

CRIATIVIDADE E RESTAURO DA OBRA DE ARTE

Isabel Cristina Nóbrega¹

Este trabalho tem como enfoque a criatividade na conservação/restauração de obras de arte, enquanto bens culturais. A criatividade, aqui, é tratada no sentido de resolução de problemas. E os problemas que nos reportamos são principalmente aqueles que os pioneiros na conservação/restauração se depararam no início da restauração científica no Brasil, que se inicia a partir de 1947 com a implantação do Setor de Recuperação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Edson Motta, pintor e professor da então Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, depois de cursar, por dois anos, uma disciplina voltada à restauração de pinturas antigas, torna-se responsável por todas as restaurações dos chamados bens móveis e integrados. Nesses primeiros começos, ele orienta pintores que passarão a exercer a função de restaurador. Em 1949, Jair Afonso Inácio, um rapazinho de 16 anos inicia-se na restauração como auxiliar e, pouco tempo depois, torna-se um dos pioneiros na conservação/restauração em Minas Gerais. Ele foi um dos primeiros a se especializar no exterior e, ao retornar ao Brasil, teve que adaptar seus conhecimentos à realidade brasileira, não somente pela falta de equipamentos e materiais, mas também porque a obra de arte reage diferentemente a cada tipo de clima. Para isso, muita criatividade foi requerida nas improvisações e pesquisa.

Quando pensamos em restauração de obras de arte, logo imaginamos, apesar da beleza do trabalho, ser uma atividade pouco criativa. Nos tempos atuais é bastante condenável a recriação de uma obra de arte no momento de sua restauração. Mas a criatividade na restauração, no sentido de resolução de problemas, é de total importância quando necessária às improvisações de

¹ Formada em Educação Artística e Desenho Geométrico pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo, Especialista em “Cultura e Arte Barroca” pelo Instituto de Filosofia Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto – IFAC/UFOP, Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – IA/UNESP e Doutoranda em História da Arquitetura e Teoria da Urbanização pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP.

equipamentos. Isso se evidenciou, principalmente, nos primeiros começos da conservação/restauração² dos chamados bens móveis e integrados³.

Na Europa, em tempos mais remotos, quem restaurava uma obra de arte era um pintor, que também tinha a sua própria produção. Normalmente esses pintores não tinham uma preocupação em preservar uma pintura original, e aí, as suas habilidades artísticas eram mostradas também na obra de outro artista.

Atualmente, quando uma obra de arte é restaurada para um particular, alguns restauradores decidem com o proprietário os critérios que serão utilizados na restauração. O restaurador expõe o que é mais coerente. Alguns proprietários já têm em mente o que querem, outros acatam a sugestão do restaurador. Mas, se tratando de um patrimônio cultural a questão é um pouco diferente.

A noção de patrimônio cultural é relativamente recente, na França, por exemplo, foi a partir do século XVIII que essas questões passaram a ser discutidas com maior propriedade. Aqui no Brasil, já no século XVIII, houve tentativas para a preservação de alguns bens culturais. Mas foi depois da década de 20 do século XX, com a “redescoberta do Brasil” realizada pelos modernistas, que essa questão ganhou impulso.

Uma obra de arte a ser restaurada deve ser minuciosamente observada. A análise crítica da obra (descrição iconográfica e iconológica), o histórico da peça, a caracterização de seu estado de conservação e as causas de degradação fazem o conjunto de informações necessárias para a proposta do tratamento.

² Diz-se conservação/restauração. Se uma obra receber bons tratamentos de conservação, dificilmente precisará ser restaurada.

³ “Bens Móveis” - esculturas, telas, alfaias, relicários etc.- “Integrados” - pias batismais, lavabos, revestimentos de parede, forros e arcos cruzeiros etc. A denominação “Bens Móveis e Integrados” foi dada somente na década de 80, tendo anteriormente recebido, entre outros nomes, o de “bens móveis e elementos”.

