIA, 1976).
- **Igreja do Pilar. 1977** – Restauração do Altar Mor; as telas “Arca da Aliança”; “Comunhão do Sacramento”; “Descida da Cruz”; “Distribuição do pão e do vinho”; “Sacrifício da nova lei” e “Sacrifício do Cordeiro”, todas de José Teófilo de Jesus (Arquivo Histórico da 7ª S. R. do IPHAN. CX 28.1).
- **Capela de São Miguel. 1977** – Restauração de 05 imagens (Obras de Arte Restauradas. Setor de Restauo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Igreja do Senhor do Bonfim. 1978** – Restauração da imagem do Senhor do Bonfim (Arquivo Histórico da 7ª S. R. do IPHAN. CX 021).
- **Catedral Basílica de Salvador. 1979** – Restauração do teto decorado do corredor direito do Coro (Obras de Arte Restauradas. Setor de Restauo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).
- **Igreja da Graça. 1979** – Restauração de uma imagem do Cristo crucificado (Obras de Arte Restauradas. Setor de Restauo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN).

4.4 Homenagens

Sua trajetória no Órgão do Patrimônio foi marcada por algumas homenagens recebidas em reconhecimento ao seu desempenho em prol da defesa do patrimônio artístico na Bahia e em outros territórios, das quais destacamos:

- **1963.** Câmara Municipal de Salvador: Título de Cidadão da Cidade de Salvador (Relação de Condecorações. Arquivo da Família Rescala).

- **1977.** Governo do Estado da Bahia: Título de Grão Mestre da Ordem do Mérito da Bahia (Anexo MM) e, no mesmo ano, foi Convidado de Honra do II Festival de Arte de Cachoeira (BA) pela Prefeitura daquela cidade (ANS. Cx.0048/371)

Ao completar 70 anos, Rescala foi aposentado pela compulsória, tendo recebido dos colegas da 4ª Diretoria Regional do IPHAN, uma placa de prata (Figura 56) simbolizando uma homenagem que foi recebida com emoção pelo restaurador.

Figura 56 – Placa: Homenagem dos colegas do IPHAN. 1980



Fonte: Arquivo de Família

Embora o foco do nosso trabalho esteja direcionado aos trabalhos de restauração de pintura desenvolvida por Rescala em Salvador, não podemos deixar de mencionar que estas atividades desenvolvidas por ele e sua equipe, a serviço do IPHAN, também se destinaram a outras cidades da Bahia, como Santo Amaro, Cachoeira, Ilha de Itaparica, Cairú, Feira de Santana e outras, alcançando outros

Estados do Nordeste, a exemplo de Pernambuco, Paraíba, Maranhão e Sergipe. O Estado de Sergipe também rendeu homenagem ao restaurador, que ali realizou diversos trabalhos tanto na capital quanto em cidades, como São Cristóvão.

1980 – A EBA - UBA, inaugurou o Atelier de Restauração dando-lhe o nome do Professor Rescala (AHEBA. Envelope 108; Atas de Congregação 1976-1984; Ata de 09 de outubro de 1980)

1981 – A Empresa Sergipana de Turismo (EMSETUR): Criação, em um dos monumentos da cidade São Cristóvão restaurado pelo programa por ela patrocinado de um centro de restauração que recebeu o nome de *Centro de Restauração João José Rescala* (Anexos NN).

Já aposentado pela compulsória em 1980, Rescala foi convidado para continuar no IPHAN prestando assessoria ao Atelier de Restauração de Obras de Arte do IPHAN, porém, em virtude da idade avançada e para evitar o contínuo contato com os produtos químicos de alto teor de toxicidade, preferiu seguir dedicando-se exclusivamente à vida artística até seus últimos dias.

Como dito anteriormente, Rescala faleceu em 08 de julho de 1986. A notícia da sua morte, que figurou nos jornais de maior circulação, lamentava uma tríplice perda: a do grande artista, do “mais importante restaurador” na Bahia (A TARDE, 09 jul. 1986), que contribuiu significativamente para salvar grande parte do seu patrimônio cultural, e do mestre, responsável pela formação de dezenas de profissionais que, à seu exemplo, seguem trabalhando pela preservação do patrimônio cultural, histórico e artístico da Bahia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo desenvolvido sobre a trajetória de João José Rescala junto aos campos da restauração e da docência, que rendeu envolvimento profissional com a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nos proporcionou uma grata satisfação, uma vez que, atendeu os questionamentos que haviam motivado a formulação da pesquisa. Os resultados aqui apresentados constituem uma fonte rica em informações sobre a carreira do professor e restaurador Rescala.

Iniciada no Rio de Janeiro, a sua carreira ganhou reconhecimento nacional a partir de 1937, quando foi premiado pelo Salão Nacional de Belas Artes, recebendo a 2ª melhor colocação daquele concurso, o Prêmio de Viagem ao País, que lhe proporcionou uma viagem pelo Norte e Nordeste brasileiros. Nessa ocasião, o jovem artista pode estreitar relações com o SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Órgão que, naquele momento, além da importante e pioneira missão de cadastrar, catalogar e restaurar o patrimônio nacional estava também responsável pelos trâmites referentes às premiações do SNBA.

Estabelecida a relação com o citado Órgão, não tardou a surgir, para Rescala, oportunidades de trabalho no SPHAN, como nos revelaram os inventários que realizou, referentes a bens artísticos móveis, pertencentes ao Estado de Goiás e do Ceará. A participação dele, nesta fase inicial do Órgão, deixou uma significativa colaboração através de seus apontamentos, desenhos e fotografias, registros que contribuíram para enriquecer o mapeamento de monumentos históricos distribuídos pelo território brasileiro. Além do importante aporte dado nesta fase, do processo de conservação do Patrimônio iniciado pelo SPHAN, acreditamos ainda que estas primeiras atividades, foram fundamentais para o seu envolvimento profissional na área da conservação e restauração de bens artísticos móveis.

Em 1943, teve mais uma vez seu trabalho reconhecido no SNBA, ao ser contemplado com o Prêmio de Viagem ao Exterior. Esta premiação, que resultou em contatos com as culturas Norte Americana e Mexicana, poderia ter possibilitado à Rescala se tornar o primeiro restaurador de formação científica no Brasil. Entretanto, como mostrado, a capacitação – sugerida pelo Diretor do SPHAN, Rodrigo de Mello Franco de Andrade – não pode ser consolidada, ficando sua experiência nos

Estados Unidos, em termos de restauração, restrita a observações em ateliês de restauro. Por tais razões, indicou Edson Motta para assumir tal missão, o qual a desempenhou com brilhantismo.

Superando a impossibilidade de realização de cursos de conservação e restauração na América do Norte, Rescala iniciou sua carreira nessa área no final da década de 1940, ao lado de Motta, que lhe orientou e transmitiu os conhecimentos auferidos na Universidade de Harvard (USA).

O grande conhecimento das técnicas da pintura, a experiência bem sucedida na realização de inventários, as observações de trabalhos de restauro em ateliês nos Estados Unidos e, sobretudo, os conhecimentos teórico/práticos sobre restauração, obtidos através de Edson Motta, constituíram, sem dúvida, uma base sólida para a nova profissão abraçada por Rescala, que, no início da década de 1950, já era apontado como um dos melhores restauradores do Brasil, junto à Edson Motta que ocupava a posição mais destacada nessa área no país.

Sua reputação como restaurador se fazia notar por sua atuação na DPHAN, fazendo inspeções de obras artísticas em monumentos, principalmente, ligados ao Clero. Estes trabalhos não passaram despercebidos pelo diretor da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, o qual, em 1952, propôs a Rescala que viesse implantar e lecionar a Cadeira de *Teoria Conservação e Restauração da Pintura*, na referida Escola.

A vinda de Rescala para a Bahia, embora tivesse contrariando o interesse do SPHAN naquele momento, foi fundamental para as mudanças que ocorreram no campo da restauração e para a implantação do ensino desta especialidade na Escola de Belas Artes da Bahia. Após assumir a Cadeira de *Teoria, Conservação e Restauração da Pintura* (que ocupou de 1952 a 1979), procurou transmitir, aos alunos que frequentaram suas aulas, uma conscientização a respeito da matéria através do seu conteúdo teórico que primava pela boa formação do profissional que viesse a atuar no campo da preservação, conservação e restauração do patrimônio artístico e cultural.

É importante ressaltar que Rescala, na condição de professor contratado, prestou, na EBA da Bahia, concursos para Professor Docente Livre e Catedrático, sendo aprovado em ambas as modalidades. Lembramos ainda que, ao ser aprovado no segundo concurso, Rescala fez da Bahia o primeiro Estado brasileiro a oficializar uma disciplina ligada à área de restauro no currículo universitário.

Além de ter formado profissionais que prestaram e que continuam prestando, serviços em prol da conservação e restauração do patrimônio baiano, sua atuação junto ao IPHAN foi fundamental para conter os males que lentamente vinham causando a degradação desse acervo. Como vimos, foram inúmeras as obras de arte de inestimável valor, tanto do ponto de vista estético quanto histórico que receberam dele os primeiros cuidados e que puderam ser salvas da.

Assim, João José Rescala, deixou sua marca na conservação e restauração de bens artísticos, através de suas pesquisas, técnicas aplicadas e, fundamentalmente, dos conhecimentos transmitidos para que esta atividade se consolidasse em prol do patrimônio cultural da Bahia e do Brasil.

REFERÊNCIAS

- A COLLECÇÃO de telas do Lyceu: o pintor R. de Farias vai restaurar. **O Imparcial** Salvador, 17 nov. 1925.
- A EXPOSIÇÃO do pintor José Rescala. **A Tribuna**, Vitória, 25 maio 1938
- ABRE-SE ao público a Casa dos 7 Candeeiros. **A Tarde**, Salvador, 14 maio 1952.
- ALVES, Marieta. As atuais obras de arte da Igreja matriz da Rua do Passo. **A Tarde**, Salvador, 02 jun. 1956.
- _____. Restaurações de Pintura na Bahia. **A Tarde**, Salvador, 22 jan.1960.
- AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**: guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador. São Paulo: Martins. 1973. 263 p.
- ANDRADE, Rodrigo de Mello Franco. **Rodrigo e seus tempos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986
- ARGAN, Giulio Carlos. **Guia de história da arte**. 2. ed. Lisboa: Estampas, 1912.
- ARGÔLO, José Dirson. IX Congresso da ABRACOR homenageou Pioneiros da Restauração Moderna na Bahia. **Boletim Informativo da Associação Brasileira de Conservadores – Restauradores de Bens Culturais**. set./out./nov., 1999. Disponível em:< <http://www.abracor.com.br>> Acesso em: 5 mar. 2009.
- ARQUIVO da Universidade da Bahia. Escola de Belas Artes. Salvador: Tipografia Beneditina, 1953. v.1.
- ARQUIVO da Universidade da Bahia. Escola de Belas Artes. Salvador: Tipografia Beneditina, 1954 – 1955. v.2.
- ARQUIVO da Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. Salvador: Tipografia Beneditina, 1956. v.3.
- AVANCINI, José Augusto. Pintores paisagistas baianos: três artistas de talento. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26, 2007. **Anais...**Belo Horizonte: 2007, p. 357.
- BAHIA. Decreto nº 10.001, de 26 de setembro de 1936. Contrato firmado entre o Governo Estadual e Robespierre de Farias e Presciliano Silva. **Diário Oficial da Bahia**, Salvador, 26 set. 1936.
- _____. Decreto de 31 de março de 1964. **Diário Oficial da Bahia**, Salvador, 01 abr.1964; p. 3011

BALTIERI, Rosana Rocha. O restauro do altar do transepto da Igreja de Santa Teresa por João José Rescala (1958-1959). In: ENCONTRO DE SÃO LÁZARO, 2, 2011. Salvador: Quarteto, 2011, p.291.

BANCO SAFRA (Ed.). Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 1978. 15p.

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**: estudo histórico e morfológico. Rio de Janeiro: Record, 1956. v.1, 400 p. p.309.

BELAS Artes – venceu a Arte Clássica. **Correio da Noite**, Rio de Janeiro, 28 set.1943.

BELAS Artes muda para o Canela depois de 75 anos. **Diário de Notícias**. Salvador, 04 mar. 1966

BOITO, Camilo. **Os restauradores**: conferência feita na exposição de Turim em 7 de junho de 1884. Tradução Paulo Mugayar Kuhl e Beatriz Mugayar Kuhl. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

BOOKES of Today. **The Kansas City Star**, Kansas City. (EUA), 05 dez. 1953.

BRAGA, Ana Teresa. **A evolução dos critérios de intervenção de restauro de obras de arte sacra em Portugal**. Disponível em:< <http://www.prorestauro.com>.> Acesso em: 11 mar. 2011.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Tradução Beatriz Mugayar Kuhl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BRASIL. Ministério da Cultura. **SPHAN memória oral**. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Nacional Pró – Memória, 1986.

BRITO, Reynivaldo. Rescala. **A Tarde**, Salvador, 09 jul.1986.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006. 288p. il.

CARVALHO FILHO, José Eduardo Freire. **A devoção do Senhor J. do Bom-Fim. Bahia**. Bahia: Typ. de São Francisco,1923.

CAVALCANTI, Lauro. O cidadão moderno. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 24, p.297- xxx,1996.

COSTA, Lygia Martins. A defesa do patrimônio cultural móvel. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.22, p. 145 – 149, 1987.

CHUVA, Márcia R. R. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2009.

DEPOIS de Longa Permanência nos EEUU e México. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 24 fev.1946.

DERRICK, M. R.; STULIK, D.; LANDRY, J. M. **Infrared spectroscopy in conservation science**: scientific tool for conservation. Los Angeles: The Getty Conservation Institute; 1999.

DOS ANJOS, José Humberto Rodrigues. Literatura brasileira em Goiás: uma flor que nasceu entre as pedras. **Revista Ícone da UEG**, 2009. Disponível em: <<http://www.slmb.ueg.br/direcao.php>>. Acesso em: 12 mar. 2011.

DVOŘÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos**. Tradução Valéria Alves Esteves Lima. São Paulo: Ateliê, 2008.

EDSON Motta (1910 – 1981): o homem de mil ofícios, sempre em defesa da arte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 05 maio 1981.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/cfv_egba.htm>. Acesso em: 15 jan. 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário eletrônico Aurélio**. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009. (versão 6.0).

FLEXOR, Maria Helena Ochi. De oficial mecânico a operário ou artista: O Liceu de Artes e Ofícios e a Academia de Belas Artes da Bahia. In: COLÓQUIO NACIONAL DE ARTE BRASILEIRA NO SÉCULO 19, 2008. **Anais...** Rio de Janeiro, 2008.

_____. Pedro Ferreira, um escultor desconhecido. **Varia História** [on line], Belo Horizonte, v.24, n.40, p.497-510, jul.- dez., 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.go.gov.br>> Acesso em: 20 out.

FLEXOR, Maria Helena Ochi; FRAGOSO, Hugo OFM (Orgs.) **Igreja e convento de São Francisco da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2009. 468p. il.

FRANÇA, Acácio. Saque e vandalismo. **Publicações do Museu da Bahia**, Salvador, n. 4, 1944.

FREIRE, Luiz Alberto. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

GANTOIS, Ana Maria D'Errico. Um estudo sobre Presciliano Silva. **Revista Ohun**, v.2, n.2, 2005. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br>>. Acesso em: 13 maio 2010.

IMPORTANTE obra de Arte. **A Noite**, Salvador, 19 jan. 1927.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Sphan/Pró-Memória, 1980. 143p. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 05 mar. 2011.

INSTRUÇÕES para os concursos para Premio de Viagem ao Estrangeiro, em 1914. Acta da Sessão do Conselho Docente, realizada em 9 de Maio de 1914 .Compilada por Arthur Valle e Camila Dazzi. Disponível em:<<http://dezenovevinte.net./documentos.>> Acesso em: 13 abr. 2011

IPHAN expõe 3 quadros da antiga Igreja da Sé. **Jornal da Bahia**, Salvador, 26 jan.1976. Edição Especial.

J. RESCALA. **O Jornal**, Manaus, 13 dez. 1938.

JOÃO José Rescala. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1954.

JOÃO Rescala expõe na ABI. **A Noite**, Rio de Janeiro, 14 fev.1946.

LAURIE, A.P. **La practica de la pintura**: métodos y materiales empleados por los pintores. Traducción de Míguel Lopez y Atocha. 4. ed. Buenos Aires: Albatros, 1944.

LINS, Eugenio de Ávila. **Preservação no Brasil**: a busca de uma identidade. 1989. 328f. Dissertação (Mestrado de Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1989.

MAGALHÃES, Emídio. Um pintor bahiano no século XIX. **Arquivos da Escola de Belas Artes, UFBA**. Salvador, v.3, p. 99 – 103, 1956.

MARQUES, Maria Inês Corrêa. **UFBA na memória**: 1946-2006. Salvador: EDUFBA, 2010. 476 p. il.

MATTOS. Waldemar. **Pinacoteca do Paço Municipal**. Salvador: Manú, 1959. (Contribuição da Câmara Municipal da Cidade do Salvador ao IV Colóquio Internacional de Estudos Luso – Brasileiros).

MAYER, Ralph. **Manual do artista de técnicas e materiais**. Tradução Christine Nazareth. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MESTRE Rescala: 50 anos de pintura. **A Tarde**, Salvador, 08 set.1985.

MICELI, Sergio. **Intelectuais a brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 440 p.

_____. **Imagens negociadas retratos da elite brasileira (1920-40)**: São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIGUEL, Ana Maria Macarrón. **História de la conservación y restauración**: desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Tecnos, 2008.

MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli**: arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1982.

MOREIRA, Vicente Deocleciano. **Histórico da edificação do convento e igreja de São Francisco**. Salvador: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1976. (datilografado).

MOTTA, Edson; As supostas Escolas de Restauração. **Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil**; Rio de Janeiro, n.5; 1955.

MUSEU de Arte Sacra da Bahia. **A Tarde**, Salvador, 1959.

NÚCLEO Bernadelli: os operários da pintura. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 15 maio 1982.

O NOVO sentido da pintura brasileira. **A Tarde**, Salvador, 26 jul. 1938.

O, TALVEZ, mais antigo afresco do Brasil. **A Tarde**, Salvador, 25 out. 1958.

OTT, Carlos. **A Escola Bahiana de Pintura**: 1764-1850. São Paulo: MWM, 1982.

PARÁISO, Juarez. Núcleo Bernadelli: contribuição de Rescala. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 03 dez.1970.

PELAS Artes. **O Democrata**, Salvador, 19 jul. 1916.

PERES, Fernando da Rocha. **Memória da Sé**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado; Macunaíma, 1999.

PERUSINI, Giuseppina. **Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee**: storia, teorie e tecniche. Itália: Del Bianco, 1985.

POUR LA VICTORI. L' Amerique Latine: João José Rescala, peintre brésilien. Paris. 26 jun.1946.

PROFESSORES Catedráticos: nomeados 4 para a Escola de Belas Artes. **Jornal Estado da Bahia**, Salvador, 31 jan.1955.

PUGET, Gentil. Rescala, o poeta maravilhoso das tintas e das cores. **A Vanguarda**. Belém, 4 jan.1939.

QUIRINO, Manoel R. **Artistas bahianos**: indicações biográficas. 2. ed. Salvador: Oficinas da Empresa "A Bahia", 1911.

RAMOS FILHO, Orlando. Restauração de bens móveis e integrados: 40 anos. **A Revista do Patrimônio IPHAN - MEC**, Rio de Janeiro, n. 22, p.154 – 157, 1987.

RELEMBRANDO o Salão deste ano. **A Gazeta de São Paulo**. São Paulo, 29 out. 1943.

RESCALA deixa a restauração e o ensino para dedicar-se à pintura. **Jornal da Bahia**, Salvador, 30 nov.1979.

RESCALA recebe o Título de Professor Emérito, **Correio da Bahia**. Salvador, 20 set.1983.

RESCALA: vida nova às obras de arte. **Jornal da Cidade**. Salvador, 18 ago. 1974.

RESCALA, João José. **Restauração de obra de arte**: pintura, imaginária, obras de talha. Salvador: Universidade Federal Bahia; Centro Editorial e Didático, 1985.

_____. Presciliano Silva. **A Tarde**, Salvador, 18 maio 1983.

_____. **Restauração da pintura**: considerações de caráter geral. 1953. 54 f. Tese (Docência Livre da Cadeira de Teoria e Conservação da Pintura) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1953.

ROBESPIERRE de Farias e a bela arte. **A Tarde**, Salvador, 25 nov. 1954.

ROSA dos Ventos. **Diário de Notícias**, Salvador, 24 - 26 dez. 1967

ROTEIRO sacro e heróico da difícil arte de restaurar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 fev.1975.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Tradução Maria Lucia Bressan Pinheiro. São Paulo: Ateliê, 2008.

SABOIA, Juliana. A mão que retoca as obras do Louvre: mestres entre os restauradores, brasileira cuida de preciosidades no museu do francês. **Veja** [on line] São Paulo, edição n.1699, 09 de maio, 2001. Disponível em:< <http://veja.abril.com.br>. > Acesso em: 05 nov. 2010.

