A RESTAURAÇÃO DE VITRAIS DO SÉCULO XX: UM ESTUDO DE CASO

Mariana Gaelzer Wertheimer / UFPEL

Ellen Marianne Röpke Ferrando / Mestranda pelo PPGMA – Fundação Casa de Rui Barbosa

Carlos Alberto Lança / Restaurador

RESUMO
O presente artigo tem por objetivo documentar e socializar a intervenção efetuada em um vitral proveniente da Casa Veit, em Porto Alegre, de propriedade particular, realizada no período de fevereiro a março de 2016. Pretende ainda, possibilitar uma maior instrumentalização das abordagens preservacionistas tendo em vista a crescente perda, no Brasil, de belíssimos exemplares nos últimos anos, devido, sobretudo, à especulação imobiliária, desvalorização e vandalismo; reflexos da falta de cuidados, conhecimento e até mesmo identificação com este tipo de bem por grande parte da população.

PALAVRAS CHAVE
restauro; vitral; Casa Veit.

ABSTRACT
This article aims to document and socialize the intervention done in a stained glass from Casa Veit studio, in Porto Alegre, executed in the period from February to March 2016. It also intends to enable a greater exploitation of preservationist approaches due to the increasing loss, in Brazil, of fine examples in recent years, mainly due to real estate speculation, depreciation and vandalism; consequences of the lack of care, knowledge and even identification with this type of cultural heritage for the major part of the population.

KEYWORDS
restoration, stained glass, Casa Veit

Introdução

O conjunto de bens culturais no Brasil é responsável para o que nos constitui hoje como brasileiros. Preservar nosso patrimônio cultural significa garantir sua integridade e permanência através do reconhecimento comum, da atribuição de valores e identificação pela sociedade com um determinado bem. Em se tratando do patrimônio de vitrais em nosso país, urge pensarmos sua preservação tendo em vista a crescente perda de belíssimos exemplares de painéis nos últimos anos, devido, sobretudo, à especulação imobiliária, desvalorização e vandalismo, reflexos da falta de cuidados, conhecimento e até mesmo identificação com este tipo de bem por grande parte da população. Tendo em vista este panorama, o presente artigo tem por objetivo documentar e socializar a intervenção efetuada em um vitral, de propriedade particular, realizada no período de fevereiro a março de 2016, em Porto Alegre, em vias de possibilitar uma maior instrumentalização nas abordagens preservacionistas deste tipo de bem cultural.

O tratamento descrito a seguir foi realizado todo em oficina, uma vez que o vitral não se encontrava fixo em vão de origem. O material utilizado, em sua maioria importado, foi adquirido através de distribuidores estabelecidos no país e, assim como as etapas de trabalho, encontra-se descriminado no decorrer do presente artigo.

O trabalho se pautou nas teorias contemporâneas de restauro que consideram cada caso um caso isolado com soluções particulares, levando em conta sempre a reversibilidade e distingüibilidade das intervenções, como também o preceito de interferência mínima. Isto para que, no futuro, quando novas tecnologias mais adequadas existirem, as intervenções possam ser substituídas sem perda do material original, permitindo inclusive que a fruição estética não seja comprometida. O teórico Cesare Brandi diz que “a integração deverá ser sempre e facilmente reconhecível; mas sem que por isto se venha a infringir a própria unidade que se visa a reconstruir” (BRANDI, 2004, p. 47). Mais a frente acrescenta “que qualquer intervenção de restauro não torne impossível mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras” (BRANDI, 2004, p. 48). Em vias de estar em conformidade com

tais premissas o tratamento aqui descrito procurou recuperar a integridade dos painéis permitindo que voltassem a cumprir com sua função original.

O papel do conservador-restaurador é o de preservar e divulgar o patrimônio cultural, de modo crítico. Toda a obra de arte tem vida própria, e nela estão intrínsecos valores formais e culturais característicos de determinada época e localidade, portanto sua leitura está diretamente vinculada à sua existência. Neste sentido, podemos dizer que os bens culturais nada mais são que complexos sistemas de significação. Possuem sentidos próprios além de significados e significações que lhe são atribuídos com o passar do tempo. Sendo assim, o conservador-restaurador não pode deixar de considerar os sentidos de sua criação no passado e sua significação no presente. Dialoga necessariamente com aquele que cria e aquele que frui procurando ao máximo manter a legibilidade do bem sem, entretanto, comprometer sua integridade e estabilidade física e simbólica.