As técnicas e os materiais a serem utilizados são vários, e o bom restaurador saberá escolher os mais adequados para não recriar a obra de um ou outro artista⁴.

A restauração científica no Brasil

Criativos tiveram que ser os pioneiros da conservação/restauração de obras de arte no Brasil, já que no início da restauração científica os restauradores se especializavam no exterior e, chegando aqui, tinham que adaptar as técnicas aprendidas.

Edson Motta foi o primeiro a deparar-se com essa questão. Pintor e professor da Escola de Belas Artes da então Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1945 vai ao Fogg Museum, na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos da América e, por dois anos, realiza um curso relacionado à conservação e restauração de pinturas antigas. E, em 1947, torna-se responsável pelo Setor de Recuperação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN e organiza o atendimento de duas áreas: para os “Bens Móveis” cria, em museus, ateliês de restauração e para os “Integrados” desenvolve os trabalhos nos próprios locais em que se achavam os monumentos. Todo esse sistema subordinava-se ao ateliê central do SPHAN, no Rio de Janeiro.

Na chamada “fase heróica do SPHAN”⁵, Edson Motta coordenou sozinho todos os trabalhos de restauração do país, envolvendo diversas Regionais. Surgiram variados problemas, inclusive dificuldades de transporte para o abastecimento de equipamentos e materiais. Em vista dessas condições procedeu-se, mais

⁴ No Brasil, muitos restauradores são formados em Artes Plásticas, apesar que muitos deles acabam se dedicando integralmente à restauração, pois o trabalho demanda muito tempo, tanto na formação como na aplicação.

⁵ Os primeiros 30 anos de funcionamento do órgão.

tarde, à descentralização das Regionais, o que acabou dificultando a formação de profissionais. Edson Motta instruía pintores que passavam a exercer a função de restauradores; um exemplo disso foi Estevão de Sousa, que em 1949 chefiou a restauração da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto.

Nessas condições, o SPHAN preferiu construir um ateliê em cada Regional e montar várias equipes, cuja formação profissional seria resolvida através de bolsas de especialização na Bélgica. Jair Afonso Inácio, restaurador em Minas Gerais, já havia feito este curso em 1961, ainda no mesmo ano, Fernando Barreto, também seguiu para a Bélgica. Jair Inácio passou a chefiar a equipe de Minas Gerais; João José Rescala a da Bahia; Fernando Barreto a de Pernambuco e Ado Malagoli não chegou a assumir a do Rio Grande do Sul. Vários foram os contratemplos que não permitiram que Barreto permanecesse no Recife e que Malagoli assumisse a Regional do Rio Grande do Sul.

Para ampliar a formação de novos profissionais, os restauradores que possuíam curso universitário em Artes tornaram-se professores dessa disciplina nos Estados em que trabalhavam.

A década de 60 não trouxe grandes novidades à área, principalmente com a saída de Rodrigo Melo Franco de Andrade⁶, que veio a falecer em 27 de abril de 1969.

No ano de 1971, Jair Inácio criou o primeiro curso regular de formação de restauradores, na Fundação de Arte de Ouro Preto - FAOP. Era um curso sem exigências quanto à formação anterior. Funcionava, na época, em regime de ateliê prático, onde o aluno estudava durante um ou mais anos, até que fosse “dado

⁶ Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) – bisneto do primeiro biógrafo do Aleijadinho, Rodrigo José Ferreira Bretas, pelo lado paterno, e sobrinho de Afonso Arinos, escritor brasileiro, pelo lado materno. Formado em Direito pela extinta Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro; lá estudou o primeiro e quinto anos. O segundo e quarto anos estudou em Belo Horizonte e o terceiro em São Paulo. Em 1936 é convidado pelo ministro Gustavo Capanema, por indicação de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, para organizar e dirigir o SPHAN, onde permaneceu por 30 anos.

como pronto” pelo professor.