SALÃO NACIONAL DE BELAS ARTES, 81.,1976. **Catálogo...** Rio de Janeiro: MEC; Imprensa Nacional, 1976.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a academia SPHAN. **A Revista do Patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN – MEC, n.24, p.77 – 95, 1996.

SEGISMUNDO, Fernando. De peixeiro a Prêmio de Viagem. **Vamos Ler!**. Rio de Janeiro, 16 dez. 1943.

SILVA, Viviane Rummler da. **A Fundação da Academia de Belas Artes da Bahia**. Disponível em:< [http:// www.eba130.ufba.br/](http://www.eba130.ufba.br/)>. Acesso em: 20 out. 2011.

_____. **Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia**: João Francisco Lopes Rodrigues (1825 – 1893) e Miguel Navarro y Cañizares (1832 – 1913), 2008. 112f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da UFBA, 2008.

SIMAS FILHO, Américo. Discurso de Recepção da Posse da Cátedra do Prof^o. Rescala. **Arquivos da Universidade Federal da Bahia**, Escola de Belas Artes, v.3, p. 260 a 270, 1954 – 1955.

SOU “baiano de coração”, diz o artista. **Jornal Universitário**, Salvador, 28 fev. 1971.

SOUSA-LEÃO FILHO, Joaquim. Palácio das Torres. **Revista do Patrimônio IPHAN - MEC**. Rio de Janeiro, n.10, p.135 -167,1946.

SPHAN memória oral. **Depoimento de João José Rescala**. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 1988.

TRÊS grandes nomes para a Escola de Belas Artes da Bahia. **Diário da Bahia**, Salvador, 18 maio 1952.

UM GRANDE escultor brasileiro. **Jornal Ilustração**, Goiás, 1940.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **Catálogo geral da UFBA**. Salvador: Departamento Cultural da Reitoria da UFBA, 1966. 306 p.

VALADARES, José. **A Galeria Abbott**: primeira pinacoteca da Bahia. Salvador: Museu do Estado. Secretaria de Educação, 1951. 111p.

_____. Restauradores. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 25 jul. 1948

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. **Instruções para os concursos para Premio de Viagem ao Estrangeiro, em 1914**. 1920.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. Tradução Beatriz Mugayar Kuhl. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2008.

DOCUMENTAÇÃO CONSULTADA EM ARQUIVOS

ARQUIVO DOCUMENTAL DO AM – RESTAURO

DOSSIÊS das telas do Museu de Arte da Bahia. Salvador, AM Restauro, 1994.

DOSSIÊS das telas do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Salvador: AM Restauro, 1992.

DOSSIÊS das telas da Escola de Medicina da UFBA. Salvador: AM Restauro, 2010.

ARQUIVO DOCUMENTAL DO STUDIO ARGÔLO

DOSSIÊS das telas do Museu de Arte da Bahia. Salvador: Studio Argolo, 1994.

DOSSIÊS das telas do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Salvador: Studio Argolo, 1992.

DOSSIÊS das telas da Pinacoteca da Câmara Municipal de Salvador. Salvador: Studio Argolo, 1977.

ARQUIVO DA FAMÍLIA CORDEIRO DE FARIAS

DIVULGAÇÃO do Atelier de Restauração e Pintura do Professor Robespierre de Farias. **Diário de Notícias**. Salvador, 3 de outubro de 1929.

BODAS DE OURO. Recorte de Jornal, sem identificação: anuncia o 50º aniversário de casamento de Robespierre de Farias, casado em 21 de maio de 1910

ARQUIVO DA FAMÍLIA RESCALA.

CERTIFICADO da Grande Medalha de Prata do Lyceu de Artes e Ofícios. 1928.

CERTIFICADO da Medalha de Prata do SNBA. 1939.

CERTIFICADO do Prêmio de Viagem no País. 1937.

CERTIFICADO da Escola Nacional de Belas Artes. 1952.

CERTIFICADO do Museu Nacional. 1965.

PAINTINGS by Rescala: catálogo de exposição. Instituto da América Latina: New York, 1945.

CONVITE da exposição realizada em Vitória do Espírito Santo, 1938.

UM grande escultor Brasileiro. Revista Ilustração, São Paulo, p.319 – 324, dez. 1940. (xérox).

CONVITE da exposição realizada no Rio de Janeiro, 1939.

CONVITE da exposição das obras de Veiga Valle, 1940.

PORTARIA de nº 17 de 11 de novembro de 1947.

CORRESPONDÊNCIA de Sílvia M. Martins de 26 de janeiro de 1968.

FOTO de Rescala em Discurso de Posse de Professor Catedrático.

CONVITE da Exposição realizada em Madrid em 1959.

DECLARAÇÃO de aproveitamento de curso, 1959.

CARTÃO de agradecimento do Comitê do Fundo Internacional para Florença. 1969.

CORRESPONDÊNCIA de Pancetti de 19 de novembro de 1933.

CORRESPONDÊNCIA de Rescala para Soeiro com data de 18 de junho de 1974.

RELAÇÃO DE CONDECORAÇÕES.

OFÍCIO da Emsetur.

ARQUIVO HISTÓRICO DA ESCOLA DE BELAS ARTES (AHEBA).

CÓPIA do Legado Caminhoá; Doc. Avulso; in Envelope nº08. Datilografado.

RELAÇÃO de Títulos apresentados na EBA-UFBA. Envelope 108, 831 p. 699 – 700.

CÓPIA de certificado de aproveitamento de curso da Escola Nacional de Belas Artes. Envelope 108, p.55.

CORRESPONDÊNCIA emitida pelo Sr. Henrique Marco Dorto, Diretor do Instituto de Cultura Hispânica da UBFA, para Rescala. Envelope 108, p.289.

CÓPIA DO REGISTRO CIVIL – 1929. Envelope 108, p.69.

SOLICITAÇÃO de afastamento para estudos em Madrid, dirigida ao presidente da República. Envelope 108, p.313

DOCUMENTOS diversos sobre os cursos de Especialização em Restauração nos anos de 1980-1981. Cxs. 104; 122; 123; 244.

CORRESPONDÊNCIA do Diretor Mendonça Filho, convidando Rescala para lecionar na EBA-UBA em 1952. Envelope 108, p. 829.

RESPOSTA à correspondência de Mendonça Filho, encaminhada por Rescala aceitando lecionar na EBA-UBA em 1952. Envelope 108, p. 823.

AUTENTICAÇÃO da Certidão de Casamento. Envelope 108, p.45-46.
Relação de Títulos. Envelope 108; 831p.; p.699-700.

ATAS e Papeis: 1949-1950. Envelope 24. Documento avulso.

LIVRO de Atas. Envelope 40. p.57.

CERTIDÃO de registro de casamento. Envelope 108. p. 45.

QUESTIONÁRIO de Comissão de Formação e Aperfeiçoamento de Pessoal Docente. Envelope 108. p.162.

ATESTADO de regência da cadeira de Teoria Conservação e Restauração da Pintura, fornecida a Rescala pela EBA em março de 1953. Envelope 108. p.623

CIRCULAR de nº 82 de 07 de março de 1953, dirigida a Rescala, comunicando concessão a inscrição em concurso. Envelope 108. p.719.

Of. Nº 242, de 1 de junho de 1954, do Diretor Mendonça F. para Rescala, informando dia hora e membros da banca do concurso de livre docência. Envelope 10; p.91.

EDITAL do concurso a Docência Livre de 01 de junho de 1954. Envelope 10; p.45.

ATA da Realização da Prova Escrita ao Concurso à Docência Livre da Cadeira de Teoria, Conservação e Restauração da Pintura. Envelope 108; p.787.

ATA da Realização da Prova Prática ao Concurso à Docência Livre da Cadeira de Teoria, Conservação e Restauração da Pintura. Envelope 108; p.813.

FOTO da obra A Fiandeira, de Manuel Lopes Rodrigues, antes dos procedimentos realizados durante a Prova Prática em 1954. Envelope 108; p.819.

FOTO do verso da obra A Fiandeira, de Manuel Lopes Rodrigues, antes dos procedimentos realizados durante a Prova Prática em 1954. Envelope 108;p.821

FOTO do verso da Obra A Fiandeira, de Manuel Lopes Rodrigues, durante procedimentos de limpeza realizados durante a Prova Prática em 1954. Envelope 108; p.825.

FICHA de Exame da Obra, desenvolvida durante a Prova Prática em 1954. Envelope 108; p.817.

PROVA Prática do Concurso à Docência Livre em 1954. Envelope 108; p.683 – 691.
ATA DA REUNIÃO da Comissão Examinadora do Concurso à Docência Livre da Cadeira Teoria Conservação e Restauração da Pintura, para ouvir a Prova Didática, com data de 22 de julho de 1954. Envelope 108; p.665.

COMUNICADO do Reitor Edgard Santos ao diretor Mendonça Filho, informando da nomeação de Rescala como Professor Catedrático Interino, da disciplina Teoria Conservação e Restauração da Pintura, com data de 07 de fevereiro de 1955. Envelope 108; p. 629.

SOLICITAÇÃO para inscrição no Concurso da Cátedra de Teoria Conservação e Restauração da Pintura com data de 26 de março de 1955. Envelope 108; p. 617.

SOLICITAÇÃO ao Departamento de Pintura, da contratação de Auxiliar de ensino para a cadeira de Teoria Conservação e Restauração da Pintura. 25 de fevereiro de 1957. Envelope 311.

DEPARTAMENTO DE PINTURA, aprova a solicitação do professor Rescala de 25 de fevereiro de 1957. Envelope 311.

TORRES, Octávio. Biografias resumidas dos professores da Academia e da Escola de Belas Artes da Bahia desde sua fundação em 1877 até 1955. Envelope 190.

CADERNETAS ESCOLARES de Teoria, Conservação e Restauração da Pintura. Caixa 25 e 25.

DECRETO PRESIDENCIAL da nomeação de Rescala como Professor Catedrático em 1955. Envelope 108; p. 145.

TERMO DE POSSE de Professor Catedrático da Cadeira Teoria, Conservação e Restauração da Pintura. Envelope 108; p. 501

ATA DA REUNIÃO do Departamento III de 1974. Envelope 67, p.44.

ATA DA REUNIÃO da Congregação de 8 de março de 1975. Envelope 67; p.44.

PORTARIA de número 123, do Reitor Albérico Fraga. 1961, Envelope 108; p. 265.

OFÍCIO de número 775 do Diretor da Escola. Envelope 108; p. 269.

OFÍCIO de número 774 do Diretor da Escola. Envelope 108; p. 267.

OFÍCIO de número 22/73 da Diretora da Escola. Envelope 108; p.107.

ATA DE SESSÃO da Congregação de 03 de janeiro de 1963. Envelope 260. Livro das Atas de Congregação ano 1959; p. 107.

ATA DA SESSÃO da Congregação de 29 de dezembro de 1964. Envelope 260. Livro das Atas de Congregação ano 1959; p.165.

CADERNETAS do Curso de Especialização em Teoria Conservação e Restauração **1964**. Cadernetas Escolares ano 1965, Cx 25.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **Regimento Interno da EBA em 1965**. Envelope 260; Livro das Atas de Sessão da Congregação 1958-1965; p. 179.

ATA DA SESSÃO do Departamento de 04 de setembro de 1974. Envelope 67; Livro de Atas das Sessões do Departamento de Pintura (1959-1974) p. 48.

ATA DA SESSÃO da Congregação de 28 de novembro de 1979. Envelope 116; Livro de Atas das Sessões da Congregação (1978-1984) p. 09.

PORTARIA de número 472/80, do Reitor Luiz Fernando Seixas de Macedo Costa. 1980, Envelope 108; p. 21.

PROPOSTA de concessão de Título de Professor Emérito da UFBA. Envelope 108; p. 05.

ANÁLISE CRÍTICA do Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Envelope 123.

TORRES, Octávio. **Biografias resumidas dos professores da Academia e da Escola de Belas Artes da Bahia desde sua fundação em 1877 até 1955.** Salvador, 38p.

ARQUIVO HISTÓRICO DA 7ª S. R. DO IPHAN – BA

OFÍCIO de número 36 de 29 de Março de 1951. **Arquivo Histórico da 7ª S. R. CX 29.1;** pata 2819

FICHA de Exame de Obras de Arte. Documentos avulsos referentes a diversos trabalhos (Setor de Conservação e Restauo/IPHAN-BA)

NORMAS para restauração de obras de arte tombadas pelo IPHAN. 1977. Documento Avulso (Setor de Conservação e Restauo/IPHAN-BA)

CARTA/683 de 12 de Dezembro de 1951, do Diretor Geral da DPHA ao Arcebispo baiano. Arquivo Histórico da 7ª S. R. CX. 027; P. 2795

OFÍCIO de nº 584 de 25 de Abril de 1958, do Diretor Geral da DPHA ao Chefe do 2º Distrito. Arquivo Histórico da 7ª S. R. CX. 027; P. 2795

CARTA s/n de 30 de Julho de 1958, de Godofredo Filho ao Diretor Geral da DPHAN. Arquivo Histórico da 7ª S. R. CX. 027; P. 2795

CARTA nº12 de 15 de Março de 1955, de Godofredo Filho ao Rvmº. Senhor Arquiabade do Mosteiro de São Bento. Arquivo Histórico da 7ª S. R. CX. 032

OFÍCIO nº 11 de 10 de Janeiro de 1957, de Godofredo Filho ao. Senhor Juiz da Devoção Nosso Senhor Bom Jesus do Bomfim. Arquivo Histórico da 7ª S. R. CX. 021

OBRAS de Arte Restauradas. Documento avulso. Setor de Restauo da 7ª Regional do IPHAN

COMUNICAÇÃO do Atelier de Restauração de Obras de Arte do 2º Distrito ao I Seminário de Estudos Sobre o Nordeste. Documento avulso. Setor de Restauo da 7ª Regional do IPHAN

OFÍCIO de número 129/74 de 13 de Agosto de 1974 de Rescala para a Presidente da Pia União de Santo Antonio da Mouraria. Arquivo Histórico da 7ª S. R. CX 016. P. 2735

PARECER do Estado de Conservação das obras em talha da Igreja de São Francisco. Arquivo Histórico da 7ª S. R. do IPHAN. Cx. 29.2.

RELATÓRIO do Atelier de Restauração. 1977-1978. Arquivo Histórico da 7ª S. R. do IPHAN. CX 28.1

OFÍCIO nº 432/78. de 29 de Maio de 1978, do Diretor da 4ª DR do IPHAN ao Tesoureiro da Devoção de Nosso Senhor Bom Jesus do Bomfim. Arquivo Histórico da 7ª S. R. do IPHAN. CX 021

ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DE ARTE DA BAHIA:

RELAÇÃO DE OBRAS Entregues a Robespierre de Farias e Presciliano Silva. Classificador (A-Z) Gestão José Antonio do Prado Valladares 1939-1959. Pasta 03; 1936; 24 p.; p.23 e 24.

CARTA/OFÍCIO s/nº; de 11 de janeiro de 1938 de Presciliano Silva para o Diretor da Pinacoteca e Museu do Estado. Classificador (A-Z) Gestão José Antonio do Prado Valladares 1939-1959./ Pasta 3. 1937. 24 p. p.21

ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DE ARTE SACRA/UFBA:

LIVRO de Relatório de Obras. Documento 01/50/OR

LIVRO de Relatório de Obras. Documento 02/50/OR

LIVRO de Relatório de Obras. Documento 03/50/OR

PASTA Restauração/MAS . REG. nº 13; nº 17; nº18; nº 34; nº 220; nº 219 e 248

PASTA Restauração/MAS – Série Arte . REG. nº A13; A24; A25 e A45

ARQUIVO NORONHA SANTOS/IPHAN (RJ)

CORRESPONDÊNCIA da Rescala para o Dr. Renato Soeiros, referente a homenagem na cidade de Cachoeira. IPHAN, Rio de Janeiro. Cx.0048/371 p. 41
Proposta de voto de louvor à Rescala. CX. 0048/371. P. 0234. IPHAN, Rio de Janeiro.

TALHA do interior da igreja de Nª. Sª. da Abadia. Cx.0110/Env. 02. IPHAN, Rio de Janeiro.

FICHA de inventário da Igreja de Nª. Sª. da Abadia". Cx.0110/Env. 02. IPHAN, Rio de Janeiro.

FACHADA da Igreja de São Francisco de Paula. Cx.0111/Env. 01. IPHAN, Rio de Janeiro.

FICHA do inventário da Igreja do Carmo. Cx.0038/Env. 02. IPHAN, Rio de Janeiro.

FICHA de inventário do Chafariz de Goiás. Cx.0109/Env. 09. IPHAN, Rio de Janeiro.

FOTO do Chafariz de Goiás. Cx.0109/Env. 09. IPHAN, Rio de Janeiro.

FICHA de inventário da *Rancharia dos Camboeiros*. Arquivo Inventário/Ceará. IPHAN, Rio de Janeiro.

FICHA do inventário da Matriz de N^a. S^a. da Palma. Arquivo Inventário/Ceará. IPHAN, Rio de Janeiro.

FICHA do inventário da Câmara Municipal e Cadeia de Itapipoca. Arquivo Inventário/Ceará. IPHAN, Rio de Janeiro.

FICHA do inventário da Casa da Câmara e Cadeia de Crato. Arquivo Inventário/Ceará. IPHAN, Rio de Janeiro.

CERTIDÃO de Atividades. Arquivo técnico administrativo Cx. 0048/371/P.0234.

PROPOSTA de voto de louvor a Rescala. Conselho Consultivo da DPHAN [1938-1963]. Pasta 28.

TELEGRAMA enviado por Rescala para o Dr. Rodrigo de Mello Franco em Maio de 1952. Arquivo técnico administrativo. Cx. 00497/P.0322. MEC/SPHAN. Rio de Janeiro.

CORRESPONDÊNCIA do Dr. Rodrigo Mello de Franco enviada a Rescala em 11 de Junho de 1955. **Arquivo técnico administrativo**. Cx. 0048/P.0234. MEC/SPHAN. Rio de Janeiro.

CORRESPONDÊNCIA do Dr. Rodrigo Mello de Franco enviada a Rescala em 18 de Novembro de 1954. **Arquivo técnico administrativo**. Cx. 0048/P.0234. MEC/SPHAN. Rio de Janeiro.

CORRESPONDÊNCIA de Rescala enviada a. Rodrigo Mello de Franco em 20 de Maio de 1952. **Arquivo técnico administrativo**. Cx. 0048/P.0234. Rio de Janeiro.

CORRESPONDÊNCIA enviada por Rescala a Rodrigo de Mello Franco em 28 de Maio de 1963. **Arquivo técnico administrativo**. Cx. 0048/ P.0234. Rio de Janeiro.

RELAÇÃO de materiais. 1953. **Arquivo técnico administrativo**. Cx. 0048/ 0331. P.0234. Rio de Janeiro.

NOTAS Fiscais: 1952 – 1953. **Arquivo Técnico**. Cx. 0038/ P. 0036/ Env. 02.

INSPEÇÃO ao 1º Distrito. 1952. **Inventário**. Cx. 0110/ P. 0003/ Env. 1.1

INSTRUÇÕES para os trabalhos de limpeza e reavivamento de algumas pinturas pertencentes ao 1ª Distrito da DPHAN na cidade de Recife. **Inventário**. Cx. 0110/ P. 0002/ Env. 02.

OFÍCIO nº 026/53 do 1ª Distrito ao Diretor Geral da DPHAN em 09 de Fevereiro de 1953. **Arquivo técnico**. Cx. 0048/ 0331. P.0234. Rio de Janeiro.

CORRESPONDÊNCIA de Rescala para Rodrigo de Mello Franco, com data de 28 de Março de 1953. **Arquivo técnico**. Cx. 0048/ 0371. P.0234. Rio de Janeiro.

CORRESPONDÊNCIA de Rescala para Rodrigo de Mello Franco, em 25 de Setembro de 1953". Arquivo técnico. CX. 0048/ 0371. P.0234. Rio de Janeiro

ARQUIVO HISTÓRICO DA IGREJA DO BONFIM

LIVRO de Receita e Despesa da Devoção do Senhor Bom Jesus do Bonfim. 1926 a 1932; p. 125

INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA (IGHBA)

ACTAS das Reuniões 1894-1922. Atas do ano 1916; p.69-71.

FICHAS museológicas de pinturas sobre tela. Setor de Museologia.

ENTREVISTAS

ARGOLO, José Dirson. **Rescala** : depoimento (03 jul. 2009). Entrevistadora: Rosana Rocha Baltieri. Salvador, 2009. Gravação digital.

FONSECA, Eliane Silveira. **Rescala**: depoimento (30 set. 2010). Respostas a questionário elaborado por Rosana Rocha Baltieri. Salvador, 2010.

KERR, Liana Gomes Silveira. **Rescala**: depoimento (09 ago. 2010). Respostas a questionário elaborado por Rosana Rocha Baltieri. Salvador, 2010.

RESCALA, Luis. **Rescala**: depoimento (22 mar. 2010). Respostas a questionário elaborado por Rosana Rocha Baltieri. Salvador, 2010.

RESCALA, Jorge. **Rescala**: depoimento (24 out. 2010). Respostas a questionário elaborado por Rosana Rocha Baltieri. Salvador, 2010.

SIMÕES, Maria. **Rescala**: depoimento (18 ago. 2010). Entrevistadora: Rosana Rocha Baltieri. Salvador, 2010. Gravação digital.