Breve percurso da arte do vitral no Rio Grande do Sul: a atuação da Casa Veit

No Brasil a história do vitral ainda está por ser feita. Portugal, nosso principal colonizador, nunca foi um país de grande tradição vidreira e muito do que possuímos de patrimônio nesta área deve-se à posterior imigração, principalmente, de alemães e italianos na virada do século XX. No Rio Grande do Sul as duas casas de produção mais significativa foram a Casa Genta e a Casa Veit sendo que é desta última que será aqui tratado, uma vez que o vitral do qual se discute neste trabalho é proveniente deste ateliê.[1]

Conforme dissertação defendida em 2011 por um dos autores deste artigo, e que trata deste tema, lemos:

> A Casa Veit foi um dos ateliês de vitrais mais importante da cidade de Porto Alegre, cuja produção foi distribuída para diversas regiões do Rio Grande do Sul. A estrutura do ateliê era basicamente familiar, na qual pai, filho e neto produziram e reproduziram as técnicas tradicionais de vitral. O ateliê iniciou com o alemão Albert Goodfried Veit, passou para os filhos Albert Josef Georg Veit, Hans Veit e, por último, para o neto Albert Veit Hoepf. (WERTHEIMER, 2011, p.63)

O patrono da Casa Veit, Albert Goodfried Veit, nasceu em Wüttenberg, na Bavária, Alemanha, e imigrou para o Brasil em 1913. A inexistência de registros da empresa

na Junta Comercial da capital gaúcha nos leva a crer que a casa vitralista, caso não tivesse sido reconhecida como empresa formalmente constituída, teria adotado outro nome (WERTHEIMER, 2011). Também encontramos escassa informação acerca de dados precisos sobre datação de sua manufatura, bem como de sua autoria, nos vitrais produzidos pelo ateliê na cidade de Porto Alegre.

> Os primeiros trabalhos não tinham assinatura, o que começou a acontecer mais tarde através da inscrição Veit e Filho, Veit e Hans Veit. No entanto, a data não consta em nenhum painel, mesmo os assinados. Registros mostram que Hans Veit, ao restaurar trabalhos antigos, muitas vezes suprimia a assinatura original, colocando a de sua intervenção. Dentre os familiares que trabalharam na empresa, consta que Albert Goodfried Veit e Hans Veit eram os artistas que atuavam na criação de cartões, desenhos e pintura de vitrais. Sobre os demais familiares, e eventuais colaboradores, não se tem informação de suas funções. É muito provável, no entanto, que nas grandes encomendas a família contratasse outros profissionais para auxiliar na execução do trabalho. Essa constatação é possível ser comprovada diante da falta de um coeso estilo pictórico apresentado nos painéis. (WERTHEIMER, 2011, p. 65–66)

A Casa Veit atuou fortemente entre as décadas de 1920 e 1930 recebendo, inclusive, diversos prêmios como o Grande Prêmio na Exposição Geral de Indústria e Agrícola de Porto Alegre, em 1926, Grande Prêmio e Medalha de Ouro tanto para Vitraux de Arte quanto para Mosaicos de Vidro em Porto Alegre, entre 1928 e 1929, Primeiro Prêmio na Exposição Ibero-americana de Sevilha, em 1929, entre outros (WERTHEIMER, 2011).

Após a morte de Albert Veit em 22 de janeiro de 1934, assume a casa vitralista, seu filho Albert Josef Veit que também vem a falecer após pouco tempo e é sucedido por Hans Veit, o caçula da família, que toma a frente do ateliê.

> Nesse período foi que ocorreu a alteração da assinatura de Veit e Filho para H. Veit, Hans Veit, Vitraux Hans, ou mesmo, Veit /Artes Reunidas. Na administração de Hans, a equipe de vitralistas era integrada por seis pessoas, dentre elas, Alfredo Busse e Waldir Veit, filho de Hans, que trabalhou com vitrais dos 15 aos 25 anos. Após o falecimento de Hans, no ano de 1970, a empresa fechou as portas e encerrou a tradição de vitrais da família Veit. Uma característica marcante na produção dos vitrais do ateliê Casa Veit foi o abundante uso de vidros opalinos e opalescentes, em especial na fachada, onde, comumente, invertiam a leitura do vitral, sendo os elementos escritos virados para o exterior da edificação. (WERTHEIMER, 2011, p. 67)

