

“A profissão de restaurador de arte ainda não é reconhecida. Os documentos da minha empresa eram de ‘conserto de geladeiras, fogões, quadros’, não havia reconhecimento.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 18 de abril de 2010, em São Paulo.

A restauração de uma obra de arte é sempre uma intervenção em uma obra danificada, explica Florence Maria White, uma das principais profissionais do país. Os restauradores são responsáveis por pesquisar e aplicar técnicas de conservação e restauração de pinturas, esculturas, livros, prédios ou qualquer obra contemporânea que utiliza materiais tão diversos quanto palha de aço e chocolate. Quando Florence montou sua empresa, a atividade de restauro era tão obscura que teve de ser enquadrada na categoria “consertos em geral”. Era o mesmo que consertar fogões.

A entrada no universo da restauração foi um desdobramento natural da paixão de Florence por pintura e história da arte. “Sempre soube que eu não seria uma artista. Sou restauradora, não sou artista plástica. Trabalho em cima da obra que alguém criou.” E há desafio nisso? Bom, dê a ela um quadro maltratado por fungos, com cheiro de podre, e você o receberá de volta tinindo. Florence lembra de clientes que até choraram com o resultado.

Por encomenda do Banco Central, atuou na recuperação de 15 obras de Cândido Portinari, trabalho endossado pelo filho do artista, João Cândido. O sucesso desse trabalho legitimou-a para recuperar as obras de Portinari na igreja da cidade paulista de Batatais, vizinha a Brodowski, localidade de nascimento do pintor. Sua trajetória como restauradora é repleta de histórias peculiares. Na ocasião de uma exposição na Bélgica, por exemplo, Florence foi a incumbida de preparar a caixa que levaria uma obra emprestada do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), onde trabalhou. Os belgas ficaram desconcertados com o nível do trabalho de conservação. “Parecia que esperavam uma coisa embrulhada em folha de bananeira.”

Como começou seu interesse por restauração?

Sempre me interessei por arte, de uma forma a princípio teórica, estudando bastante a história da arte e depois me interessando por pintores. Meu curso universitário foi de história. Sempre soube que não seria uma artista, mas, quando apareceu o primeiro curso de restauração em São Paulo, pensei que aquilo podia dar certo. E foi um horror, porque esse curso foi muito direcionado para pessoas que já exerciam a profissão. Insisti bastante e acabei sendo aceita, mas eu era um peixe fora d’água. Nunca tinha visto pigmento na minha vida, nunca tinha segurado pincéis com destreza. Me sentia tão pequena perto dos outros que me empenhei muito para poder acompanhar. E daí concluí: “É isso que eu quero, é isso que eu gosto”. Procurei me especializar cada vez mais.

Você já vinha com um conhecimento histórico. Isso ajudou?

Ajudou muito. Era um conhecimento teórico, fui professora de história. Sempre me interessei por história da arte. Uma equipe completa de restauração inclui sempre um historiador, um biólogo, um químico. Diferentes especialidades que contribuem para que o trabalho multidisciplinar se desenvolva.

Qual é a diferença das técnicas de conservação e de restauração?

A conservação preventiva inclui todas as medidas que tomamos no ambiente. Não pensamos apenas nas obras, mas numa coleção ou na casa de um cliente com muitas obras de arte. São medidas ambientais para as obras não sofrerem danos. Já a restauração é uma intervenção na matéria de uma obra danificada. O princípio é conservar para não restaurar. A conservação é sempre menos invasiva. Se uma obra foi danificada por um ataque de cupim nos chassis, que é a madeira que sustenta a tela, você troca os chassis e isso é um trabalho de conservação preventiva. Assim, você não está agindo na pintura. É um trabalho para evitar que o cupim coma a matéria. Se você for ler sobre os fatores de deterioração de uma obra de arte, verá a quantidade de variantes que nós temos. O sol pode danificar muito a obra, porque possui uma luminosidade com muitos raios ultravioletas. E também fungos, xilófagos, cupins, traças, baratas, ratos, tudo que pode atacar e destruir.

Quais são os tipos e as formas de restauração?

São várias áreas. Existem especialistas em pedras, metais, vidros, acrílicos, porcelanas, restauradores de arquitetura, de patrimônio imóvel e móvel. Este último é o meu caso, especialistas em mobiliário. Quando eu trabalhava no Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), era restauradora de pinturas e esculturas. É bem amplo. Esculturas podem abranger diferentes suportes. E suporte é a matéria na qual é feita a obra de arte. No meu ateliê, trabalhamos com obras de arte sobre papel e imaginária sacra.