SCALDAFERRI, Santi. **Rescala**: depoimento (05 out. 2010). Entrevistadora: Rosana Rocha Baltieri. Salvador, 2010. Gravação digital

VASCONCELOS, Túlio Almeida. **Rescala**: depoimento (30 jun. 2009). Entrevistadora: Rosana Rocha Baltieri. Salvador, 2009. Gravação digital

VILLAR, Ana Maria A. **Rescala**: depoimento (26 jun. 2009). Entrevistadora: Rosana Rocha Baltieri. Salvador, 2010. Gravação digital.

SITE DA WEB

[www.dezenovevinte.net/obras/cfv_egba.](http://www.dezenovevinte.net/obras/cfv_egba)

www.itaucultural.org.br/

[//portal.iphan.gov.br](http://portal.iphan.gov.br)

[www.prorestauro.com.](http://www.prorestauro.com)

www.revistaohun.ufba.br

www.scielo.go

www.slmb.ueg.br/direcao.php

JOÃO JOSÉ RESCALA:
TEORIA, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA PINTURA EM SALVADOR (1952-1980)

APÊNDICE

APÊNDICE A – Exames Laboratoriais

Durante o primeiro capítulo, deste trabalho, nos referimos a adesivos ou colas utilizadas em reentelações efetuadas por Robesbierre de Farias, como uma substancia conhecida como “cola forte” por não ter sido, até o momento, devidamente investigada. Por esta razão, visando um maior conhecimento a respeito da referida cola, entendemos que este seria o momento oportuno para realizar uma investigação não apenas sobre os adesivos, mas também sobre os tecidos usados em reentelamentos de obras pictóricas restauradas, em 1924 e 1937, por Robespierre de Farias.

A escolha da pintura restaurada por Robespierre de Farias em 1924, para o IGHB, está relacionada ao estado de conservação da obra que nos permitiu a coleta de amostras da mesma, e por ter sido um trabalho realizado após dez anos do seu retorno da França, o que poderia indicar a presença de materiais procedentes daquele país. Quanto ao material de 1937, diz respeito às restaurações realizadas para o MAB, aproximadamente, dez anos após o mencionado restauro do IGHB. O estudo desses materiais poderia nos indicar a coerência entre os materiais usados por Farias, nos dois períodos, como também a existência ou não, de relação com os materiais posteriormente usados e indicados por Rescala a partir de 1952.

Nesse sentido, entramos em contato com o Professor Luiz Antonio Cruz Souza, coordenador do LACINCOR - Laboratório de Ciências da Conservação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), solicitando a sua colaboração, através da realização de exames das nossas amostras a fim de que fossem identificados os adesivos e as fibras coletadas, no que fomos gentilmente atendidos.

O resultado dos trabalhos desenvolvidos no LACINCOR nos foi apresentado mediante um relatório técnico, juntamente com a análise de FTIR¹ realizado a pedido do Professor Luiz no Departamento de Química da Universidade Nova de Lisboa – Lisboa (PT), dos quais extraímos os seguintes resultados e conclusões:

¹ Exame de Infravermelho por Transformada de Fourier

Responsabilidade técnica:

Prof. Dr. Luiz Antonio Cruz Souza

Doutor em Ciências - Química - Professor Associado

Coordenador do LACICOR - Laboratório de Ciências da Conservação

Departamento de Artes Plásticas/CECOR, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG

Executantes

Professora Isolda Mendes e as Técnicas Selma Otilia e Renata Novais,

LACICOR - Laboratório de Ciências da Conservação, UFMG - Belo Horizonte – MG;

Professora Cristina Montagner, responsável pela análise de FTIR, realizada no Departamento de Química da Universidade Nova de Lisboa – Lisboa (PT)

Amostras coletadas para exames

- Amostra **2305T**, correspondente a tela utilizada por Robespierre de Farias, em reentelagem de uma das obras restauradas em 1937 - Museu de Arte da Bahia;
- Amostra **2306T**, correspondente a tecido utilizado por Robespierre de Faria para reentelagem da obra de nº156; realizada em 1924 para o Instituto Geográfico da Bahia.

Métodos utilizados nas análises:

- 1) Microscopia de Luz Polarizada (PLM); microscópio estereoscópico Olympus SZ-C11 e SZ40 acoplados a uma câmara digital AxioCam ICc3 da Zeiss.
- 2) Testes de solubilidade;
- 3) Testes microquímicos;
- 4) Espectrometria na região do Infravermelho por transformada de Fourier (FTIR).

O exame de PLM nos permite identificação de alguns materiais por meio da caracterização de suas propriedades óticas. Através do microscópio estereoscópico SZ – C11 foi possível ampliar a amostra **2305T** com aumentos de 18X, 20 X, 50X e 100X como se vê nas imagens abaixo:



Amostra 2305T, imagem feita a partir de câmara digital comum



Amostra 2305T imagem com Aumento 18x



Amostra 2305T imagem com Aumento 20x



Amostra 2305T imagem com Aumento 50x



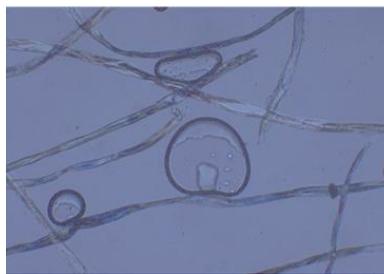
Amostra 2305T imagem com Aumento 100x

As imagens acima nos indicam que o ligamento (sistema de disposição de tramas ou fibras verticais e urdiduras ou fibras horizontais) do tecido utilizado corresponde ao tafetá. Para conhecer o tipo das fibras que formam o tecido foram feitas lâminas de dispersão dessas fibras com o auxílio do microscópio estereoscópico Olympus SZ40, que possibilitou que as mesmas fossem desfibradas com segurança. Estas amostras desfibradas foram então fotografadas através do microscópio SZ – C11, e comparadas à Lâminas de Referências², conforme imagens abaixo.

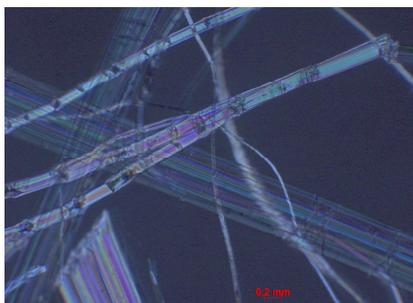
² Cargille Particle reference Set-Commercial Fibers. Made in U.S.A



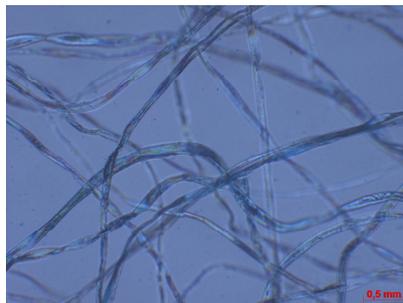
Dispersão da amostra 2305T.
Aumento 33x (fibra vertical)



Dispersão da amostra 2305T.
Aumento 33x (fibra horizontal)



Lâmina de Referência: **LINHO**



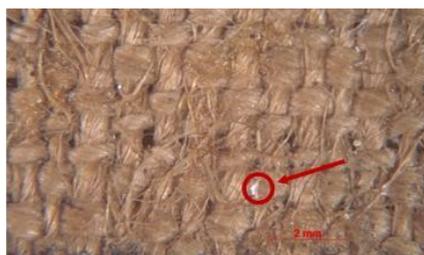
Lâmina de Referência: **ALGODÃO**

Conclusão: A análise comparativa entre a dispersão de fibras, vertical e horizontal, da amostra **2305T**, em relação às Lâminas de Referência, indicam que o tecido usado por Robespierre de Farias em obras do MAB em 1937, corresponde a um tecido de fibras mistas — tendo como fibra horizontal o **algodão** e a fibra vertical o **Lino** — não sendo incorreto denominá-lo por uma ou outra fibra.

A mesma análise, por meio de microscópios estereoscópicos, lâminas de dispersão e estudos de comparação, foi realizada na amostra **2306T**, coletada na tela (s/t) de nº 156, conforme nas imagens abaixo.



Amostra 2306T, imagem feita a partir de câmara digital comum



Amostra 2306T imagem com Aumento 18x, indicando presença de adesivo



Amostra 2306T imagem
com Aumento 20x

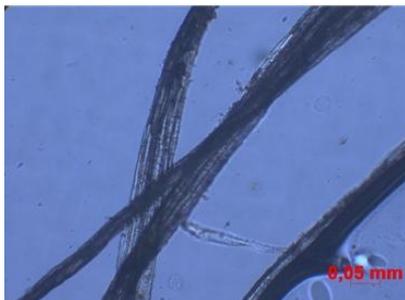


Amostra 2306T imagem
com Aumento 50x

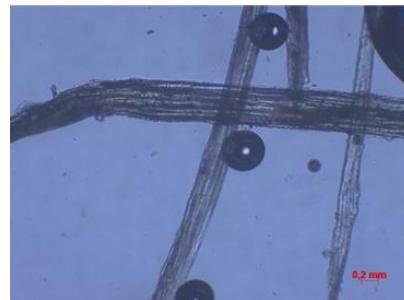


Amostra 2306T imagem com
Aumento 100x

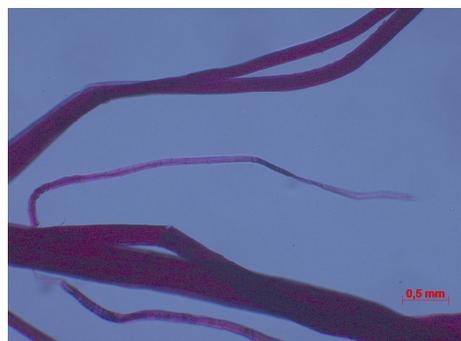
As imagens acima, assim como as que foram mostradas anteriormente, indicam que o tecido utilizado corresponde, também, ao tafetá. Nesse caso, porém, as amostras de dispersão comparadas às Lâminas de Referências, nos dão como resultado a **JUTA** tanto para as fibras verticais como para as horizontais, conforme imagens abaixo.



Dispersão da amostra 2306T.
Aumento 33x (fibra vertical)



Dispersão da amostra 2306T.
Aumento 33x (fibra horizontal)



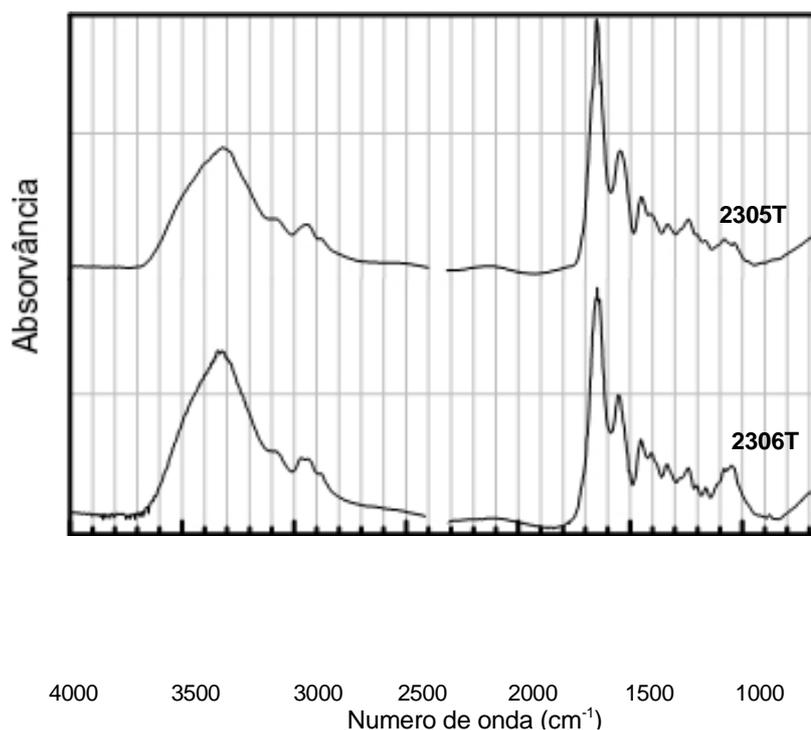
Lâmina de Referência: **JUTA**

Conclusão: A análise comparativa entre a dispersão de fibras, vertical e horizontal, da amostra **2306T**, em relação às Lâminas de Referência indicam que o tecido usado por Robespierre de Farias em obras do IGHB em 1924, corresponde ao tecido de **JUTA** e não a linho como supúnhamos inicialmente..

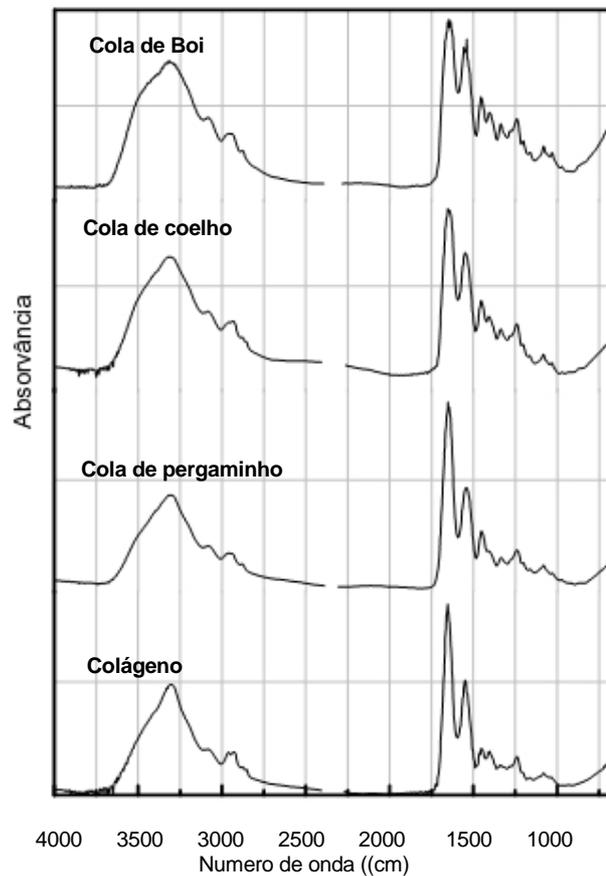
As análises de adesivos encontrados nas amostras (**2305T e 2306T**) foram desenvolvidas, a pedido do Professor Luiz A. C. Souza, pela Professora Cristina Montagner no laboratório do Departamento de Química da Universidade Nova de Lisboa. Embora tivesse sido sugerido o estudo dos adesivos por meio de exame de cromatografia, que permite uma maior precisão de resultados, as análises foram realizadas apenas pelo método de FTIR, conforme mostrado abaixo.

Análise de adesivos

Curvas do FTIR (Espectrometria de Infravermelho por transformada de Fourier) referentes às amostras **2305T e 2306T**:



Curvas de Referências



Conclusão

Os espectros das amostras indicam a presença de cola protéica tendendo para cola de pergaminho e colágeno, quando comparadas às Curvas de Referência, porém sem confirmação sobre a origem da proteína. De acordo com Michele Derrick para determinar com maior exatidão o tipo de proteína detectada pelo exame de FTIR, devem ser realizados exames complementares de cromatografia de gases ou líquidos (DERRICK. 1999; p.108) o que, não pode ser atendido pelos laboratórios envolvidos nesta pesquisa, ficando confirmado nesse estudo que a cola utilizada nas reentelações de 1924 e 1937 por Robespierre de Farias eram de origem animal.

JOÃO JOSÉ RESCALA:
TEORIA, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA PINTURA EM SALVADOR (1952-1980)

ANEXOS

ANEXO A – Anuncio do Atelier de restauração do artista Robespierre de Farias.



ANEXO B – Relação de obras do MAB, restauradas por Presciliano Silva em 1936.

RELAÇÃO DOS QUADROS DAS DIVERSAS GALERIAS DA PINACOTECA, DE PROPRIEDADE DO ESTADO, QUE DEVERÃO SER RESTAURADAS PELO CONCURRENTE ABAIXO FIRMADO:

Presciliano Silva

Lopes Rodrigues (Filho)	- 3 - 1	"Meu Atelier em Paris"
		2 "Os Dois Vócos"
		3 "A Republica"
Lopes Rodrigues (Pae)	- 6 - 1	Natureza Morta - peixes -
		2 Idem idem - " -
		3 " " - " -
		4 " " --flores -
		5 " " - Fruct-s-
		6 " " - " -
Franco Velasco	- 2 - 1	Esquissos dos Painéis da Igreja de Bomfim. (4)
		2 S. Jeronymo
J.R.Nunes	- 4 - 4	Painéis, representando a Paixão
Artista Bahiano desconhecido	14	Painéis, rep.a Procissão dos Fogarús
Lucilio de Albuquerque	- 1 - 1	"Mãe Preta"
Oséas dos Santos	- 1 - 1	Est. Cabeça de Velha -
Guttmann Bicho	- 1 - 1	" Cabeça de Velho -
Conceição Foepfel	- 1 - 1	Paysagem
Collecção Jonathas Abbett		10 Naturezas mortas
		11 Paysagens
		19 Composições
		5 Figuras
		3 Est. Cabeças
		11 Retratos
		1 Aves
		1 Animacs
		16 Assumptos religiosos
		TOTAL.... 110 quadros

Bahia, 26 de Setembro de 1936
Presciliano Silva
Roberto de Jesus
Comitê de Praca de Bahia
FF.

Relação de obras do MAB, restauradas por Presciliano Silva em 1936. (Arquivo Histórico do MAB. Classificador (A-Z) José Antonio do Prado Valladares: Gestão 1939-1959; Pasta 03. 24 p.; p.23)

ANEXO C – Relação de obras do MAB, restauradas por Robespierre de Farias em 1936

Professor Robespierre de Farias

RELACÃO DOS QUADROS DAS DIVERSAS GALERIAS DA PINACOTECA, DE PROPRIEDADE DO ESTADO, QUE DEVERAO SER RESTAURADOS PELO CONCURSENTE ABAIXO FIRMADO:

Robespierre de Farias

J. R. Nunes (2)	Painéis, rep. a Paixão de Jesus
Horacio Hora (1)	Pery e Cecy
Vieira Campos (4)	1 Inspiração 2 Retrato (Rodrigues Lima) 3 " (T. Bahia) 4 " (Fonseca)
Archimedes (3)	1 Paysagem 2 Estudo 3 "
J.F.Lopes Rodrigues (2)	1 Retrato 2 "
Couto (1)	1 " (Carlos Gomes)
Pinto Bandeira (1)	1 Natureza morta
Artistas desconhecidos (3)	1 Retrato (Official) 2 " 3 "
Coll. Jonathas Abbott (93)	1 Marinhas 3 Naturezas mortas 24 Composições 20 Retratos 28 Paysagens 10 Figuras 7 Ass. mptos religiosos
TOTAL..... 110 quadros.	

Bahia, 26 de Setembro de 1936
Robespierre de Farias
Arquiteto da Franca Acad.
Robespierre de Farias
FL.

