

Aloisio Arnaldo Nunes de Castro

DO RESTAURADOR DE QUADROS
AO CONSERVADOR-RESTAURADOR DE BENS CULTURAIS:
O CORPUS OPERANDI NA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA BRASILEIRA
DE 1855 A 1980

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Doutorado em Artes
2013

Aloisio Arnaldo Nunes de Castro

DO RESTAURADOR DE QUADROS
AO CONSERVADOR-RESTAURADOR DE BENS CULTURAIS:
O CORPUS OPERANDI NA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA BRASILEIRA
DE 1855 A 1980

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de Pesquisa: Criação, Crítica e Preservação da Imagem.

Orientadora: Profa. Dra. Yacy-Ara Froner
Gonçalves

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG
2013

Aloisio Arnaldo Nunes de Castro

DO RESTAURADOR DE QUADROS
AO CONSERVADOR-RESTAURADOR DE BENS CULTURAIS:
O CORPUS OPERANDI NA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA BRASILEIRA
DE 1855 A 1980

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial para obtenção de título de
Doutor em Artes.

Profa. Dra. Yacy-Ara Froner – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Alessandra Rosado – Titular - EBA/UFMG

Prof. Dr. Edson Motta Júnior – Titular – EBA/UFRJ

Profa. Dra. Betânia Gonçalves Figueiredo – Titular / UFMG

Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá – Titular – Escola de Museologia/UNIRIO

Belo Horizonte, 04 de outubro de 2013

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Neusa e José Procópio: semeadura e colheita, minha maior saudade.

À Profa. Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves pela orientação segura e precisa, pela interlocução acadêmica e referência intelectual.

Aos Professores Doutores Alessandra Rosado, Betânia Figueiredo, Edson Motta Júnior, Ivan Coelho de Sá, integrantes da banca examinadora de defesa, que enriqueceram esta tese com importantes críticas, sugestões e subsídios de pesquisa.

Ao amigo doutorando Luiz Fernando Rodrigues pelas animadas conversas historiográficas que tanto me auxiliaram na investigação relativa à história econômica.

Ao meu caro amigo Lauro Bohnenberger que com seu olhar de historiador e de conservador-restaurador muito me auxiliou na pesquisa bibliográfica.

À Pollyanna Mattos Moura Vecchio, pela tradução dos textos em língua inglesa.

À Profa. Dra. Raquel Brigatte, pela prontidão e eficiência nos trabalhos de tradução de textos em francês e inglês, bem como palavras estimulantes e amigas.

Ao Prof. Dilly, pela na tradução de textos na língua italiana.

Aos funcionários do Arquivo Central do IPHAN, Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ, Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional, instituições que propiciaram a consulta de seus acervos, pela atenção e apoio durante a pesquisa.

À Universidade Federal de Juiz de Fora por conceder-me a bolsa Programa de Apoio à Qualificação – Graduação e Pós-Graduação *stricto sensu* (PROQUALI), tornando possível a concretização desta tese de doutoramento.

À Zina Pawilovsk e ao José Sávio Santos, funcionários da Secretaria de Pós-Graduação em Artes, pela atenção e presteza com que sempre me distinguiram ao longo da minha vida estudantil na UFMG.

Aos meus queridos amigos, irmãs e sobrinhos, bem como a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram e apoiaram-me nos momentos de desafios e de conquistas que entreteceram a construção desta tese de doutoramento.

A ideia moderna da restauração – tal como ela se desenvolveu lentamente ao longo da história – pode ser melhor compreendida ao refazermos a sua própria história, em outras palavras, a história da relação do homem com o seu passado. A história da restauração é importante por dois motivos – em primeiro lugar, porque ela e somente ela nos permite entender o contexto histórico da atitude que tomamos em relação às obras do passado, e em segundo lugar, ela nos diz sobre a história do objeto que nos foi transmitido ao longo de um determinado período histórico, a qual o marcou e deve ser levada em consideração.

(PHILLIPOT, Paul, 1968, p. 11)

RESUMO

Esta tese examina o processo da construção cultural do profissional da conservação-restauração de bens culturais na carreira da Administração Pública Brasileira, abrangendo o recorte cronológico de 1855 até os anos de 1980. Com vistas à compreensão epistemológica desse profissional, analisa-se a contextualização histórica, o perfil conceitual, o processo de desenvolvimento semântico da profissão, os saberes profissionais, bem como as narrativas e as práticas preservacionistas que moldaram a sua atuação no espaço social brasileiro. Utilizando-se da análise documental e revisão bibliográfica, investigam-se, ainda, os marcos teóricos, os paradigmas, as influências internacionais e as políticas sociais que alicerçaram a inserção e a construção desse profissional especializado no âmbito do Estado brasileiro. Ao priorizar o conservador-restaurador de bens culturais – ator social – como foco de análise, enveredou-se por uma pesquisa que busca aprofundar o campo de reflexões e discussões relativas à sociogênese da profissão e à construção do pensamento preservacionista brasileiro. Além disso, a pesquisa objetivou contribuir para a constituição da historiografia da Conservação-Restauração de Bens Culturais no Brasil.

Palavras-chave: Conservador-restaurador de bens culturais. História da Conservação-Restauração. História cultural. Ciência da Conservação. Museologia. Ator social. Patrimônio cultural.

ABSTRACT

This thesis examines the cultural construction process of the professional of conservation-restoration of cultural heritage in the career of Brazilian Public Administration, covering the chronological period from 1885 to the 1980s. Aiming to an epistemological understanding of this professional, this thesis explores the historical context, the conceptual profile, the process of semantic development of the profession, the occupation knowledge, as well as the narratives and preservationists practices that shaped this professional performance in Brazilian social space. Using documentary data analysis and bibliographic review, it was also investigated the theoretical landmarks, paradigms, international influences and social policies that served as a foundation for the insertion and construction of this specialized professional within the Brazilian state. By prioritizing the cultural heritage conservator-restorer – social actor – as the focus of analysis, it was developed a research that seeks to deepen both the field of reflections and discussions on the sociogenesis of the profession and the construction of Brazilian preservationist thinking. Besides, the research aimed to contribute for the constitution of the historiography of Conservation-Restoration of Cultural Heritage in Brazil.

Keywords: Conservator of cultural heritage. History of the Conservation-Restoration. Cultural History. Science Conservation. Museology. Social actor. Cultural heritage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Planta da Academia Imperial de Belas Artes, autoria de Gradjean de Montigny.....	35
Figura 2 – [Retrato] O Barão de Santo Ângelo: Manuel de Araújo Porto Alegre.....	39
Figura 3 – Prédio onde funcionou a Academia Imperial de Belas Artes – AIBA.....	43
Figura 4 – [Retrato] Vicente Poleró y Toledo.....	45
Figura 5 – Folha de rosto do livro <i>Arte de la restauracion</i> , de Vicente Poleró y Toledo.....	47
Figura 6 – Listagem de materiais comprados para a execução da restauração de um lote de sessenta painéis da Coleção Nacional da AIBA.....	53
Figura 7 – Aspecto do texto manuscrito da ata do Relatório de 1870 da AIBA.....	62
Figura 8 – Prédio da Escola Nacional de Belas Artes.....	75
Figura 9 – Folha de rosto do livro <i>Guide pratique du restaurateur-amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures</i>	77
Figura 10 – Folha de rosto do livro <i>O restaurador de pinturas</i> , autoria de Giovanni Secco-Suardo.....	79
Figura 11 – Relação de materiais empregados pela Oficina de Restauração da Escola Nacional de Belas Artes adquiridos no estabelecimento comercial C. S. Cavalier-Darbilly.....	83
Figura 12 – Prédio da Escola Nacional de Belas Artes.....	102
Figura 13 – Reportagem “Um concurso inédito no Brasil”.....	107
Figura 14 – Formatura do Curso de Museus, turma de 1937, no pátio dos Canhões no MHN.....	111
Figura 15 – Esquema gráfico “Conservação e Restauração de Pinturas”, apresentado por Regina Liberalli.....	113
Figura 16 – Análise do esquema gráfico “Conservação e Restauração de Pinturas”, apresentado por Regina Liberalli.....	115
Figura 17 - Análise do esquema gráfico “Conservação e Restauração de Pinturas”, apresentado por Regina Liberalli.....	116

Figura 18 – Certificado de habilitação e homologação da candidata Regina Liberalli no concurso para a carreira de Conservador do Ministério da Educação e Saúde.....	128
Figura 19 – [Retrato de] Gustavo Barroso.....	137
Figura 20 – Ruy Alves Campello trabalhando na restauração de pinturas parietais no Palácio do Catete.....	170
Figura 21 – Vicente de Freitas trabalhando na restauração de pinturas parietais no Palácio do Catete.....	171
Figura 22 – Aspecto da aula prática do Curso de Conservação e Restauração de Obras de Arte (extensão universitária) realizada no Gabinete de Restauração do Museu Histórico Nacional.....	176
Figura 23 – Nicolau Del Negro, Encarregado do Gabinete de Restauração durante a execução de um Braço de Armas do Conselheiro Joaquim Soares de Meirelles.	177
Figura 24 – Isa Aderne Vieira, técnica contratada do Museu Histórico Nacional, dando os últimos retoques no quadro “Campanha do Paraguai” de autoria do Prof. Pedro Américo de Figueiredo	178
Figura 25 – “Procedimento de reentelagem”.....	180
Figura 26 – Aspecto tomado quando de uma das fases da restauração do quadro “Coração de Dom Pedro II”, no M.H.N.....	181
Figura 27 – Edson Motta analisando obra de arte no Laboratório da DPHAN, ano de 1965.....	198
Figura 28 – Aspecto parcial do Laboratório da DPHAN em 1956	200
Figura 29 – Aspecto da restauração da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária na cidade de Itu, São Paulo	202
Figura 30 – Maria Luisa Guimarães Salgado	209
Figura 31 – João José Rescala	217
Figura 32 – Jair Afonso Inácio	218

LISTA DE GRÁFICO, QUADRO E TABELAS

Gráfico 1 – “Gabinete de Restauração – Gráfico demonstrativo dos trabalhos realizados, pelo Gabinete de Restauração, nos anos de 1956 a 1968”174

Quadro 1 – Variações na designação do profissional.....68

Quadro 2 – Profissionais que trabalharam na AIBA..... 68

Quadro 3 – Profissionais que trabalharam na ENBA – AIBA.....96

Quadro 4 – Designações do profissional na ENBA.....97

Quadro 5 – Funcionários atuantes nas atividades de conservação das dependências de trabalho, espaços expositivos e do acervo museológico do Museu Histórico Nacional nas décadas de 1920, 1930 e 1940.....147

Quadro 6 – Funcionários atuantes na Oficina de Restauração, Desenhos e Atelier Fotográfico do MHN e no Gabinete de Restauração do Museu Histórico Nacional nas décadas de 1940, 1950 e 1960.....163

Quadro7 – Atribuições dos cargos do Grupo Operacional: Patrimônio Histórico, Artístico e Museu.....165

Quadro 8 – Funcionários do MHN que obtiveram readaptação de cargo no Serviço Público Federal.....172

Quadro 9 -Amostragem de servidores atuantes nos quadros do SPHAN/DPHAN/IPHAN
..... 228

Tabela 1 – Tabela de vencimentos anuais do pessoal do Museu, conforme o art. 89 do Decreto nº 15.596 de 02 de agosto de 1922.....139

Tabela 2 – “Gabinete de Restauração – Resumo dos trabalhos realizados em 1968, no período compreendido de Janeiro a Dezembro”.....173

LISTA DE ABREVIATURAS

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

AMDJVI – Arquivo do Museu Dom João VI – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

CPHA – Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico

DASP – Departamento Administrativo do Serviço Público

DCR – Divisão de Conservação e Restauração da DPHAN

DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

EBA – Escola de Belas Artes

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FNpM – Fundação Nacional Pró-Memória

ICCROM – Centro Internacional de Estudo para Conservação e Restauração dos Bens Culturais

ICOM – Conselho Internacional de Museus

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MES – Ministério da Educação e Saúde

MHN – Museu Histórico Nacional

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

NUMMUS – Núcleo de Memória da Museologia

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNIRIO – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
Capítulo 1. O “RESTAURADOR DE QUADROS E CONSERVADOR DA PINACOTECA”: o surgimento e o perfil do profissional na esfera pública brasileira em meados do século XIX.....	33
Capítulo 2. A ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES E O “CONSERVADOR” NO CONTEXTO DAS MUDANÇAS ADVINDAS DA PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA.....	73
Capítulo 3. A RUPTURA DA ARTESANIA E O DISCURSO CIENTÍFICO: o papel do Museu Nacional de Belas Artes para a mudança de paradigmas da Conservação- Restauração.....	99
Capítulo 4. A TRAJETÓRIA DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL NA CONSTRUÇÃO DA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO EM ESPAÇOS PÚBLICOS.....	136
Capítulo 5. O PERCURSO PROFISSIONAL DA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO NO SPHAN/DPHAN/IPHAN DE 1944 A 1980	185
CONCLUSÃO.....	233
REFERÊNCIAS.....	241
APÊNDICE.....	256

INTRODUÇÃO

As reflexões acerca das práticas e narrativas preservacionistas demarcadas nesta pesquisa procuraram delinear, numa perspectiva sócio-histórica, a construção cultural da profissão do conservador-restaurador de bens culturais móveis no âmbito da carreira da Administração Pública Brasileira, investigando o perfil de sua formação, seus modos de conduta, bem como os conceitos e os valores que caracterizaram sua atuação. A partir de tal dimensão analítica, foram consideradas, ainda, as relações que a profissão estabeleceu com o Estado brasileiro e nos variados extratos sociais, tendo em vista o entendimento da participação desse profissional na constituição do espaço social preservacionista brasileiro.

Consoante com o horizonte teórico proposto pela História Cultural, esta pesquisa concebe uma operação historiográfica voltada para o sujeito – ator social – entendida, portanto, como um meio para se atingir a compreensão mais ampla de uma dada configuração social historicamente situada. Parte-se do pressuposto de que as práticas de atuação do profissional conservador-restaurador de bens culturais – como *modus operandi* – forjadas ao longo do processo histórico, constituem-se como fontes privilegiadas que nos possibilitam decifrar as formas de relações sociais, assim como as matrizes discursivas do mundo do trabalho.

Desse modo, pensar a História da Conservação-Restauração numa relação dialógica com os domínios da Arte significa ampliar, sobremaneira, o território de reflexão crítica acerca dos novos problemas, novas abordagens e dos novos objetos que emergem no seio das questões histórico-culturais¹. Nesse contexto, Michel de Certeau (1925-1986), ao discutir a escrita da história, enfatiza que a pesquisa em história “é articulada a partir de um lugar – sócio-econômico, político, cultural”², por meio do qual se instaura a operação historiográfica, examinando-se, a partir da análise crítica, o conteúdo das fontes históricas. Outrossim, conforme sustentam Eric Hobsbawm (1917-2012) e Terence Ranger, os historiadores, sejam quais forem seus objetivos, conscientemente ou não, contribuem “para a criação, demolição e reestruturação das imagens do passado que pertencem não só

¹ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 65-119.

² Idem, p. 18.

ao mundo da investigação especializada, mas também à esfera pública onde o homem atua como ser político”³.

Ao eleger o sujeito como elemento protagonista da operação historiográfica, estabelece-se como recorte temporal da pesquisa o período do Segundo Reinado (1840-1889), mais precisamente da década de 1850, tomando-se a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) como cenário privilegiado para o surgimento, em 1855, do “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”. Interessa-nos, ainda, os períodos históricos subsequentes: os anos iniciais da Primeira República (1910-1920), a Era Vargas (1930-1945), o Desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), Regime Militar (1964-1985) e Abertura política e redemocratização brasileira (1985), nos quais são investigados aspectos relacionados à sociogênese do profissional da conservação e restauração.

A opção por recorte temporal recuado no século XIX não deve ser interpretada como anacronismo histórico. Ao contrário, julgamos de fundamental importância o exame epistemológico das narrativas que formaram as bases e que moldaram as linhas de atuação do profissional brasileiro a partir do dito pensamento europeu, para que possamos entender, na perspectiva da história do tempo presente, a atuação contemporânea do conservador-restaurador de bens culturais móveis na atual sociedade globalizada.

Devido a essas reflexões, e no que diz respeito à problematização do objeto a ser investigado, parto da constatação de que a literatura estrangeira sobre a História da Conservação-Restauração apresenta um olhar eurocêntrico ou norte-americano sobre a problemática preservacionista. Há que se voltar os olhos para a realidade da América Latina e, em particular, para o Brasil, em razão das nossas singularidades históricas e culturais. Por conseguinte, há necessidade de aprofundamento neste campo temático. Há carência de pesquisas acadêmicas sobre as práticas e representações preservacionistas construídas e legitimadas no espaço social brasileiro, assim como sobre o processo de circularidade cultural e de apropriação dos múltiplos saberes inerentes às Artes e à Conservação-Restauração de Bens Culturais no Brasil. Se, de um lado, constata-se essa lacuna historiográfica, de outra parte, a História da Conservação-Restauração no Brasil constitui-se um universo temático pleno de possibilidades interpretativas, contemplando posicionamentos críticos, questionadores e reflexivos.

³ HOSBSHAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 22.

Ao longo das últimas décadas do século passado, esperou-se dos conservadores-restauradores de bens culturais o estudo científico sobre a constituição material dos bens culturais, a análise dos agentes físicos, químicos e biológicos de deterioração, o domínio das técnicas de intervenção no bem cultural deteriorado, assim como o conhecimento dos procedimentos metodológicos de conservação preventiva. Todavia, o debruçar reflexivo e a investigação teórica sobre o conhecimento da história da própria disciplina em que trabalham ou em que pesquisam – em suas distintas temporalidades – ainda não pôde ser constatado no âmbito preservacionista ou no meio acadêmico brasileiro.

Nesse sentido, como bem assinalou Beatriz Kühl, em seus estudos sobre história e ética da conservação, as ações cotidianas de conservação e restauração, compelidas por razões de cunho pragmático, dedicam pouco tempo à análise dos princípios teóricos que regem as escolhas dos meios técnico-operacionais que utilizamos para atingir os objetivos da preservação. Portanto, segundo a autora, muitas questões teóricas são negligenciadas e, de outra parte, a fé cega ao tecnicismo demarcado nas últimas décadas pode, muitas vezes, culminar em intervenções equivocadas⁴. Todavia, ao analisarmos a assertiva de Kühl, há que se ponderar a existência das “duas faces de uma mesma moeda”, ou seja, de um lado, a “fé cega teórica” e, de outro lado, a “fé cega ao tecnicismo”. Tal constatação aponta, por conseguinte, para a necessidade da relação dialogal entre ambas as abordagens.

Assim, aponta-se para a necessidade de uma discussão mais aprofundada no que diz respeito ao estudo dos critérios teóricos, históricos e éticos que norteiam as ações de conservação e restauração dos bens culturais móveis, em particular aquelas demarcadas no cenário preservacionista brasileiro. Do oitocentista “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca” ao contemporâneo “Conservador-Restaurador de Bens Culturais”, esta pesquisa buscou identificar, nas imbricadas teias conceituais, os contextos históricos nos quais os atores sociais dedicados à conservação-restauração de acervos forjaram sua atuação profissional, bem como objetivou examinar a formação e capacitação profissional, as atribuições e os princípios éticos que nortearam suas ações ao longo do tempo. Por conseguinte, pretende-se responder a questões essenciais como: quem são os atores sociais que se lançam na esfera pública imbuídos da tarefa de conservar e restaurar diferentes artefatos e múltiplas obras de um passado histórico? Quais foram as matrizes teóricas que culminaram na inserção desse profissional no contexto brasileiro? Como eles se articulam

⁴ KÜHL, Beatriz Mugayar. História e Ética na Conservação de Monumentos Históricos. *Revista do Patrimônio Cultural*. USP: São Paulo, v.1, n.1, p. 16-40, nov. 2005/abr. 2006.

nos múltiplos e variados extratos sociais? Em que medida a valoração do objeto a ser preservado direciona a ação do profissional? Quais foram os processos de constituição dos saberes sobre os quais o profissional construiu sua *práxis* no espaço social brasileiro?

O conjunto de fontes documentais referentes à AIBA alocado no Arquivo Histórico do Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a documentação do Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional (MHN), a documentação institucional do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), os fundos documentais do Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), bem como os diversos fundos existentes no Núcleo de Memória da Museologia (NUMMUS) da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) configuram o *corpus* documental para o trabalho de análise histórica relativo ao profissional da conservação-restauração de bens culturais. Consequentemente, a eleição deste conjunto de fontes primárias implicou no recorte geográfico da pesquisa, privilegiando, portanto, a análise das instituições situadas na região Sudeste (o estado de Minas Gerais e do Rio de Janeiro), bem como alguns aspectos da região Nordeste (o estado da Bahia).

Em relação ao referencial teórico-metodológico, sob franca inspiração da perspectiva historiográfica defendida pela Micro-História italiana⁵ – herdeira das matrizes teóricas da Escola dos *Annales* – esta pesquisa priorizou, sobremaneira, o sentido valorativo desse *corpus* documental, ao optar pelo procedimento da “redução da escala de observação”, possibilitando, assim, a análise das práticas sociais por meio de indícios, de pormenores reveladores e dos itinerários individuais.

Adotou-se, portanto, a metáfora do emprego do microscópio, ou seja, tal como o cientista observa o micro-organismo para entender a doença, busca-se ajustar as lentes do microscópio para – no jogo de escalas – examinar uma determinada dimensão da realidade, a trajetória de atores sociais, uma prática específica desenvolvida no âmbito de uma instituição social, tendo em vista a compreensão mais ampla de uma configuração social em uma determinada temporalidade histórica⁶. Em outras palavras, “o paradigma

⁵ REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

⁶ LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1992.

indiciário”, tal como propõe Carlo Ginzburg⁷, refere-se à proposta da abordagem micro-historiográfica que valoriza o tratamento intensivo das fontes primárias de modo a ler os indícios a partir dos quais se pretende construir uma realidade historiográfica e, por conseguinte, decifrá-la.

Edward Thompson (1924-1993), em seus estudos sobre a lógica histórica, ressaltou que “a evidência histórica existe, em sua forma primária, não para revelar seu próprio significado, mas para ser interrogada por mentes treinadas numa disciplina de desconfiança atenta”⁸. Nesse cenário, cabe situar a discussão tributária ao pensamento de Marc Bloch (1886-1944), que diz respeito às inter-relações do pesquisador com os vestígios históricos. Segundo Bloch, “[...] os textos ou documentos arqueológicos, mesmo os aparentemente mais claros e mais complacentes, não falam senão quando sabemos interrogá-los”⁹. Dessa forma, o conjunto de fontes primárias constituído por atas de reunião, relatórios institucionais, estatutos das instituições, ofícios, cartas, telegramas, anotações manuscritas, fichas técnicas de intervenção de restauro, relatórios técnicos, pareceres técnicos, documentação fotográfica, trabalho monográfico, publicações técnicas, despachos administrativos, publicações no Diário Oficial da União, dentre outros, foram examinados não como se fossem simulacros de uma temporalidade histórica passada, mas, ao contrário, foram concebidos com vestígios interpretativos das experiências humanas a partir das quais se pretende compreender melhor a construção cultural daquelas dimensões históricas e sociais.

Posto isso, a interrogação e o exame exploratório dessas fontes primárias forneceram elementos para a elaboração do cenário de hipóteses desta pesquisa. Portanto, a hipótese que se formula é de que o marco inaugural da instauração da profissão do conservador-restaurador de bens culturais do Brasil se dá no âmbito das práticas pedagógicas da AIBA, orientado por matrizes do dito pensamento europeu. Desse modo, como instituição de ensino artística fundada e mantida pelo Estado, a AIBA propicia e legitima, em meados do século XIX, a inserção do profissional conservador-restaurador na esfera pública brasileira.

⁷ GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 141-179.

⁸ THOMPSON, E. P. *Miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

⁹ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*/ Marc Bloch; prefácio, Jacques Le Goff; apresentação à edição brasileira, Lilia Moritz Schwarcz; tradução, André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001., p. 79.

Sob essa perspectiva de análise, quer-se interpretar os modos como os espaços sociais de atuação do profissional da conservação e restauração foram se consolidando e, por conseguinte, como a carreira do profissional da conservação-restauração se estruturou nos quadros do funcionalismo público federal. Ao se conceber, portanto, as profissões como construções sociais forjadas no tempo e no espaço da sociedade, esta pesquisa pretende contribuir para o entendimento sobre as relações existentes no mundo do trabalho protagonizado, sobretudo, pelo agente social dedicado à conservação-restauração de bens culturais móveis.

Numa estratégia de investigação dos interstícios, das narrativas e representações culturais preservacionistas, esta pesquisa buscou analisar o processo de desenvolvimento semântico e o perfil conceitual do profissional brasileiro atuante na conservação e restauração no século XIX, quais sejam: “restaurador de painéis”, “restaurador de quadros e conservador da pinacoteca”, “ajudante de conservador da pinacoteca”, “conservador”; bem como os relativos ao século XX: “conservador-restaurador”, “conservador do patrimônio histórico e artístico”, “preparador de museu”, “auxiliar de conservador do patrimônio histórico e artístico”, “técnico em assuntos culturais”, e, por fim, “conservador-restaurador de bens culturais móveis”.

Nessa chave conceitual de análise, tem-se como propósito o exame das “práticas” e “representações”¹⁰ construídas pelo profissional da conservação-restauração no âmbito da nação brasileira, assim como o entendimento das interações sociais que se estabelecem no espaço social preservacionista, tendo em vista elucidar reflexões concernentes à História da Conservação-Restauração de Bens Culturais. Assim, num percurso analítico semelhante àquele que nos fora apresentado pelo historiador Roger Chartier, a cultura poderia ser examinada no âmbito da ação interativa das noções complementares das “práticas” e “representações”. Em seus estudos, Chartier esclarece que as representações podem ser pensadas como “[...] esquemas intelectuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado”¹¹. Nesse sentido, a História Cultural, tal como propõe Chartier, é importante para “identificar o

¹⁰ CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: _____. *A História Cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990. p.14.

¹¹ Idem, p. 17.

modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler”¹².

Ainda no que se refere à construção do recorte temático apresentado, adotam-se como viés interpretativo as categorias analíticas com as quais o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) pensou a sociedade¹³. Desse modo, temos a opção de colocar em paralelo os conceitos de *campus* e *habitus* com a trajetória e a construção do pensamento preservacionista brasileiro. Conforme Bourdieu, o *campus* é um espaço social que possui estrutura própria, relativamente autônoma em relação a outros campos sociais. Nesse prisma, a sociedade é configurada por vários espaços dotados de relativa autonomia, mas regidos por regras próprias¹⁴. É próprio do *campus* possuir suas hierarquias e disputas internas, bem como princípios que lhe são inerentes, cujos conteúdos estruturam as dinâmicas nas quais os atores sociais estabelecem entre si e no seu interior. O conceito de *habitus* propõe identificar a mediação entre o indivíduo e sociedade. *Habitus* é, então, “uma forma de disposição à determinada prática de grupo ou classe, ou seja, é a interiorização de estruturas objetivas das suas condições de classe ou grupos que gera estratégias, respostas ou proposições objetivas para a resolução de problemas postos de reprodução social”¹⁵. Ainda na esteira desse pensamento, Bourdieu defende que a:

[...] noção de habitus tem várias propriedades. Ela é importante para lembrar que os agentes têm uma história, que são produto de uma história individual, de uma educação associada a determinado meio, além de serem o produto de uma história coletiva, e que em particular as categorias de pensamento, as categorias de juízo, os esquemas de percepção, os sistemas de valores, etc. são o produto da incorporação de estruturas sociais¹⁶.

Assim, a Arte – como área de conhecimento – coloca-se em relação dialógica com o arcabouço teórico-metodológico da Sociologia, tomando-lhe de empréstimo os conceitos de *campus* e *habitus* que são utilizados como noções operatórias, como fundamentos metodológicos na investigação e no deciframento das narrativas preservacionistas construídas no espaço social brasileiro.

¹² Ibidem, p. 18.

¹³ Cf. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Bertrand: Rio de Janeiro, 1989.

¹⁴ SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A teoria do “habitus” em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. São Paulo: USP, 2002. p. 64.

¹⁵ AZEVEDO, Mário Luiz Neves de. *Espaço Social, campo Social, habitus e conceito de classe social em Pierre Bourdieu*. Revista Espaço Acadêmico, São Paulo, ano 3, n. 24, maio 2003. p. 1.

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *O sociólogo e o historiador*. Pierre Bourdieu, Roger Chartier. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira, com a colaboração de Jaime A. Clasen. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 58.

Do mesmo modo, utiliza-se a lente sociológica ao se trabalhar com as diferentes acepções de capital (ou seja, capital cultural, capital simbólico, capital social e capital econômico), e isso nos possibilita o emprego desses conceitos bourdieusianos no entendimento do percurso deontológico do profissional da conservação e restauração. O termo capital foi apropriado da área econômica e tem sido utilizado pelos sociólogos como metáfora para abordar as diferenças, bem como as vantagens culturais e sociais presentes no mundo do trabalho. Conforme a perspectiva bourdieusiana, o capital cultural vincula-se aos saberes e conhecimentos escolares além das vocações herdadas e acumuladas pelo indivíduo. Para Bourdieu, a noção de capital cultural não estaria dissociada da dominação na medida em que o “espaço social” é um espaço de lutas, por isso a importância das estruturas simbólicas, entendidas como exercício de legitimação de um grupo sobre os outros. Dessa forma, os conservadores-restauradores de bens culturais poderiam ser categorizados como atores sociais e, assim, munidos do capital intelectual (conhecimento, técnica, códigos culturais) e do capital social (relacionamento e redes sociais), agrupam-se em torno da problemática da preservação do patrimônio cultural. Portanto, as categorias analíticas de Bourdieu são importantes para explicar a atuação do profissional da conservação e restauração de bens culturais como sujeitos tecnicamente e conceitualmente capacitados para desenvolver um trabalho exclusivo desta área de competência e, portanto, seu lugar no mundo do trabalho ancora-se em seu capital cultural. Em outras palavras, as atribuições particulares conferidas ao conservador-restaurador de bens culturais, ao longo das etapas históricas, e que não são observáveis nas ocupações comuns, lhe conferem um espaço distinto no seio da sociedade.

Ainda no que diz respeito à operação historiográfica, cabe situar as contribuições dos caminhos interpretativos da hermenêutica e da epistemologia da História propostos por Paul Ricoeur (1913-2005)¹⁷, especialmente no que se refere às imbricadas reflexões acerca da “**memória** enquanto tal; depois a **história** como ciência humana, e o **esquecimento** como dimensão da condição histórica de humanos que somos”¹⁸.

Durante a pesquisa, a possibilidade de mensurar o cabedal financeiro de nossos agentes históricos tornou-se um caminho conveniente para elucidar um importante aspecto

¹⁷ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

¹⁸ Cf. A versão original desta conferência foi escrita e proferida em inglês por Paul Ricoeur a 8 de março de 2003, em Budapeste, sob o título “Memory, history, oblivion” no âmbito de uma conferência internacional intitulada “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia>. Acesso em: 9 abr. 2013.

da trajetória deste profissional no País. Quais as possibilidades que a remuneração do conservador-restaurador poderia permitir no que tange aos aspectos da vida material deste profissional? Tal proposição foi metodologicamente pensada a fim de nos permitir uma melhor compreensão do panorama socioeconômico em que o profissional da conservação estava imerso no volver do século XIX, vivendo no Rio de Janeiro imperial. Para por em prática tal intento, recorreremos à leitura da historiografia especializada do período em questão e fizemos uso de estratégias metodológicas comuns aos historiadores da história econômica, principalmente do período Colonial e Imperial, que utilizam-se de comparações entre rendas, preços de terra, gado, imóveis, dentre outros bens para estimar o poder de compra e o valor de mercado dos cabedais¹⁹.

Ainda em relação ao referencial teórico-metodológico adotado na pesquisa, destaca-se as proposições de alguns teóricos contemporâneos que, ao se preocuparem com as questões históricas, conceituais e filosóficas da conservação e restauração, divulgaram preceitos notadamente direcionados para o campo de análise das ciências humanas. Esse enfoque é destacado na coletânea de textos *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* [Questões Históricas e Filosóficas na Conservação do Patrimônio Cultural], organizada por Nicholas Stanley Price e colaboradores, notadamente no texto *The Emergence of Modern Conservation Theory* [A Urgência da Teoria Moderna da Conservação], no qual é abordada a necessidade, no bojo do terceiro milênio, da formulação de uma nova teoria – ancorada nas ciências humanas – capaz, portanto, de dar conta da interpretação das complexas e múltiplas relações que o diversificado patrimônio cultural da atualidade mantém com a sociedade em geral.

Ao romper, portanto, com os paradigmas que classificam, aprioristicamente, a conservação-restauração como atividade tecnicista, esta pesquisa tem como premissa a adoção da abordagem voltada para a construção cultural e para as humanidades, numa relação dialógica com as obras de arte e textos do passado. Nesse sentido, Maria José Martinez Justicia²⁰ nos chama a atenção para a necessidade da revisão historiográfica no campo da conservação e restauração do patrimônio cultural, visto que “a reconstrução da

¹⁹ Para observar o uso de tais estratégias metodológicas, ver os seguintes trabalhos: ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. *Alterações nas unidades produtivas mineiras: Mariana – 1750-1850*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 1994; ALMEIDA, Carla; OLIVEIRA, Mônica R. (Org.). *Nomes e números: alternativas metodológicas para a história econômica e social*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006; CARRARA, Angelo A. *Minas e Currais: produção rural e mercado interno de Minas Gerais, 1674-1807*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007; FARIA, Sheila de Castro. *A Colônia em Movimento: fortuna e família no cotidiano colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

²⁰ Professora titular em *Historia y teoria de la restauración artística* da Universidade de Granada, Espanha.

História da Restauração daria, sem dúvida, resposta a múltiplas interrogações, proporcionaria novos dados e, sem dúvida, nos livraria de muitos equívocos”²¹. Martínez Justicia reclama a necessidade de o restaurador “converter-se num interprete” ao dialogar com o patrimônio cultural. Da mesma forma, o conservador e historiador de arte belga Roger H. Marijnissen, em seu texto *Degradação, conservação e restauração de obras de arte: panorama histórico*, já reclamava, em 1967, “a necessidade de uma História da Restauração”, destacando o fato de que uma história geral sobre a restauração de obras de arte ainda estaria por vir, tendo em vista ser o campo praticamente inexplorado²².

É nesse mesmo contexto de revisão historiográfica, defendido por Martínez Justicia e Marijnissen, que Frank Matero, ao debruçar-se nos estudos de Ética e Política na Conservação, também nos chama a atenção para a necessidade de reavaliação crítica e o chamamento para o diálogo com as disciplinas das ciências humanas.

Na década passada, aspectos do patrimônio tem se tornado questões importantes no discurso sobre lugar, identidade cultural e compreensão do passado. Mas considerando seus engajamentos com a função, apresentação e interpretação do patrimônio como cultura material, a conservação fica para trás nesse amplo debate, ambos em termos de uma reavaliação crítica de seus próprios princípios e no diálogo com áreas relacionadas, tais como o *design* e a estética, assim como a história, antropologia e outras ciências sociais. Esse atraso é devido, em parte, ao desenvolvimento profissional recente e de alguma forma insular da conservação e **devido ao fato de se evitar um exame crítico das narrativas culturais e históricas herdadas e construídas** através de razões de preservação do passado²³.

Matero salienta, ainda, que toda conservação é um ato crítico e, essencialmente, de interpretação. Nesse sentido, nós preservamos com um objetivo – e esse objetivo que deve ser de forma contínua questionado, avaliado e modificado se necessário. Nessa mesma trilha interpretativa, o teórico salienta que a conservação é um exercício intelectual, baseando-se na crença de que o conhecimento, memória e experiência são vinculados à construção cultural. Assim, a conservação é um conceito moderno, nascido fora da noção

²¹MARTINEZ JUSTICIA, Maria José. *Historia y teoria de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2000. p. 42. Tradução nossa.

²²MARIJNISSEN, R. H. Degradation, Conservation, and Restoration of works of Art: Historical Overview. In: _____. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: GCI, 1996, p. 275.

²³MATERO, Frank. Ethics and policy in Conservation. *The GCI Newsletter*, v. 15, n.1, 2000. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/15_1/>. Acesso em: 09 abr. 2006. Tradução nossa. Grifos nossos.

de que a história é algo linear e que chegou ao seu fim²⁴. Rompemos, portanto, com a antiga tradição de continuidade e passamos a adotar, no contexto preservacionista, a noção dinâmica que se estabelece entre as complexas relações sociais.

Em relação aos aportes teóricos concernentes ao próprio campo da Conservação-Restauração, cabe ressaltar a eleição do texto “A restauração na perspectiva das ciências humanas”, publicado²⁵ em 1983 pelo teórico belga Paul Philippot²⁶. Tomado como inspiração para a leitura crítica das fontes primárias e na escrita do texto desta pesquisa, seu pensamento contribuiu, sobremaneira, para a interpretação das práticas da conservação e restauração como um **ato de cultura**, como **fenômeno cultural**²⁷. Em seus estudos, Philippot sustenta que, após a Segunda Guerra Mundial, a restauração se tornou uma disciplina cada vez mais científica com o abandono dos métodos artesanais. Ele reconhecia a importância dessa evolução, todavia, intuía o perigo da crença de que a utilização de novas técnicas por si só pudesse garantir o êxito da intervenção, uma vez que, antes de tudo, a restauração apresenta um caráter cultural. Philippot, ao situar a restauração em bases humanistas, forneceu-nos um cenário de entendimento teórico que salienta o caráter dialogal da atividade, enfocando-a, portanto, como **ação crítica**, ou seja, “um fenômeno moderno de manter contato vigoroso com os trabalhos culturais do passado”²⁸, diferentemente da continuidade garantida pela tradição anterior. Em suas reflexões salientou, com grande propriedade, que

não se pode dizer com muita veemência que a restauração seja apenas uma operação técnica realizada na substância material de uma obra de arte ou de um artefato histórico. Trata-se de uma ação de crítica. A operação realizada em um objeto depende primeiramente da avaliação de sua significância e irá variar conforme essa avaliação. É a interpretação crítica do historiador sobre a obra de

²⁴ MATERO, Frank. Ethics and policy in Conservation. *The GCI Newsletter*, v. 15, n.1, 2000. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/15_1/>. Acesso em: 09 abr. 2006. Tradução nossa.

²⁵ PHILIPPOT, Paul. La restauration dans la perspective des sciences humaines, in: Pénétrer l'art, Restaure l'oeuvre: Une vision Humaniste: Hommage en forme de florilège. In: PHILIPPOT, Paul. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: GCI, 1996. p. 216-229.

²⁶ Nasceu em 1925. Foi professor por mais de trinta anos da Universidade Livre de Bruxelas, lecionando história da pintura e arquitetura, estética e teoria da conservação. Atuou também como docente em centros franceses e belgas e na Universidade de Roma. Doutor em Direito, História da Arte e Arqueologia. Estudou no *Istituto Centrale per Il Restauro* com Cesare Brandi. Filho de Albert Philippot (1899-1974), pintor e restaurador dos Museus Real de Artes e História de Bruxelas e colaborador de Paul Coremans (1908-1965). Foi diretor do ICCROM (Centro Internacional de Estudo para a Conservação e Restauração dos Bens Culturais), no período de 1971 a 1977, realizando inúmeras missões técnicas e de assessoramento em diversos países.

²⁷ MACARRÓN MIGUEL, Ana Maria. *Historia de la Conservación y la Restauración*. Madri: Tecnos, 1997. Grifos nossos.

²⁸ PHILIPPOT, Paul. Historic Preservation: Philosophy, criteria, guidelines, I. In: _____. *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: GCI, 1996. p. 268.

arte ou o artefato que determina, nas suas particularidades, sua importância e a habilidade técnica que deverá ser aplicada para preservação. Obviamente, essa importância transcende a composição material do objeto. Ela depende mais de um certo aspecto do material, uma certa função que ele cumpre, uma certa significância que o objeto deve preservar²⁹.

O teórico defendia a convicção de que somente uma cooperação interdisciplinar³⁰ entre o historiador de arte, o restaurador e o cientista poderia garantir o êxito de uma intervenção e, portanto, os três profissionais deveriam se situar no mesmo plano de igualdade. Nessa perspectiva interdisciplinar, Philippot, nos alertou para o fato de que a conservação e restauração de bens culturais ser um trabalho de equipe, exigindo, conseqüentemente, uma íntima colaboração, não sendo possível separar “a pura decisão intelectual e a pura execução material”³¹. Em seus artigos mais recentes, Philippot reafirma essa colaboração interdisciplinar entre todas as pessoas implicadas na conservação, preservação e estudo da arte do passado, bem como sustenta a necessidade da correta interpretação de tempo em relação às obras de arte e à restauração³². Nesse sentido, assevera quanto à importância da necessidade da revisão histórica no âmbito da conservação-restauração:

Contudo, o estudo tecnológico e a definição crítica do objeto constituem somente o ponto de partida para a conservação. Pois se os historiadores são capazes de revisar seus diagnósticos e julgamentos a qualquer momento, as formulações que permanecem inteiramente discursivas, o conservador, ao contrário, sempre baseia as suas decisões no objeto em si. A decisão do conservador determina a aparência de um monumento, tanto para a criação artística quanto para o documento histórico, sugerindo assim certa leitura do trabalho para o público espectador. Fora desta situação em particular, vem a responsabilidade do conservador, que é, de fato, forçado a concretizar um julgamento crítico sobre o trabalho³³.

A adoção das categorias philippotianas nos conduz, igualmente, às suas importantes reflexões acerca da necessidade de reconhecimento social da profissão de

²⁹ PHILIPPOT, Paul. Conservation and restoration in museums and the training of restorers and laboratory staff. In: *Seminar organized by Unesco to promote studies on problems relating to the training of curators and technicians for museums of all types*. 1968. UNESCO. Tradução nossa.

³⁰ Cf. Cabe ressaltar o papel protagonista de Edward Forbes (1873-1969) como grande fomentador das abordagens interdisciplinares, tendo em vista que - já na década de 1920 - ele havia vislumbrado a criação do Departamento de Conservação e Pesquisas Técnicas do *Fogg Museum* na Universidade de Harvard.

³¹ PHILIPPOT, Paul. Restauración: filosofía, critérios, pautas. *1º Serlacort*. Documentos de trabalho. Seminario Regional Latino-americano de Conservación y Restauración. México, 1973.

³² PHILIPPOT, Paul, op.cit., p. 268.

³³ Idem.

conservador-restaurador de bens culturais. Em tom de alerta, há quase duas décadas, o teórico assim se posicionou:

Tendo em suas mãos a sobrevivência da obra na sua autenticidade, o restaurador ainda é comumente visto como um executante – um representante das artes liberais – e, aparentemente, até a data, em nenhum país, apesar de sua clara responsabilidade, a sua formação e profissão são regulamentadas, a sua competência garantida, reconhecida e defendida por um estatuto³⁴.

São ainda de significativa validade as referências teóricas demarcadas nos recentes trabalhos dedicados à História da Conservação e Restauração de Bens Culturais que refletem a produção acadêmica de professores universitários, sobretudo no âmbito espanhol. Ana Maria Macorrón Miguel³⁵ e Maria José Martínez Justicia³⁶, em suas publicações, discorrem sobre os numerosos debates ocorridos no cenário preservacionista, bem como avaliam a evolução dos critérios, técnicas e metodologias empregadas nas intervenções. Com aguçado olhar histórico a respeito dos modos como a História da Conservação-Restauração se constituiu, as autoras analisam também as normativas e legislações do patrimônio cultural europeu além da atuação dos principais organismos internacionais dedicados à preservação do patrimônio cultural. Maria Dolores Ruiz de Lacanal³⁷ analisou de modo detalhado a história da profissão do conservador-restaurador na Espanha e, por meio de quadros analíticos, discorreu sobre os diferentes contextos históricos, a valoração dos objetos a serem preservados, as demandas da sociedade, os conceitos empregados, dentre outros. As referências teóricas encontradas nas obras de Salvador Muñoz Viñas³⁸ e Juan Carlos Barbero Encimas³⁹ são representativas de uma nova teoria da conservação. Os autores dedicam-se à revisão de definições, tecem críticas aos conceitos clássicos, debatem princípios éticos e propõem, de um modo geral, a revisão das bases teóricas e os critérios de valoração de obras de arte e demais objetos de interesse cultural.

³⁴ PHILIPPOT, Paul. *La restauration depuis 1945: naissance, développement et problèmes d'une discipline. Cahiers d'étude du Comité de Conservation (ICOM – CC)*, n. 1, p. 17, 1996.

³⁵ Doutora em Belas Artes, Professora Titular de Restauração na Universidade Complutense de Madri

³⁶ Professora Titular em *Historia y teoría de la restauración artística* da Universidade de Granada, Espanha.

³⁷ Professora Titular de *Bellas-Artes* na Universidade de Sevilha, Espanha.

³⁸ Professor Catedrático do *Instituto de Restauración del Patrimonio, Grupo de Conservación y Restauración de Obra Gráfica y Documento*, na Universidade Politécnica de Valencia, Espanha.

³⁹ Professor Titular de Pintura da Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, Espanha.

No que diz respeito à revisão de literatura de obras brasileiras sobre o tema desta pesquisa, são restritas as investigações encontradas. Cláudia Philippi Scharf, em 1997, defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *Le développement de la restauration au Brésil de 1937 a 1980* [O desenvolvimento da restauração no Brasil de 1937 a 1980]. Ao que parece, trata-se de um estudo pioneiro nesse campo temático, no qual a autora analisou a atuação do restaurador Edson Motta, bem como enfocou aspectos da política cultural de proteção do patrimônio brasileiro. Scharf publicou, ainda, dois artigos técnicos nessa temática. O primeiro, intitulado “O Estabelecimento da Profissão de Conservador-restaurador de Bens Móveis no Brasil” (1998), discute o papel do restaurador como agente cultural, sua formação e sua responsabilidade na preservação do patrimônio. No segundo, “O desenvolvimento da restauração de bens culturais – uma abordagem histórica” (1996), a autora envereda-se pela síntese do desenvolvimento histórico do conceito de restauração, do surgimento e implicações sócio-culturais do conceito de patrimônio histórico e da teoria da restauração de obras de arte.

Yacy-Ara Froner Gonçalves, em sua tese de doutorado (intitulada *Os domínios da memória* – um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos *campi* da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação, 2001), analisou a história da construção do pensamento epistemológico dessas áreas e a projeção desse pensamento nos organismos internacionais fundados pelo Comitê Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), Conselho Internacional de Museus (ICOM), Centro Internacional de Estudo para Conservação e Restauração dos Bens Culturais (ICCROM) e Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS). As discussões acerca da História da Conservação no Brasil perpassam o texto da autora e têm especial enfoque no capítulo dedicado à preservação no contexto nacional, analisando a influência dos documentos internacionais nos princípios balizadores da instituição federal, o então SPHAN⁴⁰.

Mais recentemente, o fenômeno da preservação bibliográfica e documental tem sido analisado em várias dissertações e teses acadêmicas, no campo da Ciência da Informação, que abordam, de forma indireta, alguns aspectos da História da Conservação-Restauração no Brasil. Nessa linha, podemos citar as pesquisas de Solange Zúñiga (2005), Adriana Cox Hollós (2006) e Ingrid Beck (2006) e Sérgio Conde Albite (2008). Conforme

⁴⁰ Cf. também FRONER, Yacy-Ara, *Princípios históricos e filosóficos da conservação preventiva* / Yacy-Ara Froner, Alessandra Rosado. – Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008.

se verifica, não existem muitas obras com esta especificidade, valendo apontar aí uma lacuna, que potencialmente poderá ser preenchida pela pesquisa proposta.

No que concerne ao interesse e relevância do tema, o estudo da História da Conservação e Restauração no Brasil, entendido dessa forma plural, traz à cena a necessidade de melhor compreensão sobre as questões teóricas, históricas e éticas que envolvem e direcionam as práticas cotidianas dos profissionais engajados na problemática do patrimônio cultural. Na realidade brasileira, tais questões acumulam-se nas ações metodológicas dos laboratórios de conservação e restauração, no fórum de discussões das associações brasileiras de conservação e restauração, bem como no cerne dos debates em salas de aula dos cursos de graduação e pós-graduação universitária.

Investigar a História da Conservação-Restauração no Brasil é, portanto, um exercício de reflexão que tem em mira a melhor compreensão acerca do próprio campo de trabalho, bem como possibilita o entendimento das múltiplas relações que a preservação do patrimônio cultural estabelece com as variadas dimensões da sociedade brasileira. Somente uma investigação minuciosa poderia contribuir para o preenchimento de uma significativa lacuna historiográfica, integrando, num enfoque interdisciplinar, os diversos saberes e campos do conhecimento aos múltiplos olhares das Artes.

Nesse sentido, Beatriz Mugayar Kühl chama a atenção sobre a relação dialógica entre as disciplinas – premissa adotada neste estudo – ao afirmar:

[...] a historiografia pode prescindir da conservação e restauração; já as ações de preservação não deveriam prescindir, jamais, da história e historiografia, e os profissionais atuantes na preservação, mesmo não sendo todos historiadores, deveriam possuir uma “visão histórica” e sólida formação no campo – para entender e respeitar aquilo que é relevante do ponto de vista histórico-documental –, pois a ausência de uma consciência histórica pode trazer, e na maioria dos casos traz, consequências da maior gravidade nas ações sobre os bens culturais⁴¹.

Um exame preliminar permite constatar que a História da Conservação-Restauração é uma disciplina já sedimentada nas grades curriculares dos cursos de graduação e pós-graduação universitárias, notadamente no âmbito europeu e nos países norte-americanos. De modo paradoxal, são poucas e incipientes as investidas no campo educacional brasileiro.

⁴¹ KÜHL, Beatriz Mugayar, op. cit., p.17.

Posto isso, e no momento em que, consoante com o Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), a graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais vem sendo implantada em vários centros de ensino superior no território brasileiro, reitera-se a proposição de, no âmbito dessa disciplina, discutir a gênese e a construção cultural, bem como apontar perspectivas de análise sobre a historiografia da conservação e restauração. Desse modo, compreende-se que os resultados da produção acadêmica na temática da História da Conservação-Restauração de Bens Culturais poderão constituir-se em conteúdos programático e material de análise interpretativa nas ementas das disciplinas dos cursos de graduação e pós-graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais, fomentando, portanto, o debate acadêmico no campo das Artes.

Nesse contexto, é bastante louvável que a Universidade, em sua tríplice missão de ensino, pesquisa e extensão, investigue, discuta e reflita sobre a própria trajetória histórica da conservação no Brasil, buscando, inclusive, ampliar o debate sobre a necessidade do reconhecimento como área de conhecimento específico nas agências de pesquisa estaduais e nacionais. Desse modo, tal como declarou Paul Philippot, “o desenvolvimento da restauração só se dará, de fato, na medida em que o âmbito da sua função cultural seja compreendido e sustentado pela sociedade⁴².”

História, teoria e ética profissional constituem-se como chaves de análise dos preceitos conceituais que norteiam as ações de restauro. A necessidade de refletir sobre os preceitos teóricos em relação às ações de cunho prático propõe o diálogo ancorado nas humanidades, ou seja, o exercício de reflexão com a arte – como área de conhecimento – e as ciências humanas, sobretudo na filosofia e na ética.

Na perspectiva contemporânea, a concepção de preservação do patrimônio cultural amplia, cada vez mais, seu campo semântico. Verifica-se a inclusão de outras categorias tipológicas de patrimônio material, bem como a herança imaterial que, com o tempo, alcançaram significação cultural. A conservação e restauração da obra de arte contemporânea, a educação, a biodiversidade, o multiculturalismo e a sustentabilidade são temas que ingressam no debate da preservação. Fundamentalmente, longe da visão estática

⁴²PHILIPPOT, Paul. Restoration from the perspective of the humanities. In: _____. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: GCI, 1996, p. 216-229. Tradução nossa.

do recolhimento de obras de arte em herméticos museus e do tombamento de monumentos, a preservação é vista hoje como motor propulsor, como instrumental de reflexão crítica e de transformação da realidade social na qual estamos inseridos.

Decodificar, refletir, depreender significados implícitos são desafios lançados na arena do pensar preservacionista, buscando-se, desse modo, fortalecer o coro daqueles que advogam a premente necessidade da constituição de um campo lícito de pesquisa, bem como o estabelecimento da História da Conservação-Restauração de Bens Culturais no Brasil. Portanto, esta tese apresenta a proposição de constituição por meio de cinco capítulos. O primeiro capítulo, “O Restaurador de quadros e Conservador da pinacoteca: o surgimento e o perfil do profissional na esfera pública brasileira em meados do século XIX”, enfoca, no contexto histórico do Segundo Reinado, a atuação da Reforma Pedreira como ação que propiciou a inserção do profissional na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Por meio dos estatutos, relatórios e despachos administrativos da direção dessa unidade de ensino, procurou-se analisar o perfil profissional, bem como os modos que caracterizam a sua atuação em meio às práticas pedagógicas de uma instituição de ensino artístico oitocentista.

O segundo capítulo, “A Escola Nacional de Belas Artes e o “conservador” no contexto das mudanças advindas da Proclamação da República”, teve a intenção de discutir atuação do conservador ainda norteado pela prática de restauração intervencionista, pautada nos preceitos da Arte de Restaurar. Os critérios de valoração do objeto a ser preservado, a meritocracia artística e o levantamento dos profissionais atuantes em fins do século XIX e nas décadas iniciais do século passado compõem a tessitura do capítulo.

O terceiro capítulo, “A ruptura da artesanaria e o discurso científico: o papel do Museu Nacional de Belas Artes para a mudança de paradigmas de conservação” teve a intenção de discutir a inserção do discurso científico a partir da monografia intitulada “Conservação e Restauração de Obras de Arte” de Regina Liberalli apresentada no concurso público para o cargo de Conservador de museu realizado em 1939. A discussão em torno da superação dos métodos empíricos e artesanais, tendo em vista a adoção do paradigma científico a partir das fortes influências da *Conferência internacional para o*

*estudo de métodos científicos aplicados para o exame e conservação de pinturas*⁴³ realizada em Roma, em 1930, constituiu o principal eixo interpretativo.

O quarto capítulo, “A trajetória do Museu Histórico Nacional na consolidação da conservação em espaços públicos” procurou examinar o papel desse museu como *campus* privilegiado para a formação profissional especializado em conservação-restauração de acervos museológicos. Tomando-se os relatórios anuais da direção do MHN como elemento de partida, foram interpretadas as narrativas preservacionistas, bem como o perfil conceitual, por meio da atuação e das trajetórias profissionais dos funcionários dedicados à conservação-restauração dos acervos museológicos da instituição.

O quinto e último capítulo, “O percurso profissional da conservação-restauração no SPHAN/DPHAN/IPHAN (1944-1978)” dedicou-se à análise do perfil conceitual e do escopo de atuação do profissional dedicado à conservação-restauração nos quadros de funcionalismo público federal. Tomou-se como referência uma amostragem de nomes pioneiros como Edson Motta, João José Rescala, Jair Afonso Inácio e Maria Luiza Guimarães Salgado na conformação de uma mentalidade científica que pretendia romper com as antigas práticas de conservação-restauração pautadas nas matrizes da Arte de Restauração. O substancial conjunto de fontes documentais alocado no Arquivo Central – IPHAN privilegiou a investigação de como o organismo oficial brasileiro de preservação lidou com a atividade do profissional conservador-restaurador a partir de sua fundação em 1937 até a década de 1970.

⁴³ Cf. CONFÉRENCE internationale pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation de peintures. Avant-propos. *Museion: revue internationale de muséographie*. La Conservation des Peintures n. 1 e 2, v. 41-42., 1938., Paris : Office International des Musées, [1927-1946].

CAPÍTULO 1 – O “RESTAURADOR DE QUADROS E CONSERVADOR DA PINACOTECA”: o surgimento e o perfil do profissional na esfera pública brasileira em meados do século XIX

O restaurador nasce como profissional, ou seja, possui uma qualificação determinada e um âmbito de trabalho específico, no marco da coleção pública (como no museu), à raiz de uma demanda social, de uma exigência de profissionalização por parte de uma instituição pública. O caráter público em contraposição ao privado de uma obra ou objeto confere ao restaurador uma responsabilidade frente à sociedade até então desconhecida. [...] Esta nova equação: profissional (restaurador), objetos (patrimônio) e sociedade (interesse público) é a pedra angular que permite fundamentar o desenvolvimento profissional.

RUIZ DE LACANAL⁴⁴.

A ata da Sessão de 15 de janeiro de 1841 da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), então presidida pelo diretor Felix Emílio Taunay, deixa entrever elementos referentes à instauração – no espaço social brasileiro – do profissional que se dedicaria ao trabalho da conservação-restauração de bens culturais. Nessa reunião de trabalho, faz-se menção ao Relatório de 1840 da AIBA, no qual constam várias necessidades desse estabelecimento de ensino. Dentre os assuntos abordados no referido relatório, nota-se o registro da “conveniência da criação de diversos lugares” como o de um professor de História das Artes, de outro professor de aritmética, geometria e perspectiva e, inclusive, “o de **restaurador de painéis**⁴⁵ para a conservação da Coleção Nacional⁴⁶ que vai-se deteriorando”⁴⁷.

Além disso, conforme salientou Laudelino de Oliveira Freire (1873-1937) em seus estudos sobre a *A Arte da Pintura no Brasil*, Felix Emilio Taunay (1795-1881) não se cansava de solicitar providências e melhoramentos que lhe pareciam necessários para a AIBA. Numa correspondência dirigida ao governo imperial, assim reclamou o diretor:

⁴⁴ RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores. *El conservador-restaurador de bienes culturales: historia de la profesión*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999. p. 127. Tradução nossa.

⁴⁵ Grifos nossos.

⁴⁶ A então denominada *Coleção Nacional* teve origem na pequena coleção de quadros trazidos ao Brasil por Joaquim Lebreton (1760-1819), chefe da Missão Artística Francesa, que aqui chegou em março de 1816. A essas obras foram acrescentadas outras pertencentes à coleção de Dom João VI, a fim de formar a Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes.

⁴⁷ Arquivo do Museu D. João VI, Escola de Belas Artes da UFRJ (AMDJVI – EBA/UFRJ). Livro de registro das atas da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), 1841, p. 467.

São estes os objetos a respeito dos quais a Academia confia na solicitude do Governo de Sua Majestade, adicionando-lhes a lembrança, já diversas vezes apresentada, da criação de um lugar indispensável, o de **restaurador de quadros**⁴⁸ no estabelecimento. Há muitas peças belas da coleção nacional que necessitam dos acertados reparos de uma mão hábil para não perecerem de todo⁴⁹.

Como se observa, esses registros são sintomáticos na medida em que apontam a necessidade do profissional especializado e, ao mesmo tempo, apresentam o diagnóstico do estado de conservação do acervo alocado na AIBA. Ocorre-nos, neste momento, a interpretação do pressuposto de que, transcorridos vinte e cinco anos da chegada da Missão Artística Francesa no Brasil, em 1816, o acervo de obras de arte trazido da Europa, bem como as obras de arte agregadas ao núcleo que deram origem à então denominada Coleção Nacional já se encontravam, àquela época, em processo de deterioração.

Todavia, somente após o decorrer de treze anos da reunião de 1841 é que se verificam referências sobre o ingresso do profissional no quadro de funcionários da AIBA. Assim, em 23 de setembro de 1854, o Decreto nº. 805 autorizava o Governo Imperial a reformar a Academia de Belas Artes e previa no Art. 1º/5º, a criação do “lugar de Conservador e restaurador de Quadros”⁵⁰. Pouco tempo depois, verifica-se a consolidação dessa expectativa por meio da comunicação da Secretaria de Estado de Negócios do Império, autorizando o então diretor da AIBA a “encarregar o Pintor Histórico Carlos Luiz do Nascimento da conservação e restauração da Coleção de painéis desta Academia”⁵¹, recebendo, provisoriamente, a quantia de seiscentos mil reis anuais. Portanto, dentre as primeiras referências de sistematização dos trabalhos de restauração no interior da AIBA, verifica-se o ofício datado de 30 de setembro de 1854, no qual Carlos Luiz do Nascimento (1812-1876) “acusa ter recebido para restaurar oito quadros da Coleção da Academia”⁵².

Em 1855, Manuel Araújo Porto-Alegre (1806-1879), apoiado por D. Pedro II (1825-1891), iniciou uma ampla reforma de modernização na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) – conhecida como Reforma Pedreira⁵³ – objetivando ajustar a instituição aos progressos técnicos assinalados nos oitocentos.

⁴⁸ Grifos nossos.

⁴⁹ FREIRE, Laudelino. A arte da pintura no Brasil. Primeiro Congresso de História Nacional. *Revista do Instituto Histórico*, p. 799-800, [s.d].

⁵⁰ *Coleção de Leis do Império do Brasil*, 1854, v. 1, p. 83. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

⁵¹ AMDJVI – EBA/UFRJ. Ata da Sessão de 21 de outubro de 1854 da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), p. 582.

⁵² Idem.

⁵³ Luiz Pedreira do Couto Ferraz, Visconde do Bom Retiro, Ministro do Império em 1854.

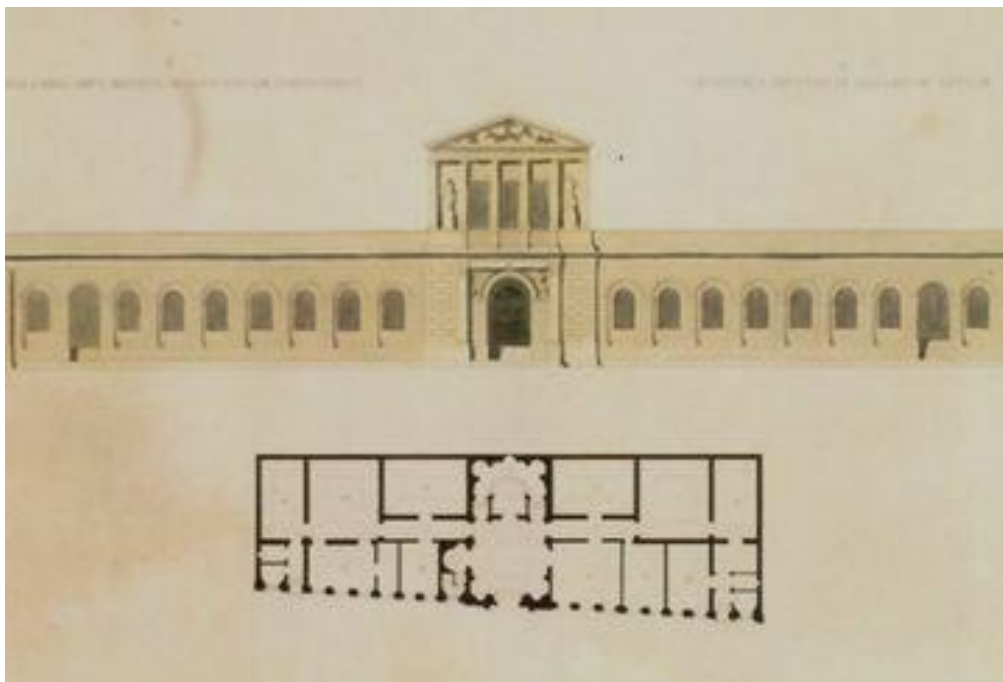


Figura 1: Planta da Academia Imperial de Belas Artes, autoria de Gradjean de Montigny
Fonte: *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Jean Baptiste Debret. Tomo III

Numa ampla ação, Porto-Alegre reestruturou o ensino da AIBA, buscando criar uma nova forma de expressão artística voltada para a realidade nacional. Para tanto, reformulou os estatutos, criou novas cadeiras de ensino, estabeleceu a diferenciação entre atividades manuais, técnicas e artísticas e criou a biblioteca. Sobre a significativa importância da atuação de Porto-Alegre na AIBA, assim analisou Letícia Coelho Squeff:

À frente da Academia de Belas Artes (AIBA), Porto Alegre promoveu a maior reforma que a instituição sofreu durante o Império. A reforma da Academia acompanhava um amplo programa de reformulação das instituições de ensino coordenado pelo governo central, conhecido como Reforma Pedreira. Concebida num momento em que o Império alcançara acabar com as rebeliões que vinham ocorrendo, com intervalos, desde a Regência, e de relativa tranquilidade política, a Reforma Pedreira constitui um episódio em que o governo central intenta, por meio de um programa abrangente e minucioso, reestruturar a instrução pública no Império. Pela ambição de seu programa de reformas, e principalmente pelo momento peculiar em que foi concebida (marcado pela introdução de produtos manufaturados e pela inserção do Império na “modernidade”), a Reforma Pedreira torna-se assunto privilegiado para refletir sobre a forma como a política de instrução pública relacionava-se com um projeto civilizatório comandado pelo Paço Imperial. Desta perspectiva, ao implementar a reforma da AIBA, Porto Alegre buscava adaptar a instituição aos progressos técnicos de meados do século XIX, e fazer da corte imperial, o Rio de Janeiro, uma cidade sintonizada com a “civilização”. Tendo como objeto a intervenção de Araújo Porto Alegre na AIBA, pretendemos demonstrar como as inovações introduzidas na Academia

contribuíram para a constituição de um novo espaço social para o artista do Império⁵⁴.

Dentre as várias inovações demarcadas por Porto-Alegre, destacamos o aumento do edifício escolar, dotando-o com um anexo para abrigar a Pinacoteca, bem como a inovadora criação do cargo de “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”. Desse modo, no contexto das várias mudanças introduzidas na AIBA – sob a égide do pensamento civilizatório e o desejo de se igualar às nações “cultas” – podemos analisar que Porto-Alegre, ao constituir o espaço social para o artista, também o faz para o “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”, disponibilizando uma vaga correspondente nos quadros de carreira do funcionalismo público. Tal iniciativa evidencia de modo pioneiro a inserção e a construção do espaço social do profissional da conservação-restauração na esfera pública, visto que não consta a presença do referido funcionário nos documentos anteriores da instituição de ensino como, por exemplo, no Estatuto da Academia de 1831, referente à Reforma Lino Coutinho. É, portanto, nesse viés interpretativo que Ruiz de Lacanal, ao abordar o percurso da restauração no âmbito europeu, nos fornece elementos para o entendimento do contexto da época:

Os critérios de valoração do século XIX procedem da mentalidade burguesa, com seu sentido de uso e desfrute, seu sentido de novo, de usado e de velho, e seu espírito renovador e de progresso. Diante disto, o espírito ilustrado se mostra conservador e restaurador da estética do passado, partidário do desfrute social da obra de arte e defende a consciência de uma utilidade pedagógica e cultural do objeto artístico. Nesta atitude e sua reação diante do conceito burguês nasce a conservação e restauração moderna⁵⁵.