Como era o cenário da restauração quando você começou?

Em 1984, quando comecei, não existiam cursos. Existiam os estudos do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor), ligado à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Antes era só especialização. Agora eles já oferecem graduação. Existiam muitas pessoas exercendo a profissão, mas não havia formação. Pouquíssimos profissionais tinham formação específica. Há 25 anos uma única empresa transportava obras de arte. Aliás, existiam muitas obras para restaurar após mudanças. Não havia

cuidado, eram painéis, quadros, pinturas, cama, colchão, tudo no mesmo caminhão. É claro que as obras de arte sofriam danos com frequência. Hoje, isso mudou. Existem muitas empresas especializadas no transporte de obras de arte. Hoje, oito pessoas trabalham comigo no ateliê. Todos são formados em restauração. Quando comecei, não sabia nada. No fim, acabei dando aula muito tempo no curso em que me formei. No MAC, onde trabalhei, também dei aulas no instituto para formar restauradores. Aos poucos, montei minha equipe e meu ateliê.

Um ateliê de restauração lida com tecnologia – mesas térmicas, mesas com vácuo, compressor ultravioleta. Quais são as principais ferramentas de restauração?

A mesa térmica é uma chapa de alumínio com resistências embaixo. É utilizada, por exemplo, para reentelar obras cujos suportes estão danificados. Ou apenas para planificar uma obra que ficou abaulada com o tempo. Este sistema possui calor e bomba de vácuo para planificar. Existem também a luz ultravioleta, que identifica camadas antigas de pintura. Muitas vezes dizem que uma obra nunca foi mexida, mas, sob a luz ultravioleta, as áreas não-originais aparecem com perfeição. Temos vários outros recursos, mas os que você citou – mesa térmica, mesa com vácuo e compressor ultravioleta – são imprescindíveis.

A restauração ainda não é uma profissão reconhecida. Existe um projeto de lei para regulamentar a carreira, certo?

A nossa profissão ainda não é reconhecida. Quando fui abrir minha empresa em 1997, não havia como escolher um objeto social de restauração de obras de arte. O documento inicial constou que a minha empresa consertava “geladeira, fogões, quadros” (*risos*). É verdade, tenho este documento. O número de profissionais está crescendo, já existe uma conscientização maior. Se eu sou artista plástico, não sou restaurador. Sou restauradora e não artista plástica. Não crio. Trabalho em cima da obra que alguém criou. Além disso, o mercado está mais exigente e cuidadoso, o que valorizou a profissão. As pessoas passaram a procurar profissionais com especialização, passaram a cuidar melhor de suas obras, e escolher para quem vão entregá-las. Com essa crise econômica, a obra de arte ficou muito valorizada. Ela não perdeu valor, é um patrimônio seguro.

Há restauradores que recebem adicional de insalubridade. Quais são os riscos da profissão?

Trabalhamos com produtos químicos agressivos. Fazemos uma série de re-

comendações, existem treinamentos, bibliografia especializada. Há exposição a produtos tóxicos. Há produtos que emitem vapores que podem danificar a visão. Muitos solventes possuem absorção cutânea e são difíceis de ser expelidos. É preciso cuidado e proteção. Os profissionais de instituições que estão o dia todo trabalhando com estes produtos recebem insalubridade porque o ambiente tem essa carga de material no ar. Faz mal para a saúde. Transmitimos os ensinamentos e os cuidados para aqueles que estão trabalhando no ambiente de restauração.

Quais os desafios da arte contemporânea e dos novos suportes?

Em uma obra clássica – com tela, base de preparação, tinta a óleo e verniz –, você já sabe o que existe ali. Há pesquisas, bibliografia. Uma pintura cusquenha, por exemplo, tem sua composição conhecida. É uma pintura que deixou de ser feita no meio do século 19. Da mesma maneira, em uma aquarela você sabe perfeitamente com o que está mexendo. Quais os riscos, os cuidados, o que pode e o que não pode fazer. Agora, em uma obra contemporânea, pode ser qualquer material: cera de abelha, tintas possíveis e impossíveis, spray, tinta automotiva. Já trabalhei até com esponja de aço, usada em uma obra para dar a forma. E aquilo se decompôs, oxidou de dentro para fora. Já trabalhei até com escultura de chocolate. Sempre há surpresas, porque qualquer material é usado como experiência. O artista quer ver o resultado estético de aplicar aquilo.