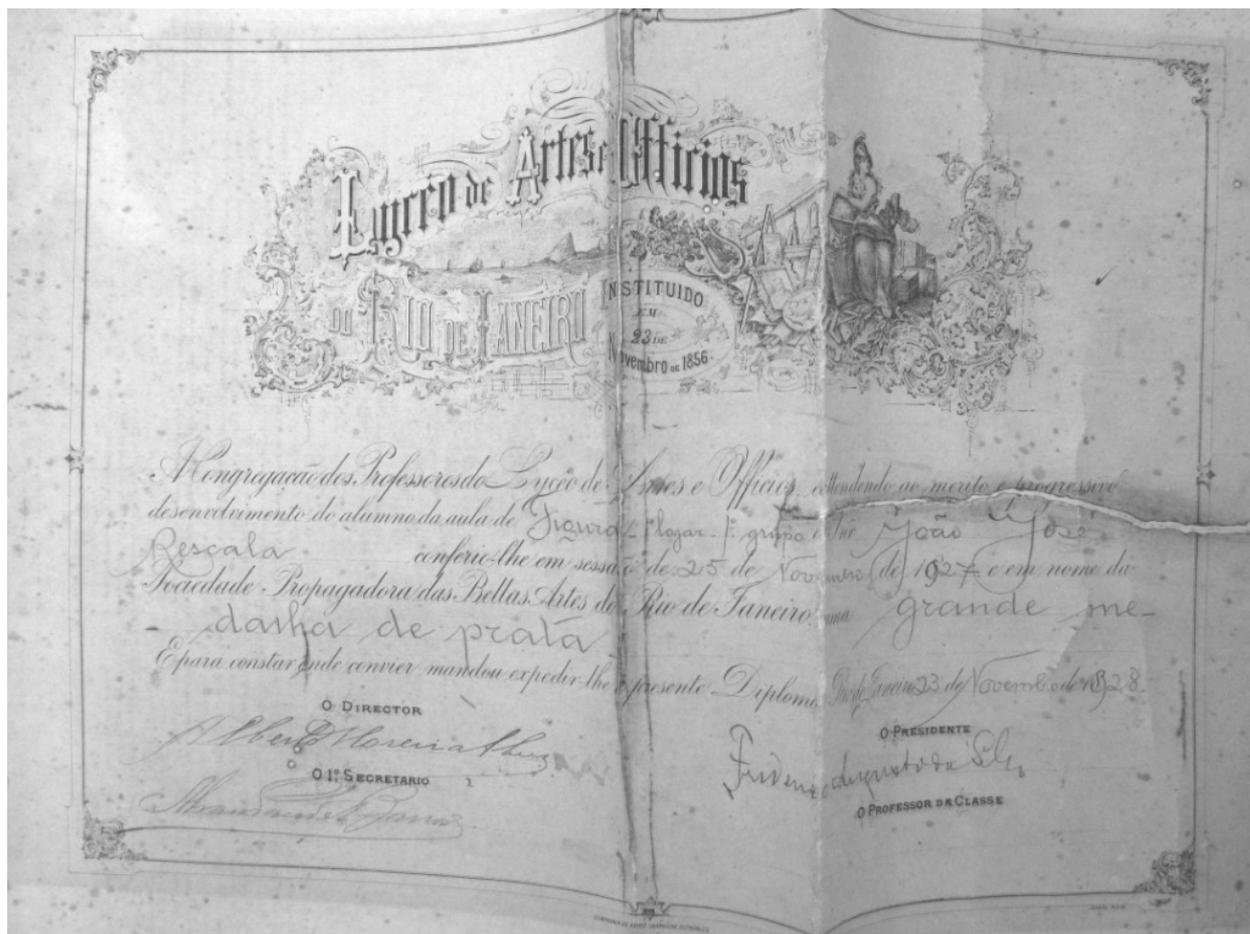
ANEXO D – Despesas, da Devoção do Senhor Bom Jesus do Bom Fim, destacando a que se refere aos restauros realizados por Robespierre de Farias em 1930

H. Bahia
125

1930 Despesas

Abri	Terminado do Capellão	250f
"	" do Telador	250f
"	" do Sacristão	40f
"	" do Organista e Cantoras	115f
"	" do Timbre	200f
	Despesas da sacristia e outras miudezas	75f/100
	Ab. Fran. C. P. de Louça p. 3000 Bravidos	420f
	A Superiora da Collegiã de S. José pelo material e mão de obra de concertos que fez em dez ornamentos de missa pertencentes a Basílica	450f
	A Sr. Cyrinus de Jesus p. mão de obra de carpinteiro que fez na casa n.º 98 ao Largo do Bom Fim e pertencente a S. do Bom Fim	78f/800
	A Lazaro Picardo de Silva p. andares que aram de e desarmam p. a collocação do bicaume na Basílica	142f
	A Ant. Tolentim Alves p. andares que collocou nos andares da casa 98 ao Largo do Bom Fim e pertencente a S. do Bom Fim	50f/800
	Ab. C. de Energia Electrica	12f/500
	A Guarda Noturna	10f
	Do Professor Robespierre de Farias p. saldo de um trabalho de restauração dos tetos da Basílica	5:000f
	A Srs. Barbosa p. material e obras no bicaume da Basílica	950f
	A C. de Energia Electrica p. telephone	63f
	A Secção de aguas por desligar as	*
		8:113/200

ANEXO E – Certificado da Grande Medalha de Prata do Liceu de Artes e Ofícios



Certificado da Grande Medalha de Prata do Liceu de Artes e Ofícios, conferido a Rescala em 1928. Arquivo da família.

ANEXO G – Registro Civil (cópia)

CÓPIA

REGISTRO

Nome JOÃO JOSÉ RESCALA filho de José Rescala e de Maria Rescala
Natural de Desto Federal
Município
Districto Engenho Velho
Nascido em 8 de Janeiro de 1910
Profissão commercio
Estado civil solteiro
Instrução primaria

(Cartorio 5a. Pretoria
REGISTRO CIVIL (Termo nº 964
(Livro 272
(Folhas 125

Rio de Janeiro 12 de Novembro de 1929
(Assinatura illegivel)

IDENTIFICAÇÃO

Folha de Identificação de JOÃO JOSÉ RESCALA feita no Gabinete de
Identificação da Marinha.

CARTEIRA N. 55350 REGISTRO N. 14650 NS

Notas chromaticas - Côr Branca - Cabellos Casts. Barba Feita
Bigodes Rasp. Supercilios cast. Olhos cast.
Signaes visiveis - Estatura 1m,62 - Boca
Rosto Nariz

21 de Novembro de 1929 a) Dr. Alvaro Imbassahy-Diretor (Sôbre se
los no valôr de \$ 500 rs.) - Photographia tirada em 6 de 9 de 1929
Só é valida com o carimbo do Gabinete (Está com a assinatura do Di
retor Dr. Alvaro Imbassahy).

I. D. (ilegivel) - Polegar direito - a) João José Rescala
Assignatura do reservista

Conforme o original - Bahia, 8 de novembro de 1954.
Pinah Brandão Lemos
Dat. cl. "E"

ANEXO H – Certificado da Medalha de Prata do SNBA

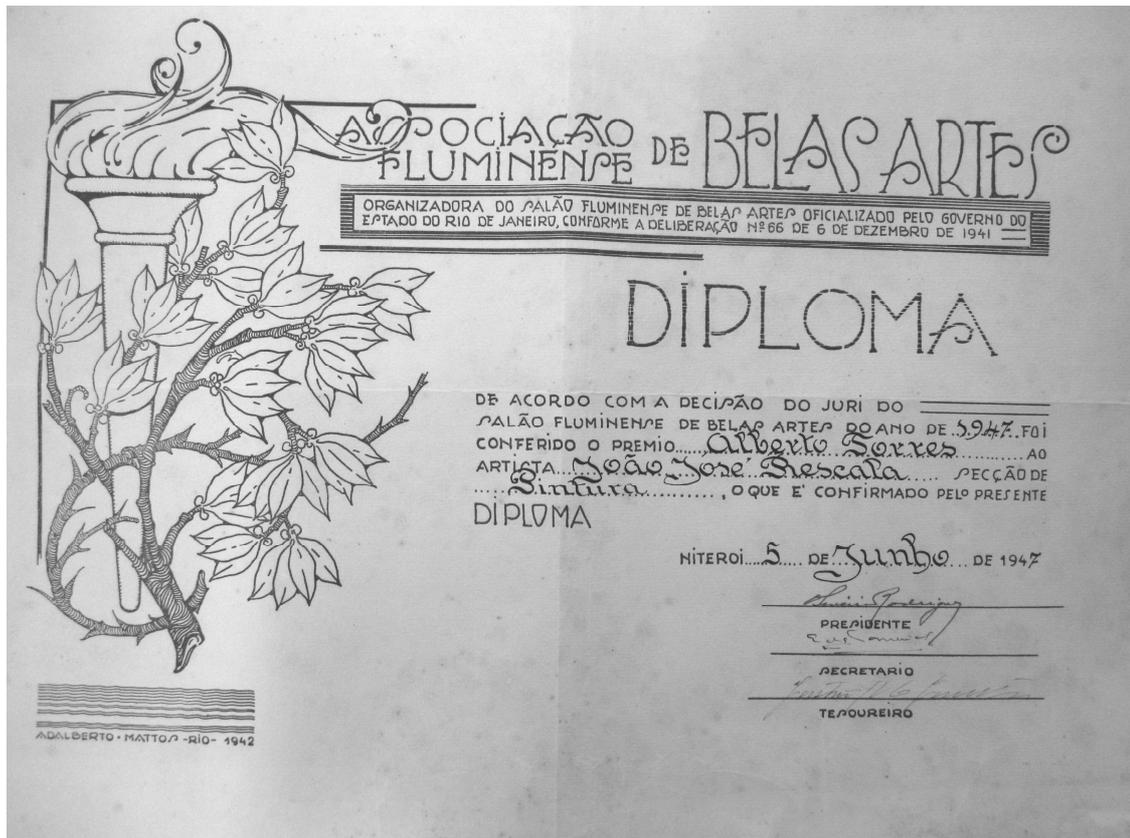


ANEXO I – Diploma do IVº Salão Paulista



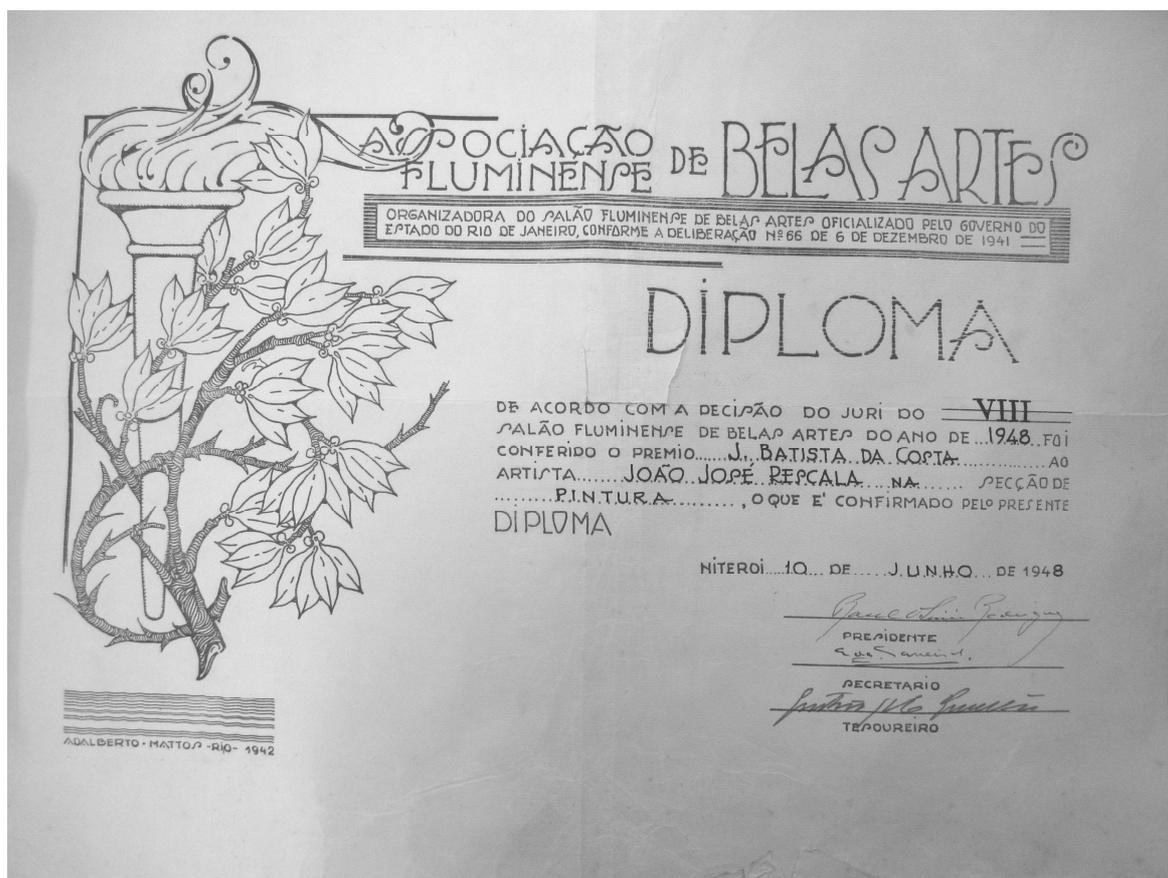
Diploma do IVº Salão Paulista, conferido a Rescala em 1938. Arquivo da família.

ANEXO J – Diploma do Prêmio Alberto Torres, pelo Salão Fluminense



Diploma do Prêmio Alberto Torres pelo Salão Fluminense, conferido a Rescala em 1947.
Arquivo da família.

ANEXO K – Diploma do Prêmio J. Batista da Costa pelo Salão Fluminense



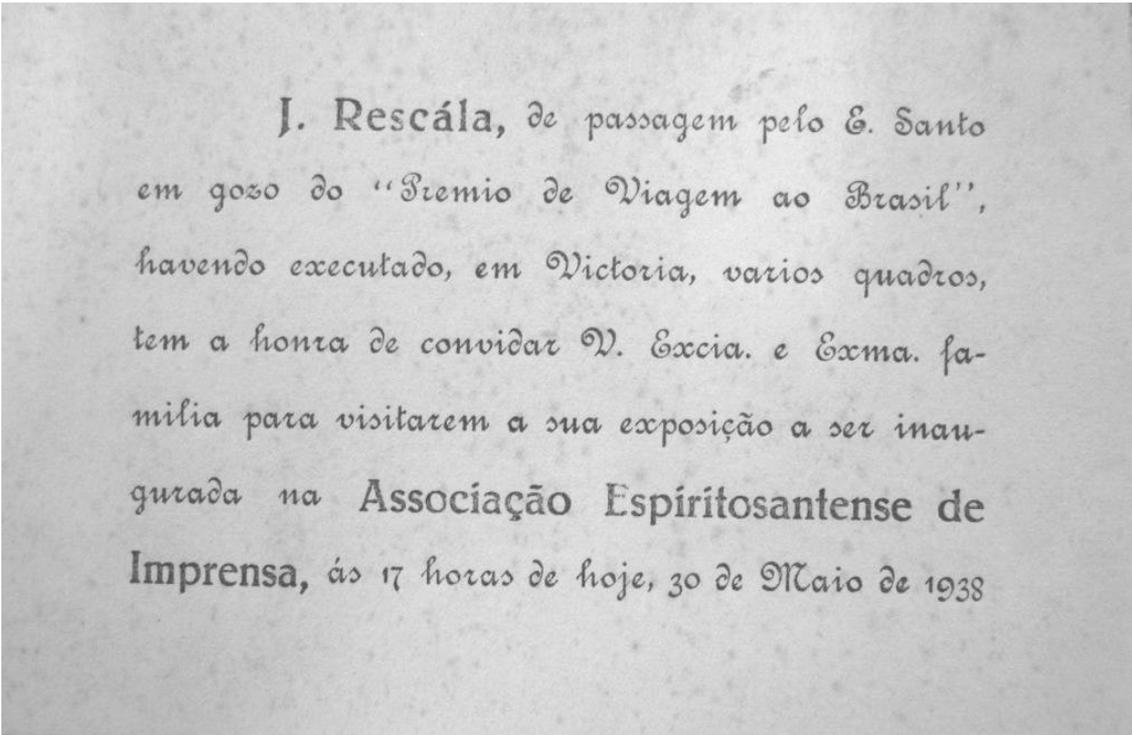
Diploma do Prêmio J. Batista da Costa pelo Salão Fluminense, conferido a Rescala em 1948.
Arquivo da família.

ANEXO L – Certificado Prêmio de Viagem no País



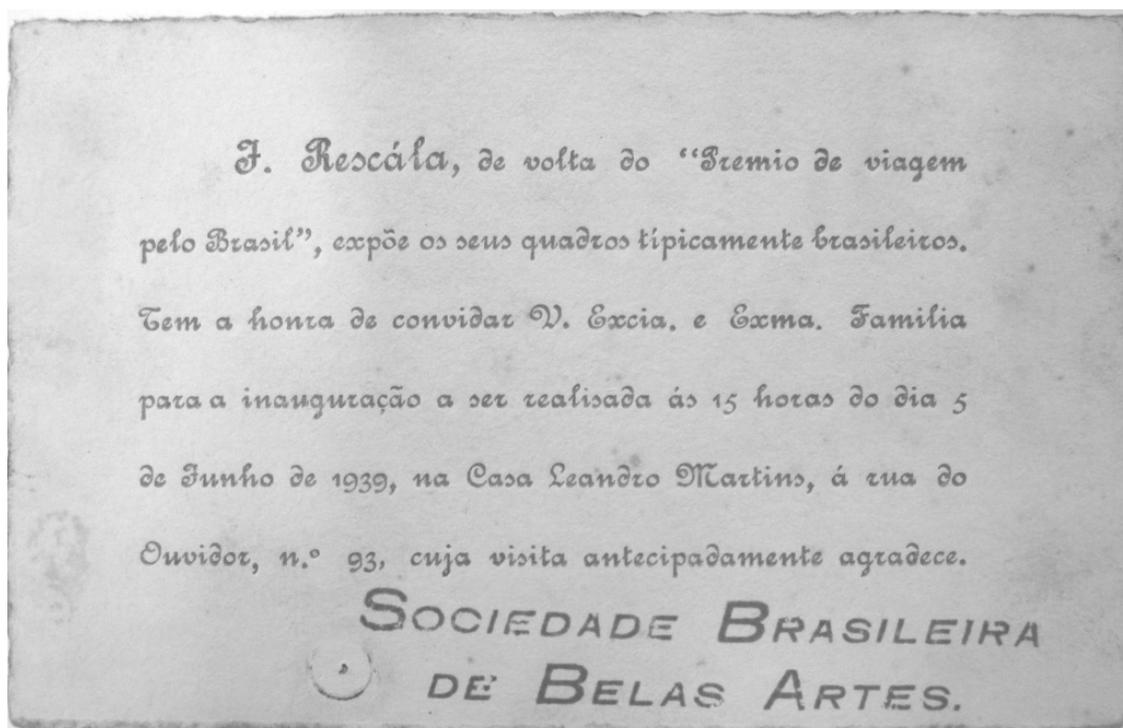
Certificado Prêmio de Viagem no País, conferido a Rescala em 1937. Arquivo da família.

ANEXO M – Convite da exposição realizada em Vitória (ES), 1938

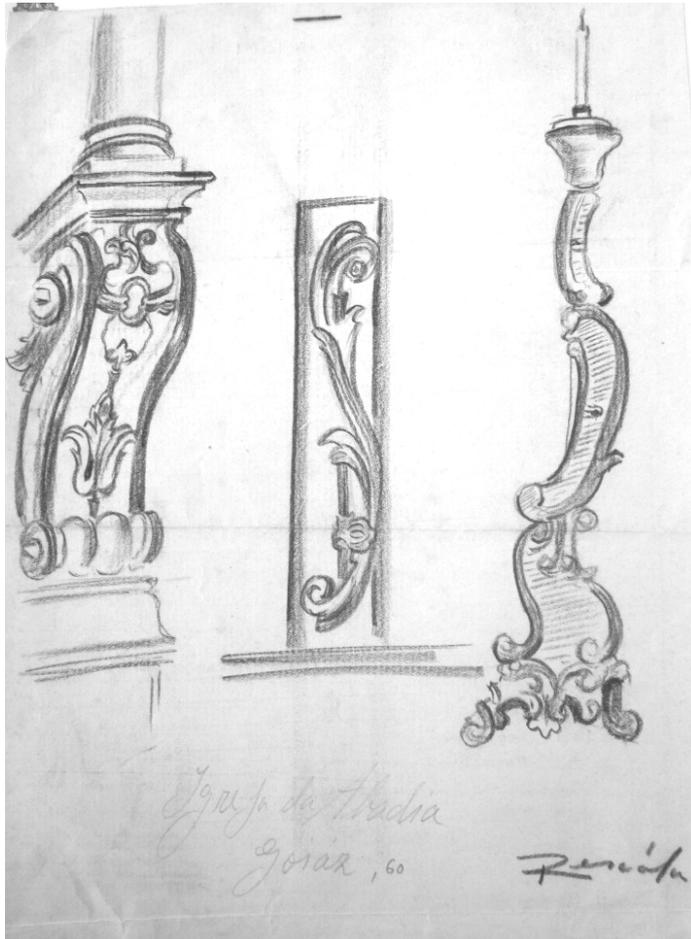


J. Rescála, de passagem pelo E. Santo
em gozo do "Premio de Viagem ao Brasil",
havendo executado, em Victoria, varios quadros,
tem a honra de convidar V. Excia. e Exma. fa-
milia para visitarem a sua exposição a ser inau-
gurada na Associação Espiritosantense de
Imprensa, ás 17 horas de hoje, 30 de Maio de 1938

ANEXO N – Convite da exposição realizada no Rio de Janeiro, 1939



ANEXO O – Talha do interior da igreja N^a S^a da Abadia (GO)