Nessa perspectiva, podemos interpretar que o surgimento do profissional “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca” se dá no contexto histórico da inserção do Império Brasileiro, sob o Reinado de D. Pedro II, nos *modus operandi* de incorporação dos valores e práticas das chamadas “nações civilizadas”. No bojo de suas proposições inovadoras, pode-se considerar a possibilidade de que Porto-Alegre, durante a sua temporada de estudos na Europa (1831-1837), certamente tomara conhecimento da “Arte da Restauração” – praticada em centros italianos e franceses – e, portanto, veio-lhe a ideia de trazê-la e colocá-la em prática no âmbito da AIBA. A esse respeito, a professora

⁵⁴ SQUEFF, Letícia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Caderno Cedex*, ano 20, n. 51, nov. 2000.

⁵⁵ RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores, op. cit., p. 157. Tradução nossa.

Cybele Vital Neto Fernandes (2007), em suas pesquisas sobre a AIBA, nos chama a atenção para o seguinte panorama:

Depois de exercer intensa atividade no Brasil, Debret regressou à Europa em 25 de maio de 1831. Enfrentando grandes dificuldades, conseguindo mais tarde uma bolsa do governo, Manoel de Araújo Porto-alegre viajou acompanhado por Debret em seu regresso à Europa e sobre a sua acolhida na França escreve Afonso E. Taunay: “Muito o comoveu o acolhimento que todos lhe fizeram e ao discípulo predileto que do Brasil trouxera, Manoel de Araújo Porto-alegre, a quem dedicava paternal afeto e quem matriculou entre os discípulos de Gros”. Porto-alegre hospedou-se na residência de Francisco Debret, irmão do pintor, que era frequentada por vários intelectuais, o que lhe permitiu desfrutar de um ambiente da mais elevada erudição, fato que marcaria sua vida. Ingressou na *École de Beaux-Arts*, onde conquistou, em 1833, a Terceira Medalha de Ouro. Esteve em vários países da Europa e na Itália foi discípulo de Canina e do arqueólogo Nibby. Escreveu Memória acerca da arte antiga e moderna, para o Institut Historique de Paris e participou da Comissão encarregada da Exposição Geral do Louvre, em 1836⁵⁶.

É válido ainda, nesse contexto interpretativo, situar o repertório de atuação dos restauradores europeus frente às recém-criadas coleções públicas italianas e francesas, detectando-se, dessa forma, o sentido moderno da proteção ao patrimônio vinculado aos poderes públicos, ao Estado. Em Veneza, destaca-se o personagem italiano Pietro Edwards (1774-1821) como “diretor de restauração de pinturas públicas” no *Collegio dei pittori*, cuja atuação envolvia sistemáticos estudos sobre a “Arte da restauração de pinturas”⁵⁷, abrangendo tópicos como o diagnóstico de deterioração de pinturas, procedimentos de intervenção de restauro e a criação de postulados acerca da atuação e ética do profissional restaurador. Ademais, de igual relevância foi a atuação pioneira de Edwards na elaboração do *Progetto per una scuola di restauro della Pintura*, escrito em 1819⁵⁸. A profícua atuação de Edwards no âmbito veneziano lhe confere relevo no contexto do nascimento da moderna restauração. Já na França, verifica-se, dentre outros, a influência de Jean-Michel Picault (1750-1794), restaurador do *Musée Central des Arts*, atualmente o Museu do Louvre, que – ao escrever os textos *Observations sur les inconvenients qui résultent des moyens que l’on employe pour le tableaux que l’on restaure journellement* (1789), bem como *Observations de Picault, artiste restaurateur de tableaux à sés citoyens sur les*

⁵⁶ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. 19 & 20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em:

http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm. Acesso em: 19 nov. 2010.

⁵⁷ Cf. EDWARDS, Giovanni; EDWARDS, Pietro. On the restoration of the Royal Paintings of Venice. In: _____, *Issues in the conservation of paintings*. Los Angeles: GCI, 2004. p. 55.

⁵⁸ MARTINEZ JUSTICIA, Maria Jose, op. cit., p. 206.

tableaux de la République (1793) – abordou princípios relativos à “Arte de Restaurar” e teceu severas críticas às restaurações mal sucedidas⁵⁹.

Ainda para efeito da contextualização de meados do século XIX, cabe situar a publicação dos manuais de conservação e restauração de pinturas que ganham importância na medida em que sistematizam os procedimentos técnicos de intervenção em pinturas e, ao mesmo tempo, procuram dar conta do estabelecimento do perfil profissional do restaurador de pinturas. A título de exemplificação temos: *Hand-books for the Preservation of Pictures*, publicado em Londres, em 1845, autoria de Henri Mogford (1787-1874); *De la conservation et de la restauration des tableaux*, publicado em Paris, em 1851, por Simon Horsin-Déon (1812-1882).

Além disso, cabe ressaltar os estreitos laços que Porto-Alegre mantivera com o mundo europeu. Ele foi aluno da *École des Beux-Arts*, onde conquistou, em 1833, a Terceira Medalha de Ouro. Foi também discípulo do arqueólogo italiano Antonio Nibby (1792-1839), professor de arqueologia da Universidade de Roma, e do arqueólogo e arquiteto Luigi Canina (1795-1856). Em 1836, foi nomeado pelo *Institut Historique de France* para fazer parte da comissão da Exposição Geral do Museu do Louvre, em Paris. Acresce-se, nesse sentido, a franca inspiração e predominância do modelo de ensino da *Academie e da École des Beux-Arts* na conformação da AIBA⁶⁰. Ademais, por meio da instituição do prêmio de viagem à Europa, fica sedimentada uma relação direta da AIBA com a Itália e a França, reforçando-se os vínculos de matrizes europeias.

⁵⁹ Idem, p. 197.

⁶⁰ PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, 2001. p.73-83.

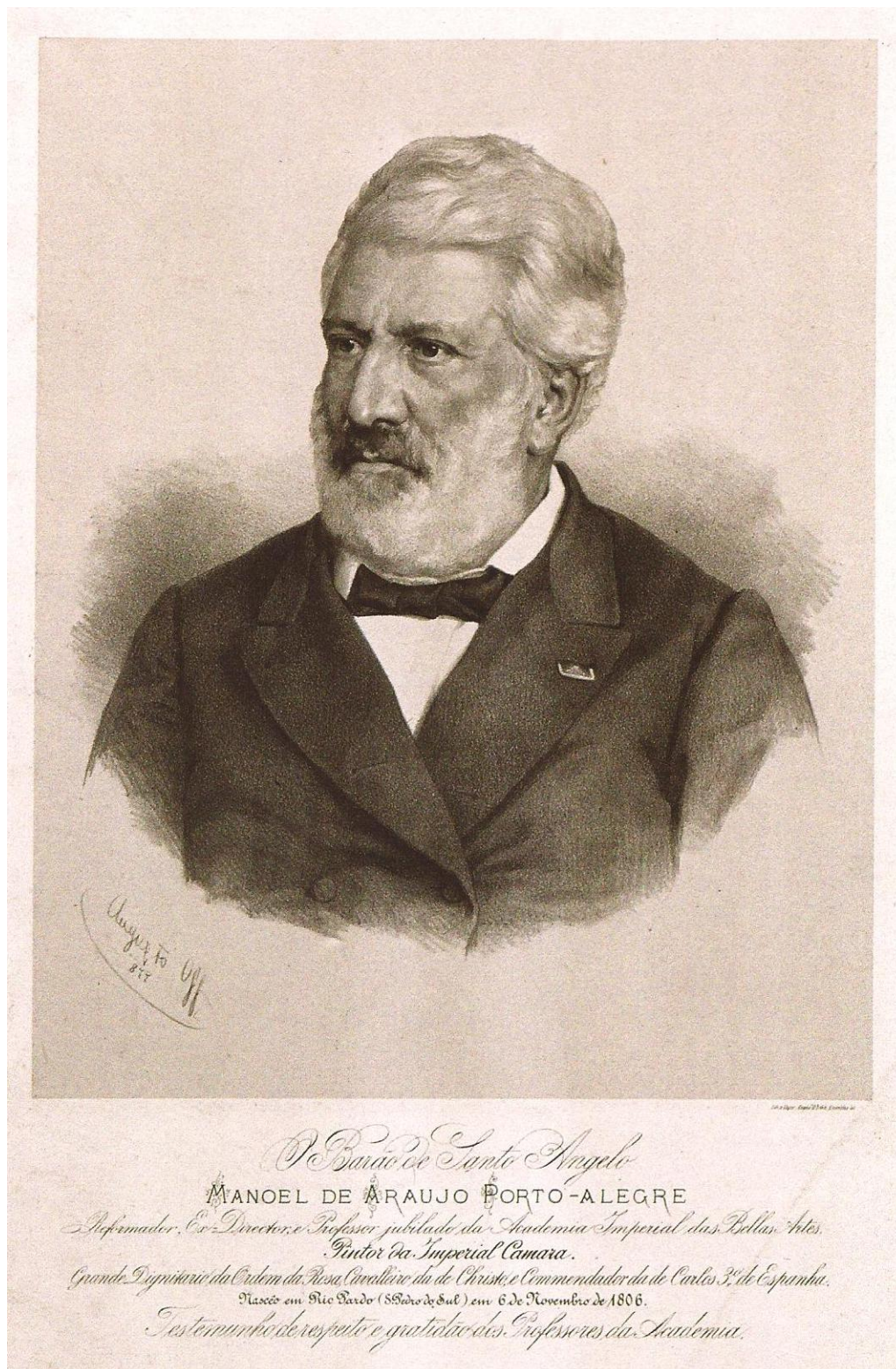


Figura 2: [Retrato] O Barão de Santo Ângelo: Manuel de Araújo Porto Alegre. (Augusto Off, litografia, 63 x 45 cm, 1877)

Fonte: Arquivo Histórico do MHN.

Os Estatutos da Academia das Belas Artes, estabelecidos por meio do Decreto nº. 1603 de 1855, oferecem um substancial quadro de análise acerca do perfil do profissional, bem como do escopo de sua atuação em meados do século XIX. Assim diz o Capítulo VI “Do Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”:

Art. 131 O Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca tem por dever:
 1º. Reparar e iluminar os painéis que se deteriorarem.
 2º. Fazer manter o asseio e a ordem da Pinacoteca, representando o Diretor contra quaisquer abusos que aí se cometerem.
 3º. Impedir absolutamente a deslocação dos painéis, a aplicação sobre eles de vernizes, óleos, transparentes, ou qualquer outra coisa que os possa danificar.
 4º. Fazer sair imediatamente da sala, proibindo que tornem a nela entrar os que violarem qualquer dos preceitos acima declarados, os que procederem mal perturbando a ordem e recalcitrando as suas observações.
 5º. Observar e fazer observar as instruções que o Diretor deve expedir para melhor desempenho de suas obrigações⁶¹.

De início, chama-nos atenção a denominação do cargo “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca” tendo em vista a similitude com nomenclatura *peintre-restaurateur des tableaux*⁶² [pintor-restaurador de quadros] empregada por Simon Horsin-Déon⁶³ na folha de rosto de sua publicação *De la conservation et de la restauration des tableaux*, publicado em Paris, em 1851⁶⁴.

Ao interpretarmos o 1º parágrafo do Art. 131, detectamos dois verbos de ação que ilustram a linha conceitual de atuação do funcionário da AIBA: “reparar” e “iluminar”. Valendo-se do auxílio de um dicionário de sinônimos da língua portuguesa da segunda metade do século XIX⁶⁵, nota-se a atribuição do sentido de conserto, emenda e reforma para o vocábulo “reparar”⁶⁶. No que diz respeito às acepções do verbo “iluminar”⁶⁷, localizamos o campo semântico alusivo à restauração, denotando o sentido de colorir, de matizar⁶⁸. Tratava-se, portanto, de práticas de cunho intervencionista. Em relação ao verbo “reparar”, nota-se que essa medida era uma preocupação evidente e, conforme afirmara Robert Dossiê (1717-1777), em meados do século XVIII, trata-se de “tornar bom o que

⁶¹ Decreto Nº 1603 – de 14 de Maio de 1855. Dá novos Estatutos à Academia das Bellas-Artes.

⁶² Grifos nossos.

⁶³ *Peintre-restaurateur des tableaux des Musées Nationaux* [pintor-restaurador de quadros dos Museus Nacionais da França]

⁶⁴ HORSIN-DÉON, Simon. *De la conservation et la restauration des tableaux*. Chez Hector Bossange: Paris, 1851.

⁶⁵ ROQUETE, J.-I; FONSECA, José da. *Diccionario dos Synonymos poético e de epithetos da língua portugueza*. GUILLARD, AILLAUD & Cia.: Lisboa, 1848.

⁶⁶ Idem, p. 246.

⁶⁷ À época grafado “illuminar”.

⁶⁸ ROQUETE, J.-I; FONSECA, José da, op. cit., p. 164.

estiver danificado e defeituoso”⁶⁹. Nesse mesmo sentido, a noção de “reparar” é manifesta na assertiva de que “o restaurador tem como objetivo devolver a uma pintura o seu estado primitivo”⁷⁰.

Outrossim, conforme avaliou Ruiz de Lacanal, os procedimentos da restauração no século XIX derivam da própria consistência e características físicas do objeto deteriorado e não do seu valor artístico⁷¹. Já em relação ao verbo “iluminar”, Maria José Martínez Justicia, em seus estudos sobre os critérios de intervenção em pinturas, sustenta que o restaurador do passado estaria imbuído de “unificar cromaticamente, mediante pátinas artificiais, as superfícies de obras muito diferentes entre si (...) possuindo o segredo e o domínio que lhes permitiam imitar o estilo dos grandes mestres”⁷². Nesse sentido, os manuais de restauração da segunda metade do século XIX fazem alusão ao papel do artista na tarefa da recomposição cromática de pinturas deterioradas, conforme se verifica no perfil do restaurador defendido por Simon Horsin-Deón:

Nós afirmamos que a restauração exigia três qualidades essenciais do artista que tinha a intenção de se dedicar e conseguir restaurar, da forma mais perfeita possível, a obra de um grande mestre. Na primeira é uma obstinação perfeita pela harmonia que ele deve possuir em alto grau. Sem ela não há restauração possível, já que mesmo em um quadro em mau estado ela se encontra sempre mais ou menos alterada.

A segunda é **a sabedoria acerca da cor; sem essa qualidade, ela não pode encontrar essas sutilezas de tons que certos mestres exigem sobretudo em quadros antigos**; pois nesses quadros eles adquiriram uma transparência, uma suavidade cuja reprodução exige o **olhar de um colorista** e toda a precisão de sua visão.

Enfim, ele deverá ser um bom pintor para modelar habilmente, para realizar um trabalho precioso, nas partes mais delicadas de uma obra. [...] Nós afirmamos que era necessário que ele renunciasse a toda individualidade, que ele até se esquecesse de si mesmo, que ele fosse somente um escravo do mestre que ele devia restaurar⁷³.

Até os fins dos oitocentos, o restaurador era valorizado pela sua capacidade de retocar uma obra sem que fosse possível notar tal intervenção e – conforme exemplificou

⁶⁹ DOSSIE, Robert. Of mending and cleaning pictures and paintings. In: *ISSUES in the Conservation of Paintings*. Los Angeles: GCI [The Getty Conservation Institute]. Los Angeles, 2004. p. 293.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 17-19.

⁷¹ RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores, op. cit., p. 177. Tradução nossa.

⁷² MARTÍNEZ JUSTICIA, Maria José, op. cit., p. 115.

⁷³ HORSIN-DÉON, Simon. op. cit., 115. Tradução nossa. Grifos nossos.

Giovanni Secco-Suardo (1798-1873) no axioma “a melhor restauração é aquela que menos se pode distinguir” – deveria se anular e imitar as obras dos grandes mestres⁷⁴.

A obra *Restauração de Quadros e Gravuras*, publicada em 1885, de Manuel de Macedo (1820-1882), também publicada na segunda metade do século XIX, informa que eram os pintores que se dedicavam à tarefa da restauração, sendo, muito deles, pintores de renome ou mesmo amadores cuja atuação era demarcada por extensos repintes⁷⁵. Nesse sentido, encontramos a sintonia dos estatutos da AIBA com o contexto europeu, na medida em que Macedo ressalta que o retoque “constituiu a parte mister do restaurador, pois o bom restaurador não pode deixar de ser um bom pintor consumado e possuidor de talento”⁷⁶.

Diferentemente, os quatro itens subsequentes do Art. 131 revelam a prevalência da vertente de conservação. No 2º parágrafo, a palavra *asseio* indica atividades relacionadas à higienização e à conservação da galeria e do acervo nela exposto. Verifica-se, também, a atribuição do *status* de representatividade ao “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca” posto que ele poderia representar o diretor da instituição. A ênfase em aspectos preventivos é configurada no 3º parágrafo, tanto no que se refere à ação dos agentes físicos de degradação como na preocupação de aplicação de produtos que pudessem descaracterizar ou danificar as obras na sua estrutura material e, conseqüentemente, em seus valores estéticos e informativos. O 4º parágrafo apresenta o preceito da conservação relacionada à atitude comportamental do público visitante, ou seja, a segurança do indivíduo e do acervo exposto nas galerias da Pinacoteca da AIBA. Nesse sentido, cabe ressaltar que a AIBA convivia com problemas relacionados à disciplina de seus alunos a ponto de ser instituída uma polícia no interior da instituição, além da adoção de severas normas de disciplina, considerando-se que o capítulo VIII dos estatutos aborda as faltas cometidas e as punições que deveriam ser aplicadas. Em relação ao último parágrafo, observa-se o estabelecimento hierárquico nas relações de trabalho, estando, portanto, o “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca” subordinado ao Diretor da AIBA.

Mais adiante, o Art. 132 esclarece que “A Pinacoteca deve ser conservada sempre no maior *asseio* possível e será franqueada diariamente a qualquer pessoa, ainda mesmo que estranha, que a quiser visitar”. Vale considerar que nesse artigo reside uma estreita

⁷⁴ SECCO-SUARDO, Giovanni. *Il restauratore del dipinti*. Ulrico Hoepli: Milão, 1894. v. 1. p. 12. Tradução nossa.

⁷⁵ MACEDO, Manuel de. *Restauração de Quadros e Gravuras*. Lisboa: David Corazzi, 1885. p. 23-26.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 6.

relação entre a narrativa expositiva da coleção de pinturas alocadas na Pinacoteca com os aspectos relacionados à conservação do acervo. Além disso, conforme se observa no relatório da AIBA de 1854, Porto-Alegre já manifestava preocupação com a conservação da Coleção Nacional aliada à prática docente ao afirmar que

Logo que se concluir a Pinacoteca, e que aí se colocarem os melhores painéis e estátuas, os Professores de Pintura e de Paisagem terão grande alívio, porque para lá irão trabalhar os seus alunos, copiarem a gosto, **e deixarem de estragar os painéis da coleção da casa, com o têm feito até agora**⁷⁷.

Depreende-se que a inauguração da Pinacoteca por Araújo Porto-Alegre – como instância normativa de um discurso iconográfico e educativo – irá, portanto, demandar a sua organização, higienização e manutenção. A conservação, nesse contexto, assume um papel regulador, tendo em vista o acesso do público visitante à Pinacoteca e, por conseguinte, o estabelecimento de condições favoráveis de visitação, aprendizado escolar e de fruic o est tica.



Figura 3: Prédio onde funcionou a Academia Imperial de Belas Artes – AIBA⁷⁸

Fonte: Fotografia de Marc Ferrez, 1891. Domínio Público

⁷⁷ GALVÃO, Alfredo. Manuel Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 14, p. 19-120, 1959. p. 54. Grifos nossos.

⁷⁸ O segundo pavimento da edifica o corresponde às amplia es realizadas por Manuel Araújo Porto Alegre, nas quais foi instalada a Pinacoteca da AIBA.

De acordo com as interpretações citadas, uma vez constatada a prevalência quantitativa de orientações voltadas para a conservação, depreende-se que o empregado da AIBA deveria, a princípio e no contexto do conjunto de seus deveres, dedicar-se notadamente à conservação. Nesse sentido, há que se colocar em questionamento a assertiva de que o profissional do passado era, notadamente, um indivíduo de cunho intervencionista. Assim, na perspectiva da revisão historiográfica, poder-se-ia dizer que muitos dos princípios da conservação preventiva, então reclamados pela comunidade internacional⁷⁹, sobretudo na década de 1980, já se constituíam em objeto de preocupação em meados do século XIX.

Embora não se tenha constatado sinais explícitos referentes às matrizes conceituais na elaboração da Reforma Pedreira, ou até mesmo referências concernentes à adoção de teóricos da conservação e restauração, poderíamos interpretar que apenas o 1º parágrafo do Art. 131 revela um princípio de natureza *violletiana*⁸⁰, ou seja, a ação curativa em busca, assim, da unidade de estilo da obra de arte. Diametralmente opostos, os outros quatro princípios encontram sintonia na teoria de John Ruskin (1819-1900) na medida em que, por excelência, traduzem a preocupação não-intervencionista e focam a atividade da conservação⁸¹. Contudo, observa-se na prática, por meio da pesquisa documental relacionada à AIBA, que as ações intervencionistas prevalecem quantitativamente nos relatos em relação às práticas focadas na conservação.

No que se refere à denominação do cargo “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”, fica evidenciado, no próprio enunciado do termo, que o empregado da Pinacoteca deveria atuar de forma dupla, ou seja, tanto na restauração como na conservação do acervo daquela unidade de ensino. Numa análise conclusiva, poder-se-ia afirmar que o escopo do Art. VII dos Estatutos da AIBA traduz-se como documento normativo das ações de restauração e conservação e, conseqüentemente, espelha, em certa medida, a narrativa preservacionista da segunda metade do século XIX.

⁷⁹GUICHEN, Gaël de. La conservation preventive: un changement profond de mentalité. *Study series*, Bruxelas, ICOM-CC/ULB, v. 1, n. 1, p. 4-5, 1995.

⁸⁰Cf. VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. Originalmente publicado como verbete no Dictionnaire Raisonné de l' Architecture Française Du Xie, au XVIe. Siècle. Paris, Libraires-Imprimeries Reunies, [1854-1868], v. 8, p. 14-34.

⁸¹ Cf. RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

No cenário internacional, cabe destacar que, em 1853, foi publicada a obra *A Arte da Restauração: Observações relativas à restauração de quadros*⁸², por Vicente Poleró y Toledo (1824-1899), pintor acadêmico e restaurador do Museu do Prado, na Espanha.



Figura 4: [Retrato] Vicente Poleró y Toledo. *El pintor Vicente Poleró y Toledo*, autoria de Federico de Madrazo y Kuntz, 1873, óleo sobre tela, 39,5 cm x 31,3 cm, Museu do Prado, Espanha.
Fonte: www.museodelprado.es/uploads/P05849.

Sua obra é considerada de fundamental importância, conferindo-lhe a condição de autor da disciplina “Arte da Restauração”, de primeiro teórico da conservação e restauração em âmbito espanhol, bem como de primeiro restaurador preocupado com a formação. No cenário interpretativo que nos fora apresentado por Ruiz de Lacanal, as ideias de Poleró y Toledo vieram somar-se às proposições defendidas por Pietro Edwards e por Jean-Michel Picault, configurando um novo contexto que culminaria no processo de profissionalização do restaurador⁸³. Embora não possamos estabelecer vínculos diretos entre o teor conceitual dos estatutos da AIBA referentes ao “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca” e a teoria de Poleró y Toledo, há que se observar alguns elementos que revelam similitudes entre ambos. Nesse sentido, ressalta-se a assertiva de Poleró y Toledo sobre a relação entre a arte da pintura e a arte da restauração:

⁸² POLERÓ Y TOLEDO, Vicente. *Arte de la restauración: observaciones relativas a la restauración de cuadros*. Madrid: Imprenta a cargo de M.A. Gil, 1853.

⁸³ RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores, op. cit., p. 167.

As sublimes inspirações do pintor Urbano; as concepções belíssimas de nossos Velazquez e Murilo se apresentariam aos nossos olhos murchas e decaídas, desnudas de suas ricas galas, despojadas de sua nitidez primitiva, se não viesse ao seu auxílio **a restauração. Esta interessante arte**, que é fecunda em meio de ação, acode de forma prestativa justamente onde sua influência proveitosa seja necessária; e disponibilizando seus vastos recursos, assim reconstrói telas em ruínas, como devolve às tintas seu frescor primitivo; assim apaga a profunda dolorosa marca do tempo, como esconde as profanações ainda mais dolorosas da ignorância. Irmã carinhosa da pintura, segue-a, passo a passo, em suas infinitas combinações, submissa às mesmas leis, obediente aos iguais preceitos, sem nenhuma diferença especial, porém se já não é [diferente] nos elementos materiais com que se trabalha no seu desenvolvimento⁸⁴.

Tal afirmação corrobora o entendimento de que não havia, em meados do século XIX, a distinção entre o perfil do artista e o perfil do restaurador. Ao contrário, verifica-se o imbricamento dos referidos perfis e a constatação de que a prática de tais atividades se dava na mesma unidade de ensino, ou seja, em nossa análise, na AIBA. A “Arte da Restauração” defendida por Poleró y Toledo se constitui como um conjunto de tratamentos artesanais e mecânicos, saber teórico e dotes artísticos de seu executor. Para tanto, o restaurador deveria possuir os seguintes dotes e conhecimentos: procedimentos e operações da “Arte da Restauração”; dotes artísticos como o desenho e a mistura de cores; o estudo das escolas; experiência⁸⁵.

⁸⁴POLERÓ Y TOLEDO, Vicente, op. cit., p. VIII. Tradução nossa. Grifos nossos.

⁸⁵*Ibidem*, p. 176-177.

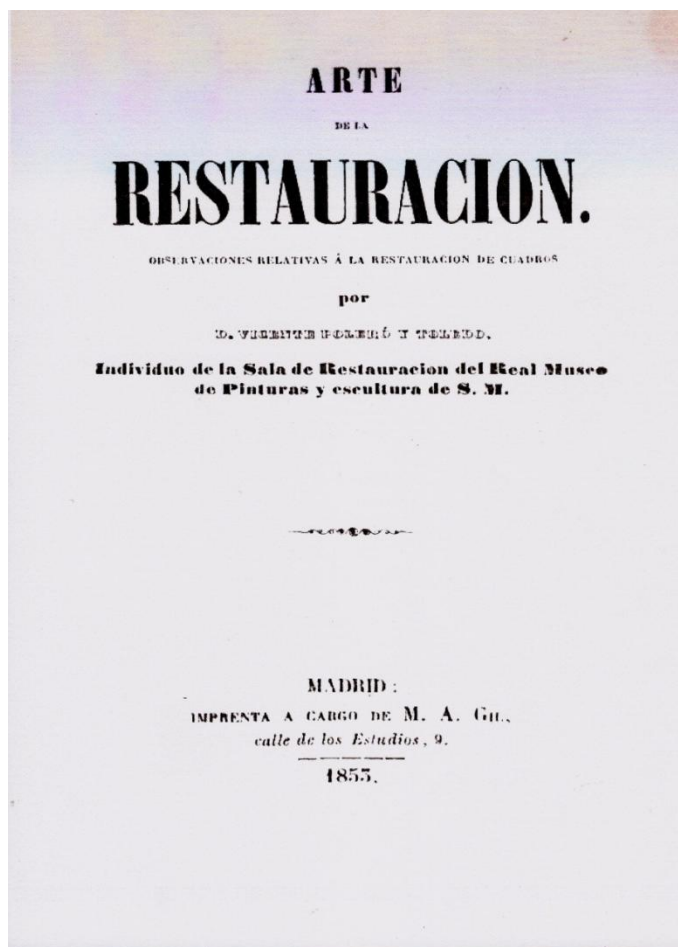


Figura 5: Folha de rosto do livro *Arte de la restauracion* de Vicente Poleró y Toledo, 1853.

Fonte: POLÉRO Y TOLEDO, *Arte de la restauración*, Madrid:Imprenta M.A, 1853.

Como se vê, as proposições defendidas na “Arte da Restauração” se assemelham com as práticas desenvolvidas no interior da AIBA, sobretudo no que diz respeito ao profissional ser – *a priori* – um pintor possuidor de dotes artísticos como o desenho e a mistura de cores. Essa preocupação com a tarefa de “iluminar os painéis que se deterioram”, manifestada no 1º. parágrafo do Art. 131, é verificada no artigo XVIII, intitulado “Operação do tapado ou primeira imitação das tintas” no qual Poleró y Toledo assim explica:

A maior parte daqueles que se dedicam à restauração, por maiores que sejam seus conhecimentos artísticos, ficam embaraçados e perplexos ao pisar neste terreno, seja pelas imensas dificuldades com que tropeçam pela necessidade desde o momento em que pretendem fixar novas tintas para substituir as que faltam no original, seja no entrave não menos temível que a seus olhos apresenta

o manejo de cores que devem ser formadas⁸⁶. [...] Na verdade não é fácil conseguir uma semelhança absoluta com as cores do original; mas há que se preocupar, todavia, o restaurador a aproximação ao máximo possível, procurando sempre formá-las com a maior limpeza e transparência⁸⁷.

Em 1856, ano seguinte à Reforma Pedreira, o pintor carioca Carlos Luiz de Nascimento⁸⁸ ingressa nos quadros da AIBA, atuando como Conservador da Pinacoteca com o salário equivalente a 50\$000 (cinquenta mil réis)⁸⁹. Tal fato é digno de nota, na medida em que podemos categorizar o nome de Nascimento como o profissional pioneiro da conservação e restauração a ingressar nos quadros do funcionalismo público, ou seja, na esfera pública brasileira. O momento histórico em que o artista Carlos Luiz do Nascimento ingressa como funcionário da AIBA está inserido numa conjuntura de grandes transformações sociais e econômicas na cidade sede do Império. A década de 1850 é um momento em que a estrutura da sociedade carioca atravessava um radical processo de transformação. Em um recente e importante estudo sobre o Rio de Janeiro oitocentista⁹⁰, Zephyr L. Frank, professor da Universidade de Stanford, faz uso de dados quantitativos sobre os padrões de riqueza e estruturas sociais para elaborar uma eficiente análise da economia política e das instituições brasileiras do século XIX, e para investigar as estruturas da sociedade que vivia na capital do Brasil no referido momento. O autor nos mostra que a hierarquização social do Rio de Janeiro da primeira metade dos oitocentos é vertiginosamente oposta ao da segunda metade da centúria. Vale a pena observarmos por completo a narrativa a seguir na qual Frank nos elucida pontos importantes sobre o Rio de Janeiro do século XIX:

Para o período de meados dos anos 1820 até meados da década de 1840, há uma maior igualdade na distribuição de riqueza entre a população livre e certa mobilidade social ascendente no Rio de Janeiro. A partir dos anos 1850, essa tendência se inverteu como consequência do rápido desenvolvimento econômico e institucional do Brasil. As estruturas econômicas e sociais do Rio de Janeiro mudaram em direção às transformações “modernas” que elas tomariam a partir da década de 1890. Três transformações tinham significado particular: o declínio gradual e, finalmente, a abolição da escravidão; o aumento da imigração livre europeia, e a transformação institucional do mercado de crédito no Brasil com a criação do sistema bancário e uma bolsa de valores modernos. A Independência

⁸⁶ POLERÓ Y TOLEDO, Vicente, op. cit, p.75. Tradução nossa.

⁸⁷ Idem, p.77.

⁸⁸ AMDJVI – EBA/UFRJ . A Ata da Sessão de 21 de outubro de 1854, p. 582, qualifica o artista Carlos Luiz do Nascimento como “Pintor Histórico”.

⁸⁹ Idem, p. 582.

⁹⁰FRANK, Zephyr L. *Entre Ricos e Pobres: o mundo de Antônio José Dutra no Rio de Janeiro oitocentista*. Tradução Célia Lynn Goodwin e Elizabeth Maria Braathen. São Paulo: Anablume; Belo Horizonte: PPG-UFMG, 2012.

não transformou a economia do Brasil; café, estradas de ferro e capital financeiro o fizeram.⁹¹

Um dos principais argumentos defendidos pelo autor é de que, com as mudanças estruturais ocorridas na sociedade carioca, tornava-se cada vez mais difícil os grupos profissionais que ocupavam estratos intermediários da hierarquia social galgarem postos mais prestigiosos e distintos. Em outras palavras, os “remediados” – para usar o termo escolhido pelo autor – tinham uma vida cada vez mais difícil com o avançar do século XIX. É exatamente neste contexto de recrudescimento da desigualdade social que o pintor Carlos Luiz do Nascimento está inserido.

Por meio do salário anual recebido pelo restaurador de quadros e conservador da pinacoteca, podemos ter uma noção em qual estrato social nossa personagem se enquadrava. Mais uma vez usando os estudos de Zephyr Frank como apoio, podemos estabelecer um bom parâmetro comparativo sobre a riqueza material da sociedade carioca de meados do século XIX. Vejamos:

Emprego público não era um caminho certo para a riqueza. Somente os mais altos escalões do aparato do Estado ganhavam rendas substanciais o suficiente para construir uma fortuna. Por exemplo, os empregados civis do Arsenal de Guerra no Rio de Janeiro ganhavam em média de 585\$000 (quinhentos e oitenta e cinco mil réis) por ano em 1846-47. Um médico do Hospital Militar ganhava 840\$000 (oitocentos e quarenta mil réis) e um porteiro no mesmo estabelecimento ganhava 300\$000 (trezentos mil réis) mais a ração diária de comida que valia aproximadamente 200\$000 (duzentos mil réis) por ano. Um oficial do governo altamente pago, tal como um chefe de departamento, ganhava 1:600\$000 (um conto e seiscentos mil réis). O ganho médio no serviço público parece ter sido aproximadamente 50% maior daquele no trabalho manual qualificado. [...] De acordo com o incompleto, mas instrutivo censo de 1834, haviam 1182 funcionários públicos no Rio de Janeiro, junto com outros 2076 militares e da marinha de patentes variadas. Muitos destes homens eram de baixo *status* e salário. Trabalhadores da casa da moeda ganhavam um salário mediano de 400\$000 ao ano por volta de 1825, com os empregos de *status* mais baixo pagando menos de 200\$000.⁹²

Como vimos, nossa personagem em questão recebia 600\$000 (seiscentos mil réis) anuais para desempenhar a função de conservação e restauração dos painéis da AIBA. Portanto, ao compararmos com salários dos ofícios citados por Frank, verificamos que a remuneração do pintor histórico Carlos Luiz do Nascimento o enquadrava num escalão profissional intermediário da sociedade carioca. Mesmo assim, ressalta-se que a remuneração do dito artista era suficiente para permiti-lo votar nas eleições, uma vez que

⁹¹Idem, p. 15, 26.

⁹²Ibidem. p. 134.

em 1846, na primeira alteração da legislação eleitoral, estabeleceu-se que a renda, anteriormente estipulada em 100\$000 (cem mil réis), deveria ser calculada em prata, o que equivalia a dobrar o valor da renda mínima, ou seja, 200\$000 (duzentos mil réis)⁹³. Provavelmente, o salário que pintor histórico recebia da AIBA não era sua única fonte de renda, pois Nascimento dava aulas em seu atelier e atendia a encomendas de particulares, mas podemos afirmar seguramente que o valor da dita remuneração teria poder de compra cada vez menor com o passar dos anos no Rio de Janeiro. Se tivesse que pagar o aluguel, seria o dobro em preços reais se comparado àqueles da década de 1820. Se recebesse uma herança de 2:000\$000 (dois contos de réis) em meados da década de 1850, mal poderia comprar um par de escravos em idade produtiva, enquanto antes desta década, seria possível adquirir com este mesmo cabedal, uma casa pequena, um ou dois escravos, alguns móveis baratos e ficaria com algum dinheiro⁹⁴.

Já nos anos de 1878 e 1879, observando a folha de despesas da Academia Imperial de Belas Artes, percebemos que a remuneração do Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca havia passado por um reajuste considerável. O profissional do referido cargo que em 1854 recebia 600\$000 (seiscentos mil réis), receberia vinte e cinco anos depois uma remuneração orçada em 1:800\$000 (um conto e oitocentos mil réis) anuais, mais especificamente “1:200\$000 (um conto e duzentos mil réis) de ordenado e 600\$000 (seiscentos mil réis) de gratificação”. Vemos aí uma clara tentativa de reajustar o salário do profissional ao poder de mercado, cada vez mais inflacionário e inconstante com o correr da segunda metade do século XIX. Poucos anos depois, já na década de 1880, a Academia Imperial de Belas Artes sofreria vários cortes no orçamento, inviabilizando exposições, prêmios, viagens e classes noturnas⁹⁵.

Nas fontes documentais pesquisadas, não se verifica quais teriam sido os critérios que culminaram na indicação de Nascimento para ocupar o cargo de Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca. Tal constatação nos dá a ler o entendimento da restauração como uma bagagem de conhecimentos adquiridos no próprio ateliê do pintor, sem que ele conheça as origens desse conhecimento caracterizado, por sua vez, pela transmissão de geração a geração num contexto demarcado, notadamente, pelo mistério e

⁹³ ELEIÇÕES. In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

⁹⁴ FRANK, Zephyr L, op. cit., p. 172-173.

⁹⁵ ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. In: VAINFAS, Ronaldo (Org.), op. cit..

ocultismo⁹⁶. Em outra chave de análise, os dados biográficos do artista o qualificam como ex-aluno da AIBA, discípulo de Debret (1768-1848) e de Grandjean de Montigny (1776-1850), bem como professor de pintura histórica da AIBA. Laudelino Freire, em seu estudo *A Arte da pintura no Brasil*, faz menção ao *Segundo período* (1826-1840) da AIBA no qual “começaram a aparecer os resultados dos esforços dos mestres franceses e em seguida, no começo do período que se inicia naquele ano, surgem artistas os primeiros discípulos preparados por Debret [...]”, no qual se inclui o nome de Carlos Luiz do Nascimento⁹⁷. Outro aspecto que deve ser levado em consideração e que certamente influenciara na indicação de Nascimento para o preenchimento do cargo diz respeito ao acúmulo de títulos obtidos pelo artista. Legitimada pela própria AIBA, havia a prática de distribuição de menções honrosas e concessão de medalhas na participação das exposições gerais, bem como o cobiçado prêmio de viagem à Europa. Com relação à meritocracia artística, assim avaliou Sônia Gomes Pereira:

Uma vez matriculado na Academia, iniciava-se um percurso de dificuldades crescentes que são organizadas sob forma de concursos e que os alunos deviam apresentar-se e cuja avaliação era concretizada pela concessão de medalhas e menções. É uma prática muito competitiva em que os alunos se encontravam sempre defrontados uns com os outros. O objetivo evidente é definir o mais talentoso, aquele que vá obter maior número de medalhas e provavelmente ganhar o prêmio de viagem ao estrangeiro⁹⁸.

Nesse contexto, cabe mencionar que, à época de sua nomeação para o cargo, Nascimento já contava com prêmios relacionados ao seu desempenho no campo da pintura histórica, conferidos pela AIBA⁹⁹, a saber: em 1835, a grande medalha de ouro em pintura histórica; em 1836, a medalha de prata da pintura histórica (oferta de D. Pedro II) e, em 1837, menção em pintura histórica¹⁰⁰. Além disso, há que se considerar que o fato de Nascimento ser um pintor histórico deveria lhe dar certo prestígio, considerando a

⁹⁶ RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores, op. cit., p. 169.

⁹⁷ FREIRE, Laudelino, op. cit., p. 799-800.

⁹⁸ PEREIRA, Sonia Gomes, op. cit., p. 76.

⁹⁹ Conforme abordou Alfredo Galvão, “no ensino oficial das Artes, mais que nos outros, sempre foi uso a outorga de prêmios honoríficos aos alunos distintos pelo talento natural ou pelo trabalho assíduo, persistente e bem aproveitado, dentro de certos princípios e da doutrina acatada. [...] A primeira distribuição pública de prêmios só se verificou em 1834. Havia apenas duas medalhas: a pequena e a grande medalha de ouro. Em 1836, D. Pedro II ofereceu algumas moedas de prata para recompensar os que não tivessem podido alcançar os prêmios máximos. Ficou criada a medalha de prata, cujo metal foi por muito tempo oferecido pelo Imperador. Em 1845, estabeleceu-se o Prêmio de viagem à Europa.” In: UNIVERSIDADE DO BRASIL. *Alunos Premiados da Academia Imperial de Belas-Artes*. Escola Nacional de Belas-Artes, Serie D, n. 1., 1958, p. 1-2.

¹⁰⁰ Idem, p. 10.

relevante importância dada à dimensão da pintura histórica no âmbito da AIBA. Em outras palavras, tendo em vista o projeto de criação de uma memória iconográfica da nação brasileira, a pintura histórica era valorizada por D. Pedro II e, certamente, no contexto institucional da AIBA, colocava-se de maneira hegemônica em relação à pintura de gênero como a paisagem, a natureza morta e o retrato. Observamos que, embora o artista Carlos Luiz do Nascimento não apresentasse uma dita formação específica para o cargo, ele provavelmente gozava de certo prestígio no ambiente normativo da AIBA e, portanto, se destacaria entre os demais. Assim, na perspectiva de análise de Bourdieu, enfatizamos o capital cultural em seu “estado institucionalizado”, ou seja, por meio de títulos e honrarias escolares e acadêmicas, ocorre a outorga do conhecimento ao indivíduo. Interpretamos, pois, que os títulos de Nascimento lhe dão competência cultural e, ao mesmo tempo, indicam o reconhecimento oficial do processo de acúmulo de capital cultural. Por seu turno, o posicionamento que Nascimento passa a ocupar na AIBA, em razão de seus conhecimentos e habilidades como pintor, alça o “capital simbólico”, ou seja, aquilo que poderíamos chamar de prestígio e de honra.

Quando se pesquisa sobre a prática da restauração desenvolvida na AIBA, os livros de atas da instituição mencionam a existência, em 1857, da **oficina de restauração**¹⁰¹, bem como há documentos avulsos que registram as despesas executadas por Nascimento na restauração de um lote de sessenta painéis da Coleção Nacional¹⁰².

¹⁰¹ Grifos nossos.

¹⁰² AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento 864.

1858 864

Rio de Janeiro 1º de Dezembro de 1858.

Conta do material comprado para a restauração de 60 painéis pertencentes a Coleção da Academia das Bellas Artes, segundo o orçamento já apresentado.

A Jozé Ruyvis por 60 grades	300,000
Dº por 4 libras de pastas de Paris a 400	1,600
Dº por 8 libras de pedra pomus a 180	1,440
Dº por 4 medidas de espirito a 38º a 2400	9,600
A Pedro Rambert por 32 libras de Colha de Givet a 1000	32,000
Dº por 30 libras de farinha de trigo a 200	6,000
Dº por 8 libras de sementes de linho a 240	1,920
A Bastos e Cia por 40 varas de brim de $\frac{1}{4}$ a 2200	88,000
Importa R.	481,200

Carlos Luiz do Nascimento

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES
DA UNIVERSIDADE DO BRASIL
1957
ARQUIVO

Figura 6: Listagem de materiais comprados para a execução da restauração de um lote de sessenta painéis da Coleção Nacional da AIBA. Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 1858, assinado por Carlos Luiz do Nascimento, Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca.

Fonte: AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento 864

Em 1867, encontramos outra extensa relação de materiais empregados na “restauração de quadros”:

4 garrafas de verniz à *tableaux*, 2 brochas chatas, 1 esponja, 2 garrafas de água-raz, 1 folha cho....., 1 fogareiro de latão, 6 cartões de papel a 200, 1 l de óleo de linhaça,(?) de ginet, 1 brocha chata, 1 k. de farinha de trigo, 1k. de gesso, 2 pratos fundos e 1 tijela, 1 garrafa de (?) , 12 folhas de lixa 40, 1 vidro de verniz de óleo, 3 garrafas de verniz à *tableaux*, 2 garrafas de água-raz a , ½ k de cera amarela, 1 k de (?) claro, de fio de latão, 1 pacote de barbante, 1 martelo, 1 tesoura, 7 de corda de linho, 20 de pinceis , 6 tubos de branco de prata, 2 tubos de betume, 4 tubos de ocre, 4 tubos de preto de marfim, 1 tubo de bruno *Wandick*, 1 tubo de laca indiana, 4 tubo s de bleu de cobalto, 2 tubos de rouge *Wandick*, 4 tubos de (?), 2 tubos de laca fina, 2 tubos de jaune de Naples, 4 tubos de siena queimada, 6 de tafetá a (?), 4 tubos de (?), 4 tubos foil de chumbo, 2 de sabão de marselha, 5 ma de papel mata borrão, 1 1/1 de pontas de paris¹⁰³.

Como se verifica, os materiais e instrumentos de trabalho, que formam as diversas listagens empregadas por Nascimento, indicam a realização de atividades de natureza reparadora e intervencionista. Deixam transparecer, portanto, a utilização de solventes (água-raz), óleos vegetais para manipulação de tintas (sementes de linho), bem como o emprego de adesivos de origem orgânica (farinha de trigo) e de tecidos (brim de linho) para o reentelamento e fixação de pinturas em novos chassis (pontas de Paris [pregos]) e grades (chassis). Sugerem o refrescado¹⁰⁴, assim como o reentelamento denominado “entelado con pasta de harina y cola”, de origem italiana ou espanhola, praticado em torno do século XVII e expandido pelos países mediterrâneos como Itália, França e Espanha¹⁰⁵. Ademais, as tintas, pigmentos e vernizes evidenciam a prática de retoque e recomposição cromática. Por fim, a configuração dos materiais arrolados evidencia um panorama de trabalho ancorado numa prática artesanal e de cunho artístico.

Em 1859, encontramos nos livros de registro a contratação de Antonio Dias dos Santos (?-?) e de Antonio de Araújo de Souza Lobo (1840-1909) para o cargo de “Ajudante do Conservador da Pinacoteca”, trabalhando, portanto, com Carlos Luiz do Nascimento. Ambos eram alunos da AIBA e recebiam 20\$000, representando 40% do valor do salário do Conservador da Pinacoteca. Tal constatação nos permite estabelecer

¹⁰³ Ibidem. (Ressalta-se que não foi possível transcrever o texto na íntegra em razão da escrita de época).

¹⁰⁴ Cf. Refrescar. É uma tentativa de devolver a intensidade perdida, mediante a aplicação de um dissolvente pouco volátil que facilita a união entre as gretas do verniz, fazendo com que este recupere sua continuidade. Pode-se empregar, por exemplo, essência de terebintina, que se integra ao verniz antigo ou um novo envernizado sobre o anterior. MANUEL. Ana Calvo. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos De la A ala Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal. p. 188. Tradução nossa.

¹⁰⁵ Ibidem. p. 88.

uma analogia acerca da relação aluno/mestre presente no sistema acadêmico. Desse modo, assim como um aluno das belas artes seria identificado com o seu mestre, entende-se de que igual modo os “Ajudantes do Conservador da Pinacoteca” também estariam submetidos à relação aluno/mestre, sendo, dessa maneira, orientados nas atividades de restauração. Singularmente, poderíamos também conceber a ideia de que as atividades de conservação e restauração estavam presentes no âmbito da instituição, integrando-se, assim, à formação dos alunos.

Antonio Dias dos Santos, pintor e aluno da AIBA, à época de sua contratação, já havia sido premiado em 1858 com a medalha de prata em Matemáticas aplicadas e Desenho geométrico; em 1859, recebeu menção em Desenho figurado e Anatomia. Posteriormente, obteve, em 1860, pequena medalha de prata em Desenho figurado e, 1861, pequena medalha de ouro e medalha de prata em Desenho figurado¹⁰⁶. Em relação a Souza Lobo, então um jovem aluno de 19 anos, verifica-se que, à época de sua contratação, o artista já havia obtido os seguintes prêmios: 1854, citado e medalha de prata em Desenho; 1856, louvado em paisagem; 1857, menção em Paisagem; 1858, medalha de prata em Matemáticas aplicadas e desenho geométrico; menção em perspectiva e sombras, pequena medalha de ouro em desenho geométrico; 1859, menção e pequena medalha de ouro em paisagem, menção e medalha de prata em modelo vivo¹⁰⁷. Portanto, uma vez mais, constatamos a importância da meritocracia no currículo do profissional da restauração e conservação, conferindo-lhe o “capital simbólico” peculiar para a ocupação do cargo.

A carência de pessoal especializado nos trabalhos de conservação e restauração de acervos no âmbito brasileiro, bem como a necessidade de buscar uma formação específica na Europa, já se fazia notar desde o Segundo Reinado, conforme se verifica em correspondência, datada de 1859, de Tomás Gomes dos Santos, então diretor da AIBA, dirigida ao Ministro dos Negócios do Império:

O Conservador da Pinacoteca é o **artista**¹⁰⁸ mais próprio para ser incumbido desta difícil tarefa, [...] prática na restauração de quadros. [...] e nos estudo dos novos processos [...] da restauração de quadros: recompensa esta que distinguido, vá o artista utilizar sobre modo ao Conservador da Pinacoteca de aproveitamento ao país e à Academia de Belas Artes¹⁰⁹.

¹⁰⁶ UNIVERSIDADE DO BRASIL, op. cit., p. 6.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 4.

¹⁰⁸ Grifos nossos. Uma vez mais, verifica-se a condição do profissional ser *a priori* um artista.

¹⁰⁹ AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento n° 861.

Ainda nesse mesmo ofício, é salientada a necessidade de o candidato conhecer “as obras dos grandes mestres da arte e de aperfeiçoar-se nas ciências das escolas e estudar os novos meios que porventura se tenha descoberto na **arte de restaurar**¹¹⁰ painéis”. Da mesma forma, o contato pessoal com o velho mundo artístico europeu é destacado para a formação do então “hábil conhecedor de quadros” visto que “o conhecimento das Escolas é ciência que de não pode aprender trabalhando só nas oficinas (...) é indispensável visitar Galeria para poder compara os estilos, o toque e o colorido”¹¹¹. Com vistas à obtenção dos recursos necessários para o “Conservador da Pinacoteca”, observa-se, na estratégia de argumentação do diretor da AIBA, aquilo que Bourdieu convencionou denominar “capital cultural”, caracterizado, portanto, na ênfase dada à qualificação artística de Carlos Luiz do Nascimento¹¹², visto que: “[...] A falta de um homem especial nestes conhecimentos se tem feito contra por vezes na Academia, e ninguém melhor que o Conservador da Pinacoteca, poderia ser aproveitado [...]”. Mais adiante, a narrativa associa a qualificação artística do pintor aos traços de caráter e de personalidade “[...] por que o seu talento não vulgar como pintor histórico e restaurador de painéis, reúne um espírito sagaz e ilustrado”¹¹³.

Lamentavelmente, o pedido formulado por Tomás Gomes do Santos (1803-1874) não foi atendido, conforme consta na correspondência expedida pelo Ministério dos Negócios do Império, em 06 de outubro de 1860¹¹⁴.

Como se pode interpretar a partir dos documentos administrativos da AIBA, a atuação do “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca” não estava dissociada da condição do artista e, ao mesmo tempo, do fazer artístico. Carlos Luiz do Nascimento acumulava a função de professor de pintura em seu ateliê em Niterói, era retratista e participava com frequência dos salões de exposição. Nesse contexto, em 1860, Carlos Luiz do Nascimento é agraciado com a nomeação de Cavaleiro da Ordem da Rosa não só em razão de suas obras exibidas na Exposição Geral, mas também pela prestação de trabalhos de restauração da AIBA¹¹⁵. Certificamos, assim, a importância do “capital simbólico” expresso, pois, nas configurações que chamamos de prestígio e honra.

Ao longo da década de 1860, encontramos narrativas que fazem alusão ao desempenho de Carlos Luiz do Nascimento, corroborando o entendimento do perfil de um

¹¹⁰ Grifos nossos.

¹¹¹ AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento nº. 866.

¹¹² Pintor histórico, ocupante do cargo de “Conservador da Pinacoteca” da AIBA.

¹¹³ AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento nº 866.

¹¹⁴ Idem, Documento nº. 858.

¹¹⁵ Ibidem, Documento n.º 860, 03 de junho de 1859.

profissional da conservação e restauração absolutamente ancorado em sua formação artística, bem como na atribuição de qualidades inerentes ao metier artístico. Nesse sentido, assim pronunciaram os organizadores da publicação *Marília de Dirceu*, em edição de 1862:

Para remate ornei também esta edição com uma litografia representando o poeta na sua masmorra da fortaleza da Ilha das Cobras, copia fidelíssima devida à fotografia, do quadro histórico do meu amigo, ilustre pintor fluminense, o Sr. João Maximiano Mafro, digno discípulo do Sr. de A. Porto Alegre, professor e secretário da Academia de Bellas Artes, desta corte, que tantos encômios lhe lucrará na exposição pública de 1844, e que ultimamente fora restaurado pela habilidade e perícia do meu amigo, pintor retratista, o distinto Sr. Carlos Luiz do Nascimento, restaurador da mesma academia, pois o tempo e a umidade o haviam quase que inutilizado para sempre. [...] A cópia fotográfica foi tirada pelo Sr. Carlos Luiz do Nascimento, que retocou os acessórios mal reproduzidos¹¹⁶

O escritor Machado de Assis (1839-1908), na crônica intitulada *15 de fevereiro de 1863*, publicada no jornal *O Futuro*, expressou suas observações sobre a atuação de Carlos Luiz Nascimento na AIBA:

Cinco ou seis dias depois da abertura da exposição fui à Academia das Belas Artes. Cuidava encontrar ali uma diminuta concorrência, a dessa pouca gente que neste país conhece e preza as artes. [...] Se penetrarmos na Sala de pintura, encontraremos em primeiro lugar alguns retratos do Sr. Carlos Luiz do Nascimento, conservador da Pinacoteca, dos quais dois apenas me pareceram completamente bons. Isto deve ser dito acompanhado de um louvor ao Sr. Nascimento pelos seus excelentes trabalhos de restauração que o tornam artista notável e indispensável naquela escola¹¹⁷.

Como se vê, as impressões machadianas não são favoráveis à qualidade artística de alguns dos trabalhos apresentados na exposição, no entanto, verifica-se a preocupação de atribuir elogios no que se refere ao desempenho de Nascimento como restaurador da AIBA sem, contudo, dissociá-lo da condição de artista.

Outra narrativa que diz respeito à atuação do então profissional Conservador da pinacoteca é verificada no jornal *Diário Oficial do Império do Brasil*, que, ao noticiar a Exposição de 1864 promovida pela AIBA, assim comentou:

O Sr. Carlos Luiz do Nascimento, conservador da Pinacoteca, continua a dar provas, não só do seu incontestável talento artístico, como também de que sabe

¹¹⁶ GONZAGA, Tomás Antonio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Livraria de B.L Garnier, 1862. p. 4

¹¹⁷ ASSIS, Machado de. *Obras Completas*, Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938. Publicado originalmente em *O Futuro*, Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1863.

apreciar a arte a que se entregou com tanto esmero. Os retratos ns. 11 e 12 estão primorosamente acabados. A simplicidade majestosa das linhas não exclui a finura e a harmonia dos detalhes. Na passagem dos tons, admira-se o pincel de tão consciencioso artista. O Sr. Nascimento não merece elogios unicamente pelos seus trabalhos de pintura, aí estão os painéis pertencentes à coleção nacional, restaurados por ele para a atestarem o talento do mestre e a paciência do restaurador. Muito devemos esperar desse artista, que relevantes serviços tem feito à pintura, desentranhando da poeira e da escuridão algumas preciosidades, que existiam perdidas nos recantos da nossa Academia¹¹⁸.

A exposição de 1864 também rendeu referências elogiosas ao Conservador da Pinacoteca pelo então diretor da AIBA, Tomás Gomes dos Santos:

Dois retratos de Sr. Carlos Luís do Nascimento primam pelo desenho e pelo colorido; o desenho é corretíssimo, o colorido cheio de suavidade: são obras de um mestre experimentado, o qual deve as suas brilhantes e sólidas qualidades ao próprio talento e ao seu acurado estudo dos melhores painéis da Galeria Acadêmica. Este habilíssimo artista tem feito relevantes serviços à arte brasileira, restaurando com suma felicidade os quadros dos grandes mestres que adornam a Pinacoteca e que, por certo, não existiriam hoje, sem sua admirável perícia¹¹⁹.

Uma vez mais, percebe-se, no discurso dos oitocentos, a indissociável concepção binária do artista-restaurador, ou ainda, do pintor-restaurador. Observa-se, também, a atribuição hegemônica do “talento do mestre” em relação à “paciência do restaurador”, colaborando, portanto, com a interpretação da condição mister do restaurador ser – *a priori* – um pintor, um artista. Ainda nesse prisma, há a possibilidade de considerar, naquele contexto, o entendimento da restauração como área subjacente à arte da pintura, à criação pictórica.

Ao longo das décadas de 1860 e 1870, verifica-se a contratação de alunos da AIBA para atuarem no cargo de Ajudante de Conservador da Pinacoteca da AIBA. Em 06 de julho de 1863, Geraldo Francisco Xavier de Lima é nomeado em substituição ao cargo ocupado por Antonio Dias dos Santos. Em 1874, encontramos o registro da nomeação de Antonio Bernardes Pereira Neto e de Antonio Joaquim Pereira Falcão para o cargo de Ajudantes de Conservador da Pinacoteca, em substituição aos ajudantes do conservador da Pinacoteca, Antônio Araújo de Sousa Lobo e Geraldo Francisco Xavier de Lima, por ambos não serem mais alunos da AIBA. Essa medida possibilita a interpretação de que os próprios alunos da AIBA eram aproveitados para o exercício do cargo de Ajudante de Conservador da Pinacoteca e, ao mesmo tempo, constata-se que os nomes indicados

¹¹⁸Diário Oficial do Império do Brasil, Terça-feira, 16 de fevereiro de 1864, Número 33.

¹¹⁹RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1941. p. 74-75.

possuíam produção artística, participavam dos salões da AIBA e possuíam premiações. Pereira Neto, por exemplo, à época da sua nomeação já recebera, em 1869, menção em Desenho de ornatos; em 1870, medalha de prata em Desenho figurado; em 1871, menção em Desenho de ornatos e medalha de prata em Desenho figurado; em 1872, pequena medalha de ouro em Desenho figurado; em 1874, grande medalha de ouro em Desenho Figurado¹²⁰.

Os relatórios dos diretores da AIBA nos dão indícios de que a prática da restauração de quadros era uma constante na década de 1860. No relatório do ano de 1860, o então diretor Tomás Gomes dos Santos afirmou que:

O trabalho da restauração de quadros da Coleção Nacional tem continuado a fazer-se com toda a perfeição [...]. O trabalho, porém da restauração é lento, a traça, as variações atmosféricas, e as mudanças de lugar causadas pelo acanhamento da casa, continuarão a sua obra de destruição, e assim peço com urgência, os meios de poder auxiliar o Conservador da Pinacoteca neste seu árduo trabalho, fazendo salvar por pessoa habilitada, ao menos na parte mecânica aqueles quadros que reclamam mais concerto, e cujo valor artístico compensa de sobejo este aumento de despesa. [sic]¹²¹.

Percebe-se, na narrativa do diretor, a categorização do trabalho de restauração como atividade de natureza lenta, denotando o entendimento de uma prática de trabalho ancorada em meios artesanais e artísticos. O diretor elenca, ainda, os agentes biológicos e físicos de deterioração como fatores que dificultam o andamento dos serviços de restauração. Ao referir-se à árdua tarefa da restauração dos quadros da Pinacoteca de notória valoração artística, verificamos a preocupação do diretor com a necessidade de mão de obra especializada para tal empreitada, ou seja, reclama-se por “pessoa habilitada” portadora, assim, de capital cultural para o desempenho da função.

Já no relatório de 1863, o diretor da AIBA assim esclareceu:

Tem-se continuado a fazer-se com toda regularidade a restauração dos quadros da Coleção Nacional; este trabalho é por natureza lento, e serão precisos ainda alguns anos para que ele esteja concluído; um melhoramento pede outro: os quadros sem molduras perdem muito do seu belo efeito; em uma galeria os quadros se acham contíguos uns aos outros, e avista involuntariamente se desvia de uma para outro; só as molduras podem bem servir de limites aos diversos assuntos de cada quadro: além de que a falta destas dá à galeria um aspecto de pobreza que não é compatível nem com o merecimento de muitos de nossos painéis, nem tão pouco [sic] com um Estabelecimento do Governo. As galerias nacionais atestam o bom gosto de um povo e a solicitude dos Governos em

¹²⁰ UNIVERSIDADE DO BRASIL, op. cit., p. 5.

¹²¹ AMDJVI – EBA/UFRJ. Relatório do ano de 1860 da Academia Imperial de Belas Artes.

desenvolvê-lo e alimentá-lo. Parece-me, pois necessário dotar a Academia com os meios de guarnecer de molduras adequadas os painéis da Coleção Nacional, pois que a maior parte deles está privada delas, alguns apenas têm já muito sujos, e arruinados; como parecer seria prezado comprar de uma só vez tão grande copia de molduras, e considerando também que uma grande parte dos painéis que não estão ainda restaurados, não se podem por ora colocar na Galeria parece-me que seria mais cômodo fornecer à Academia uma verba anual para a compra parcial e sucessiva das molduras que reclamo¹²².

Como se vê, o diretor expressa a noção da restauração vinculada à leitura estética do objeto artístico. Ao associar a necessidade de molduras para os quadros restaurados, assim como para os que aguardam a restauração, estreita-se, portanto, o trabalho da restauração com a tarefa do Estado em oferecer ao público os meios favoráveis para a apreciação artística e fruição estética do objeto.

No ano de 1865, reiterando-se as argumentações do ano anterior, o desenvolvimento dos trabalhos de restauração foi observado do seguinte modo:

Avulta já o número de painéis da coleção nacional restaurados pelo hábil Conservador da Pinacoteca, continua este trabalho a fazer-se regularmente; correrão, porém ainda muitos anos antes que toda a nossa coleção, que necessita de reparos, possa ser restaurada; entretanto estes painéis, entre os quais se notam muitos originais valiosos perdem grande parte de sua beleza aos olhos do público com em pois que a Academia seja autorizada a guarnecê-los, não com simples filetes dourados, mas com molduras próprias; porque aqueles nem podem substituir as boas molduras para o efeito da pintura nem são proporcionais ao valor dos painéis, nem tampouco compatíveis com o caráter de uma galeria pública¹²³.

As menções sobre as atividades de cunho intervencionista parecem prevalecer nos relatórios dos diretores da AIBA. Não obstante, o relatório de 1865 tece um interessante panorama sobre a preocupação com a conservação do acervo, evidenciando-se o domínio de conhecimentos sobre a ação de agentes de deterioração face ao acervo exposto:

O salão da Pinacoteca foi assoalhado com esmero, e boa madeira; a coberta, porém desta sala reclama já sérios reparos, e quando o Governo Imperial julgar conveniente tratar deles, seria muito útil praticar no teto dois melhoramentos importantes, que a experiência tem aconselhado; tais são substituir as três clarabóias existentes por uma só em toda a extensão daquelas, a fim de evitar as interrupções da luz causadas pelas arquitraves que as separam; e estabelecer ventiladores, não só par refrescar a sala, excessivamente quente em dias de solenidade, como para renovar constantemente o ar atmosférico que, retido nela quando se acha fechada, altera o verniz dos quadros, e prejudicará mais a tarde a pintura. A estes melhoramentos de via muito conveniente ajustar uma decoração no teto condigna da destinação da sala; seria este um meio de empregar algum

¹²² AMDJVI – EBA/UFRJ. Relatório do ano de 1863. Documento n.º 3653, 03 de junho de 1859.

¹²³ AMDJVI – EBA/UFRJ. Relatório do ano de 1864, 31 de janeiro de 1865.

dos nossos artistas em trabalhos, que atestam aos vindouros o grau de adiantamento do país, e o amor que vota seu Governo às belas artes¹²⁴.

A partir do relatório do ano de 1867, constatamos a redução no número de quadros restaurados em razão do estado de saúde do Conservador da Pinacoteca da AIBA:

Tem continuado a restaurar-se os quadros da Coleção Nacional que se acham em mau estado; grande número deles esperam nos pequenos depósitos da casa e este trabalho que é cuidado pelo Conservador da Pinacoteca e um ajudante não pode ser acelerado não só ser sua natureza, como porque a saúde precária daquele empregado lhe não permite fazê-lo¹²⁵.

Interessante notar nos relatórios da AIBA é a constante referência alusiva ao Conservador da Pinacoteca como pintor e artista. Nesse sentido, analisando os escritos dos relatórios da AIBA, lançamos mão de um recurso da Crítica Genética que, ao se preocupar com o processo criativo literário, investiga as marcas deixadas pelo escritor ao longo desse caminho. Cabe, portanto, destacar, no texto manuscrito do relatório de 1870, o momento em que o escritor, ao formular a frase, corrigi-se, suprimindo, com um riscado, a palavra “Conservador” parcialmente manuscrita e, em seguida, antepõe à palavra artista a palavra Conservador¹²⁶. Tal indício é extremamente sintomático na medida em que revela a preocupação do escritor em qualificar e adjetivar o Conservador da Pinacoteca como sendo – antes mesmo de um “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca” – um artista. Não menos importante é perceber alguma adjetivação do profissional como “hábil Conservador da Pinacoteca”¹²⁷ ou “hábil artista Conservador da Pinacoteca”¹²⁸ em vários escritos da AIBA. Tal categorização insere a profissão no campo da subjetividade artística, posto que, nos referidos contextos, o emprego do vocábulo “hábil” denota o sentido mestria e perícia manual, ou seja, a execução primorosa e digna de uma obra ou trabalho artístico.

¹²⁴ AMDJVI – EBA/UFRJ. Relatório do ano de 1864.

¹²⁵ Idem, Relatório do ano de 1867.

¹²⁶ Ibidem, Relatório do ano de 1870, p. 8.