Características gerais do vitral

Entende-se por vitral, basicamente um conjunto de vidros, coloridos ou não, agrupados a partir de uma calha de chumbo unida por pontos de solda, sendo esta, normalmente, uma liga de chumbo e estanho. Os painéis formam normalmente uma composição figurativa ou geométrica, podendo estar vinculada à função do edifício onde está situado. A temática é conseguida a partir de pinturas (sempre a quente) ou mesmo a partir da própria coloração da massa do vidro. Para que os painéis possam cumprir com sua função de vedação, as calhas são ajustadas aos fragmentos e calafetadas com uma argamassa relativamente flexível formada de carbonato de cálcio, óleo de linhaça e um elemento secante. Dependendo das dimensões dos painéis, eles poderão estar subdivididos em módulos, fixados em uma estrutura de ferro ou madeira e possuir, ainda, barras de fixação para evitar deformações posteriores.

O painel do qual trata este artigo, atualmente sob a guarda de propriedade particular, encontrava-se fora do vão original, solto em embalagem, no momento da restauração. Trata-se de painel figurativo, com origem identificada pela assinatura de *Veit e Filho* o que confere uma datação anterior ao falecimento de Albert Goodfried Veit sendo esta registrada como 1934, proveniente da primeira fase da casa Veit de Porto Alegre. O painel é formado por quatro módulos, dois nas dimensões de 0,66m x 0,66m, um com dimensão de 0,66m x 0,35m e outro medido 0,51m x 0,66m, perfazendo uma área total de aproximada de 1,6m². Os módulos são montados em calhas de aproximadamente 7mm de espessura, possuindo vidros importados do tipo opalinos e transparentes, de manufatura industrial e por sopro (identificado a partir da existência de bolhas na massa vítrea) com pintura à grisalha e esmaltes. Não foi constatado o uso de amarelo de prata. A composição do vitral não possui cercadura e seu desenho foi obtido através de pinturas, estruturação dos chumbos e pela distribuição das cores dos vidros.

A temática é composta por uma figura feminina em uma paisagem junto a uma gazela, A figura encontra-se de perfil e seus traços conferem uma atmosfera oriental à composição. A gazela representada possui várias simbologias e, segundo o Dicionário de Símbolos:

> É símbolo de rapidez; na índia, por exemplo, está relacionada com o ar e com o vento. No mundo semita, sobretudo por causa dos olhos, é o supra-sumo da beleza. Devido à acuidade visual, no cristianismo é considerada um símbolo do agudo conhecimento espiritual. Nas artes plásticas, é encontrada frequentemente como vítima, perseguida e morta por um animal selvagem e ferroz; símbolo da aniquilação do nobre e do indefeso pela brutalidade selvagem. (LEXICON, 1998, p. 105)

O conjunto apresenta um cromatismo com características particulares. Os painéis que compõe o vitral são formados por duas partes bem distintas quebrando a uniformidade da leitura. Os dois módulos de alturas diferentes são formados basicamente de vidros opalinos e, portanto, possuem uma densidade cromática maior. Já os painéis que compõe a figura são executados por vidros transparentes. A conexão das duas partes não é evidente ficando difícil definir qual conjunto é superior e qual inferior uma vez que não foram encontrados, até o momento, evidencias de sua organização original. Portanto, foram sugeridas duas formas de montagem, sendo que a segunda parece mais adequada uma vez que aparenta dar mais estabilidade à composição. Para efeito de tratamento os painéis foram numerados com as letras A,B,C e D conforme imagem abaixo.