Ainda nos anos 70, órgãos estaduais ligados a questões do patrimônio histórico e artístico nacional começaram a ser criados. Alguns deles passaram a funcionar quase autonomamente, no que diz respeito à resolução dos problemas, ficando o SPHAN, quase que limitado ao repasse das verbas. Houve, nos órgãos estaduais a setorização, ou seja, os restauradores passaram a dirigir os setores de “Bens Móveis e Integrados”.

Os setores criados no princípio foram: o Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC/BA, em 1976, dirigido por Orlando Ramos Filho, a Empresa Sergipana de Turismo - EMSETUR, em 1978, dirigida por Eliane Carvalho, e o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA - MG, em 1979, também dirigido por Orlando Ramos Filho.

Passaram, então, a ser realizados com regularidade, projetos com diagnósticos detalhados, prazos definidos, custos especificados, intervenções discriminadas, programas de pesquisas e relatórios completos dos trabalhos executados. Enfim, houve maior metodização. E o restaurador passou a ser o técnico e não mais “o artista, com seu dom”.

A partir daí, a relação do restaurador com o arquiteto torna-se mais harmoniosa, o que não acontecia anteriormente, pois seus espaços não eram definidos. Não se conhecia o limite do campo de ação de um e do outro, o que acarretava desentendimentos e ressentimentos.

Em fins da década de 70, o SPHAN tenta retornar algumas posturas. Quer a volta dos Centros Regionais de Restauração de “Bens Móveis e Integrados”, objetivando reunir em um só local todos os órgãos e profissionais.

Em 1978 são criados o Centro de Restauração da Bahia - CERBA-BA e o Centro de Conservação e Restauração da Universidade de Minas Gerais - CECOR/UFMG. O CERBA-BA pretendia juntar as equipes da Regional local do SPHAN, o IPAC-BA e o museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia - MAS/UFBA. A equipe do SPHAN não se engajou no projeto, a união do IPAC-BA e do MAS/UFBA ocorreu por curto período, voltando cada qual, em seguida, a suas atividades anteriores. Assim, o CERBA, que contava com o incentivo da United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization - UNESCO, não chegou a funcionar como havia sido projetado, pois se chocava com a realidade profissional e geográfica do Brasil. Quanto ao CECOR/UFMG, Beatriz Coelho, sua criadora, desejava, dentro da universidade, um centro de pesquisa e de formação de profissionais. O SPHAN sugeriu, que o CECOR/UFMG fosse o “braço da Regional”, ou seja, que lá houvesse a coordenação de toda a política de “Bens Móveis e Integrados”, do Estado de Minas Gerais, mas a proposta não se concretizou.

O curso de formação e especialização do CECOR/UFMG exigia conhecimentos básicos na área de restauração, possuía carga horária intensa, seu curriculum era bem estruturado, os professores vinham do exterior e o laboratório técnico era bem aparelhado⁷. No Rio de Janeiro e em Salvador também existiam as disciplinas de “Restauração de Obras de Arte”, ainda que desaparelhadamente e como matérias optativas.

Durante a década de 80, os restauradores, agora associados a Associação Brasileira dos Conservadores e Restauradores, ABRACOR, começam a se reunir em seminários, e mais tarde, em congressos. O primeiro seminário foi em 1985, na cidade de Ouro Preto - MG; o segundo, ainda no ano de 1985, foi em Laranjeiras - Sergipe; o terceiro, em 1986, em Olinda - PE; o quarto, no mesmo ano, no Rio de Janeiro; o quinto, no ano de 1987, na cidade de Salvador - BA; o sexto, em 1988, em Gramado - RS etc.

Vários ateliês foram criados, ligados ao SPHAN, aos governos estaduais e municipais, às entidades eclesiais, às universidades e aos museus. Naturalmente, havia grande disparidade no que diz respeito aos recursos materiais e técnicos.

Ainda nos idos de 80, o IEPHA – MG criou o “Curso de Especialização em Restauração de Forros Decorados sobre Madeira”, para restauradores que possuíssem experiência.