¹²⁷ Ibidem, Cf. Relatório da AIBA de 1864, p. 6 e Relatório da AIBA de 1869.

¹²⁸ Ibidem, Cf. Relatório da AIBA de 1870, p. 8.

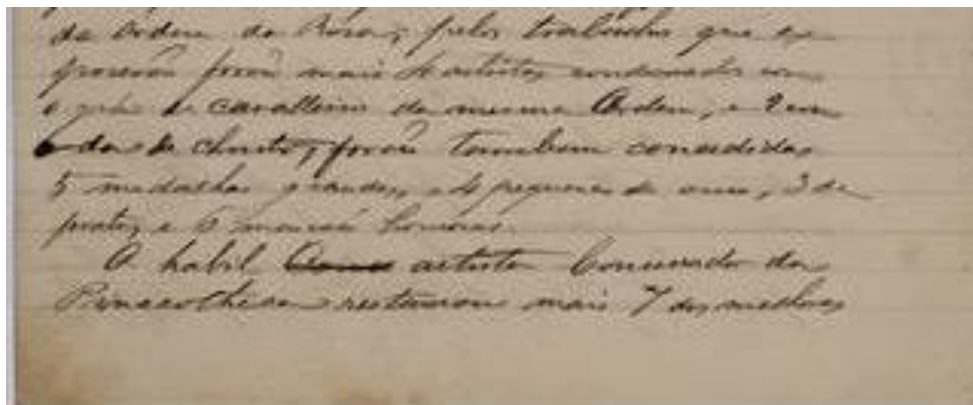


Figura 7 – Aspecto do texto manuscrito da ata do Relatório de 1870 da AIBA

Fonte: ADJVI – EBA/UFRJ

No relatório de 1875, o então diretor da AIBA, Antonio Nicolau Tolentino (1810-1888), lamentava o fato de que nenhum quadro havia sido restaurado naquele ano em razão do estado de saúde em que se encontrava Nascimento, aos 64 anos de idade. Faz-se, ainda, o registro de que muitos quadros careciam de retoque, bem como se alerta para o fato da incidência da umidade e da ação do tempo sobre o acervo, culminando na necessidade de acudir a coleção. Ao avaliar a gravidade da situação, posicionou-se o diretor:

O notório estado de saúde do Conservador da Pinacoteca não lhe permite desde alguns anos cumprir [sic] todos os deveres de seu cargo. Concedia-lhe, por uma tolerância que achei admitida, e em que, não grado meu, ainda por algum tempo consenti, esperando o restabelecimento deste empregado, que se ocupasse ele em sua casa da restauração de alguns quadros, que para esse fim se lhe mandavam; convencendo-me, porém que seus padecimentos de dia em dia mais o inabilitam para o serviço, ao qual tenho como quase impossível que ele possa voltar, devo como a maior urgência solicitar a V. Ex. a sua substituição¹²⁹.

Em ofício dirigido ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, em 30 de setembro de 1876, Antonio Nicolau Tolentino menciona que o imperador D. Pedro II havia aposentado Nascimento por decreto, em razão de enfermidade incurável¹³⁰. Nascimento viria a falecer em 1876, após trabalhar vinte e dois anos como “Restaurador de

¹²⁹ ACADEMIA DAS BELAS ARTES. Conservatório de Música. *Relatório apresentado pelo diretor em 28 de junho de 1876*. p. 8

¹³⁰ AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento 1098, AIBA.

quadros e Conservador da Pinacoteca” da AIBA. Ao realizarmos um balanço sobre o percurso desse profissional pioneiro no âmbito brasileiro, poderíamos constatar, num primeiro momento, a inexistência de uma formação especializada para o exercício do cargo. Conforme apontou Alfredo Galvão no texto *Museu e Restauração de Obras de Arte*, Manuel Araújo Porto-Alegre indicara o nome de Nascimento para o governo imperial uma vez que o pintor possuía “estudos regulares”, bem como prestou relevantes serviços, de acordo com os conhecimentos da época¹³¹. Nesse mesmo viés interpretativo, Ruiz de Lacanal argumenta que o restaurador do século XIX estaria ancorado numa estrutura demarcada no século anterior:

No século XVII, dentro do âmbito da coleção real, o artista-restaurador ficava abaixo do controle do pintor de câmara, verdadeiro conservador da coleção real. No artista se encontrava o duplo perfil de conservador e de restaurador. [...] A criação ou produção artística e a restauração de obras artísticas seguem ligadas ao artista como figura única¹³².

A atuação basilar de Nascimento, na conformação da gênese do profissional da conservação e restauração no Brasil, possibilita o entendimento de que, para o cumprimento das atividades de conservação e restauração, o profissional deveria ser – antes mesmo de um bom restaurador – um bom artista¹³³, ou seja, um profissional cuja competência estaria ancorada na meritocracia de suas titulações, participações em exposições e prêmios obtidos. A trajetória de Nascimento vem confirmar essa concepção. O conjugar de um duplo exercício profissional, ou de uma profissão de natureza híbrida (artista-restaurador e/ou restaurador-artista) é verificado em depoimento de alguns autores que, ao biografar a carreira de Nascimento, lamentam que o serviço de restauração ter-lhe-ia roubado o tempo para se dedicar às artes e criar obras pessoais.

O preenchimento da vaga decorrente do falecimento de Nascimento vem confirmar a manutenção do perfil conceitual do profissional que, ao longo de duas décadas, atuara na AIBA. Tal expectativa é detectada em correspondência emitida pelo então diretor da instituição, Antonio Nicolau Tolentino, que, ao indicar o nome do professor Vasco José da Costa e Silva para o cargo de conservador da Pinacoteca, ressalta as suas qualidades de

¹³¹ GALVÃO, Alfredo. *Museu e Restauração de Obras de Arte*. In: ARQUIVOS DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro.

¹³² RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores. op. cit., p. 153. Tradução nossa.

¹³³ Ibidem, p. 154. Tradução nossa.

formação artística e cívicas, para o preenchimento da vaga existente. Assim, argumenta o diretor:

Cumpre-me levar ao conhecimento de V. As. que imediatamente convoquei a Congregação dos Professores, e esta em sessão de hoje unanimemente aprovou para aquele lugar que exige habilidades especiais o artista Vasco José da Costa e Silva que tem o Curso de Pintura desta Academia onde foi premiado com grande medalha de ouro, artista projecto [sic], e possuidor as habilitações daquele emprego de que há por vezes tem dado provas merece também pelas suas qualidades cívicas a escolha da Congregação dos Professores¹³⁴.

Na ocasião de sua contratação, Vasco José da Costa e Silva contava com os seguintes títulos: em 1833, citado em *Pintura Histórica*, em 1834, citado e grande medalha de ouro em *Pintura Histórica*; 1835, citado em *Pintura Histórica*¹³⁵.

Em relação aos procedimentos metodológicos, poucas informações são encontradas acerca dos tratamentos realizados nas restaurações de pinturas. No entanto, numa correspondência do prof. Guilherme Gonçalves Santos ao diretor da ENBA, verifica-se o tom de mistério e ocultismo nas práticas de restauração desempenhadas por Vasco José da Costa e Silva. Assim, esclareceu Santos:

O quadro da Primeira Missa, porém, só se achava estragado na última volta externa da tela, estrago que tinha atravessado o pano e atacado a pintura com sinais de mofo, isso justamente na parte que ainda hoje se vê, isso é, de onde chegam por trás do altar grande número de índios atraídos pela cerimônia que se realizava. Foi a tela esticada no respectivo chassis e colocada horizontalmente sobre cavalete bem ao meio da Pinacoteca, e procedia-se a limpeza do mofo com misturas que eram secretas. Achando em concerto a clarabóia interna, um vidraceiro pisou em falso, resultando cair sobre o quadro muitos estilhaços de vidro furando-o em muitos pontos. Para recompor estes furos o restaurador Vasco, colou um segundo pano e para encher os furos lembro-me que empregava o lacre e a cera virgem, isto feito foi o quadro retocado pelo próprio Sr. Vasco, sem ser retirado verniz algum; não sei, porém, qual o líquido que empregava para o retoque porque guardava segredo¹³⁶.

Em 1877, na nota intitulada *Visitas Imperiais*, o *Jornal do Comércio* noticiou uma visita do Imperador D. Pedro II à AIBA, “onde se demorou perto de uma hora, examinando a biblioteca, os quadros que estão sendo restaurados pelo Sr. Prof. Vasco José da Costa e

¹³⁴ Documento n.º. 1089, ano de 1876, do Arquivo do Museu D. João VI – Escola de Belas Artes da UFRJ.

¹³⁵ UNIVERSIDADE DO BRASIL. op. cit., p. 34.

¹³⁶ Carta data em 04 de julho de 1921 ao diretor da ENBA apud XEXÉO, Pedro Martins Caldas et al. *Primeira Missa no Brasil: o Renascimento de uma pintura*. Textos de Pedro Martins Caldas Xexéo, Donato Mello Júnior, Andréa Martha Macila Pedreira e Cristiane Calza. Rio de Janeiro: MNBA, 2008. p. 40.

Silva, e assistindo às aulas de desenho e pintura”¹³⁷. No que concerne à conservação do acervo da Pinacoteca, o relatório de 1883 evidencia problemas de ordem física:

No que peço licença a V. Ex. para ainda insistir é que no diz respeito à necessidade de resguardar aquela grande clarabóia com uma rede de arame de cobre, pelas razões de ponderação que tive a honra de levar ao alto conhecimento do Governo, há mais de quatro anos, demonstrando a necessidade indeclinável de proteger contra os riscos de um fenômeno meteorológico a importantíssima coleção de painéis recolhidos naquela dependência da Academia¹³⁸.

Notadamente em 1883, verificam-se os nomes de Belmiro de Almeida (1858-1935), Pereira de Carvalho e João José da Silva¹³⁹ no exercício do cargo de Ajudante de Conservador da Pinacoteca. Tal constatação contribui para a interpretação de que, sob a perspectiva da relação mestre e aluno, as atividades de conservação e restauração estavam presentes no bojo da instituição, integrando-se, assim, à formação dos alunos. Por outro lado, pode-se inferir que o cargo de Ajudante de Conservador da Pinacoteca nem sempre teria sido ocupado por alunos vocacionados ou que, de fato, estariam interessados em prosseguir naquela atividade profissional. Nesse sentido, em carta ao diretor da AIBA, argumentou o “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”, Vasco José da Costa e Silva:

[...] cabe-me informar que desde o mês de julho do corrente ano o Ajudante desta Pinacoteca Belmiro Barbosa, não me tem apresentado a respectiva folha para por mim ser “visada” o que me faz crer tivesse ele abandonado o lugar por isso penso que muito lucrará o serviço o aluno Pereira de Carvalho que reunindo as qualidades de um moço bem educado consta-me ser bastante aplicado e talentoso. Releve-me V. Ex^a. Acrescenta que é de grande utilidade e disciplina a dispensa do referido Belmiro¹⁴⁰.

Nesse contexto, ao examinar os documentos administrativos da AIBA, observa-se que, para que a ocupação do cargo de “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”, era mister a formação artística, a condição de ser artista, não revelando, portanto, qualquer formação específica para o cargo. Além disso, nota-se que tal ocupação gozava de certo prestígio no interior da AIBA, visto que o “Conservador da Pinacoteca”

¹³⁷ *Jornal do Comercio*, 16 de outubro de 1877. p. 5.

¹³⁸ AMDJVI – EBA/UFRJ. Relatório do Diretor da Academia das Belas Artes. p. 5.

¹³⁹ Idem, Documento n.º. 4268, do ano de 1883.

¹⁴⁰ AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento 4268. Rio de janeiro, 13 de dezembro de 1883.

ocupava a terceira posição na hierarquia de pessoal, recebendo vencimentos somente abaixo dos professores titulares e do diretor do AIBA¹⁴¹.

Em 1888, Ernesto Gomes Moreira Maia toma posse como diretor da AIBA. No primeiro relatório de sua gestão, podemos constatar a atribuição de valorização histórica e cultural ao acervo, constituída por mais de 550 obras entre estrangeiros e brasileiros e, por conseguinte, pode-se compreender a demanda merecedora de cuidados específicos do profissional “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”:

Em uma das três grandes galerias do palácio da Academia, galeria ocidental, acha-se exposta a antiga e mui valiosa coleção de telas, ascendo ao número de 225 quadros, entre os quais se contam muitos estimados originais de grandes mestres, como sejam Corregio, Murillo, Dominiquino, Lucas Jordão, Hespnaholetto, Miguel Ângelo, Caravaggio, Annibal Carrache, Paulo Veronez, Vandick, Velásquez, Salvador Rosa, Perugino, Greuse Simão Vouet, Jouvenet, Van der Meulen, H. Gentileschi, Rubens, Tintoreto, Albano, Barocchio, Bassano, Tassi, Guercino, Lucas Cambiasi, para não falar de outros muitos. Esta preciosa coleção, sem contestação a primeira da América do Sul, acha-se disposta por escolas, na seguinte ordem: Francesa, Flamengo, Holandês e Alemãs, Espanhola e Italianas, desde a mais moderna até a mais antiga¹⁴².

Mais adiante, exemplificando a variedade tipológica do acervo e a presença de obras de arte em suporte de papel, o diretor da AIBA cita a presença das técnicas de guache, aquarelas e pastel, o que contribui para a interpretação de que o “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca” deveria atuar nas citadas tipologias¹⁴³.

Na narrativa empregada pelo então diretor da AIBA, detectam-se significativos elementos que possibilitam uma significativa análise da configuração do profissional dedicado à conservação e restauração, em fins do século XIX. Segundo o diretor:

V. Ex., na minuciosa visita com que honrou a Academia ao examinar os trabalhos em andamento na **oficina de restauração**, compreendeu de pronto, com lúcida intuição de seu cultivado espírito, toda a vasta extensão e todo o alcance dessa paciente operação que constitui o objeto exclusivo do útil **ofício de restaurador**, e deliberou fazer seguir para a Europa um artista idôneo, filho de nossa Academia, o **hábil** ex-auxiliar daquela oficina, João José da Silva, afim de que esse artista se aperfeiçoasse no conhecimento prático dos **processos modernos de restauração** de pintura sobre tela, madeira e outras substâncias, frescos, encáusticas, **illuminuras, gravuras**¹⁴⁴ e dourados, de sorte a poder depois de profissionalmente habilitado nesse estudo especial, vir divulgar e

¹⁴¹ Idem, Decreto.

¹⁴² Idem, Relatório da Academia Imperial de Belas Artes do ano 1888, apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 4ª Sessão da 20ª Legislatura em maio de 1889.

¹⁴³ AMDJVI – EBA/UFRJ. Relatório da Academia Imperial de Belas Artes do ano 1888, apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 4ª Sessão da 20ª Legislatura em maio de 1889.

¹⁴⁴ Grifos nossos.

propagar no país esses aperfeiçoados meios industriais e esses delicados processos técnicos que exigem do artista que tenha de aplicá-los **requisitos e condições não vulgares de perícia artística, talento, habilidade, extrema paciência e rara destreza manual**¹⁴⁵.

Primeiramente, verificamos o emprego da terminologia “oficina de restauração”, o que denota a caracterização de uma atividade ainda voltada para aspectos artesanais, então ditos, nos moldes da AIBA, como “mecânicos”. Em seguida, temos a expressão “ofício do restaurador”, o que corrobora a ideia de um trabalho artesanal, não alcançando, provavelmente, a demarcada e superior posição hierárquica da arte de pintura ou da escultura, destinada, portanto, aos professores das cadeiras da AIBA. É interessante analisar que, num primeiro momento, o então diretor da AIBA classifica a restauração como ofício. Já mais adiante, verifica-se a preocupação com o estabelecimento de intercâmbio informacional por meio do envio de um artista da AIBA para a Europa – *conditio sino qua non* – a fim de tomar contato com os “modernos processos de restauração”.

Num discurso ambíguo que transita em meio ao “ofício do restaurador” e à modernidade dos “aperfeiçoados meios industriais e esses delicados processos técnicos”, o então diretor retoma a figura do artista e, para tanto, verifica-se a ênfase dada ao indivíduo então possuidor de especiais aptidões artísticas e habilidades manuais, então categorizadas como “requisitos e condições não vulgares”. No que diz respeito ao desempenho profissional, percebe-se a inexistência da especialidade do restaurador, ao contrário, além da restauração de iluminuras e gravuras, conclui-se o caráter multifacetado do então profissional, que deveria atuar numa extensa variedade tipológica de objetos a serem restaurados.

Vasco José da Costa e Silva, o segundo “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”, faleceu em 1889, tendo prestado 13 anos de serviço à AIBA.

A seguir, apresentamos no **Quadro 1** a sistematização na nomenclatura profissional levantada pela documentação e discutida neste capítulo. O **Quadro 2** apresenta o levantamento e o perfil dos profissionais que atuaram ao longo de trinta e cinco anos na AIBA.

¹⁴⁵ AMDJVI – EBA/UFRJ. Relatório da Academia Imperial de Belas Artes do ano 1888.

Quadro 1 – Variações na designação do profissional

Ano	Designação do profissional	Contexto histórico	Demanda institucional
1841	“Restaurador de painéis”	Gestão Felix-Emilio Taunay (1834-1851)	AIBA
1854	“Restaurador de quadros”	Gestão Job Justino d’Alcantara (1851-1854)	AIBA
1854	“Conservador e restaurador de quadros”	Gestão Job Justino d’Alcantara (1851-1854) Decreto nº. 805 de 23/07/1854 do Governo Imperial	AIBA
1855	“Restaurador de quadros e conservador da pinacoteca”	Reforma Pedreira Gestão Manoel de Araújo Porto-Alegre (1854-1875)	AIBA
1860	“Ajudante de conservador da pinacoteca”	Gestão Tomás Gomes dos Santos (1857-1874)	AIBA

Fonte: Do autor.

Quadro 2 – Profissionais que trabalharam na AIBA

Ano	Nome	Cargo ocupado	Formação artística	Meritocracia Artística
1854-1876	Carlos Luiz do Nascimento (1812-1876)	Restaurador de quadros e conservador da Pinacoteca	Pintor histórico e Professor da AIBA	. Grande Medalha de Ouro em Pintura Histórica (1835); . Medalha de Prata da Pintura histórica (oferta de d. Pedro II, 1836); . Cavaleiro da Ordem da Rosa (1860)
1859	Antonio Dias dos Santos (?-?)	Ajudante de Conservador da pinacoteca	Pintor e aluno da AIBA	. Medalha de prata em Matemáticas aplicadas e Desenho geométrico (1858); . Menção em Desenho figurado e Anatomia (1859); . Medalha de prata em Desenho figurado (1860); . Pequena medalha de ouro em Desenho figurado e medalha de prata em Desenho figurado (1861).
1859	Antonio de Araújo de Souza Lobo (1840-1909)	Ajudante de Conservador da pinacoteca	Pintor e aluno da AIBA	. Citado e Medalha de Prata e Desenho (1854); . Louvado em paisagem (1856); . Menção em paisagem (1857); . Medalha de Prata em Matemáticas aplicadas e desenho geométrico, menção em Perspectiva e Sombras, pequena medalha de ouro em Desenho geométrico (1858); . Menção e pequena medalha de ouro em Paisagem, menção e medalha de prata em Modelo vivo (1859); . Menção, medalha de prata e grande medalha de ouro em Desenho figurado, medalha de prata em Modelo vivo

				(1860); . Grande medalha de ouro em Desenho figurado (1861). . Medalha de prata em pintura histórica (1862); . Medalha de prata e pequena medalha de ouro em pintura histórica, menção e medalha de prata em modelo vivo (1863); . Medalha de prata em Modelo vivo, grande medalha de ouro em Pintura histórica (1865).
1863	Geraldo Francisco de Xavier de Lima	Ajudante de Conservador da pinacoteca	Pintor	. Menção e medalha de prata em Desenho de ornatos (1860); . Menção, medalha de prata de pequena medalha de ouro (1861); . Menção em Desenho geométrico e medalha de prata em Desenho figurado (1862); . Menção em Desenho geométrico, medalha de prata em Desenho figurado (1863); . Menção em Desenho geométrico, medalha de prata em Desenho figurado, medalha de prata e pequena medalha de ouro em Paisagem (1863); . Menção, medalha de prata e grande medalha de ouro em Paisagem (1864).
1874	Antonio Bernardes Pereira Neto	Ajudante de Conservador da pinacoteca	Pintor	. Menção em Desenho de ornatos (1869); . Medalha de Prata em Desenho figurado (1870); . Medalha de Prata em Desenho figurado (1871); . Pequena medalha de ouro em Desenho Figurado (1872); . Medalha de prata, menção em Modelo vivo (1873); . Grande medalha de ouro em Desenho figurado (1874); . Pequena medalha de ouro em Paisagem, grande medalha de ouro em Pintura histórica, medalha de prata em Modelo vivo (1876); . Menção em Pintura Histórica (1877).
1874	Antonio Joaquim Pereira Falcão	Ajudante de Conservador da pinacoteca	Pintor	-
1876	Vasco José da Costa e Silva (?-1889)	Restaurador de quadros e conservador da Pinacoteca	Pintor e Professor da AIBA	. Citado em Pintura histórica (1833); . Citado e Grande medalha de ouro em Pintura histórica (1834); . Citado e Grande medalha de ouro em Pintura histórica (1835);
1883	Belmiro Barbosa de Almeida (1858-1935)	Ajudante de Conservador da pinacoteca	Pintor	. Menção em Paisagem e Modelo vivo (1876); . Pequena medalha de ouro em Modelo vivo (1877); . Medalha de prata em Pintura histórica

				(1878); . Pequena medalha de ouro em Pintura histórica (1880).
1883	Pereira de Carvalho (?-?)	Ajudante de Conservador da pinacoteca	Pintor	-
1883	João José da Silva	Ajudante de Conservador da pinacoteca	Pintor e Professor da AIBA	. Menção e medalha de prata em Desenho figurado (1871); . Pequena Medalha de ouro em Desenho figurado (1874); . Menção em Modelo vivo (1886).

Fonte: Do autor

Ao realizarmos um balanço sobre a atuação do profissional “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”, no contexto do Segundo Reinado, tomando-se como referência a pioneira contratação de Nascimento, ocorrida em 1854, concluímos que a AIBA contou, ao longo de trinta e cinco de anos, com dois funcionários titulares ocupantes do cargo, além da nomeação de seis alunos da própria unidade de ensino para o cargo de “Ajudante de Conservador de Pinacoteca”. Na análise do perfil desse profissional do período imperial, caber situarmos, numa avaliação comparativa, o pensamento de Ruiz de Lacanal acerca do restaurador espanhol oitocentista:

O pintor selecionado pela Academia para levar a cabo os trabalhos de restauração é, antes de ser um bom restaurador por trajetória profissional, um bom acadêmico, ou seja, um artista notável e de mérito. A Academia não busca, ao longo do século XIX, o restaurador profissional selecionado a partir de qualificação e formação. A nomeação do profissional se fundamenta sobre a base de notabilidade e o mérito (um tema que foi denunciado na França por Picault). Não se distingue entre o pintor e o restaurador e se mantém a ideia de que o bom artista é bom restaurador, com a propriedade de que agora ser bom artista é ser bom acadêmico e, neste sentido, é o artista acadêmico o perfeito restaurador¹⁴⁶.

Diante desse quadro, verificamos similaridades entre as práticas de trabalho desempenhadas pelo profissional brasileiro e pelo de âmbito espanhol. Assim, ao continuarmos a análise do profissional da AIBA, concluímos que, em relação aos requisitos para a ocupação dos referidos cargos, também não havia nenhuma exigência de uma suposta formação especializada para o desempenho profissional. Ao contrário, verifica-se o tom laudatório no que diz respeito aos títulos acumulados nas exposições promovidas pela própria AIBA, bem como exaltação ao talento relacionados à

¹⁴⁶AMDJVI – EBA/UFRJ. Relatório da Academia Imperial de Belas Artes do ano 1888, apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 4ª Sessão da 20ª Legislatura em maio de 1889.

performance técnica, à destreza manual e aos dons artísticos. No fundo documental pesquisado, encontram-se referências de uma prática de restauração pautada em metodologias de caráter tipicamente intervencionista sem, contudo, fazer menção às matrizes teóricas utilizadas. Tampouco encontramos referências às filosofias de trabalho nas quais os profissionais teriam se pautado para a realização dos serviços.

Não obstante o nome do cargo, instituído pelo Decreto nº. 1603 de 1855, tenha sido o de “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”, encontramos, nos fundos documentais da AIBA, a prevalência da citação de “Conservador da Pinacoteca”. No entanto, verificamos que os registros acerca das práticas e gestão do acervo, no que concerne limpeza, iluminação, ventilação, armazenagem, manuseio e documentação do acervo não foram relatadas.

Em relação às referências internacionais, ficou patenteada a preocupação dos diretores da AIBA em enviar seus funcionários para a Europa a fim de se especializarem na Arte da Restauração. Tal constatação deixa transparecer que os membros da AIBA recebiam notícias concernentes às práticas de restauração desenvolvidas em países europeus. Todavia, as fontes documentais indicam que o desejo dos antigos diretores da AIBA não foi consolidado. Se, de um lado, havia a preocupação em manter contato com a Europa, de outro lado, não se verificam indícios de citações de metodologias de trabalho estrangeiras, nem mesmo a menção de centros europeus de conservação e restauração de pinturas e objetos artísticos tomados como referência para o cumprimento das atividades. Esse panorama leva a entender que havia uma prática de trabalho voltada para aspectos empíricos ou o autodidatismo dos funcionários da AIBA.

Em relação à valoração do objeto a ser preservado, observa-se a atribuição de significado didático ao acervo, na medida em que ele servia de modelo para a execução de cópias das obras dos grandes mestres pelos alunos nas aulas práticas de desenho e pintura. Desse modo, no âmago de uma instituição de ensino, a valoração do acervo como ferramenta metodológica coloca-se de modo dianteiro e parece suplantar a sua valoração histórica. Nesse contexto, podemos concluir que as atividades do “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca” estariam pautadas nos elementos visuais, bem como diretamente relacionadas às práticas pedagógicas da AIBA.

Por certo, os atores sociais que encabeçam a História da Conservação e Restauração no Brasil mostram-se vinculados à concepção de arte oitocentista e ao capital cultural ancorado no reconhecimento de artista dedicado à arte da pintura. Ademais, o *habitus* do

“Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca” estava sob a égide do projeto político-institucional da AIBA, como *locus* privilegiado de consagração das “belas artes” e de afirmação de uma identidade nacional.

CAPÍTULO 2 – A ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES E O “CONSERVADOR” NO CONTEXTO DA PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA

No limiar da passagem para o século XXI, quando o historiador de arte é confrontado com a intenção de traçar um panorama geral da História da restauração ao longo do século XX, ele se depara não com poucas dificuldades, a começar pelo próprio termo linguístico com que se denomina esta disciplina.

MARTINEZ JUSTICIA¹⁴⁷

Com a proclamação da República em 1889, significativas mudanças ocorreram no interior da AIBA. O antigo e desgastado regime monárquico cede lugar às pretensas inovações demarcadas pelo panorama republicano recém-instituído. Desse modo, a denominação “Academia Imperial” – herdeira dos moldes e cânones europeus e testemunha, por excelência, da arte clássica acadêmica – parece não mais coadunar-se com os propósitos democráticos republicanos. Em 30 de dezembro de 1889, o Governo Provisório republicano nomeava uma comissão, formada por Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e Rodolfo Amoedo (1857-1941) com a missão de reformular os estatutos da AIBA. O apelo pelo ideário da renovação fica evidente num artigo publicado na Gazeta de Notícias¹⁴⁸, no qual o articulista republicano Pardal Mallet (1864-1892) tece severas críticas quanto ao modelo administrativo-educacional então praticado pela AIBA. Diz o texto:

O velho sistema legislativo do Império tinha o costume de emendar leis, superpondo decreto sobre decreto, modificando-os com mais um aviso e mais uma portaria ainda. Daí nasceu o verdadeiro caos da nossa legislação, simbolizado no celeberrimo – ficam revogadas as disposições em contrário – que ao certo era possível determinar logo de primeira vista. Lá na Academia houve o decreto 1603 de 14 de março de 55, referendado por Couto Ferraz, houve depois o decreto 2423 de 25 de maio de 59, e houve mais ainda uma série interminável de portarias e avisos que é impossível achar em totalidade na coleção de leis do Brasil. Uma providência, pois, se recomendava à administração, desde que ela tivesse critério e soubesse trabalhar: – ir refundindo de tempos em tempos o regulamento, deixando apenas as disposições, e imprimindo estas consolidações para que as pudessem conhecer os interessados ou curiosos. Mas isto não existe. O que existe, trancado a sete

¹⁴⁷ MARTINEZ JUSTICIA, Maria José. op. cit., p. 293. Tradução nossa.

¹⁴⁸ Periódico publicado no Rio de Janeiro, circulou de 1875 até 1942. Inovador em seu tempo, abriu espaço para a literatura e debatia os grandes temas nacionais como a antimonarquia e abolição da escravatura.

chaves, é um velho folheto sebooso em cujas margens o Sr. Mafra, secretário recentemente demitido, ia anotando as alterações que apareciam. E a lei, por conseguinte, ficou sendo lá na Academia um deus misterioso que ninguém podia conhecer, em nome do qual vinham os castigos e que para intérpretes e sacerdotes na terra tinha apenas o Sr. Maia, o Sr. Mafra e o Sr. Porteiro¹⁴⁹.

Sonia Gomes Pereira, ao avaliar a crise que se abatera na AIBA e a sua consequente transformação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), esclareceu que:

a Academia atravessou na década de 1880 um período de intensos conflitos. Enfrentando dificuldades financeiras, tornava-se difícil organizar as Exposições Gerais e conceder o Prêmio de Viagem ao Exterior. Alunos, e mesmo jovens professores, exigiam mudanças e chagaram mesmo a organizar um Ateliê Livre, independente da Academia. As críticas externas também eram frequentes, como as do crítico de arte Gonzaga Duque. Algumas propostas são apresentadas para sua reformulação – episódio que é normalmente conhecido com o embate entre modernos e positivistas –, em que inclusive a sua extinção é proposta, até que finalmente, em 1890, sai o decreto com sua reformulação, criando a Escola Nacional de Belas Artes¹⁵⁰.

Ainda em referência ao contexto do empreendimento republicano que buscava a construção de um novo modelo artístico para a nação brasileira, Rodolfo Bernardelli, em tom de denúncia, apresentou seus argumentos na justificativa da criação da ENBA:

Transformação radical e completa, mais do que simples reforma, foi o decreto de 8 de novembro. Substituindo a Academia criou-se a Escola Nacional de Belas Artes, que pode definir todo o seu programa na repulsa com que foi condenado o título pretencioso e nefastamente sugestivo de sua antecessora. A Academia era a contemplação ritual do passado; era a veneração do Canon inviolável das convenções plásticas dos antigos, distraindo o espírito dos artistas do espetáculo ensinador da natureza, era a lição tirânica do como viam, contrapondo-se ao ensino intuitivo e natural do como vedes; era o academismo, em suma, com todas as suas modestas ambições de corrigir a cena das coisas¹⁵¹.

Assim, o Decreto Nº. 983 de 8 de novembro de 1890, cria a ENBA, simultaneamente são aprovados os estatutos e é constituído o Conselho Superior de Belas-Artes¹⁵². O regime republicano demarca, portanto, o surgimento da ENBA e, sob a direção de Rodolfo Bernardelli e vice-direção de Rodolfo Amoedo, são propostas medidas de modernização do ensino de belas artes, bem como da renovação do gosto artístico.

¹⁴⁹ *Gazeta de Notícias* – Rio de Janeiro – Sexta-feira, 6 de junho de 1890, p. 1.

¹⁵⁰ PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. p. 56.

¹⁵¹ AMDJVI – EBA/UFRJ. Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti, Ministro de Estado dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telégrafos. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro. Maio de 1891. p.13.

¹⁵² BRASIL. Decreto Nº. 983 – 08 de novembro de 1890.

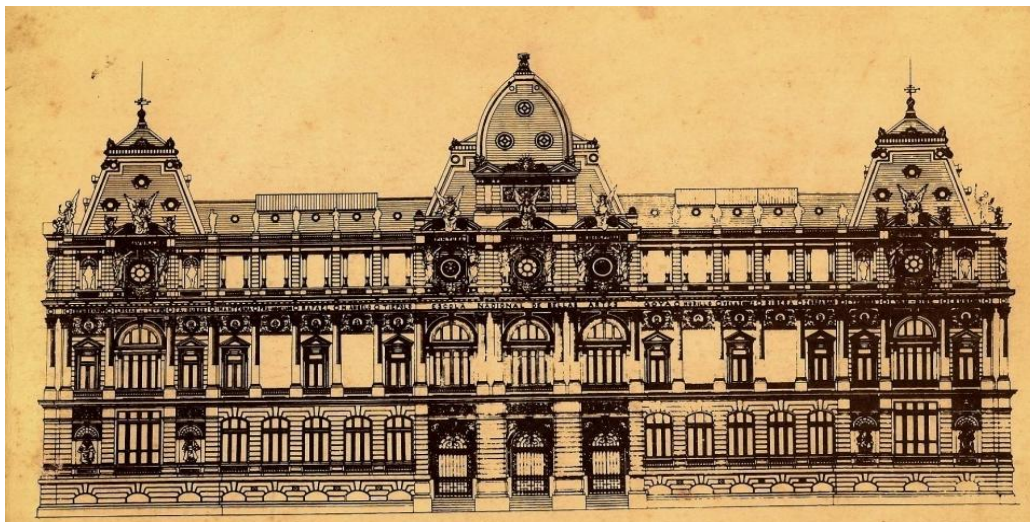


Figura 8: Prédio da Escola Nacional de Belas Artes Projeto oficial aprovado do edifício da Escola Nacional de Belas Artes, do arquiteto A. Morales de los Rios (março, 1906). Fachada principal

Fonte: (Fonte: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Boletim do Museu Nacional de Belas Artes; nº 5,6 e 7, 1983/84.)

Em relação ao pessoal administrativo, os novos estatutos da ENBA estabelecem a existência de duas vagas de **conservadores**¹⁵³, a serem nomeados por meio de decreto. Em relação aos deveres do pessoal administrativo, o Art. 66 esclarece que “aos conservadores compete a conservação e a restauração dos quadros, das gravuras e estampas de arquitetura, dos fragmentos de decorações arquitetônicas, das coleções de escultura, e outros que lhe serão confiados”¹⁵⁴.

Ao analisarmos o novo teor dos estatutos, notamos uma redução no escopo da ação do conservador quando se compara aos preceitos estabelecidos na Reforma Pedreira, em 1855. Há que se registrar a mudança de nomenclatura do cargo, substituindo-se, assim, a denominação de “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”, anteriormente empregada na AIBA, por “conservador”. A nova denominação do cargo sugere uma restrição no campo de ação do profissional, bem como de seu *status* no âmbito institucional. Podemos inferir, nesse contexto, a interpretação de que Rodolfo Bernardelli, ao romper com os cânones academicistas, parece não dar relevo aos cuidados necessários com a preservação do acervo institucional disposto nas galerias e que, à época da AIBA, eram francamente utilizados para fins didáticos. Tal interpretação parece encontrar sentido na narrativa de Rodolfo Bernardelli quando o então diretor da ENBA assim se posicionou:

¹⁵³ Grifos nossos.

¹⁵⁴ BRASIL. Decreto Nº. 983 – 08 de novembro de 1890.

A Academia era o academismo, foi dito. Nem isso era. Se, em teoria, o academismo era a sua insistente afirmação, última memória de um passado mais digno, na realidade muito menos. Nem essa fisionomia lhe era possível atribuir, o que representaria ao menos um caráter, a linha enérgica de um princípio. A Academia era pura e simplesmente um descalabro. No terreno dos princípios a velha instituição era o academismo – em derrota. Diante da verdade nova as tradições recuavam, essas **problemáticas tradições** de uma geração de artistas sem obras de arte; refugiavam-se em lamentações para **o fundo da galeria dos antigos, ou para a sala obscura e fria dos gessos, juntos da pintura dos velhos símbolos e aos pés das estátuas de primievo molde**¹⁵⁵. Nem por isso, numa situação de contrariedade perene, conseguiram firmar-se mais as novas ideias. Praticamente, concretizando-se em ensino, a desordem era mais flagrante e mais funesta. Entre a opinião dos velhos mestres que ensinavam a cópia da estampa e a dosagem farmacêutica das tintas, o colorido obrigatório, segundo os mesmos invariáveis efeitos e a opinião dos professores de ideias adiantadas, e muitas vezes era força chamar às cadeiras, os jovens alunos hesitavam, vendo a cada passo tolhido o progresso dos seus estudos pelo desencontro das normas didáticas¹⁵⁶.

Todavia, num esforço de identificar as matrizes teóricas que possivelmente nortearam as práticas de conservação e restauração na ENBA, é possível localizar alguns livros de conservação e restauração na biblioteca de obras raras do Museu D. João VI, datados da década de 1890, provavelmente utilizados no âmbito daquela instituição de ensino. Trata-se de manuais práticos como *Guide pratique du restaurateur-amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures* [Guia prático do restaurador-amador de madeiras, gravuras, desenhos, pasteis, miniaturas], autoria de Oscar Edmond Ris-Paquot (1835-?), publicado em Paris, no ano de 1890 e a obra *Il ristauratore dei dipinti* [O restaurador de pinturas], autoria de Giovanni Secco Suardo (1798-1873), publicada em Milão, no ano de 1894.

¹⁵⁵ Grifos nossos

¹⁵⁶ AMDJVI – EBA/UFRJ. Relatório ENBA.

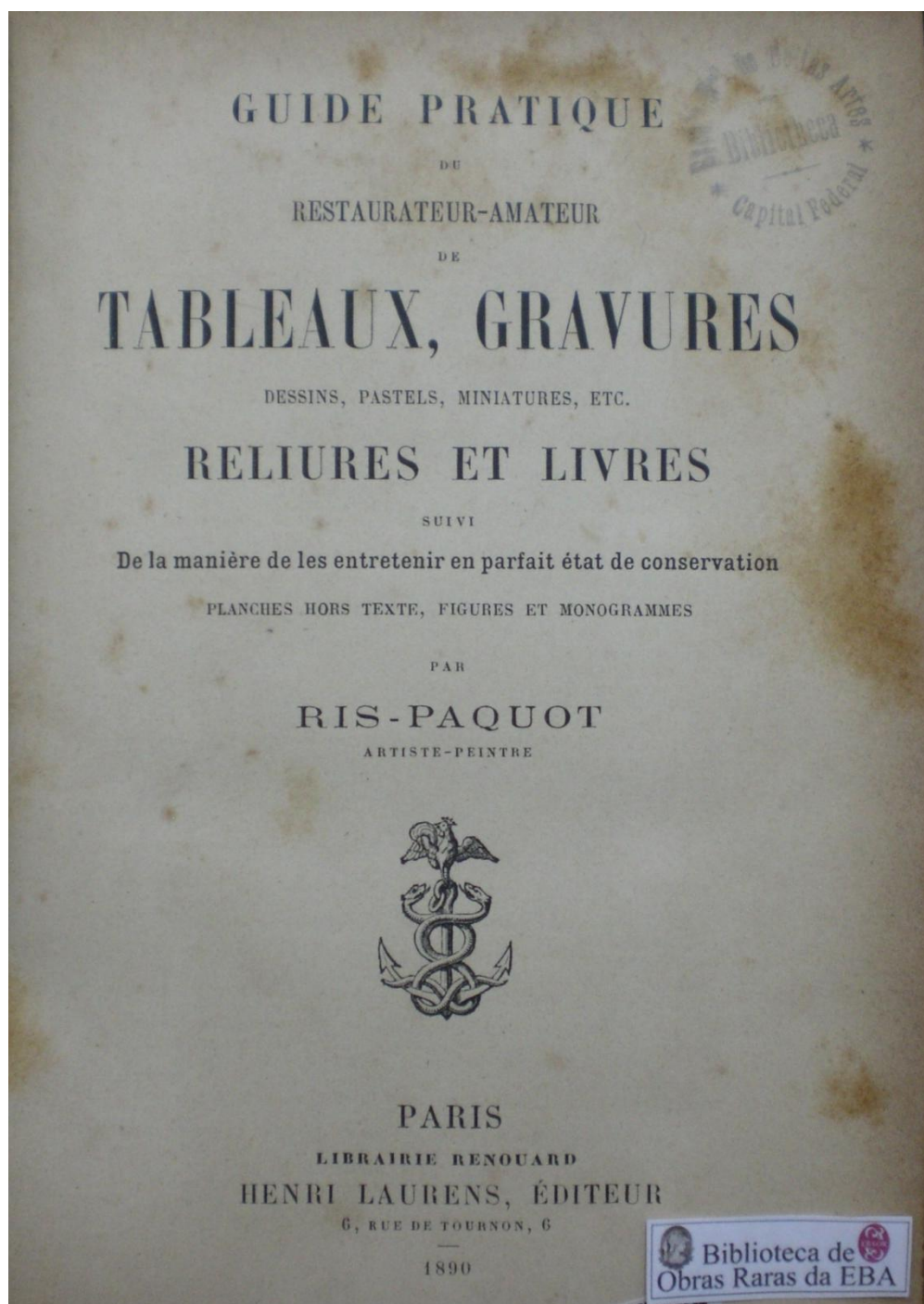


Figura 9: Folha de rosto do livro *Guide pratique du restaurateur-amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures*

Fonte: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ

A existência dos referidos manuais na biblioteca da ENBA é bastante sintomática na medida em que sugere a preocupação em tomar contato com os saberes de conservação e restauração então praticados no ambiente europeu. A obra do francês Ris-Paquot apresenta, sob forma de receituário, um teor genérico sobre a restauração e conservação de objetos artísticos dirigido para o público leigo. Encontramos, logo no prefácio desta obra, a descrição de um perfil do restaurador oitocentista:

Para ser um bom restaurador, existe uma condição essencial, até mesmo indispensável, a condição de possuir amor pela arte, por si mesmo e para si mesmo, além de uma dose de paciência a toda prova. Sem essas duas qualidades indispensáveis, o restaurador destruirá, infalivelmente, por falta de conhecimento, de cuidados e de precaução, as obras de arte que ele deverá restaurar¹⁵⁷.

Conforme se analisa, temos uma configuração de um sujeito histórico pautada, notadamente, em valores, virtudes e qualidades morais particulares. Ademais, percebe-se que tais qualidades – do que se conforma como considerado correto e desejável do ponto de vista da eficácia profissional do restaurador – revelar-se-iam vinculadas, sobremaneira, ao amor pela arte.

Por outro lado, a publicação de Secco-Suardo assume a proporção de um texto basilar, representante, portanto, do pensamento da restauração italiana oitocentista. Nesse contexto, há que se ressaltar a personalidade de Secco-Suardo como notável estudioso das técnicas de restauração de pintura na Itália, tendo publicado *Sullariscoperta ed Introduzione na Itália dellò dierno Sistema didipingere ad olio*, em 1858, e *Pensierisulla pintura encaustoadolio e a tempera*, em 1870. Secco-Suardo começou a estudar as técnicas de restauração de pintura no início da década de 1850, possuía um laboratório em sua residência em Bergamo e mantivera contato com os restauradores italianos e estrangeiros mais famosos da época, como Paul Kiewert (1818-1903) e Maximilian Pettenkoffer (1818-1901), a fim de analisar e comparar os métodos de restauração diferentes usados na Itália e no exterior. Tais pesquisas deram origem ao *Manuale per laragionato Parte meccanica dell' Arte del Ristauratore di dipinti*, publicado em 1866, em Milão, alcançando grande sucesso editorial¹⁵⁸.

¹⁵⁷ RIS-PAQUOT, Oscar Edmond. *Guide pratique du restaurateur-amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures*. Henri Laurens; Paris, 1890. p. 3. Tradução nossa.

¹⁵⁸ Disponível em: < <http://www.associazionegiovaniseccosuardo.it> >. Acesso em: 07 set. 2011.



Figura 10: Folha de rosto do livro *O restaurador de pinturas*, autoria de Giovanni Secco-Suardo.
Fonte: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ

Ainda com relação à importância dos manuais de restauração no contexto do século XIX, Ruiz de Lacanal expressou-se da seguinte maneira:

Além desses procedimentos e conhecimentos que no século anterior foram em grande parte mantidos em segredo, agora deixam de sê-lo e os manuais de restauração trazem à luz os processos e materiais, que são revisitados com olhar

crítico em função de sua idoneidade química, física ou mecânica. Embora haja bibliografia sobre as técnicas de pintura no século XVIII que inclui temas e aspectos relacionados à restauração, é no século XIX que surgem propriamente os tratados de restauração¹⁵⁹.

Ampliando a sua análise em relação ao panorama internacional da conservação e restauração em fins do século XIX, Ruiz de Lacanal detecta elementos nos referidos manuais de conservação e restauração que se mostram vinculados às correntes de formação profissional do restaurador oitocentista:

A existência de distintas posturas, critérios de restauração e campos de ação do restaurador, concretamente no âmbito do museu ou da coleção pública e a restauração tradicional, determina duas linhas: uma defensora da identificação entre a identificação entre o restaurador e o artista, que consagra a arte da restauração, e outra que aponta para a constituição de uma profissão diferente do pintor. Tanto uma como outra estabelecem o perfil do perfeito restaurador. A primeira está contida nos manuais da época, ao passo que a segunda segue a partir de escritos dos restauradores dirigidos à Administração¹⁶⁰.

Segundo a autora, a obra de Secco-Suardo estaria contemplada na primeira linha, ou seja, trata-se de um manual representante da Arte da Restauração que alcançou grande difusão e validade naquele contexto, sendo considerado um documento de primeira ordem para a história da profissão¹⁶¹. De acordo com a avaliação de Alessandro Conti, o manual de Secco-Suardo:

expõe a intenção da restauração melhorar e corrigir os erros dos mestres antigos, defende a limpeza com critérios de recuperação estética e a reintegração com repintes não reconhecíveis, a óleo ou a verniz segundo as exigências técnicas, sendo um fiel reflexo do gosto e da prática da restauração da época¹⁶².

Embora não possamos traçar relações diretas entre as proposições defendidas por Secco-Suardo e os novos estatutos da ENBA, é válido ressaltar que encontramos pertinências e similitudes do perfil do restaurador brasileiro com os preceitos estabelecidos nos manuais europeus dos fins do século XIX. Retornando aos deveres do pessoal administrativo contidos nos estatutos, o Art. 66 esclarece que “aos **conservadores** compete a conservação e a restauração dos quadros, das gravuras e estampas de arquitetura, dos fragmentos de decorações arquitetônicas, das coleções de escultura, e outros que lhe serão

¹⁵⁹RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores. op. cit., p. 184.

¹⁶⁰ Ibidem, p.189.

¹⁶¹ Idem, p. 189.

¹⁶² Ibidem, p. 188.

confiados”¹⁶³. Como podemos interpretar, é extensa a variedade tipológica de objetos que o conservador deveria trabalhar, evidenciando-se que não havia nenhum grau de especialização entre os profissionais, bem como a demarcação de setores distintos de restauração. Nesse sentido, encontramos sintonia com o pensamento de Secco-Suardo na medida em que este apontou que o restaurador, dentre as suas qualidades profissionais,

[...] o perfeito restaurador deve ser um homem dotado de uma série de conhecimentos excepcionais, e que deve ter disposições especiais para todos os ramos nos quais se divide a sua arte. É verdade que não se poderá exigir razoavelmente, que tantas operações de natureza tão díspar sejam todas realizadas pessoalmente por ele, mas, se por outro lado, ele tem todo o direito de pleitear que todas sejam dirigidas por ele. Por isso é indispensável que todas sejam conhecidas a fundo.¹⁶⁴

Num contexto bastante semelhante, o manual de Ris-Paquot contempla uma abrangente diversidade de técnicas e de tipologias artísticas a serem trabalhadas pelo restaurador. Como o próprio título da obra indica, trata-se de um guia prático voltado para o público amador, tendo em vista a execução de trabalhos em objetos diversos: madeira, gravuras, desenhos, pastel e livros.

Como se pode interpretar, a presença dos referidos manuais na biblioteca da ENBA nos fornecem indícios da conformação do restaurador orientado pelo dito pensamento europeu, ou seja, a identificação das influências italianas, nos tratados de Secco-Suardo, e as de origem francesa, na obra de Ris-Paquot. Além disso, verifica-se o perfil profissional calcado na formação artística e com pretensa atuação multifacetada. Desse modo, concluímos que a atuação do conservador da ENBA, nos primeiros anos da República, ainda reside na matriz conceitual da Arte da Restauração tal como fora defendida por Poleró y Toledo. Essa concepção do profissional – que ainda prevalecerá ao longo das décadas iniciais do século XIX – é também manifestada nas argumentações teóricas de Secco-Suardo quando o autor sustenta que:

O perfeito restaurador deve ser um **pintor** em toda a extensão do termo e versado em todas as práticas de arte. Como recuperar as peças, às vezes até mesmo importantíssimas, em um quadro que sofreu danos, e restaurá-los de tal forma que estejam de acordo com o resto de modo que não se possa distinguí-los, sem ser verdadeiro pintor? Como restaurar pinturas com diversos sistemas, a

¹⁶³ BRASIL. Decreto N°. 983 – 08 de novembro de 1890.

¹⁶⁴ SECCO-SUARDO, Giovanni. op. cit., p. 10. Tradução nossa. Grifo nosso.

óleo, têmpera, cola, manuscritos iluminados, etc., sem saber perfeitamente tudo o que está relacionado a cada sistema em particular?¹⁶⁵.

Ainda no que concerne à nomenclatura do cargo profissional “conservador”, adotada nos novos estatutos da ENBA, a pesquisa documental evidenciou que a prática administrativa cotidiana do estabelecimento educacional não é fidedigna ao texto do Decreto nº. 983, surgindo, portanto, variadas formas de referir-se ao cargo, como por exemplo: “conservador e restaurador de escultura”, “restaurador e conservador de quadros”, “conservador das galerias”¹⁶⁶. Desse modo, pode-se interpretar que o campo semântico da denominação “conservador” não estaria circunscrito em uma pretensa atividade de cunho preventivo e/ou não-intervencionista. Pelo contrário, as fontes documentais relativas à ENBA nos fornecem elementos indicatórios de que a prática de trabalho, naquele âmbito institucional, fundamentava-se, mormente, no intervencionismo. Nesse sentido, tomando-se como exemplificação, encontramos numa nota comercial do estabelecimento denominado *Casa Especial de Artigos para Pintura C. S. Cavalier-Darbilly*, datada de 31 de dezembro de 1890, uma listagem de materiais destinados à Oficina de Restauração da Escola Nacional de Belas Artes. Dentre os itens constantes na referida nota comercial, encontramos: 1 grade grande, 3 m de linho português, 1 kg de cola da Bahia (Sup), 1 gra. de 98 + 74, 6 pacotes de taxas, 3 grades diversas¹⁶⁷. Esse documento é sugestivo de uma prática de restauração intervencionista na medida em que os materiais elencados indicam o reentelamento de pinturas, confirmando-se a prática de trabalho executada desde a época da AIBA e ainda persistente nos anos iniciais da república.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 16, 17. Tradução nossa.

¹⁶⁶ AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento 375.

¹⁶⁷ Ibidem, Documento 451.

3^a N. 3 R. Darnaudelli 451

ANTIGA CASA CAVALIER

Casa Especial de Artigos para Pintura

35, RUA DO THEATRO, 35

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO BRASIL
ARQUIVO

A Illm. Sr. João da Silva e Silva Comp.
C. S. CAVALIER-DARBILLY

Rio de Janeiro, 31 de Dezembro de 1890

= Para a Officina de Restauração =	
1 Grad. de ar	5000
3 M ^o de linba portuguez	6000
1 K ^o de colla da Bahia, Sup ^o	3000
1 Grad. 78 e 74	4000
6 Pacotes de telas	1000
3 Grad. diversos	8000
<u>27000</u>	
= Para o exped ^{to} da Secretaria =	
1 Outeiro, com seus pertences	20000
2 Pastas grandes, ar oleado, p ^o papeis	7000
3 Pastilhas diversas	3500
2 Regras de ebanho, larg ^{as} , com fuiz de metal # 500	
2 " " grad ^o " " " 3000	
2 Berços de mata-borrão, em metal	8000
1 Ginta N ^o 4 com 150 f ^o	10000
1 de bit com 100 f ^o	8000
3 Bezerros de cristal p ^o papeis	10500
3 Raspadeiras de Rodgers	4500
4 Canivetes " "	24000
1 Brochura de Stoff	1500
3000 Etiquetas p ^o livros	9000
1 Brochura almoxarife	800
8 Pastas 8 ^o p ^o guardar duzentos e noventa e seis	16000
2 Espatulas de marfim	25000
2 Cefouras de aço p ^o papeis	5000
<u>203000</u>	
a Transp ^{to} 307.300	

Figura 11: Relação de materiais empregados pela Oficina de Restauração da Escola Nacional de Belas Artes adquiridos no estabelecimento comercial C. S. Cavalier-Darbilly, Rio de Janeiro, em 31 de dezembro de 1890.
Fonte: AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento 451.

Com o falecimento do “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”, Vasco José da Costa e Silva, ocorrido em 1889, João José da Silva – que anteriormente ocupara o cargo de Ajudante de Conservador da Pinacoteca – é nomeado, em 11 de janeiro de 1890, para o preenchimento da vaga recém-ociosa. Vale mencionar que Silva já havia restaurado diversos painéis da coleção de pintura da AIBA entre as décadas de 1870 e de

1880¹⁶⁸. Ainda ancorado nos moldes da AIBA, confirma-se o perfil do profissional com as qualificações de ex-aluno da unidade de ensino, bem como de artista/pintor, fundamentais, portanto, para o exercício do cargo de conservador. Acresce-se, também, o fato de que Silva já contava com distinções artísticas como: em 1871, menção e medalha de prata em Desenho figurado; 1874, pequena medalha de ouro em Desenho figurado; 1886, menção em Modelo vivo¹⁶⁹, conferindo-lhe o capital simbólico específico.

Igualmente importante é destacar o fato de que em 1889, ainda na AIBA, foi solicitada a inclusão, no orçamento do ano de 1890, da quantia necessária para a viagem de João José da Silva à Europa, tendo em vista o seu aperfeiçoamento em restauração de pinturas. Esse procedimento parece ter sido inspirado na concessão de recursos para os artistas que, no período da AIBA/ENBA, atuaram como pensionistas na Europa. No entanto, não há referências sobre a efetivação desse estudo no exterior pelo referido artista no período republicano.

Para além das atividades de restauração intervencionistas já mencionadas anteriormente, verificamos também, em escala reduzida, algumas ações voltadas para a conservação. Em um recibo de entrega de obras da Exposição Geral de Belas Artes, promovida pela ENBA, datado em 25 de julho de 1884, observamos o trabalho do conservador João José da Silva, como responsável pelo recebimento, identificação e anotações de dimensões e características da obra a ser exposta na referida Exposição¹⁷⁰.

Já na década de 1910, encontramos um parecer de João José da Silva relativo à transferência do quadro “Panorama do Rio de Janeiro”, de Vitor Meireles de Lima, guardado no antigo edifício do Tesouro Nacional e, posteriormente, no Museu Nacional¹⁷¹.

No início da administração de Henrique Bernardelli na ENBA, observa-se a contratação interina de vários artistas para a execução de restaurações em diferentes especialidades. No ano de 1893, Hortencio Branco de Cordoville e João Duarte de Moraes são contratados para ocuparem o cargo de *conservador e restaurador de escultura*, enquanto que Eduardo Miguel da Costa ocupa o cargo de *restaurador e conservador de quadros*. Cordoville foi aluno da AIBA entre 1866 e 1877¹⁷², e já havia executado serviços esporádicos de “adequação da moldagem de uma das estátuas”. Ele já acumulava várias

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ UNIVERSIDADE DO BRASIL. op. cit., p. 19.

¹⁷⁰ AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento 4747.

¹⁷¹ Correspondência entre a Escola e o Ministério da Justiça e Negócios Interiores datada de 31/03/1910. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ.

¹⁷² AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento 1961.

titulações como: em 1867, menção em Estatuária e Escultura de ornatos; em 1868, menção e medalha de prata em Estatuária, medalha de prata em Escultura de ornatos; em 1869, pequena medalha de ouro em Estatuária de ornatos; em 1869, pequena medalha de ouro em Estatuária e menção em Escultura e menção em Escultura de ornatos; em 1870, menção em Estatuária; em 1871, menção e pequena medalha de ouro em Estatuária e, em 1872, menção em Modelo vivo¹⁷³. Em 22 de agosto de 1893, Cordoville pede exoneração do cargo de conservador interino da ENBA, por ter sido nomeado arquiteto da Prefeitura Municipal¹⁷⁴. O escultor João Duarte de Moraes foi aluno da AIBA, estudou com Marc Ferrez (1843-1923) e já acumulava experiência artística na segunda metade do século XIX, merecendo destaque, pelos sentimentos nacionalistas que revela, o baixo-relevo para o frontão do edifício neoclássico do Cassino, na rua do Passeio, no Rio de Janeiro¹⁷⁵. Ao longo da década de 1870, Duarte de Moraes executou vários serviços para AIBA referentes à manutenção de estátuas e consertos de gessos¹⁷⁶.

No decorrer da década de 1910 da Primeira República, a ENBA passou por várias reorganizações estatutárias. Em 1901, ocorre reforma nos estatutos da ENBA, não havendo alterações concernentes ao pessoal administrativo relacionado à conservação e restauração¹⁷⁷. Já em 1911, o Decreto n.º. 8.964 aprova novo regulamento para a ENBA, realizando modificações em relação ao pessoal administrativo, conforme se observa nos seguintes artigos:

Art. 51 Além do secretário, do bibliotecário, do tesoureiro, e do porteiro, haverá para o serviço, três amanuenses, dois bedéis, dois inspetores de alunos, dois **conservadores-restauradores**¹⁷⁸, sendo um para pintura e gravura e outro para escultura, tendo cada qual um ajudante [...].

Art. 52 Os conservadores-restauradores e os ajudantes serão nomeados pelo diretor entre artistas escultores e pintores e serão mantidos no cargo enquanto bem servirem.

1º. Competirá ao conservador-restaurador, além da conservação e catalogação das obras de arte existentes nas galerias e museus, executar os serviços de restauração determinados pelo diretor, a quem são imediatamente subordinados.

2º. Aos ajudantes competirão os serviços ordenados pelo conservador¹⁷⁹.

¹⁷³ UNIVERSIDADE DO BRASIL. op. cit., p. 17.

¹⁷⁴ AMDJVI – EBA/UFRJ. Livro de Registro de empregados década de 1890.

¹⁷⁵ AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artista plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro. v. 3. p. 196.

¹⁷⁶ AMDJVI – EBA/UFRJ.

¹⁷⁷ BRASIL. Decreto N. 3.987 de 13 de abril de 1901.

¹⁷⁸ Grifos nossos.

¹⁷⁹ BRASIL. Decreto N. 8.962 de 14 de setembro de 1911.

Ocorre, novamente, a mudança de terminologia do profissional dedicado à conservação-restauração. Assim, pela primeira vez se constata, nos documentos oficiais públicos, a denominação expressa pelo binômio “conservador-restaurador”. Tal mudança deve merecer uma atenta interpretação na medida em que indica que, no escopo de suas funções, explicita a dúplici atuação profissional, ou seja, o profissional estaria incumbido da conservação e, ao mesmo tempo, da restauração dos acervos alocados na ENBA. Outro aspecto a ser analisado reside no fato de que é somente após o transcorrer de cinquenta e seis anos da implantação do cargo “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”, na Reforma Pedreira, ocorrida em 1855, que se verificam, em 1911, as especialidades de restauração. Desse modo, o Art. 51 estabelece uma vaga para o profissional encarregado da pintura e gravura e outra para a especialidade da escultura. Mais uma vez, o Art. 52 evidencia que o perfil conceitual do conservador-restaurador estava ancorado na formação artística, reforçando a importância do capital cultural para o exercício da função.

Em 1915, em meio às diversas crises travadas no âmbito da ENBA, Rodolfo Bernardelli é desligado da Escola quando um movimento de professores e alunos o afastaria da direção que ocupara por prolongados vinte e seis anos. O espírito de renovação com a indicação do nome de João Batista da Costa (1865-1926) para a direção da ENBA foi comentado da seguinte forma:

A congregação felizmente inspirada indicou para substituí-lo João Baptista da Costa, o proecto pintor da nossa paisagem, tipo de probidade como artista e como homem, caráter em que a firmeza está perfeitamente aliada à doçura. Essa escolha, restabelecendo a harmonia no corpo docente, criou um espírito novo, infundiu nova fé e determinou uma benéfica agitação introduzindo reformas na parte material do ensino a par de uma orientação mais moderna e livre, nos processos didáticos [sic]¹⁸⁰.

Na gestão de Batista da Costa, ocorre nova reformulação nos estatutos da ENBA¹⁸¹, quando se observa a retomada de alguns preceitos estabelecidos na Reforma Pedreira, ampliando-se a ação do conservador-restaurador. Em relação ao pessoal administrativo, os artigos 157 e 158 esclarecem:

Dos conservadores-restauradores
Art. 157 Os conservadores-restauradores, bem como os respectivos ajudantes serão nomeados pelo diretor, na foram da letra c e da art. 141, entre artistas escultores e pintores que notoriamente se dediquem a especialidade.

¹⁸⁰ AMDJVI – EBA/UFRJ. Relatório de 1915.

¹⁸¹ BRASIL. Decreto nº 11.749. de 13 de outubro de 1915.

Parágrafo único. Se o diretor, porém, entender mais acertado, poderá contratar profissionais estrangeiros, de acordo com o ministro.

Art. 158 Tanto o conservador da seção de pintura, com o da escultura, terão à suas ordens um ajudante para auxiliá-los em todos os serviços que pelos mesmos for ordenado.

Conforme se analisa, os supracitados artigos não apresentam maiores modificações, mantendo-se os mesmos teores conceituais do estatuto de 1911. No entanto, nos chama particular atenção o Art. 157 que ressalta, de modo contundente, a condição prévia de notoriedade e dedicação de artistas escultores e pintores candidatos à nomeação do cargo de conservador-restaurador. Tal preceito confirma, de modo indelével, a associação do conservador-restaurador à figura do artista, configurando à conservação-restauração um sentido derivativo do campo das artes. De acordo com Martínez Justicia, as habilidades requeridas para o exercício profissional “conservador-restaurador”, naquele contexto, vinculam-se à chamada “restauração de galeria”. Tratavam-se, portanto, de reintegrações praticadas pelos artistas que eram sempre miméticas, não discerníveis e deveriam ser realizadas com óleo ou verniz. No caso de pinturas em madeiras, elas deveriam ficar perfeitamente planas por meio de operações que camuflassem as gretas¹⁸².

É também interessante observar que os itens que integram o Art. 159 dos Estatutos parecem revisitar os preceitos difundidos nos estatutos da Reforma Pedreira em 1855. Embora distantes por cinquenta e seis anos, percebe-se que serviram de parâmetro para a elaboração das competências do conservador-restaurador. Desse modo, no processo de construção cultural da profissão no âmbito da ENBA, encontramos, no bojo conceitual, a prevalência de similitudes em relação às possíveis dessemelhanças. Assim descreve o Art. 159:

- a) conservar e catalogar todas as obras de arte existentes nas galerias e nos museus, para que o diretor possa mandar imprimir o indispensável catálogo;
- b) executar os trabalhos de restauração determinados pelo diretor;
- c) fazer manter o asseio, tanto nos museus, como nas galerias de modo que possam ser franqueados, diariamente, ao público;
- d) impedir, absolutamente, a deslocação de estátuas ou painéis, bem como a aplicação sobre eles de vernizes, óleos, transparentes, ou qualquer outra coisa que os possa danificar;
- e) fiscalizar, assídua e ininterruptamente, com o auxílio dos guardas, que para esse fim forem destacados e que ficarão sob a sua imediata direção, as galerias e os museus, fazendo sair imediatamente os que violarem os preceitos acima citados e os que procederem mal, perturbando a ordem e a moralidade;
- f) verificar, quando findos os trabalhos, se as galerias, os museus ou as salas onde se guardam as obras de arte estão nas necessárias condições de segurança;

¹⁸² MARTINEZ JUSTICIA, Maria José. op. cit., p. 278. Tradução nossa.

- g) responder pelos objetos que desaparecerem ou se deteriorarem por sua negligência, assim como por todos os danos ocorridos nas obras de arte se não houver denunciado, em tempo, o autor de tais danos¹⁸³.

Num exame detalhado dos itens referentes ao Art. 159, constata-se que somente o da letra b apresenta a vertente da restauração intervencionista. Em contraposição, os demais itens evidenciam a preocupação com a conservação. O item relativo à letra c apresenta o mesmo conteúdo do Art. 132 da Reforma Pedreira, ressaltando-se a necessidade de higienização do acervo e sua disponibilização ao público visitante. O item relativo à letra d foi integralmente transcrito do estatuto da Reforma Pedreira, mantendo-se atualizado no que diz respeito à não-intervenção do bem cultural e manutenção de suas características originais. Os itens subsequentes manifestam a preocupação com medidas de segurança e, tal com fora analisado anteriormente no período da AIBA, a ENBA também convivia com diversos problemas relacionados à indisciplina dos alunos.

Conforme a análise dos elementos acima mencionados, percebe-se que, no início de sua gestão, Batista da Costa direciona maior atenção à conservação e restauração e, por conseguinte, amplia o escopo de atuação do conservador-restaurador, conferindo-lhe maior representatividade no *campus* institucional. Por outro lado, a documentação administrativa da ENBA revela a constante problemática de conservação do acervo artístico nela alocado que, por vezes, relacionava-se à carência de mão de obra especializada. Na década de 1910, o deputado Maurício de Paiva Lacerda (1888-1959), da tribuna da Câmara de Deputados, realizou contundentes denúncias referentes à administração de Batista da Costa na ENBA. Ao se defender de uma série de acusações, ele escreve carta ao então Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, Alfredo Pinto Vieira de Mello (1893-1960), argumentando:

O número de quadros que encontrei no 1º pavimento – chamado porão – onde se acha a **oficina de restauração**, por não existir outro local onde a faça instalar em melhores condições, e outros compartimentos, já se acham todos nas galerias e os que por falta de espaço não foi possível ai colocar, distribui, na sua maioria, por diversas salas da administração. [...] Os que se acham no 1º. pavimento estão em trabalhos de restauração. Estes trabalhos, por sua natureza, são muito demorados, e são executados por único artista, que dispõe de um só ajudante. [...] O catálogo que junto a estas informações, único exemplar em meu poder, foi organizado em 1893. Outro está sendo confeccionado pelos **restauradores de pintura e escultura**, e a demora em ficar o mesmo terminado, provem do preparo e arranjo das coleções, que se achavam, na sua mor parte, em precário e

¹⁸³ Decreto nº 11.749. de 13 de outubro de 1915.

lastimável estado de conservação, e, bem assim, pela escassez de recursos e carência de pessoal idôneo¹⁸⁴.