Painel pelo anverso à luz emitida

Descrição do estado de conservação do vitral

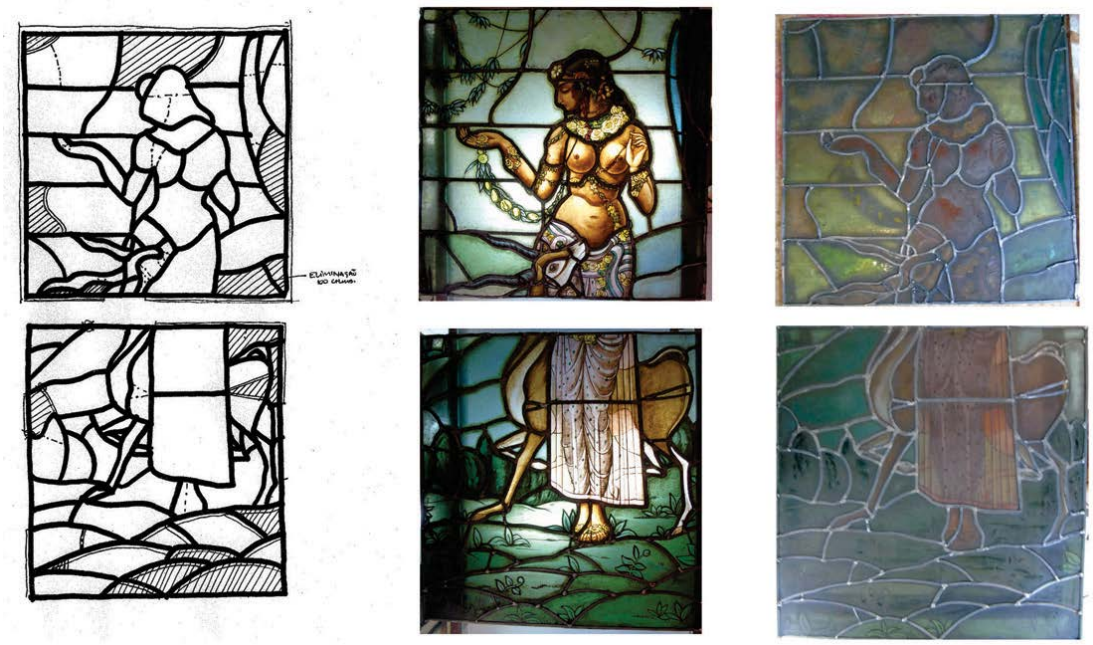
O vitral apresenta calhas, passadas na fieira, com perfil H, mesmo as periféricas, com abas de 7mm. A massa de calafetagem não possui pigmentação e o aspecto assemelha-se ao tradicional, isto é, a uma massa de produção artesanal fabricada a partir de óleo de linhaça e carbonato de cálcio. Como já mencionado não foram encontradas barras de fixação no painel. Predominam vidros claros nas cores verde, âmbar e azul, sendo que na base os vidros utilizados são exclusivamente opalinos e opalescentes nas cores verde, branco, castanho e lilás.

Para a realização do restauro em questão foram feitos exames organolépticos à luz transmitida e refletida que permitiram constatar a presença de indícios de uma intervenção anterior a partir do tipo de tratamento pictórico observado em um fragmento no painel C. Os painéis em geral encontravam-se estáveis quimicamente, sem ocorrências de destacamento da pintura. Quanto à sua estrutura, no entanto, apresentaram deficiência, sem condições de fixação, o que lhes conferia um estado de conservação instável. Além disso, sua estrutura cedeu, rompendo as soldas entre calhas, deixando a massa de calafetar solta e ainda, resultando em inúmeras lacunas e fraturas nos vidros. As fraturas observadas em alguns vidros eram do tipo estável e outras instável e por isso foi necessário realizar algumas substituições. Ainda foram constatados fragmentos soltos, dos quais alguns aptos para a intervenção e outros que foram acondicionados para fins de possíveis intervenções. Muitos dos vidros fraturados e com lacunas não existiam mais no mercado e tiveram que ser substituídos, apesar de comprometerem a originalidade do material em detrimento da fruição estética do vitral.

Restauração efetuada: materiais e métodos

O tratamento visou restaurar os painéis recuperando a integridade do vitral. O conjunto, depois de tratado, voltou a cumprir com sua função original estando apto a ser fixado em um novo vão, recebendo os devidos cuidados para que suporte intempéries e esforços mecânicos.

Antecedeu-se ao processo de restauro, o acondicionamento e transporte adequados dos painéis para o ateliê onde foi devidamente numerado e mapeado. Como base de toda atividade de restauro podemos mencionar os estudos de identificação e levantamento histórico, bem como de análise do estado de conservação que a antecede. Portanto, depois de realizado o levantamento histórico do vitral, foi feita uma detalhada descrição de seu estado de conservação, bem como de um diagnóstico por imagem. Toda a documentação levou em consideração as convenções para a documentação gráfica de painéis de vitrais, do Corpus Vitrearum Mediiaevi (CVMA)[2] utilizadas amplamente em ações de conservação e restauro dos vitrais na Europa e América do Norte, bem como de diretrizes de trabalho do Centro de Conservação de Vitrais de Santa Maria da Vitória, na Batalha em Portugal.[3]



Intervenção feita pelo anverso dos módulos C e D. Vista do diagrama do estado de conservação, vitral restaurado à luz emitida e à luz refletida, respectivamente.

Intervenção feita pelo anverso dos módulos A e B. Vista do diagrama do estado de conservação, vitral restaurado à luz emitida e à luz refletida, respectivamente.