Como foi o restauro das obras do Portinari, em Brasília?

Restaurei a coleção do Cândido Portinari do Banco Central em Brasília. Foi um trabalho lindo. São 15 telas: 12 grandes e três pequenas. As grandes chamam mais a atenção [*Seringueiros, Jangada do Nordeste, Gaúchos, Vaqueiros do Nordeste, Bumba-meu-boi, Frevo, Samba, Baianas, Garimpo em Minas Gerais, Descobrimento, Anchieta, Bandeirantes*]. Foram feitas no Rio de Janeiro, em grandes dimensões – em média 200 centímetros de altura por 160 centímetros de largura. A tela é extremamente fina. Essa coleção conta episódios do Brasil. Foram pintadas no Rio de Janeiro, vendidas para São Paulo, voltaram para o Rio e depois foram para Brasília. Em termos de ambientes, tiveram os mais variados. Muitas mudanças de um lugar para o outro. Brasília, em si, possui uma característica climática terrível para obra de arte. É um lugar extremamente seco. Inicialmente, elas não estavam em um ambiente climatizado e todas já tinham sido restauradas, algumas delas mais de uma vez. O trabalho foi intenso. São obras dos anos 50, que foram enroladas para transportar, impregnadas com cera-resina e não fixadas. É um material que é

muito usado na Bélgica e na Holanda. Não podemos usar aqui, a não ser em fixação de policromia. Isso porque nosso calor é intenso e ela pode amolecer, desenvolver fungos. Com o aquecimento, ela também passa para a tela e vai impregnar a pintura. E a cera-resina dá um brilho na obra que ela, de fato, não tem. Nós tínhamos nos Portinari de Brasília cinco têmperas – são pinturas muito opacas – que foram aplicadas com cera-resina pelo verso. Ou seja, apresentavam um brilho de tal forma que, no princípio, tínhamos imaginado que todas as 12 eram óleo sobre tela.

A restauração foi acompanhada de uma exposição, não é?

Foi linda a conclusão deste trabalho. Foi muito bem documentada, como deveria ser todo trabalho de restauração. Tínhamos de apresentar relatórios sobre cada uma das obras entregues. Eles telefonavam e perguntavam muito. Quando planejaram a abertura da exposição de todas as obras restauradas, fomos convidados para fazer uma palestra sobre a restauração, para assistir a abertura da exposição, onde estava também o filho do Portinari [*João Cândido Portinari*]. Ele tem um projeto grande no Rio de Janeiro, chamado Projeto Portinari, e também fez uma palestra muito bonita. A nossa surpresa foi a publicação de um livro sobre a restauração das obras. Na exposição, havia todas as obras expostas, vitrines com todo processo de restauração. Tudo que nós tirávamos – excesso de cera-resina, as telas do reentelamento apodrecidas – nós encaminhávamos amostras para eles. E tudo foi parar na exposição. É muito raro que a restauração tenha um espaço como este.

O Brasil é conhecido pela má climatização e má conservação de obras pelas instituições. Isso está mudando? Estão cuidando melhor das reservas técnicas?

Sim. Mas falta muito, falta dinheiro. Em termos de equipamento, reservas técnicas climatizadas e adequadas, melhorou muitíssimo. Lembro que trabalhava no MAC e houve uma exposição no norte da Bélgica. O MAC emprestou uma obra e eu fui como *courier*. A Bélgica é um centro de restauração muito importante no mundo. Então, caprichamos, fizemos tudo como tinha de ser feito. Fizemos uma caixa impecável, extremamente bem cuidada, com todos os critérios de conservação e de amortecimento. E você tinha uma hora marcada para abrir a caixa no museu. Então, quando eu fui chamada para abrir, o diretor do museu chamou os curadores europeus que estavam lá para verem o que tinha chegado do Brasil. Mas foi um tal barulho, que me senti profundamente ofendida. Parecia que eles esperavam uma coisa embrulhada em folha

de bananeira. Eles simplesmente não acreditavam (*risos*).

Fale sobre as 600 imagens sacras restauradas na Fundação Pierre Chailita, em Maceió.