Conforme observamos no depoimento do diretor da ENBA, além da falta de infraestrutura nas instalações físicas para a execução dos trabalhos de restauração, prevalece a noção do artista como elemento responsável pela restauração, determinando-se, assim, a justificativa empregada por Batista da Costa na morosidade de um trabalho caracterizado por sua feição artística e artesanal. Ademais, percebe-se o fato de que o restaurador não atuava somente no âmbito de sua área, devendo, portanto, realizar trabalhos de catalogação de acervos de pintura.

É sabido que onde há umidade e calor, o cupim e a traça têm campo apropriado para se desenvolver.
Sempre reconheci os poucos conhecimentos técnicos do falecido restaurador de pintura¹⁸⁵, razão pela qual pedi por diversas vezes se contratasse na Europa um profissional competente, que fosse, ao mesmo tempo, um especialista em autenticar obras antigas, pois é esta parte que mais dificulta a catalogação¹⁸⁶.

As condições físicas adversas do prédio da ENBA contribuíram para a deterioração do acervo alocado na instituição, indicando que o restrito quadro de profissionais composto por somente um conservador-restaurador e acompanhado, provavelmente, de poucos ajudantes, era insuficiente para atender a grande demanda institucional. Nesse contexto, argumentou o diretor da ENBA:

Relativamente há quadros estalados [¹⁸⁷] nas galerias, não me é fácil dar um informação precisa, porquanto muitas vezes tal acidente é ocasionado pelo preparo da tela e pelo processo usado pelo artista. É muito provável que a falta de ventilação nas galerias, tenha prejudicado grandemente as obras nelas existentes. No começo de minha administração, representei ao então Ministro, Dr. Carlos Maximiliano, reclamando vários melhoramentos na Escola. Entre eles foi executado uma segunda clarabóia, afim de atenuar os raios solares e evitar inundações que ali se produziã por ocasião de grandes chuvas¹⁸⁸.

Numa exemplificação bastante pontual, verifica-se, na década de 1920, a atuação do restaurador orientado pelo diretor Batista da Costa no acompanhamento de traslado de obras de artes, que posteriormente se convencionou denominar *courrier*:

¹⁸⁴ AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento 5100, p. 4., 30 de setembro de 1919. Grifos nossos.

¹⁸⁵ Refere-se ao restaurador Vasco José da Costa e Silva.

¹⁸⁶ AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento 5100, op. cit.

¹⁸⁷ Refere-se ao craquelê, rachadura que ocorre no verniz, na camada pictórica, na base de preparação (ou nas três simultaneamente) de uma pintura de cavalete.

¹⁸⁸ AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento 5100, p. 3., 30 de setembro de 1919.

Em cumprimento às determinações de V. Exa, designei o restaurador de pintura desta Escola para acompanhar a remoção dos quadros pertencentes à suas galerias, escolhidos, pessoalmente, pelo Exmo. Snr. Ministro das Relações Exteriores e destinados a ornamentar o Palácio Guanabara, durante a estadia de Sua Magestade o Rei da Bélgica, nesta Capital [sic]¹⁸⁹.

É interessante observar a atuação de Rodolfo Amoedo, vice-diretor e professor de pintura, no campo da conservação e restauração de pinturas. Considerado como professor dedicado ao estudo da cor, Amoedo preocupou-se também com questões relacionadas à técnica pictórica. Nesse contexto, o programa apresentado pelo docente da ENBA, em 18 de fevereiro de 1920, evidencia, de modo muito particular, a subordinação da conservação e restauração à arte da pintura:

O Curso de Pintura será dividido em três séries ou turmas, segundo o grau de adiantamento dos alunos, a saber:

1ª. Série – Natureza morta, constando de gesso antigos ou moldados do natural, grupados com objetos de uso, estofos, roupagens, frutas e flores.

2ª. Série – Estudos de modelo vivo; cabeças em tamanho natural com estudos de expressão, academias em pequenas proporções. Esbocetos de composições decorativas comportando ornatos de folhagens e frutos, troféus, Panópias, frontispícios, intercolúnios, medalhões, soreportas, etc. Nestas duas primeiras séries os alunos se exercitarão nos três mais característicos processos de pintura: aquarela, têmpera e óleo.

3ª. Série – Estudos de modelo-vivo; troncos e academias em maiores dimensões. Esbocetos de composição de quadros e assuntos mitológicos, bíblicos ou históricos. Noções práticas sobre envernizamento, **limpeza e reparação de pinturas deterioradas**. Serão indicados os meios mais fáceis de verificação das tintas, colas, gomas, resinas, essências, óleos e vernizes, **bem como as reparações de acidentes diários, como sejam, rasgões, empolas, soluções de continuidade e outros**¹⁹⁰.

Ao avaliarmos o escopo da programação do Curso de Pintura da ENBA defendido por Rodolfo Amoedo, é possível detectar elementos vinculados às matrizes italianas da “Arte de Restauração” oitocentista proposta por Secco-Suardo. Assim, observa-se que a pertinência do ensino da restauração de pinturas no âmbito do Curso de Pintura da ENBA encontraria amparo nas formulações de Secco-Suardo:

O verdadeiro e perfeito restaurador deve, além de tudo, ser honesto, moderado, cauteloso, sincero, amante da arte que exercita, não menos importante que a sua honra. Deve ter aptidão mecânica, conhecer os princípios da química, especialmente no que pode ter relação com as cores e com as operações de polimento, ser dotado de uma diligência e paciência a toda prova e, finalmente,

¹⁸⁹ AMDJVI – EBA/UFRJ.

¹⁹⁰ AENBA, 1957, p. 16. Grifo nosso.

ser um pintor em todos os sentidos do termo, e versado em todas as práticas de pinturas¹⁹¹.

Conforme avaliou o Prof. Alfredo Galvão (1900-1987), Rodolfo Amoedo foi o mais estudioso no assunto da conservação e restauração de pinturas, sendo considerado, portanto, um “verdadeiro precursor da atualização dos processos de restauração”, cooperando para a recuperação da obra Primeira Missa no Brasil e de outros quadros executados pelo restaurador Sebastião Vieira Fernandes (1866-1943). A relação hierárquica e hegemônica do docente de pintura em relação às atividades desempenhadas pelo restaurador é fortemente destacada no texto de Galvão:

Havia, então, o maior cuidado no exame dos quadros por uma comissão de professores, presidida pelo ilustre mestre. Redigido o relatório, com as medidas a serem adotadas, era o mesmo discutido em reunião da Congregação, aprovado e entregue ao Restaurador, que ficava, ainda, sob a fiscalização dos professores¹⁹².

A preocupação de Rodolfo Amoedo acerca dos métodos de pintura empregados, bem como as vinculações com a conservação e restauração das obras parece ser frequente em seus escritos. Em tom didático, Amoedo argumentou:

Não faltam publicações em que são explicados os processo matérias da arte da Pintura, na antiguidade, na idade média e, modernamente, de 1830 para cá, muitos artistas e homem das letras que se interessaram por esta sublime arte, publicaram trabalhos seus, outros, traduções de autores antigos.

Entretanto, um artista que sobre esses mesmos processo publicou um livro notável, pondo um pouco de ordem nestas coisas, pode dizer “que a conservação da Pintura se encontra, hoje, na razão inversa de sua antiguidade!”

Como? Por quê?

Como os pintores, cada vez menos, se tem querido ocupar com esta questões, o mercantilismo se foi apropriando da confecção de todo o material artístico, sob pretexto de lhes poupar tempo! Ora, a indústria foi progredindo com o desenvolvimento da química, mas foi também facilitando imitações desastrosas que os artistas tiveram de suportar, pagando, assim, bem caro a sua negligência ou mesmo boa-fé.

[...] Não é preciso mais para demonstrar que o ensino dos processos materiais da Pintura se impõe com uma necessidade imperiosa numa Escola Superior de Belas Artes. [...] Será preciso lembrarmo-nos que, como muito bem diz J. G. Vibert, em seu notável livro sobre conservação da Pintura, que se dermos ao vindouros a impressão de que a Pintura não dura, les acabarão abandonando-a.

Prof. Rodolpho Amoedo – Escola Nacional de Belas Artes, 24 de março de 1933¹⁹³.

¹⁹¹ SECCO-SUARDO, Giovanni. op. cit., p. 10. Tradução nossa. Grifo nossos.

¹⁹² AENBA, 1957, p. 22.

¹⁹³ Ibidem, p. 26.

Na década de 1930, encontramos registros da prestação de serviços para outras unidades do serviço público federal. Em correspondência dirigida ao então diretor Archimedes Memória (1893-1960), o General Augusto Inácio do Espírito Santo Cardoso faz referências elogiosas ao trabalho de restauração do Barão de Triumpho, pertencente ao Ministério da Guerra:

[...] cumpro o gratíssimo dever de manifestar-vos os meus mais vivos agradecimentos não só pela maneira gentil e altamente patriótica com que foi aí acolhida a solicitação deste Gabinete como também pelo carinho revelado na execução do trabalho, evidenciando assim, a Escola sob a vossa competente direção, o grande devotamento às belas artes e o culto à memória dos grandes vultos da nossa história¹⁹⁴.

O pintor Sebastião Vieira Fernandes foi nomeado, em 1918, para exercer o cargo interino de restaurador da ENBA e, em 1920, passa a ocupar o cargo efetivo daquele estabelecimento de ensino¹⁹⁵. Sebastião Fernandes teve formação artística no Liceu de Artes e Ofícios e, mais tarde, na AIBA, tendo sido discípulo de João Zerefino da Costa (1840-1915) e Batista da Costa. Atuou como pintor retratista e professor de pintura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, trabalhando também em colégios particulares e em casas de família. À época de sua nomeação para a ENBA, Sebastião Fernandes já acumulava vários prêmios e distinções artísticas, obtidos ainda nos concursos promovidos pela AIBA. Em 1880, recebeu pequena medalha de ouro em Desenho figurado; 1881, menção em Pintura histórica; 1882, medalha de prata em pintura histórica; 1883, pequena medalha de ouro em pintura histórica; 1884, pequena medalha de ouro em pintura histórica e em modelo vivo; 1885, grande medalha de ouro em pintura histórica e em modelo vivo; 1886, menção em pintura histórica e Prêmio Imperatriz do Brasil¹⁹⁶. Com o advento da proclamação da República, Fernandes não pôde gozar do Prêmio Imperatriz do Brasil que lhe possibilitaria o custeio e manutenção de viagens de estudos à Europa.

A carreira de Sebastião Fernandes é permeada por trabalhos no campo da pintura artística, bem como nas atividades de conservação e restauração. Em 1913, o professor Zerefino da Costa convidou-o para restaurar e executar certas ornamentações da igreja da Candelária no Rio de Janeiro. Sebastião Fernandes também executou várias cópias dos grandes mestres como, por exemplo, *a Primeira Missa do Brasil*, da autoria de Vitor

¹⁹⁴ AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento 570.

¹⁹⁵ BOITEUX, Henrique. *Santa Catarina nas Belas Artes: o pintor Sebastião Vieira Fernandes*. Rio de Janeiro: Zelo Valverde, p. 37.

¹⁹⁶ UNIVERSIDADE DO BRASIL. op. cit., p. 17.

Meireles. A performance da cópia da referida obra foi comentada em jornal da época, rendendo destacados elogios ao pintor:

Acha-se em exposição na sala de honra do Centro Catarinense, sala “Conselheiro Mafra”, um trabalho que merece a atenção e os aplausos dos filhos de Santa Catarina. É uma obra de arte, uma cópia magnífica da sobejadamente conhecida “Primeira Missa no Brasil”, do catarinense Vitor Meirelles, com justiça aclamado a mais legítima glória da pintura nacional. Essa cópia é de execução de outro catarinense, e com transunto fiel que é, atesta um belo talento de pintor aperfeiçoado por estudo longo e consciencioso.

Mas esse quadro não é a primeira revelação do quanto vale o pincel de Sebastião Viera Fernandes. Inúmeras outras telas que figuram em galerias particulares, cópias de quadros célebres, um ou outros trabalhos original, esplêndidos e fiéis retratos, asseguram de há muito a mestria do pintor¹⁹⁷.

Dentre os primeiros trabalhos realizados por Sebastião Fernandes na ENBA estão: *Flagelação de Cristo, Traição de Judas, Meditação de São Jerônimo, Jeremias contemplando as ruínas de Jerusalém* e “outros por ele reconstituídos e que se achavam nos subterrâneos amontoados, ou melhor, nas catacumbas, ainda hoje fáceis de ver, tal a quantidade deles lá jogados”¹⁹⁸.

Em correspondência dirigida ao Diretor da ENBA, em 27 de setembro de 1919, verificamos o parecer do restaurador e conservador Sebastião Vieira Fernandes:

Conforme pedido de V. Ex., científico que tendo examinado os trabalhos de Vitor Meirelles existentes na Sala de restauração d’esta Escola, declaro que estão em péssimo estado na sua maioria sem que possa se atribuído o seu estado a falta de cuidados. Da relação dos trabalhos em data de 9 de outubro de 1903, consta dos seguintes quadros e desenhos.

Barranco (Paisagem não concluída)

Sete estudo para o panorama da Cidade do Rio de Janeiro

Casamento da Princesas (Esboceto a óleo)

Esboceto a óleo para o quadro relativo a Questão Cristã.

Dois estudos de mulheres italianas

Três estudos para o panorama de entrada da esquadra

Quinze estudos diversos

Esboceto da batalha dos Guararapes

Cabeça de estudo do General Holandês

Nove pastas com aquarelas e desenhos

Cabeça de estudo de Felipe Camarão (Estudo a óleo para a Batalha dos Guararapes)¹⁹⁹.

¹⁹⁷ BOITEUX, Henrique. op. cit., p. 47.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 37

¹⁹⁹ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN – *Centro de Restauração de Bens Culturais*. Correspondência de Sebastião V, Fernandes ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Caixa 04, pasta 05 envelope 04, folha 95.

O parecer emitido por Sebastião Fernandes nos possibilita o entendimento da atuação de um profissional múltiplo, ou seja, o trabalho de conservação e restauração em diversas técnicas artísticas como: desenho, aquarela e óleo, bem como em suportes distintos: papel e tecido.

Utilizando-se do recurso de metáfora poética, o escritor Henrique Boiteux avaliou a atuação de Sebastião Fernandes nos trabalhos de conservação e restauração da ENBA:

Com ardente zelo, Sebastião Fernandes, qual jardineiro conhecedor do valor das ricas flores que estavam a seu cuidado, deixadas nos salões daquela pinacoteca, ia, com o seu regador, que eram a paleta e seu pincel, restituindo-lhes o viço primitivo²⁰⁰.

Conforme apontam os registros documentais, Sebastião Fernandes Vieira atuou na ENBA no período compreendido entre 1918 a 1934, sendo considerado o último restaurador oficial da ENBA. A aposentadoria de Sebastião Vieira Fernandes demarca a atuação de um profissional ainda ancorada nos moldes artísticos, ou seja, um pintor-restaurador, tal como fora Carlos Luiz do Nascimento ao longo da sua atuação na AIBA.

Dentre as ações da Era Vargas, em 1937, o Governo separou a pinacoteca da ENBA, sendo criado o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) pelo ministro Gustavo Capanema (1824-1908). Desse modo, a coleção foi desmembrada, sendo que a maior parte passou a constituir o acervo do MNBA e a outra parte, considerada mais didática, foi distribuída por entre salas e ateliês da ENBA. Assim, as duas instituições passaram a ocupar as dependências do mesmo edifício, ficando o MNBA instalado na parte frontal, voltada para a avenida Rio Branco, e a ENBA na parte posterior, voltada para as ruas Araújo Porto-Alegre e México.

Em 1937, aos quarenta e sete anos de existência, a ENBA contabiliza a atuação de oito profissionais na área da conservação e restauração, sendo dois restauradores efetivos (João José da Silva e Sebastião Vieira Fernandes) e seis interinos (Hortêncio de Cordoville, João Duarte de Moraes, Eduardo Miguel da Costa, Honório de Cunha e Mello, Joaquim Rodrigues Moreira Junior, Julião Carneiro de Oliveira) entre restauradores e ajudantes de conservação. Trata-se de um número muito restrito de profissionais em relação ao volume quantitativo do acervo acumulado na ENBA no percurso de cento e vinte um anos, considerando-se a chegada inicial do núcleo de obras de arte com a Missão Francesa em

²⁰⁰ BOITEUX, Henrique. op. cit., p. 37.

1816. Em outras palavras, não houve crescimento do número de profissionais, concluindo-se que se, em 1855, na Reforma Pedreira, havia somente um profissional atuante na AIBA, o mesmo se verifica em 1934, quando o conservador-restaurador Sebastião Vieira Fernandes aposentou-se.

A seguir, no **Quadro 3**, apresentamos a sistematização dos profissionais que trabalharam na ENBA, e no **Quadro 4** as variações na nomenclatura profissional detectadas nas fontes documentais ao longo da pesquisa diagnóstica.

Quadro 3 – Profissionais que trabalharam na ENBA

Ano	Nome	Cargo ocupado	Formação artística	Meritocracia Artística
1896	Eduardo Miguel da Costa	Conservador e restaurador de quadros (interino)	-	-
1889	João José da Silva	Conservador e restaurador de quadros	AIBA	. Menção e medalha de prata em Desenho figurado (1871); . Pequena medalha de ouro em Desenho figurado (1874); . Menção em Modelo vivo (1886).
1883 - 1893	Hortêncio Branco de Cordoville	Conservador e restaurador interino de escultura	AIBA	. Menção em Estatuária e Escultura de ornatos (1867); . Menção e medalha de prata em Estatuária e medalha de prata em Escultura de ornatos (1868); . Pequena medalha de ouro em Estatuária de ornatos (1869); . Pequena medalha de ouro em Estatuária e menção em Escultura e menção em Escultura de ornatos (1869); . Menção em Estatuária (1870); . Menção e pequena medalha de ouro em Estatuária (1871); . Menção em Modelo vivo (1872).
1883	João Duarte de Moraes (1866-1943)	Restaurador de conservador de quadros	AIBA	-
1912	Julião Carneiro de Oliveira	Ajudante de conservador e restaurador de gesso	-	-
1916	Honório da Cunha e Mello	Conservador-restaurador de escultura	Livre Docente da ENBA	. Medalha de 2ª Classe (Prata).
1918	Sebastião Vieira Fernandes (1866-1943)	Restaurador	Liceu de Artes e Ofícios – RJ AIBA	. Pequena medalha de ouro em Desenho figurado (1880); . Menção em Pintura histórica (1881); . Medalha de prata em Pintura histórica (1882); . Pequena medalha de ouro em Pintura histórica (1884); . Pequena medalha de ouro em Pintura histórica e em Modelo vivo (1885); . Grande medalha de ouro em Pintura histórica e em Modelo vivo (1886); . Menção em Pintura histórica e Prêmio Imperatriz do Brasil (1886).

Fonte: Do autor.

Quadro 4 – Designações do profissional na ENBA

Ano	Designação do profissional	Contexto histórico	Demanda institucional
1890	“Conservador”	Decreto nº. 938 de 08 de novembro de 1890	ENBA
1901	“Conservador”	Decreto nº 3.987 de 13 de abril de 1901	ENBA
1911	“Conservador-restaurador” (pintura e gravura) “Conservador-restaurador” (escultura)	Decreto nº. 8.962 de 14 de setembro de 1911	ENBA
1911	“Ajudante de conservador-restaurador”	Decreto nº. 8.962 de 14 de setembro de 1911	ENBA
1915	“Conservador-restaurador” (seção de pintura) “Conservador-restaurador” (seção de escultura)	Decreto nº. 11.749 de 13 de outubro de 1915	ENBA

Fonte: Do autor

Ao realizarmos uma análise comparativa do perfil conceitual do profissional da ENBA em relação ao da AIBA, não encontramos mudanças significativas no processo de construção cultural da profissão. Assim como a AIBA atuou como *campus* favorável para o surgimento do “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca”, da mesma forma e de modo contínuo, a ENBA atuou como espaço social específico nos qual os atores sociais travaram sua atuação profissional, seja no âmbito do aprendizado especializado na conservação e restauração de objetos artísticos, seja no próprio exercício profissional.

Em relação à formação e às qualidades profissionais dos conservadores-restauradores que atuaram na ENBA, confirma-se que eram portadores de formação artística e que frequentaram a AIBA ou o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Igualmente importante é salientar a continuidade da valoração da meritocracia artística na medida em que, no momento de suas nomeações, todos os funcionários já acumulavam significativos prêmios nos salões oficiais, tanto na AIBA como na ENBA. A conjunção desses fatores possibilita-nos considerar que o capital cultural dos profissionais residia basicamente nos valores e saberes da formação artística, bem como o capital simbólico vinculava-se aos valores de reconhecimento, honra e prestígio artístico que se constituíram como elementos fundamentais para o desempenho profissional. Em outras palavras, toma-se o fato de ser artista como *conditio sine qua non* para o exercício do cargo de conservador-restaurador. Desse modo, à luz da Arte da Restauração, persiste, ainda, o

habitus estruturado na concepção do artista-restaurador, do pintor-restaurador e do escultor-restaurador.

Ainda no que concerne ao desenho do perfil conceitual do conservador-restaurador, verifica-se que os profissionais não atuaram de modo exclusivo no cargo público, na profissão. Pelo contrário, nota-se que era comum o duplo exercício profissional, tendo em vista que muitos deles trabalhavam no âmbito da produção artística, sejam como pintores, desenhistas, escultores, ornamentistas, professores de pintura e desenho. Tal constatação confere à conservação e restauração um sentido de subyacência, de subordinação ao campo da arte. De outra parte, pode-se inferir a interpretação de que, sob o ponto de vista do capital econômico, tratava-se de uma profissão mal remunerada cujos salários ficavam abaixo dos docentes e, até mesmo, do secretário da ENBA.

Em relação à valoração do objeto a ser preservado, observa-se que as ações de conservação e restauração não foram direcionadas apenas tendo em vista a utilização didática do acervo, quer em exposição nas galerias, quer nas aulas de desenho e pintura da ENBA. Verificou-se o alargamento da valoração do objeto na medida em se atribuiu a importância a partir da significação de elementos históricos e estéticos, bem como realizou-se a prestação de trabalhos para outras unidades do serviço público e para particulares.

Desse modo, compreende-se que a atuação do conservador-restaurador no espaço social da ENBA mantém-se vinculada à disputa da autoridade artística mediante a matriz conceitual da Arte da Restauração, não se relacionando, portanto, à disputa de autoridade científica expressa, pois, nos novos paradigmas éticos, estéticos e técnicos da conservação e restauração. Tal constatação nos indica um descompasso com o cenário internacional preservacionista da década de 1930, no qual já se despontavam os conceitos e práticas técnico-científicas de conservação e restauração.

Compreende-se que a construção cultural da profissão do conservador-restaurador processou-se no âmbito administrativo da AIBA e ENBA – como espaços simbólicos de consagração dos atores sociais –, antecedendo, portanto, à promulgação da Constituição Federal de 1934, quando é criada a proteção legal do patrimônio artístico e histórico brasileiro e, em termos jurídicos, a noção de patrimônio histórico e artístico nacional é referida pela primeira vez como sendo objeto de proteção obrigatória por parte do Estado brasileiro.

CAPÍTULO 3 - A RUPTURA DA ARTESANIA E O DISCURSO CIENTÍFICO: o papel do Museu Nacional de Belas Artes para a mudança de paradigmas da Conservação-Restauração

A conservação de obras de arte traz problemas que preocupam cada vez mais os meios envolvidos. As duas conferências organizadas pelo Escritório Internacional de Museus, em Roma, depois em Atenas, em 1930 e 1933, tratavam precisamente da preocupação de ver essas questões saírem do empirismo e chamar a atenção dos diretores de museus sobre a abordagem considerável que a ciência moderna lhes oferece hoje.

ROBERT EIGENBERGER et al.²⁰¹

A Era Vargas (1930-1945) é particularmente privilegiada quanto às ações do Estado no empreendimento das políticas públicas de preservação do patrimônio nacional. No contexto de um regime centralizador, autoritário e patriótico, o projeto político-ideológico do governo de Getúlio Vargas entendeu, desde 1930, a importância da institucionalização dos chamados patrimônios históricos e artísticos nas sociedades modernas, especialmente no que se refere à representação simbólica da identidade e da memória da nação brasileira.

Não obstante o reconhecimento acerca da necessidade de proteção do patrimônio histórico e artístico brasileiro ter sido apontado na década de 1920, foi, notadamente, após a Revolução de 1930 que o Estado forjou o estabelecimento das bases de uma política cultural, tendo como referência inaugural a criação do Ministério da Educação e Saúde. Nesse contexto, há que se ressaltar a influência do ideário e da postura de vanguarda dos intelectuais modernistas da década de 1920. Esses intelectuais colocaram, na ordem do dia, as narrativas do processo de invenção da nação no qual uma elite – que se pretende culta e civilizada – protagoniza o direcionamento das linhas políticas de preservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro. Além disso, a participação dos intelectuais no cenário político nacional fomentou o debate em torno de questões sociais e – ao reinterpretarem o passado colonial, imperial e oligárquico – propuseram a busca da *brasilidade* como entendimento da descoberta de um Brasil essencialmente autêntico e desvinculado do modelo europeu.

²⁰¹ EIGENBERGER, Robert et al. Por uma educação profissional dos restauradores de obras de arte. *Museion: revue internationale de museographie*. Institut international de coopération intellectuelle: Paris. v. 19, p. 83-85, 1931. p. 83. Tradução nossa.

No cenário internacional, a *Carta de Atenas* de 1931 afirma, em suas conclusões, que conservar o patrimônio é um dever para com as nações civilizadas, fomentando, por conseguinte, o debate preservacionista ao proclamar “que a conservação do patrimônio artístico e arqueológico da humanidade interessa à comunidade dos Estados”, a “garantia de conservação de monumentos e obras de arte” e a “proteção dos testemunhos de toda a civilização”²⁰². Pode-se depreender, nesse sentido, que o meio político e intelectual brasileiro não estaria alheio às recomendações internacionais ao considerarmos que com a promulgação da Constituição Federal de 1937, cria-se, efetivamente, a proteção legal do patrimônio artístico e histórico brasileiro, a partir das noções de excepcionalidade e da valorização da excelência histórica e artística. Nesse mesmo sentido, Maria Cecília Londres Fonseca afirmou que “havia entre as classes mais altas a ideia de que a civilização estava nos países desenvolvidos da Europa e da América do Norte, e que a única maneira do Brasil civilizar-se era imitar esses modelos”.²⁰³ No que diz respeito ao projeto de construção do patrimônio do período getulista, Déa Fenelon assim avaliou:

Nascida nos meandros e contradições do autoritarismo do Estado Novo, esta concepção de patrimônio histórico, mesclada de rebeldia modernista, acabou por cristalizar os elementos do nacionalismo autoritário com intenções modernistas, na tentativa e com o objetivo de recuperar o passado e alcançar uma definição de identidade. Em suas falas e em suas memórias, os intelectuais que deram forma e conteúdo à política de preservação do SPHAN sempre se consideraram não apenas como portadores de uma grande autonomia em relação ao Estado, mas também como vanguardas de cunho liberal que propugnavam a identificação, a defesa, a restauração e a conservação dos grandes monumentos e obras de arte que dariam consistência à chamada cultura brasileira²⁰⁴.

Nessa conjuntura, Mário de Andrade (1893-1945) foi convidado, em 1936, pelo ministro Gustavo Capanema para elaborar o anteprojeto que estabelecia as condições de funcionamento de uma entidade governamental voltada para a proteção do patrimônio cultural brasileiro. O projeto marioandradiano é sempre lembrado pelas características pioneiras de suas propostas, bem como pela abrangência cultural das ideias nele contidas, contemplando desde a arte erudita até a arte popular. Esse documento foi usado nas discussões preliminares sobre a estrutura e funcionamento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), regulado pela promulgação do Decreto-Lei nº 25

²⁰² CURY, Isabelle (Org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000. p. 13-19.

²⁰³ FONSECA, Maria Cecília Londres. *Trajatória da política federal da preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC-Iphan, 2005. p. 99.

²⁰⁴ FENELON, Déa. Política Culturais e Patrimônio Histórico. In: *O Direito à Memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: SMC/DPH, 1992, p. 29-36. p. 29.

de 1937. O projeto de Mário de Andrade passou por muitos cortes na sua concepção original e, nesse sentido, Joaquim Falcão chega a admitir que o Decreto-Lei nº. 25 de 1937 é quase uma “versão empobrecida” do referido projeto²⁰⁵. Orientado pelo conceito iluminista de cultura, como sinônimo de conhecimento e erudição, Rodrigo de Melo Franco de Andrade dirige as ações do SPHAN pautadas na valoração da “tradição” e de “civilização”, configurando especial relevo à relação do passado. Portanto, a apropriação do passado era entendida como ferramenta para educar a população tendo em vista o ideário de civilização e unidade da nação brasileira.

É igualmente importante destacar, no bojo do projeto getulista, a fundação dos primeiros museus artísticos brasileiros. Remontando-se às matrizes da política expansionista de criação de museus europeus, demarcada no século XIX, as ações preservacionistas do Estado brasileiro reconhecem o papel da instituição museológica como espaço oficial (*campus*) de proteção do passado, bem como um mecanismo contra o fenômeno de dispersão do patrimônio histórico e artístico motivado pelo comércio ilícito. Por outro lado, tal como propusera Mário de Andrade, a criação de distintos museus brasileiros implicaria, conseqüentemente, na consolidação da identidade cultural brasileira. Desse modo, o escritor modernista propunha a criação de quatro livros de tombamento e, em relação aos museus, verifica-se a proposição da criação de quatro museus relacionados aos quatro livros de tomo, quais sejam: museu arqueológico e etnográfico, de belas artes, histórico e de artes aplicadas. Assim, o Museu Histórico Nacional (1922) corresponde ao livro “histórico” e o Museu Nacional de Belas Artes (1937) ao livro “belas artes”.

3.1 A criação do Museu Nacional de Belas Artes no contexto do Estado Novo

Por meio da Lei nº. 378, de 13 de janeiro de 1937, que dá nova organização ao Ministério de Educação e Saúde Pública, é criado o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), na gestão do ministro Gustavo Capanema, destinado a “recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal”²⁰⁶. Inaugurado em 1938 pelo presidente Getúlio Vargas, a origem do MNBA vincula-se à Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), antiga Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Portanto, a coleção de

²⁰⁵ Cf. CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 95-108. p. 98.

²⁰⁶ BRASIL. Lei nº 378, de 13 jan. 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. *Diário Oficial* [da República Federativa do Brasil]. Rio de Janeiro, 15 jan. 1937.

obras da ENBA passa a constituir o núcleo principal do acervo do novo museu, considerado o primeiro museu artístico do Brasil. Sobre o contexto político-cultural que propiciou o nascimento das primeiras instituições museológicas brasileiras, Maria Cecília França Lourenço avaliou que

os museus de arte herdaram pressupostos, tanto dos de história natural, quanto das coleções religiosas e reais, ignorando-se a diversidade, seja tipológica, seja cultural. Acolhem o sentido triunfalista, grandiloquente e celebrativo das coleções, como também os valores de raridade, exemplaridade, notabilidade e conservação de tipos em extinção [...]. Formulam-se critérios de proximidade no gênero e na época, ressaltam-se mudanças e ápices, segundo uma visão evolutiva, evidenciando-se o protecionismo ante o passado²⁰⁷.



Figura 12: Prédio da Escola Nacional de Belas Artes. Foto: Marc Ferrez. Antes de 1923.

Fonte: Álbum da Avenida Central. São Paulo: Editora Ex-libris, 1983

Ainda no que concerne à análise da sociogênese dos primeiros museus brasileiros, cabe ressaltar o importante crivo de legitimidade cultural que os museus conferem à nação, especialmente no que se refere à sedimentação de um discurso oficial relativo à proteção do patrimônio cultural. Verifica-se, portanto, que o “o ideário de uma identidade pátria respeitável encontra-se sintonizada com a criação de museus”²⁰⁸ e conforme resalta Andreas Huyssen é “a partir de seus arquivos divididos por disciplinas e de suas coleções, que o museu definiu a identidade da cultural ocidental.”²⁰⁹ Em relação aos cargos criados nos quadros do funcionalismo público, a Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde, esclarece no Art. 70:

²⁰⁷ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 87.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 84.

²⁰⁹ HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997. p. 222.

Ficam criados, no quadro I, os seguintes cargos efectivos [sic]: 2 médicos sanitaristas da classe M; 4 médicos sanitaristas da classe L; 4 médicos sanitaristas da classe K; 3 oficiais administrativos da classe L; 10 oficiais administrativos da classe J; 8 técnicos de educação da classe L; 16 técnicos de educação da classe K; 20 técnicos de educação da classe J; 24 técnicos da classe I; 1 taquígrafo da classe J; 1 taquígrafo da classe I; 1 desenhista da classe G; 3 desenhistas da classe F; 1 bibliotecário da classe F; 1 arquivista da classe F; 1 conservador da classe J; 2 conservadores da classe I; 3 conservadores da classe H; 4 conservadores da classe G; e 5 zeladores da classe C²¹⁰.

Assim, ao determos nossa análise no profissional que se dedicaria à conservação e à restauração do acervo do MNBA, verificamos que o Art. 70 não faz menção ao cargo de conservador-restaurador – que anteriormente dedicava-se ao acervo de pinturas da ENBA – até então existente nos quadros do funcionalismo público federal. Portanto, como se observa, a criação do MNBA coincidirá com a extinção do cargo do conservador-restaurador. Tal constatação encontra clara sintonia com a análise do Prof. Alfredo Galvão, em seu texto “Museu e Restauração de Obras de Arte”:

Em 1937, resolveu o Governo separar a pinacoteca da Escola, sendo criado o Museu Nacional de Belas Artes. Não foi, porém, organizado um verdadeiro Gabinete de Restauração, nem previsto o cargo restaurador²¹¹.

Por outro lado, no escopo do Art. 70 da Lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937, constata-se a indicação do número de dez cargos de “Conservador” para trabalhar no âmbito do Ministério da Educação e Saúde. No sentido de elucidar o perfil desse profissional no contexto da década de 1930, encontramos amparo na análise de Lygia Costa Martins, quando a museóloga esclarece que a denominação “conservador de museus” no Brasil é derivativa dos *conservateurs* franceses, equivalente ao *curators*, ingleses ou norte-americanos²¹². De igual importância é o memorial intitulado “A carreira do Conservador”²¹³ apresentado por Gustavo Barroso (1889-1959) ao Departamento

²¹⁰ BRASIL. Lei nº 378. op. cit.

²¹¹ GALVÃO, Alfredo. op. cit.

²¹² COSTA, Lygia Martins. *De Museologia Arte e Políticas de Patrimônio*. Edições do Patrimônio – Rio de Janeiro, IPHAN, 2002. p. 66.

²¹³ BARROSO, Gustavo. A carreira de Conservador. In. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 8, p. 231, 1947.

Administrativo do Serviço Público (DASP)²¹⁴. Inconformado com posição atribuída aos Conservadores de Museu no Plano de Classificação de Cargos e Vencimentos do Funcionalismo Civil, assim argumentou o então diretor do Museu Histórico Nacional:

A palavra Conservador presta-se à interpretação acima aludida por ignorância ou malícia. Por isso, muitas vezes se pretende rebaixar o cargo assim nomeado, porque ao seu nome atribuem funções de condição inferior como a guarda ou limpeza de materiais e edifícios. Nada mais absurdo²¹⁵.

Com o propósito de realçar a importância e o capital simbólico da profissão, Barroso a situa no contexto internacional:

Para os entendidos em Museu no mundo inteiro, o título de Conservador possui incontestável prestígio. Daí a relutância dos componentes da carreira em propugnar sua mudança para designações que têm sido propostas: Técnicos de Museus, Museólogo ou Museologista. Tais termos nada diriam aos especialistas da Europa e das Américas, enquanto que o de Conservador abre a quem o usa todas as portas. Em Portugal, na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos, não se usa sequer o título de Diretor de Museu, mas o de Conservador, *verbi gratia*: Conservador do Museu dos Côches, Conservador do Museu das Janelas Verdes, em Lisboa, e até Conservador da Biblioteca da Ajuda; *Conservateur Du Musée du Louvre*, *Conservateur du Musée de Cluny*, *Curator of the British Museum*, *Curator of the South Kensington Museum*, em Londres; *Curator of the Metropolitan Museum* em Nova Iorque²¹⁶.

Já em relação ao contexto nacional, Barroso elenca personalidades brasileiras detentoras de capital intelectual, bem como de prestígio e honra, reforçando o capital simbólico atribuído à profissão:

No Brasil, homens ilustres pelo seu saber, como o Dr. Pedro Calmon, Reitor da Universidade, os Professores Edgar Romero, Anyone Costa e muitos outros honram-se com o título de conservadores. O signatário destas linhas, membro da Academia Brasileira de Letras e Diretor do Museu Histórico Nacional, tem orgulho de ser o mais antigo Conservador de Museu do Brasil²¹⁷.

Mais adiante, Barroso se incumbe do exame epistemológico do vocábulo “conservar”, apontando, conseqüentemente, seu caráter polissêmico e a abrangência deste campo semântico ao afirmar que:

²¹⁴ Órgão previsto pela Constituição de 1937 e criado em 30 de junho de 1938, diretamente subordinado à Presidência da República. Estabelecia com objetivo aprofundar a reforma administrativa destinada a organizar e a racionalizar o serviço público no país.

²¹⁵ BARROSO, Gustavo. op. cit., p. 230.

²¹⁶ Ibidem, p. 231.

²¹⁷ Idem.

qualquer léxico latino que, na língua de Roma, o verbo transitivo – *Conservo* – *Conservas* – *Conservare*, quer dizer: *conservar, salvar, defender, observar, guardar, respeitar e cumprir*; o adjetivo *Conservatus* – *Conservata* – *Conservatum*, filho do particípio passado, significa: *conservado, mantido, salvo, defendido, observado e guardado*; e o substantivo *Conservator* – *Conservatoris* indica o que *serva, salva, defende e mantém*. Daí, na epigrafia latina, segundo se verifica do *Corpus Inscriptioinum Latinorum*, ser Júpiter, o Deus Supremo, cognominado *Conservator*, isto é, o Salvador. Com a mesma acepção Cícero emprega a palavra. Como se vê, nenhuma origem mais nobre para todos quantos, com sua técnica, suas pesquisas, seus estudos, sua experiência e seu saber, se dedicam a *guardar, conservar, defender, comentar e salvar*, assim, da destruição do descaso e do esquecimento as obras de arte e as relíquias do passado²¹⁸.

Com se pode interpretar, Barroso, num exercício dialógico, ressalta a conotação sacralizante atribuída ao substantivo “*Conservator*”, associando-a à posição de preeminência do Conservador de museu frente ao campo demarcado pela preservação do patrimônio histórico e artístico. Desse modo, tal como os indivíduos consagrados, o Conservador de Museu seria portador de signos distintos que reafirmariam a posse do capital simbólico para *guardar, conservar, defender, comentar e salvar* o patrimônio histórico e artístico valorado a partir da noção de *reliíquias do passado*.

Pelos enunciados acima, nossa análise encaminha-se na constatação da perda do *status quo* do conservador-restaurador no âmbito da esfera pública e, por outro lado, pode-se conceber o entendimento de que o Conservador de museu, no âmbito de funções, assumiria, portanto, uma posição protagonista frente às ações de conservação e restauração de pinturas alocadas no acervo do MNBA.

Os anos de 1938 e 1939 marcam o início das atividades do MNBA. No que diz respeito ao funcionamento de sua estrutura organizacional, o então diretor Oswaldo Teixeira estabeleceu o organograma da instituição, sendo que a “Diretoria é centro de todo movimento do Museu. A ela estão subordinadas as quatro seções principais: a) Secretaria, b) Seção de restauração, c) Salas de exposições e d) Portaria”. Conforme se verifica no organograma, a “Seção de Restauração” é dividida em duas ramificações: pintura e escultura.

3.2 O concurso público para a carreira de Conservador de museu em 1939

A realização, em 1939, do primeiro concurso público para provimento em cargos da classe inicial da carreira de Conservador do Ministério da Educação e Saúde reveste-se

²¹⁸ Ibidem, p. 231-232.

como fato de notória significação no contexto brasileiro da preservação de acervos museológicos. Consoante com o aparato burocrático da Era Vargas que preconizava o combate à corrupção e ao nepotismo, orientando-se pelos princípios da profissionalização, da ideia de carreira e de hierarquia funcional, coube, portanto, ao DASP, Divisão de Seleção e Aperfeiçoamento, a publicação da portaria nº 230 de 23 de agosto de 1939, regulando as instruções especiais relativas a esse concurso público.

Sobre o ineditismo do referido concurso, o jornal *O Globo*, em 03 de janeiro de 1940, assim noticiou:

No salão nobre da Escola Nacional de Belas Artes, teve lugar hoje, o início das provas de seleção para o provimento de cargos de conservadores de museus do Ministério da Educação e Saúde.

Constituindo o fato uma verdadeira novidade, pois é a primeira vez que no Brasil se realiza um concurso de tal natureza, grande foi o número de pessoas que assistiu ao ato. [...] Amanhã, às 15 horas, no Museu Nacional de Belas Artes terá lugar a prova técnica de museus, e nos dias seguintes as de idiomas e história.

Os candidatos que forem classificados no concurso, destinam-se ao preenchimento de vagas existentes no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu Histórico Nacional, podendo ainda ser aproveitados em outros museus subordinados ao Ministério da Educação²¹⁹.

²¹⁹ NÚCLEO MEMÓRIA DA MUSEOLOGIA DA UNIRIO (NUMMUS) - Coleção RLL.9556. “Um concurso inédito no Brasil”. Jornal *O Globo*. 03 jan. 1940. Caixa 6.

2



Um grupo dos candidatos ao concurso de conservadores de museus

Um concurso inédito no Brasil

Em provas os candidatos a conservadores de museus

No salão nobre da Escola Nacional de Bellas Artes, teve lugar hoje, o início das provas de selecção para o provimento de cargos de conservadores de museus, do Ministerio da Educação e Saude.

Constituindo o facto uma verdadeira novidade, pois é a primeira vez que no Brasil se realiza um concurso de tal natureza, grande foi o numero de pessoas que assistiu ao acto.

A mesa que dirigiu os trabalhos estava presidida pelo Sr. Pedro Calmon, presidente da banca examinadora e nella tomaram parte como membros da mesma os Srs. Fernando Nereu Sampaio, Orlando Guerreiro de Castro e Egon Prates.

Inicialmente, foi procedida á chamada dos candidatos e que são os seguintes: Regina Monteiro Real, Regina Liberalli, Yolanda Marcondes Portugal, Luiz Marques Poliano, Nair de Moraes Carvalho, Elza Peixoto Ramos, Octavio de Castro Corrêa, Adolpho Dumans, Antonio dos Santos Oliveira Junior, Maria Helena Neves e Silva, Lucilia Ferreira, Sra. Maria Torres de Carvalho Barreto e Lygia Martins Costa.

Já tendo hontem oito candidatos sido submettidos á prova da defesa oral das theses pela manhã de hoje, os cinco candidatos restantes foram submettidos a essa prova, tendo a banca examinadora encerrado os trabalhos, sem dar a conhecer o resultado das provas.

Amanhã, ás 15 horas, no Museu Nacional de Bellas Artes terá lugar a prova de technica de museus, e nos dias seguintes as de idiomas e historia.

Os candidatos que forem classificados no concurso, destinam-se ao preenchimento de vagas existentes no Museu Nacional de Bellas Artes e no Museu Historico Nacional, podendo ainda ser aproveitados em outros museus subordinados ao Ministerio da Educação.

Figura 13: Reportagem “Um concurso inédito no Brasil”. Jornal *O Globo*. 03 jan. 1940

Fonte: NUMMUS – UNIRIO – Coleção RLL.9556. Um concurso inédito no Brasil. Jornal *O Globo*. 03 jan. 1940. Caixa 6.

No que concerne à estruturação do concurso, o edital indicava, como condição de inscrição, a apresentação do diploma de conclusão no curso de Museu. Em relação às provas, constavam: 1) a apresentação de uma monografia, contendo estudo inédito sobre os temas elencados no programa do concurso; 2) apresentação oral da monografia, seguida de arguição por dois examinadores; 3) prova escrita de idioma estrangeiro; 4) prova escrita de História do Brasil ou de História da Arte; 5) prova prática de técnica de museus. De modo

sintomático, observa-se que no conjunto de dez “assuntos para a monografia”²²⁰ encontra-se o item relativo à “Restauração e conservação de obras de arte”. Esse fato nos parece instigante na medida em que nos leva à reflexão de qual seria a relação e/ou noção de vinculação da temática de Conservação e Restauração de Obras de Arte no escopo da área de conhecimento da Museologia. Essa constatação merece especial reflexão, tendo em vista o deciframento da inter-relação, bem como dos imbricamentos existentes entre o campo da conservação e restauração de obras de arte e os domínios da Museologia. Nesse sentido, Ruiz de Lacanal analisou que

entre as consequências da aparição de uma estrutura administrativa para a tutela dos monumentos da nação, está a transformação do restaurador das coleções numa figura unida à administração pública, bem como em comissões de restauração, bem como ao museu. O restaurador de obras notáveis da nação parte agora de um novo critério de restauração estabelecido como paradigma cultural pela própria evolução da sociedade do século XIX²²¹.

Nesse sentido, e para efeito de contextualização de nossa análise, cabe situar que o final do século XIX e as décadas iniciais do século XX caracterizam-se como um período especialmente fecundo para o desenvolvimento da Museologia no cenário internacional. Aponta-se, nessa perspectiva, para o surgimento dos primeiros estudos sistemáticos voltados para a temática museológica como o “*Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde* (Alemanha, 1878)”, bem como o início do ensino em Museologia pela *École du Louvre*, em 1927. Além disso, surge na Inglaterra, em 1889, a *Museums Association*, considerada a primeira entidade nacional de profissionais de museus. Já em 1906, surge a *American Association of Museums*, nos Estados Unidos, cumprindo a relevante função de difusão de conhecimentos da área museológica. Deve-se mencionar,

²²⁰ Assuntos para a monografia. 1. Períodos da história monetária brasileira. O numerário português, aplicado à colônia do Brasil. A moeda espanhola do Prata no Brasil, a partir de 1583. 2. Moedas do 2º reinado. Primeiro e segundo sistemas monetários, a carimbagem do cobre pelas províncias, pelas revoluções e pelos particulares. Terceiro sistema monetário. 3. Armaria. Sobretudo relativa ao Brasil. 4. Heráldica. Sua origem, história, finalidade. Vantagens do seu conhecimento. Heráldica portuguesa. Heráldica brasileira. 5. Pinturas e gravuras. Suas variedades. Como reconhecê-las. Como classificá-las. 6. Manifestações artísticas no Brasil, desde o período colonial até nossos dias. 7. Missão artística francesa (1816) e sua influência nas artes. 8. Principais escolas de pintura e seu ambiente social na história. 9. Restauração e conservação das obras de arte. 10. Papel dos museus na vida moderna. Departamento Administrativo do Serviço Público. p. 4. Cf.: NUMMUS - Departamento Administrativo do Serviço Público. Divisão de Seleção e Aperfeiçoamento. “Instruções especiais a que se refere a portaria nº 230, de 23 de agosto de 1939, e que regulam o concurso de provas para o provimento em cargos da classe inicial da carreira de conservador do Ministério da Educação e Saúde.”. Coleção RLL. Caixa 6.

²²¹ RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores. op. cit., p. 148. Tradução nossa.

também, que o desenvolvimento dos pioneiros laboratórios de conservação e restauração e de centros internacionais resultaria em publicação de revistas especializadas como a *Mouseion* (1927-1946).

Por ocasião do fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), tem-se a criação da Sociedade das Nações, organização internacional também conhecida como Liga das Nações, a princípio idealizada em 28 de abril de 1919, em Versalhes, onde as potências vencedoras da Primeira Guerra Mundial se reuniram para negociar um acordo de paz. Em 1926, foi criado o Escritório Internacional dos Museus (OIM) tendo em vista “o estabelecimento de vínculos entre todos os museus do mundo, a organização de intercâmbios e congressos, assim como a unificação dos catálogos”. Dentre as atividades de maior relevo do OIM, destaca-se a edição da revista *Museion*, publicada na língua francesa, notadamente dedicada à publicação de trabalhos de temática museológica.

De modo emblemático, destaca-se a realização, em outubro de 1930, em Roma, da *Conferência internacional para o estudo de métodos científicos aplicados para o exame e a conservação de pinturas*²²², promovida pelo Escritório Internacional de Museus da Liga das Nações. Contando com a presença de quase 200 diretores de museus, historiadores de arte e cientistas, configurou-se nessa conferência o que se convencionou denominar “primórdios da conservação moderna”, ou seja, a metodologia de trabalho pautada em estudos laboratoriais e no conhecimento dos materiais de tecnologias construtivas. Desde o início da sua atividade, o Escritório Internacional de Museus preocupou-se com a temática da conservação e restauração de obras de arte, ressaltando-se, assim, que os problemas relativos à manutenção e à restauração do patrimônio artístico preservados em museus se faria a partir da colaboração internacional entre cientistas, físicos e químicos – especialistas em materiais e artes plásticas – curadores e historiadores²²³.

Com estes dados apresentados, buscou-se evidenciar que os princípios norteadores da conservação e restauração, colocados em prática no contexto europeu nas décadas iniciais do século XX, revelam-se consoantes com a área da Museologia. Desse modo, podemos inferir que tal conjuntura internacional certamente produziu reflexos no interior do contexto preservacionista brasileiro. Nesse sentido, depreende-se que a inserção do tema “Restauração e conservação de obras de arte” no elenco de assuntos de monografia

²²² Também denominada Conferência Internacional de Roma. A este respeito Cf. CONFÉRENCE. op. cit., p. 7. Tradução nossa.

²²³ Idem.

para o concurso de 1939 estaria, decididamente, em sintonia com as narrativas demarcadas no cenário internacional, notadamente nos países europeus. É oportuno, nesse sentido, chamar a atenção para a análise cronológica, considerando-se a proximidade das datas dos eventos considerados emblemáticos, ou seja, em 1930 ocorre a Conferência Internacional de Roma; em 1935, a Revista *Mouseion* publica todos os artigos da Conferência Internacional de Roma; em 1937 é criado o Museu Nacional de Belas Artes e, em 1939, ocorre o primeiro concurso público para o cargo de Conservador de museu no âmbito brasileiro.

3.3 A monografia da candidata Regina Liberalli apresentada no concurso público para a carreira de Conservador de museu em 1939

Regina Liberalli Laemmert (1914-2007), diplomada pelo Curso de Museus ministrado pelo Museu Histórico Nacional, frequentado no período de 1936-1937, candidatou-se ao concurso. Possuidora de formação artística, Liberalli estudou pintura com Carlos Chambelland (1884-1950), Oswaldo Teixeira (1905-1974), André Lothe (1885-1962) e Edson Motta (1910-1981), tendo participado de diversas exposições em salões de arte. À época do concurso, possuía Menção honrosa em pintura e desenho (1939) no Salão Nacional de Belas Artes. De 1934 a 1959, expôs na Divisão Geral dos Salões Nacionais de Belas Artes. Nos anos de 1960 e 1961, expôs no Salão de Arte Moderna²²⁴.

²²⁴ NUMMUS – UNIRIO. *Curriculum vitae* Regina Liberalli Laemmert. Coleção RLL.



Figura 14: Formatura do Curso de Museus, turma de 1937, no pátio dos Canhões no MHN. Da esquerda para a direita: Sentados: Regina Liberalli, Gustavo Dodt Barroso, Edgar de Araújo Romero, Astrea Dutra dos Santos. De pé: Pedro da Veiga Ornellas, Yolanda Marcondes Portugal, Sylvia Goulart de Andrade, Regina Monteiro Real, João Angyone Costa.
Fonte: SÁ, Ivan Coelho de. Curso de Museus – MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional/ Ivan Coelho de Sá e Graciele Karine Siqueira. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007. p. 47

A monografia intitulada *Conservação e Restauração de Obras de Arte*²²⁵, apresentada pela candidata Regina Liberalli, no concurso realizado pelo Ministério da Educação e Saúde, em 1939, configura-se como fonte privilegiada e substancial para o estudo da historiografia da conservação-restauração no Brasil, exemplificando, ao mesmo tempo, a narrativa do pensamento preservacionista brasileiro na década de 1930. Ao debruçarmos no estudo analítico da referida monografia, interessa-nos, particularmente, a identificação das matrizes teóricas, a análise dos enunciados e os paradigmas adotados pela autora, bem como verificar o delineamento do profissional dedicado à conservação e restauração de pinturas no contexto da década de 1930.

Constituída por uma introdução, três capítulos, conclusão e bibliografia, esta monografia perfaz o total de 48 páginas. Na introdução, a autora discorre sobre o

²²⁵NUMMUS – UNRIO. LIBERALLI, Regina. *Conservação e Restauração de Obras de Artes*. (Monografia). 1939. Coleção RLL. 9552. Caixa 6.

desenvolvimento científico e sua inter-relação com “os povos civilizados possuidores de tesouros artísticos”. A autora justifica a necessidade de “falar da questão concernente à pintura”, estabelecendo-se, desse modo, um recorte em relação ao amplo tema indicado pelo título da monografia. O corpo do trabalho está estruturado em três partes (correspondentes aos capítulos), quais sejam: Parte I “Exames científicos das pinturas”; Parte II “Conservação das pinturas e suas condições locais” e Parte III “Restauração de pinturas”. Ao final do trabalho monográfico, apresenta-se uma pequena conclusão e, na bibliografia, verifica-se a adoção de uma linha tipicamente europeia, sendo que, do conjunto de nove unidades bibliográficas utilizadas, três são italianas e seis francesas²²⁶. Outro fator constatado na monografia é a evidente atualização da bibliografia em relação à época do concurso, já que a datação compreende as décadas de 1920 e 1930, revelando, portanto, sintonia temporal.

Valendo-se de estratégia didática, a autora apresenta, na página inicial da monografia, um complexo esquema gráfico, concebido em formato circular por meio de circunferências concêntricas, intitulado *Conservação e Restauração de Pinturas*, no qual se verificam múltiplas inter-relações de conservação e de restauração. O fato de não ter sido verificada a citação de fonte no referido esquema, bem como o seu aspecto de feitura artesanal – evidenciado pela confecção por meio de compasso e régua e pelo emprego de letras manuscritas – deixa entrever a possibilidade de ser um trabalho autoral da candidata. Tal constatação é corroborada na medida em que se observa que o esquema gráfico sintetiza e ilustra as três partes teóricas da monografia da autora.

²²⁶ Os autores citados são: CH. MOREAU VAUTHIER. *La Peinture, Les divers procedes, Les malad des couleurs, Les faux tableaux*, Hachette. 3eme Edition; CORRADO RICCI. *Les agents atmospheriques et la conservation de oeuvres d'art*. Mousseionvo. 15, p. 8 a 13.; DINET – *Les Fleaux de La Peinture*.; EMILE BAYARD. *L' Art de Reconnaître les Tableaux Anciens*. R. Roger et F. Chernoviz. Paris 1921.; G. SECCO SUARDO (Conde). *Il restauratore dei Dipinti*. 4ªedizionale- Ulrico Hoepli. Milano, 1927.; HELMUT RUHEMAN. *La Technique de La Conservation des Tableaux*. Mousseion, vol. 15 p. 14 a 22. Illustrations.; H. E. VAN GELDER (Dr.). *Les limites de la restauration de oeuvres d'art*. vol. 15. p. 67.; R. MANCIA. *L'esame Scientifico delle Opere d' arte ed. Il loro restauro*. Ulrico Hoepli. Milano. Vol. I e II.; VITTORIO FREDERICI. *Conservazione e Reconstituzione delle Opere d'Arte Lignee*. Istituto Editoriale San Michele. Roma, 1938. *Manuel de la Conservation et la Restauration des Peintures*. Institut International de Cooperation Intellectuelle, 1939.

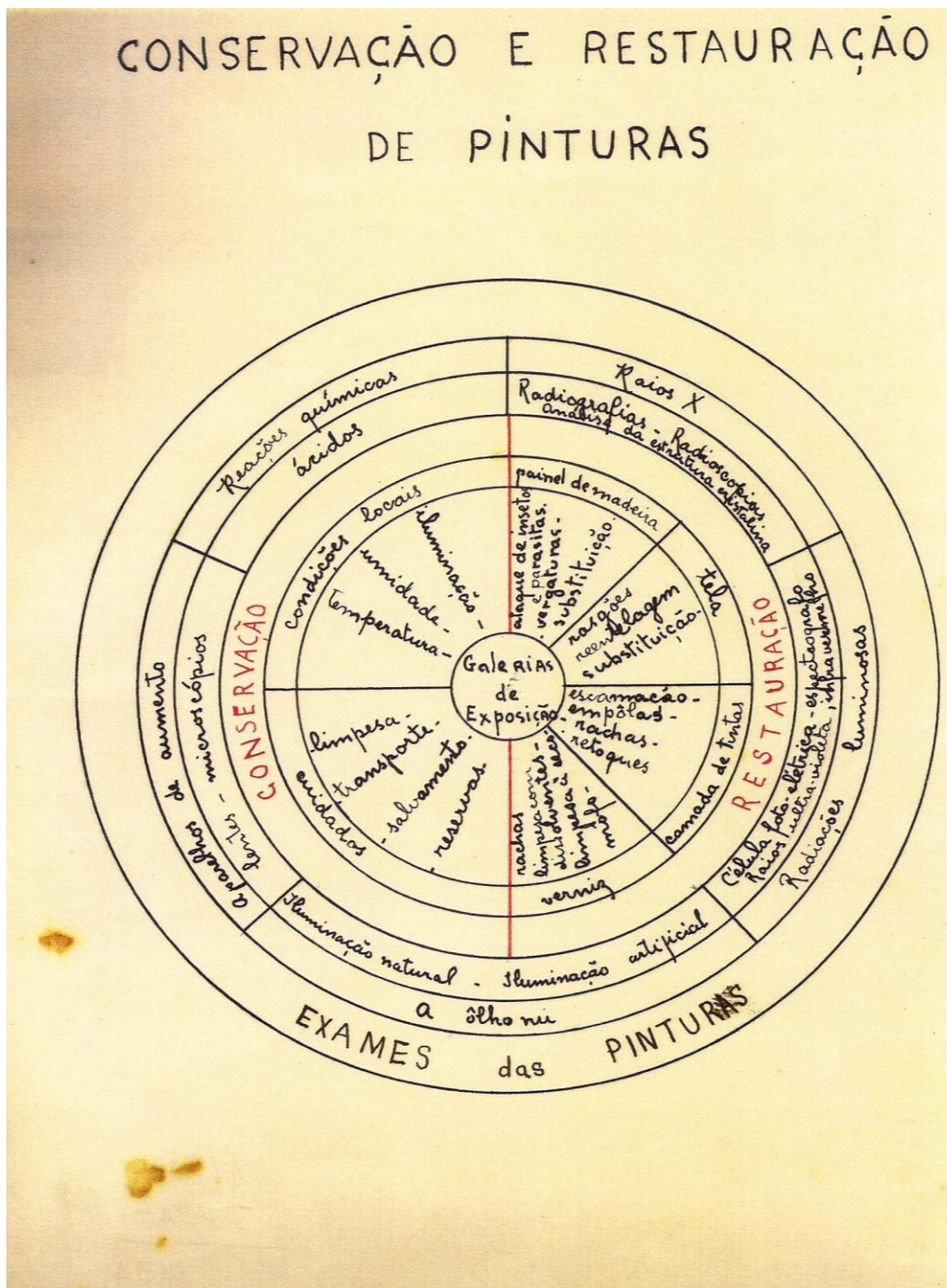
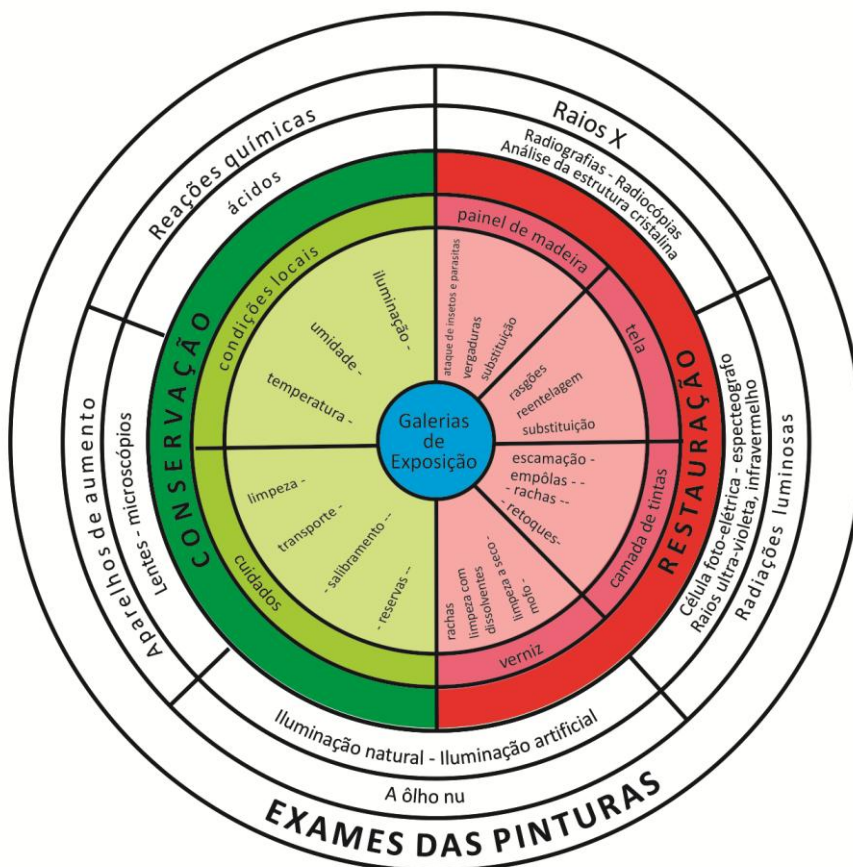


Figura 15: Esquema gráfico “Conservação e Restauração de Pinturas” apresentado por Regina Liberalli.

Fonte: NUMMUS. LIBERALLI, Regina. *Conservação e Restauração de Obras de Artes*. (Monografia). 1939. Coleção RLL. 9552. Caixa 6.

Como se pode interpretar, a autora situa, na região central do referido esquema, as galerias de exposição, remetendo-as ao contexto de uma unidade museológica. Desse modo, inaugura-se o estudo acerca da problematização das ações de conservação e restauração de pinturas a partir do ato expositivo. Assim, num raciocínio dicotômico, é elencada à esquerda do gráfico a “Conservação” e, à direita, a “Restauração”. No âmbito da conservação estão indicados os cuidados (de limpeza, transporte, salvamento e reservas), bem como são apontadas as condições locais (de guarda e exposição, como: iluminação, umidade e temperatura). De modo diametralmente oposto, no campo da Restauração, são apresentadas as diversas características de deterioração associadas ao suporte de madeira e à tela, bem como aquelas relacionadas ao verniz e às camadas de tintas.

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS



Quadro nº 2. Análise da Conservação/ Restauração

- Galeria de exposição - Ato expositivo da obra de arte
- Conservação - Medida técnica
- Cuidados - Medidas técnicas (cuidados referentes ao manuseio e guarda de pinturas)
- Condições locais - medida técnica preventiva face aos agentes físicos de deterioração de pinturas
- Restauração - Medida técnica
- Elementos constituintes/ estruturais das pinturas
- Características de deterioração de pinturas relacionadas aos respectivos elementos constituintes/ estrutura das pinturas

Figura 16: Análise do esquema gráfico “Conservação e Restauração de Pinturas” apresentado por Regina Liberalli.

Fonte: Do autor

Já os três setores circulares situados na periferia do esquema associam-se aos “Exames das Pinturas”, abrangendo desde o simples exame a olho nu até os mais sofisticados como o emprego do Raio X, conforme se analisa nas áreas demarcadas com diferentes tonalidades da cor azul na figura a seguir.