Após esta primeira etapa e em relação aos métodos e materiais empregados, foi executada a higienização mecânica para remoção de sujidades superficiais e massa de calafetagem solta. A remoção foi feita com auxílio de bisturi e swab embebido em água destilada, e ainda com o uso de trincha e aspirador de pó em baixa potência de sucção para retenção dos particulados soltos. Após a limpeza, as medidas de restauro foram respectivamente: substituição de alguns vidros multifraturados e instáveis, bem como das calhas com oxidação avançada e, ainda, reforço dos pontos de solda danificados por fadiga. Os vidros fraturados foram mantidos ao máximo, respeitando ao mesmo tempo a originalidade e fruição do conjunto. Nas fraturas consideradas estáveis foi utilizado um polímero à base de metil metacrilato, curado à irradiação UV e luz visível, composto de um monômero de peso molecular baixo e um fotoiniciador.[4] O produto empregado é comercialmente conhecido por *Loxeal* UV 30–21 e foi utilizada devido à sua alta resistência também em relação ao amarelecimento a longo prazo. Em fraturas instáveis optou-se pela colocação de chumbos de conserto, em linhas bastante tênues para interferirem o menos possível na leitura da imagem. Para estabilização do painel foi colocada uma nova massa de calafetagem e substituídas algumas calhas que já não cumpriam mais com sua função. Os vidros utilizados na substituição são industriais e sua escolha foi por aproximação já que a manufatura de tais vidros é hoje inexistente. Junto com o reforço de solda, os painéis receberam esperas de fita de chumbo novas para que pudessem ser adicionadas barras de fixação, auxiliando na estabilidade do conjunto.

O chumbo foi escolhido por apresentar grande maleabilidade e resistência à oxidação. As barras de ferro foram devidamente tratadas para resistirem às intempéries quando da colocação do vitral em seu vão definitivo. Por fim, procedeu-se com a higienização geral do conjunto.

Devido à falta de vidros opalinos, iguais ou semelhantes aos dos painéis A e B, no mercado nacional, optou-se pela sua total substituição. A escolha pelo procedimento deu-se em função da grande diferença entre este tipo de vidro dos demais. O que os difere é sua opalescência, isto é, característica da cor e dos reflexos irisados, impossibilitando que se veja através deles, apesar de permitirem a passagem da luz. Entendeu-se que a leitura estética ficaria bastante comprometida com a utilização dos dois tipos de vidro. Todos os fragmentos opalescentes, mesmo os que estavam íntegros, foram assim substituídos. Este material foi devidamente identificado e acondicionado, sendo entregue ao proprietário para uma possível intervenção futura quando da possibilidade de aquisição de vidros mais próximos aos originais.

Já no painel C os vidros substituídos sem desenho foram queimados em torno de 600ºC, pois a necessidade de se diferenciarem era pequena visto que não possuíam nenhuma característica que intervisse diretamente na fruição do conjunto. Sua identificação dava-se apenas pela observação do tipo de textura da pintura aguada da nova peça. As peças com aguada que estavam muito fragmentadas tiveram que ser substituídas a fim de evitar o uso excessivo de chumbos de concerto. Os vidros da base com desenhos de vegetação que possuíam lacunas, fraturas ou ainda, eram inexistentes, tiveram que ser incluídos e/ou substituídos por vidros com pintura texturizada, uma vez se desconhecer ou não reconhecer o desenho original nestas partes. A fim de evitar um falso histórico, e como sugere a literatura, optou-se por uma queima um pouco mais elevada, à 650ºC, fazendo com que os fragmentos adquirissem aspecto mais brilhante diferenciando-se dos demais. Isto é, no painel com luz refletida os fragmentos novos tem aspecto bem claro, mas à luz transmitida, a diferença é quase imperceptível.

As interferências no painel D foram mínimas. Devido ao valor dos fragmentos optou-se pela substituição de poucos vidros e mesmo aqueles colados receberam calhas de conserto a fim de evitar o depósito pontual de umidade que acelera o processo

de degradação dos vitrais. Observou-se que os painéis C e D, de maiores dimensões, apresentavam distribuição de calhas em linhas ortogonais o que os tornava bastante frágeis devido à maleabilidade das calhas de chumbo. Alguns estudos de caso sugerem que, nestas circunstâncias os painéis sejam ensanduichados com placas de vidro transparente. No entanto, apesar de resolver o problema em termos de estabilidade, estudos voltados à conservação dos vitrais desaconselham drasticamente esta prática uma vez que favorecem a criação de um microclima na interface dos vidros. Em vista disso, optou-se no presente restauro pela colocação de barras de fixação que serão suficientes para estruturar o vitral uma vez estando na vertical, fixo no vão de destino.