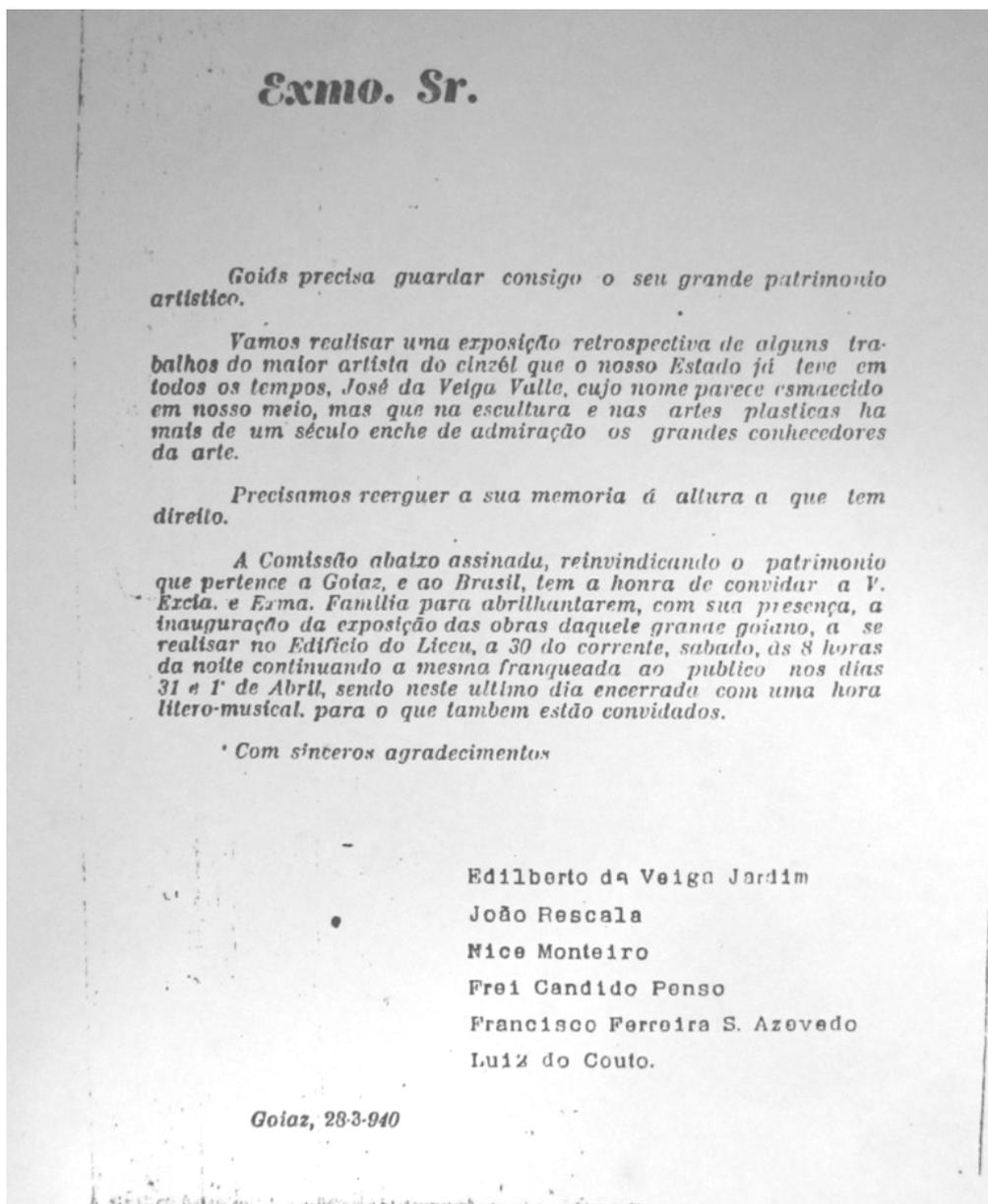


ANEXO P – Fachada da Igreja São Francisco de Paula (GO)



Fachada da Igreja São Francisco de Paula. Desenho de Rescala em 1940. Arquivo Noronha Santos. Cx. 0111/ Env 01. MEC/SPHAN. Rio de Janeiro
Documento cedido pela Profª . Drª. Mariela Brazon Hernandez

ANEXO Q – Convite da exposição das obras de Veiga Valle (GO), 1940



ANEXO R – Ficha do inventário da na Igreja de São Francisco de Paula (GO)
(frente)

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE PUBLICA
S. P. H. A. N.
ARTES ERUDITAS

SERIE ; *Arquitetura* CATEGORIA *Igreja*
Tombamento sob n. *2* Em *1 de Março de 1940*

Designação *Igreja de São Francisco de Paula*
Autoria *José da Costa e outros.*
Epoca *Construída no ano de 1761*
Situação *Rua Desembargador Bonifácio. Cidade de Goiás*

Proprietário { nome
 { endereço

Referencias bibliograficas *Tendo se arrecado a parte da Cathedral de Sant'anna de Curitiba a parte principal, compreendido ahi o camarim do Senhor Bom Jesus dos Passos, foi trasladado esta para o S. Francisco. Há tem a sua sede a irmandade do mesmo Bom Jesus remodelada pelo Reverendo Dom Prudencio.*

Observações *O estado de conservação desta igreja é bom, possui uma irmandade numerosa e sala bem pela mesma. Possui alguns móveis, cálices de prata e outras peças de mesmo metal tudo da mesma época de sua construção. O Senhor dos Passos que encontra-se no altar-mór é da autoria do escultor goiano José Joaquim da Silva. Adorações - teto, etc... são dos portugueses.*

ANEXO R – Continuação (verso)

Esquema ou fotografia	Caracteres descritivos
	<p><i>Paredes de terra batida maioramento de ajuizo. Torre de madeira ao lado direi- to da igreja com 2 sinos sendo um grande e o outro menor. Teto decorado e também o pulpito, as paredes laterais sem decoração. Tem um grande cruzeiro à porta. É guardada por grandes muros à frente.</i></p> <p><i>João Rescala</i> O encarregado do Tombamento</p>

ANEXO S – Ficha do inventário da na Igreja Nossa Senhora da Abadia (GO) (frente)

MINISTERIO DA EDUCACAO E SAUDE PUBLICA
S. P. H. A. N.
ARTES ERUDITAS

SERIE ; *Arquitetura* CATEGORIA *Igreja*
Tombamento sob n. *3* Em *2 de Março de 1940*

Designação *Igreja N. Senhora da Abadia*
Autoria *Construida no ano de 1790, fundada pelo*
Epoca *reuerndo D. Salvador dos Santos Baptista.*
Situação *Rua da Abadia, cidade de Goiás*

Proprietario { nome _____
endereço _____

Referencias bibliograficas *Construida pelo padre D. Salvador dos Santos Bap-
tista, com esmolas do povo. Existia na torre um relógio feito por
um goiano que foi retirado, por impiedade. Em 1918, foi retocado.
Conta-se que a humanidade comprou um escravo que atendia pelo nome, Bene-
dito Brêca (Carica), o qual fazia feitor etc... applicava tudo em beneficio da igreja.*

Observações *O estado de conservação desta é pessimo, não possui 3munda-
de. A fachada, principal ameaça ruir, apresenta enormes fendas, o
resto da construção parece mais sólido. Há necessidade de urgentes reparos.
Considero esta igreja como uma das mais interessantes, nesta
cidade sob o ponto de vista arquitetônico, obra de talhe e de-
votação do Il. Sr. D. Pedro Pinheiro de Lemos e o prelado, pôde
em feito tudo, o unico que realmente interva-se sua mesma.*

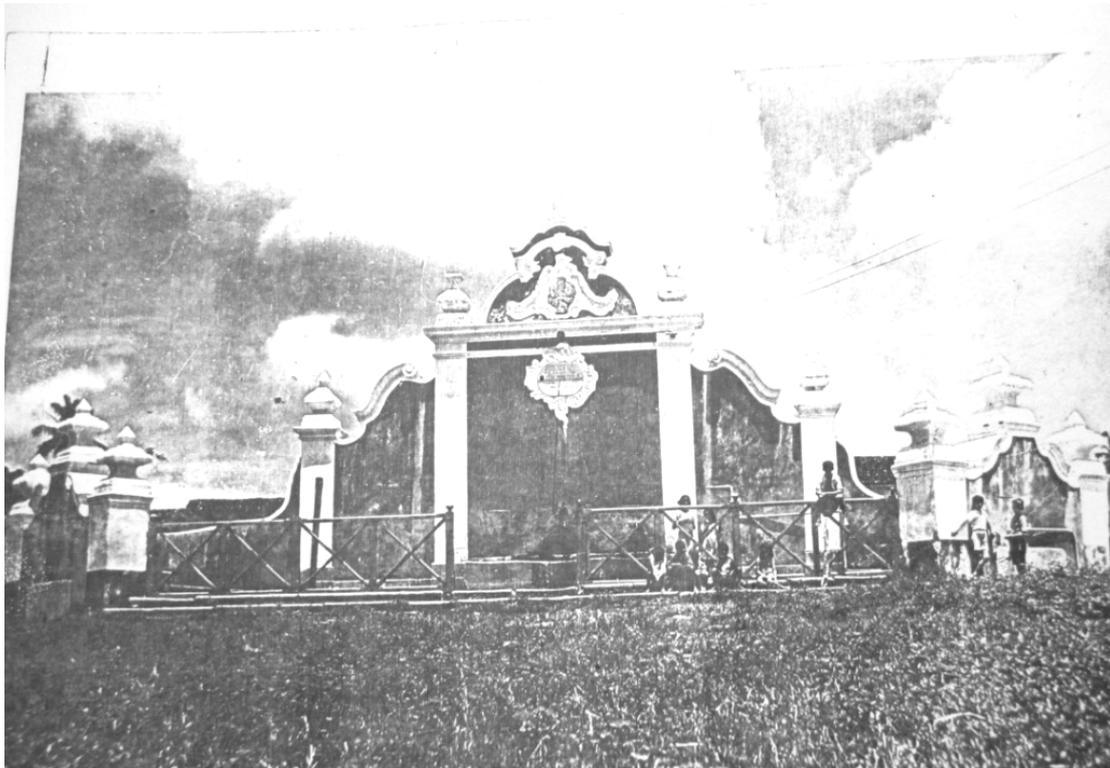
ANEXO S – Continuação (verso)

Esquema ou fotografia	Caracteres descritivos
<p><i>Foto. Igreja N. S. da Abadia 1940</i></p>	<p><i>Tem uma torre com um sino, é a única igreja que tem torre no próprio corpo do edifício.</i></p> <p><i>Material empregado: terra batida, amarela e cedro. Obra de talhe no altar, pulpito etc... feitos pelos portugueses.</i></p> <p><i>Existem três imagens feitas pelo escultor goiano José Joaquim da Feijoa Valle: N. S. da Abadia, Jesus morto e uma Santa Barbara assada em madeira (cedro) que está jogada ao lado.</i></p> <p><i>Teto todo decorado pelos portugueses, quase todo estragado pelas gotteiras.</i></p> <p><i>O autor do citado relógio que existia na torre era o artífice José da Maya.</i></p> <p><i>João Rescala</i> O encarregado do Tombamento</p>

ANEXO T – Continuação (verso)

Esquema ou fotografia	Caracteres descritivos
	<p>Construído com pedra e terra batida. Foram retirados retirados 2 tanques à frente feitos em pedra sabão e uma enorme canal também de pedra sabão que conduzia a água, o qual foi conservado.</p> <p>Creio que todos os ornatos também são de pedra sabão estando cobertos por grossa camada de tinta.</p> <p><i>João Rescala</i> O encarregado do Tombamento</p>

ANEXO U – Fotografia do Chafariz de Goiás



Fotografia do Chafariz de Goiás retirada por Rescala – Arquivo Noronha Santos. Cx. 0109/ Env 09. MEC/SPHAN. Rio de Janeiro. Documento cedido pelo Profº. Dr. Eugênio de Ávila Lins

ANEXO V – Ficha do inventário da na Igreja do Carmo (GO)1940 (frente)

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE PUBLICA
S. P. H. A. N.
ARTES ERUDITAS

SERIE : *Arquitetura* CATEGORIA *Igreja*
Tombamento sob n. *5* Em *7 de Março de 1940*

Designação *Igreja do Carmo*
Autoria
Epoca *Iniciada no ano de 1759*
Situação *Rua do Carmo, cidade de Goiás*

Proprietario (nome
endereço

Referencias bibliograficas *Começou a construção por esforços do Secretário do governo Diogo Luís Telles. Em 1780 foi concedida a companhia de S. Benedito, Matriz de 1885.*

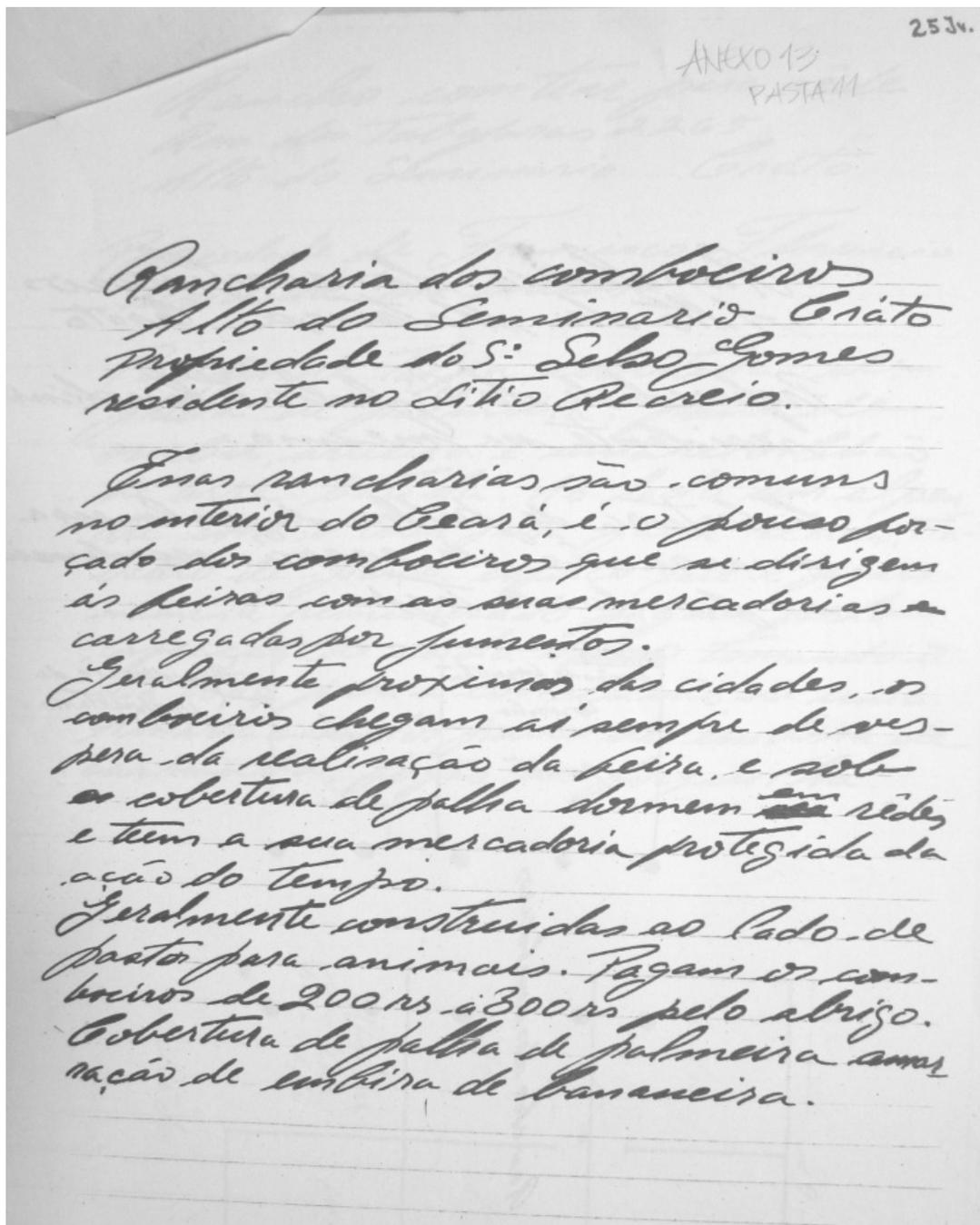
Observações *Esta igreja está colocada ao lado do hospital do Carmo e tem acesso para o mesmo. Do hospital se interessa o pátio por conservar a feição primitiva, sendo a fachada e demais dependências de recente remodelação. Fotografei o pátio deste com o fim de ilustrar mais a igreja.*

ANEXO V – Continuação (verso)

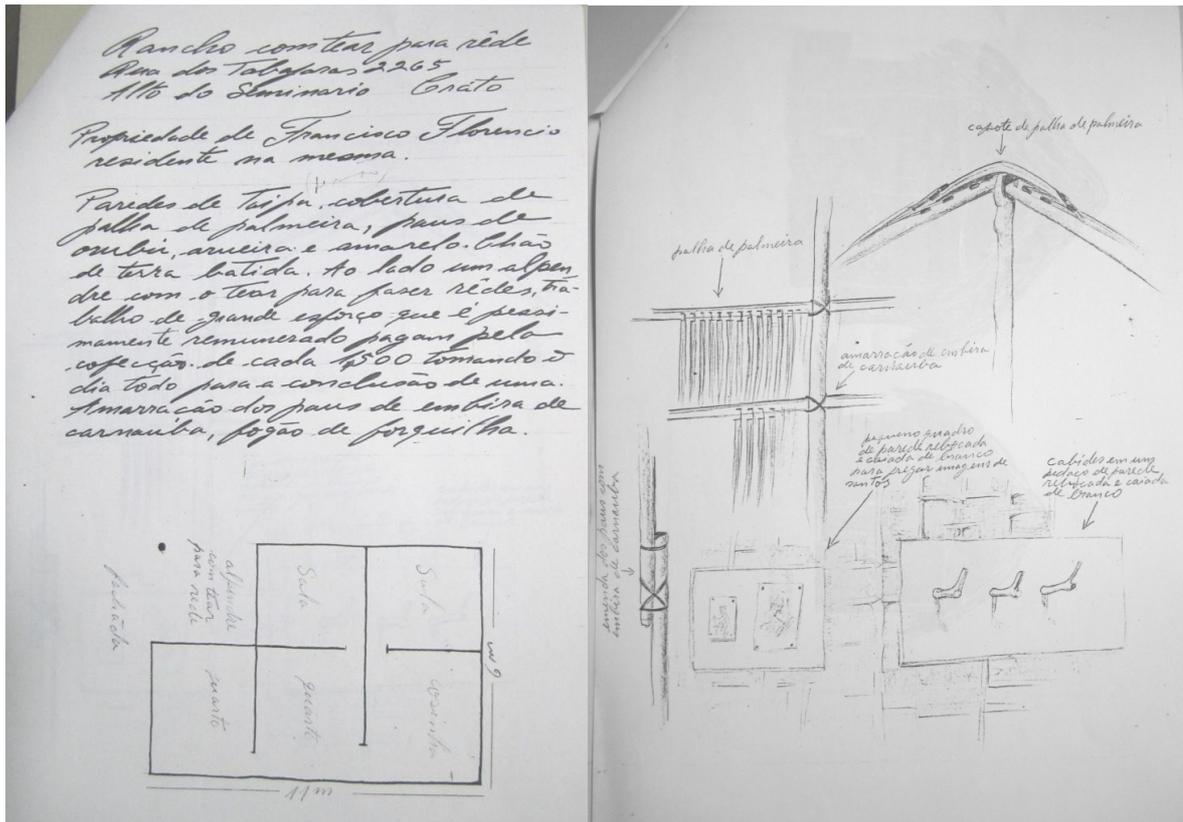


Ficha do inventário procedido por Rescala na Igreja do Carmo em Goiás em 1940 – Arquivo Noronha Santos. Cx. 0038/ Env. 02. MEC/SPHAN. Rio de Janeiro. Documento cedido pelo Profº Drº. Eugênio de Ávila Lins.

ANEXO W – Ficha de inventário da Rancharia dos Camboeiros, no Alto do Seminário do Crato (CE)



ANEXO X – Ficha de inventário do “Rancho com Tear para Rede”, no Alto do Seminário do Crato (CE)

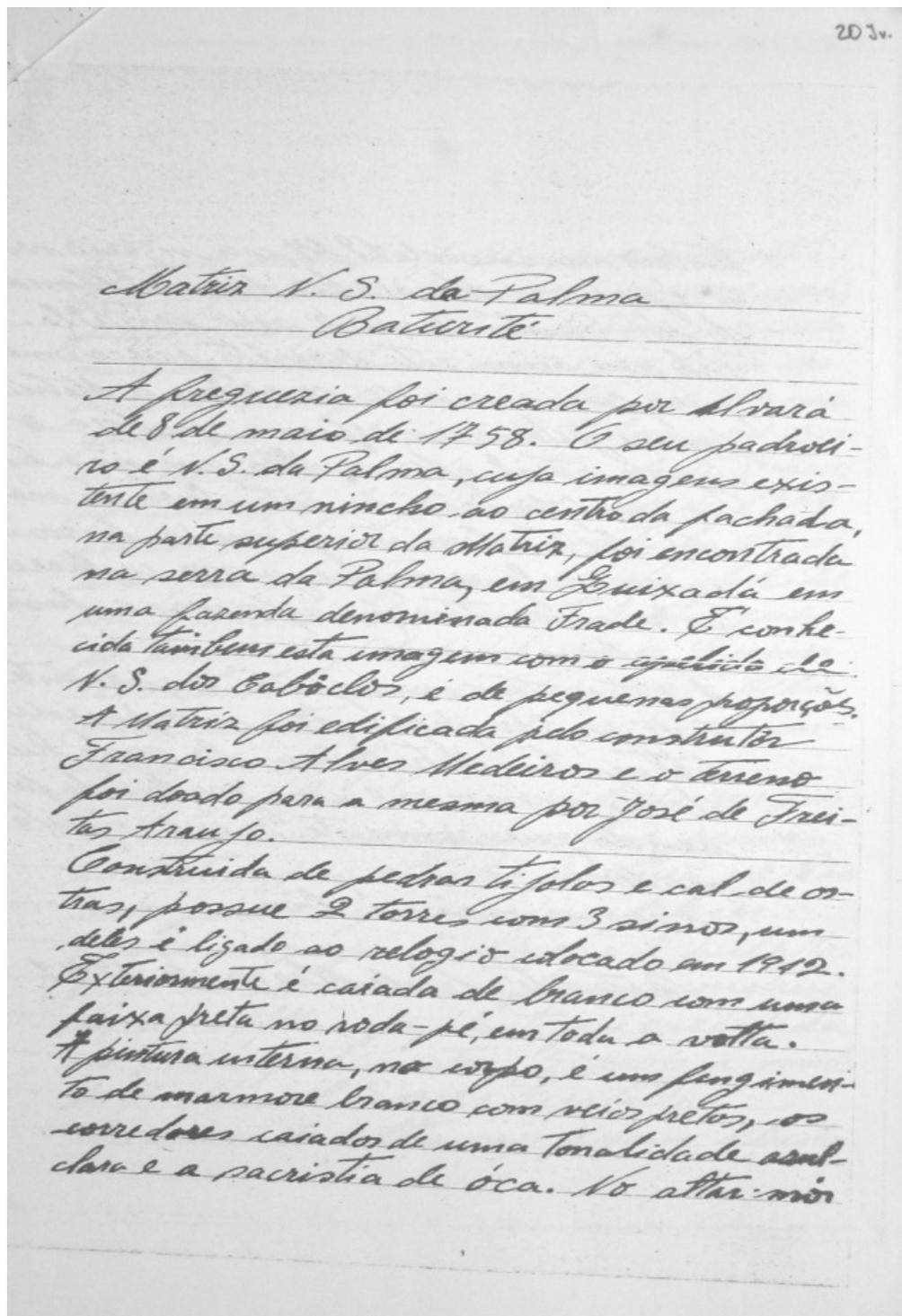


ANEXO X – Continuação (ilustração de exteriores das acomodações)



Ficha de inventário do “Rancho com Tear para Redê”, no Alto do Seminário do Crato (CE), em 1941.
Arquivo Inventário/ Ceará. MEC/ IPHAN. Rio de Janeiro.
Documento cedido pelo Profº Drº. Eugênio de Ávila Lins.