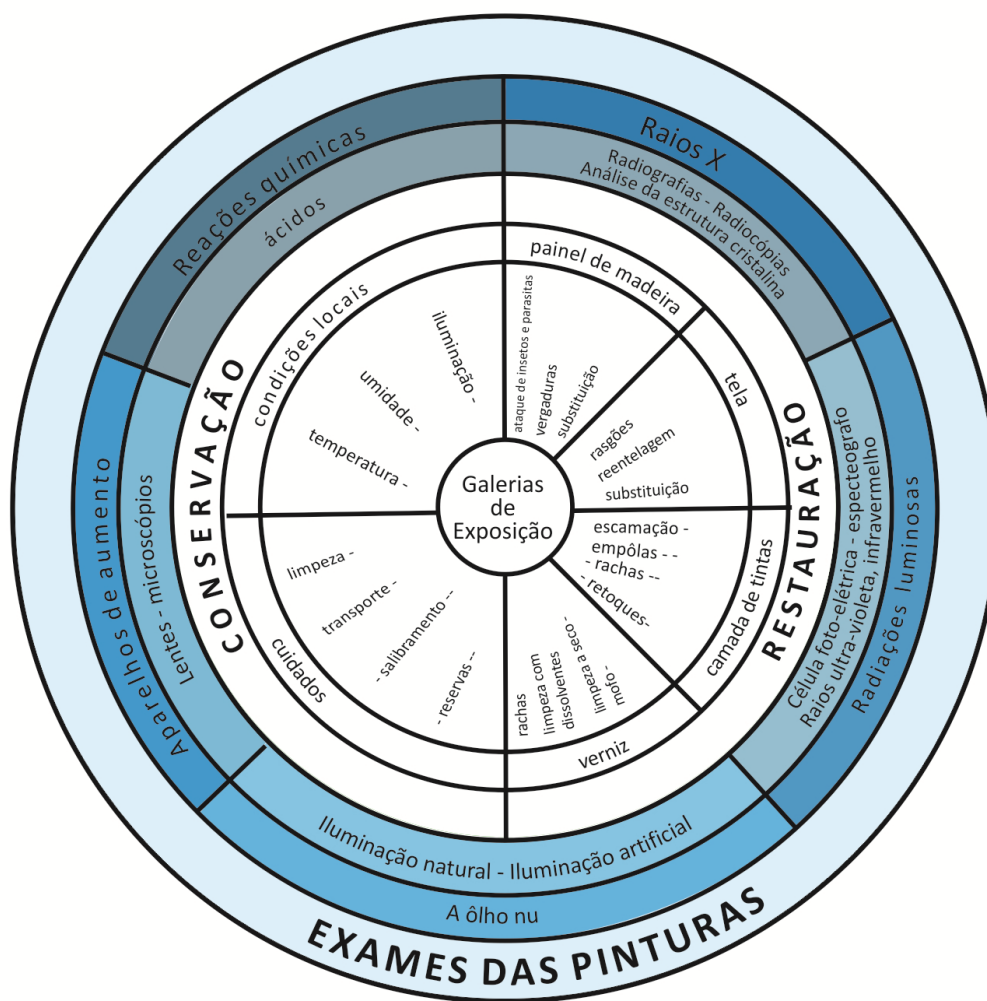


Figura 17: Análise do esquema gráfico “Conservação e Restauração de Pinturas” apresentado por Regina Liberalli.

Fonte: Do autor

É perceptível que o esquema gráfico apresenta a problemática da conservação e restauração de pinturas a partir do ponto de vista do profissional do museu, ou seja, em nossa análise, a partir do “Conservador de Museu”. Tal constatação nos dá a ler o entendimento da prática da conservação e restauração sob a égide da Museografia, conferindo, assim, um sentido de subordinação a este campo de conhecimento. Isso é

sintomático quando se observa que o círculo central do gráfico é habitado pelas galerias de exposição, emergindo dali toda a rede complexa de elementos que dialogam entre si, se justapõem e se imbricam. Ademais, há que se considerar outra possibilidade de raciocínio analítico adotado pela autora, ou seja, a leitura do esquema gráfico iniciar-se-ia pela última circunferência concêntrica do esquema intitulada “exame das pinturas” até atingir, conseqüentemente, o núcleo central deste. Assim, o exame das pinturas iniciar-se-ia a olho nu (exames organolépticos) e, em seguida, seriam adotados aparelhos e tecnologias de análise mais sofisticados tais como: lentes, microscópios, raios X, radiografias, células foto-elétricas. Essa dinâmica de leitura parte do plano geral para o particular, quer dizer, da dimensão macro para a micro, indicando-se que, ao se perpassar pela análise dos agentes de deterioração que incidem sobre a pintura, seriam, por conseguinte, identificadas as características de deterioração apresentadas em diferentes suportes de pintura: madeira e tecido. Por fim, atinge-se o núcleo central do esquema gráfico constituído pelas galerias de exposição de uma unidade museológica. Conforme se analisa, a leitura proposta pela candidata-autora é elástica, ou seja, parte do centro à periferia e da periferia ao centro, num esquema científico-analítico. O centro, em sua dupla função, emana e, ao mesmo tempo, contrai os esquemas gerados nos círculos concêntricos.

Ao analisar o texto da autora, percebe-se, logo de início, a adoção do discurso da cientificidade pautado numa linguagem técnica e objetiva. Portanto, no afã de categorizar o campo da conservação-restauração de pinturas como atividade científica, assim argumenta a autora-candidata na Introdução da monografia:

O progresso na conservação e restauração de obras de arte, que hoje alcançamos com o auxílio da ciência, é uma questão incontestável e maravilhosa. Continuamente achamo-nos em face de novos e complexos problemas e muitos daquele que considerávamos como definitivamente resolvidos cedem seu posto a outras pesquisas e novos resultados.

A matéria de nosso estudo interessa aos povos civilizados possuidores de tesouros artísticos. Deixou de ser apenas um apanhado de cuidados já estabelecidos, ligados a alguma habilidade técnica, para entrar decididamente no domínio científico²²⁷.

Como se pode depreender, essa narrativa situa a superação do paradigma da artesanaria no tratamento de conservação e restauração de obras de arte, em contraposição aos métodos vinculados à Arte da Restauração, fortemente demarcados no âmbito da

²²⁷NUMMUS – UNRIO. *Coleção RLL*. 9552. Caixa 6. LIBERALLI, Regina. *Conservação e Restauração de Obras de Artes*. (Monografia). Rio de Janeiro. 1939. p. 3.

AIBA e da ENBA. Tal ruptura é evidenciada na assertiva “de apenas um apanhado de cuidados técnicos já estabelecidos, ligados a alguma habilidade técnica”, em contraposição ao ingresso no “domínio científico”. Percebe-se, assim, a exaltação do advento de novas tecnologias no cenário social como fator determinante para o desenvolvimento científico e, conseqüentemente, a melhoria e os avanços assinalados no campo da conservação e restauração de obras de arte.

Da mesma forma, é bastante interessante notar na narrativa da autora a sintonia com os resultados dos trabalhos da Conferência Internacional de Roma. Nesse sentido, vale lembrar que o conceito de “ciência moderna” foi colocado em pauta pelo Escritório Internacional de Museus no prefácio da publicação *La Conservation des Peintures*²²⁸, destacando-se que

este primeiro contato entre os cientistas de laboratórios, conservadores de museus e historiadores de arte deu lugar a trocas que estabeleceram dados valiosos sobre certas questões [...] a **ciência moderna** colocada à disposição do Conservador e historiador de arte, métodos de investigação e de tratamento que em muito poderia facilitar a preservação do patrimônio artístico e seu desenvolvimento, tanto do ponto de vista museográfico como da ciência das Belas Artes²²⁹.

Ademais, podemos identificar, no escopo do texto, a sintonia com os preceitos estabelecidos na Carta de Atenas de 1933, quando a autora destaca o ideário da civilização, o desenvolvimento científico, a realização de pesquisas consoantes que são à configuração do panorama científico nas décadas iniciais do século XX. Sob esta perspectiva, vê-se o papel da conservação e restauração de obras de arte como emissária do progresso e da civilização.

Verifica-se, ainda, no texto de Liberalli, referências alusivas aos preceitos estabelecidos pela Conferência de Roma de 1930 quando a autora se apoia nos textos dos especialistas que proferiram palestras neste encontro. Desse modo, cabe situar a linha conceitual científica defendida por Corrado Ricci no trabalho intitulado “Os agentes atmosféricos e a conservação das obras de arte” quando o arqueólogo e historiador de arte italiano pronunciou que a sua contribuição:

tem a finalidade de fornecer algumas experiência pessoais aos estudos apresentados nessa conferência, com o mérito de abordar a questão delicada da

²²⁸ MOUSEION: revue internationale de muséographie. *La Conservation des Peintures* n. 1 e 2, v. 41-42, 1938. Paris: Office International des Musées, [1927-1946]. p. 7. Tradução nossa.

²²⁹ Idem.

conservação das obras de arte do campo do empirismo para o campo da ciência²³⁰.

O reclamo pela ciência é, mais uma vez, ratificado por Ricci no final de sua conferência – exemplificando a importância do debate científico proclamado na Conferência Internacional de Roma – ao afirmar que “vários experimentos científicos abordados nessa conferência poderão ser aplicados em uma análise aprofundada que deveria sempre preceder à restauração de pinturas”²³¹.

No primeiro capítulo da monografia, que versa sobre os exames científicos das pinturas, a Liberalli contextualiza o novo estatuto dos Museus como instituição comprometida com sua função social, para além de, meramente, um lugar de fruição estética. Assim, para dar cabo nas ações de conservação e restauração, os museus deveriam estar dotados de instalações físicas específicas, bem como de diversos equipamentos científicos. Segundo a autora:

os museus modernos bem equipados não se restringem unicamente a apresentar ao público belas e grandiosas galerias de exposição. Os serviços de conservação e restauração na sua diversidade de aspectos, pedem uma série de oficinas e laboratórios [...]. Além de um gabinete fotográfico, são necessárias salas de restauração para pintura e escultura; para desinfecção, situada se possível próxima do local de entrada dos objetos; um laboratório para manipulação de produtos químicos, cuidadosamente isolado e revestido de materiais incombustíveis; outro local para análise das cores e exame científico das obras, por meio de diversas radiações luminosas: infra-vermelho, ultra-violeta, célula foto-elétrica e Raio X e ainda as oficinas de carpintaria e de moldagem²³².

No que concerne à dinâmica das relações do trabalho profissional postas no âmbito da instituição museológica, Regina Liberalli avaliou que:

compete portanto ao conservador de um museu desde o momento que uma obra de arte lhe foi confiada, examiná-la minuciosamente para depois decidir quais os cuidados que devem ser imediatamente dispensados. Se o conservador não for um restaurador profissional deve pelo menos estar à altura de saber julgar o trabalho do especialista, formando para si uma regra geral sobre os princípios da restauração e ainda, achar-se seguro de que as condições locais onde o objeto vai ser exposto correspondem às exigências de sua conservação racional²³³. [sic]

²³⁰ RICCI, Corrado. Les agents atmospheriques et la conservation des oeuvres d'art. In: MOUSEION: revue internationale de muséographie. n. 3, v. 15, 1931, Paris : Office International des Musées, [1927-1946]. p. 4. Tradução nossa.

²³¹ Idem.

²³² Idem.

²³³ Idem.

É claramente perceptível como essa assertiva também revela-se consoante com o posicionamento de Corrado Ricci. Ao discutir as problematizações de conservação e restauração de pintura, Ricci relatou que

desde meio século, pertenço à administração de Belas Artes; fui, sucessivamente e por muitos anos, diretor dos Museus Nacionais de Parma, Módena, Milão e Florença. Bem, devo admitir que a questão da conservação das pinturas me interessou, ao mesmo tempo em que me preocupou e até me atormentou, infinitamente mais do que o estudo histórico e crítico dos quadros.

Tal como o médico que percorre as salas de sua clínica, eu tinha o costume de, quase todos os dias, percorrer algumas salas a fim de constatar se havia danos/desgastes recentes nas pinturas e se os desgastes mais antigos se agravavam.

O que fazem geralmente os conservadores de Museus quando algumas alterações aparecem ou pioram?

Eles chamam o operário, isto é, o restaurador. Na minha opinião, certos fatos me revelaram que recorrer imediatamente ao restaurador era (pelo menos em alguns casos) intempestivo e perigoso: as pinturas antigas, tal como os idosos, suportam mal os remédios; assim, é preferível examinar primeiro cuidadosamente para ver se há causas acidentais dependendo do local ou da atmosfera, se é possível modificar sem recorrer ao “cirurgião”. À primeira vista, isso pode parecer óbvio para muitas pessoas, porém minha longa experiência me mostrou que quase nunca pensamos nisso e que, quando um quadro apresenta sinais de deterioração, pensamos só em restaurá-lo²³⁴.

Ainda no que se refere aos processos de conservação e restauração a serem aplicados no contexto museológico, Liberalli argumentou que

toda obra de arte da coleção de um museu representa de um certo modo dois papéis: um científico, outro social. As intervenções pelas quais passar devem ser ordenadas com cautela e certeza, primeiro em consideração aos estudiosos que recorrem a este documento, depois em consideração ao público que também exige a integridade do que se lhes apresentam. O ponto de vista estético entre um obra de arte de pintura e outra de escultura necessitando de reparos é bem diverso. A falta dos braços na Vênus de Milo ou da cabeça na Afrodite de Cirene, não destrói o valor nem o efeito da obra.²³⁵

Esse eixo argumentativo parece ter sido inspirado no texto “Os limites da restauração de obras de arte”, conferência pronunciada por H. E. Van Gelder, na Conferência Internacional de Roma. Conforme apontou o conservador dos Museus Municipais em Haia:

Qual é o papel do conservador do Museu na restauração de um trabalho de arte, pintura ou escultura? Três experiências recentes me convenceram acerca do

²³⁴RICCI, Corrado. op.cit., p. 4. Tradução nossa.

²³⁵NUMMUS – UNRIO. *Coleção RLL*. 9552. Caixa 6. LIBERALLI, Regina. *Conservação e Restauração de Obras de Artes*. (Monografia). Rio de Janeiro. 1939. p. 4-5.

perigo que pode haver de se restaurar integralmente uma obra danificada. [...] Cabe aos conservadores dos Museus darem o exemplo de orientar o público. É mostrando a riqueza de suas galerias, tão simples, tão puras, ou tal como o tempo as deixou, é que o público verá o respeito que temos por um Rembrandt que não tem mãos ou que não tem o fundo/plano de fundo. Assim, as pessoas compreenderão que guardamos tais obras tão preciosamente quanto um Vênus sem braço ou uma Vitória sem cabeça²³⁶.

As proposições defendidas por Liberalli revelam o alargamento da valoração da obra de arte no contexto museológico da década de 1930. Se tomarmos como referência os períodos anteriores, o acervo – oriundo da Coleção Nacional – possuía, no âmbito da AIBA e da ENBA, uma função didática, *a priori*. No entanto, no século XX, vislumbra-se a valoração do acervo museológico a partir do estatuto de patrimônio público, determinando, pois, um novo posicionamento do profissional da conservação e restauração frente a esse patrimônio. Tal como propõe a Carta de Atenas, o ato de intervenção de restauro é, portanto, pautado em critérios que deverão respeitar a originalidade do bem cultural e, conseqüentemente, os valores de autenticidade que lhe são inerentes.

Ao longo do primeiro capítulo, Liberalli enfatiza que a “ciência moderna” possibilita o exame e o diagnóstico do estado de conservação mais apurado da obra de arte. Assim, como novidade para o contexto da década de 1930, destaca a importância do exame de Raio X:

O emprego do raio X no exame da pintura é tão recente quanto a data de sua descoberta. A radiografia mostra a estrutura interna de uma pintura com detalhes os mais característicos das camadas inferiores, isto é, desde que tenham uma densidade suficiente para serem radiografadas. [...] Esta interpretação científica ainda está na primeira fase de seu desenvolvimento, no entanto já nos permite encontrar documentos interessantes, como por exemplo uma pintura por baixo de outra²³⁷.

Além disso, os exames de raios ultravioleta, raios infravermelho e colorímetro são elencados como novos e eficientes recursos técnicos para a análise das pinturas.

Por meio de uma análise comparativa, o primeiro capítulo da monografia de Liberalli toma como referência a obra *L'esame Scientifico delle Opere d'Arte*, de Renato Mancia, dada a similitude dos elementos textuais apresentados. Conforme assinalou Mancia, a adoção da radiografia-X, na pesquisa sobre autenticação de pinturas, ocorreu em

²³⁶ GELDER, Dr. H- E. van. Les limites de la restauration des oeuvres d'art. In: MOUSEION: revue internationale de muséographie. n. 3, v. 15, 1931, Paris: Office International des Musées, [1927-1946]. p. 67. Tradução nossa.

²³⁷ Idem.

1935, no Museu Brooklyn de Nova York, Estados Unidos. Com o auxílio dos raios-X, o cientista Pertsing elaborou um método de exame de pinturas sobre tela pertencentes ao acervo desse museu. É interessante observar que na época do concurso se tratava-se de uma referência bastante atual, considerando que a publicação do livro é de 1936. Além disso, tal obra, por suas características pioneiras, é considerada no meio acadêmico como um marco basilar da conservação e restauração científica. Tais constatações nos permitem o entendimento de uma sintonia conceitual e temporal com os avanços científicos assinalados no mundo europeu.

No segundo capítulo da monografia, intitulado “Conservação das pinturas e suas condições locais”, é apresentado, na primeira parte, um agrupamento de agentes físicos de deterioração associados às “condições locais” de exposição de pinturas, quais sejam: iluminação, temperatura e umidade. A autora discorre sobre a problemática da iluminação no que se refere à conservação de pinturas, destacando que “a luz mal orientada é um agente que contribui em grande escala para a descoloração das pinturas”. Para efeito de exemplificação, apresenta a experiência do Museu de Belas Artes de Pasadena na adoção de luz artificial para a iluminação das galerias do museu, em razão das discussões entre diretores, conservadores, arquitetos e engenheiros especialistas. Descreve, ainda, os cuidados adotados pela “Administração Italiana das Antiguidades e Belas Artes” em relação à substituição de lamparinas por iluminação elétrica, considerando os estragos ocorridos em obras de arte eclesiásticas. No tópico relativo à temperatura, verifica-se uma preocupação tipicamente europeia:

A temperatura e a umidade do ar tem uma grande influência na conservação de objetos, No aquecimento dos recintos de exposições deve-se tomar cuidado para que as violentas irradiações de calor das estufas de carvão, muito usadas nos países frios, não se façam nas proximidades dos quadros, levando-se em conta a reverberação, a fuligem e as emanações sulfurosas que se desprendem das mesmas²³⁸.

Ao tomar como referência algumas experiências realizadas no âmbito do Museu Britânico, no Museu Edimburg, no *Vitoria and Albert Museum*, no palácio de Hampton Court, a autora discorre sobre a ação da umidade em pinturas, apresentando soluções contra a ação desse agente como: aplicação de cera ou camada de verniz sobre as pinturas

²³⁸ NUMMUS – UNRIO. *Coleção RLL. 9552. Caixa 6. LIBERALLI, Regina. Conservação e Restauração de Obras de Artes. (Monografia). Rio de Janeiro. 1939. p. 3.*

e/ou colocação de placas de vidro sobre as pinturas como meio de proteção contra às oscilações de umidade.

Na segunda parte do capítulo, denominada “Cuidados e precauções”, são abordados temas sobre limpeza, transporte, salvamento de obras, e reservas técnicas. Assim, a autora utiliza em sua monografia o quadro *Aparelhos de emergência em casos de incêndio*, no qual se verifica uma listagem de extintores de incêndio, apontando-se as diferentes tipologias e indicação de uso.

Ao abordar a importância do plano de emergência no contexto das ações de conservação museológica, Liberralli toma como referência a experiência europeia demarcada, sobretudo, pelos conflitos bélicos do início do século XX. Segunda a conservadora de museu,

outra observação que se impõe nos países cujas condições de paz são inseguras é o programa de salvamento das riquezas dos seus Museus, que devem estar munidos de uma lista dos trabalhos mais precisos a serem transportados em casos de alarme, bombardeios aéreos, etc., com a determinação exata do seu itinerário e a sua arrumação em subterrâneos especialmente feitos para isto. O Museu do Louvre neste particular tinha um dos planos mais completos. A “Illustration”, de 16 de setembro de 1939 mostrava alguns aspectos da evacuação do Louvre durante a guerra, com um artigo deveras interessante de Roger Baschet onde este nos relatava que a Vitória da Samotrácia foi das primeiras obras imediatamente acauteladoras, passando a ser colocada na “Sala dos Antigos”, sob uma sólida abóbada e protegida em redor por sacos de areia. [...] No caso de um ataque inesperado, tornava possível retirar-se imediatamente de seus lugares os quadros de maior importância. Cada tela possuía um sinal distinto bastante visível que a classificava em certa categoria, permitindo que qualquer turma de trabalhadores, guiando-se por estas marcas, pudesse ajudar com certeza²³⁹.

A terceira e última parte da monografia recebeu o título de “Restauração de Pinturas”. Para efetivação deste tema – o mais adensado e rico em exemplificações técnicas da monografia – a autora percorre os seguintes tópicos: aspectos históricos da restauração, critérios de intervenção, camada de verniz, camada de tintas, restauração das falhas na pintura, a tela ou suporte, painéis de madeira e, por fim, pinturas a pastel, gouche, aquarelas e afrescos.

Ao mencionar as origens epistemológicas da restauração de pinturas, constata-se que a autora adotou como matriz conceitual as proposições defendidas por Secco-Suardo

²³⁹NUMMUS – UNRIO. *Coleção RLL*. 9552. Caixa 6. LIBERALLI, Regina. *Conservação e Restauração de Obras de Artes*. (Monografia). Rio de Janeiro. 1939. p. 3.

na introdução *Del Restauro in Generale* [Restauração em geral] de seu livro *Il restauratore del dipinti* [O restaurador de pintura] ²⁴⁰. Desse modo, argumenta Liberalli:

A arte de restaurar pinturas, de origem puramente italiana, surgiu primeiro em Veneza, nos fins do século XVII para XVIII. Como muitas obras se achassem bastante deterioradas pelo tempo, o governo daquela república pensou num meio de conservá-las e para isto contratou grande número de pintores que começaram a trabalhar, usando na restauração a mesma técnica aplicada à pintura. A proporção que as dificuldades apareciam diversos métodos foram inventados mas como o resultado do emprego de certas substâncias químicas na restauração era desconhecido pela maioria dos restauradores, muitos dissolventes impróprios foram utilizados e causaram terríveis estragos. Outro fato que muito contribuiu para impedir a sua evolução foi o mistério com que se cercaram os restauradores em seu trabalho. O infeliz que desejasse estudar era forçado a colher aqui e acolá noções desconexas e formar um método à espécie de mosaico, não de conhecimentos mas de receitas e segredos na maioria contraditórios²⁴¹.

Ao reclamar necessidade de profissionalização da área da conservação e restauração, Liberalli desenha o perfil profissional do restaurador no contexto da década de 1930, afirmando que:

todo museu ou galeria deve contar entre seu pessoal ao menos com um bom restaurador profissional, competente e conhecedor de todas as técnicas, desde os mais antigos mestres, além de historia da Arte e noções de química. Isto sem falarmos na experiência prática de todos os processos de limpeza, mudanças de tela, tratamento das molduras, etc... O Escritório Internacional dos Museus já tocou no problema da formação profissional de restauradores e as sugestões apresentadas pelas entidades mais autorizadas na matéria realçam a necessidade de se criar nas instituições museológicas, cursos sistemáticos para os alunos selecionados que apresentarem algumas garantias, não só pelo talento e conhecimentos adquiridos mas também pelas qualidades morais. Como nos cursos para conservadores de museus, ser-lhe-iam conferidos diplomas finais habilitando-os a exercerem a profissão²⁴².

Como se pode analisar no excerto acima, já se constatava, àquela época, a necessidade de um profissional com formação interdisciplinar, abrangendo conhecimentos teóricos como história da arte e química além da formação prática pautada nos processos técnicos de conservação e restauração. Além disso, faz-se notar a preocupação de idealizar o restaurador como indivíduo que, para além de detentor de conhecimentos teóricos, reunisse, também, elementos caracterizados como “talento” e “qualidades morais”.

²⁴⁰ Cf. SECCO-SUARDO, Giovanni. op. cit., p. 1.

²⁴¹ NUMMUS – UNRIO. *Coleção RLL*. 9552. Caixa 6. LIBERALLI, Regina. *Conservação e Restauração de Obras de Artes*. (Monografia). Rio de Janeiro. 1939. p. 3.

²⁴² Idem.

Seguindo linha de raciocínio semelhante à de Liberalli, Ruiz de Lacanal analisou o papel do restaurador profissional frente às primeiras coleções públicas que se formaram no âmbito europeu destacando o papel do laboratório de conservação e restauração no âmbito museológico. Conforme a autora:

Em fins do século XVIII aparecem os primeiros restauradores encravados no âmbito das coleções públicas, primeiro em Veneza e pouco depois, já no século XIX, nos museus nascidos com a Revolução Francesa. [...] **O restaurador trocou o atelier ou estúdio do pintor pelo laboratório da coleção** e logo passará a ser contratado pela Administração por meio da verba pública e terá uma remuneração estável em função de seu trabalho; sua tarefa será delimitada por um contrato, tomará posse no cargo por meio de concurso público, respondendo sobre seu trabalho frente aos coordenadores nomeados pelos poderes públicos e cujas considerações serão a base do prestígio social que finalmente adquirem, em resumo, um restaurador profissional. O processo é lento e ocupará todo o século XIX²⁴³.

Ainda com relação ao perfil do profissional, observa-se, no discurso empregado por Liberalli, o posicionamento hierárquico superior do Conservador de museu em relação à atividade profissional do restaurador. Isso fica registrado na argumentação de que:

os graves perigos que ameaçam as obras de arte são devidos às intervenções dos restauradores incompetentes, muitas vezes pintores de talento medíocre que se dedicam a este trabalho sem estarem preparados. Há entre estes alguns que adquirem grande habilidade mas até lá, quantas obras não são prejudicadas no decorrer de seus ensaios. Poderíamos replicar que o mal seria menor tivéssemos cuidado em confiar somente obras sem valor para as experiências. Entretanto temos visto quantas dificuldades muitas vezes encontramos, apesar de todos os exames, para dizermos se a obra é valiosa ou não. O número daquelas que se acham irremediavelmente perdidas porque antes de sua restauração não se conhecia o autor, exige de nossa parte uma grande cautela na escolha do restaurador²⁴⁴.

Depreende-se que, naquele contexto, o Conservador de museu é o detentor de maior capital simbólico a ponto de lhe caber, no âmbito museológico, o posicionamento de proceder à escolha do restaurador que intervirá na obra de arte. Isto imprime, em certa medida, o entendimento de um sentido de subjacência da atividade de restauração ao campo da Museografia. Desse modo, podemos perceber o decréscimo de *status quo* do profissional restaurador nos quadros do serviço público, na medida em que este profissional pouco é mencionado e parece não lhe ser dada a mesma distinção intelectual

²⁴³ RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores. op. cit., p. 112. Tradução nossa. Grifos nossos.

²⁴⁴ NUMMUS – UNRIO. *Coleção RLL*. 9552. Caixa 6. LIBERALLI, Regina. *Conservação e Restauração de Obras de Artes*. (Monografia). Rio de Janeiro. 1939. p. 3.

(capital cultural) atribuída ao Conservador de museu. Sob a perspectiva de análise da sociologia das profissões, compreende-se o estabelecimento de uma disputa de poder social travada em meio à luta ideológica pela distinção e classificação.

Ao tecer considerações sobre os diversos critérios de intervenção em pinturas, a autora assim posiciona-se a favor da mínima intervenção:

Por estas e outras razões não devemos atirar pedras contra a restauração mas tratar de aperfeiçoá-la sempre. Delacroix foi um dos que escreveram que a restauração era um ultrage mil vezes mais lamentável do que o estrago ocasionado pelo tempo. Acho as suas palavras severas e exageradas. Mas com isto estou longe de adotar a outra teoria extrema: que o quadro antigo deve ser posto como si fora novo. A condição essencial para uma boa restauração é cobrir-se o original o menos possível como o retoque e quando isto se tornar inevitável, limitando-nos apenas a um ligeiro empanamento com cores transparentes²⁴⁵. [sic]

Ao concluir a análise da monografia *Conservação e Restauração de Obras de Arte*, concebe-se a interpretação de que Regina Liberalli tomou como franca inspiração o *Manuel de la Conservation e de la Restauration de peintures*²⁴⁶ publicado pelo Escritório Internacional de Museus. Tal constatação é confirmada pela similitude temática e pela formatação dos três capítulos apresentados, bem como no teor textual presente na monografia. Decisivamente, isso é sintomático da adoção de uma linha conceitual tipicamente europeia, fortemente influenciada pela atuação do Escritório Internacional de Museus. Por outro lado, vale destacar a atualidade da bibliografia adotada pela autora, quando se observa que o *Manuel de la Conservation e de la Restauration de peintures* foi publicado em 1938, ou seja, um ano anterior ao concurso.

O deciframento do texto de Liberalli, apoiado nos aportes da História Cultural, vislumbra a reflexão da narrativa para além do seu conteúdo técnico e informacional. Tem-se, aqui, a perspectiva de ampliação do espectro de análise, contemplando-se os vetores ideológicos, as interfaces com os saberes históricos, bem como as referências culturais de que se alimentam. Pode-se inferir que a monografia de Liberalli evidencia a prevalência de conteúdos voltados para aspectos técnico-científicos de conservação e restauração de pinturas, essencialmente focados na constituição material da obra, diagnóstico e metodologia de intervenção de restauro. São particularmente significativas as alusões feitas – em tom de exaltação e entusiasmo – aos progressos tecnológicos e científicos assinalados

²⁴⁵NUMMUS – UNRIO. *Coleção RLL*. 9552. Caixa 6. LIBERALLI, Regina. *Conservação e Restauração de Obras de Artes*. (Monografia). Rio de Janeiro. 1939. p. 3.

²⁴⁶MOUSEION: revue internationale... op. cit.

no mundo europeu e que se colocam a serviço da conservação e restauração de obras de arte. Integram-se nesse grupo – epicêntrico e hegemônico – os teóricos, os museus e as instituições europeias mencionadas ao longo do texto de Liberalli. Um dos pontos centrais que atravessa o texto da autora é a afirmação da conservação e restauração como ciência, colocando-se em frontal oposição aos preceitos da Arte da Restauração. Esse eixo argumentativo científicista é característico no contexto temporal do período entre-guerras, quando se verifica, notadamente, os impulsos científicos nos laboratórios de museus europeus e em centros especializados em conservação e restauração de obras de arte. Por outro lado, percebe-se menor espaço dedicado às questões de natureza reflexiva, como por exemplo, os aspectos filosóficos, históricos e estéticos que perpassam as metodologias de conservação e restauração de pinturas. Em que pese as evidentes contribuições do conhecimento científico para a conservação e restauração de obras de arte, reconhece-se que naquele contexto ainda não estava sedimentado o pensamento voltado para o “ato crítico”²⁴⁷ da conservação e restauração, capaz, portanto, “de conter os excessos da ciência e ter em mente que o patrimônio cultural não pode ser um campo de experimentos científicos.”²⁴⁸


3.4 A atuação de Regina Liberalli no Museu Nacional de Belas Artes (1939-197?)

Tendo sido aprovada em 5º lugar, com média 83,9, no concurso público para provimento em cargos da classe inicial da carreira de Conservador do Ministério da Educação e Saúde²⁴⁹, Regina Liberalli toma posse no MNBA onde trabalhou até aposentar-se.

²⁴⁷ Cf. PHILIPOTT, Paul. La restauración, acte critique. *Recherches poétiques*, 3 (1996), p. 19-25. apud MARTÍNEZ JUSTICIA, Maria José. *Historia y Teoría de La Conservación y Restauración Artística*. Madrid: Tecnos, 2000. p. 347.

²⁴⁸ BERGEON, Ségolene. “Ciência e Consciência”. *CeROArt*. 7, 2011. Publicado em 02 dez. 2011. Disponível em: <<http://ceroart.revues.org/2205>>. Acesso em: 28 out. 2012.

²⁴⁹ NUMMUS- UNIRIO. *Coleção Adolpho Dumans*. Departamento Administrativo do Serviço Público – Divisão de Seleção e Aperfeiçoamento. Diário Oficial. 08 jan. 1939.

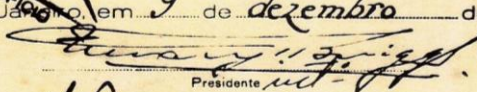

 REPÚBLICA DE PORTUGAL
 DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO DO SERVIÇO PÚBLICO
 DIVISÃO DE SELEÇÃO E APERFEIÇOAMENTO

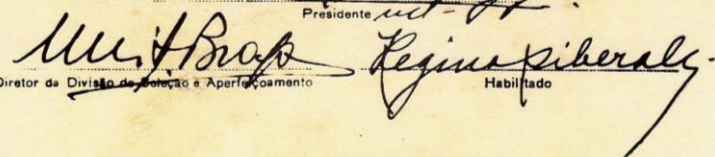
CERTIFICADO DE HABILITAÇÃO


O PRESIDENTE DO DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO DO SERVIÇO PÚBLICO, nos termos da legislação vigente e de acôrdo com o resultado do concurso de *provas e títulos* efetuado para provimento em cargos da *carreira de Conservador do Ministério da Educação e Saúde*, no qual foram habilitados *10 (dez)* candidatos e cuja classificação foi homologada em *17-1-1940*

RESOLVE expedir este certificado a *Regina Liberalli* nascida em *5-5-1914* filha de *Frederico Augusto Liberalli* e de *Justina de Souza Liberalli*, classificada em *5º* lugar, habilitando-a, assim, a ser nomeada até *17-1-1942*.

Rio de Janeiro, em *9* de *dezembro* de *1940*.


 Presidente


 Regina Liberalli
 Habilitada


 Diretor da Divisão de Seleção e Aperfeiçoamento

25 MAR 1941
 667-2ª via

Figura 18: Certificado de habilitação e homologação da candidata Regina Liberalli no concurso para a carreira de Conservador do Ministério da Educação e Saúde.

Fonte: NUMMUS - RLL 9555, RLL 9555-a caixa 6.

Quando se pesquisa nos fundos documentais do MNBA são poucos os dados encontrados que revelam a atuação de Regina Liberalli no campo da conservação e restauração de pinturas. Todavia, é particularmente significativa a publicação da monografia de Regina Liberalli no anuário do MNBA²⁵⁰ em 1941, constatando-se mínimas alterações em relação ao texto original de 1939. Isto é sintomático, pois, a publicação de texto como produção técnica e científica num periódico oficial retira a atividade da conservação-restauração do trato secreto e oculto, evidentemente demarcados em períodos

²⁵⁰ LAEMMERT, Regina Liberalli. *Conservação e restauração de pinturas*. In: ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro, n. 3., p. 159-192, 1941.

anteriores. Ou seja, ao se pesquisar nos fundos documentais da AIBA e da ENBA não foi possível localizar relatórios, textos ou tratados que, de modo técnico, apresentassem os procedimentos e metodologias empregadas na conservação-restauração. Além disso, faz-se interpretar a legitimação de um saber – anteriormente apresentado sob forma de monografia – como uma prática discursiva oficial.

Dentre as ações profissionais desenvolvidas por Liberalli no âmbito do MNBA, encontramos registros que evidenciam a preocupação da Conservadora de Museu em sistematizar os trabalhos de conservação e restauração do acervo museológico. Num manuscrito autógrafo assim argumentou Liberalli:

Como Conservadora do Museu Nacional de Belas Artes, interessam-me todos os aspectos do campo da Museologia com especial agrado pelos problemas de restauração e identificação de obras de arte. O assunto da tese que apresentei em 1940 para o concurso de Conservador de Museus, versava sobre “Conservação e restauração de pinturas” e nela abordava o exame das pinturas, sua conservação e restauração. Alguns anos após frequentei na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o curso de Técnica da Pintura e Restauração, ministrado pelo Prof. Edson Motta com o qual treinei particularmente em seu atelier²⁵¹.

Como se verifica neste enunciado, Liberalli indica a sua posição como agente social no *campus* demarcado pelo MNBA, ressaltando a noção de subordinação da conservação e restauração ao campo da Museologia. Para tanto, enfatiza ser portadora de capital intelectual específico na medida em que o tema de sua monografia no concurso de 1939 centrava-se na conservação e restauração de pinturas.

Há, ainda, outro manuscrito autógrafo no qual se verifica, em texto similar, a preocupação da Conservadora de Museu em tomar contato com centro estrangeiro a fim de implementar um Gabinete de Restauração no MNBA. Diz o texto:

Como Conservadora do Museu Nacional de Belas Artes, interessam-me todos os aspectos do campo da Museologia: apresentação das obras de arte, organização de arquivos e fichários, reservas, depósitos e as próprias coleções. Tendo sido já indicada para organizar o gabinete de restauração do Museu, devida a tese “Conservação e Restauração de Pinturas” apresentada em 1940 para o concurso de Conservadores de Museus, e ao curso frequentado na Escola Nacional de Belas Artes sobre a mesma matéria ministrado pelo Prof. Edson Motta, tenho o maior empenho em estudar a organização do gabinete de restauro do Museu de Arte Antiga de Lisboa e demais serviços de restauração por ventura existentes em Portugal bem como os laboratórios de identificação de obras antigas²⁵².

²⁵¹NUMMUS – UNIRIO. *Coleção RLL*. 9697 f. Caixa 16. Manuscrito autógrafo de Regina Liberalli. [s/d].

²⁵²NUMMUS – UNIRIO. *Coleção RLL*. 9697 f. Caixa 16. Manuscrito autógrafo de Regina Liberalli. [s/d].

De igual maneira, Liberalli ressalta a sua posição social no âmbito museológico e a incumbência que lhe fora atribuída para a organização do Gabinete de restauração, revelando, de novo, a relação de poder e, ao mesmo tempo, de subjugação da conservação e restauração ao campo da museologia.

Em 1964, José Roberto Teixeira Leite, então diretor do MNBA, trava correspondência com a direção Museum of Pittsburgh com o objetivo de solicitar uma bolsa de estudos de seis meses para Regina Liberalli estagiar no referido museu europeu. Ao apresentar a funcionária, argumenta o diretor:

Sra. Regina Liberalli Laemmert fala e escreve inglês e também demonstra interesse por problemas relativos à conservação e restauro de obras de arte, o tema escolhido para a sua monografia²⁵³. No Museu Nacional de Belas Artes, ela é o curadora do Departamento de Pintura Européia, cargo por ela ocupado há cerca de dois anos, de modo integral. Por fim, a Sra. Regina Liberalli é uma artista-pintora de mérito, tendo recebido prêmios em diversas exposições de arte moderna, dentro e fora do Brasil.²⁵⁴

Como se observa, a qualificação de Liberalli é realçada na medida em que a servidora pública era portadora de capital cultural (manifesto no domínio do idioma inglês), no capital intelectual (remonta-se à autoria da monografia do concurso de 1939), ao capital simbólico (ocupante de cargo de chefia no serviço público) e, por fim no capital de honra (meritocracia de títulos artísticos).

Em 1966, Liberalli obtém bolsa de estudos pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal e realiza estágio no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa. Em relação à sua formação em conservação-restauração de pinturas, assim avaliou Liberalli:

Afim de melhor conhecer as fases consecutivas de restauro feitos naquele Instituto, foi-me entregue para trabalhar, um retrato de senhora, da escola francesa do século XVIII. Estando bastante danificada, com falhas da camada pictórica, o verniz oxidado e a tela quebradiça, procedi começando pela sua reentelagem à cera, para depois limpá-la, retirando a grossa camada de impureza, o verniz velho e as repinturas que a cobriam. Coloquei massa nas falhas, aplainando-as bem e terminei fazendo os repintes, que iniciei com tênues camadas, em tons mais claros, usando como diluente das tintas o verniz “a retoucher” aqui empregando em vez da essência de petróleo, comum no Brasil. O meu estágio de três meses que agora termino no Museu Nacional de Arte Antiga, num contato diário com as obras de arte de suas coleções, seu pessoal técnico, além das observações feitas em viagens que realizei visitando outros

²⁵³ Refere-se à monografia apresentada por Regina Liberalli por ocasião do concurso público de 1939.

²⁵⁴ NUMMUS – UNRIO. *Coleção RLL*. 9630. Caixa 9. CARTA de José Roberto Teixeira Leite, Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, para Dr. James L. Swanger, Assistant Director of Carnegie Museum of Pittsburgh, datilografada, datada de 25 maio 1964. 1 f.. Tradução nossa.

museus, palácios e castelos, dentro e fora de Lisboa, ampliaram-me os conhecimentos necessários a minha carreira de Conservador²⁵⁵.

Em seus estudos sobre a historiografia da conservação e restauração europeia, Ruiz de Lacanal chama a atenção para o fato de que a nova demanda profissional apontada pela instauração dos museus no século XX orientará, conseqüentemente, o surgimento de um novo perfil profissional. Segundo a análise da teórica, tal profissional – que emerge do âmago da instituição museológica – deverá responder a seguinte qualificação:

- Capacidade para elaborar um informe de uma documentação;
- Capacidade para argumentar a idoneidade da intervenção a partir do diagnóstico do estado de conservação;
- Capacidade para estabelecer uma ordem de prioridade de atuação diante das particularidades dos bens culturais de uma coleção;
- Estudar os fatores de conservação do local que abriga a coleção;
- Medidas de proteção e preservação ou solução de problemas frente aos agentes de deterioração gerados no próprio estabelecimento;
- Capacidade de indicar orçamentos, materiais, tempo e trabalho empregado e invertido²⁵⁶.

Numa análise comparativa, podemos conceber que a monografia de Regina Liberalli responde, de um modo geral, aos preceitos de qualificação apontados por Ruiz de Lacanal. Em outras palavras, ficou evidenciado nas argumentações de Liberalli a necessidade da adoção de uma metodologia de trabalho científica pelo profissional que se propunha à profissionalização ao trabalhar numa coleção pública, ou seja, em nossa análise, nos museus oficiais brasileiros criados na década de 1930. Nesse sentido, Ruiz de Lacanal sustenta que o estatuto e a função social dos museus implicarão, como consequência, no novo desenho de atuação do profissional dedicado à conservação e restauração de acervos museológicos:

O perfil do restaurador permanecerá indissociável do caráter público dos objetos protegidos e a função social da conservação e restauração, em cujo âmbito se desenvolverão originariamente os critérios de reversibilidade, conservação e não intervenção com fins de formação visual de público²⁵⁷.

Como se pode inferir, a década de 1930 demarcou no âmbito do espaço social do MNBA, o desenvolvimento da estrutura moderna da conservação e restauração que surgirá

²⁵⁵NUMMUS – UNIRIO. Coleção RLL. Série Museologia XI. Bolsa de estudos em Portugal. Relatório de Regina Liberalli Laemmert encaminhado para Ministério dos Negócios Estrangeiros. 27 de junho de 1966.

²⁵⁶ RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores. op. cit., p. 127.

²⁵⁷ Idem., p. 128.

– tal como ocorrera nos países europeus – por iniciativa dos poderes públicos. De modo sintomático, a realização do primeiro concurso público confere a oportunidade de rompimento com os preceitos da Arte de Restaurar então praticada no interior da AIBA e ENBA. Iniciar-se-ia, portanto, a adoção do paradigma da autoridade científica, alicerçado, pois, em bibliografia técnica especializada.

A realização do concurso público para a vaga de Conservador de museu, ocorrido em 1939 e sistematicamente planejado por meio da aplicação de provas de títulos, conhecimentos específicos, escrita de monografia seguida de defesa pública, confere ao candidato aprovado o capital simbólico necessário ao cumprimento do cargo público. Em outras palavras, o ator social é avaliado por seu capital intelectual, fundamentado, assim, numa formação técnico-científica em contraposição, portanto, à carreira artística e os aos títulos de meritocracia bastante marcados no âmbito da AIBA e da ENBA.

As reflexões apontadas neste capítulo procuraram elucidar a atuação de Regina Liberalli como sujeito histórico no espaço social demarcado pelo MNBA, buscando identificar o *habitus* do profissional em meio ao reclamo de disputa da autoridade científica no âmbito das ações museológicas, em contraposição, portanto, às matrizes conceituais relacionadas à Arte da Restauração, fortemente evidenciados e praticadas na AIBA e ENBA. Ao se discutir a superação do paradigma da Arte da Restauração, buscou-se compreender a função social do museu como instância normativa, na medida em que a realização do concurso público de 1939, bem como a posse da servidora Regina Liberalli nos quadros do funcionalismo público propiciou, em certa medida, a instauração e a legitimação do discurso científico da conservação e restauração de pinturas na esfera pública brasileira. Em outras palavras, concebe-se a ideia da instituição museológica como criadora da demanda do profissional especializado para trabalhar no âmbito da conservação e restauração de acervos. Decididamente, os museus são compreendidos como lugar privilegiado de exercício da conservação e restauração, bem como espaço de produção do conhecimento e de realização de trocas simbólicas.

Para preservar os acervos museológicos, determinou-se uma série de providências que não surgiram de modo espontâneo, mas que foram construídas e conquistadas no interior do próprio Estado. Desse modo, a análise das narrativas, dos conceitos e das abordagens teórico-metodológicas encaminharam-se no sentido de perceber os modos com os quais se processou a construção de uma nova proposição da conservação e restauração de pinturas no interior do MNBA em consonância, portanto, com os organismos

internacionais de proteção do patrimônio cultural, seja por meio da apropriação de conceitos praticados em centros europeus, seja por meio da adoção de uma bibliografia técnica de referência estrangeira, notadamente de origem francesa.

Ao concluir sua monografia, Liberalli cita a máxima *Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza*²⁵⁸ [Estuda primeiro a ciência e depois segue a prática nascida dessa ciência] de Leonardo da Vinci, reclamando, por conseguinte, a autoridade e a legitimação científica dos conjuntos de saberes da conservação e restauração de pinturas relativos à temporalidade histórica de fins da década de 1930. Na lente de análise de Michel Foucault, verifica-se a apropriação do discurso científico²⁵⁹ para ratificar as informações de natureza técnica e, portanto, conferir credibilidade ao campo da conservação e restauração de pinturas. Trata-se, pois, da apropriação consciente do discurso científico na medida em que Liberalli, ao se embasar nos textos de restauradores europeus, bem como nas publicações técnicas dos organismos internacionais de conservação e restauração, busca o respaldo necessário para validar o enunciado proposto. Conforme apontou o filósofo francês Paul Ricouer (1913-2005), a apropriação é o processo pelo qual o leitor torna próprio aquilo que em princípio lhe era alheio, atualizando a sua historicidade ou significado do texto. Ademais, o que se verifica é que Liberalli se apoia numa visão eurocêntrica de conservação e restauração de obras de arte sem, no entanto, dialogar com o contexto brasileiro, especialmente no que se refere às condições climáticas de um país tropical, à tipologia de coleções de pinturas encontradas nos museus, bem como ao aparato técnico-científico da época. Ainda segundo esse entendimento, não se percebe no texto da autora uma experiência prévia de Liberalli voltada para a prática de conservação e restauração de pinturas capaz, portanto, de suscitar o exercício dialógico com as abordagens conceituais e teóricas adotadas na pesquisa. Afora essas questões e a despeito do monografia de Liberalli se caracterizar como um estudo referenciado somente em base bibliográfica, há que se ressaltar a importância desse trabalho monográfico como um dos primeiros textos brasileiros que caracterizam o ingresso da conservação e restauração de obras de arte – notadamente as pinturas – no campo científico.

No que diz respeito à valoração do objeto a ser preservado, percebe-se a defesa e o ideário de novos critérios de conservação e restauração. Com a transferência da coleção da

²⁵⁸NUMMUS – UNRIO. *Coleção RLL. 9552*. Caixa 6. LIBERALLI, Regina. *Conservação e Restauração de Obras de Artes*. (Monografia). Rio de Janeiro. 1939. p. 48.

²⁵⁹ Cf. FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

ENBA para compor o acervo embrionário do MNBA, tem-se o ritual simbólico de consagração da coleção por meio de seu ingresso na esfera mitificada do museu entendido, portanto, como espaço de invenção da memória cultural do País, como equipamento ideológico do Estado. Com isso, rompe-se o paradigma da valoração do objeto a partir da noção didática, bem como em relação ao conceito de belas artes (manifestações artísticas superiores, possuidoras de dignidade e nobreza) praticados na AIBA e ENBA como instituições de ensino artístico. Desse modo, consolida-se o sentido de pertencimento público do acervo do MNBA, orientando a valoração do objeto a partir do estatuto de patrimônio histórico e artístico da nação brasileira.

Em relação ao perfil do profissional, compreende-se que o ator social não é mais aquele identificado com o artista-pintor ou ao pintor-restaurador. Ao contrário, estabelece-se o conceito de um profissional detentor de capital intelectual fundamentado, assim, em conhecimentos científicos – teóricos e práticos – de conservação e restauração. Ao Conservador de museu – concebido como ator social – foi designada uma autoridade especial, ele é, portanto, o responsável pela salvaguarda do patrimônio histórico e artístico da nação brasileira cuja valoração se dá a partir da noção de “reliquias do passado”. Como se verifica no texto de Liberalli, o Conservador de museu é aquele que planeja conceitualmente a conservação do acervo museológico, orientando, por conseguinte, o trabalho de intervenção do restaurador. Singularmente, esta noção hierárquica estava manifesta nos textos técnicos do Escritório Internacional de Museus e foi, portanto, apropriada por Regina Liberalli.

No que diz respeito à análise de gênero, a atuação de Liberalli no campo da conservação-restauração de bens culturais brasileiro revelar-se-ia protagonista, tendo em vista o desempenho profissional por uma população tipicamente masculina no âmbito da AIBA e ENBA. Tal fato coincide com a temporalidade histórica das décadas iniciais do século XX quando a mulher ingressa no mercado de trabalho, exemplificando o processo social demarcado pela busca de trabalho fora do ambiente doméstico para dedicação às profissões que exigem formação intelectualizada.

Concebe-se que o projeto político-ideológico de Getúlio Vargas – preocupado em colocar a nação brasileira nos *trilhos da modernidade* – contribuiu, favoravelmente, para a construção cultural do campo da conservação-restauração em meio aos seguintes fatores: a adoção das concepções internacionais sobre conservação-restauração; o surgimento de uma legislação brasileira de preservação sobretudo a partir do Decreto-Lei nº. 25 de 1937, bem

como do Decreto-Lei nº 1.713 de 1938 que dispõe sobre o Estatuto dos Funcionários Públicos Civis da União e, ainda, a criação das primeiras unidades museológicas brasileiras. De modo sintomático, verifica-se, nesse período, o rompimento com os preceitos da Arte de Restauração e, por conseguinte, inaugura-se, na esfera pública brasileira, o processo de construção do discurso científico da conservação e restauração, especialmente em relação à área tipológica das pinturas de cavalete.

É assente afirmar que o espaço social museológico (*campus*) atuou como cenário propício para a configuração do *capital cultural* (*habitus*) dos atores sociais, compreendendo-se, portanto, a figura moderna da conservação-restauração de pinturas como instrumento técnico-científico a serviço do Estado brasileiro moderno.

CAPÍTULO 4 - A TRAJETÓRIA DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL NA CONSTRUÇÃO DA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO EM ESPAÇOS PÚBLICOS

O espírito protecionista do século XVIII se consolida durante o século XIX. Os museus deixam de ser meros depósitos e salas de exposição e assumem funções pedagógicas e investigadoras, dotando-se de bibliotecas e laboratórios. Neste espírito se criam as oficinas de restauração dentro dos Museus com o objetivo de poder efetuar um cuidado permanente de suas coleções.

MACARRÓN MIGUEL²⁶⁰

Em meio às comemorações do Centenário da Independência e às manifestações que despertavam o sentimento patriótico, assim como aos reclamos por um mundo dito civilizado, foi criado, em 1922, o Museu Histórico Nacional (MHN)²⁶¹, pelo presidente Epitácio Pessoa (1865-1942). Vinculado ao ideário do político, escritor e professor Gustavo Barroso²⁶² (1888-1959), o MHN propunha a exaltação de feitos e heróis da história brasileira, objetivando consolidar a imagem da nação brasileira consoante com contexto político da Primeira República (1889-1930). Considerada uma instituição de linhas inéditas, a criação do MHN configurou o estabelecimento de um espaço social dedicado ao culto da história e ao estímulo dos sentimentos cívicos e patrióticos do povo brasileiro, depositário, portanto, das lembranças e testemunhos da glória nacional²⁶³. Nesse contexto, já em 1911, sob o pseudônimo de João do Norte, Gustavo Barroso reclamava que “o Brasil precisa de um Museu onde se guardem objetos gloriosos, mudos companheiros

²⁶⁰ MACARRÓN MIGUEL, Ana Maria. op. cit., p. 161. Tradução nossa.

²⁶¹ BRASIL. Decreto-Lei nº 15.596, de 02/08/1922. Cria o Museu Histórico Nacional e aprova seu regulamento. *Diário Oficial da União*, Seção 1, 16 ago 1922, p. 16081.

²⁶² Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso, nasceu a 29 de dezembro de 1888, na cidade de Fortaleza/CE. Advogado e jornalista, ingressou na Faculdade de Direito de Salvador em 1907. Em 1910, transferiu-se para o Rio de Janeiro, bacharelando-se dois anos depois. Exerceu o cargo de deputado federal pelo estado do Ceará, no período de 1915 a 1917. Em 1933, aderiu à Ação Integralista Brasileira (AIB), organização inspirada ao fascismo italiano e dirigida por Plínio Salgado. Elegeu-se para a Academia Brasileira de Letras, instituição que dirigiu nos anos de 1931, 1932 e, mais tarde, em 1950. Considerado intelectual de prestígio, representou o país no exterior por diversas vezes. Foi idealizador e dirigiu o MHN desde sua criação até o ano de 1959. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1959.

²⁶³ DUMANS, Adolpho. O Museu Histórico Nacional através dos seus 19 anos de existência. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional – Imprensa Nacional, v. 1, p. 211-233, 1940. p. 212.

dos nossos guerreiros e dos nossos heróis [...]”²⁶⁴. Além disso, ao se referir ao ato do Governo empreendido por Epitácio Pessoa, em 1922, o intelectual baiano assim se pronunciou:

Para felicidade nossa, acabou-se no Brasil a era do descaso pelo nosso passado. [...] o Museu Histórico que custodiará as lembranças mais importantes da nossa vida militar, naval, política e social, durante os mais notáveis períodos. E ele determinará a obra fazendo renascer na sua fita azul a estrela de cinco pontas dessa ordem genuinamente nacional do Cruzeiro, que brilhou sobre o fardão dos nossos melhores estadistas e sobre o largo peito de nossos heróis²⁶⁵.



Figura 19: [Retrato de] Gustavo Barroso

Fonte: Disponível em: <www.academia.org.br>.

Acesso em: 09 abr. 2013

Ainda em relação ao modelo institucional do MHN, o trecho a seguir destaca a narrativa barrosiana, decididamente representativa da vertente nacionalista e patriótica.

²⁶⁴ DUMANS, Adolpho. A ideia de criação do Museu Histórico Nacional através dos seus 19 anos . In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional – Imprensa Nacional, v. 3, p. 384-393, 1942.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 212.

A intenção da lei que organizou o Museu Histórico é congregar num lugar único as relíquias tradicionais dispersas pelo país. Com efeito, de nada serve existir numa repartição pública, três coisas: noutra, outras tantas. Ninguém preocupará vê-los. Entretanto, se todos esses testemunhos do nosso passado estivessem sob mesmo teto, só a riqueza desse acervo é suficiente para atrair o público. E cada visita que faça o Museu é uma lição de história do Brasil que aprende²⁶⁶.

Acresce-se à criação do MHN, o projeto da implementação de um Curso Técnico para atendimento a esse Museu, ao Arquivo Nacional e à Biblioteca Nacional. Todavia, somente dez anos mais tarde, na gestão do historiador Rodolfo Garcia (1873-1949) como diretor do MHN, foi criado, por meio do Decreto-Lei nº 21.129 de 7 de março de 1932, o Curso de Museu²⁶⁷, considerado o primeiro das Américas. Vinculado diretamente à direção do MHN, este curso propunha preparar pessoal habilitado a exercer as funções de conservador de museus históricos e artísticos ou instituições com finalidades análogas; transmitir conhecimentos especializados sobre assuntos históricos e artísticos ligados às atividades dos museus mantidos pelo Governo Federal, bem como incentivar o interesse pelo estudo da história do Brasil e da arte nacional.

4.1 Asseio e fiscalização: as origens da conservação-restauração de acervos do Museu Histórico Nacional

No que diz respeito à constituição do pessoal, ao examinarmos o regulamento do Museu Histórico Nacional do ano de 1922, os artigos relacionados aos deveres e às atribuições dos funcionários nos fornecem elementos indicatórios sobre a gênese das ações de conservação da edificação do museu, bem como do acervo nele exposto. Assim, determina o Art. 22:

Aos **serventes** incumbe:

- 1º. tratar do **asseio** do edifício e **conservação** dos móveis, livros e outros objetos existentes no Museu;
- 2º. executar outros serviços internos ou externos que lhes forem distribuídos;
- 3º. auxiliar os guardas e substituí-los²⁶⁸

²⁶⁶ Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional – IBRAM (AIMHN). *Relatório do ano de 1923 apresentado ao Exmo. Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores pelo Diretor do Museu Histórico Nacional*.

²⁶⁷ SÁ, Ivan Coelho de. op. cit., p. 15.

²⁶⁸ BRASIL. Decreto n. 15.596, de 2 agosto de 1922. Cria o Museu Histórico Nacional e aprova seu regulamento. *Diário Oficial da União*, Seção 1, 16 ago.1922, p. 16081. Grifos nossos.

Como se interpreta, as incumbências voltadas para o asseio e para a conservação são direcionadas aos funcionários categorizados como serventes. Quando se faz a investigação epistemológica do vocábulo *servente*²⁶⁹, depreende-se a noção de subserviência atribuída ao referido funcionário. Nota-se, ao mesmo tempo, que não lhe era cobrada no referido regulamento, nenhuma capacitação específica para o cumprimento das atividades propostas além de saber contar, ler e escrever. Esse enquadramento no mundo do trabalho é corroborado quando se verifica que o salário mensal pago ao referido funcionário, correspondente à quantia de 2:400\$000, ou seja, a menor remuneração no conjunto dos funcionários da instituição.

Tabela 1: Tabela de vencimentos anuais do pessoal do Museu, conforme o art. 89 do Decreto N°. 15.596 de 02 de agosto de 1922.

Cargo	Ordenado	Gratificação	Total
Diretor	10:000 \$	5:000 \$	15:000\$000
Chefe da seção	7:200 \$	3:600 \$	10:800\$000
1º oficial	5:600 \$	2:800 \$	8:400\$000
2º oficial	4:400 \$	2:200 \$	6:600\$000
3º oficial	3:200 \$	1:600 \$	4:800\$000
Datilógrafo	2:400 \$	1:200 \$	3:600\$000
Porteiro	2:800 \$	1:400 \$	4:200\$000
Ajudante de porteiro	2:400\$	1:200\$	3:600\$000
Guarda	3:000\$000
Servente	2:400\$000
Gratificação ao 2º oficial que servir como secretário	1:800\$000

Fonte: Diário Oficial da União, 16 ago. 1922.

Conforme se pode avaliar, o Quadro 5 aponta para um retrocesso em relação à atuação do funcionário dedicado à conservação-restauração de acervos nos quadros do funcionalismo público brasileiro. Se, nos estatutos da AIBA de 1855, e nos estatutos da ENBA de 1890 já constava a existência e as atribuições do conservador-restaurador, o mesmo não se verifica no regulamento do MHN. Tal constatação sugere um descompasso

²⁶⁹A origem etimológica do latim *servien*, entis ‘que serve’, part. pres. De *servire* “ter a condição de escravo, ser escravo, tornar-se escravo, obdecer, sujeitar-se. Cf. HOUASSIS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, elaborado no instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Português S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2559.

com o cenário internacional, quando tomamos como parâmetro o regulamento de 1920 do Museu do Prado, no qual se verifica a existência de uma oficina de restauração, bem como a distintas especialidades de restauradores e de auxiliares de restauração.

Outra noção que atravessa o Art. 22 é detectada na palavra *asseio*, denotando o sentido de limpeza e cuidado. Desse modo, verifica-se que, naquele contexto, a concepção de conservação estaria relacionada, essencialmente, à prática de tarefas rotineiras de limpeza dos espaços expositivos, bem como dos acervos neles expostos. As demandas relativas à preservação museológica do MHN já são observáveis no relatório de 1922, segundo ano de funcionamento da instituição, no qual Gustavo Barroso encaminha para o então Ministro da Justiça e Negócios Interiores. Assim, reclamou o diretor do MHN:

Os 3 guardas e 2 serventes não bastam ao serviço da secção²⁷⁰, que necessita, para melhor ordem e limpeza, do dobro, ou melhor do triplo, tão trabalhoso é a conservação de objetos grandes como carruagens, liteiras, tronos etc²⁷¹.

Já no ano de 1925, sob o título de *Asseio e Fiscalização do Museu*, argumentou o diretor:

Conta o Museu Histórico, na sua secção de História, 12 grandes salas de exposição, 1 gabinete, 1 galeria, 1 pátio, 2 pequenas arcadas, 3 grandes arcadas, 2 escadarias e 1 entrada; na secção de Numismática, 3 grandes salas, 1 gabinete e 2 casas fortes; na administração, 1 salão de conferências, 1 sala de secretaria e 1 da Diretoria. Além disso, ainda tem a portaria, 1 saguão, 2 pequenos pátios, 1 depósito e 2 passagens entre corpos do edifício. Ao todo, 38 peças. Para limpeza e fiscalização de tudo isso, conta o Museu somente com 5 guardas e 4 serventes. Vê, pois, V. Ex. que é impossível atender a esses serviços com tão pouca gente, quase sempre diminuta pelos que faltam, se acham em férias ou gozam licença [sic]²⁷².

Interpreta-se, portanto, que àquela época a instituição museológica contava com restrito número de funcionários, sendo que o *asseio e a fiscalização* eram atividades desempenhadas não só pelos serventes mas também pelos guardas. Além disso, a necessidade de ampliação do número de funcionários dedicados à conservação do acervo é apresentada em meio à problemática de deterioração biológica dos objetos museológicos:

²⁷⁰ Refere-se à 1ª Seção Histórica do MHN.

²⁷¹ AIMHN – *Relatório de 1923 apresentado ao Exmo. Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores pelo Diretor do Museu Histórico Nacional*

²⁷² AIMHN. *Relatório do ano de 1925 apresentado ao Exmo. Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores pelo Diretor do Museu Histórico Nacional*.

A limpeza e conservação do imenso mobiliário do estabelecimento e as peças de suas coleções, sobretudo móveis antigos, carruagens, tronos etc. atacados violentamente pelos cupim [sic], pela traça e pelo carruncho demanda estas fontes cuidados numero maior de empregados ativos. Atualmente, esta Diretoria chama atenção do governo para o problema de que depende a vida do Museu. Este possui milhares de contos de reais em jóias, moedas e peças preciosíssimas de ouro, marfim, prata etc. Os 5 guardas atuais mal chegam para a fiscalização das salas durante o dia, e durante a noite o Museu fica absolutamente desprovido de qualquer vigilância²⁷³.

Os problemas concernentes à preservação do acervo já se faziam notar nos anos iniciais do funcionamento do Museu Histórico Nacional. No relatório de 1926, Gustavo Barroso assim enfatizou:

Conservação

Embora dispondo de reduzidíssimo número de serventes – dois apenas – nota-se grande asseio e conservação em todas as salas de exposição, sendo de justiça salientar a dedicação dos guardas Souza de Ó, Sá Fortes e do servente Alfredo Trindade e especialmente do guarda Manoel Joaquim Cabral, que merece especial referência pelo muito que se esforça em cumprir todas as determinações quaisquer que sejam os trabalhos a fazer, sempre animado de melhor boa vontade e cheio de grande interesse pela conservação de muitas das nossas preciosidades históricas. O 2º Oficial Snr. Costa Ribeiro que superintende o serviço de limpeza da Secção, tem sido auxiliar zelosíssimo, em tudo e por tudo revelando extranhado [sic] amor pelo Museu²⁷⁴.

Essa narrativa é sintomática acerca dos modos com os quais as ações conservação do acervo museológico eram compreendidas e avaliadas pela direção do MHN. Por meio de referências elogiosas, destaca-se a atuação do guardas e do servente a partir de ações pautadas na boa vontade e no grande interesse. Da mesma forma, a atuação de Costa Ribeiro é sublinhada pelo “zelo” e pelo “extranhado amor” dedicado ao museu. Como se pode interpretar, constata-se, na referida prática de trabalho, a prevalência de critérios ancorados no plano da valoração afetiva, sem, contudo, detectar qualquer avaliação relacionada ao emprego de metodologia técnica, assim como o domínio de um saber específico. Essa constatação revela sintonia com a proposição afetiva que Gustavo Barroso conferiu às ações de trabalho com o patrimônio cultural, ressaltando-se, nesse sentido, sua emblemática defesa do patrimônio manifesta em seu artigo “O culto da saudade”²⁷⁵. Neste

²⁷³ Idem.

²⁷⁴ Ibidem, p. 7.

²⁷⁵ Artigo publicado originalmente na 1ª edição do *Jornal do Comercio*, 22 de dezembro de 1912, sob pseudônimo de João do Norte. Anais do MHN, v. 29, 1997, p. 32.

artigo, Barroso expressa sua preocupação com o “desamor” com que os objetos históricos são tratados, revelando, portanto, sua ligação com o Romantismo pelo viés da “tradição”.

Ainda no que concerne à preservação do acervo, é perceptível na conclusão do relatório de 1926, a preocupação de Barroso relativa à falta de pessoal para a efetiva segurança do MHN:

Ao terminar o meu relatório, peço encarecidamente a V. Exa. providenciar junto a Polícia do Distrito Federal um serviço eficaz de policiamento externo da Repartição à noite. O Museu está localizado perto do mar em lugar deserto e mau frequentado, sendo muito fácil ser assaltado pelos ladrões. Ele guarda grandes riquezas em metais preciosos, sobretudo ouro, tudo fica fácil de ser conduzido e derretido pelos mal-feitores, o que acarretaria grandes prejuízos no patrimônio da Nação²⁷⁶.

Como vemos, dentre os objetos museológicos alocados no Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso enfatiza aqueles constituídos por metais preciosos, evidenciando-se, assim, a valoração conceitual desses como “reliquia do passado”. Ademais, o sentido de perda do patrimônio da Nação brasileira deixa entrever a ação preservacionista pautada na noção de civilidade, tal como propusera a *Carta de Atenas*.

Detecta-se, nos relatórios da direção do MHN, a dinâmica das relações de trabalho calcada numa estrutura essencialmente hierarquizada a ponto de os serventes e guardas serem aludidos e categorizados como “pessoal subalterno”. Ao se referir às atividades de “Asseio e Conservação” no relatório de 1937, Barroso afirma que

os serviços de asseio e conservação dos mostruários e objetos expostos estiveram sempre a contento, contando para isto a administração com a boa vontade do **pessoal subalterno**. [...] Apenas as segundas-feiras são reservadas ao serviço geral de limpeza, funcionando então apenas a Secretaria e as Seções para os trabalhos administrativos²⁷⁷.