No ano de 1983, o IEPHA – MG contratou uma equipe de arquitetos, engenheiros e restauradores. Antônio Fernando Santos, um dos restauradores, tentou resgatar a documentação das primeiras obras restauradas e percebeu que nada existia.

Agora, na década de 90, o IPHAN⁸, o IEPHA –MG e o CECOR desenvolvem, em conjunto com quatro universidades alemãs (de Aachen, Munique, Oldemburgo e Hamburgo), projeto na área de preservação em pedra. Nele são pesquisados os vários agentes degradadores, como: a poluição, os microrganismos e os aspectos geológicos. O projeto, no momento, atende o Estado de Minas Gerais e há perspectivas de a proposta expandir-se para outros Estados. Belo Horizonte, Ouro Preto, Congonhas do Campo e Santa Bárbara (Colégio do Caraça) são cidades que estão sendo beneficiadas⁹.

⁷ Ainda hoje o CECOR/UFMG continua oferecendo o curso de especialização em “Restauração de Obras de Artes”.

⁸ Ao longo de quase seis décadas o “Patrimônio” muda de sigla por cinco vezes – e naturalmente sua política: inicialmente chamava-se SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1937; no ano de 1946 passa para DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico nacional; em 1976 é criado o IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; já no ano de 1979 é criado o SPHAN – Pró-Memória – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Fundação Nacional Pró-Memória; no governo Collor, em 1990, surge o IBPC – Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural; e recentemente, em 1995, a sigla IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é retomada.

Informações obtidas no livro *Proteção e revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma trajetória*. Ministério da Educação e Cultura – Secretaria da Cultura – Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Fundação Nacional Pró-Memória – Brasília, 1980.

⁹ Várias informações foram retiradas do artigo de Ramos Filho, Orlando. Restauração de Bens Móveis e Integrados: 40 anos. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 22. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1987. p. 154-157.

As improvisações

Nesses primeiros começos da conservação/restauração dos bens móveis e integrados no Brasil, foi requerida muita improvisação, já que os conhecimentos adquiridos no exterior tinham que ser adaptados à realidade brasileira, não somente pela falta de equipamento, mas inclusive pela diferença climática, pois a obra de arte reage diferentemente aos vários climas, e isso exigiu pesquisa e criatividade.

Um bom exemplo disso é o trabalho de Jair Afonso Inácio (1932 – 1982), um dos pioneiros na conservação/restauração dos bens móveis e integrados em Minas Gerais.

Jair Inácio estudou, por um ano, no Institut Royal de Patrimoine Artistique - IRPA, em Bruxelas, e estagiou, por três meses, em laboratórios da Bélgica, Noruega, Dinamarca, Alemanha, França, Espanha, Portugal, Suíça, Inglaterra e Estados Unidos. Ao retornar ao Brasil, munido de vasto conhecimento, depara-se com a falta de equipamentos e materiais adequados ao trabalho. Como solucionar isso?

Em muitas das igrejas mineiras, que estavam com seu barroco descaracterizado, teve que fazer inúmeras improvisações ao restaurar esculturas, painéis, talhas etc. Um exemplo disso foi a construção de uma banheira elétrica para a solidificação de peças em madeira, ou seja, a recuperação de partes perdidas da madeira.

A banheira elétrica, feita em latão, era colocada sobre cavaletes de ferro de 1 metro de altura, aproximadamente. No fundo havia um compartimento que abrigava a resistência elétrica e, dentro da banheira, foi colocado um termostato, para regulação da temperatura.

A cera de Plenderlith¹⁰, um composto de cera de abelha, parafina, resina de damar e terebentina de Veneza, derretidas, recebia a peça. Depois de meia hora, aproximadamente, a banheira era desligada e antes de a cera solidificar-se por completo, a peça era retirada.

A cera era acrescida com pentaclorofenol ou xilamon, produtos com alto teor tóxico e com poder imunizante. Penetrando todas as cavidades formadas no interior da peça, a cera, após seu endurecimento, substituía a madeira carcomida pelos xilófagos.