ANEXO Y – Ficha de inventário da Matriz de N^a S^a da Palma, Baturité (CE)



ANEXO Y – Continuação

7D 3v.

tem uma decoração pobre como valor artístico, compreendendo de varias imagens (copias) pintadas nos faces laterais internas das colunas que sustentam o arco e em volta destes, festões de flores, e anjos, no teto uma grande imagem de N. S. da Palma, que foge as regras classicas da pintura deste genero. Esta decoração foi feita no anno de 1914 por um jovem que na occasião tinha 18 annos que se entregava a bebida, dahi talvez, a não conclusão do trabalho, que foi terminada pelo padre Luiz Guimarães tambem como o outro pintor, bebia muito resultando por este motivo a sua expulsão da igreja.

João Siebra era o nome do jovem pintor, mais tarde conseguiu uma pensão do Estado para estudar pintura no Rio onde pouco depois veio a falecer.

Posse a igreja 5 altares e 2 pulpitos todos de alvenaria e foram construidos em 1914 cuja planta foi executada no Pará que custou 50x000 a mando do Sr. Manoel Soares Furtado.

Os arcos de altars-mór foram abertos

ANEXO Y – Continuação

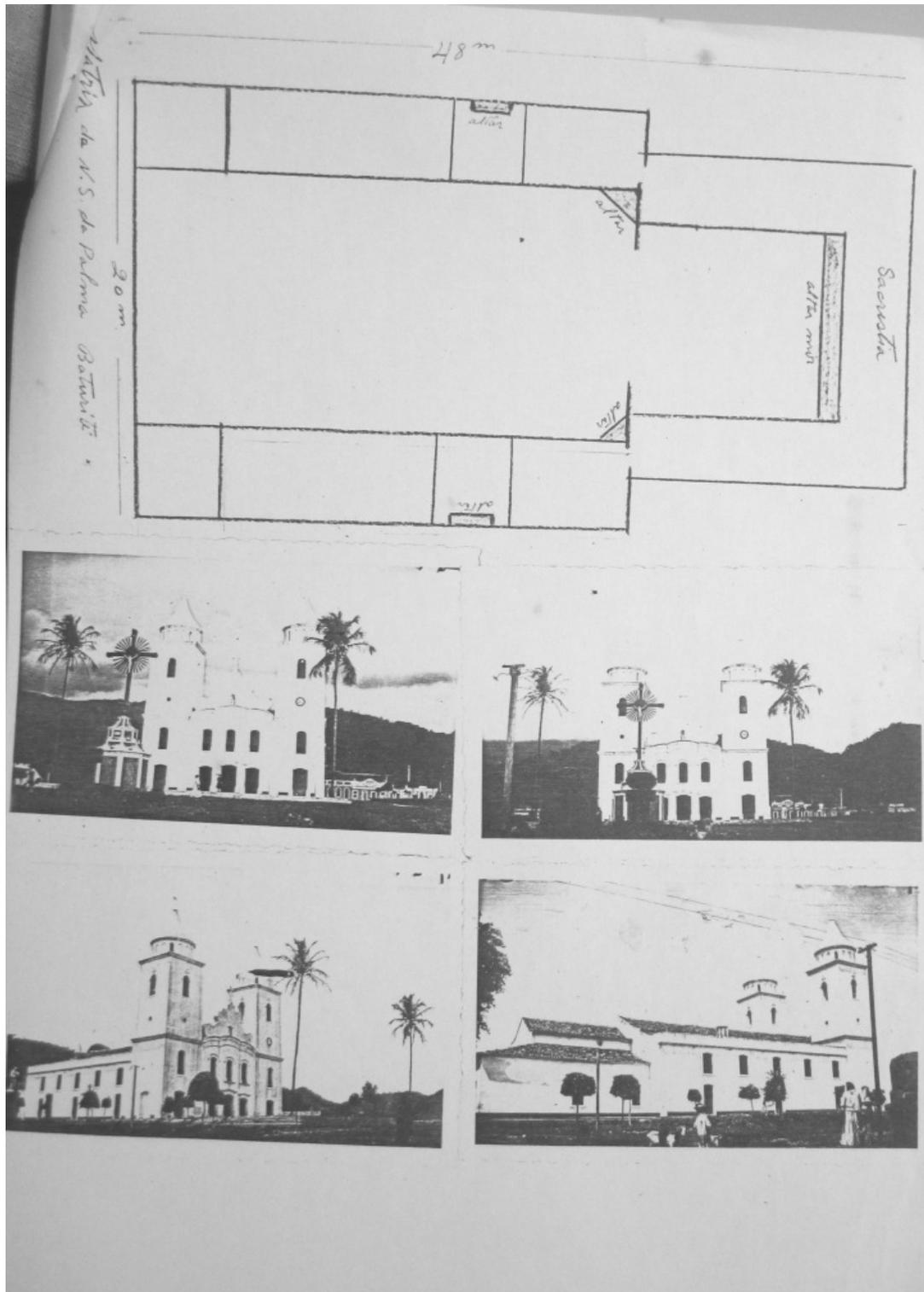
também no ano de 1944, era vigário nes-
ta época o Monsenhor Manoel Candi-
do dos Santos desde o ano de 1898.
Pelo que acima está descrito parece-me
que foi no ano de 1944 que a Matriz
passou pela maior reforma, embora o
vigário atual afirme ~~que~~ que não hou-
ve modificação na estrutura da mes-
ma, diz também não possuir livros de
especie alguma que possa esclarecer
sobre a construção, reformas e históri-
co sobre a mesma.

A Matriz tem um aspecto imponente e
é de grandes proporções, nas paredes
laterais tem 4 tribunas de cada lado
abertas em arcos e com gradis de ferro
sendo que somente o coro é feito de
madeira.

A conservação é boa.

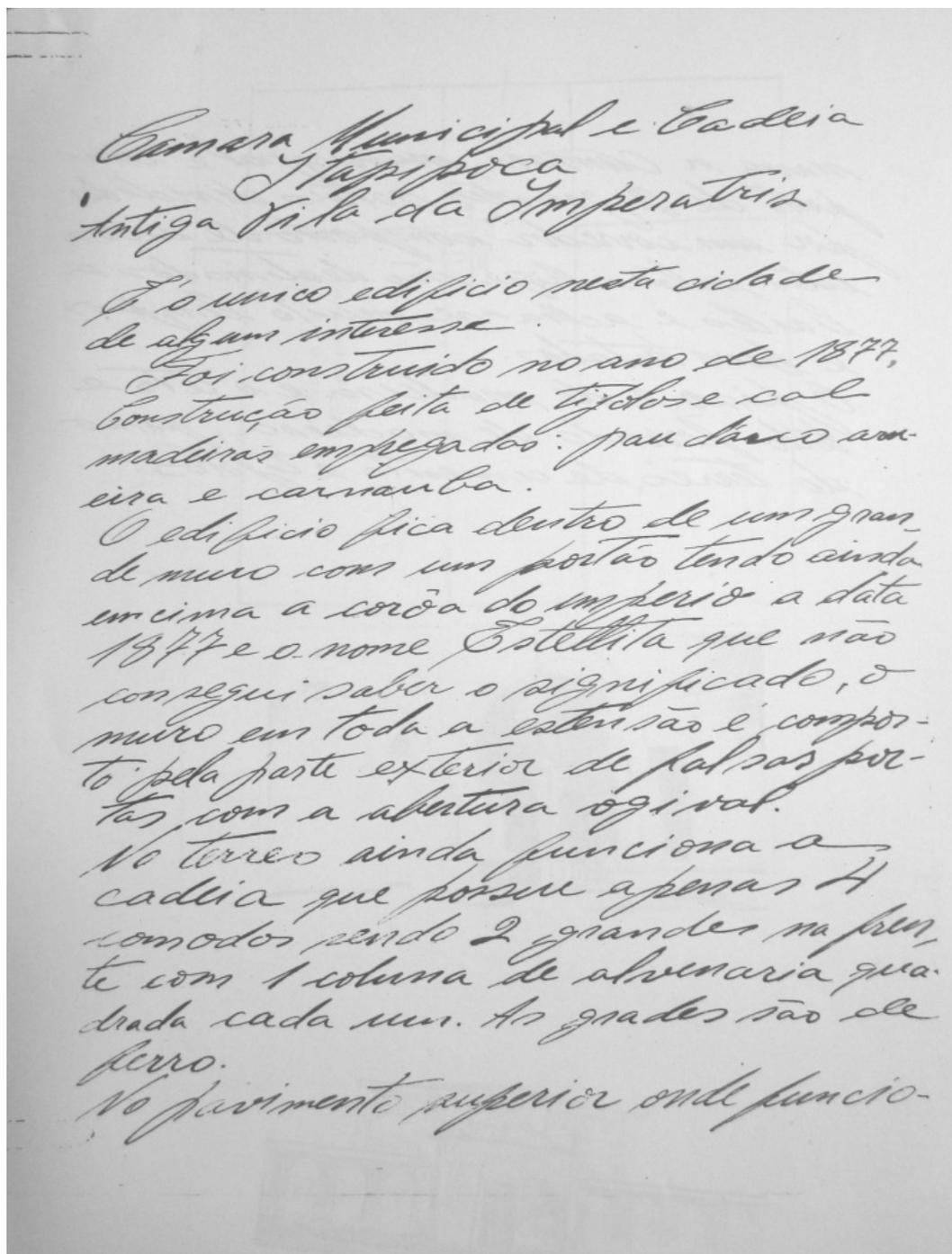
Oratório 13 de Março de 1947

ANEXO Y – Continuação



Ficha de inventário da Matriz de Nossa Senhora da Palma, Baturité (CE), em 1941. Arquivo Inventário/ Ceará. MEC/ IPHAN. Rio de Janeiro
Documento cedido pelo Profº Drº. Eugênio de Ávila Lins.

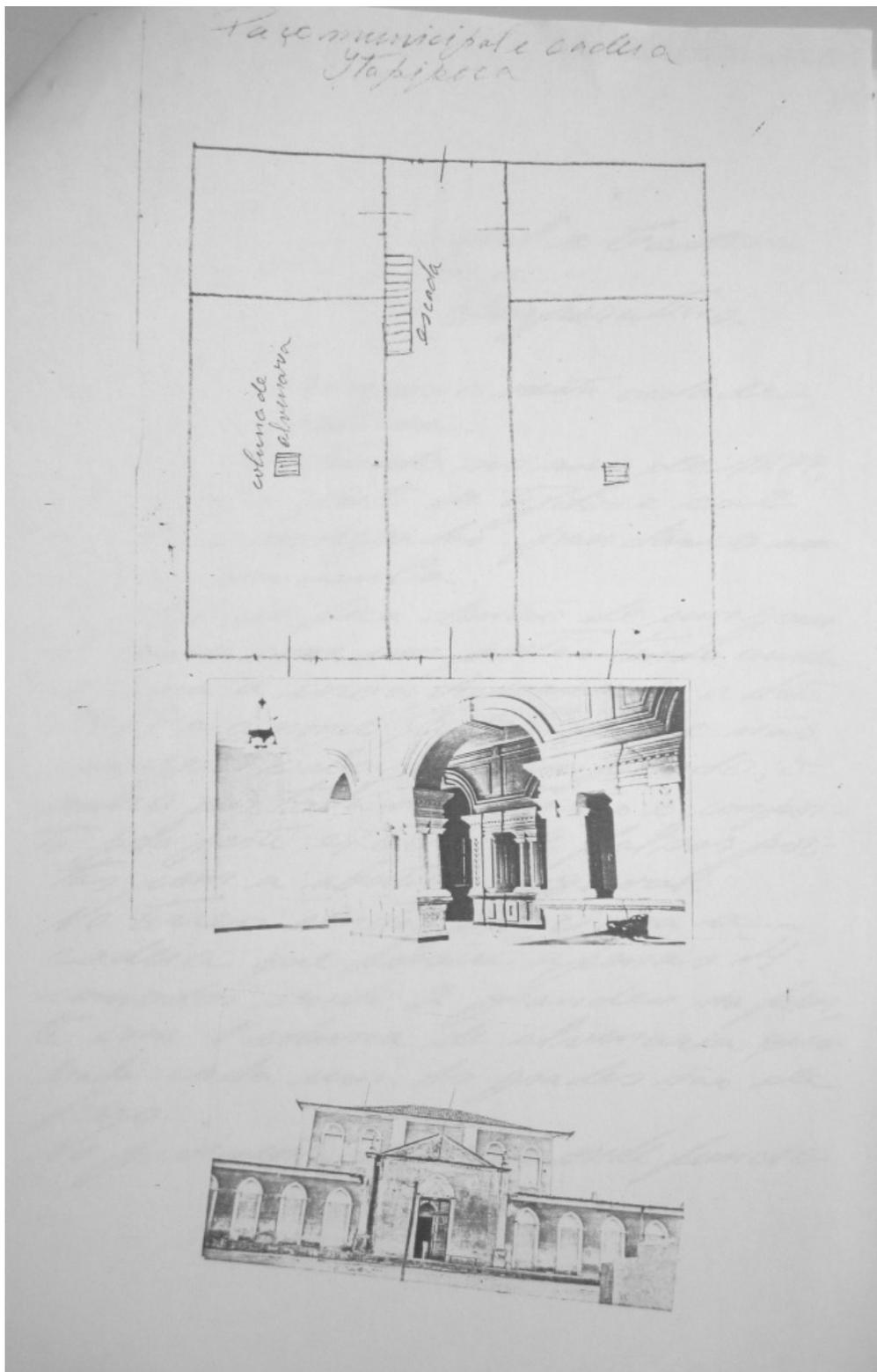
ANEXO Z – Ficha de inventário realizado por Rescala da Câmara Municipal e Cadeia em Itapipoca (CE)



ANEXO Z – Continuação

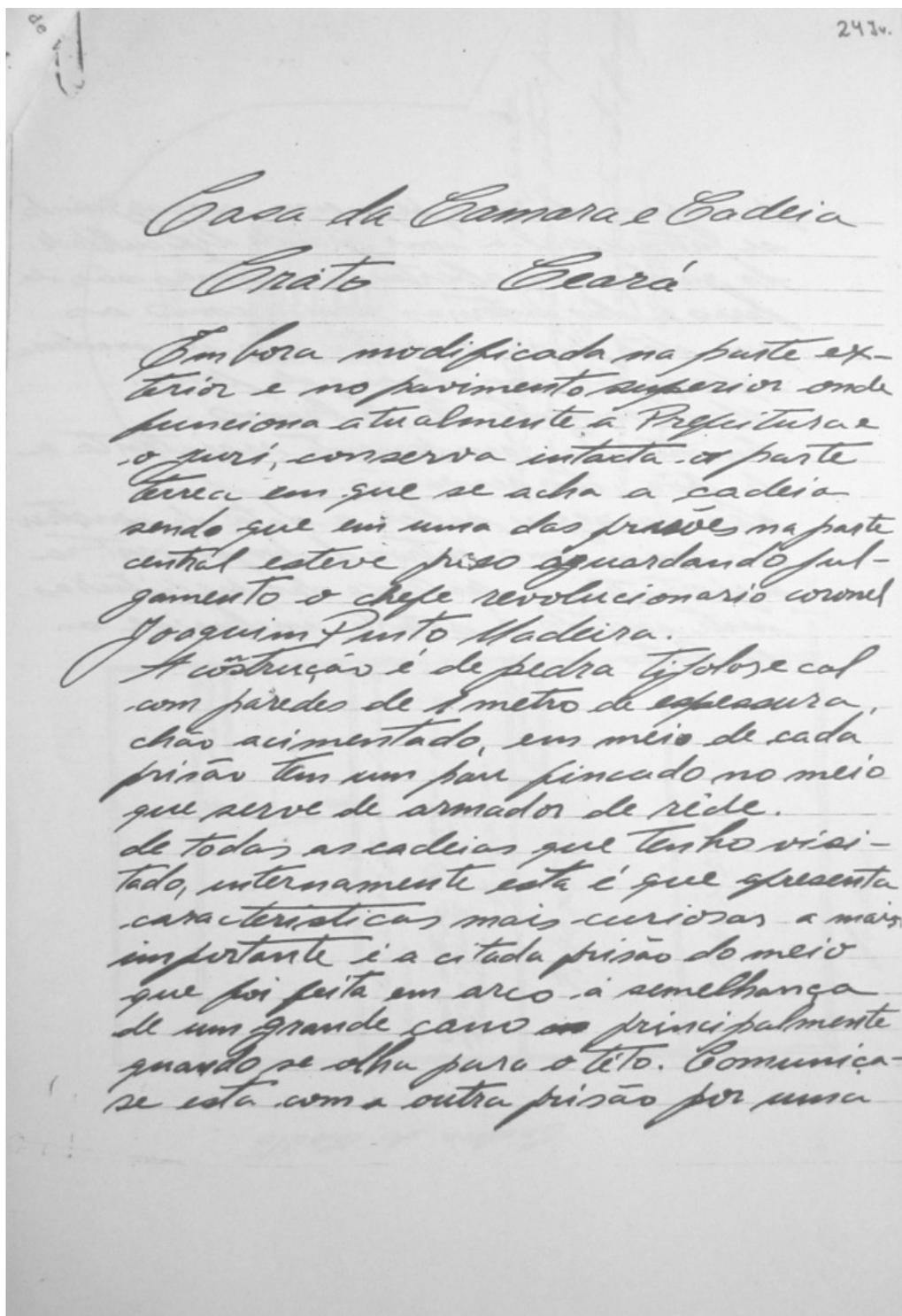
nava a Câmara municipal é com-
posto de 2 grandes salas divididas
por um corredor composto de arcos,
estas salas hoje são destinadas a
bailes e acham-se muito limpas
e bem tratadas.
O piso é de madeira e o teto é
tudo forrado de madeira, piso
do terreio de cimento e tijolo.

ANEXO Z – Continuação: esboço e fotografias



Ficha de inventário realizado por Rescala da Câmara Municipal e Cadeia em Itapipoca (CE) -1941.
Arquivo Inventário/ Ceará. MEC/ IPHAN. Rio de Janeiro.
Documento cedido pelo Profº Drº. Eugênio de Ávila Lins.