Em 1940, Barroso novamente se refere aos serviços desempenhados pelo:

Pessoal subalterno

De um modo geral, é o pessoal digno de elogio, não só pela disciplina, como pelos trabalhos realizados, dentre os quais sobressai o de limpeza das salas, objeto de elogios por parte dos visitantes²⁷⁸.

²⁷⁶ AIMHN. Relatório do ano de 1926 apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Augusto Viana do Castello, Ministro da Justiça de Negócios Interiores.

²⁷⁷ AIMHN. Relatório do ano de 1934 do Diretor Geral Gustavo Barroso ao Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde Pública. Grifos nossos.

²⁷⁸ AIMHN. Relatório do ano de 1940. Grifos nossos.

Em 1934, transcorridos doze anos da inauguração, é aprovado o novo regulamento do Museu Histórico Nacional²⁷⁹. No que diz respeito à constituição de pessoal, o Art. 10 apresenta novos elementos que sugerem maior qualificação dos serventes, ou seja, além dos requisitos essenciais e indispensáveis para a nomeação (possuir de 18 a 30 anos de idade, apresentar atestado de sanidade fornecido pelo Departamento Nacional de Saúde Pública, saber ler e escrever) os serventes deveriam comprovar o domínio de um dos seguintes ofícios: carpinteiro, marceneiro, lustrador, estucador, pedreiro ou eletricitista. Observa-se, assim, um avanço em relação à qualificação do profissional que trabalhará diretamente com acervos museológicos, na medida em que há – dentre os ofícios elencados – a noção de domínio de alguma qualificação artística, especialmente em relação às atividades inerentes aos ofícios de carpinteiro, marceneiro, lustrador, estucador.

Na prática cotidiana, nota-se que muitas eram as demandas de conservação-restauração, no entanto, o MHN não dispunha de funcionários suficientes para atender todos os problemas inerentes à preservação. Assim, era comum contar com o desempenho e boa vontade de funcionários considerados habilidosos para o cumprimento de tais tarefas. Nesse sentido, no tópico *Salas e Mostruários*, destacou Edgar de Araújo Romero, diretor interino do MHN:

É justo aqui mencionar o inestimável serviço prestado pela zeladora, Vera Guimarães Costa Ferreira, retirando o manto imperial todos os apliques (dragões e esferas), que tinham sido fortemente atacados pelas traças, e, após, cuidado espurgo [sic], repregando-os, a todos, com paciência e perícia invejáveis²⁸⁰.

Ainda no que diz respeito ao quadro de dificuldades relacionadas à mão de obra das atividades de conservação nas duas décadas iniciais de funcionamento do MHN, o conservador Adolpho Dumas (1907-1952) nos apresentou um panorama avaliativo:

Lutamos com várias dificuldades que derivam da **extrema parcimônia orçamentária e da falta de pessoal**, que, ao início da vida desta repartição, era o estritamente preciso para os seus serviços e hoje pode atender aos múltiplos encargos correspondentes ao desdobramento das salas, ao estudo dos objetos, aos cursos de erudição que mantemos, ao movimento de visitantes e à fiscalização dos mostruários. Por outro lado, o edifício do Museu já o não comporta todas as suas coleções, pelo recebimento de objetos pesados de nossa marinha de guerra. Arrecadamos, igualmente, todas as peças históricas ao nosso alcance, na cidade e

²⁷⁹ BRASIL. Decreto n. 24.735 de 14 de julho de 1934. Aprova, sem aumento de despesa, o novo regulamento do Museu Histórico Nacional. *Diário Oficial da União*. Seção 1, 1934.

²⁸⁰ AIMHN. Relatório do ano de 1940 de Edgar de Araújo Romero. Diretor interino do Museu Histórico Nacional ao Ministro da Educação e Saúde.

nos Estados. O Museu começou, em 1922, com duas salas, que se acham repletas, constituindo uma fonte preciosíssima de estudos e ensinamentos, repositório magnífico de objetos históricos altamente valiosos²⁸¹.

Assim, é comum observar, em meio às ações cotidianas do MHN, referências elogiosas quanto ao desempenho dos serventes nos trabalhos de conservação-restauração do acervo do MHN:

O servente Manoel Ferreira Gomes destacado em serviços auxiliares de restauração, desarmou e tornou a armar as estátuas de D. Pedro I, Barão de Mauá, Barão do Rio Branco e Teixeira de Freitas, de seus locais removidas para serem substituídas pro definitivo em mármore negro. Trabalho que demandou muita paciência e feito com perfeição²⁸².

E mais

O servente Joaquim Cabral prestou serviços apreciáveis em restauração de molduras e peças de mobiliário das salas de exposição, danificadas com o tempo²⁸³.

Também no que concerne à atuação dos serventes, por ocasião do septuagésimo aniversário de Gustavo Barroso, em 29 de dezembro de 1958, Nair de Moraes Carvalho (1914), Conservadora de museu, coordenadora e professora do Curso de Museus, pronunciou discurso na solenidade comemorativa realizada no pátio do Portão da Minerva do MHN. No trecho citado a seguir, observam-se, na narrativa da oradora, diversos elementos que interessam à nossa reflexão acerca dos modos com os quais se processava as relações de trabalho, num espaço social demarcado por uma conduta essencialmente hierárquica. Ao se referir a um episódio ocorrido com um servente, funcionário do MHN, assim discursou Carvalho:

A história deste busto merece ser contada como invulgar episódio do serviço público. Vai para alguns anos, veio transferido para esta Casa de outra Repartição, onde se tornara indesejável pelo seu espírito de indisciplina, o servente Manuel Ferreira Gomes, apelidado Calabar. Citamos seu nome com respeito, pois se acha aposentado e enfermo, e porque o que se passou somente pode honrar sua pessoa. Investido nas suas humildes funções começou a criar casos. Contra ele representou o chefe da seção onde fora lotado, por 3 vezes. Da primeira, o Diretor admoestou-o pessoalmente: da segunda, repreendeu-o em Portaria; da terceira, teria que suspendê-lo.

²⁸¹ DUMANS, Adolpho. op. cit., p. 211-233. Grifos nossos.

²⁸² AIMHN. Relatório do ano de 1947. p. 4.

²⁸³ AIMHN. Relatório do ano de 1947. p. 4.

A suspensão é uma pena que o Diretor do Museu somente aplica quando não tem outro remédio. Todos os que com ele trabalham sabem do seu ponto de vista: o de que esse castigo transcende do culpado, sobretudo quando em **cargo subalterno** e de exíguo ordenado, como é o caso dos serventes, para atingir-lhe a família a perturbação econômica que acarreta. Por isso, antes de suspender o Sr. Manuel, mandou chamá-lo ao seu gabinete, fê-lo sentar-se, reclamou calma e brandura contra o seu procedimento rebelde, estranhando afinal que um homem na sua idade não se emendasse e tomasse outro caminho.

-Por que procede assim? - Perguntou-lhe.

O servente, então, emocionado, explicou que outrora tivera algumas posses, cursara a Escola de Belas Artes como aluno de escultura e, ocorrendo circunstâncias que lhe empobreceram a família, teve de abandonar os estudos. Forçado a **empregos humildes** por não ter protetores, encalhou no de servente. Não se resignava às duras condições que o destino lhe impunha. Sentindo-se capaz de criar formas e de gozar a beleza das linhas e das cores, **repugnava-lhe** lavar vidraças, varrer salões, espanar vitrinas e encerar soalhos. Daí a sua **desobediência**, a sua **revolta**.

O Diretor compreendeu o que se passava naquela alma. Transferiu imediatamente o Sr. Manuel para a oficina de restauração, dando-lhe a incumbência de recompor esculturas. Da noite para o dia, foi outro Sr. Manuel. **Vestido com uma bata, de posse dos instrumentos da sua arte**, livre dos entraves disciplinares da limpeza da casa, tornou-se acessível, risonho, delicado, obediente, feliz! De início prestou relevante serviço às coleções do Museu, restaurando um busto em gesso do Barão de Mamoré, que se partira em dezenas de pedaços, e um mármore do Conde de Porto Alegre, cuja cabeça fora decepada. Fez dois **trabalhos notáveis**. Passou a modelar em gesso e dourar ramagens, florões, mascarões e ornamentos partidos de molduras. **Trabalhava com imenso prazer, com exemplar dedicação. Tornou-se um dos mais distintos, preciosos e queridos funcionários da casa.** Dentre em pouco, expunha no Salão de Belas Artes um busto do Presidente Dutra, recebendo Menção Honrosa. Era de ver sua satisfação quando se tornou laureado por aquele Salão e os jornais immortalizaram seu nome. Infelizmente, este ótimo colaborador do Museu já não está em serviço. Funcionário relapso e tangido de outros serviços o Diretor dera-lhe, com o seu espírito de compreensão e humanidade, uma oportunidade de redenção, uma ressurreição, uma vida nova. Para mostrar a sua gratidão ao chefe que o compreendera e nobilitara, Manuel Ferreira Gomes fez o seu busto, que é este, diante do qual todos os que o conhecemos e estimamos agora evocamos saudosamente.

Não poderia deixar de contar semelhante história, exemplo da maneira como, respeitando tendência, estimulando inclinações, cultivando a liberdade das almas, dando mais força ao espírito que vivifica do que à lei que mata, segundo a frase célebre, o nosso Diretor, repetindo o que fez com esse servente várias vezes, tem sabido criar em volta de si um corpo de colaboradores eficientes e devotados, que neste momento traduzem os seus sentimentos na homenagem deste bronze de significação peculiar²⁸⁴.

Como se faz notar nessa narrativa, Carvalho reafirma a condição do servente como funcionário subalterno, categorizando seu trabalho como humilde e constituído por tarefas ditas repugnantes. Por outro lado, a discursista eleva seu capital cultural – por conta de estudos, ainda que inconclusos, realizados na Escola de Belas Artes – ao mostrar que foi suficiente para o então diretor transferi-lo à oficina de restauração. Tal como situa

²⁸⁴ CARVALHO, Nair de Moraes. As comemorações do setuagésimo aniversário do fundador do M.H.N. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. v. 10, 1959. Grifos nossos.

Carvalho, o novo recinto de trabalho atua como espaço social ascendente do funcionário – até então considerado insubordinado – a ponto de lhe conferir nova conduta e novo desempenho profissional. Esse ritual simbólico de passagem é reforçado quando se indica a nova indumentária usada pelo funcionário – a bata –, bem como a “posse dos instrumentos da sua arte” lhe dão, portanto, distinção cultural no espaço social museológico. Nesse sentido, os serviços de restauração que lhe são propostos conferem a oportunidade de colocar em prática o *habitus* – até então subjacente –, ou seja, conhecimentos e domínio de técnicas artísticas, necessários à tarefa de recomposição de peças museológicas danificadas. Ademais, Carvalho se incumbem de destacar a meritocracia artística obtida pelo funcionário, agregando-lhe o capital simbólico em razão da menção honrosa conquistada no salão de arte. Como se pode inferir, o ingresso do funcionário à oficina de restauração se dá por meio de uma atitude benevolente do então diretor não se verificando – para além dos saberes artísticos – o domínio de conhecimentos específicos para o desempenho de atividades de conservação de restauração de obras de arte. Por conseguinte, compreende-se que, em fins da década de 1950, os princípios norteadores do trabalho praticados no âmbito da instituição museológica ainda se ancoravam na Arte da Restauração, bem como revelam a escassez de profissionais especializados para trabalhar na conservação-restauração do acervo do MHN.

Outro aspecto observado na dinâmica dos trabalhos de conservação de salas e de objetos museológicos, então praticados pelos serventes e guardas, é a diretriz conceitual formulada pelos Conservadores de museu:

O serviço de limpeza e conservação das diversas dependências da Seção²⁸⁵, esteve a cargo dos guardas Adolfo Torres, Dante da Fonseca e Silva, Jorge Trindade e Wilson Guimarães, este último a partir de meados de agosto. Serviram todos a contento, cumpre porém destacar a dedicação observada no guarda Adolfo Torres, que tem a seu serviço a limpeza da sala de trabalho e do gabinete do chefe e ainda cuida zelozamente [sic] da biblioteca e dos medalheiros. O mesmo **serventuário**²⁸⁶ realiza ainda a limpeza das moedas muito oxidadas, **observando os conselhos técnicos dos conservadores em relação à pátina das moedas antigas, que não deve ser alterada**²⁸⁷.

²⁸⁵ Refere-se à Seção de Numismática do Museu Histórico Nacional.

²⁸⁶ Serventuário – aquele que presta um serviço público provisório ou feito em nome de outrem. Dir. administrativo aquele que, em caráter auxiliar, ocupa cargo ou função de ordem pública, autorizada, ou instituída pelo Estado, mas não tem vencimentos estipulados em lei, ou não é pago pelos cofres públicos, retirando proventos através de emolumentos cobrados pelos serviços executados Cf. HOUASSIS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, elaborado no instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Português S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2559.

²⁸⁷ AIMHN. *Relatório do ano de 1946*. Grifos nossos.

Ainda, nesse contexto, destaca-se o Art. 31 do Regulamento de 1934 do MHN, que imprime orientação conceitual de intervenção de restauração:

Os trabalhos de restauração só se farão quando julgados indispensáveis e não prejudicarem o **caráter histórico ou artístico dos objetos** poderão, mediante ajuste, ser confiados a pessoas habilitadas, que os executarão, sob vigilância do diretor da seção²⁸⁸.

A constituição do panorama relativo aos funcionários dedicados à conservação-restauração, nas três décadas iniciais de funcionamento do MHN, pode ser melhor avaliada por meio do quadro a seguir:

Quadro 5: Funcionários atuantes nas atividades de conservação das dependências de trabalho, espaços expositivos e do acervo museológico do Museu Histórico Nacional nas décadas de 1920, 1930 e 1940.

Ano	Nome do funcionário	Cargo ocupado	Formação requerida	Setor/Instituição
1923	Arthur Soares Pinto	servente	Saber ler, escrever e contar	MHN
1926	Souza de Ó	Guarda	Saber ler, escrever e contar	MHN
1926	Sá Fortes	Guarda	Saber ler, escrever e contar	MHN
1926	Manoel Joaquim Cabral	guarda	Saber ler, escrever e contar	MHN
1926	Alfredo Trindade	servente	Saber ler, escrever e contar	MHN
1927	Francisco Firmino de Oliveira	servente	Saber ler, escrever e contar	MHN
1929	Sérgio da Costa Passos Filho	servente	Saber ler, escrever e contar	1ª Secção História/MHN
1931	Francisco dos Santos Costa	servente	Saber ler, escrever e contar	MHN
1937	Octávio Monteiro da Silva	servente	Saber ler, escrever e comprovar o domínio de um ofício específico	1ª Secção História/MHN
1946	Adolfo Torres	guarda	Saber ler, escrever e comprovar o domínio de um ofício específico	2ª Secção Numismática/MHN

²⁸⁸ BRASIL. Decreto n.º. 24.735 de 14 de julho de 1934. Aprova, sem aumento de despesa, o novo regulamento do Museu Histórico Nacional. *Diário Oficial da União*. Seção 1, 1934. Grifos nossos.

1946	Dante da Fonseca e Silva	guarda	Saber ler, escrever e comprovar o domínio de um ofício específico	2ª Secção Numismática/MHN
1946	Jorge Trindade	guarda	Saber ler, escrever e comprovar o domínio de um ofício específico	2ª Secção Numismática/MHN
1946	Wilson Guimarães	guarda	Saber ler, escrever e comprovar o domínio de um ofício específico	2ª Secção de Numismática/ MHN

Fonte: Do autor

Em relação aos dados apresentados no Quadro 6, verifica-se que a amostragem de funcionários apresentada é bastante restrita, principalmente quando se leva em conta as grandes dimensões do MHN, bem como o volume quantitativo do acervo nele alocado. Ao lado disso, confirma-se a efetiva atuação de serventes e guardas nos trabalhos de conservação e restauração dos espaços expositivos e no acervo museológico, revelando a configuração de um quadro de trabalho demarcado essencialmente pela escassez de profissionais com algum grau de especialização.

Diante desse precário contexto, seria oportuno acrescentar a preocupação de Gustavo Barroso, já manifestada em 1925, concernente à necessidade de formação de mão de obra especializada em conservação-restauração para trabalhar no âmbito dos museus

ao terminar, ouse lembrar a V. Ex. a conveniência de solicitar a criação do cargo de Conservador do Museu, funcionário que ficaria encarregado de dirigir os serviços de limpeza e restauração dos objetos, com a responsabilidade direta de sua conservação²⁸⁹.

Ainda no mesmo contexto reivindicatório, após o transcurso de dezesseis anos, Barroso argumentou ao então Ministro da Educação Gustavo Capanema:

Curso de Museus

Constitui esse Curso uma das mais absorventes preocupações da Diretoria e da Secretaria, dada a sua crescente importância como meio de divulgação cultural, da propagação do culto dos nossos heróis, tradições, episódios e relíquias históricas e de incentivo do patriotismo. **Há necessidade de recrutar funcionários competentes** para os serviços de defesa do nosso patrimônio histórico e artístico, para novos Museus e para o desenvolvimento dos já

²⁸⁹ AIMHN. *Relatório de 1923*. p. 19.

existentes, assim como de melhorar o aproveitamento nos estudos do referido curso²⁹⁰.

4.2 A Oficina de Restauração, Desenhos e Atelier Fotográfico do MHN e a atuação de Ruy Alves Campelo na sistematização dos trabalhos de conservação-restauração de acervos museológicos

A partir do ano de 1944, observa-se, nos relatórios da direção do MHN, a menção da *Oficina de Restauração, Desenhos e Atelier Fotográfico* do MHN. A listagem dos serviços realizados apresentada no relatório desse setor nos oferece uma amostragem da linha de trabalho então empreendida pelos funcionários da conservação-restauração:

- . Restauração de tela do retrato de nora da Marquesa de Santos;
- . Restauração do retrato de Benjamin Constant;
- . Limpeza e refresco do retrato de Pedro II;
- . Colagem e restauração de duas marinhas de Castagneto;
- . Limpeza e restauração de uma tela (soldado) de Emília Campos;
- . Desenho sobre leques, ampliado quatro vezes;
- . Desenho sobre tapetes, ampliado seis vezes;
- . Desenho com 1,00 mm x 0,75mm, de 21 braços dos Governadores do Brasil;
- . Desenho sobre ordens honoríferas;
- . Cálculo da área nova ocupada pelo Museu;
- . 12 desenhos sobre armaria, ampliados para o dobro;
- . 6 desenhos sobre náutica;
- . 2 plantas baixas sobre os acréscimos de Salas do Museu;
- . 1 planta baixa e cortes da Sala Getúlio Vargas;
- . Limpeza de 6 quadros a óleo;
- . Restauração e limpeza de 6 quadros a óleo;
- . 2 cópias de plantas baixas;
- . Desenho sobre uniformes militares;
- . Planta baixa e cortes da Sala Miguel Calmon;
- . Desenhos sobre escritas do oriente, para publicação (epigrafia);
- . Limpeza e restauração de 5 bustos;
- . Desmontagem e montagem de 4 estátuas de gesso;
- . Limpeza e restauração do busto do Visconde do Rio Branco;
- . Restauração de 10 molduras;
- . Restauração de 2 cadeiras;
- . Limpeza, restauração e mudança do cachilhos em diversos quadros (fotografias e gravuras)
- . Restauração do busto do Almirante Barroso;
- . Restauração de 3 maquetes do monumento a Dom Pedro I;
- . Restauração de uma moldura para espelho;
- . Limpeza de 4 bustos;
- . 25 fotografias para a Seção de História;
- . 40 fotografias sobre Ouro Preto²⁹¹.

²⁹⁰ AIMHN. *Relatório do ano de 1941*. Grifos nossos.

²⁹¹ AIMHN. *Relatório do ano de 1944*.

Conforme se analisa, constata-se o perfil de um profissional de atuação multifacetada caracterizado, portanto, pela realização conjunta de múltiplas atividades relacionadas às demandas internas do MHN. Tal atuação é confirmada nos relatórios das décadas de 1940 e 1950 apresentados pelo setor, nos quais se observa-se uma grande variedade tipológica de objetos restaurados tais como: telas, bustos, molduras, florões, porcelanas, mármores, baixo relevo, medalhões em gessos, bem como a execução de fotografias e desenhos para o MHN²⁹². Além disso, o que se percebe é a atuação de um funcionário fortemente direcionado às práticas curativas e intervencionistas de restauração em relação às ações de cunho preventivo.

Em certa medida, a criação da *Oficina de Restauração, Desenhos e Atelier Fotográfico* do MHN implica sugerir uma significativa mudança nas atividades de conservação e restauração, indicando maior sistematização das atividades desenvolvidas no âmbito da instituição museológica. Poder-se-ia, nesse contexto, correlacionar a influência da reforma ocorrida, em 1944, no Curso de Museus ministrado no âmbito do MHN, na medida em que as “noções de restauração” estavam inseridas no escopo da disciplina Técnica de Museus. Em 1946, é publicada a *Introdução à técnica de Museus* escrita por Gustavo Barroso - considerada como primeira obra de referência de Museologia no Brasil. Esta publicação estava em consonância, portanto, com a formação de profissionais de museus do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional. Dentre o conjunto de normas e diretrizes de organização de museus e do tratamento de acervos, é interessante observar o enfoque dado por Gustavo Barroso à atividade de conservação-restauração, sobretudo no que diz respeito à valoração do objeto a ser preservado:

A proteção e conservação das **reliquias** do passado preocupam hoje os técnicos e administradores de todo mundo. A restauração dessas **reliquias** nada mais é do que um trabalho eficiente e honesto de proteção e de conservação, o qual deve obedecer certamente a postulados de ordem científica e a regras de caráter público²⁹³.

Essa narrativa expressa a preocupação de Gustavo Barroso com a questão da identidade nacional, denotando, ainda, a dimensão simbólica de consagração conferida ao objeto museológico. Nesse sentido, é interessante pontuar a origem etimológica do vocábulo relíquia, do latim *reliquiae*, ou seja, aquela parte que resta de um corpo de um

²⁹² AIMHN. Relatório do ano de 1946. Grifos nossos.

²⁹³ BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica. 1946. v. 1. p. 13.

santo, merecedora, portanto, do incomparável respeito e à qual se dedica grande estima²⁹⁴. Nesse sentido, cabe ressaltar que tal categoria de pensamento perpassou os textos e as ações barrosianas relativas à conservação e restauração, bem como se revelaram vinculadas à busca da construção de uma identidade nacional dita legítima e oficial.

Ao discorrer sobre processos metodológicos de restauração, Barroso, de modo didático, utiliza-se de uma metáfora inspirada no ato médico para classificá-la em duas etapas distintas:

A restauração em si compõe-se de duas partes essenciais:

a) Diagnóstico da deterioração da relíquia a ser restaurada;

b) Terapêutica para a sua salvação

Em ambas, é necessário conhecer bem o caso em apreço e ter a prática precisa para dar-lhe remédio ou evitar que este não seja, o que é mais comum do que se pensa, de natureza a matar o doente²⁹⁵.

Apoiado numa literatura tipicamente europeia²⁹⁶, Barroso escreve um capítulo intitulado “Como se fazem restaurações”. Verifica-se na narrativa do autor um sentido de subjacência da conservação-restauração ao campo da Museologia, ou seja, percebe-se, de modo demarcado, a atribuição de capital simbólico ao diretor e ao Conservador de museu a ponto de “dirigir e criticar” a ação do restaurador. Conforme Barroso:

Sem dúvida, um diretor ou conservador de museu não é propriamente um restaurador. Há indivíduos especializados nos vários ramos do ofício. Mas aqueles funcionários precisam conhecer tecnicamente o assunto, a fim de poderem dirigir e criticar as restaurações que se fizerem necessárias, no âmbito de suas atribuições²⁹⁷.

Ao dissertar sobre a atividade da conservação-restauração, Barroso delinea o perfil conceitual do restaurador em fins da década de 1940, realçando-lhe valores pautados em particulares qualidades morais sem, contudo, mencionar o necessário capital intelectual para o cumprimento da atividade profissional.

Toda conservação e toda restauração requerem duas virtudes essenciais: **paciência e modéstia**. Paciência na defesa constante e na meticulosidade do trabalho a ser empreendido. Modéstia em não querer fazer coisas extraordinárias, sempre prejudiciais, em não querer ajuntar nada de si, dando asas à sua vaidade

²⁹⁴ Cf. HOUASSIS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. op. cit., p. 2422.

²⁹⁵ BARROSO, Gustavo. op. cit., p. 14. Grifos nossos.

²⁹⁶ Mouseion, Musées e Office International de Musées. La conservation des monuments d'art et d'histoire, Museographie, Traité de museographie. 1935.

²⁹⁷ BARROSO, Gustavo, op. cit., p. 14. Grifos nossos.

de restaurador, em não se arriscar a fundo, convicto de sua competência ou habilidade²⁹⁸.

Além disso, observa-se a preocupação em divulgar, sob forma de receituário, as etapas sequenciais de intervenção de objetos deteriorados. Assim, Barroso se incumbiu de explicar os procedimentos de reentelamento de uma pintura de cavalete:

Os velhos quadros em mau estado devem ser reentelados pelo seguinte processo: Se os bordos da tela estão muito gastos e não podem se pregados em nova armação de madeira, cola-se a tela velha sobre uma nova e prega-se esta. Se a tela se encontra em péssimo estado e a pintura ameaça despregar-se dela, muda-se a tela. Cola-se sobre a pintura uma gaze que tome toda a superfície. Por cima da gaze colam-se as folhas de papel branco, de modo a formar com um papelão. Terminado este trabalho, retira-se a tela imprestável, molhando-a cuidadosamente com uma esponja, no caso de estar colada. Se sua aderência ainda for resistente por outras causas que não a cola, deve-se raspá-la devagar e com cuidado por meio duma raspadeira e de pedra-pomes. Reentela-se, depois, a pintura em uma tela nova e inteiramente lisa, bem impregnada de cola, sobre a qual se estende uma camada de cola, aplicando a pintura sobre ela. Quando tudo estiver seco, passa-se sobre a pintura um ferro de engomar bastante aquecido, afim de que esta adira firmemente à nova tela. Então se retiram a gaze e as folhas de papel com uma esponja molhada, pacientemente²⁹⁹.

Afora as considerações relativas à conservação-restauração advindas do pensamento barrosiano, faz-se notar a preocupação dos funcionários do MHN com a preservação do acervo museológico, tendo em vista a deterioração causada pelo clima tropical brasileiro. Ao se dirigir ao Diretor do MHN, Jenny Dreyfus (1905-1986), Conservadora da Seção de História, alertou que:

Embora se tenha providenciado na medida do possível a restauração de várias peças, venho lembrar essa Diretoria a necessidade de encarecer junto ao Ministério de Educação e Saúde, uma verba especial a fim de proteger o acervo nacional tão prejudicado pelo clima do Rio de Janeiro. [...] Como nos anos anteriores, houve algumas remodelações em diversas salas desta seção constantes de pequenas obras com o fim de preservar o patrimônio nacional. Foram igualmente remodelados e reorganizados vários mostruários, sendo, nessa ocasião retirado material de exposição, constante, sobretudo, de documentos, fotografias, desenhos, gravuras, litografias, etc, prejudicados com a ação do tempo, porém ainda em estado de conservação e por essa razão encaminhamos ao arquivo desta Casa, podendo ser consultados pelos interessados a qualquer momento³⁰⁰.

²⁹⁸ BARROSO, Gustavo. op. cit., p. 87. Grifos nossos.

²⁹⁹ Idem, p. 92.

³⁰⁰ AIMHN. Relatório do ano de 1949 de Jenny Dreyfus ao diretor do MHN.

Se, nos relatórios das décadas de 1920, 1930 e 1940 é detectável a efetiva atuação de serventes e guardas nos trabalhos de conservação-restauração, é a partir de 1947 que se localiza referências quanto à atuação de Ruy Alves Campello (1905-1984) como novo personagem nas atividades de conservação-restauração do MHN. Em nossa análise, tal fato nos parece bastante representativo na medida em que expressa uma significativa mudança de parâmetro, no que diz respeito à qualificação do profissional atuante na conservação-restauração de acervos museológicos. Em 1947, foi solicitado a Campello a restauração de pinturas de cavalete alocadas em várias salas expositivas do MHN, ocasião em que Gustavo Barroso ressalta a execução de “um trabalho digno de louvor no retrato do Príncipe de Schwarzenberg”³⁰¹. Como formação em desenho e pintura, iniciou seus estudos na ENBA em 1925, tendo sido discípulo de Rodolfo Chambelland, Honório da Cunha Melo, Ludovico Berna e Rodolfo Amoedo. Em 1924, participou do II Salão da Primavera, realizado no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Foi expositor regular do Salão Nacional de Belas Artes, acumulando prêmios como: Medalha de Bronze (1934), Medalha de Prata (1939) e Prêmio de Viagem à Europa (1947). Participou, ainda, da I Bienal de São Paulo, em 1951. Campello iniciou sua carreira nos quadros do funcionalismo público federal, ocupando, em 1928, o cargo de cartógrafo extranumerário no Departamento Nacional de Saúde Pública e, posteriormente, em 1943, foi efetivado no cargo de Desenhista do quadro permanente do Ministério da Educação e Saúde. Campello matriculou-se no Curso de Museus em 1943, no entanto, não chegou a concluí-lo³⁰². Ao se investigar a trilha profissional de Campello, verifica-se, numa correspondência de Barroso dirigida ao Ministro Gustavo Capanema, a busca de formação especializada em conservação-restauração no exterior. Assim, argumentou Barroso:

Venho pedir a V. Ex. solicitar ao Exmo. Sr. Presidente da República em favor do Desenhista classe L desta repartição, Ruy Alves Campello, a necessária permissão para ausentar-se do país pelo prazo de 2 anos, de conformidade com os art. 10 parágrafo único, e 11 inciso I do Decreto – lei nº 7729, de 12 de julho de 1945, visto como o referido funcionário obteve pelo Júri do Salão de Belas Artes de 1947 o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro.

O Desenhista Classe L, Rui Alves Campelo, como pintor tem prestado os melhores serviços ao Museu Histórico Nacional na **conservação e restauração de telas antigas**. Indo à Europa no gozo do aludido Prêmio de Viagem, tem as maiores possibilidades de fazer um curso de Restauração, o que é de maior interesse para o Museu, **pois há absoluta falta de técnico nesta matéria**. Para

³⁰¹ AIMHN. Relatório do ano de 1947.

³⁰² SÁ, Ivan Coelho de. op. cit., p. 78.

tal fim, esta Diretoria o credenciará junto às Diretorias dos Museus do Louvre e do Prado, onde se processam esses cursos de especialização. Nesta conformidade, podendo o citado funcionário aperfeiçoar-se numa técnica tão necessária, poderia receber os vencimentos de seu cargo [...] ³⁰³.

Como se avalia, o servidor Campello era detentor do cargo de desenhista, mas trabalhava, em desvio de função, nas atividades de conservação e restauração de pinturas integrantes ao acervo museológico do MHN. Além de caracterizar uma prática de trabalho conveniente e, ao mesmo tempo, avaliada como “melhores serviços” pelo então diretor do MHN, verifica-se a falta de exigência de qualificação ou de titulação específica para o desempenho dos referidos trabalhos. Nesse sentido, Ruiz de Lacanal sustenta que “incide no tema a existência de restauradores com formação empírica, sem critérios e falta de conhecimentos em tratamentos modernos” ³⁰⁴. Por outro lado, destaca-se, na narrativa do diretor, a categorização de Campello como pintor, bem como se nota o realce dado à meritocracia artística acumulada pelo funcionário, qualificando-o, portanto, como funcionário apto a obter formação especializada em restauração nos museus estrangeiros. Além disso, um importante aspecto que emerge do texto barroso é o fato de se vincular o gozo do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro com a oportunidade de realizar estudos de conservação-restauração em “pinturas antigas”. Em certa medida, tal abordagem acaba por evocar os preceitos da Arte de Restaurar, relacionando, por conseguinte, a figura do pintor com a do artista-restaurador. Verifica-se que após 26 anos da fundação do MHN, ainda não havia em seu corpo de funcionários nenhum profissional com especialização. Ao lado disso, constata-se a necessidade de tomar contato com as instituições museológicas estrangeiras no sentido de conhecer as práticas ora em desenvolvimento no ambiente europeu.

Campello frequentou o Curso de Restauração no Museu do Louvre, sob orientação do historiador de arte, curador e restaurador Germain Bazin (1901-1990). No Instituto de Restauração do Vaticano, estudou com o brasileiro Dioclécio Redig de Campos (1905-1989), curador e conservador-chefe que teve sua atuação reconhecida internacionalmente, em 1972, na restauração de *La Pietá* de Michelangelo ³⁰⁵.

³⁰³ AIMHN. Correspondência do Diretor do Museu Histórico Nacional Gustavo Barroso dirigida ao Ministro da Educação e Saúde. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1948. Grifos nossos.

³⁰⁴ RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores. op. cit., p. 221.

³⁰⁵ SÁ, Ivan Coelho de. op. cit., p. 78.

É interessante pontuar, no relatório do ano de 1950, o fato de que Campello, após retornar do exterior, é categorizado como “restaurador” e “técnico”, destacando-se seu desempenho por meio de uma prática intervencionista em acervos de madeira atacados por agentes biológicos. Tal fato é sintomático, ao se interpretar que a realização de cursos de conservação-restauração no exterior outorgou-lhe o capital intelectual que tende a desvincular a figura do artista-pintor com a do restaurador:

O **restaurador** Ruy Campello, de retorno de sua viagem ao estrangeiro, prêmio da ENBA, reassumiu suas funções nesta Casa em maio do corrente ano. Desde sua chegada imunizou e restaurou muitas peças do mobiliário das coleções Miguel Calmon, Salas D. João VI e D. Pedro II, assim como um bom número de molduras reentelando alguns óleos de grande valor, impedindo com isso que o cupim continue em sua faina devastadora. Muito tem trabalhado esta Secção³⁰⁶ no combate a esse flagelo, com desinfecções constantes, injeções de tóxicos violentos e recomposição de peças atacadas, preservando, com isso, peças de raro valor que viriam lamentavelmente desfaltar o belo acervo do Museu Histórico. Perseverando nesse combate sem tréguas, destacamos o desvelo do funcionário **técnico** Ruy Campello e esperamos conseguir este ano um resultado de real valor³⁰⁷.

Em meio à burocracia do serviço público federal, nos chama especial atenção a localização de um despacho administrativo do diretor do MHN, no início da década de 1950, citado a seguir:

EXPEDIENTE DO DIRETOR DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

Elogio

Portaria nº 3, de 14 de fevereiro de 1952. Dentro das atribuições que lhe confere o Regulamento resolve – **Elogiar altamente** Rui Alves Campello, Desenhista, classe M e Vicente de Freitas, Servente, Classe D, com exercício neste Museu, pelos serviços de restauração do busto de D. Pedro I, Príncipe Regente, original de Marcos Ferres, em biscuit Ed de José Fernandes da Costa Pereira, Ministro do Império, de B. de Almeida Reis, em gesso. Proc. nº 19.902-52³⁰⁸.

Essa portaria é particularmente representativa da constituição das relações do mundo do trabalho demarcadas no âmbito da instituição museológica. Sob hegemonia administrativa, ao conferir enaltecimento nos trabalhos executados por Rui Alves Campello e Vicente de Freitas, o diretor lhes confere capital simbólico e os distingue dos demais sujeitos atuantes naquele campo social. Se, por um lado, verifica-se o emprego de uma ferramenta burocrática de estímulo, reconhecimento, legitimação e honra das ações profissionais empreendidas, de outro lado depreende-se a conveniência do desvio de

³⁰⁶ Refere-se à Seção de História do Museu Histórico Nacional.

³⁰⁷ AIMHN. *Relatório do ano de 1950*. Grifos nossos.

³⁰⁸ AIMHN. Boletim do Pessoal nº 37 de 28 de mar. de 1952. Grifos nossos.

função dos citados funcionários motivada, portanto, pela escassez de pessoal especializado. Em igual medida, faz-se notar o desconhecimento do *corpus* doutrinal relativo à conservação-restauração como área de conhecimento detentora de um saber específico, bem como um espaço profissional também de natureza específica. Tal reflexão encontra clara sintonia com a análise que nos fora apresentada por Gratiano Nieto Gallo em seus estudos sobre os museus espanhóis. Segundo Gallo:

[...] poucos técnicos desta classe alocados em alguns museus, com exceção de algum que é intitulado em Belas Artes, [os restauradores] possuem formação empírica, alcançada após muitos anos de prática, por meio da qual ele domina as habilidades necessárias para trabalhar em diferentes setores, sem dúvida, de forma eficaz, no entanto sem estar atualizado quanto aos critérios e sistemas modernos de tratamento. Todavia, o trabalho realizado só merece elogios, pois graças à intervenção [dos restauradores] foi possível salvar muitas obras de significado especial³⁰⁹.

4.3 A atuação do Gabinete de Restauração no Museu Histórico Nacional, sob a chefia de Rui Alves Campello (1953-1966)

A partir do ano de 1953, verifica-se nos relatórios anuais do MHN³¹⁰ a citação do Gabinete de Restauração. Essa constatação é sintomática na medida em que sugere que Campello, após receber formação no exterior, vê a necessidade da instalação de um recinto específico para o desempenho das atividades de conservação e restauração, buscando colocar em prática os saberes por ele vivenciados na Europa. Nesse sentido, vale apontar o pensamento de Macarrón Miguel que, ao discutir sobre a fundação de ateliês de restauração nos museus europeus, apontou que como consequência da ampliação das funções dos museus nacionais se impunha a necessidade de especialização profissional e o estabelecimento da divisão de trabalho³¹¹. Numa chave comparada, observam-se os reclamos de Gustavo Barroso pela especialização do trabalho de conservação-restauração em moldes técnicos:

³⁰⁹ NIETO GALLO, Gratiano. *Panorama de los Museos Españoles y cuestiones Museológicas*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecários, Archiveros y Arqueólogos, 1973. p. 75. Tradução nossa.

³¹⁰ AIMHN. Relatório do ano de 1953.

³¹¹ MACARRON MIGUEL, Ana Maria. *op. cit.*, p. 161.

Gabinete de Restauração

Tem como responsável, Ruy Alves Campello, Desenhista, que realizou um apreciável número de reintelagens [sic], dentro da **mais moderna técnica**. Ressente-se este serviço da falta de material que, embora solicitado às repartições competentes, não é fornecido ou quando o é, nem sempre satisfaz por ser de qualidade inferior³¹².

Em 1954, é aprovado o novo regimento do MHN, no qual o Gabinete de Restauração é instituído como órgão constituinte do MHN. Percebe-se em meio às competências atribuídas ao Gabinete de Restauração, o estabelecimento do perfil profissional orientado para uma prática intervencionista, ou seja, para “executar as restaurações, retoques e demais serviços que dependerem da sua especialidade, quando solicitado pelos demais órgãos do M.H.N.”³¹³. Além disso, o art. 41 prevê a participação de funcionários externos ao quadro de pessoal do MHN no desempenho de trabalhos: “sem prejuízo das atribuições do G. R., os trabalhos de restauração, em casos especiais, poderão ser confiados a pessoas estranhas, de idoneidade e capacidade comprovadas, juízo do Diretor e sob sua fiscalização”³¹⁴.

Os relatórios da década de 1950, demonstram que os funcionários lotados no Gabinete de Restauração trabalhavam com ampla variedade tipológica de materiais como: pinturas de cavalete, gessos, molduras e litogravuras. Dentre os procedimentos realizados, observou-se: “refrescado” em pinturas, reentelamento de pinturas com cera, substituição de chassis e de papelões deteriorados pela ação de insetos xilófagos, imunização de gravuras e estampas, banhos químicos em obras de arte em suporte de papel, e reparos em peças de gesso. Tais ações não indicam a especialização do profissional, ao contrário, evidenciam o perfil multifacetado do funcionário dedicado à conservação-restauração consoante, portanto, com o atendimento das demandas de trabalho oriundas do próprio acervo do MHN³¹⁵.

A instalação do Gabinete de Restauração é particularmente significativa uma vez que confere nova postura em relação aos procedimentos de conservação e restauração desenvolvidos no âmbito do MHN. Todavia, observa-se, ao longo da década de 1950, que a escassez de mão de obra especializada continua a ser um problema constante na dinâmica

³¹² AIMHN. *Relatório do ano de 1954*. Grifos nossos.

³¹³ BRASIL. Decreto nº. 36.518 de 1 de dezembro de 1954. Aprova o Regimento do Museu Histórico Nacional, do Ministério da Educação e Cultura.

³¹⁴ Idem.

³¹⁵ AIMHN. *Relatório do ano de 1958*.

institucional. Por conseguinte, conforme se verifica na gestão do diretor Josué Montello, para dar cabo das demandas dos serviços de conservação e restauração de pinturas de cavalete e de obras em suporte de papel, confirma-se que o desvio de função era praticado no âmbito da unidade museológica:

Os serviços de restauração de quadros e objetos estiveram entregues ao **Desenhista** Ruy Alves Campello, auxiliado pelo **Zelador** Sérgio Guimarães de Lima, ficando a parte de confecção de etiquetas entregues ao **Auxiliar de Portaria** Vicente de Freitas. Foram executadas restaurações em várias peças de arte e quadros, convindo ressaltar os serviços realizados no quadro – A Procissão dos Passos da Bahia e na litografia da Vista da Quinta da Boa Vista³¹⁶.

Mapeamos, assim, a atuação de Sérgio Guimarães de Lima, outro personagem da conservação-restauração que emerge dos quadros do MHN. Com formação em Desenho na ENBA da Universidade do Brasil, atual UFRJ, 1959, cursou também Licenciatura em Desenho (complementação pedagógica) na Faculdade Nacional de Filosofia, atual IFCS-UFRJ, 1959. Em 1969, Sérgio Lima realiza *Curso Teórico y Práctico de Conservación de Bienes Culturales no Centro Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales* promovido pela UNSECO, México, 1969³¹⁷.

De igual maneira, nos relatórios do início da década de 1960 encontramos referências relativas à falta de pessoal especializado para atuar no Gabinete de Restauração.

Os trabalhos executados pelo Gabinete de Restauração podem ser resumidos como segue: a parte de restauração propriamente dita, como conservação de objetos pertencentes ao acervo deste Museu e a restauração de monumentos. Daí, ressalta-se a valiosa contribuição em seu quadro, **infelizmente em caráter provisório**, do servidor especializado Nicolau Del Negro, cuja capacidade teve oportunidade de demonstrar, entre outros trabalhos executados, na restauração empreendida no Palácio do Catete, quando da instalação do Museu da República³¹⁸.

Posteriormente, verifica-se que o servidor Nicolau Del Negro (1904- ?), ocupante do cargo de Desenhista de 1ª Classe, da Inspetoria de Engenharia Sanitária do Departamento Nacional de Saúde Pública, foi transferido, em 1961, para o MHN para atuar

³¹⁶ AIMHN. Relatório do ano de 1958. Grifos nossos.

³¹⁷ SÁ, Ivan Coelho de. *Curso de Museus – MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional*/ Ivan Coelho de Sá e Graciele Karine Siquiera. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007. p. 157.

³¹⁸ AIMHN. *Relatório do ano de 1960*. Grifos nossos.

no Gabinete de Restauração³¹⁹. Del Negro estudou na ENBA, frequentando aulas com Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Chambelland e Rodolfo Amoedo. Atuante no campo da pintura, participou de vários salões e obteve os seguintes prêmios: Menção honrosa no Salão Municipal de Belas Artes (1927) - Rio de Janeiro, RJ; Menção honrosa de 1º grau no Salão Municipal de Belas Artes (1928) - Rio de Janeiro, RJ; Medalha de bronze na 37ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA (1930). O relatório de 1960 registra a atuação de Del Negro no processo e intervenção de restauro de pinturas de cavalete e em pinturas murais:

Em telas depositadas neste serviço foi feita a consolidação de pigmento pelo processo da cera. Cumpre notar que, este serviço por sua natureza, exige estudo constante e atualizado por parte de seus funcionários. Paralelamente, exige o cuidado com o material de trabalho que lhe é destinado. Assim, são realizados neste Gabinete a fusão da cera para reentelagem, os diversos vernizes, bem como o exame dos diferentes materiais. Daí, ressalta-se a valiosa contribuição que veio trazer ao Gabinete de Restauração a inclusão em seu quadro, infelizmente em caráter provisório, **do servidor especializado Nicolau Del Negro, cuja capacidade teve oportunidade de demonstrar**, entre outros trabalhos executados, na restauração empreendida no Palácio do Catete, quando da instalação do Museu da República³²⁰.

Além disso, Ruy Alves Campello, então chefe do Gabinete de Restauração, descreve o perfil de atuação de Nicolau Del Negro nos seguintes termos:

Declaro para os devidos fins, que o servidor Nicolau Del Negro, Desenhista N. 16-A, do Quadro Permanente do Ministério de Educação e Cultura, exerce a função de Conservador do patrimônio, no Museu Histórico Nacional desde 25/7/1960. Cumpre-nos informar a bem da verdade, que a **carência de técnicos especializados** em trabalhos desta natureza, nos levou a empreender gestões junto ao Sr. Diretor, da necessidade de requisitarmos o servidor em apreço, do Ministério da Saúde onde era lotado. Justifica-se a requisição em face dos trabalhos desenvolvidos pelo referido funcionário, **conhecedor profundo que é dos segredos na arte da Conservação e do Restauro**. Prova disto, são os inúmeros trabalhos de recuperação de material histórico, onde consta em importância a contribuição na Conservação de Monumentos. Em face da importância deste servidor nos Serviços de Conservação do Patrimônio, concordaram Suas Excias, Ministro da Saúde e da Educação e Cultura, em transferi-lo definitivamente em 2/3/62 para o Museu Histórico Nacional do MEC, onde se encontra lotado no Gabinete de Restauração³²¹.

³¹⁹ AIMHN. *Pasta funcional do servidor Nicolau Del Negro*.

³²⁰ AHIMHN – Relatório do ano de 1960.

³²¹ AHIMHN – Declaração de Ruy Alves Campello, Chefe do Gabinete de Restauração do MHN. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1964. Grifos nossos.

Há que se destacar, em tais narrativas, a ênfase conferida ao servidor Nicolau Del Negro como sujeito portador de práticas e saberes específicos. Assim – a despeito de se constatar o fato do referido servidor não possuir formação e/ou titulação específica em conservação-restauração – é claramente perceptível o ato de legitimação da posse do capital intelectual, outorgando-lhe uma posição distinta no espaço social museológico a ponto de justificar a sua transferência para o MHN. Ademais, outro elemento que emerge da declaração de Ruy Campello é a categorização ambígua da atividade da conservação-restauração, ou seja, ora desempenhada por “técnicos especializados”, ora concebida como “arte”, conferindo, em certa medida, um trato místico à atividade ao mencionar os “segredos” que lhe são inerentes.

Na década de 1960, ocorre o alargamento das atividades do Gabinete de Restauração, constatando-se a diversificação das atividades:

Os trabalhos executados pelo Gabinete de Restauração podem ser resumidos como segue: a parte de restauração propriamente dita, como conservação de objetos pertencentes ao acervo deste Museu e a de restauração de monumentos.

A primeira, satisfazendo a finalidade do Gabinete, prestou sua contribuição aos diversos órgãos desta Casa, sendo que a Divisão de História e Arte Retrospectiva, em relação às demais, foi a que proporcionou maior volume de trabalho.

Quanto à segunda parte, restauração de monumentos, foi a equipe deste Gabinete designada para trabalhos de conservação do segundo pavimento do Palácio do Catete para a sua nova finalidade de Museu da República. Ali, além dos painéis decorativos, foram restaurados molduras, tetos e rodapés, num total de sete salas. Ressalte-se que houve oportunidade de serem limpas e envernizadas as telas que decoram a sala da Capela e a fixação do pigmento no painel de A. Parreiras³²².

Bastante significativo é o teor apresentado no relatório do ano de 1962, na medida em que se detecta o comprometimento do Encarregado do Gabinete de Restauração com a sistematização dos trabalhos de conservação e restauração pautada em metodologia científica de trabalho e, ao mesmo tempo, se verificam os progressos assinalados pelo setor. Campello, ao enfatizar a necessidade de domínio de saberes técnico-científicos específicos, reafirma o *habitus* como “princípio gerador e estruturador” que envolve a rede de conhecimentos profissionais ensejados ao cumprimento da atividade profissional. Diz o relatório:

³²² AIMHN. Relatório do ano de 1960. p. 34

O Gabinete de Restauração do Museu Histórico Nacional tem a honra de apresentar a Vossa Senhoria, o relatório anual das atividades desenvolvidas durante o período de 1962.

Continuando com os trabalhos de pesquisa nos diversos setores que os nossos serviços abrangem, foram satisfatórios os resultados obtidos nos tratamentos do suporte de papel, onde foram limpos diversos estampas, desenhos e gravuras.

Reiteramos no ensejo, a **necessidade de documentar** devidamente o estado em que se encontra a obra, bem como as principais fases por que passa a conservação e restauro, isto é, antes, durante e depois. Reconhecemos as dificuldades por que estamos atravessando em nossos dias, mas não podemos deixar de advertir sobre as consequências que poderão advir em dias futuros, se não foram observados tais requisitos universalmente considerados indispensáveis.

Sem sermos enfadonhos, queríamos lembrar também que serviços de **natureza técnica científica** e artística que desenvolvemos, exigem uma atualização constante, por e passo se envolver das técnicas museológicas. A biblioteca de que dispomos, fruto de um esforço pessoal de cada um de nós, está sem dúvida alguma, aquém das necessidades impostas pela instituição a qual honramos pertencer.³²³

Além disso, é expressiva a preocupação do encarregado do Gabinete de Restauração com o desempenho de seus funcionários, reclamando, por conseguinte, a atualização técnica por meio da atualização de referências bibliográficas internacionais. Assim, reivindicou Campello:

A eficácia e presteza deste Serviço, repousa na atualização de seus técnicos, Estes dispõem para tal, de algumas obras adquiridas pessoalmente na oportunidade de viagens de estudos. Fora disto, contamos unicamente com as bibliotecas da ENBA e Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, além da revista "Museum", que embora seja enviada periodicamente para este Museu, muito raramente vem ter às nossas mãos.

Destarte, permitimo-nos sugerir a V. S. as seguintes medidas:

- I- A criação futura de uma Biblioteca Especializada, para o Gabinete de Restauração.
- II- A circulação da revista *Museum* pelas diversas seções (com prazo determinado previamente), fino [sic] o qual seria então arquivada³²⁴.

Nesse contexto, cabe ressaltar a influência das matrizes europeias, tendo em vista que a revista *Museum*, publicada pelo Escritório Internacional de Museus cumpria o papel de importante referência bibliográfica para a conservação-restauração. Desse modo, a reivindicação por textos técnicos atualizados possibilita vislumbrar o entendimento do processo de configuração dos saberes técnicos ensejados pelo setor.

Nesse mesmo sentido, ainda em que possa parecer um aspecto de menor relevância, registra-se, no relatório de 1961, referências pontuais sobre trabalho de pesquisa

³²³ AIMHN. Relatório do ano de 1962. Relatório de Ruy Campello para Josué Montello, diretor do Museu Histórico Nacional.

³²⁴ AIMHN. Relatório do ano de 1961. Relatório de Ruy Campello para Josué Montello, diretor do Museu Histórico Nacional.

desenvolvido pelo Gabinete de Restauração, representativas que são do reclamo do estatuto de uma atividade técnico-científica. Diz o relatório:

1) Trabalhos de pesquisa. Dentre os inúmeros serviços prestados pelo Gabinete, cresce em importância os trabalhos de pesquisa nele desenvolvidos. Neste campo, se esteia a atualização e a eficiência de um serviço essencialmente **técnico e científico**. Foram este ano levadas a cabo, experiências quanto a uma nova fórmula de aglutinantes, cuja soma de componentes devida à indústria química nacional, é da ordem de 100 %. A substituição nesta fórmula da Cera Damar da Coreia, pelo breu de alta qualidade, para determinados casos vem resolvendo satisfatoriamente. Quanto à resistência dos suportes, tem-se experimentado o papel, em numero diverso de folhas de qualidades, usando como aglutinante a caseína. O eucatex ainda com preparação à base da caseína, tem merecido atenção e estudo. No tocante aos vernizes, tem-se ensaiado diversos veículos que melhor se adaptem à solução da resina, alcançando maior índice de refração.

A consolidação da capa pictórica, é outra experiência que este Gabinete tem levado a efeito, com reais e satisfatórios resultados. Duas experiências distintas desta natureza foram feitas numa tela de Baliester, do acervo do Museu, onde se empregou o processo de infra-vermelho, combinado com a umidificação gelatinosa e numa cópia de Quentin de Metsys, onde foi empregado na consolidação da capa pictórica, a goma tottin. [...] No campo da modelagem, foram feitas experiências com quatro novos moldes à base de cera, breu e gesso para tiragem de forma em tecela. Valendo-se desses ensaios, foi procedida a recuperação das molduras com cantos de fina e rica ornamentação das molduras que puderam ser reintegradas ao nosso acervo.³²⁵

Ao longo da década de 1960, outra importante interface do Gabinete de Restauração é verificada na atuação com o Curso de Museu, considerando-se, ao lado disso, que o referido curso era ministrado nas dependências do próprio MHN. Em 1963, foram ministradas aulas práticas para os alunos do 1º ano do Curso de Museus, abordando-se o tema “Técnica de Conservação e Processos”, bem como se realizou a demonstração de técnicas de clareamento de papel, aula planejada pelo funcionário Sérgio Guimarães de Lima, juntamente com seu colega Dirceu Pinho de França³²⁶. Em 1965, foram restauradas dezenas de pinturas, molduras e desenhos e no que concerne à ação didática “foram transmitidos com demonstração técnica e prática, aulas de restauração e conservação de quadros aos alunos do Curso de Museus, com alunos de diversos colégios, que ao Gabinete foram enviados”³²⁷. No ano de 1966, registra-se a realização de cursos “com demonstração

³²⁵ Idem.

³²⁶ AIMHN. Relatório do ano de 1963. Relatório de Ruy Campello para Josué Montello, diretor do Museu Histórico Nacional.

³²⁷ AIMHN. Relatório do ano de 1965. Relatório de Ruy Campello para Josué Montello, diretor do Museu Histórico Nacional.

técnica e prática, aulas de restauração, limpeza e conservação de quadros aos alunos do Curso de Museus”³²⁸.

A seguir, apresentamos um quadro dos funcionários que trabalham na conservação-restauração no MHN.

Quadro 6 - Funcionários atuantes na Oficina de Restauração, Desenhos e Atelier Fotográfico do MHN e no Gabinete de Restauração do Museu Histórico Nacional nas décadas de 1940, 1950 e 1960.

Nome	Cargo ocupado no ingresso da carreira pública	Formação	Meritocracia Artística/ Participação em exposições de arte
Ruy Alves Campello	Desenhista. Acumulou função de Professor de História da Arquitetura no Curso de Museus.	Frequentou a ENBA, tendo sido discípulo de Rodolfo Chambelland, Honório da Cunha Melo e Rodolfo Amoedo.	. Grande Medalha de bronze no Salão Nacional de Belas Artes (1934) . Grande Medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes (1939) . Prêmio de Viagem ao Estrangeiro (1947) . Participou da 1ª Bienal de São Paulo (1951)
Sérgio Guimarães de Lima	Zelador de Museu	. Curso de Professorado em Desenho na ENBA (1961) . Curso de Museu do MHN (1964) . Licenciado em Desenho pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (1964) . Frequentou o II Curso Latino-americano para Conservação e Restauração de Bens Culturais no México (UNESCO)	. Medalha de Prata no Salão de Arte de Teresópolis (1954) . Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1956) . Mostra de Arte de Vanguarda (1961) . Bienal de Artes Plásticas, Salvador (1967)
Vicente de Freitas	Chefe de Portaria	Sem referências	Sem referências

³²⁸ AIMHN. Relatório do ano de 1965. Relatório de Nicolau Del Negro para Jousé Montello, diretor do Museu Histórico Nacional.

Nicolau Del Negro	Desenhista	Frequentou a ENBA, tendo sido aluno de Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Chambelland e Rodolfo Amoedo.	<p>Menção honrosa de segundo grau no Salão Municipal de Belas Artes no Rio de Janeiro (1927)</p> <p>Menção honrosa de primeiro grau no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (1928)</p> <p>34ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA 1927 - Rio de Janeiro, RJ</p> <p>35ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA 1928 - Rio de Janeiro, RJ</p> <p>36ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA 1929 - Rio de Janeiro, RJ</p> <p>37ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA - medalha de bronze 1930 - Rio de Janeiro, RJ</p> <p>Salão Revolucionário, na ENBA 1931 - Rio de Janeiro RJ -</p> <p>1º Salão do Núcleo Bernardelli, na Sociedade Sul-Riograndense de Cultura 1932 - Rio de Janeiro, RJ</p> <p>39ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA 1933 - Rio de Janeiro, RJ</p>
-------------------	------------	--	--

Fonte: Do autor

4.4 A classificação de cargos do serviço civil do Poder Executivo relativos ao Grupo Ocupacional “Patrimônio Histórico, Artístico e Museu”

Com a criação da Lei nº 3780 de 12 de julho de 1960, que trata da Classificação de Cargos do Serviço Civil do Poder Executivo, ocorre a implementação de cargos³²⁹ do serviço civil voltados, dentre outros, para a atuação na área de preservação do patrimônio histórico, artístico e em museu. Foram instituídos, portanto, os cargos de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico (CPHA), Auxiliar de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico e Preparador de Museu. Podemos, diante da referida lei, afirmar então, que o Estado brasileiro reconheceu a necessidade de sistematizar e regularizar as

³²⁹Cargo é o conjunto de atribuições e responsabilidades cometidas a um funcionário, mantidas as características de criação por lei, denominação própria, número certo e pagamento pelos cofres da União.

demandas e as lutas de representação demarcadas no interior das instituições públicas que, desde 1937, com a criação do SPHAN, efetivamente trabalhavam com acervos históricos e artísticos. Em certa medida, interpreta-se que há a retomada do cargo de “conservador-restaurador”, anteriormente existente nos quadros do funcionalismo da ENBA. No entanto, foi somente por meio da Portaria de 23 de abril de 1968 do Departamento Administrativo do Pessoal Civil³³⁰ que se estabeleceu as atribuições e responsabilidades dos cargos criados pela referida Lei.

**Quadro 7 - Atribuições dos cargos do Grupo Operacional:
Patrimônio Histórico, Artístico e Museu**

<p>Grupo Operacional: Patrimônio Histórico, Artístico e Museu Código: EC-600 Definição: Compreende classes que tenham como atribuições a coleta, autenticação, seleção, conservação, exibição, pesquisas e estudos relacionados com coleções existentes em museus históricos, artísticos ou científicos, bem como os relacionados com a recuperação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.</p>		
<p>Série de classes: Conservador de Museu Código: EC-601 Definição: Compreende classes que tenham como atribuições a identificação, classificação, catalogação, seleção e aquisição de peças e objetos de arte para exposição em museus, bem como as relacionadas com a recuperação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.</p>		
Classe	Descrição sintética	Exemplos típicos de tarefas
<p>Conservador de Museu Código: EC-601.20-B</p>	<p>Os ocupantes dos cargos desta classe têm por atribuição supervisionar e coordenar serviços relacionados com a identificação, classificação, catalogação, seleção e aquisição de peças e objetos de arte para exposição em museus.</p>	<p>Supervisionar serviços, grupos de trabalho ou unidades correspondentes; assessorar autoridades superiores em assuntos pertinentes à função; coordenar, orientar e revisar trabalhos de identificação, classificação e catalogação de objetos de arte e outras peças de museu; proceder à perícia no que concerne ao valor artístico e autenticidade dos objetos; emitir pareceres sobre as peças submetidas à sua apreciação; indicar obras de arte e outras a serem adquiridas pelo museu; emitir pareceres sobre a entrada e saída de obras do país; realizar e opinar nas questões técnicas submetidas</p>
	<p>Os ocupantes dos cargos desta classe têm por atribuições executar tarefas concernentes a</p>	<p>Preparar as peças a serem submetidas a exames especializados; proceder ao</p>

³³⁰ BRASIL. Portaria de 23 de abril de 1968 do Departamento Administrativo do Pessoal Civil. *Diário Oficial da União*. 7 maio 1968.

<p>Preparador de Museu A Código: EC-602.12-A</p>	<p>localização, preparação, conservação e restauração de peças para museus.</p>	<p>recolhimento de peças de acordo com os métodos de uso; executar montagens de peças e arrumá-las nos mostruários; proceder a trabalhos de restauração, retoque e limpeza das peças; viajar pelo interior do país em trabalho de coleta de material; auxiliar na elaboração dos catálogos do museu; sugerir a aquisição de novas peças, zelar pela conservação da peças confiadas à sua guarda; apresentar relatórios dos seus trabalhos; fornecer dados estatísticos das suas atividades; e executar outras tarefas semelhantes.</p>
<p>Auxiliar de Museu A Código: EC-603.8.A</p>	<p>Os ocupantes dos cargos desta classe têm por atribuições executar trabalhos auxiliares relacionados com serviços de museu.</p>	<p>Manter atualizados e ordenados os arquivos e fichários; fazer a revisão dos catálogos; prestar esclarecimentos ao público pessoalmente ou por telefone; colaborar na decoração das vitrines e salas de exposições; auxiliar o serviço de tombamento do material do museu; auxiliar os funcionários mais graduados em seus trabalhos; receber, ordenar e controlar a correspondência do museu; fornecer dados estatísticos; e executar outras tarefas semelhantes.</p>
<p>Série de Classes: Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico Código: EC-604 Definição: Compreende classes que têm por atribuições trabalhos de conservação e recuperação do patrimônio histórico e artístico nacional.</p>		
Classe	Descrição sintética	Exemplos típicos de tarefas
<p>Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico B Código: EC-604.20.B</p>	<p>Os ocupantes dos cargos desta classe têm por atribuições supervisionar e coordenar trabalhos de conservação e recuperação do patrimônio histórico e artístico nacional.</p>	<p>Supervisionar serviços, seções, grupos de trabalho ou unidades correspondentes; assessorar autoridades superiores em assuntos pertinentes à função; coordenar e orientar trabalhos de restauração e limpeza de quadros a óleo; controlar a conservação e restauração de pinturas artísticas e históricas, murais que decoram igrejas, conventos e demais monumentos tombados pela Diretoria do Patrimônio Histórico e</p>

		Artístico Nacional; revisar ou deleitar obras de conservação e restauração nos monumentos tombados; examinar obras de arte para fins de identificação; pesquisar nos arquivos e bibliotecas elementos documentais referentes às artes plásticas do Brasil e seus autores; opinar nos casos submetidos à sua apreciação; e executar outras tarefas semelhantes.
Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico A Código: EC-605.12-A	Os ocupantes dos cargos desta classe têm por atribuições orientar, e executar trabalhos de conservação e recuperação do patrimônio histórico e artístico nacional.	Executar ou orientar a restauração ou limpeza de quadros a óleo; controlar a conservação e restauração de pinturas artísticas e históricas, murais que decoram igrejas, conventos e demais monumentos tombados pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; revisar a execução de obras em monumentos tombados; executar ou orientar obras de conservação e restauração nos monumentos tombados; examinar obras de arte para fins de identificação; pesquisar nos arquivos e bibliotecas elementos documentais referentes às artes plásticas do Brasil e seus autores; opinar nos casos submetidos à sua apreciação; e executar outras tarefas semelhantes.
Auxiliar de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico Código: EC-605.12-A	Os ocupantes dos cargos desta classe têm por atribuições executar trabalhos auxiliares relativos à recuperação do patrimônio histórico e artístico nacional.	Auxiliar na execução de trabalhos de restauração e conservação de obras de arte e outros monumentos históricos tombados pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; executar croquis para trabalhos de restauração; executar levantamentos de plantas cadastrais das áreas tombadas; auxiliar a restauração e conservação de obras e objetos artísticos; moldar elementos de escultura e arquitetura para reconstituições ou destinados a museus e exposições; auxiliar a classificação de monumentos históricos, objetos de arte e obras monumentais, identificar elementos tradicionais da pintura, escultura e arquitetura brasileiras; pesquisar nos arquivos e bibliotecas elementos

		documentais referentes às artes plásticas do Brasil e seus autores; opinar nos casos submetidos à sua apreciação; e executar outras tarefas semelhantes.
--	--	--

Fonte: Do autor (Adaptação da Lei Nº 3780 de 12 de julho de 1960)

Ao analisarmos o Quadro 8, notadamente em relação ao cargo de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico, percebe-se o perfil do profissional ancorado em preceitos que orientaram a ação do Estado brasileiro no âmbito da DPHAN na década de 1960, ou seja, a prevalência da preservação do patrimônio a partir das noções de excepcionalidade e do tombamento de monumentos emblemáticos como igrejas e conventos. Ademais, verifica-se que o trabalho do Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico estava conceitualmente ancorado na valoração do objeto a partir de critérios de exemplaridade do passado, assim como na excelência histórica e artística. Percebe-se, ainda, uma orientação voltada à identificação emocional para com o nacionalismo das artes plásticas como forma de consciência histórica. Em termos semânticos – e a despeito da prevalência do nome “Conservador” na designação do cargo – o que se verifica no escopo das funções do cargo é também uma ação muito mais inclinada para práticas intervencionistas (recuperação, restauração e reconstituições).

O sentido hierárquico também é observado na estratificação dos cargos, ou seja, ao Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico B é conferido maior capital simbólico na medida em que ele supervisiona e coordena os trabalhos do Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico A. Por sua vez, o Auxiliar de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico é aquele que ocupa a menor posição hierárquica, executando, portanto, tarefas auxiliares relativas à recuperação do patrimônio histórico e artístico nacional. Além disso, não se verifica no conjunto de atribuições dos cargos qualquer referência quanto ao domínio de saberes técnicos específicos, bem como o requisito de possuir formação específica para atuar nas atividades profissionais.