A Igreja Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, Minas Gerais, foi totalmente restaurada com esse método. No entanto, em monumentos em que a energia elétrica era reduzida, Jair aquecia a cera em fogareiros, naturalmente, o trabalho tornava-se muito mais dispendioso.

Para o escorrimento do excesso de cera em pinturas parietais, Jair Inácio criou um mecanismo em que usava um sistema de madeiramento e cordas, uma espécie de cavalete, com um aparelho de infra-vermelho amarrado a uma madeira horizontal. Esse mecanismo subia e descia lentamente.

O professor de Jair Inácio, do IRPA, o conceituado conservador/restaurador, Paul Coremans, na ocasião de sua visita ao Brasil, ao ver esse sistema ficou bastante admirado.¹¹

Jair também via-se na necessidade de pesquisar, para melhor realizar sua tarefa. Em trechos de muitas de suas anotações podemos constatar:

¹⁰ Cera de Plenderlith – Este tipo de cera foi utilizado nos antigos sarcófagos egípcios para mumificar os mortos e conservá-los séculos afora. O nome dado ao produto é o de seu descobridor, um conservador do Museu Britânico.

¹¹ Depoimento do conservador/restaurador Adriano Ramos, ex-aluno de Jair Inácio e um dos primeiros conservadores/restauradores do Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA.

...Um exemplo que ilustra a importância de um ambiente adequado são as múmias egípcias: no momento de sua descoberta, elas estão quase sempre em perfeitas condições. Outro exemplo foi a decepção dos arqueólogos com Akenaton, mumificado no século XII a.C., que se desfigurou por completo em poucos segundos.

... Eu mesmo tive uma dessas experiências em uma mina de ouro antiga e abandonada em Ouro Preto: estava eu entrando mina adentro quando em uma certa altura deparei-me com um pedaço de madeira, fincado na parede e escrito com letras encarnadas: M-25. Retirei o pedaço de madeira da parede e levei para fora da mina. Ao ar livre, bastou o mais leve toque para que a madeira se desintegrasse.

Portanto, a experiência mostrou-me que um quadro que tenha sido feito em um ambiente e lá tenha estado por longo tempo, ao ser removido para ambiente diferente pode desintegrar-se, mesmo que não seja de imediato, mas lentamente; o certo é que a desintegração virá. O mesmo acontece com o quadro que tenha sido feito no clima frio.

Sabemos que os materiais se dilatam ou se contraem por influência do frio, do calor, da umidade, sendo alguns mais sensíveis, outros menos, aos agentes do tempo.

Às vezes, a diferença de distância de uma cidade para outra pode ser pequena, mas a diferença entre suas altitudes pode ser grande; sempre haverá riscos ao mudarmos a pintura de lugar.

A pintura, sob aspecto físico, é uma seqüência de camadas de tinta. Essas camadas movimentam-se diferentemente e são desagregadas.

Há em Ouro Preto um quadro de Manuel da Costa Athayde que ocupa o corredor da sacristia da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos; ele foi, uma vez, transportado para Mariana, que está 300 m de diferença, em altitude, em relação a Ouro Preto. Essa diferença foi o bastante para que o quadro encolhesse tanto, a ponto de romper-se.

O clima quente e úmido é o mais desfavorável à obra de arte, pois favorece o crescimento de microrganismos, que provocam o apodrecimento do fundo, como conta Jair.

Aqui no Brasil, é comum as peças serem removidas de uma região para outra. Jair explica:

Torna-se, então, de suma importância conhecer sob que condições climáticas estava ela e reproduzir esta atmosfera no novo lugar em que a peça ficará.¹²

Quase que obrigatoriamente os pioneiros na restauração científica tiveram que se enveredar na pesquisa, afinal muito assunto dentro dessa área era desconhecido também na Europa. Um exemplo, são os insetos xilófagos, causadores de sérios danos a obra, e inexistentes na Europa.