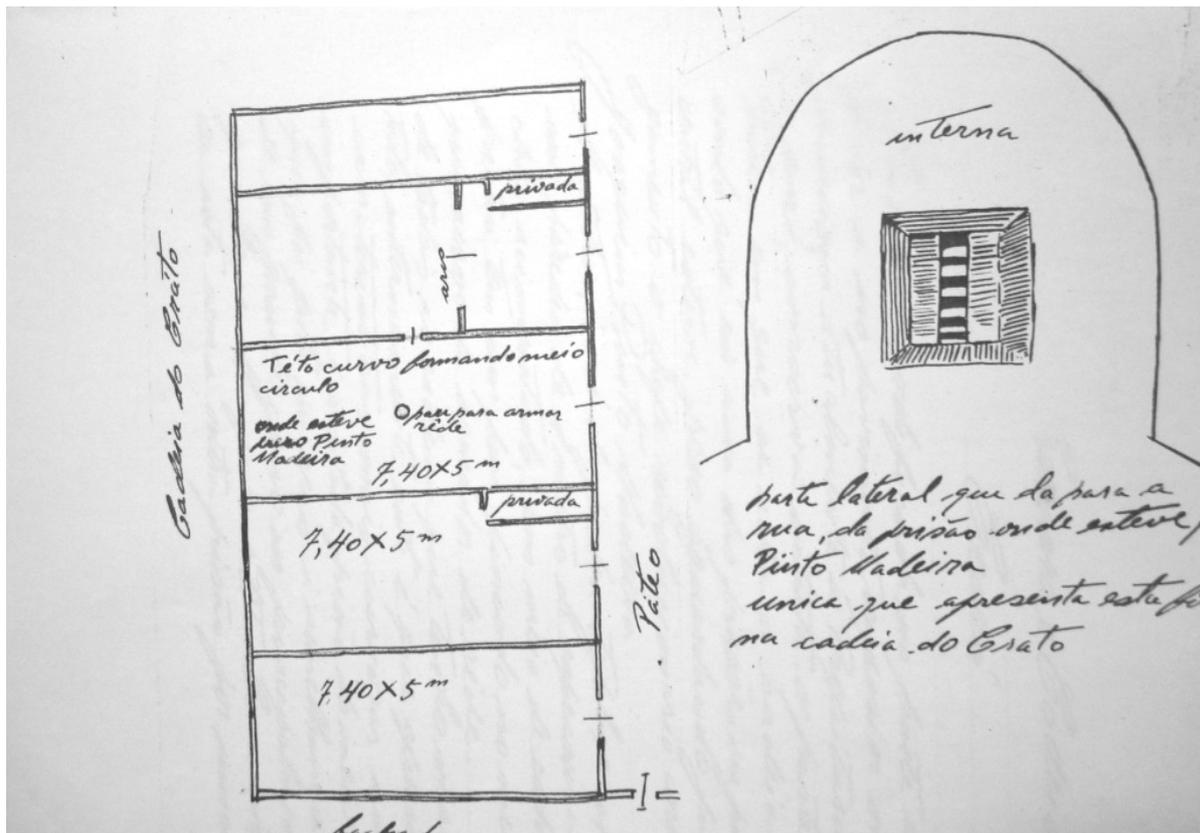
ANEXO AA – Ficha de inventário realizado por Rescala na Casa de Câmara e Cadeia em Crato (CE)



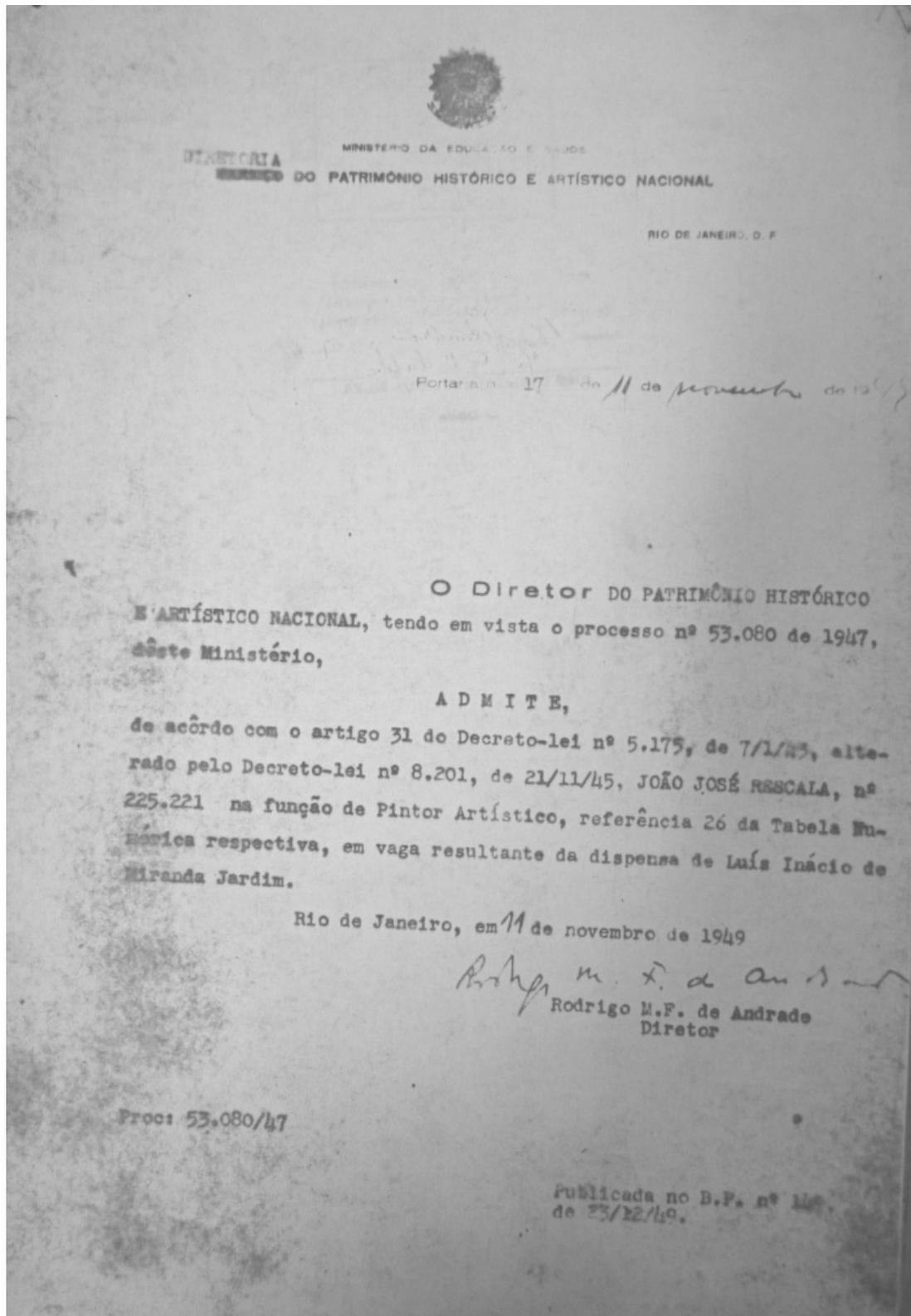
ANEXO AA – Continuação

passagem demais pequena com se quindo
se atravessal-a com grande dificuldade.
As grades das aberturas externas são de
ferro e das internas assim como as
que dão para o pátio são de madeira
reforçadas com chapas de ferro.
Madrilamento de Balsamo.
Construção grandemente resistente e
de boa conservação.
Não consigo saber a data da constru-
ção assim como outros dados porventura
importantes, o do lixo das prefeituras
neste sentido é patente inclusive o
do Prato.

ANEXO AA – Continuação: esboço de planta baixa

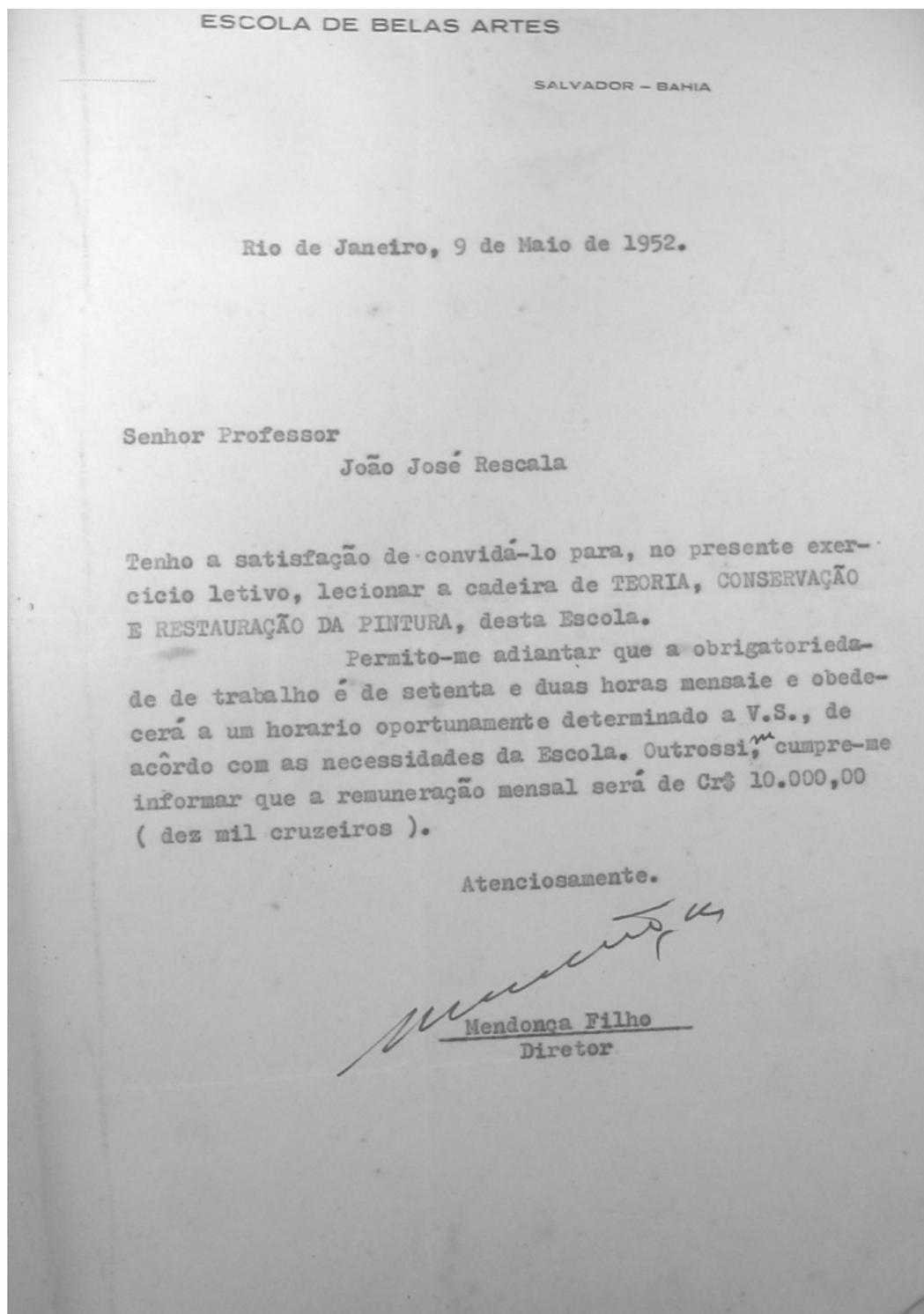


ANEXO BB – Portaria de nomeação ao cargo de Pintor Artístico da DPHAN



Portaria de nº 17 de 11 de Novembro de 1949.
Arquivo de família Rescala.

ANEXO CC – O convite de Mendonça Filho em maio de 1952



Correspondência do Diretor Mendonça Filho, convidando Rescala para lecionar na EBA-UBA em 1952.

AHEBA. Envelope 108, p. 829.

ANEXO DD – O aceite de Rescala em maio de 1952

PROCOLO
280
7/5/1952

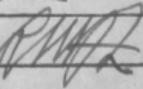
Rio de Janeiro 9 de Maio de 1952

Exmo Sr. Diretor da Escola de Belas
Artes da Universidade da Bahia
Prof. Manoel Mendonça Filho

Aceito o convite feito por V. Ex. para
lecionar a cadeira de Teoria conser-
vação e restauração da pintura nessa
Escola e, declaro estar de pleno acer-
do com as condições de contrato estipu-
ladas no mesmo ofício

Atenciosas saudações
João José Rescala

ANEXO EE – Telegrama enviado por Rescala a Rodrigo Mello de Franco em 16 maio de 1952

DEPARTAMENTO DOS CORREIOS E TELÉGRAFOS		TELEGRAMA	
NÚMERO DE EXPEDICÃO	CARIMBO DA ESTAÇÃO	INDICAÇÕES DE SERVIÇO TAXADAS E FINO	
Recebido.		JLR RSCJLR:IGSO 11 3F JLE ANDRAJLE EDPATRI R:IGC EDPATRI ED. MIN. EDUCAÇÃO, 8. AND	
De _____		O preâmbulo contém as seguintes indicações de serviço: espécie do telegrama, estação de origem, número do telegrama, número de palavras, data e hora de apresentação.	
às _____ horas	HABITUE-SE A INDICAR NO RECIBO DO SEU TELEGRAMA A HORA EM QUE O RECEBER. COM ESSA PROVIDÊNCIA, AUXILIARÁ O DEPARTAMENTO NA FISCALIZAÇÃO DA ENTREGA DOS TELEGRAMAS.		
por _____	NOME SALVADOR 12319. 16. 14. 17		
N. 5596 D.P.O.A.N.			
TEXTOS E SINATURA	CHEGUEI HOJEM NOITE FEIZ JESCA VIAGEM AJSB		
	RESCALA		
	D.S.		
	17.5.52		
	Rogue-se a ne parte do sem'ov. 17.5.52 		

Telegrama enviado por Rescala para o Dr. Rodrigo de Melo Franco em Maio de 1952. Arquivo Noronha Santos. Arquivo técnico administrativo. Cx. 00497/P.0322. MEC/SPHAN. Rio de Janeiro Documento cedido pela Profª. Drª. Mariela Brazon Hernandez.

ANEXO FF – Ficha de Exame da Obra, desenvolvida para Prova Prática de Concurso

Universidade da Bahia
ESCOLA DE BELAS ARTES
Restauração da Pintura
Ficha de exame

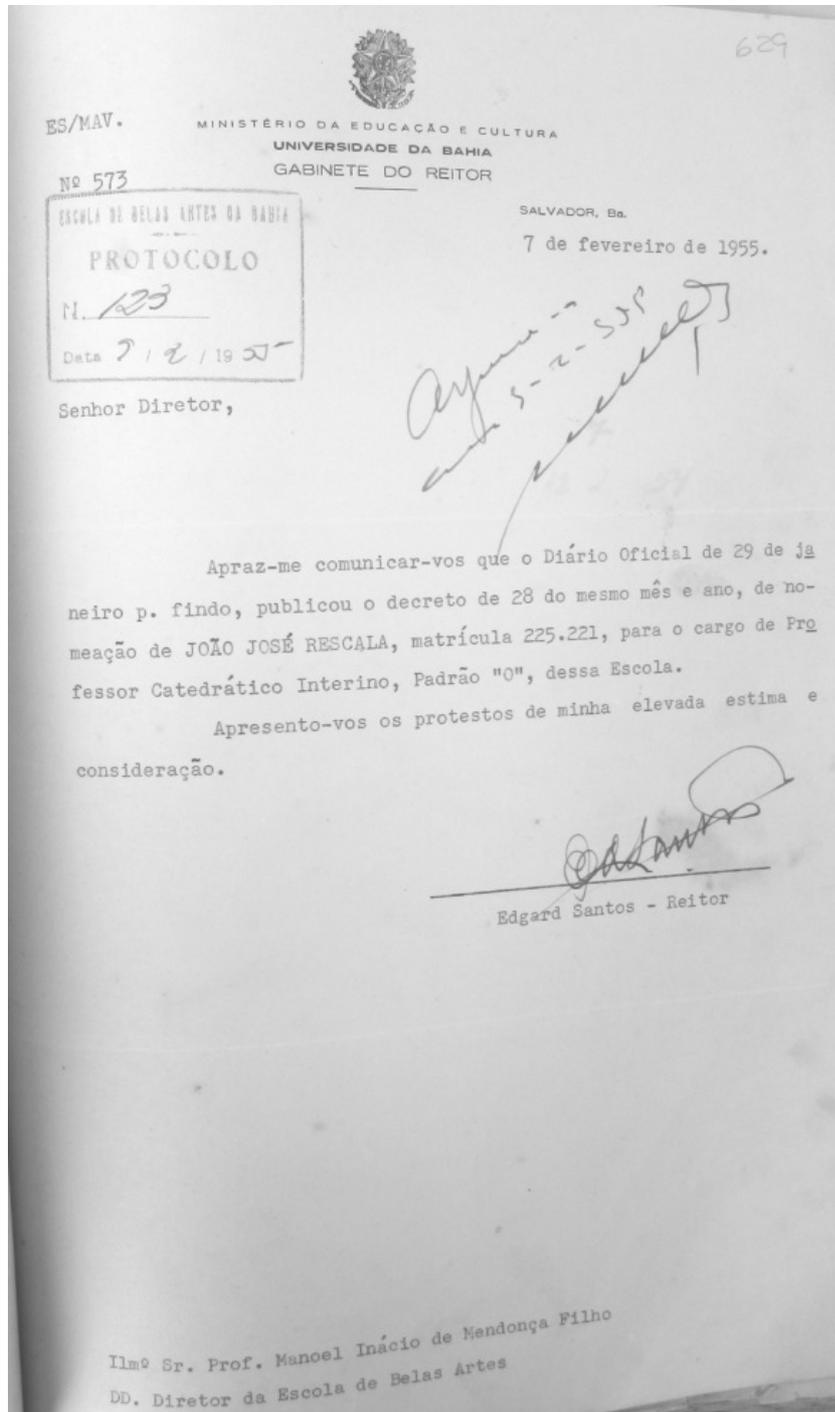
Título: A Fiandeira
 Autor: Mamede Soares Rodrigues (Filho)
 Técnica: Óleo
 Suporte: Tela de linho de fundo oleoso
 Proporções: 1,16 x 0,89
 Proprietário: Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia
 Residência: Cidade de Salvador Bahia

(1) I - SUPORTE	II - FUNDO	III - PINTURA	IV - VERNIZ
Material <u>Tela de linho com</u> <u>seus remendos no</u> <u>reverso</u> Nº de membros	Veículo <u>óleo</u> Material inerte <u>Gesso</u>	Veículo <u>óleo</u> Pigmentos <u>alterados</u> <u>pelo verniz escure-</u> <u>cidos e opacidades</u> <u>opregadas</u> Estrutura <u>fraca</u>	Material <u>verniz de</u> <u>caráter oleoso e re-</u> <u>sina dura</u> Ressecamento (0,1,2,3,4) Espessura <u>1</u>
Posição das juntas	Estrutura <u>fragil</u> <u>profundizada pela</u> <u>umidade</u>	Fatura <u>semi-pes-</u> <u>soa e gastosa</u>	Escurecimento (0,1,2,3,4)
Sup. auxiliares	Superfície <u>restaura-</u> <u>da anteriormente</u> <u>com complementos</u> <u>em vários pontos</u>	Falhas <u>ver "fundo"</u>	Falhas <u>nas partes</u> <u>esfregadas e danifi-</u> <u>cadas</u>
Falhas <u>0</u>	Falhas <u>parte superior</u> <u>ao lado e na cabeça</u> <u>da figura e parte</u> <u>inferior</u>	Solubilidade Água: 0,1,2,3,4 Amonia: 0,1,2,3,4 Alcool: 0,1,2,3,4 Nafta: 0,1,2,3,4 Toluene: 0,1,2,3,4	Solubilidade Solvente: <u>2-2-1</u>
Chassis <u>de cedro</u> <u>com cunhas</u>	Reparos <u>limpeza</u> <u>imunização</u>	Reparos <u>Reintetação</u>	Reparos <u>Remoção</u> <u>do verniz antigo</u>
Estado atual (0,1,2,3,4)	Estado atual (0,1,2,3,4)	Estado atual (0,1,2,3,4)	Estado atual (0,1,2,3,4)

Tratamento recomendado: Remoção do verniz, Reintetação pelo processo
de aqueço, remoção dos remendos na face e no reverso da pintura
obturação das falhas.
 NOTA: Conservar na tela partes do verniz alterado e as falhas, sem se
distintadas para demonstração do processo.