Em decorrência da Lei nº 3780 de 12 de julho de 1960, vale ressaltar os reflexos constatados no âmbito da vida funcional dos servidores públicos federais, particularmente, em nossa análise, nas carreiras dos servidores atuantes no Gabinete de Restauração do MHN. Em seguida à referida lei, estabeleceu-se o Decreto nº 49.370 de 29 de novembro de 1960 que tratou sobre o processo de “readaptação” dos servidores ocupantes de cargos

efetivos na administração pública³³¹. Esse ordenamento jurídico possibilitou aos funcionários Ruy Alves Campello, Sérgio Guimarães de Lima, Nicolau Del Negro e Vicente de Freitas – que exerciam as atividades de conservação-restauração na forma de desvio de função – a investidura no cargo de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico. Para tanto, foi necessário que os referidos funcionários encaminhassem solicitação *ex officio* para a Comissão de Classificação de Cargos, pleiteando a análise da readaptação pretendida. Dentre os requisitos legais estabelecidos pelo Decreto nº. 49.370 de 29 de novembro de 1960, os funcionários deveriam comprovar que o desvio era motivado por: necessidade absoluta do serviço; que as atividades eram permanentes; bem como deveriam apresentar diplomas e certificados de cursos por eles frequentados.

Assim, Ruy Alves Campello, ao formatar o seu processo de readaptação, apresentou as seguintes credenciais:

Comprovação de habilitação:

.Chefia o Gabinete de Restauração do MHN;
 .Professor de Arquitetura dos Cursos de Museu;
 .Prêmios nos salões oficiais de 1934 e 1939, respectivamente com Medalha de Bronze e Medalha de Prata;
 .Viagem ao estrangeiro, em 1947 (prêmio);
 .Frequência aos Curso de Restauração, Conservação de Obras de Arte, no Museu do Louvre de França; e no Instituto de Restauração de Roma e Vaticano³³².

Em relação ao processo de Nicolau Del Negro, Josué Montello, então diretor do MHN, assim sustentou a argumentação:

e) quanto às condições de habilitação para o desempenho do cargo em que se deva ser readaptado, trata-se de um funcionário que nos últimos anos vem realizando tarefas no Gabinete de Restauração deste Museu, tendo ainda, participado da equipe que se incumbiu de restaurar os murais e tetos do antigo Palácio do Catete, cabendo ressaltar os magníficos trabalhos ali executados, prestando assim, com sua experiência, a sua dedicação e os seus penhores artísticos, restauração de valiosíssimas peças do Museu Histórico Nacional. Além disso, é possuidor dos seguintes cursos da Escola Nacional de Belas Artes e Prêmios:

Pintura a óleo, aquarela e têmpera;
 Desenho Figurado;
 Modelo Vivo;

³³¹ BRASIL. Decreto nº. 49.370 de 29 de novembro de 1960. Dispõe sobre a readaptação de que trata o Lei nº 3.780, de 12 de julho de 1960. *Diário Oficial da União*, de 30 de nov. de 1960.

³³² AHIMHN- Processo de readaptação do servidor Ruy Alves Campello.

Desenho de Ornatos e Pequena Composições de Arquitetura;
 Escultura de Ornatos.
 Prêmios nos salões oficiais de Exposição Geral de Belas Artes:
 Menção Honrosa de Segundo Grau, em 1927;
 Menção Honrosa de Primeiro Grau, em 1928;
 Medalha de Bronze, em 1930, conforme certidões anexas³³³.



Figura 20: Ruy Alves Campello trabalhando na restauração de pinturas parietais no Palácio do Catete. Rio de Janeiro. Anais MHN c. 1968

Fonte: Arquivo Institucional do MHN.

Em ambas as situações, o que cabe sublinhar como ponto central nesse processo reivindicatório é o fato da apresentação, por parte dos pleiteantes, do capital cultural ancorado num elenco de conhecimentos advindos de cursos frequentados na ENBA, os quais, no entendimento dos requerentes, mostram-se pertinentes com a atividade profissional exercida. Em igual medida, a meritocracia artística acumulada pelos servidores em questão é apresentada no sentido de agregar capital de honra à formação e ao preparo intelectual. Tal eixo argumentativo possibilita identificar, em meados da década de 1960 – a despeito das orientações científica já demarcadas no cenário internacional – a orientação conceitual da atividade da conservação-restauração ainda apresenta elementos vinculados às matrizes oitocentistas da Arte de Restaurar.

³³³ AHIMHN. Processo de readaptação do servidor Nicolau Del Negro.

Em relação ao Vicente de Freitas, tudo indica que o servidor não possuía formação artística, tampouco prêmios em salões de arte. Todavia, a argumentação central apresentada em seu processo de readaptação reside no desvio de função motivado pela falta de funcionários habilitados:

Justifica a necessidade do desvio pela inexistência, na lotação do Museu Histórico Nacional, de cargos de Conservador do patrimônio Histórico e Artístico e a necessidade de execução no próprio Museu e dependência – Museu da República – de especialistas na restauração do valiosíssimo patrimônio histórico e artístico, constituído não somente pelos próprios edifícios-sede, pinturas, murais, decorações etc., mas todos os objetos artísticos e históricos que constituem o inestimável e insubstituível acervo do Museu³³⁴.



Figura 21: Vicente de Freitas, à direita, trabalhando na restauração de pinturas parietais no Palácio do Catete, Rio de Janeiro. c. 1968.

Fonte: Arquivo Institucional do MHN

Assim, merece análise o texto do relator do processo que opina favoravelmente ao deferimento do processo:

Parecer-

Parece-me que o processo está em perfeitas condições de ser deferido. Realmente, a necessidade da prestação ao Museu dos serviços próprios de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico é evidente uma vez que tanto o

³³⁴AHIMHN – Processo de readaptação de Vicente de Freitas.

Museu Nacional como o Museu da República **constituem valioso patrimônio histórico e artístico da Nação**. A inexistência de cargos, lotados naquele órgão proponente, é injustificável e os serviços devem ser **de grande vulto**, a conservação, por definição de caráter permanente. As atribuições cometidas ao servidor estão, inequivocadamente, compreendidas dentre as consideradas próprias da classe em que se pretende readaptá-lo, cujos exemplos, citados no trabalho de especificação da Classe “executar ou orientar a restauração e limpeza de quadros a óleo, controlar a conservação e restauração de pinturas artísticas e históricas, murais etc.”, se ajustam, perfeitamente, aos trabalhos comprovados durante o período de 1960 a 1963. O servidor preenche os demais requisitos legais. Em vista do exposto, opino favoravelmente ao deferimento do processo, com fundamento no art. 64 da Lei nº. 4.242, de 1963³³⁵.

Como se pode depreender, a narrativa do parecerista reafirma o entendimento – por parte do Estado brasileiro – do papel social do profissional do conservador-restaurado pautado na valoração da excelência artística e histórica do objeto a ser preservado, vinculando-se, portanto, à noção do sentimento nacionalista. Acresce-se, nesse sentido, a concepção do perfil profissional pautado numa prática de trabalho constituída por tarefas de cunho essencialmente intervencionista.

Quadro 8 - Funcionários do MHN que obtiveram readaptação de cargo no Serviço Público Federal.

Período	Nome do funcionário	Cargo enquadrado no Serviço Público Federal	Cargo ocupado a partir do Processo de Readaptação pelo Decreto Nº 49.3700 de 30 de novembro de 1960
1944-1966	Ruy Alves Campello (1905-1984)	Desenhista	Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico (CPHA)
1958-1967	Sérgio Guimarães de Lima (1935)	Zelador de Museu	Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico (CPHA)
1958-1988	Vicente de Freitas (1918-)	Auxiliar de Portaria	Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico (CPHA)
1961-1976	Nicolau Del Negro (1904-)	Desenhista	Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico (CPHA)

Fonte: Do autor

4.2 A atuação do Gabinete de Restauração no Museu Histórico Nacional, sob a Chefia de Nicolau Del Negro (1966-1976)

Com a aposentadoria de Ruy Alves Capello, a partir de 28 de junho de 1966 Nicolau Del Negro passa a ocupar o cargo de encarregado do Gabinete de Restauração. Ao final do seu primeiro ano de trabalho, apresenta um detalhado relatório à direção do MHN

³³⁵ AHIMHN – Grupo de Trabalho de readaptação do estado da Guanabara.

no qual se verifica ampla variedade tipológica de atividades como: trabalhos de pesquisa; conservação e restauração de objetos de arte; conservação e restauração de molduras e “chassis”; feitura de desenhos arquitetônicos diversos; ilustração, cartazes e etiquetagem; modelagem e normografia, lavagens de estampas e confecção de *passe-partouts* para exposições³³⁶.

No ano de 1967, a equipe de Gabinete de Restauração do Museu Histórico Nacional era composta pelos funcionários Nicolau Del Negro, Vicente Freitas e Sérgio Guimarães Lima. Dentre os trabalhos realizados naquele ano, destacam-se: a restauração de um livro da Sala D. Pedro II; confecção de *passe-partout* para o Museu Filatélico; lavagem de uma estampa para a 1ª Secção de História; restauração de estampa a crayon para a 1ª Secção de História e confecção de 42 *passe-partouts*. É apresentado um gráfico demonstrativo dos trabalhos realizados pelo Gabinete de Restauração, nos anos de 1956 a 1967, sendo que neste último ano foram realizados 623 trabalhos.

É interessante ressaltar o estágio de sistematização dos trabalhos de conservação-restauração alcançado pelo Gabinete de Restauração no ano de 1968. Valendo-se de tabelas e gráficos, Nicolau Del Negro indica elementos estatísticos dos serviços executados, conforme se pode analisar a seguir:

Tabela 2 - “Gabinete de Restauração – Resumo dos trabalhos realizados em 1968, no período compreendido de Janeiro a Dezembro”

Pintura	
Reentelagem e restauração de quadros a óleo	4
Limpeza e verniz novo em quadro a óleo	10
Aquarela	1
Modelagem e restauração de moldura	27
Escultura	
Restauração, limpeza e pátina	5
Desenho	
Desenho arquitetônico	12
Brazão	5
Passe-partouts	1
Organogramas	4

³³⁶ AIMHN. Relatório do ano de 1966. Relatório de Nicolau Del Negro para Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional.

Mapa	1
Desenhos diversos	14
Etiquetas	351
Cartazes	38
Pastas normografadas	123
Letreiros	180
Chassis	3
Total	785

Fonte: AHIMHN - 1968



Gráfico 1: “Gabinete de Restauração – Gráfico demonstrativo dos trabalhos realizados, pelo Gabinete de Restauração, nos anos de 1956 a 1968”

Fonte: AIHMHN - Relatório do 1968

Conforme se pode depreender a partir dos dados apresentados na Tabela 1 e no Gráfico 1, o Gabinete de Restauração caracterizava-se como um setor de natureza híbrida, ou seja, desempenhava, num mesmo contexto, tarefas ligadas ao desenho técnico e artístico, conjuntamente com a conservação-restauração de acervo. Outro ponto detectável no Gráfico nº 1 que é a produção de trabalhos realizados no âmbito do Gabinete de Restauração, ao longo de 12 anos de funcionamento, se revela bastante oscilante.

Ao longo do ano de 1968, foram realizados cursos de conservação-restauração nas dependências do Gabinete de Restauração. Nesse sentido, vê-se o papel da instituição museológica como *campus* de aprendizado, na medida em que os próprios funcionários atuavam como professores, assim como o acervo do museu cumpria uma função didática nos procedimentos de restauração. Assim,

no mês de agosto de 1968, das 11 à 12 horas foram ministradas aos alunos do 1º ano do Curso de Museus, com demonstração técnica e prática, aulas de reentelagem de pinturas á base de cera, como fazer remoção de verniz oxidado e limpeza das mesmas³³⁷.

Outra atuação do Gabinete de Restauração é a realização de curso de conservação e restauração de obras de arte no âmbito do MHN, agora com a chancela de extensão universitária.

Durante o ano de 1968 a partir de junho, foi iniciado o primeiro Curso de Conservação e Restauração de Obras de Arte (de extensão universitária), cujas aulas práticas foram realizadas no Gabinete de Restauração, sob nossa responsabilidade, num total de 30 aulas práticas autorizadas pelo Sr. Diretor Comandante Léo Fonseca e Silva. Devido à responsabilidade do material a restaurar e o total de alunos foi preciso o auxílio didático de dois professores; Nicolau Del Negro e Isa Aderne Vieira³³⁸.

³³⁷ AIMHN. Relatório do ano de 1969. Relatório de Nicolau Del Negro para Comandante Léo Fonseca e Silva, diretor do Museu Histórico Nacional.

³³⁸ Idem.



Figura 22: Aspecto da aula prática do Curso de Conservação e Restauração de Obras de Arte (extensão universitária) realizada no Gabinete de Restauração do Museu Histórico Nacional, em junho de 1968. Conforme pesquisa do NUMMUS-UNIRIO, foram identificados da esquerda para a direita: 1- sem identificação; 2- sem identificação; 3- Sérgio Guimarães de Lima (Curso de Museus-Turma 1964); 4- Isa Aderne (gravadora, restauradora, foi aluna de Oswaldo Teixeira e Edson Motta. Restauradora contratada do MHN); 5- sem identificação; 6-Talvez Margarida Ribeiro (aluna do Curso de Museus); 7- Nicolau Del Negro; 8-sem identificação; 9- Evilásio Lopes (advogado, antiquário,aluno ouvinte do Curso de Museus – 1947); 10- Sidney Simons Braga (Curso de Museus – Turma de 1959).

Fonte: AIHMHN – Relatório de 1968 – MHN

Ao tomarmos como referência a Figura 22, percebe-se que o ensino universitário das técnicas de conservação e restauração de pinturas era realizado num contexto ainda bastante incipiente e acanhado. Tal interpretação é corroborada quando se detecta a inexistência de um laboratório específico, bem como a ausência de aparato técnico no local de trabalho, especialmente no que se refere aos equipamentos e mobiliários apropriados. Ao se trabalhar com solventes químicos, é sintomática a ausência de equipamentos de proteção individual como máscaras, luvas e jaleco. Além disso, o que se verifica é o direcionamento da formação profissional voltado para a prática intervencionista, ou seja, remoção de vernizes oxidados e consolidação de áreas perdidas.



Figura 23: Nicolau Del Negro, Encarregado do Gabinete de Restauração durante a execução de um Braço de Armas do Conselheiro Joaquim Soares de Meirelles. c. 1968.

Fonte: Arquivo Institucional do MHN.



Figura 24: Isa Aderne Vieira, técnica contratada do Museu Histórico Nacional, dando os últimos retoques no quadro “Campanha do Paraguai” de autoria do Prof. Pedro Américo de Figueiredo. c. 1968

Fonte: Arquivo Institucional do MHN.

A partir da década de 1970, outro dado que nos chama a atenção é a publicação de trabalhos de conservação e restauração executados pelo Gabinete de Restauração nos Anais do Museu Histórico Nacional. No trabalho intitulado *Relatório Preliminar*, a equipe Gabinete de Restauração, composta por Nicolau Del Negro, Vicente de Freitas, Ruy Campello e Isa Aderne Vieira, realizou, no ano de 1968, pesquisa relativa à identificação de assinatura em quadros do MHN considerados de autoria desconhecida. Em relação ao trabalho desenvolvido no *Retrato de D. João VI que o apresenta de mãos dadas com D. Carlota Joaquina* detecta-se, de modo particular, indícios na mudança de estatuto da atividade da conservação-restauração no contexto museológico, ou seja, percebe-se a expansão do escopo do trabalho do Gabinete de Restauração para além dos procedimentos de natureza reparadora e intervencionista:

Por sabermos peça de grande importância histórica e rara, iniciamos a pesquisa perguntando à Vice-diretora D. Octávia C. Oliveira, se confirmava não haver sido a referida peça catalogada com autoria; em seguida pela época em que o referido retrato foi pintado – antes de 1817, depois, a boa técnica da pintura em questão, apesar dos grandes danos e oxidação do verniz, foi-nos fácil pesquisar

entre os grandes retratistas da época a sua obra e documentação existente, no que fomos auxiliados pelo documentarista Dirceu Pinho França, do Serviço de Documentação e Divulgação do M.H.N. e pela aluna do curso de “Conservação de Pintura” – Margarida Ribeiro na Biblioteca Nacional e pela nossa própria documentação, podemos dar nosso testemunho do que foi encontrado inclusive bibliografia com fotos do referido quadro. Esse trabalho aparece em duas publicações reproduzido, com referência de que está no M.H.N. e é de autoria de Manuel Dias de Oliveira, o Brasilense, sendo um delas o volume IX da Enciclopédia Delat Larousse. A outra também com reprodução, Anais – do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, VIII Vol. (Centenário do Instituto) Terceiro Congresso de História Nacional – 1938- pág. 520/521³³⁹.

Em 1972, o Gabinete de Restauração apresentou o “Relatório sobre a Restauração do quadro ‘Sagração e Coração de D. Pedro I’ do Prof. Jean Baptiste Debret – 1828”, coordenado por Nicolau Del Negro. A ficha técnica a seguir nos fornece um panorama do trabalho empreendido:

FICHA TÉCNICA:

Obra: “Sagração e Coração de D. Pedro I”

Autoria: Prof. Jean Baptiste Debret.

Dimensões: 3,80 x 6.36.

Chassis: pinho de Riga.

Técnica empregada: óleo sobre tela.

Pintada no ano de 1828.

Condições da obra quanto à conservação: verniz oxidado e mofado; ausência de craquelê; reentelagem a base de cola já existente e descolado em grande parte devido a mudança de temperatura de do transporte; o estado da tela em tão grande proporção exigia uma nova reentelagem à base de cera.

RESUMO DOS TRABALHOS FEITOS

Preparo do local para os trabalhos de testes, documentação, fotografia, primeira limpeza à base de essência de terebentina e timol, retirada do verniz oxidado, reentelagem à base de cera, limpeza com acetona e essência de terebentina, pintura das falhas, mastique nas falhas para nivelar a camada pictórica. Pronta esta parte, iniciou-se a restauração³⁴⁰.

Equipe do Gabinete de Restauração do Museu Histórico Nacional:

Chefe: Nicolau Del Negro – Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico

Vicente de Freitas – Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico

Maria Cristiana de Lacerda Rodrigues – Museóloga contratada

Juarez Teixeira das Neves – Auxiliar técnico

A documentação fotográfica dos serviços executados nos dão a ler o repertório técnico então utilizado:

³³⁹ *Anais*, Vol. XXII. 1971

³⁴⁰ *Anais*, Vol. XXII. 1971



Figura 25: “Procedimento de reentelagem”
Fonte: Anais do MHN, 1971

Ao final do relatório técnico a equipe apresenta a seguinte conclusão:

Conclusão: o resultado plenamente satisfatório obtido na restauração deste importante quadro documentário da nossa independência política, se deve ao grande empenho e entusiasmo da Comissão Organizadora da Exposição do Sesquicentenário da Independência do Brasil, e da equipe do Gabinete de Restauração do Museu Histórico Nacional, sob chefia do Sr. Diretor Gerardo Britto Raposo da Câmara³⁴¹.

Em 1974, Pedro Calmon incumbiu a equipe de restauração do Museu Histórico Nacional, sob direção de Nicolau Del Negro, que restaurasse a grandiosa obra.

³⁴¹ Idem, p. 73



Figura 26: Aspecto tomado quando de uma das fases da restauração do quadro “Coroação de Dom Pedro II”, no M.H.N.

Fonte: Anais do MHN, 1971

A equipe de restauração do quadro a óleo “Coroação de Dom Pedro II”, de autoria do insigne mestre Manuel de Araújo Porto Alegre, obra de propriedade do Instituto Histórico, leva ao conhecimento de V. Sa. O relatório cronológico dos trabalhos efetuados:

Programa:

Desenrolar a tela do cilindro, preparar o local para as tarefas de restauração, documentação fotográfica e preparo da ficha técnica.

Convém assinalar, que antes de se tomar qualquer providência em termos de restauração, o quadro foi fotografado na sala onde se encontra, no Instituto Histórico, com o intuito de ser documentado o tratamento a ser realizado.

Limpeza à base de essência de terebentina e timol; primeiro teste para remoção do verniz oxidado; reentelagem à base de cera resistente ao clima tropical; nova limpeza da cera com essência de terebentina. Trabalhos finais: pintura das partes danificadas; aplicação de masticque nas falhas encontradas; pintura nas áreas de aplicação do masticque igualando-as com as partes intactas; proteção da camada pictórica com verniz apropriado³⁴².

[...] Para essa operação final reunimos toda a equipe de restauração, auxiliada pelos carpinteiros e funcionários contratados para essa finalidade. Deslizando por cima do tablado até a base de sustentação na parede, a tela foi levantada por esforço manual, convenientemente distribuído, e encaixada com pleno êxito no painel rebaixado na parede. Esta operação foi executada em presença de distinguidas personalidades do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, destacando-se o ilustre Presidente Dr. Pedro Calmon e o Príncipe d. Pedro de Orleans e Bragança, que aplaudiram o pleno êxito do empreendimento

³⁴² AHIMHN – *Anais*, p. 52.

promovido pelo Instituto na preservação de um bem cultural de grande valor artístico e histórico para o nosso País³⁴³.

Em 1970, verifica-se, de modo substancial, o crescimento das atividades do Gabinete de Restauração a partir da ampliação dos setores, bem como da equipe técnica.

Na análise investigativa do percurso trilhado pela conservação-restauração dos acervos museológicos no MHN, tais relatórios apresentam importantes elementos quanto à atuação do conservador-restaurador. Primeiramente, é possível perceber o reclamo pelo estatuto científico da conservação-restauração. Isso fica patenteado ao se divulgar os trabalhos técnicos realizados, retirando a atividade do trato secreto e oculto, bem como do ambiente hermético dos museus. Essa ação confere, em certa medida, transparência às ações de conservação-restauração realizadas no âmbito museológico, tornando público o repertório técnico empregado. De modo substancial, observa-se, na feitura do relatório técnico, a adoção de uma metodologia específica de trabalho, compreendendo, sequencialmente: fichamento técnico da obra, diagnóstico do estado de conservação e as características de deterioração detectadas, descrição das etapas desenvolvidas, listagem do material empregado, documentação fotográfica demarcando as etapas realizadas e bibliografia utilizada. Além disso, outro aspecto central que emerge dos relatórios é o sentido de trabalho em equipe, contemplando as diferentes categorias funcionais presente na instituição museológica. Se em etapas anteriores foi possível detectar a ação isolada e o desempenho individual do conservador-restaurador, o que verifica, numa segunda instância, é a configuração de uma equipe de trabalho – ainda que restrita – imprimindo, em certa medida, uma perspectiva interdisciplinar às ações de conservação-restauração.

Ao tomarmos o MHN como escala reduzida de observação, ou seja, demarcando-o como uma dimensão microssocial, a operação historiográfica possibilitou a identificação de pontos significativos acerca da construção da conservação-restauração no espaço social museológico.

No que concerne ao objeto a ser preservado, compreende-se que as noções de “reliquia” do passado e a de “objetos gloriosos”, tal como propusera Gustavo Barroso, bem como valoração a partir noção de excepcionalidade e da excelência histórica e artística manifesta no Decreto Lei nº. 25 de 1937 constituíram-se elementos conceituais que

³⁴³ AHIMHN – *Anais*, p. 52.

nortearam a ação dos profissionais dedicados à conservação-restauração dos acervos museológicos, no recorte compreendido desde a década de 1920 até os anos 1970.

Em relação aos atores sociais dedicados à tarefa da conservação-restauração, observou-se um interessante panorama no MHN, especialmente no que se refere à trajetória dos indivíduos que trabalharam nessa instituição museológica. Da atuação dos guardas e dos serventes ao Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico (CPHA) verifica-se, de fato, uma construção cultural da profissão caracterizada pela escassez de pessoal especializado, bem como pela carência de recursos técnicos e financeiros. Nesse sentido, percebe-se que os itinerários pessoais são representativos dos esforços empreendidos pelos servidores na configuração de saberes técnicos específicos, necessários, portanto, ao desempenho das atividades de conservação-restauração.

No que se refere ao domínio de conhecimentos específicos, o que se constatou é que até mesmo os serventes, então considerados funcionários subalternos, deveriam comprovar a posse de um ofício específico como: carpinteiro, marceneiro, lustrador, estucador – todos esses, de algum modo, relacionados ao campo das artes. Das simples e rotineiras tarefas relacionadas ao asseio museológico, perpassando-se pelas práticas empíricas em direção ao domínio de técnicas de intervenção fundamentadas em princípios técnico-científicos, o que se verificou, no âmago do MHN, foi um lento e paulatino processo de construção de saberes específicos. Decisivamente, tal gênese configurou aos profissionais a detenção de um capital cultural específico no seio das relações de trabalho. De modo marcante, a busca de formação específica em conservação-restauração de obras de artes no exterior pelo funcionário Ruy Alves Campello e Sérgio Guimarães de Lima indica a tendência em romper com o empirismo e, por outro lado, configura a apropriação das matrizes conceituais demarcadas no contexto europeu. Acresce-se, nesse contexto, a orientação conceitual no sentido de se obter qualificação voltada para a conservação-restauração da “pintura antiga”.

Tomando-se como referência a extinção do cargo de conservador-restaurador então existente nos quadros da ENBA, até no ano de 1937, a criação do cargo de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico (CPHA) como medida político-administrativa do Estado brasileiro, caracteriza-se, em certa medida, no resgate do *status quo* do funcionário que trabalhará, especificamente, com a conservação-restauração do acervo. A despeito da prevalência da palavra “Conservador” na designação do cargo, o que se observou foi o estreito vínculo como uma prática de cunho essencialmente intervencionista, apoiada na

preponderância da dimensão estética, bem como na restauração e reposição de partes e de elementos perdidos. Tal interpretação reafirma que as ações de cunho preventivo não se integravam ao então repertório cultural de trabalho.

Em relação ao perfil profissional, a análise documental forneceu elementos interpretativos de que o funcionário da conservação-restauração não possuía especialidade, ao contrário, definia-se multifacetado, trabalhando com extensa variedade tipológica: pintura mural, pintura de cavalete, escultura, gesso, porcelana, ornamento, gravura, estampa e obras de arte em suporte de papel. Verifica-se que apesar do perfil do MHN incluir objetos arqueológicos, nos documentos analisados não há menção da restauração dessa tipologia de acervo. Percebe-se, ainda, que a maioria dos funcionários cultivava carreira paralela à atividade de conservação-restauração, seja participando e acumulando a obtenção de prêmios como pintores em salões oficiais de arte, seja no exercício do magistério no campo da museologia ou das belas artes.

Philip Ward, ao discutir a formação dos profissionais na conservação no âmbito europeu e norte-americano, já havia salientado o fato de que, até a década de 1960, os restauradores eram, frequentemente, portadores de uma experiência prévia em ofícios artísticos, sendo que a formação em conservação e restauração propriamente dita consistia, de modo invariável, numa intensa experiência de trabalho prático nos próprios museus³⁴⁴. Pautando nossa análise num procedimento comparativo, verificamos que o quadro apresentado por Ward revela-se similar ao cenário museológico brasileiro, particularmente, o MHN.

Nesse sentido, há que se destacar o papel do MHN como espaço social propício na conformação e afirmação do *habitus* do profissional conservador-restaurador na esfera pública brasileira, bem como *campus* de legitimação da profissão por meio da construção de saberes específicos e do conhecimento técnico-científico.

³⁴⁴ WARD, Philip. *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*. Marina del Rey: Getty Conservation Institute, 1986. p. 35.

CAPÍTULO 5 – O PERCURSO PROFISSIONAL DA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO NO SPHAN/DPHAN/IPHAN (1944-1980)

O restaurador de bens culturais não é nem um artista recolhido em seu próprio mundo, nem um artesão confinado no terceiro estágio de uma sociedade dominada pela História e pela Ciência. O surgimento das ciências por volta de 1930-1950 modificou o conceito de restauração e levou o restaurador a enriquecer seu trabalho cientificamente (física, química e biologia) mas também a um equilíbrio pelo desenvolvimento do rigor do espírito crítico; o restaurador tornou-se o parceiro dos homens dos laboratórios e dos historiadores, arqueólogos e arquitetos.

Ségolène Bergeon³⁴⁵

Sob a égide de um projeto político-ideológico centralizador que caracterizou o Estado Novo, o momento fundador do SPHAN é demarcado por ações orientadas pelo conceito iluminista de cultura, sinônimo de civilização e erudição. O autoritarismo estadonovista que caracterizou a Era Vargas (1930-1945) propiciou a consagração de monumentos oligárquicos e de outros elementos culturais que consolidavam a identidade da nação brasileira. O patrimônio edificado – por conta da preponderância das características de visualidade e monumentabilidade – assume a representação do poder instituído, como edifícios do período colonial, igrejas do período barroco, quartéis, fortes, fortaleza, palácios governamentais e ruínas. Esses elementos arquitetônicos – valorados e preservados – configuraram um cenário que Sérgio Miceli apontou como “marca classista” de cultura na preservação patrimonial, ou seja, a hegemonia da representação das frações dirigentes da sociedade em detrimento dos grupos e de valores então considerados populares³⁴⁶.

Nesse contexto, não é à toa constatar que as ações preservacionistas empreendidas na década inicial de funcionamento do organismo oficial de preservação brasileiro tenham sido voltadas para as igrejas barrocas e edificações de cunho religioso, bem como para seus respectivos bens culturais móveis e integrados. Tais ações são detectadas nas correspondências travadas entre Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1969) e Edson Motta (1910-1981), em meados da década de 1940, as quais nos fornecem significativos elementos acerca do panorama brasileiro da conservação-restauração de bens culturais no

³⁴⁵ BERGEON, Ségolène. *La formation de restaurateurs: spécialisation, interdisciplinarité et dangers*. Bruxelas: Comité de Conservation/ ICOM-CC, 1996. p. 20-22. (Cahiers d'étude). Tradução nossa.

³⁴⁶ MICELI, Sérgio. SPHAN: refrigério da cultura oficial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, 1987, p. 44.

contexto da pós-Segunda Guerra Mundial³⁴⁷. Nesse cenário, emerge a atuação do personagem Edson Motta em trabalhos de restauração de pinturas e de entalhes em policromia de igrejas tombadas pelo então SPHAN.

Edson Motta nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1910. Em sua cidade natal iniciou o estudo de pintura com o tio César Turatti. Em 1927, muda-se para o Rio de Janeiro e frequenta, como aluno livre, a Escola Nacional de Belas Artes, estudando com Rodolfo Chambelland (1879-1967) e Marques Júnior (1887-1960). Torna-se discípulo de Manoel Santiago (1897-1987) e Bruno Lechowsky (1887-1941). Em 1931, no mesmo ano do “Salão Revolucionário”, Edson Motta participa da criação do “Núcleo Bernardelli” – Movimento Livre de Artes Plásticas”, juntamente com os jovens artistas João Rescala (1910-1986), Bustamente Sá (1907-1988), Milton da Costa (1915-1988), Ado Malagoli (1906-1994), Joaquim Tenreiro e outros. O Núcleo Bernardelli surge como um movimento de jovens pintores, sem maiores recursos econômicos, comprometidos com a oposição ao modelo de ensino da Escola Nacional de Belas Artes, visto como rígido e conservador³⁴⁸. Em 1939, Edson Motta ganha o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro pelo Salão Nacional de Belas Artes com a tela “Oferenda”. Em 1940, Motta viaja para a Itália, Portugal e Espanha onde desenvolve estudos sobre as técnicas de pintura. Ao retornar da Europa, instala-se em Juiz de Fora e entre 1942 e 1944 se dedica à pintura e dá aulas na Sociedade de Belas Artes Antonio Parreiras, participando, ainda, da criação do Núcleo Antonio Parreiras³⁴⁹.

Por ocasião de sua passagem em Juiz de Fora é possível detectar elementos prenunciadores do envolvimento do pintor Edson Motta com as atividades de conservação-restauração. Nesse contexto, em 08 de fevereiro de 1944, o jornal *Diário Mercantil* publica um artigo, ressaltando a necessidade de conservação do acervo do Museu Mariano Procópio, então “considerado um dos mais raros museus de arte do Brasil”. Face à notória deterioração de peças do acervo, a matéria jornalística destaca Edson Motta como elemento que poderia vir a compor o quadro de pessoal da instituição. O nome de Edson Motta é lembrado na qualidade de um jovem pintor premiado capaz, portanto, de levar a cabo os serviços de conservação do referido acervo museológico. Como se pode perceber, naquele momento a delimitação das fronteiras entre o artista-pintor e a metodologia

³⁴⁷ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*.

³⁴⁸ ZANINI, Walter. História geral das artes no Brasil. Instituto Moreira Sales: São Paulo, 1983. p. 579-599.

³⁴⁹ EDSON Motta – Pinturas. Rio de Janeiro, 1982. Não paginado. Catálogo de exposição realizado no Museu Nacional de Belas Artes de 9 set. a 3 out. 1982.

científica da conservação-restauração ainda eram muito incipientes ou, de fato, quase nulas. Diz o jornal:

Os poderes municipais, no empenho de manter intacta a dádiva feita por Alfredo Ferreira Lage a Juiz de Fora, deveriam providenciar o quanto antes os serviços de um técnico para a conservação daqueles trabalhos de arte, serviços que nenhum museu de arte de qualquer ponto do mundo jamais dispensou. Poder-se-ia argumentar que Juiz de Fora não possui um técnico competente e à altura de desempenhar tais funções. Mas possui. O pintor conterrâneo Edson Motta, prêmio de viagem à Europa é um artista jovem de recursos técnicos admiráveis, sentir-se-ia à vontade no desempenho de tais funções. (...) O aproveitamento dos serviços do jovem pintor seria ainda um modo elogiável de rete-lo em Juiz de Fora, onde sua presença tem sido acompanhada de um movimento artístico intenso e construtivo, que muito eleva Juiz de Fora. (*sic*)³⁵⁰.

Todavia, em razão da inexistência de registros na documentação administrativa da Fundação Museu Mariano Procópio, conclui-se que tal proposição não foi efetivada, coincidindo com o retorno de Edson Motta ao Rio de Janeiro.

5.1 A atuação dos peritos em Belas Artes na conservação-restauração de acervos gestão de Rodrigo de Mello Franco de Andrade (1937-1960)

Em 1944, Edson Motta é convidado por Rodrigo Mello Franco de Andrade para trabalhar no SPHAN³⁵¹. Ao buscar o delineamento do perfil profissional daquele personagem que se dedicaria à conservação-restauração, identificamos elementos que indicam prevalência do saber artístico. Assim, numa entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, Edson Motta afirmou:

Eu era **pintor**, sem pretensões a qualquer outra ocupação. Quando voltei [do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro], Rodrigo Mello Franco chamou-me para o Patrimônio: queria que eu trabalhasse em restauração. Recusei mas não adiantou nada³⁵².

Verifica-se, a partir de 1945, a atuação do pintor Edson Motta nos estados de Minas Gerais e no Espírito Santo, em trabalhos de conservação e restauração de bens móveis e imóveis inscritos nos livros do Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Eurico de Aguiar Salles (1910-1959), então Secretário da Educação e Saúde do estado de

³⁵⁰ ARQUIVO HISTÓRICO DA PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. *Diário Mercantil*. Um patrimônio admirável que deve ser preservado: a necessidade de um técnico para a conservação das obras de arte do Museu “Mariano Procópio”. 09 fev. 1944, nº. 9.387, p. 4.

³⁵¹ EDSON Motta – Pinturas. Rio de Janeiro, 1982. Não paginado. Catálogo de exposição realizada no Museu Nacional de Belas Artes de 9 set. a 3 out. 1982.

³⁵² *Jornal do Brasil*, 03 abr. 1970. p. 42. Grifos nossos.

Espírito Santo, em 19 de julho de 1945, emite telegrama a Rodrigo Mello Franco de Andrade e narra que

visitando hoje em companhia Dr. Mario Freire obras restauração convento Nova Almeida é-me grato felicitar V. Ecxia pelos magníficos trabalhos ali realizados esse serviço dos quais participa agora com grande eficiência e extraordinário zelo **consagrado artista Edson Motta**³⁵³.

Numa carta dirigida ao diretor do SPHAN, Edson Motta relatou, em tom metuculoso, a metodologia de trabalho por ele empregada na restauração de quatro telas em “estado lamentável” no Convento da Penha, em Vila Velha:

A camada colorida desagregava-se do tecido já podre e a retirada das intervenções se tornava impossível sem primeiro fazer a transposição, ou seja, o transporte da película colorida para novo tecido. Este trabalho poucas vezes foi executado no Brasil, eu pelo menos tenho conhecimento de um apenas, realizado pelo Dr. José Del Vecchio, pintor e antigo professor de química da Escola Nacional de Medicina. Trabalho que acompanhei e assisti!
Com relação ao transporte da película propriamente usei, na medida aconselhável para o caso, o mesmo processo empregado para a remoção de pinturas a fresco de um a outro muro. Processo que estudei na Itália em 1941 e realizei experiências com sucesso. Defendi com goma fraca e papel a camada de tinta. Destruí depois, pelas costas, a tela velha³⁵⁴.

Percebe-se, nas narrativas acima destacadas, a valoração e o desempenho de um profissional ancorado em seu capital artístico a partir de conhecimentos adquiridos, notadamente, em seu Prêmio de Viagem ao Estrangeiro entre 1940 e 1941, período em que o artista viajou para Portugal, Espanha e Itália, estudando aspectos técnicos da pintura, especialmente a pintura afresco. Conforme se interpreta, Edson Motta, na qualidade de pintor, enfatiza o caráter inédito do emprego da técnica de transposição de pintura a partir de suas experiências anteriores com a técnica do afresco³⁵⁵.

³⁵³ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Telegrama Nº. 179, de Eurico de Aguiar Salles para Rodrigo Mello Franco de Andrade, Vitória – ES, 19 out. 1945. Grifos nossos.

³⁵⁴ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade. 17 ago. 1945.

³⁵⁵ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Relatório de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade. 1945.

5.2 Edson Motta: perito em Belas Artes e a busca de especialização em conservação e restauração nos Estados Unidos

Se nos quadros do funcionalismo público da AIBA e ENBA existia o cargo correspondente ao profissional dedicado à conservação-restauração de bens culturais móveis, o mesmo não se verifica no âmbito administrativo do recém-criado SPHAN. Desse modo, constata-se que Edson Motta era contratado no cargo de perito em Belas Artes, lotado no Ministério da Educação e Saúde, na qualidade de extranumerário-mensalista, ou seja, empregado não efetivo³⁵⁶. Tal fato corrobora, por um lado, com o entendimento institucional de que, naquele contexto, a conservação-restauração de pinturas estaria relacionada ao campo da Arte, bem como à atividade da pintura. Por outro lado, é particularmente sintomático observar a preocupação de Rodrigo Mello Franco de Andrade em enviar o pintor Edson Motta para os Estados Unidos a fim de cumprir uma “viagem de estudos” no *Fogg Art Museum*³⁵⁷ da Universidade de Harvard³⁵⁸. Após a notícia de obtenção da bolsa de estudos pela Fundação Rockefeller, numa correspondência destinada ao então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, assim argumentou o diretor do SPHAN:

Tendo a Fundação Rockefeller concedido, por solicitação desta Diretoria, uma bolsa de estudos para o Sr. Edson Mota, Perito de Belas Artes do SPHAN, para o fim de habitá-lo a aperfeiçoar nos Estados Unidos, durante o prazo de um ano, os seus conhecimentos de **história da arte** e, particularmente, a sua técnica de **conservação e restauração de pinturas antigas**, venho rogar a V. Excia. queira pleitear do Senhor Presidente da República que se digne permitir o referido servidor a realizar no estrangeiro os desejados estudos de aperfeiçoamento e especialização (...) Cumpre ponderar finalmente, que o aperfeiçoamento e a especialização do perito Edson Motta são da maior utilidade para esta repartição, uma vez que a **proteção do valioso patrimônio da pintura tradicional brasileira** se tem ressentido muito da falta de especialistas idôneos em trabalhos de conservação e restauração de obras de arte daquela natureza³⁵⁹.

³⁵⁶ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Parecer de admissão Nº. 5.072 de 13 set. 1945. *Diário Oficial da União*. 25 de set. de 1945, p. 15.253.

³⁵⁷ Aberto ao público em 1895, o *Fogg Art Museum* é o mais antigo museu da Universidade de Harvard, em Cambridge, Massachusetts. O “The Center for Conservation and Technical Studies” foi criado em 1928 por Edward Forbes, então diretor do *Fogg Art Museum* e é considerado o pioneiro centro de conservação, pesquisa e treinamento dos EUA.

³⁵⁸ EDSON Motta – Pinturas. op. cit..

³⁵⁹ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Ofício nº 1496 do diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade para o Senhor Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, datilografado, 24 out. 1945. Grifos nossos

Tal eixo argumentativo, formulado pelo organismo oficial de proteção do patrimônio brasileiro, revela dois importantes elementos para a nossa análise. O primeiro indica a relação estabelecida entre os estudos de história da arte e a técnica de conservação e restauração de pinturas antigas. Essa vinculação deixa entrever, portanto, a matriz conceitual defendida pelo *Department for Conservation and Technical Research do Fogg Museum* que confere grande ênfase aos estudos sistemáticos de história da arte voltados para as pesquisas de materiais e técnicas empregados pelos artistas, tendo em vista a aplicação de métodos de intervenção de restauração. O segundo indica, naquela temporalidade histórica, a valoração do objeto a ser preservado – a pintura antiga – a partir da noção de excelência histórica e artística. Além disso, percebe-se o reconhecimento da necessidade da formação de mão de obra especializada para a realização dos trabalhos de conservação-restauração de obras de arte em consonância, portanto, com os progressos assinalados em centros estrangeiros.

Para efeito da contextualização do cenário internacional preservacionista em meados da década de 1940 encontramos, nas pesquisas de Paul Phillipot, os caminhos interpretativos para a compreensão da conservação-restauração no segundo pós-Guerra. Conforme propõe o teórico belga:

Durante os anos que seguiram a Segunda Guerra Mundial, o então limitado mundo dos especialistas em conservação e restauração em países industrializados teve um impulso considerável que levou, por meio de contatos interdisciplinares e internacionais, ao desenvolvimento de uma moderna tecnologia de conservação como atividade específica e posteriormente à elaboração de um currículo de ensino focado no treinamento de uma geração mais jovem em uma base crítica e científica³⁶⁰.

Maryan W. Ainsworth³⁶¹, ao nos apresentar o estudo *From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art* [Do perito à História da Arte Técnica: a evolução do estudo interdisciplinar da Arte], destacou, com grande propriedade, que o desenvolvimento relativo à análise científica da obra de arte ocorrido ao longo do século XX redirecionou, fundamentalmente, o nosso modo de avaliação dos objetos de arte. Essa mudança de paradigma poderia ser explicada pela vasta gama de ferramentas analíticas utilizadas pelos pesquisadores do campo da história da arte, conservação e ciência da conservação as quais acabaram por demonstrar o valor do trabalho em conjunto, realizado sob a perspectiva interdisciplinar. Nesse sentido, vale a

³⁶⁰PHILLIPOT, Paul. *La restauration depuis 1945: naissance, développement et problème d'une discipline*. Bruxelas: Comité de Conservation/ ICOMM-CC, 1996. p. 16-17. (Cahiers d'étude). Tradução nossa.

³⁶¹ Curadora de pinturas europeias do *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque.

pena observarmos a análise da autora relativa à contextualização histórica do surgimento do campo dos “Estudos Técnicos” no *Fogg Art Museum* da Universidade de Harvard.

Vejamos:

Quando Berenson [³⁶²] estava ganhando reconhecimento como conhecedor/apreciador e ganhando também patrimônio pessoal como consultor para muitas pessoas, dentre elas Isabella Stewart Gardner, em suas compras para sua famosa mansão em Boston, Edward Forbes estava promovendo o novo campo dos **Estudos Técnicos** perto do *Fogg Art Museum* da Universidade de Harvard. Em 1920, com uma visão primorosa, Forbes – então diretor do *Fogg* – articulou sua expectativa para o futuro: **“Espero que algum dia uma escola técnica possa ser estabelecida, talvez em Harvard, onde pintores, restauradores e funcionários dos museus possam aprender sobre a química das pinturas e o cuidado com elas, com base em verdadeiros princípios científicos”**. Em 1928 ele estabeleceu no *Fogg* o primeiro departamento para pesquisa em conservação, contratando George L Stout como chefe do departamento e Rutherford J. Gettens como químico e colaborador na pesquisa técnica. Em 1931 essa unidade oficialmente se tornou o Departamento para Conservação e Pesquisa Técnica, e é hoje conhecido como o Centro Straus de Conservação e Estudos Técnicos. Chamando a atenção para a investigação de materiais e técnicas de arte, bem como para questões acerca da fonte/origem e manufatura, o jornal do *Fogg*, chamado *Estudos Técnicos no Campo das Belas Artes*, que foi inicialmente lançado em 1932, ajudou a estabelecer a ciência da conservação como uma nova disciplina acadêmica nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo na Universidade de Yale, o Professor Daniel V. Thompson estava fazendo traduções de antigas fontes sobre a técnica de pintores – primeiramente com o livro do século 15 *Craftsman’s Handbook “Il libro dell’Arte”* de Cennino Cennini, que surgiu em 1933, dedicado a Edward Forbes. Em seguida Thompson lançou em 1936 *Materiais e Técnicas da Pintura Medieval*, que, com a edição Dover de 1956, teve prosseguimento com Bernard Berenson, na época um senhor respeitável. [...] Aos poucos novas técnicas científicas – especialmente radiografias, aplicadas através dos esforços de Alan Burroghs do *Fogg* em vários museus americanos – começaram a desempenhar um papel mais significativo. Os estudos resultantes, que conferiram um ímpeto real para os historiadores de arte e curadores para trabalharem mais em conjunto com conservadores e cientistas, são ainda consultados por causa de suas observações; elas formaram a base de nossos conhecimentos em certos campos de estudo.³⁶³

Outrossim, conforme avaliou Ainsworth, “originalmente chamado simplesmente de “Estudos Técnicos”, esses esforços colaborativos agora formam um campo crescente de estudo chamado *História da Arte Técnica*”³⁶⁴.

³⁶² Refere-se a Bernard Berenson (1865-1959), estadunidense historiador da arte, especializado na Renascença.

³⁶³ AINSWORTH, Maryan W.. *From Connoisseurship to Technical Art History: the evolution of the interdisciplinary Study of Art*. In: *The Getty Conservation Institute Newsletter*. v. 20, n. 1, 2005. Los Angeles: GCI, 2005. p. 5. Grifos nossos. Tradução nossa.

³⁶⁴ Idem. Cf. Para observar a contextualização da História da Arte Técnica no âmbito brasileiro, ver o trabalho de ROSADO, Alessandra. *História da arte técnica [manuscrito]: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira / Alessandra Rosado*. – 2011. 289 f. : il. Orientador: Luiz Antonio Cruz Souza. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Segundo a autora: É importante salientar que, no Brasil, o processo de implementação da História da Arte Técnica dá-se, notadamente, articulada à metodologia de atuação do

Ainda no que concerne ao papel protagonista do *Fogg Art Museum* no contexto da década de 1930, cabe situar a importância do periódico publicado por essa unidade museológica no sentido da divulgação dos Estudos Técnicos na comunidade internacional:

O primeiro periódico americano dedicado exclusivamente a questões referentes à preservação e restauração de objetos e pinturas de museus foi *Estudos Técnicos no Campo das Belas Artes*. Ele foi primeiramente publicado em 1933 pelo *Fogg Art Museum*, da Universidade de Harvard; o editor George Stout juntamente com John Gettens fizeram desse periódico uma publicação exemplar, que manteve os restauradores e curadores do mundo em contato com os avanços nas suas profissões. Novamente a frequente referência a essa publicação nas notas de rodapé e nas bibliografias nos dá uma ideia da importância desse periódico. “Ele marca o início do período moderno da conservação...” como van Schendel coloca³⁶⁵.

No escopo do plano intitulado “Viagem de Estudos aos Estados Unidos – Edson Motta, Perito em Belas Artes do SPHAN”, verifica-se que o objetivo da viagem se pautava no “**estudo da técnica de conservação e restauração da pintura antiga**, especialmente no que se refere às obras de arte dos séculos XVII e XVIII, compreendendo estudo teórico e treinamento”³⁶⁶. Em relação à parte teórica, estabeleceu-se um curso intensivo de química e física aplicada à técnica de conservação e restauração de pinturas. Além disso, foi indicado um curso de história geral da arte, especialmente relacionado à evolução da pintura, bem como curso especializado de história da pintura do período barroco, particularmente da pintura hispano-portuguesa da segunda metade do século XVI ao fim do século XVIII. Já no que diz respeito à parte prática do estudo, foi previsto um treinamento para autenticação de obras de pintura do período acima relacionado e, ainda, treinamento de conservação e restauração de obras de pintura. Foi previsto, ainda, a

Laboratório de Ciência da Conservação (Lacicor) nos cursos de graduação e pós graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e em pesquisas em parceria com diversas instituições artístico-culturais, tais como: o Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico Artístico, o Instituto Brasileiro de Museus, o *International Council of Museums – Committee for Conservation* (ICOM – CC) e a uma rede de laboratórios nacionais e internacionais. Os trabalhos resultantes dessa parceria foram de suma importância para a elaboração de uma visão crítica dessa prática.

³⁶⁵RUHEMANN, Helmut. The cleaning of paintings: problems and potentialities. In: *Readings in conservation: issues in the conservation of paintings/* BOMFORD David; LEONARD, Marl. Los Angeles: GCI. 2004., p. 99. Tradução nossa.

³⁶⁶ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Ministério da Educação e Saúde. Viagem de Estudos aos Estados Unidos – Edson Motta, Perito em Belas Artes do SPHAN. Rio de Janeiro, datilografado, sem datação. Grifos nossos.

realização de visitas técnicas no Museu Metropolitano de Nova Iorque e na *National Gallery* de Washington³⁶⁷.

Conforme se analisa no conjunto de correspondências travadas entre Edson Motta e Rodrigo Mello Franco, a despeito do deferimento da solicitação da bolsa de estudos pela Fundação Rockefeller, o ingresso do servidor público brasileiro no *Fogg Museum* foi precedido por um quadro dificultoso, no qual se detecta a resistência dos restauradores do laboratório em aceitá-lo naquela instituição norte-americana. Sobre tais empecilhos, Edson Motta comentou

Devo estudar muito para poder cercar o restaurador por todos os lados. Percebi desde logo que estava na pior parte de uma grande partida. Mas podeis estar tranquilo. Disponho-me a vencê-la e devo vencê-la. Não deixarei escapar a oportunidade que se oferece a mim e ao Sphan. Agora vendo esta civilização que tem cara de feira de amostras percebo como nunca o havia percebido, os nossos deveres para como Ouro Preto, Mariana e outras cidades do Brasil. Será com grande prazer que retornarei para enfrentar o trabalho por lá³⁶⁸.

Ao permanecer no *Swarthmore College*³⁶⁹, preparando-se para ingressar no *Fogg Museum* Edson Motta informa que

Acabo de receber também do Prof. Berrien a comunicação da minha admissão nos laboratórios e atelier do Fogg Museum. [...] As dificuldades surgidas devido a resistência dos restauradores foram vencidas pelo senhor Berrien, pelo prestígio Rockefeller e por outras pessoas influentes me Harvard. **Os mesmos restauradores impuseram, no entanto, algumas condições entre outras, a perfeição do meu inglês, os estudos de química agora acrescidos de física.** Infelizmente nada responderam acerca dos 13 ou 14 pontos apresentados por mim. Seja como for levarei os olhos bem atentos e o espírito prevenido. **Tomo esta viagem muito a sério e quero voltar ao Brasil como os conhecimentos indispensáveis à realização daquilo que devemos realizar em relação a nossa pintura antiga.** Estou agindo com muita prudência e distinção mas, com firmeza, no que se refere ao motivo principal da minha viagem. Os meus estudos continuam intensivos e duros. Já estou atacando os pontos de química simultaneamente com o inglês. É um trabalho forte de dia e noite³⁷⁰.

³⁶⁷ Idem.

³⁶⁸ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Edson Motta para [Caríssimo Senhor Doutor] Rodrigo Mello Franco de Andrade. Swarthmore, Pensilvania, Estados Unidos, manuscrita, 20 out. 1945.

³⁶⁹ Faculdade privada, fundada em 1864, situada numa localidade do mesmo nome na Pensilvânia. Conforme Edson Motta, “Swarthmore é uma pequena povoação de pouco mais de mil habitantes e a vida local é mantida, quase exclusivamente, pelos alunos. Estou residindo, como os outros alunos, no próprio Colégio. É no Colégio que continuarei aguardando vossas notícias.” ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Edson Motta para [Caríssimo Senhor Doutor] Rodrigo Mello Franco de Andrade. Swarthmore, Pensilvania, Estados Unidos, manuscrita, 20 out. 1945.

³⁷⁰ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Edson Motta para [Prezado Doutor] Rodrigo Mello Franco de Andrade. Swarthmore, Pensilvania, Estados Unidos, manuscrita, 30 out. 1945. Grifos nossos.

É possível detectar nesse depoimento uma sintomática mudança de paradigma no que diz respeito aos requisitos de acesso imputados ao personagem interessado nos estudos de conservação e restauração num laboratório de um museu universitário norte-americano. Se no modelo das instituições de ensino artístico AIBA e ENBA o aluno era valorado por conta de seu capital e meritocracia artística, o que se verifica no processo de admissão aos laboratórios do *Fogg Museum* é o domínio de um capital cultural pautado em conhecimentos científicos de física e química. A permanência de Edson Motta no *Swarthmore College*, ao longo de cinco meses, poderia ser interpretada como um ritual de passagem para o ingresso do pintor na comunidade científica internacional.

Ao instalar-se na Universidade de Harvard, Edson Motta relata seu primeiro contato com o *Fogg Museum*:

Envio as primeiras notícias depois do primeiro dia de trabalho no Fogg. [...] Entrei imediatamente em contato com o Senhor Gettens³⁷¹ que é um dos chefes do departamento de conservação. Este senhor é químico e autor de um livro já do meu conhecimento. O senhor Gettens voltou agora dos Laboratórios da tão falada bomba atômica. Foi muito gentil e traçou logo um plano de trabalho indicando ao restaurador o que eu deveria fazer. [...] Com relação a história da arte escolhi o curso de arte dos séculos XVII e XVIII a se iniciarem na próxima semana. O diretor aconselhou-me a tomar simultaneamente o curso de desenho e gravuras antigas por ser curto (6 meses) e com uma aula por semana apenas [...] Mediante a exigência de tantos livros e material e laboratório o mesmo senhor Berrien prometeu-me conseguir uma verba especial com o Rockefeller, para tal fim. [...] Seguindo o mesmo sistema de Swarthmore estudo intensivamente. Usos as horas da noite para leitura e para os exercícios. [...] Acredito que as notícias desta carta levem ao senhor, tranquilidade sobre as coisas da restauração que nós tanto precisamos³⁷².

Conforme se observa, o restaurador se encontra diante um novo repertório cultural, diretamente associado aos conjuntos de saberes científicos. Edson Motta tem como professores não mais um artista e sim um cientista químico de renome internacional. Ademais, é importante observar que os estudos práticos sobre as técnicas laboratoriais de restauração não estão dissociados das aulas de história da arte, nos dando a ler o delineamento de uma formação pautada nos “Estudos Técnicos”, tal como o ideário defendido por Edward Forbes.

Transcorridos seis meses de experiências no Laboratório do *Fogg Museum*, Edson Motta narrou novas experiências:

³⁷¹ Refere-se ao químico Rutherford John Gettens (1900-1974).

³⁷² ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade. Cambridge, Estados Unidos, manuscrita, 01 mar. 1946.

Nas últimas semanas estive ajudando os senhores Buck³⁷³] e que restauram simultaneamente dois painéis; um em madeira do século XIV e um retrato de Coppley. Agora tenho em minhas próprias mãos um painel do século XV e uma natureza morta holandesa do século XVIII. Já restaurei dois afrescos chineses pintados sobre argila. Restaurei dois pequenos painéis em madeira e “transportei” outro. Tenho trabalhado na limpeza de vários quadros e imagens. Outra parte dos estudos é feita no laboratório em o senhor Gettens. Trata-se de identificação de pigmentos, “mediums” e solventes. Conhecimentos gerais sobre os mesmo e comportamento de uns sobre os outros. A ação química dos mesmos em determinada condições e tempo ou idade, coisa que implica na própria limpeza de uma pintura. A identificação dos pigmentos decide, muitas vezes da autenticidade de um quadro ou pelo menos oferece “evidencia” que ajuda aos historiadores. Nestes estudos está compreendido o conhecimento sobre materiais; riscos que corre a pintura sobre a mesma, meios de tratamento e conservação. Estudo sobre tecidos, reentelação, transporte da película colorida, fixação de tintas e etc. Procurei e procuro ainda ampliar estes conhecimentos estudando sobre papéis, livros e documentos; tratamento de pintura a aquarela, pastel, gravuras, desenhos.³⁷⁴

Como se pode depreender, as experiências de trabalho em distintos suportes de expressão artística, o estudo analítico da constituição material de elementos artísticos e a aplicação de técnicas de intervenção em pinturas são exemplificativas da configuração de novos saberes, conferindo ao Edson Motta acumulação do capital científico reclamado naquele contexto institucional.

Ao longo de sua permanência no *Fogg Museum* Edson Motta tem contato com profissionais renomados como Richard Buck (1895-1983) restaurador especializado na estabilização de pinturas sobre painel de madeira; Rutherford John Gettes (1900-1974), químico; George Stout (1897-1978), restaurador especializado no estudo de materiais; e Morton Bradley (1912-2004), restaurador interessado pelas teorias da cor, tendo desenvolvido técnicas de reintegração baseadas nessas teorias³⁷⁵.

É perceptível que Edson Motta, ao tomar conhecimento das metodologias empregadas nos Estados Unidos, já se preocupava em adaptá-las aos nossos acervos museológicos e ao contexto cultural brasileiro. Provavelmente, referindo-se à uma “câmara de timol”, ele comentou:

³⁷³ Refere-se ao Richard Buck, restaurador especializado na estabilização de pinturas sobre painel de madeira.

³⁷⁴ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Edson Motta para [Prezado Doutor] Rodrigo Mello Franco de Andrade. Cambridge, Estados Unidos, manuscrita, 26 ago. 1946.

³⁷⁵ SCHARF, Claudia P. O estabelecimento da profissão de conservador de bens culturais no Brasil de 1937 a 1980. *Boletim da ABRACOR*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 1, dez./jan./fev. 1989.

As coisa que se referem a tecidos, estudei com vistas ao museu de Petrópolis [³⁷⁶] e de J. de Fora [³⁷⁷], sei o que eles têm e a conservação que necessitam. Aqui há uma câmara construída especialmente para desinfecção e eliminação de mofo. Espero que possamos construir uma coisa pequena, em forma de caixa, com a mesma eficiência e que sirva a um só tempo para livros e outros papéis³⁷⁸.

Já em seu terceiro mês de estágio no *Fogg Museum*, Edson Motta envia correspondência ao Rodrigo Mello Franco de Andrade indicando a necessidade de se adquirir equipamentos considerados indispensáveis para iniciar os trabalhos no Brasil. De modo entusiasmado assim argumentou:

Agora começarei enviando uma tremenda carga. Trata-se de comprar vários instrumentos e gostaria de receber autorização para adquiri-los. Antes de mais nada um microscópio de laboratório e seu equipamento – outro binocular para exame e trabalho sobre telas, ferramenta elétrica e outras coisas que dificilmente serão encontradas no Brasil. [...] O senhor dirá que já estou pedindo demais. Creio que não Dr. Rodrigo, quero apenas o indispensável para fazer algo de realmente sério neste terreno e estou me esforçando desde já para isso. O nosso trabalho deverá estender-se pelo Brasil inteiro e, no entanto, estou lembrando para o Patrimônio, talvez menos do que uma quarta parte do que possui o Fogg que é um pequeno museu³⁷⁹.

Ao final da correspondência, verifica-se o seguinte orçamento:

Figura 27 - 1º orçamento

1	Microscópio e equipamento (lista junto)	601,50
2	Microscópio binocular	312,50
3	Termômetro p/ grau de umidade	155,00
4	Termômetro manual grau de umidade	11,50
5	Aparelho Leroy (para fazer letras)	36,00
6	Moto-tool Kit	23,50
7	Peças p/ Moto-tool	5,75
8	Ferro elétrico Kodak de baixo calor	4,95
9	Ferro elétrico com três mudanças	16,00
10	2 espátulas elétricas Kodak	16,00
11	2 lentes “Loufee”	21,00
12	Pequena balança portátil (1 a 10 graus)	12,00
13	1 tesoura angular	1,75
14	Scarpil	2,95
15	4 espátulas (tipos diferentes)	4,60

³⁷⁶ Refere-se ao Museu Imperial de Petrópolis.

³⁷⁷ Refere-se ao Museu Mariano Procópio.

³⁷⁸ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade. Cambridge, Estados Unidos, manuscrita, 01 mar. 1946.

³⁷⁹ Carta de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade. Cambridge, Estados Unidos, manuscrita, 01 mar. 1946.

16	Caixa com 60 reagentes	21,00
17	Goma Elemi 25 c. por lbs. – 25 lbs.	6,25
18	Vynylite A 60 c. por lbs – 25 lbs.	15,00
19	Goma Damar 28c. por lbs – 25 lbs.	7,00
20	Laminas (1 grossa)	8,40
21	Óleo de linhaça – pigmentos puros tintas em tubo	60,00
Total em dólares		1.342,65

Fonte ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade. Cambridge, Estados Unidos, manuscrita, 01 mar. 1946.

Como se pode interpretar, a listagem de equipamentos básicos apontada na referida correspondência representaria a constituição do primeiro laboratório científico de conservação e restauração de objetos artísticos a ser implementado na esfera pública brasileira. Cabe ressaltar a preocupação manifestada por Edson Motta na justificativa da indispensabilidade dos equipamentos elencados, tendo em vista levar a cabo as metodologias relativas ao campo dos “Estudos Técnicos”. A esse respeito, Edson Motta destacou as seguintes observações:

1 – Microscópio: usado em quase todos os exames e em todos de pigmentos; nas identificação de papeis e etc. Confirma ou nega , em alguns casos, a autenticidade de uma pintura pela conferência de um pigmento usado e o tempo ou data em que o mesmo descoberto. Calcula-se o grau de solubilidade dos “fundos” o que faz determinar com precisão o solvente a ser usado na limpeza e remoção do verniz. A sua importância é, na maioria dos casos, de ordem histórica, ou seja, **história técnica de um quadro**³⁸⁰. [O itens] 16-20 [correspondem à] Caixa de reagentes – Lâminas: acompanham o microscópio.
2- Microscópio binocular de baixo poder com braço que corre sobre a tela. Para exame direto do quadro. O seu uso é permanente. Os exames mais vulgares o exigem e muitos trabalhos só podem ser realizados por meio deste aparelho. Julgo-o, portanto, indispensável.³⁸¹.

Edson Motta permaneceu nos Estados Unidos até 1947. Na viagem de regresso ao Brasil ele aproveita para visitar vários museus e conhecer centros de conservação e restauração.

³⁸⁰ Grifos nossos.

³⁸¹ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade. Cambridge, Estados Unidos, manuscrita, 06 mai. 1946.

5.3 A atuação de Edson Motta na DPHAN/IPHAN e na Escola de Belas Artes da UFRJ:

No retorno ao Brasil, Edson Motta inicia a organização de um Setor de Conservação de Obras de Arte da então DPHAN, mantendo-se nesse órgão até dezembro de 1976, atuando, efetivamente, em quase todo território nacional. Em relação ao contexto de adaptação de Edson Motta à realidade brasileira, assim avaliou Cláudia Philippi Scharf:

Podemos imaginar que no seu retorno ao Brasil, Edson Motta está repleto deste espírito científico e vai propagá-lo durante sua carreira como restaurador. [...] Sem dúvida que ele teve que se adaptar às novas condições de trabalho. Adaptar-se pessoal e profissionalmente, além de adaptar seus conhecimentos e instrumentos à nossa realidade. Mais que a diferença entre o trabalho *in situ* dentro de um laboratório de museu, havia ainda o choque entre duas realidades distintas. Desta maneira, ele adapta técnicas aprendidas no *Fogg Museum* assim como materiais e desenvolve metodologias próprias, chegando a criar instrumentos de trabalho como a prensa termo-planificadora. Ele costumava dizer que “é preciso utilizar materiais acessíveis porque o Brasil é um país pobre onde as pessoas andam descalças. É preciso trabalhar com os pés no chão”³⁸².

Figura 27- Edson Motta analisando obra de arte no Laboratório da DPHAN, ano de 1956

³⁸² SCHARF, Claudia P. O estabelecimento da profissão de conservador de bens culturais no Brasil de 1937 a 1980. *Boletim da ABRACOR*, Rio de Janeiro, ano 5, nº 1, dez./jan./fev. 1989. p. 4.



Fonte: Arquivo Central - IPHAN

Figura 28- Aspecto parcial do Laboratório da DPHAN, ano de 1956



Fonte: Arquivo Central - IPHAN

Na década de 1950, nota-se que a carência de mão de obra especializada para trabalhar nas obras de conservação e restauração constituía-se como sério problema enfrentado pela DPHAN. A esse respeito, o próprio Edson Motta admitia a necessidade de ampliar o corpo técnico da repartição pública tendo em vista as demandas apontadas no extenso território brasileiro, argumentando ao Rodrigo Mello Franco de Andrade que

a turma de restauração de pintura desta Repartição tem tido grande desenvolvimento nestes últimos anos e as atribuições que lhe cabem ultrapassam a capacidade física de seus funcionários.

Estes são três apenas e um deles, o senhor João José Rescala, encontra-se na Bahia atendendo as restaurações de pinturas daquele estado e tem também prestado serviços a obras existentes no estado de Pernambuco.

Apesar dos trabalhos desenvolvidos e realizados, pouco tem sido feito em face de acervo tão grande a reclamar atenção imediata em vários pontos do nosso território especialmente em Minas Gerais. É verdade que somente durante o ano de 1955 foram realizadas as restaurações das pinturas, ornatos e altares da Igreja de Nossa Senhora do Ó em Sabará.

Pode-se considerar razoável o serviço executado naquele período considerando o pessoal permanente acima indicado, contudo foi muito pouco devido a quantidade de obras que reclama pessoal especializado³⁸³.