A fundação nasceu de uma doação particular do pintor alagoano. Aquilo foi acumulando de uma tal forma que, visitando Maceió, chegamos dentro de um museu e percebemos: “Isso aqui é caso para um projeto”. Fomos atrás dos curadores, para convencer que aquilo merecia um projeto. Era de importância nacional, representativo de toda a imaginária sacra, tanto a mais refinada, que é vinda de Portugal e da Itália, quanto a imaginária popular. Muitas imagens feitas no canivete, mas em péssimas condições de conservação.

Era madeira?

Madeira, cerâmica, barro, diversos suportes. Fizemos um projeto que foi encaminhado para a Fundação Vitae, que, infelizmente, já não existe mais e que patrocinou muitos trabalhos de restauração. Acabamos sendo contemplados. Fizemos um trabalho enorme. Foram 642 imagens, se não me engano. Não incluía toda a finalização estética, mas que segurou toda a policromia, que preencheu as lacunas, que matou cupins. Foi um trabalho muito grande de conservação preventiva e até um pouco além na medida em que tivemos uma preocupação estética. Para atender a todas estas obras, alguns retoques não foram feitos, mas foi um trabalho muito bonito. Voltamos mais tarde com um projeto patrocinado pela Petrobras para o mobiliário da reserva técnica. Hoje, as obras estão estáveis e bem armazenadas. Se quiser voltar para lá ainda existem mais projetos possíveis e necessários, mas já estão muitíssimo melhor do que quando visitamos da primeira vez.

Quais as propostas e políticas que podem ajudar na obtenção de uma bibliografia nacional sobre restauração de obras de arte?

Já temos trabalhos publicados a esse respeito no Brasil. O restaurador precisa de conhecimento teórico e prático de sua profissão. Existe uma bibliografia pequena, mas nacional, a respeito dos fatores de deterioração. É necessário que haja investimento, escolas de formação. O Brasil é muito grande. Quando falamos de material de arte, estamos em um estágio muito mais avançado na região Sul e Sudeste do que em Alagoas e em Sergipe. Quando o Gilberto Gil virou ministro, tivemos grandes esperanças de que ele, sendo tão ligado à arte, se interessasse pela parte de conservação e restauração do patrimônio. Ele chegou até a se manifestar a respeito, mas não foi muito além. Na universi-

dade, a pesquisa e a formação são as prioridades. Há muitos museus dentro de universidades, mas não é essa a prioridade. Mesmo estando na universidade, temos que captar recursos e patrocínio para um trabalho avançado.

Fale sobre os grandes restauradores brasileiros.

Quando se fala em restauração no Brasil, o primeiro centro que me vem à memória é o Cecor, ligado à UFMG. Lá, eles contam com um centro de formação e com um centro de prestação de serviço, com muitos professores e doutores. Quando eu comecei, não existia restaurador! Muito menos mestre, e muito menos doutor. Hoje já existem vários profissionais e professores que são restauradores importantes. O Edson Motta Filho, por exemplo, é considerado o primeiro restaurador brasileiro. O Cláudio Teixeira é um restaurador antigo e que restaura muito patrimônio do Rio de Janeiro. Aqui em São Paulo, estudei no Instituto de Restauo e Conservação com o professor Domingo Tellechea. Muitos restauradores que trabalham hoje em São Paulo, tanto no setor privado quanto em instituições públicas, tiveram a formação neste curso. Agora, em agosto de 2009, a PUC fez o vestibular para o primeiro curso de restauração.

E a relação do restaurador com o artista? Como trocar informações para facilitar o restauro e conservação?

Aprendemos que não se pode ensinar o artista. Se ele pergunta, você pode até dar a sua opinião técnica, conversar a respeito. Hoje em dia, quando os museus recebem uma obra de um artista vivo, procuram entrar em contato para saber quais foram as técnicas e materiais utilizados. Se não houver essa referência, precisa investigar. Não é adivinhação. Outra coisa, de ética profissional, é que o artista é o primeiro a ter direito de restaurar sua própria obra. A gente até torce para que isto não aconteça, porque eles interferem muito. Quando um artista começa a consertar sua própria obra, ele até muda coisas que achava que não devia ter feito daquela forma na época. Daí, sai uma obra extremamente alterada. Mas ele tem o direito de ser consultado. Todas as vezes que eu preciso de alguma informação, eles atendem muitíssimo bem.