Na ocasião da participação em uma conferência sobre restauração, em Barcelona, no ano de 1961, Jair Inácio foi nomeado pela United Nations Educational Scientific Cultural Organization – Unesco membro de uma equipe internacional, composta por cinco restauradores, para estudar os problemas produzidos nas obras de arte, por questões climáticas, no âmbito da América Latina, em que provavelmente muito reportou-se aos cupins.

Considerações finais

Para esses pioneiros da conservação/restauração dos bens móveis e integrados no Brasil, a criatividade era uma qualidade indispensável. Pois, como iniciar um trabalho se os equipamentos básicos não existiam? Para serem exportados eram muito dispendiosos e, não havia verba para isso.

Ainda com muitas dificuldades, o Brasil conta, atualmente, com um pouco mais de verba para adquirir os equipamentos necessários à restauração de seus bens culturais. Mas as improvisações no restauro, acreditamos, nunca serão abandonadas, até mesmo porque, além de ser uma característica bastante brasileira, também faz parte da formação de muitos restauradores, que primeiramente passam por uma Faculdade de Artes.

¹² Anotações de Jair Inácio – Arquivo particular da família.

Outra questão relacionada à falta de verbas, mas que nesse caso a solução foi a captação da própria verba, ocorreu recentemente na cidade de Nova Era, em Minas Gerais.

Para a restauração da igreja setecentista, Matriz de São José da Lagoa, o diretor da Casa de Cultura convocou todas as mulheres chamadas Efigêneas (muitas pessoas têm esse nome em homenagem a Santa Efigênia) e, a cada uma, deu uma carta, em que possuía o orçamento da restauração da igreja, no intuito de que elas solicitassem a verba aos comerciantes da cidade. Para a restauração da imagem de São Sebastião, que é o protetor das pestes e pragas das plantações, ele procurou os fazendeiros da região e também conseguiu a verba. Para a restauração da imagem da Santana, a padroeira dos mineradores, os procurou, e o dinheiro doado até sobrou para outras melhorias da igreja.

Outro episódio curioso ocorreu em Morro Vermelho, distrito de Caeté, em Minas Gerais. A comunidade desejosa em restaurar o forro da igreja instituiu um carnê de pagamento para cada metro quadrado do forro, que custava de R\$ 20,00 a R\$ 30,00; as famílias mais humildes pagavam a metade.¹³

Em um país que dispõe de pouca verba para a preservação de seu patrimônio cultural, atitudes como essas são necessárias, mesmo que tenha um cunho quase que totalmente religioso.

Tanto na captação de recursos financeiros, na improvisação de equipamentos e na pesquisa, a necessidade de soluções criativas nesses primeiros começos da restauração científica no Brasil foi imperativa.

Bibliografia

¹³ Depoimento do conservador/restaurador Adriano Ramos.

- BABELON, Jean-Pierre e Chastel, André. *La notion de patrimoine*. Paris: Liana Levi, 1994.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec/PMSP, 1985.
- KNELLER, George F. *Arte e Ciência da criatividade*. São Paulo: IBRASA, 1973.
- MEC / SPHAN. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília, 1980.
- MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPPOT, Paul. *Problems of preservation*. In: The Getty Conservation Institute. Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. Washington D.C.: Gallery of Art, 1995.p. 343-354.
- NÓBREGA, Isabel Cristina. *Jair Afonso Inácio, um pioneiro na preservação do patrimônio artístico brasileiro*. São Paulo, 1977. 363p. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.
- PHILIPPOT, Albert; PHILIPPOT, Paul. *The problem of the integration of lacunae in the restoration of paintings*. In: The Getty Conservatio Institute. Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. Washington, D.C.: Gallery of Art, 1995.p. 335-338
- RAMOS FILHO, O. *Restauração de bens móveis e integrados: 40 anos*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v.22, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1987. p. 154-157.