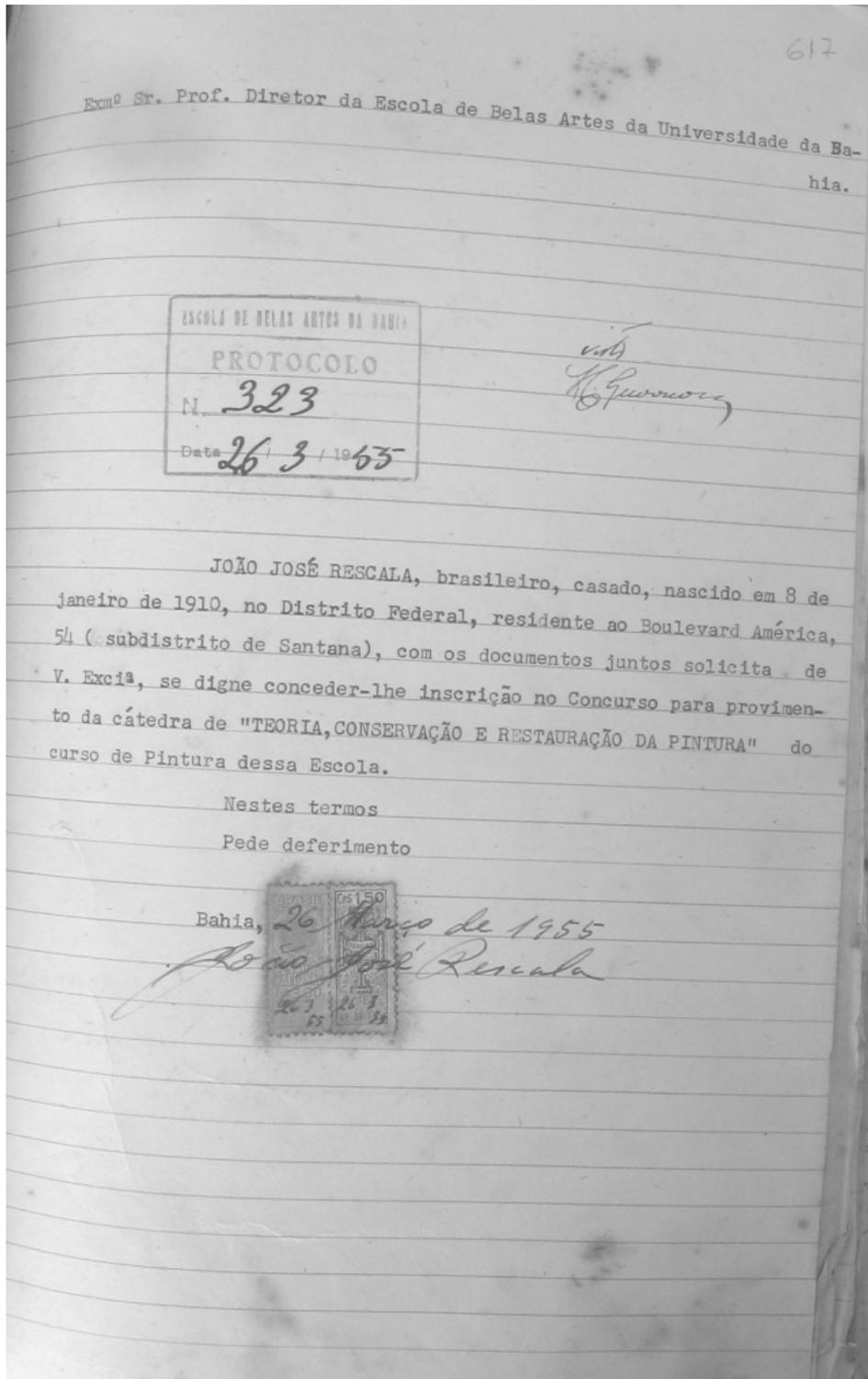
Examinado em: 14 de julho de 1954
 Data:
 Trabalhos encerrado em: 17 de julho de 1954
 Restaurador: João José Rescala

ANEXO GG – Comunicado sobre a nomeação de Rescala como Professor Catedrático Interino



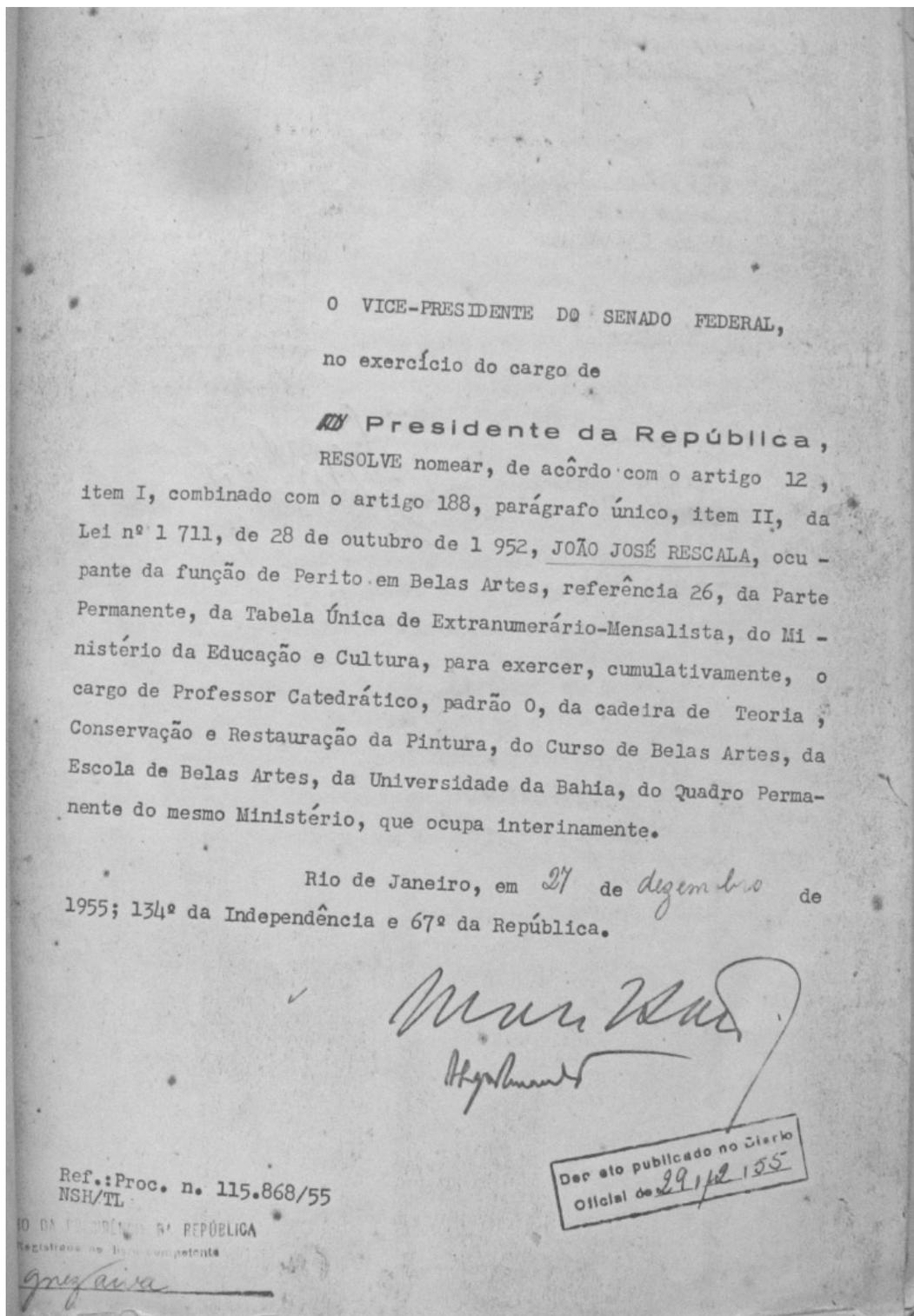
Comunicado do Reitor Edgard Santos ao diretor Mendonça Filho, informando da nomeação de Rescala como Professor Catedrático Interino, da disciplina Teoria Conservação e Restauração da Pintura, com data de 07 de Fevereiro de 1955. AHEBA. Envelope 108; p. 629

**ANEXO HH – Solicitação para inscrição no Concurso da Cátedra de Teoria
Conservação e Restauração da Pintura**



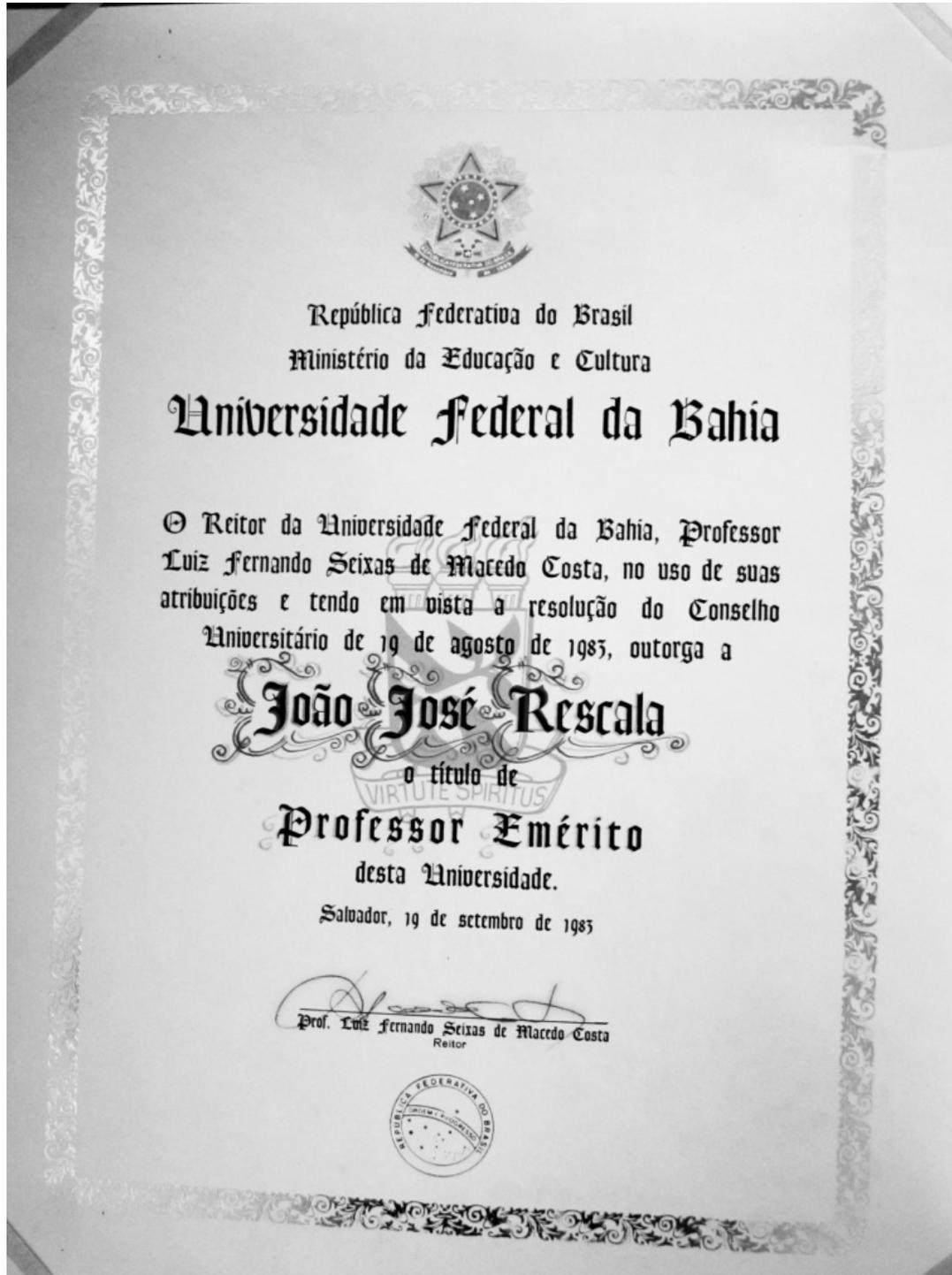
Solicitação para inscrição no Concurso da Cátedra de Teoria Conservação e Restauração da Pintura com data de 26 de Março de 1955. AHEBA.Envelope 108; p. 617.

ANEXO II – Nomeação de Rescala como Professor Catedrático



Decreto Presidencial da nomeação de Rescala como Professor Catedrático em 1955.
AHEBA. Envelope 108; p. 145.

ANEXO JJ – Título de Professor Emérito



Título de Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia. 1983.
Arquivo de Família Rescala.

ANEXO KK – Ficha de Exame de uma pintura da Igreja de Nossa Senhora do Pilar (BA)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

FICHA DE EXAME

Designação: <i>Cristo carregando a cruz</i>	Suporte: <i>Tela de linho</i>
Autoria: <i>Escuela de Jesus</i>	condições: <i>1</i>
Época: <i>Século XIX</i>	Fundo: <i>gesso</i>
Proprietário: <i>Igreja do Pilar</i>	condições: <i>1</i>
Enderço: <i>Salvador Bahia</i>	solubilidade: <i>agua</i>
Observações: <i>Apresenta varios raggões (buracos) alguns grandes na margem superior. O raggão é fuchado em forma circular.</i>	Pintura: <i>oleo</i>
<i>Processo de desligamento da tela em evoluçãõ, no momento piquena.</i>	condições: <i>1</i>
	solubilidade: <i>Alcool 2, Xitol 2, Amônia 1</i>
	Amônia 1
	pigmentos:
	Verniz: <i>Oleo usina</i>
	condições: <i>Oxidado e alterado</i>
	solubilidade: <i>Alcool 2, Xitol 2, Amônia 1</i>

Escala: 0 (bom-nulo); 1 (regular); 2 (má); 3 (grave); 4 (extremo)

ANEXO KK – Continuação

Tratamento recomendado: *Reintepação, solidificação da película de tinta ad adherente. Remoção do verniz antigo, obturação das falhas e pintura das mechas, do novo verniz e limpeza pelo reverso com blunido. Reparo no Chassi*

Croquis ou Foto:



detalhe com uma parte limpa

Examinado: *14/2/1954*

Concluído:

Examinador: *João José Rescala*

ANEXO LL – Ficha de Exame de uma pintura da Igreja do Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim (BA)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

FICHA DE EXAME

Designação: _____ Autoria: _____ Época: _____ Proprietário: <i>Igreja do S. do Bonfim</i> Endereço: <i>Salvador</i> _____ Observações: <i>Foi restaurada em 1887 por P. E. J. R. Sales conforme assinatura do antigo restaurador e pela reintalação atual, que apresenta verificação de que foi novamente restaurada recentemente. Repintura em todo o cá do destino completamente do assunto.</i>	Suporte: <i>tela</i> condições: <i>2</i> Fundo: <i>olho</i> condições: <i>1</i> solubilidade: <i>Amonea</i> Pintura: <i>óleo</i> condições: <i>1</i> solubilidade: <i>0</i> pigmentos: _____ Verniz: <i>Alterado</i> condições: <i>2</i> solubilidade: <i>2-2-1</i>
--	--

Escala: 0 (bom-nulo); 1 (regular); 2 (má); 3 (grave); 4 (extremo)

ANEXO LL – Continuação

Tratamento recomendado: *Aproveitamento da pintura já feita, impossibilitada de ser retirada sem atingir a pintura. Injetar cera Paraderbitt com o fim de solidificar as partes soltas e dar mais resistência ao tecido novo.*

Remoção do verniz alterado e da repintura.

Retificação e pintura das falhas.

Aplicações de novo verniz

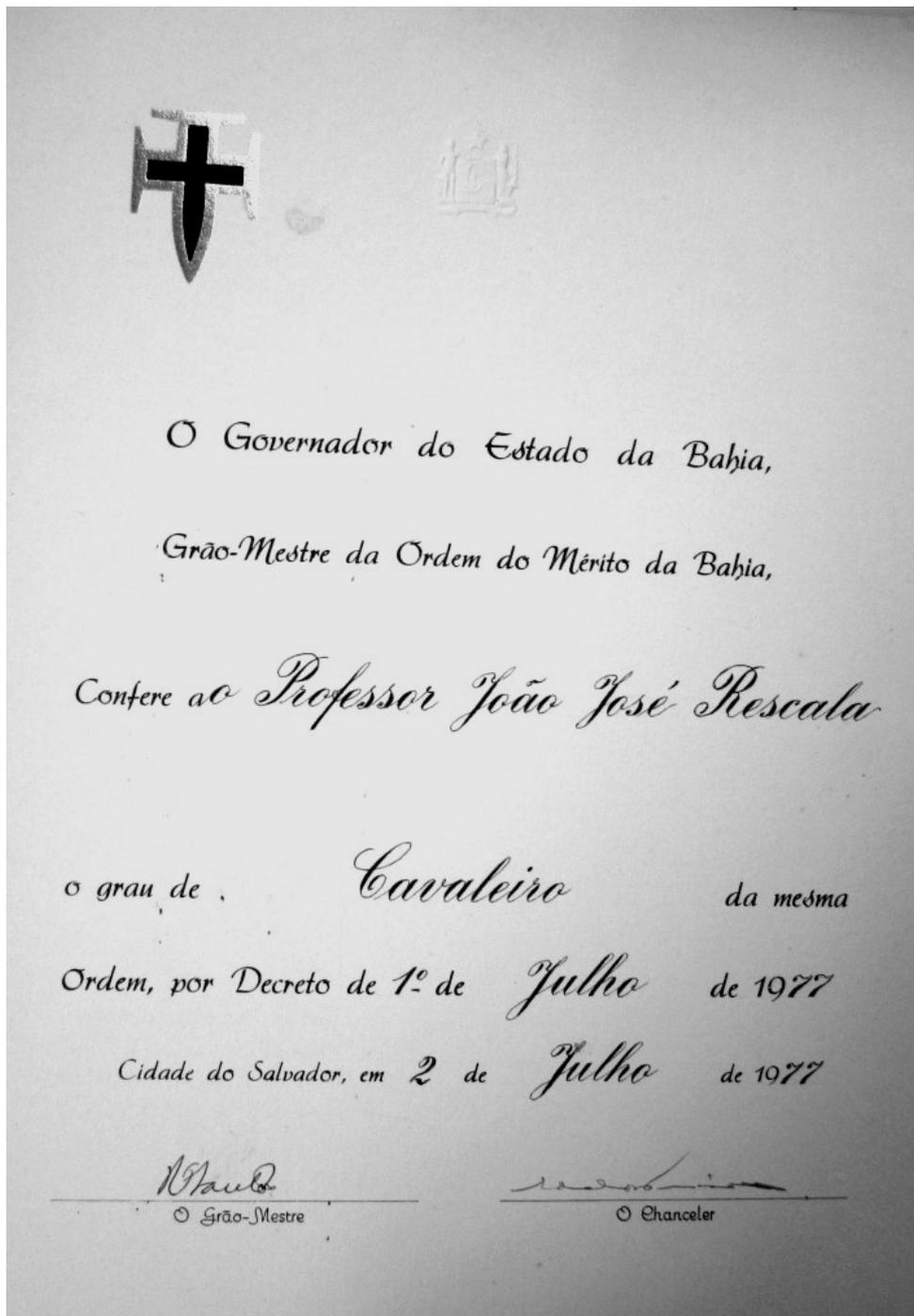
Croquis ou Foto:

Examinado: *12-7-1957*

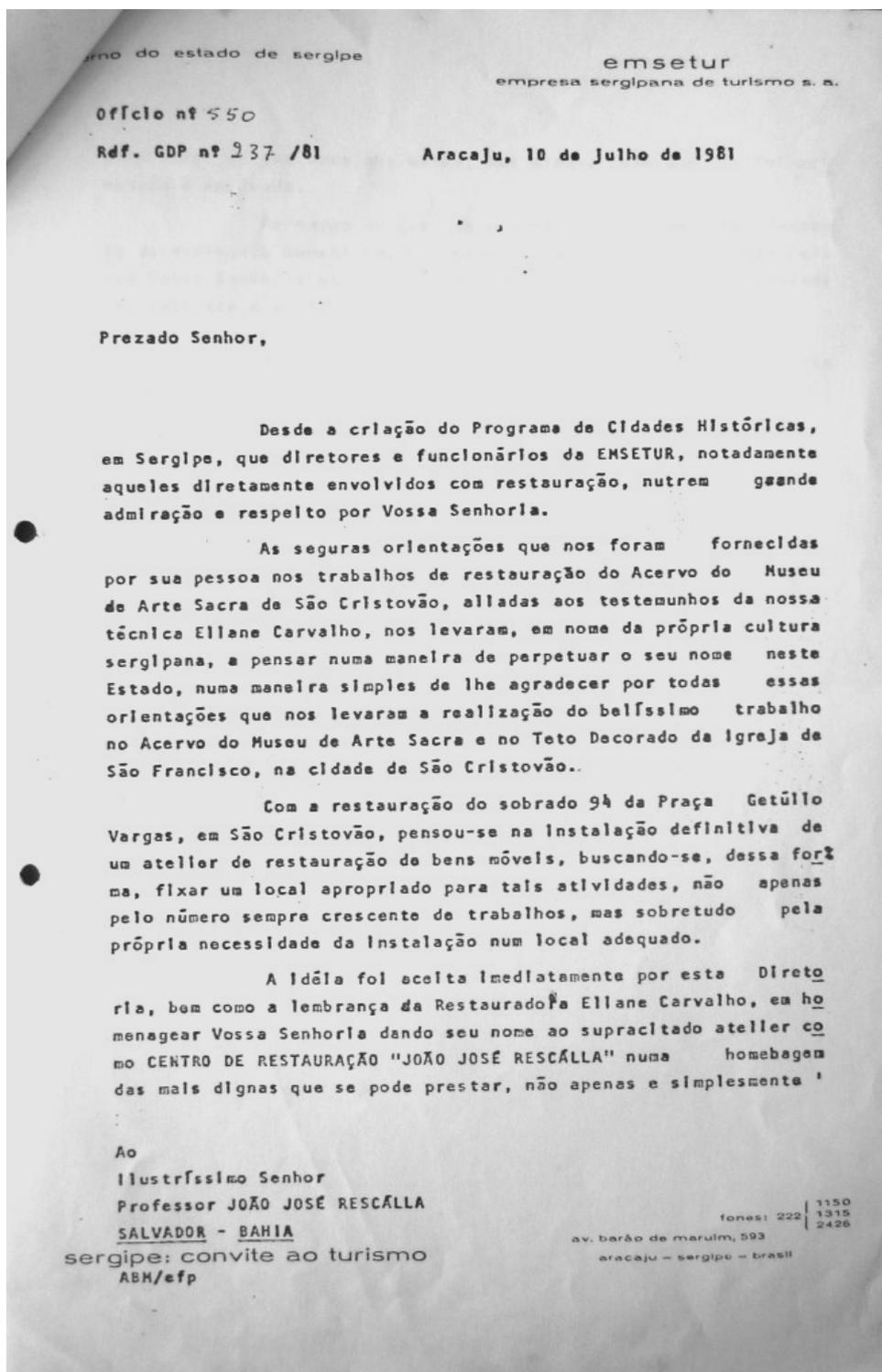
Concluído: _____

Examinador: *João José Rescala*

ANEXO MM – Título de Grão Mestre da Ordem do Mérito da Bahia



ANEXO NN – Ofício da EMATUR encaminhado para Rescala



ANEXO NN – Continuação