Como foi o restauro da tapeçaria do Burle Marx?

Foi a maior obra que eu restaurei. Ela tem quatro metros de altura por 26 metros de largura, um monstro. Levou muito tempo de análise. Mandamos construir uma mesa bem legal e contratamos uma transportadora. A tapeçaria ficava três metros acima do solo. A transportadora retirou, depois colocou nes-

ta mesa construída para este trabalho com duas roldanas, dois cilindros enormes. Esta obra ia e voltava, girando tanto pela frente quanto pelo verso, durante todo o período de trabalho. A tapeçaria em si é extremamente pesada. Antes do restauro, na medida que aquilo abaulava e formava vincos, vinha alguém e colocava um prego para segurar aquela parte que estava ficando torta. Estes pregos, além de estarem oxidados, provocavam furos nas fibras, com alguns desgastes. Era fixada pelo alto, então havia deformação na parte de cima. Não faltavam pedaços, não era isso, mas o que achamos de muito chocante nessa história, era que o salão da Prefeitura de Santo André era iluminado por cilindros de cerca de um metro cada um, localizados na lateral da tapeçaria. O verso da tapeçaria era muito mais colorido do que a frente, porque não foi afetado pela luz. É um exemplo para ilustrar uma aula sobre o quanto a luz danifica uma obra. O ideal é retirar esse tipo de iluminação. E não pode entrar em contradição com o projeto arquitetônico do local. O paliativo foi revestir internamente os cilindros com um filtro ultravioleta, que tem durabilidade. Mas o curioso aí é a diferença entre o que foi e o que não foi danificado pela luz.

Qual o momento mais prazeroso do processo?

Quando você entrega uma obra que o cliente considera praticamente perdida, existe gente que até chora. Não é nenhum milagre. Você faz exatamente o que é possível e permitido, porque nossos critérios de intervenção são bastante rígidos e respeitados internacionalmente. Este momento de entregar uma coisa pronta é extremamente gratificante. Há um trabalho grande que estamos para fazer na Basílica de Aparecida, de imaginária sacra. É uma satisfação cada vez que eles vêm dar uma olhada no andamento das coisas. Porque está mudando muito.

Existe a questão da urgência e a questão da formação. Qual seria a solução? Trazer técnicos que ajudem na formação de técnicos brasileiros?

Acho que, com urgência, deveria haver investimentos em escolas de formação. Não gostaria que viessem técnicos estrangeiros. Você sabe que os restauradores brasileiros são extremamente considerados e valorizados no exterior? Como temos tão poucos recursos, consideram que temos habilidades e acuidade visual e de manipulação muito desenvolvidos. Os restauradores brasileiros são bem vistos no exterior. Se eu não tenho recursos, tenho de suprir esta deficiência: converso com colegas, pego equipamentos emprestados, esse tipo de coisa. Agora, investir na formação e reconhecimento é absolutamente prioritário.

A formação de profissionais é um trabalho demorado ou pode ser ágil?

Você consegue formar um profissional em três anos. É uma boa formação. Há também os cursos profissionalizantes, do Senai e do Senac, para formar técnicos. Na cidade de São Paulo existem no máximo cinco pessoas que fazem chassis adequados. Não é exagero, são poucos.

Para encerrar, cite uma obra restaurada que mexeu com você.

É evidente que você não pode se apegar emocionalmente a um trabalho. Mas houve uma obra que me deixou muito carinho. Era uma obra flamenca, trazida para São Paulo por uma família judia. Com tanta história, foi danificada após o porão onde estava guardada ter sido inundado. Quando ela chegou para mim, era um manto preto de fungos, a parte de trás cheirava a podre. O cliente falava: “Carreguei isso por tantos anos e de forma tão difícil, agora acaba por causa de uma inundação. Não me conformo”. Quando devolvi o trabalho para aquele homem, me emocionei. Não inventei nada, a obra estava lá. Era tomar cuidado para ver o verso, secar, aplicar fungicidas, limpar milimetricamente para as cores aparecerem como realmente eram. A minha satisfação foi vê-lo emocionado recebendo a obra com toda a história que aquilo carregava para ele. Ao restaurar uma obra, você não leva em consideração o valor de mercado. É exatamente como se restaura um Picasso. Com as melhores técnicas possíveis. O trabalho é o mesmo, tem valor igual.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/2010/08/15/florence-maria-white-de-vera/>