Montagem simulada do painel pelo anverso antes e depois do tratamento.

Considerações finais

O artigo procurou abordar a prática intervencionista em vitrais a partir de um estudo de caso, através da descrição do processo de restauro. Ao longo da execução do trabalho levou-se em consideração que as abordagens nesta área estão em constante investigação e discussão em outros países onde, há, inclusive, formação específica em conservação e restauro de vitrais, diferentemente do que acontece atualmente no Brasil. Apesar da atuação de inúmeras casas vitalistas em diversos estados, sobretudo no início do século XX, ainda é bastante escassa a investigação a seu respeito em nosso país. Felizmente, nos últimos anos foram desenvolvidas ações localizadas na tentativa de salvaguardar os vitrais nacionais, das quais as mais recentes são duas dissertações *A arte vitral do século XX em Pelotas, RS* (2011) e *Instrumentos e técnicas para sistema de identificação e registro de vitrais* (2015), valiosas contribuições para a área. Um dos objetivos da explanação aqui feita foi de problematizar as condições atuais de salvaguarda dos vitrais, considerando suas conjunturas bastante específicas. Isto porque grande parte dos vitrais no Brasil encontra-se sob a guarda de particulares e sua manutenção, quando feita, geralmente é realizada por mestres vitralistas e não por restauradores formados na área (o que, muitas vezes, dificulta uma intervenção segundo as éticas da profissão). A intervenção descrita procura afetar, não só a população em geral, mas também a comunidade de conservadores-restauradores para que se façam sensíveis a este objeto artístico que integra o conjunto de bens do patrimônio cultural brasileiro.

Notas

[1] Para uma compreensão mais abrangente da atividade vitralista no sul do país, vide WERTHEIMER, Mariana Gaelzer. *A arte vitral do século XX em Pelotas, RS*. Pelotas, 2011. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pelotas e, da mesma autora, *Estudo do patrimônio de vitrais produzidos em Porto Alegre no período 1920–1980*. Porto Alegre, 2009. CD-ROM.
[2] Disponível em: http://www.corpusvitrearum.org/. Acesso em: 11 abr. 2016
[3] REDOL, Pedro. Apontamentos fornecidos na disciplina de Conservação e Restauro do Vitral no Centro de Conservação e Restauro da Batalha no curso de Técnicos de Conservação e Restauro de Vitral, 1995-1998.
[4] Disponível em: http://cameo.mfa.org/wiki/Ultraviolet-cured_adhesive. Acesso em 10 mai. 2016.

Referências

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração.* Tradução: Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editora, 3. ed. 2004. Título original: Teoria del Restauro.

MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON. *CAMEO:* the conservation and art materials encyclopedia online. Disponível em: http://cameo.mfa.org/wiki/Main_Page. Acesso em: 10 mai. 2016.

CORPUS VITREARUM MEDII AEVI. *Guidelines*. Comite International d'Histoire de l'Art, Union Academique Internationale. St Petersburg: CVMA, 2010. Disponível em: http://www.corpusvitrearum.org/. Acesso em: 11 abr. 2016.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Erlon José Paschoal. 8. ed. São Paulo: Editora Cutrix, 1998. Título original: Herder lexicon- Symbole.

VIANA, Helder Magalhães. *Instrumentos e técnicas para sistema de identificação e registro de vitrais*. 2015. Dissertação (Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

WERTHEIMER, Mariana Gaelzer*. A arte vitral do século XX em Pelotas, RS*. Pelotas, 2011. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pelotas.

Mariana Gaelzer Wertheimer
Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005), graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis (1990) e mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (2011). Atualmente é professora substituta da Universidade Federal de Pelotas e membro da diretoria da Associação dos Conservadores Restauradores do Rio Grande do Sul.

Ellen Marianne Röpke Ferrando
Bacharel e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009) e especialista em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde – COC/Fiocruz (2013). Foi bolsista de pesquisa (nível DT3) no Serviço de Preservação da Fundação Casa de Rui Barbosa (2012–2015), no Rio de Janeiro. Atualmente é aluna de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da mesma instituição.

Carlos Alberto Lança
Auxiliar Técnico em conservação e restauro de vitrais. Atuou na restauração dos vitrais da Capela do Colégio Sevigne em Porto Alegre.