Diante dessas questões, Edson Motta indica o nome de Jair Afonso Inácio (1932-1982) e João José Rescala (1910-1986) para integrarem o quadro da DPHAN, apontando

³⁸³ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Edson Motta para Senhor Diretor [do DPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade]. Rio de Janeiro, manuscrita, 26 ago. 1956.

a necessidade de descentralização das atividades com a criação de um núcleo de conservação e restauração em Ouro Preto e em Salvador. Na opinião de Motta:

Assim são evidentes as dificuldades decorrentes da falta de pessoal e venho pedir a V.S. se digne considerar a indicação dos senhores Jair Afonso Inácio e Rescala, no sentido de serem aproveitados pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com seus serviços do atelier de restauração de pintura.

O senhor Jair Afonso Inácio tem prestado serviços a esta repartição desde 1952 nos trabalhos de recuperação das pinturas das Igrejas Matriz de Antonio Dias, Cachoeira do Campo, Carmo de Ouro Preto e Nossa Senhora de Ó de Sabará. As suas funções favorecem sempre desempenhadas com eficiência e especial interesse. O senhor Jair vem estagiando há alguns meses, seu atelier da D.P.H.A.N. com o fim particular de aperfeiçoar sua técnica da conservação e restauração de pinturas.

A conveniência do aproveitamento do senhor Jair decorre ainda de ser ele um residente esse Ouro Preto onde poderá ser instalado um laboratório de restauração à maneira daquele que vem funcionando em Salvador. Bastaria o grande acervo de obras de pintura localizado em Ouro Preto e outras cidades vizinhas para justificar esse aproveitamento e a criação até do atelier citado.

O senhor Rescala, interessa-se por essa técnica de há vários anos, já fez estagio de estudos no mesmo atelier do D.P.H.A.N. e tem, em várias ocasiões, prestado serviços a esta repartição inclusive nas restaurações da Igreja da Nossa Senhora do Ó de Sabará³⁸⁴.

Ambos são jovens, trabalhadores, inteligentes e poderão ser muito úteis nos propósitos e fins da D.P.H.A.N. no campo da conservação e restauração de obras de arte.³⁸⁵

Conforme se pode analisar nas fontes acessadas, ao longo da chamada “fase heróica³⁸⁶ do órgão oficial de preservação do patrimônio nacional, Edson Motta coordenou praticamente sozinho todos os trabalhos de restauração do país, envolvendo a atuação das diversas Regionais. Sem dúvida, esse cenário foi marcado por inúmeras dificuldades relacionadas ao pessoal capacitado, aquisição de materiais e equipamentos de trabalho específicos, transporte e alojamento de funcionários. A esse respeito, tomamos como exemplificação a documentação fotográfica apresentada na Figura 29, na qual constatamos a precariedade das condições de trabalho na restauração de uma pintura de cavalete. Contando apenas com uma pequena mesa e um caixote de madeira como suporte de ferramentas, a operação de restauro é realizada a céu aberto, sob a ação do sol, em meio ao trabalho de outros funcionários. No primeiro plano, observamos um recipiente para o derretimento de cera e um ferro elétrico então utilizados na técnica de encáustica para reentelamento, nivelamento de perdas da camada pictórica e reintegração estética.

³⁸⁴ Idem.

³⁸⁵ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Edson Motta para Senhor Diretor [do DPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade]. Rio de Janeiro, manuscrita, 26 ago. 1956.

³⁸⁶ Corresponde aos trinta anos iniciais do órgão, isto é, de 1937 a 1967, relativos à gestão de Rodrigo Mello Franco de Andrade.

Figura 29 – Aspecto de restauração da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, na cidade de Itu, São Paulo. 1957.



Fonte: ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*.

Cabe pontuar a diferença entre o metier da preservação que surge nas coleções formadas pelo capital privado norte-americano e o espaço público das coleções brasileiras. As coleções mais importantes na primeira metade do século XX surgem nos Estados Unidos pelo capital industrial. Solomon Robert Guggenheim (1861-1949), empresário da indústria de construção e de petróleo, tornou-se um dos maiores colecionadores de arte moderna. Ainda em vida, transformou sua coleção privada em uma Fundação cultural. O Museu Solomon R. Guggenheim, fundado em Nova York em 1937, mudou-se para instalações definitivas, em um prédio projetado por Frank Lloyd Wright, em 1959. As bases da fundação contam com uma tríade de expertises inseparáveis: a curadoria crítica, o produtor artístico e a conservação do acervo.

Jean Paul Getty (1892-1976), cuja fortuna provém da indústria petrolífera, também transforma sua riqueza em território artístico, *J. Paul Getty Museum*, a *Getty Foundation*, a *Getty Research Institute*, e a *Getty Conservation Institute* consolidam um modelo de colecionador capitalista altamente especializado. O cenário internacional começa a voltar

seu olhar para a preservação, inclusive, da arte de seu próprio tempo, enquanto no Brasil nos concentramos no passado, mantendo a apologia do programa de construção nacional getulista.

Em 1951, Edson Motta inicia o ensino da conservação e restauração no Brasil, no âmbito universitário por meio da disciplina “Teoria, Conservação e Restauração da Pintura” na Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil (atual UFRJ), cadeira por ele criada a convite do então diretor da Escola Prof. Carlos Otávio Flexa Ribeiro (1914-1991)³⁸⁷.

A atuação de Edson Motta como professor universitário é apontada no discurso de formatura da turma de 1961 da ENBA. Ao tecer as imbricadas relações entre arte e ciência, assim discursou a oradora da turma:

[...] Topamos poucos anos após, no último ano do Curso, por incrível que pareça, com um alquimista. Sim, um alquimista do século XX. Não o cientista na acepção do termo, mas o iniciador, o fundador, o desbravador no Brasil de **uma nova ciência dos quadros**: restauração e conservação de pintura. Encontramo-lo em velha sala da cúpula, seu laboratório aqui na Escola, com tão poucos recursos que certamente seriam inferiores aos daqueles sábios medievais. [...] Ao fim do curso havíamos obtido inestimáveis conhecimentos. Com entusiasmo e modéstia, como se fora assunto comum e sem originalidade, nos transmitia tudo aquilo que lhe custara anos e anos de trabalho profissional em nosso país e nos mais famosos museus da Europa. Com ele aprendemos a respeitar, restaurar e conservar as obras dos artistas da pintura, do afresco, da gravura e do desenho. Com ele aprendemos a química das tintas, a composição dos suportes e a cura do papel para evitar a ação do tempo sobre os trabalhos executados³⁸⁸

Também não deixando de conjugar o capital artístico e o capital científico, o discurso da oradora da turma revela as características inéditas do ensino da conservação e restauração no contexto universitário e aponta a ideia da construção de uma nova área do conhecimento, bem como o surgimento de uma nova profissão:

E, mais ainda, nos deu importante profissão, a de conservador e restaurador de museu. É a Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil a única a possuir tal cadeira em toda a América do Sul. Eis porque recaiu sobre o Prof. Edson Motta, **artista, cientista único**, inventor até de métodos e máquinas para a nova ciência, professor de modéstia incrível, a nossa grande homenagem. Ao Prof. Edson Motta, a gratidão dos artistas de 1961, que tivemos a ventura de contá-lo como professor³⁸⁹.

³⁸⁷ EDSON Motta. Pinturas, Rio de Janeiro, 1982, Não paginado. Catálogo da exposição realizada no Museu Nacional de Belas Artes de 9 set. – 3 out. 1982.

³⁸⁸ Discurso proferido na solenidade de formatura da turma de 1961 do Curso de Professores da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil. Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes. Rio de Janeiro, v. 8, 12 ago. 1962. Grifos nossos.

³⁸⁹ Idem. Grifos nossos.

Edson Motta ministrou a disciplina Teoria, Conservação e Restauração da Pintura até 1980, portanto, ao longo de três décadas, representou, dentre as restritas opções, uma modalidade de aprendizado para aqueles desejavam ingressar no campo da conservação e restauração de pinturas. Desse modo, os alunos completavam sua formação por meio dos estágios práticos realizados na DPHAN, formando muitos profissionais num sistema informal de ensino, tendo em vista a carência de pessoal especializado para atender as demandas reclamadas pelo organismo oficial de proteção do patrimônio histórico e artístico.

Em 1962, a seção de trabalho dirigida por Edson Motta foi designada “Setor de Recuperação de Pintura, Escultura e Manuscritos”³⁹⁰, então subordinado à Divisão de Conservação e Restauração (DCR), com a finalidade de empreender os trabalhos que se tornarem necessários à conservação, reparação e recuperação das pinturas, esculturas, estampas e manuscritos integrantes e pertencentes ao acervo dos monumentos, edifícios e coleções de obras de arte ou de valor histórico inscritos nos Livros do Tombo ou incorporados ao acervo dos museus nacionais.

Em 1964, Paul Coremans (1908-1965), então diretor do Instituto Real do Patrimônio Artístico da Bélgica (IRPA), vem ao Brasil em missão da UNESCO com o objetivo de inspecionar o Setor de Recuperação de Obras de Arte da DPHAN, bem como visitar a cidade de Ouro Preto a fim de propor medidas para a conservação do conjunto urbanístico setecentista. Nessa ocasião, ele anuncia a concessão de uma bolsa de estudos patrocinada pelo governo belga, para que um brasileiro cumprisse um ano de estágio naquele instituto³⁹¹.

Ao final de missão no Brasil, Coremans elabora um contundente relatório apontando o quadro de dificuldades e graves limitações orçamentárias então enfrentadas pela DPHAN e, ao mesmo tempo, é enfático ao se referir à necessidade da constituição de uma equipe profissional e de infraestrutura técnica, fundamentais para o desenvolvimento dos trabalhos de preservação. Nesse contexto, o cientista chamava a atenção das autoridades brasileiras para a necessidade de situar o Brasil em consonância com os progressos científicos então assinalados no cenário internacional da conservação e restauração de bens culturais. Diz o relatório:

³⁹⁰ Ministério da Educação e Cultura. Gabinete do Ministro – Portaria de 20 de fev. Processo n.º 117.414-62

³⁹¹ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Representante*. Documento datado em 04 fev. 1964.

1- O serviço brasileiro de proteção ao patrimônio artístico e histórico, entidade mais antiga da sua categoria na América do Sul, é também, de longe, a mais bem estruturada.

2- Contando com uma *equipe muito restrita* de pioneiros ativos competentes, esse órgão apresenta duas falhas visíveis e perigosas: *escassez de pessoal técnico e penúria de recursos materiais*, que o obrigam a imobilizar-se, no tocante a obras, durante parte do ano até que verbas sejam liberadas. “*Prefiro não mencionar suas dotações, com receio de fazer crer que o Brasil não liga para o seu tesouro de arte*” [...]

5- O atual laboratório de restauração e conservação, dirigido pela competência de Edson Motta, merece ser promovido a laboratório científico de pesquisas, com aparelhagem de espectrografia de emissão e absorção, fotografia científica e assistência de um físico universitário³⁹².

Nesse contexto, cabe ressaltar o ideário defendido por Coremans na qualidade de fiel mensageiro da UNESCO. Preocupado em transmitir valores e conhecimentos e com a formação dos conservadores-restauradores dos países do terceiro mundo, em suas conferências ele assim expressava:

Para poder levar a cabo satisfatoriamente seu programa, as instituições encarregadas da Conservação de Bens Culturais devem dispor antes de tudo de um corpo técnico adequado e permanente. A falta de conhecimentos técnicos e a aplicação de métodos antiquados podem muitas vezes causar mais prejuízo do que benefício. O Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração dos Bens Culturais de Roma, o Conselho Internacional de Museus, o Conselho Internacional de Monumentos e lugares de Interesse Histórico e Artístico, o Instituto Internacional para a Conservação dos Objetos de Arte e de História são organismos de intercâmbio de informação e o isolamento tem deixado de ser uma desculpa³⁹³.

O exame na documentação administrativa da então DPHAN deixa entrever a carência de mão de obra especializada para atuar no campo da conservação-restauração. No que diz respeito ao número de profissionais atuantes no campo da conservação-restauração, um levantamento publicado no Diário Oficial da União em 1966 apontou a existência de apenas dezessete servidores ocupantes do cargo Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico em todo território brasileiro, a saber:

Código: EC-604-20-B 8 cargos

- 1- Gilberto de Melo Freire [³⁹⁴]
- 2- José Pereira Barreto
- 3- Edson Motta
- 4- Henrique Carlos de Moraes
- 5- Clemente Maria da Silva Nigra

³⁹² Arquivo Central IPHAN. *Centro de Conservação e Restauração*. Jornal Correio da Manhã, 24/07/64.

³⁹³ RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores. op. cit., p. 248.

³⁹⁴ Cabe ressaltar que foi na condição de ocupante do referido cargo que Gilberto Freire teve acesso às fontes primárias mais significativas, construindo as bases para o desenvolvimento da história brasileira moderna.

- 6- João Brandão Costa
- 7- Godofredo Rebelo de Figueiredo Filho
- 8- Antonio Moreira do Nascimento

Código: EC-604-19-B 9 cargos

- 1- Renato Batista Morato
- 2- Herman Higo Graeser
- 3- Jair de Figueiredo Brandão
- 4- João Batista de Magalhães Gomes
- 5- Manoel Frederico Teixeira de Sales
- 6- Antenor Boaventura dos Santos
- 7- Ondina Vieira Romano
- 8- João José Rescala
- 9- Casemiro Ramos Filho³⁹⁵

Com a aposentadoria de Rodrigo Mello Franco de Andrade, em 1967, podemos demarcar duas décadas de funcionamento do Setor de Recuperação de Pintura, Escultura e Manuscritos da DPHAN. No período correspondente à chamada “fase heroica” (1937-1967), a pesquisa documental constatou a prevalência da execução de restaurações de pinturas de cavalete, esculturas policromadas e de igrejas representativas do barroco brasileiro.

Em 1967, o arquiteto Renato Soeiro, funcionário do órgão desde 1938, é nomeado diretor da DPHAN, tendo sido indicado por Rodrigo Mello Franco de Andrade. A gestão de Renato Soeiro, compreendida entre 1967 a 1979, corresponde ao período da ditadura militar no País.

Já no início da gestão de Soeiro, observa-se a elaboração do “Projeto de Auxílio para a formação de técnicos em conservação de obras de arte” a ser implementado no âmbito da DPHAN. Numa reunião de profissionais da conservação-restauração, ocorrida no Departamento de Assuntos Culturais da OEA, realizada em Quito, em 1967, reconheceu-se a necessidade de se aparelhar devidamente o laboratório que a DPHAN mantido em funcionamento na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de preparar técnicos para aquelas atividades. Numa concepção abrangente, estabeleceu-se como o objetivo “assegurar de maneira adequada e proteção e valorização dos bens culturais integrantes do patrimônio histórico, artístico e arqueológico, localizados em parte do território latino-americano”. Vejamos:

A referida Diretoria é órgão do Ministério da Educação incumbido dessa proteção e valorização, desde 1937, e pelo setor de recuperação de obras de arte,

³⁹⁵ *Diário Oficial*. 11 jul. 1961. Seção I, Parte I. p. 7789.

do qual faz parte aquele laboratório, sob a responsabilidade do professor Edson Motta, tem sido executada a recuperação de grande número de obras representativas do acervo dos bens culturais nacionais e de outros países latino-americanos.

Valendo-se de instalações modestas, das quais a aparelhagem mais significativa se constitui de da doação recebida da Fundação Rockefeller, o citado setor só pôde preparar número insuficientíssimo de técnicos, que deverão atender, além dos núcleos de restauração já instalados nas cidades de Belém, Recife, Salvador e Ouro Preto, às solicitações do resto do Brasil e do exterior. A crescente demanda desses especialistas, para os trabalhos urgentíssimos de salvação e recuperação de obras de arte na iminência de desaparecimento, exige recursos e pessoal habilitado para enfrentá-los.³⁹⁶

No que diz respeito à estrutura curricular, estava previsto a realização de cursos com aulas de história da arte e técnicas de pintura, em convênio com a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, bem como serão realizados seminários periódicos entre estudantes e sob a orientação de professores ou instrutor. Além disso, buscava-se a participação efetiva dos alunos em obras de restauração que estivessem em curso de execução no estado do Rio de Janeiro ou em demais estados. Em relação aos conteúdos programáticos a serem ministrados no curso, estabeleceu-se as seguintes matérias:

- 1) Técnicas artesanais e pictóricas nos vários períodos da história;
- 2) História da arte em geral e particularmente da arte barroca;
- 3) Luz, cor e pigmentos;
- 4) Noções primordiais de química e física;
- 5) Luz e cor – Teoria das cores;
- 6) Pigmentos e anilinas. Suas origens, sua história, seu reconhecimento micro-químico;
- 7) Composição química de pigmentos e aglutinantes;
- 8) Influência da luz sobre as tintas;
- 9) Influência da umidade e calor nas regiões tropicais sobre as obras de arte;
- 10) Reações dos pigmentos entre si e em contato com os aglutinantes;
- 11) Os aglutinantes: óleos, resinas, cêras, colas, gomas, emulsões, etc.;
- 12) Solventes e diluentes;
- 13) Vernizes – fabricação e emprego;
- 14) Suportes: tecido, madeira, papéis, metais, etc.³⁹⁷.

A proposição da fundação do “Laboratório-atelier” a ser localizado no Brasil, com auxílio da OEA, estabelecia como finalidade especial o atendimento dos estudantes oriundos dos países situados na região sul do continente americano, bem como a realização de trabalhos de conservação e restauração no âmbito nacional. Em termos de público-alvo,

³⁹⁶ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN – Série *Centro de Conservação e Restauração*. “Projeto de Auxílio para a formação de técnicos em conservação de obras de arte”. 1967.

³⁹⁷ Idem.

previa a preparação dez estudantes em regime de treinamento intensivo em aulas teóricas e práticas, com duração de dois a três anos e em tempo integral. Naquela ocasião, a estimativa para o custo de equipamento do “Laboratório-Atelier” e respectivas instalações – US\$ 50.000. O “Laboratório-Atelier”, no período experimental de dois anos, “podendo permanecer no local onde se encontra atualmente, desde que seja submetido a adaptações.”³⁹⁸ Conforme se pôde avaliar, a proposição do estabelecimento do “Laboratório-atelier” não foi efetivada, certamente em razão dos desígnios políticos e administrativos. No entanto, a iniciativa de criação do Laboratório-atelier exemplifica que naquele contexto a DPHAN contrai a tarefa da formação profissional como tentativa de suprir a então evidente lacuna na formação de conservadores-restauradores, tendo em vista a inexistência de uma formação acadêmica regular no sistema educacional brasileiro.

Em 1972, o conservador Edson Motta apresentou ao Diretor Renato Soeiro o “Programa Inicial da Reforma do Setor de Conservação e Restauração de Obras de Arte do IPHAN”. Percebe-se, no referido projeto, a preocupação de Edson Motta em ampliar as atividades do Setor, dotando-o de melhores instalações físicas, aquisição de equipamentos técnicos permanentes e materiais de consumo específicos. Além disso, previa a ampliação da equipe técnica com a contratação de funcionários especializados. Nota-se a tentativa de sistematizar os trabalhos de conservação e restauração por meio da criação de seções distintas: “1- Laboratório, 2- Seção de Restauração de Papéis, 3 - Seção de Restauração de Pinturas e Talhas, 4 - Serviços Administrativos e 5 - Instalação do gabinete de fotografias técnicas”³⁹⁹.

Por meio do Decreto-Lei nº. 66.967 de 1970, a DPHAN é transformada em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e uma nova política de trabalho direciona-se para o tombamento de conjuntos urbanos. No contexto de descentralização das ações de proteção do patrimônio nacional, o Governo Federal apela a cada estado vinculado à universidade local e às municipalidades para que exerçam uma ação conjunta com o IPHAN na proteção dos monumentos de interesse regional ou local.

Figura – 30 Maria Luiza Guimarães Salgado, Conservadora do Patrimônio Histórico e Artístico do IPHAN

³⁹⁸ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Renato Soeiro. 3 set. 1968, Rio de Janeiro.

³⁹⁹ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Restauração de Bens Culturais do SPHAN (II)*.



Fonte: MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. *O papel: problemas de conservação e restauração*. Museu de Armas Ferreira da Cunha: Petrópolis, 1971. p. 97.

Ao tomarmos a fotografia, datada de 1971, como uma representação imagética na qual Maria Luiza Guimarães Salgado, então Conservadora do Patrimônio Histórico e Artístico do IPHAN, realiza o procedimento técnico intitulado “exames iniciais para testar a resistência das tintas e o efeito das soluções de cloro sobre as manchas provocadas por fungos”, observa-se a preocupação com o reclamo científico da conservação-restauração. Nela é possível perceber a intenção de um enunciado cientificista construído por meio do aparato técnico: a utilização da lupa binocular de braço extensível, foco de luz, tubos de ensaio, o uso de jaleco branco, ou seja, uma narrativa técnica que se contrapõe aos métodos anteriormente utilizados.

Ao longo da gestão de Renato Soeiro, podem-se constatar, na documentação administrativa, variações na nomenclatura do Setor de Conservação e Restauração. Em 1972, há registros do “Setor de Conservação e Restauração de Pinturas, Esculturas,

Manuscritos e Impressos do IPHAN”. Em 1973, dá-se o nome de “Setor de Conservação e Restauração de Pinturas, Esculturas, Manuscritos e Códices do IPHAN”⁴⁰⁰.

Em 1973, por meio do Decreto nº 72.493 de 19 de Junho de 1973, ocorre grande reformulação nas Categorias Funcionais integradas de cargos de provimento efetivos do Serviço Público Federal. Desse modo, as classes Conservador de Museu, Preparador de Museu, Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico A e B e Auxiliar de conservador do Patrimônio Histórico e Artístico são extintas. Portanto, em substituição é criada nova classe com a denominação de Código NS 928 - Técnico em Assuntos Culturais “C”. No escopo da descrição sumária das atribuições da classe abrangem:

Atividades de supervisão, coordenação, programação ou execução especializada em grau de maior complexidade, referentes a trabalhos de difusão e aprimoramento de assuntos culturais, na área de letras, música, artes plásticas, teatro e **conservação de obras históricas e artísticas**⁴⁰¹.

Em termos mais específicos, o Decreto nº 72.493 esclarece os exemplos típicos de trabalhos da Classe: II- Na especialidade de Conservação e Recuperação do Patrimônio Histórico e Artístico:

- 1- Supervisionar trabalhos de conservação e recuperação de monumentos e cidades históricas, ou de obras de arte.
- 2- Opinar sobre a conveniência de novos projetos de tombamento, manutenção e restauração de obras históricas dentro de planos urbanísticos.
- 3- Investigar os hábitos e costumes sociais de determinado período histórico, com o fim de recuperar monumentos e cidades históricas tombadas.

No que diz respeito ao balanço de profissionais dedicados à preservação no Brasil, numa entrevista realizada, em 1974, pelo Jornal *O Globo*, Edson Motta manifesta a sua preocupação com a grande demanda dos acervos a serem preservados, considerando a diversidade de climas, regiões e imensidão do território brasileiro. Segundo o Motta, “o número chega a ser ridículo: quarenta e duas pessoas distribuídas em equipes no Rio de Janeiro, Belém, Recife, Bahia, Ouro Preto e Congonhas do Campo”. Além da escassez de funcionários apontada na matéria jornalística, aponta-se como problematização a baixa remuneração dos funcionários do IPHAN, os quais recebiam, em 1974, o salário mensal de

⁴⁰⁰ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*.

⁴⁰¹ BRASIL. Decreto nº. 72.493, de 19 de julho de 1973. Dispõe sobre o Grupo – outras atividades de Nível Superior, a que se refere o art. 2º, da Lei nº 5645, de 10 de dezembro de 1970, e dá outras providências. *Diário Oficial da União* de 10 de set. 1973.

Cr\$ 1.200,00, “quantia que não chega a ser atraente a ponto de muitos alunos da ENBA recém-formados deixarem a profissão para ganhar Cr\$ 2.000,00 como datilógrafos”⁴⁰².

Em 1979, encerra-se a administração de Renato Soeiro como presidente do IPHAN. Soeiro trabalhou 41 anos na instituição, sendo por 21 anos chefe de Divisão de Conservação e Restauro e pelos 12 últimos como seu Presidente. As ações do IPHAN, durante a gestão de Soeiro, ainda se mostraram voltadas à primazia da política de preservação monumental, inventários e tombamento de elementos arquitetônicos caracterizados por suas características excepcionais.

Entre 1976 a 1981, Edson Motta atuou como Diretor do Museu Nacional de Belas Artes⁴⁰³. Em 17 de abril de 1978, como professor Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ministrou a aula inaugural do 1º Curso de formação para restauradores na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais⁴⁰⁴.

Por ocasião da exposição “Edson Motta – Pinturas”, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, de 09 de setembro a 03 de outubro de 1982, Carlos Drummond de Andrade escreveu o texto de abertura do catálogo da mostra. Com um olhar retrospectivo e mesclando o perfil do pintor e do restaurador, Drummond assim definiu o sujeito histórico:

O que Edson Motta fez a vida inteira foi trabalhar em benefício dos valores culturais do país, seja como pintor de muita sensibilidade e raro apuro técnico, alheio a falsos modismos, seja como ardoroso defensor de obras alheias. A humildade do restaurador, de formação científica exemplar casava-se nele com a chama de artista. Mas esta foi, muitas vezes, impedida de exercitar-se porque Edson Motta consumia o seu tempo na ressurreição (é bem o termo) das artes dos outros. Um estilo de recuperação de obras de arte foi implantado no Brasil por esse homem discreto, probo, que só deixa saudades. Manter-se criador, sem egoísmo, antes dedicando-se ao outros, do passado como do presente – quando serão capazes de realizar esse destino da maior simplicidade e pureza?⁴⁰⁵

A atuação protagonista de Edson Motta no campo da conservação-restauração de bens culturais poderia ser interpretada no sentido da apropriação da “liturgia da ciência”, bem como da incorporação de elementos e práticas de trabalho que acabaram por conferir “o caráter simbólico e de consagração” do mundo científico. Portanto, deve-se tributo a

⁴⁰² Jornal *O Globo*. 13 maio 1974.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ VELOSO, Bethânia Reis. *A formação do conservador-restaurador na Universidade Federal de Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998. p. 71.

⁴⁰⁵ EDSON Motta – Pinturas. Rio de Janeiro, 1982. Não paginado. Catálogo de exposição realizada no Museu Nacional de Belas Artes de 9 set. – 3 out. 1982.

Edson Motta pela inserção de uma mentalidade ancorada em práticas de reclamo científico no campo da conservação e restauração. Munido do capital científico que lhe é imputado, seu percurso profissional marca, de forma pioneira, a implementação do primeiro laboratório de conservação e restauração nos moldes científicos, bem como a inserção do ensino de conservação e restauração de como disciplina no ensino universitário. A sua atuação no campo do ensino, seja como professor universitário ou por meio da docência em cursos de curta duração em variadas regiões brasileiras, possibilitou, juntamente com o exercício profissional no Laboratório de Conservação e Restauração do IPHAN, a formação de gerações de profissionais da conservação e restauração no Brasil durante as décadas de 1950, 1960 e 1970.

5.3 A atuação de João José Rescala: perito em Belas Artes e Professor na UFBA

O perfil de atuação de João José Rescala assemelha-se ao de Edson Motta, tendo em vista que ambos eram Peritos em Belas Artes e acumulavam o cargo de professor universitário na disciplina Teoria, Conservação e Restauração de Pintura.

João José Rescala (1910-1986) nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Frequentou o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e, posteriormente, realizou o Curso de Pintura na Escola Nacional de Belas Artes, tendo sido discípulo de Rodolfo Chambelland (1879-1967), Augusto José Marques Júnior (1887-1960) e Augusto Bracet (1881-1960). Em 1931, participou como fundador do Núcleo Bernardelli. Participou de várias exposições do Salão Nacional de Belas Artes, recebendo várias premiações: medalha de bronze, em 1934; medalha de prata, em 1939; e o prêmio de “Viajem ao Estrangeiro”, em 1944. Realizou curso de especialização no *New School for Social Reserch* e cumpre estágio no Museu de História Natural de Chicago, tomando contato com os trabalhos realizados no ateliê de restauração. Por influência de Edson Motta, aproveitou para conhecer os centros de restauração⁴⁰⁶. Em atenção ao pedido de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Rescala tentou frequentar cursos de restauração nos Estados Unidos, no entanto, não chegou a ser admitido nos institutos de conservação e restauração uma vez que não era portador de bolsa de estudos especifica para tal fim⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ ARGOLO, José Dirson. IX Congresso da ABRACOR homenageou pioneiros da restauração moderna na Bahia. p. 3.

⁴⁰⁷ Boletim ABRACOR, p. 6.. Desapareceu mais um mestre, João Rescala

Em 1940, Rescala realizou trabalhos de inventários de bens imóveis no estado de Goiás, recebendo boa aprovação pela SPHAN, fato que certamente influenciara na sua indicação para a realização, no ano de 1941, de um trabalho de inventário no estado do Ceará relativo ao levantamento da arquitetura tradicional urbana e rural. Rescala permaneceu durante um ano no estado do Ceará, trabalhando com a descrição de materiais, técnicas construtivas, estado de conservação dos bens listados, confecção de esboços de plantas baixas, além de realizar ampla documentação fotográfica relativa aos inventários⁴⁰⁸.

Rescala iniciou sua formação em conservação e restauração com Edson Motta, trabalhando de 1947 a 1951 no Setor de Recuperação do SPHAN.

Em maio de 1952, Rescala muda-se para Salvador, tendo em vista iniciar a organização do serviço restauração do patrimônio do estado da Bahia e de Pernambuco. Ao chegar à capital baiana, ele escreveu para Rodrigo Mello Franco de Andrade:

Perdoe-me por não ter escrito há mais tempo, há um mês atrás não imaginava que viria a ser professor, ao chegar aqui me obriguei a um estudo intenso par ordenar as matérias a serem dadas em aula. [...] Estou compenetrado e tomando interesse pelas aulas; é comovente como os moços tem vontade de aprender, em cada aula reservo uns 20 minutos para conversarmos sobre as questões de arte, sinto que isto faz um grande bem a eles e muito mais a mim [...] Fui bem recebido tanto na escola como no distrito do Patrimônio, os funcionários demonstraram satisfação com a minha chegada pela possibilidade de resolver a questão da restauração⁴⁰⁹.

Podemos inferir que muitas eram as dificuldades a serem enfrentadas no nordeste brasileiro observáveis na carência de recursos materiais e nas precárias instalações de trabalho. Comentou Rescala:

Voltando de Recife, ativei os trabalhos de restauração dos painéis da sacristia do Convento de São Francisco desta cidade, os quais já se acham concluídos. A demora foi causada pelo mau estado deles, exigiram maiores cuidados e também pelas interrupções para atender a outros trabalhos, inclusive os de Olinda. Outro motivo que impediu maior rendimento é o absoluto desconforto do atelier: - A sala é muito pequena, a luz inconveniente e mal distribuída, obrigando-me a fazer verdadeira ginástica, principalmente na ocasião de pintar. O vento forte que penetra pela única abertura, derruba os quadros enche de poeira o ambiente impossibilitando envernizamento das pinturas, isto sem falar na chuva que me obriga a para o trabalho, ficando também constantemente resfriado. É demasiadamente devassado, sendo mesmo um local público, pois é comum e constante pessoas estranhas entrarem para servirem-se do sanitário. Pela situação

⁴⁰⁸ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Relatório João José Rescala.

⁴⁰⁹ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de João José Rescala para [Prezado Sr. Doutor] Rodrigo Mello Franco de Andrade. Salvador, manuscrita, 20 mai. 1952.

não é possível fechá-lo, fico muito preocupado como responsável pelos instrumentos de trabalho, material e as pinturas principalmente⁴¹⁰

Em sua carreira como servidor público, João José Rescala, acumulou a função de Perito em Belas-Artes, da Tabela Única de Mensalistas do Ministério da Educação e Cultura, com exercício no segundo Distrito da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com sede no Estado da Bahia⁴¹¹ com o cargo de Professor Catedrático da Cadeira de Teoria, Conservação e Restauração da Pintura, na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia.⁴¹² A partir de abril de 1964, desliga-se do cargo de Perito de Belas Artes e passa a ocupar o de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico, nível 17, da DPHAN⁴¹³.

Após aprovação em concurso público para a cadeira de Teoria, Conservação e Restauração da Pintura, Rescala ingressa, em 1956, como professor catedrático na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Bahia. Em seu discurso de posse faz alusão aos progressos assinalados no contexto europeu e norte-americano, ressaltando a importância da disciplina, enfatizando o caráter inédito da mesma aos moldes da pioneira inserção realizada por de Edson Motta na ENBA da UFRJ:

É incontestável o valor da cadeira de “Teoria, Conservação e Restauração de Pintura”, na formação técnica do aluno. A sua criação nas escolas oficiais trouxe ao ensino artístico um grande e considerável avanço. O estudante ficará capacitado a compreender e enfrentar com mais êxito a difícil arte da pintura e a encontrar com facilidade o seu meio de expressão.

No curto prazo de três anos do seu funcionamento, percebe-se a sua contribuição para a maior eficiência técnica dos processos e o interesse despertado em todos em ampliar seus conhecimentos.

O empirismo na restauração está desaparecendo da Bahia, cedendo lugar à aplicação correta, com é feita nos grandes museus dos Estados Unidos da América e da Europa. Pode-se afirmar que, somente no Rio de Janeiro e aqui, está sendo aplicada e ensinada de acordo com o seu progresso, mais do que em outros estados, e, talvez, da própria América do Sul⁴¹⁴.

Além disso, ele situa a importância da metodologia científica no tratamento a ser dispensado na conservação e restauração de obras de arte:

A cadeira acha-se sobrecarregada de matérias de grande utilidade. O seu domínio teórico e prático, baseia-se, sobretudo, na longa experiência, no manuseio do

⁴¹⁰ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de João José Rescala para [Prezado Dr.] Rodrigo Mello Franco de Andrade. Salvador, manuscrita, 28 mar. 1953.

⁴¹¹ O segundo distrito respondia pela preservação dos estados da Bahia e Sergipe, conforme Decreto-Lei nº 8.534, de 2 de Janeiro de 1946.

⁴¹² *Diário Oficial*, 18/07/1955, nº 13706.

⁴¹³ *Diário Oficial*, 09/04/1964, nº 3011.

⁴¹⁴ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Discurso de João José Rescala ao tomar posse na Escola de Belas Artes/UFB.

material e a conservação e restauração de centenas de obras de arte, resolvendo todos os casos que possa surgir imprevisivelmente, pois, sabemos que, uma quadro poderá pertencer a uma época esteticamente falando, mas, a sua estrutura estará condicionada às variações do temperamento de cada artista. Não se podendo portanto generalizar o modo de recuperá-lo, devendo-se estudar cada caso, separadamente, valendo-se dos elementos científicos, concluindo-se então no tratamento a ser dado⁴¹⁵.

Em sua carreira de servidor público, Rescala acumulou a função de Perito em Belas-Artes lotado no 2º Distrito da DPHAN sediado no estado da Bahia com o cargo de Professor Catedrático da disciplina Teoria, Conservação e Restauração da Pintura na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia.⁴¹⁶ A partir de abril de 1964, desliga-se do cargo de Perito de Belas Artes e passa a ocupar o cargo de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico, nível 17, da DPHAN⁴¹⁷.

Não é difícil imaginar o quadro de dificuldades enfrentadas por Rescala no Nordeste brasileiro na década de 1950. Diante da falta de dotações orçamentárias na DPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade sugere que ele busque recursos financeiros no âmbito da Universidade da Bahia, com vistas à aquisição de equipamentos específicos para conservação e restauração de pinturas e esculturas. Vejamos:

Reconheço, porém, que nos faltarão os meio indispensáveis para fornecer ao seu e aos demais laboratórios do Setor de Recuperação de Pinturas e Esculturas os instrumentos de trabalhos de que necessitam. Cada vez mais aumentam as dificuldades para obtenção dos numerários destinados a habilitar esta repartição alarmantemente minha capacidade de reagir em face das circunstâncias para vencer aquelas dificuldades. Por isso mesmo lembrei-me de consultá-lo sobre a possibilidade de você conseguir, para a sua cadeira da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, as instalações de laboratório que lhe faltam no 2º. Distrito da DPHAN. Via de regra, o Poder Legislativo concede às universidades federais dotações incomparavelmente maiores que aos demais órgãos do Ministério da Educação e não seria extranhável que a Escola agora sob a sua direção pleiteasse da Reitoria numerário suficiente para prover a cadeira de conservação e restauração de obras de arte dos aparelhos necessitados para as aulas práticas da disciplina. Obtido o equipamento pela Universidade, só haveria vantagem para o ensino em que os aparelhos fossem utilizados nos serviços da alçada da DPHAN⁴¹⁸.

Em 1958, Rescala foi convocado Edgard Santos para coordenar os trabalhos de restauração no Convento de Santa Tereza que deveria se transformar no Museu de Arte

⁴¹⁵ Idem.

⁴¹⁶ *Diário Oficial*, 18/07/1955, nº 13706.

⁴¹⁷ *Diário Oficial*, 09/04/1964, nº 3011.

⁴¹⁸ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta nº 140 de Rodrigo Mello Franco de Andrade para Professor João José Rescala. Datilografada. Rio de Janeiro, 6 mai. de 1963.

Sacra. Em 1959, participou de um curso de restauração de obras de arte na Escola de Belas Artes de São Ferdinando em Madri.

Na Escola de Belas Artes da UFBA, foi vice-diretor e diretor entre 1963 e 1967. Nos anos de 1978 e 1979 integrou o corpo docente do Curso de especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, atendendo ao convite formulado pela Profa. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho. Aposentou-se em 1980, recebendo anos mais tarde o título de professor emérito.

Em 1985 publicou o livro 'Restauração de Obra de Arte – Pintura, Imaginária e Obra de Talha, no qual relata grande parte de sua experiência profissional no campo do patrimônio cultural. No que diz respeito à necessidade de adequação da conservação-restauração à contexto brasileiro, Rescala posicionou-se do seguinte modo:

A nosso ver, a pesquisa científica no campo da restauração atingiu um desenvolvimento que avizinha ao preciosismo, atendendo com isso a própria ciência e ao seu plano cultural. Seguir na prática, incondicionalmente, suas diretrizes é se envolver em um emaranhado de preceitos teóricos e técnicos complexos que mais servem aos laboratórios de restauração altamente sofisticados do que a nós, que não possuímos as condições exigidas para tanto. [...] Deve-se ao IPHAN a restauração de milhares de obras de arte, inclusive monumentos arquitetônicos situadas nas antigas cidades e o interesse que despertou no povo pela maior estima a nossos bens culturais. Pela falta de meios suficientes e mão-de-obra qualificada em maior quantidade, apesar do grande trabalho que realiza o IPHAN, ainda se encontra espalhado pelo nosso território, em mau estado, um grande volume de peças de arte que aguardam a vez de receberem tratamento adequado. Pela urgência na salvação, não poderemos nos permitir o uso de métodos preciosistas que demandam maior tempo e exigem verbas volumosas, dificilmente colocadas à nossa disposição. Assim, os processos `que aplicamos foram selecionados de acordo com nossas possibilidades e as exigências climáticas das várias regiões brasileiras⁴¹⁹.

⁴¹⁹ RESCALA, João José. *Restauração de Obras de Arte: pintura, imaginária, obra de talha/* João José Rescala. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA., 1984. p. 15.

Figura 31: João José Rescala



Fonte: www.jornalonlice.com.br

Aclamado como “Mestre Rescala” por seus alunos e colaboradores, participou da formação de grandes profissionais na Bahia como Liana Gomes Silveira, que atuou como conservadora e restauradora no Museu de Arte Sacra da Bahia, José Dirson Argolo, Ana Maria Villar, Selma Daneman e Eliana Azevedo. Faleceu em 1986, em Salvador.

5.4. Jair Afonso Inácio: a formação em Bruxelas e a atuação em Minas Gerais

Jair Afonso Inácio nasceu em Ouro Preto, em 1932 e iniciou sua atuação na restauração aos dezesseis anos como auxiliar de restauração de Estevão de Souza que na restauração a igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antonio Dais, em Ouro Preto, Minas Gerais. A partir de 1952, tornou-se responsável pela equipe de restauração da Matriz Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, também como chefe de equipe. Em 1956, iniciou a sua formação no Rio de Janeiro, realizando estágio no Setor de Restauração da DPHAN e frequentando as aulas da disciplina Teoria, Conservação e Restauração da Pintura na ENBA com o Prof. Edson Motta. Nesta ocasião, também estudou pintura com o artista Jordão de Oliveira (1900-1980), professor da ENBA. Sua produção artística esteve voltada para a paisagem e o retrato, bem com cenas de gênero da vida interiorana mineira⁴²⁰.

⁴²⁰ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Representante. Curriculum vitae* de Jair Afonso Inácio.

Figura 32: Jair Afonso Inácio



Fonte: www.jornalliberalnet.

Em 1957, inicia a coordenação de restauração de monumentos em Ouro Preto. Como se observa numa correspondência dirigida ao Edson Motta, a falta de verba era um grave fator que impedia o desenvolvimento dos trabalhos:

Enviei-lhe uma carta expondo-lhe como andam as coisas aqui inclusive a parte financeira. Temos dinheiro para suprimento de material mas faltará para o pagamento de pessoal. Quero também esclarecer que o atraso do dinheiro como aconteceu na vez passada nos é muito penoso, porque quando chega o dinheiro mal dá para pagar as dívidas. Preciso, portanto, da resposta desta carta para não ficar às escuras e saber o que devo fazer; se posso continuar o trabalho no ritmo em que esta indo. Com os 476.000.00 pagamos as dividas do mês anterior e as despesas do mês de novembro e pronto, lá se foi o dinheiro. Espero que o Sr. me responda informando para poder haver controle.⁴²¹

Ainda no ano de 1957, Jair Inácio escreveu para a DPHAN, narrando os trabalhos de restauração em andamento da Matriz de São João del Rei. O trecho a seguir nos fornece um breve panorama sobre a dinâmica de trabalho num monumento histórico tombado, inclusive em relação à constituição da equipe de trabalho:

Podemos considerar que já estamos na etapa final do trabalho. As tábuas do teto já estão sendo pregadas. Estamos descobrindo o dourado dos altares laterais. Quando ao dinheiro, recebi Cr\$ 6.753,00 mas a essa altura já devíamos do mês anterior (novembro) Cr\$ 15.000,00 de serraria, Cr\$ 6.000,00 de refeições e ainda

⁴²¹ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Jair Afonso para Edson Motta. São João Del Rei, manuscrita, 2 mai. 1957.

mais o pagamento do pessoal [...]. O mesmo pessoal aqui é de 11: 3 descobridores de pintura, 1 para a cera, 2 serventes para os carpinteiros, 1 marceneiro, 2 carpinteiros, eu e o Geraldo que me ajuda. Creio que teremos trabalho aqui até fevereiro [sic]⁴²².

No que diz respeito à análise dos restauradores que trabalhavam no âmbito da DPHAN no início da década de 1961, detectamos, numa correspondência de Jair Inácio para Rodrigo Mello Franco de Andrade, o descontentamento do restaurador com os valores salariais recebidos por ele:

Voltando a assunto antigo, acho melhor dizer ao Sr. que minha situação depois da carta que o Sr. me respondeu dizendo que ia providenciar minha melhora de vencimentos continuou a mesma, ou melhor, piorou porque o salário aqui é agora de Cr. 6.080,00 e eu continuo ganhando Cr\$ 8.000,00. Só de aluguel pago (preço antigo) Cr \$2.500,00 já vieram pessoas correr para comprá-la o que significa que tenho de procurar outra de preço atual como pagar até agora não achei solução. Onde mora não tinha nem chuveiro. Quando a recebi mesmo uma casa assim já está sendo muito cara. Sempre procurei ser bom trabalhador. De 1952 até hoje não recordo de haver falhado um só dia, no entanto, sou obrigado a chegara à triste conclusão de que depois de mais de onze anos de lida abnegada no DPHAN, precisando alguém que zele por mim (...) Escrevo agora porque todas as minhas grandes esperanças no DPHAN se seguiram grandes desilusões às vezes até superiores (...)⁴²³

Por sua vez, Rodrigo Mello Franco de Andrade, ao responder a correspondência do restaurador mineiro, expõe elementos administrativos e financeiros daquela Diretoria e afirma não ser possível proceder à correção salarial. Além disso, depreende-se que Jair Inácio não era funcionário efetivo dos quadros públicos:

Entretanto, não estou habilitado a garantir-lhe os novos vencimentos senão até o fim de 1961, enquanto esta repartição não receber a dotação correspondente ao exercício atual. Tal tem sido a irregularidade na entrega dos recursos orçamentários concedidos a DPHAN, que seu forçado a fazer essa ressalva. Não obstante, talvez ocorra a possibilidade de você ser nomeado, interinamente, Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico, na vaga resultante da aposentadoria de Antonio Ferreira de Moraes. Com tal objetivo, há pouco mais de um mês, prestei ao Ministro Clóvis Salgado a informação cuja cópia lhe enviei inclusa. Não sei, ao certo, qual será a disposição do novo governo com relação ao provimento de cargos vagos. Posso assegurar, porém a você que faremos tudo que depender de nós para seu aproveitamento⁴²⁴.

⁴²² ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Jair Afonso para Edson Motta. São João Del Rei, manuscrita, 12 dez. 1957.

⁴²³ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Jair Afonso Inácio para Rodrigo Mello Franco de Andrade. Ouro Preto, manuscrita, 27 jan. 1961.

⁴²⁴ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Rodrigo Mello Franco de Andrade para [Meu caro Jair] Afonso Inácio. Rio de Janeiro, datilografada, 8 fev. de 1961.

Com a obtenção de uma bolsa de estudos pela Fundação Rockefeller a 10 de maio de 1961, ele parte para a Bélgica, para cumprir estágio no *Institut Royal de Patrimoine Artistique* (IRPA), na cidade de Bruxelas, sob orientação de Paul Coremans. É sintomático observar que ele recebe uma formação também pautada nos Estudos Técnicos. Numa carta dirigida ao Rodrigo de Mello Franco ele comentou:

Aqui tudo vai normalmente. Tenho estudado bastante as obras dos primitivos flamengos. Tenho feito exames de pigmentos e madeiras. Recebi também noções de metalografia e meios de descobrir falsificações de obras de arte em metal. Conversei com o Mestre Coremans sobre os materiais empregados na arte no Brasil e ele se interessou muito. Pediu uma amostra de jacarandá e outra de pedra sabão para o laboratório. Escrevi ao Prof. Motta sobre isto.
[...] Estamos aqui às voltas com um bom Petrus Christus que tem sido um inesgotável campo de estudos⁴²⁵.

É também curioso observar a preocupação de Jair Inácio em correlacionar o aprendizado no IRPA com a realidade brasileira:

[...] o estudo dos problemas brasileiros, isto é, as nossas obras de arte, considerando-se a sua época, em relação às nossas condições climáticas. O que se faz não é nada mais senão uma diferenciação entre a conserva de uma obra da época brasileira e as de outros períodos. O ICOM está muito interessado nos problemas tropicais e todos os seus membros que restauramos à zona tropical devemos cooperar em grupo. Esta é a razão dos atuais estudos com Mr. Coremans⁴²⁶.

Em setembro de 1961, Jair Afonso Inácio é convidado pelo ICCROM para participar de uma conferência em Roma, tornando-se membro do Instituto. Em outubro do mesmo ano, é convidado pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) para participar de uma conferência em Barcelona. Foi nomeado pela UNESCO para integrar uma comissão composta por cinco restauradores, tendo em vista o estudo das condições climáticas da América Latina.

Em razão de seu desempenho, demonstrado ao longo de um ano de estágio, foi-lhe concedida extensão de bolsa, por mais três meses, quando realizou visita técnicas laboratórios de diversos países: Bélgica, Noruega, Dinamarca, Alemanha, França, Espanha, Portugal, Suíça, Inglaterra e Estados Unidos.

⁴²⁵ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturels*. Carta de Jair Afonso para Rodrigo Mello Franco. Bruxelas, manuscrita, 5 dez. 1962.

⁴²⁶ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturels*. Carta de Rodrigo Mello Franco de Andrade para [Meu caro Jair] Afonso Inácio. Rio de Janeiro, datilografada, 8 fev. de 1961.

Em correspondência com John Harrison, então diretor assistente da Fundação Rockfeller, Paul Coremans comentou, com referências elogiosas, o desempenho do bolsista Jair Afonso Inácio no laboratório do IRPA. Vejamos:

Como o Sr. Jair Afonso Inácio está partindo de Bruxelas hoje, eu creio que a sua Fundação gostaria de receber uma pequena avaliação sobre a sua permanência conosco.

O Sr. Inácio tem estado trabalhando em vários Departamentos do Instituto, incluindo o Departamento de Microquímica, Física e Fotografia, mas sobretudo o Departamento de Conservação. Exatamente em relação à conservação e restauração (pintura, escultura, - madeira e pedra – metais, etc.), ele também vem recebendo treinamento na identificação científica de materiais, na preparação de cortes transversais e no exame e fotografia com infravermelho, visível, ultravioleta e raio-X.

Acresce-se ainda, e com a total aprovação da Fundação, o Sr. Inácio tem participado de várias reuniões internacionais: a Conferência em Roma; a reunião conjunta dos Comitês Internacionais do ICOM, do Laboratório de conservação de Pinturas em Barcelona; a conferência geral do ICOM na Holanda, assim como muitas visitas à laboratórios de museus na Europa. Agindo dessa forma, o Sr. Inácio fez muitos contatos pessoais que só podem ser benéficos para o trabalho da futuro da diretoria. Por fim, menciona que, com a UNESCO e ICOM me pediram para preparar um estudo sobre a preservação da herança cultural em climas quentes e úmidos, pedi ao Sr. Inácio para ser membro do grupo de trabalho.

O Sr. Inácio foi um aluno esplêndido. É muito inteligente e trabalha bastante, sempre buscando atingir os mais altos padrões; é também uma criatura humana amável. Consequentemente, tem sido um prazer a todos os meus assistentes trabalhar com ele. Além disso, nos estamos convencidos de que ele tem se beneficiado de todo o ensinamento teórico e prático que recebeu aqui. Gostaria, ainda, de exprimir a esperança de que este Instituto permanecerá em contato com o Sr. Inácio, com a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico [DPHAN]⁴²⁷.

Logo após o seu retorno ao Brasil, em agosto de 1962, Jair Inácio é incumbido do cargo de restaurador-chefe do 3º Distrito da DPHAN, responsável pelo Estado de Minas Gerais e Goiás. Ao se deparar com a realidade brasileira, não é difícil imaginar as situações adversas enfrentadas por Jair Inácio no que refere à falta de equipamentos e materiais de consumo específicos para a restauração. Nesse sentido, avaliou Isabel Cristina Nóbrega:

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 um metro de altura aproximadamente. No fundo, havia um compartimento que abrigava a resistência elétrica e, dentro da banheira, foi colocado um termostato para a regulação da temperatura.

⁴²⁷ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Carta de Paul Coremans para John P. Harrison, Diretor Assistente da Fundação Rockfeller. Datilografada. 31 de jul. 1962. Tradução nossa.

A cera de Plenderlith, um composto de cera de abelha, parafina, resina de damar e terebintina 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 retirada⁴²⁸.

Jair Inácio trabalhou de 1962 a 1982 em obras de restauração, catalogação e inventário de uma grande parcela de bens móveis, integrados e monumentos do estado de Minas Gerais, no entanto, não chegou a possuir cargo efetivo no quadro do serviço público federal. Em 1970, ele cria o primeiro curso de formação de restauradores na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) do qual foi coordenador até a sua morte em 1982. De 1978 a 1979, foi professor no Curso de Especialização de Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFMG.

5.6 O Centro de Restauração de Bens Móveis do IPHAN e a atuação de Maria Luiza Guimarães Salgado.

Em 1978, a servidora Maria Luiza Guimarães Salgado assume a função de Diretora do Centro de Restauração de Bens Culturais do IPHAN. Com formação na ENBA, Maria Luiza Guimarães Salgado ingressou no campo da conservação e restauração em meados dos anos 1960, atuando como estagiária no Setor de Conservação e Restauração da DPHAN. Na década de 1970, especializou-se em conservação e restauração de pinturas e em obras de arte em suporte de papel por meio da realização de estágios no Museu do Louvre, no Museu do Prado e no Museu de Arte Antiga em Portugal⁴²⁹. Desempenhou diversos trabalhos de restauração como: acervo de pinturas e obras em suporte de papel do MNBA (1968/1971), pinturas do Palácio Tiradentes (1971), acervo de pinturas do Palácio das Laranjeiras (1972/73), acervo de pinturas da Casa de Vitor Meirelles (1973), acervo de pinturas do Museu Antonio Parreiras (1974)⁴³⁰.

Nota-se que em 1978, ocorre uma significativa reformulação no âmbito das ações de conservação-restauração no IPHAN, considerando-se que o “Setor de Conservação e Restauração de Pinturas, Escultura, Talha, Manuscritos e Códices” para denominar-se

⁴²⁸ NOBREGA, Isabel Cristina. *Criatividade e restauro da obra de arte*. Disponível em: <www.ciec.org.br/ciec_site/Artigos/Revista_4/cristina>. Acesso em: 09 abr. 2013.

⁴²⁹ SALGADO, Maria Luiza Guimarães: depoimento. [11 ago. 2006]. Entrevistador: Aloisio Arnaldo Nunes de Castro. Itaipava: RJ. 2006. 1 cassete sonoro.

⁴³⁰ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais. Curriculum vitae* de Maria Luiza Guimarães Salgado.

“**Centro de Restauração de Bens Culturais**”⁴³¹. Curiosamente, tal mudança de nomenclatura revela-se consoante com o ideário científico defendido naquele momento pela comunidade internacional de preservação do patrimônio cultural. Particularmente, chama-nos a atenção a adoção, pela primeira vez no âmbito do órgão oficial de preservação brasileiro, da terminologia “bens culturais” na designação do setor responsável pelas ações de conservação-restauração. Diante disso, depreende-se que a política de conservação e restauração não estaria voltada apenas para objetos de relevância histórica e artística, ao contrário, deveria abranger a extensa variedade tipológica de bens culturais, dentre as quais se incluíam os acervos documentais e bibliográficos.

Nesse contexto, cabe situar que, o longo do século XX, a temática da conservação e restauração do patrimônio cultural se converteu numa preocupação nacional e internacional, ocorrendo, portanto, a ampliação do significado do patrimônio a partir da valorização social, ou seja, os chamados “bens culturais” tal como fora definido na 13ª Conferência Geral da UNESCO, realizada em Paris em 1964. Nesse sentido, as recomendações da Conferência assim esclareceram:

são considerados bens culturais móveis os bens móveis e imóveis de grande importância para o patrimônio cultural do país, tais como obras de arte e de arquitetura, os manuscritos, os livros e outros bens de interesse artístico, histórico ou arqueológico, os documentos etnológicos, os espécimens-tipo da flora e fauna, as coleções científicas e as coleções importantes de livros e arquivos, incluídos arquivos musicais⁴³².

Na esteira dessa renovação conceitual, Ruiz de Lacanal também salientou que o uso do conceito “bem cultural” está vinculado às reflexões demarcadas no âmbito da *Comisión Franceschi* ocorrida na Itália (1964-1967). Esta nova terminologia, em sua acepção abrangente, pretendeu abarcar todos aqueles objetos, espaços ou produtos cujo valor cultural é reconhecido pela sociedade na qual estão inseridos, tendo em vista a transmissão do patrimônio cultural às futuras gerações⁴³³.

Outrossim, cabe situar a divulgação do o texto *El conservador-restaurador: una definición de la profesión*, em 1978, elaborado por Agnes Ballestrem e que foi discutido pelo comitê de normas e formação do ICOM. Dentre os objetivos, princípios e necessidades fundamentais à profissão de conservador-restaurador de bens culturais, esse documento estabeleceu que:

⁴³¹ Grifos nossos.

⁴³² CARTAS patrimoniais. Brasília: Iphan, 1995. p. 98.

⁴³³ RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores. op. cit., p. 196.

a formação deverá compreender o desenvolvimento da sensibilidade e da habilidade manual, a aquisição de conhecimento teórico sobre os materiais e as técnicas, assim como um conhecimento fundamental da metodologia científica, para desenvolver a capacidade de resolver os problemas de conservação mediante uma abordagem sistemática, a partir de investigações precisas e com uma interpretação crítica dos resultados. (...) Em todas as etapas do período de formação deve-se dar ênfase à prática, sem perder de vista a necessidade de desenvolver ou ampliar a compreensão dos fatores técnicos, científicos, históricos e estéticos⁴³⁴.

Ao situarmos o panorama teórico internacional daquela temporalidade histórica, vale destacar as proposições defendidas por Maria Luiza Guimarães Salgado no âmbito da SPHAN:

Centro de Conservação é ainda o termo mais adequado para definir as funções da unidade de trabalho que promove a preservação da herança cultural da uma comunidade. Com tarefas específicas, deve lidar com os mais diversificados objetos de origens orgânicas e inorgânicas, obrigando-se ao conhecimento das causas que determinam sua destruição a fim de evitá-la e criando os meios necessários para preservá-los no tempo. O Departamento de Restauração deve funcionar conjugado ao Setor de Pesquisa e ao de Documentação Específica. É hoje universalmente aceito que o **estudo científico deve ser o fundamento de toda e qualquer realização no campo da conservação de bens culturais**⁴³⁵.

Ao propor uma nova metodologia de trabalho no âmbito da conservação-restauração de bens culturais, Maria Luiz Guimarães Salgado dá ênfase ao trabalho a ser desenvolvido sob a perspectiva interdisciplinar, esclarecendo que o Laboratório Científico deve dedicar-se

[...] à pesquisa e investigação sobre processo de conservação e restauração. É a unidade mais avançada destes estudos e sua existência só se justifica quando os dois outros níveis de laboratório, isto é, a oficina técnica, já se desenvolverem satisfatoriamente.

No laboratório científico é necessária a presença de um químico, de um físico e de um biólogo, para, juntos, aplicarem seus conhecimentos e pesquisarem, dentro de programas pré-estabelecidos, soluções para problemas existentes dentro do campo da conservação e restauração de bens culturais.

O âmbito destas pesquisas é muito vasto, levando-se em consideração as condições climáticas do nosso país e a alta luminosidade dos trópicos⁴³⁶.

Consoante com tal metodologia de trabalho, Maria Luiza Guimarães Salgado reclama o perfil do conservador-restaurador de bens culturais no âmbito da SPHAN:

⁴³⁴ BOLETIM ABRACOR, 1986. p. 11.

⁴³⁵ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Estudo das necessidades atuais e possibilidades regionais do programa nacional de preservação de bens culturais. Grifos nossos.

⁴³⁶ Idem.

À habilidade e à experiência do técnico a quem foi confiada a restauração de uma peça, deve se unir o **conhecimento científico**, uma vez que é sabido que o envelhecimento dos materiais é problema científico ligado à química, à física e a tecnologia desenvolveu muitos processos para analisar a composição, a estrutura e as alterações daqueles materiais utilizados na feitura do que constitui o patrimônio cultural⁴³⁷.

Em 1979, ocorre a nomeação de Aloisio Magalhães como diretor do IPHAN, momento em que há a fusão do IPHAN/Programa de Cidades Históricas – PCH/Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC, dando origem à Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Também é criada a Fundação Nacional Pró-Memória⁴³⁸, que passa a atuar como um órgão executivo do SPHAN. Conforme interpretou José Reginaldo Santos Gonçalves, inaugurar-se-ia a “fase moderna” do órgão oficial de preservação do patrimônio brasileiro⁴³⁹.

Conforme ressaltou Maria Cecília Londres Fonseca, o ingresso de Aloísio Magalhães – seja como intelectual, artista ou profissional bem sucedido no campo do *design* gráfico – é celebrado como figura carismática e renovadora na esfera pública, Segundo Fonseca, “vivia-se nos anos 70 uma invejável situação de exceção no emperrado universo do serviço público brasileiro, em que o trabalho tinha um sabor de ato inaugural, orientado com habilidade e alegria pela personalidade ímpar de Aloísio⁴⁴⁰”. Joaquim Falcão, ao dissertar sobre as ações políticas culturais desenvolvidas por Aloísio Magalhães, também destacou a euforia característica desse período: “Ora, desde 1937 o país não assistia, no governo federal, a inovação conceitual, reformulação administrativa, acréscimo orçamentário e implementação de projetos como o que se verificou na gestão de Aloísio Magalhães (1979-1982)”⁴⁴¹.

Segundo Magalhães, surge uma nova tentativa com a criação da Fundação Nacional Pró-Memória como um catalisador de recursos humanos e financeiros, descentralizando as ações do Instituto e viabilizando a interação entre organismos públicos, privados e regionais, tentando articular melhor a heterogeneidade da cultura brasileira. Nesse momento, as ideias de *bem cultural*, de *diversidade cultural*, de *continuidade* são valores

⁴³⁷ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Estudo das necessidades atuais e possibilidades regionais do programa nacional de preservação de bens culturais. Considerações gerais. Grifos nossos.

⁴³⁸ Criada pela Lei nº. 6757 de 26 de novembro de 1979.

⁴³⁹ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002., p. 49.

⁴⁴⁰ FONSECA, Maria Cecília Londres, op. cit., p. 220.

⁴⁴¹ FALCÃO, Joaquim. A Política Cultural de Aloísio Magalhães. In: MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985. p. 13.

destacados no campo da preservação e a noção de identidade cultural é referida a partir de uma perspectiva pluralista, pluralismo esse que se expressa na diversidade regional⁴⁴².

É certamente sob a influência do ideário renovador de Aloísio Magalhães – referenciado no conceito antropológico de cultura no âmbito da política do organismo oficial de preservação do patrimônio cultural – que Maria Luiza Guimarães Salgado revela sua preocupação com a formação do conservador-restaurador de bens culturais. Tal preocupação é manifestada no em seu artigo “Formação de pessoal técnico em conservação e restauração”⁴⁴³, escrito em 1980, no qual ela afirma, de modo contundente, que “o maior problema existente no campo de restauração de bens culturais no Brasil é a carência de pessoal especializado”. Segundo a autora, as limitações de recursos humanos e técnicos constituíram-se em fatores que travaram o desenvolvimento de um programa de preservação de bens culturais no País.

Por conseguinte, nesse plano de discussões, a então diretora do Centro de Restauração de Bens Culturais do IPHAN, ao avaliar o campo de atuação do conservador-restaurador no âmbito da Administração Pública Brasileira, apresentou à Sub-Comissão de Enquadramento da Fundação Nacional Pró-memória o documento intitulado “Regulamentação da Profissão de Conservador-Restaurador de Bens Culturais” no qual ela sistematiza sua “exposição de motivos”⁴⁴⁴. Inicialmente, verifica-se a preocupação de Maria Luiza Guimarães Salgado no que concerne ao escasso quadro de funcionários atuantes na área, assim como a constatação da incipiente formação profissional:

Embora a administração federal já incluía em seus quadros a categoria de “Técnico de Assunto Cultural” e para a sua nomeação exija o curso de nível universitário, cargo esse cujas funções estão diretamente ligadas às atividades intelectuais e culturais do País, são bem poucas as pessoas que se interessam em salvar e conservar os testemunhos da memória nacional. Realmente, a formação de um técnico é lenta, penosa, mas não impossível. “Técnicos de Assunto Cultural”, ligados à restauração, devem funcionar em unidades de trabalho a que chamaríamos de centros de conservação⁴⁴⁵.

⁴⁴² Cf. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. op. cit. , p. 49-78.

⁴⁴³ SALGADO, Maria Luiza Guimarães. Formação de pessoal técnico em conservação e restauração. *O papel*, São Paulo. Associação Técnica Brasileira de Celulose e papel, mar. 1980, ano XII. p. 43-46.

⁴⁴⁴ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Regulamentação da Profissão de Conservador-Restaurador de Bens Culturais – Exposição de Motivos. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional Pró-memória.

⁴⁴⁵ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Regulamentação da Profissão de Conservador-Restaurador de Bens Culturais – Exposição de Motivos. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional Pró-memória.

Além disso, a autora diagnostica a imprecisão conceitual da conservação-restauração no âmbito da Escola de Belas Artes da UFRJ, manifestando sua posição contrária quanto ao modelo de ensino vigente:

Trazemos à consideração de Vossas Senhorias que a profissão Técnico em Conservação e Restauração não é regulamentada no Brasil, não dispondo também de curso oficial dentro da Universidade, voltado exclusivamente para sua área específica. O que existe atualmente no Rio de Janeiro são duas cadeiras do currículo da Escola de Belas Artes nas quais são ministradas noções de restauração de pintura, talhas e papel. A Escola de Belas Artes tem por finalidade estimular a criatividade de seus alunos, além de ministrar os meios técnicos que permitam bem se expressarem no campo das artes visuais. Toda didática dessa Escola está voltada para a criatividade do artista, atividade esta que parte do presente para o futuro. Os Cursos de Conservação e Restauração do mundo inteiro bloqueiam a criatividade, pois foram criados para preservar a obra alheia, assim como todas as formas de expressão já realizadas, voltadas do presente para o passado, com vista ao acúmulo do acervo cultural do futuro⁴⁴⁶.

Ao final de sua exposição de motivos, a autora reclama a demarcação de um *campus* específico na estrutura acadêmica universitária brasileira, ou seja, a implantação de um curso de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais como *conditio sine qua non* para o reconhecimento da profissão. Vejamos:

Qualquer outra formação que os atuais técnicos existentes na área possuem, foi obtida por auto-didatismo ou cursos no exterior, impossíveis de serem reconhecidos no País, pela inexistência do curso correspondente de nível superior com duração de três anos, o que impossibilita seja esta profissão reconhecida ou regulamentada. Há anos, todos os planos para classificar funcionários desta área esbarram sempre com este obstáculo, que já poderia ter sido removido se o próprio órgão se dirigisse ao Conselho Universitário, arguindo-o para saber por que ainda não foi implantado o Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais, em moldes internacionais, mas dentro de nossa realidade, em nossa universidade, uma vez que já existe mercado de trabalho para atender aqueles que se formam na área. O curso sendo implantado, a profissão será regulamentada. Se o Curso de Museologia já foi estruturado e a profissão de museólogo reconhecida, o **Restaurador de Bens Culturais** [447] também já deveria ter sido e ignoramos as razões pelas quais ainda não foi solucionado o impasse⁴⁴⁸.

As proposições defendidas por Maria Luiza Guimarães Salgado no início da década de 1980 nos dão a ler a um sintomático processo reivindicatório, ou seja, a busca da consolidação de um *campus* específico no qual os conservadores-restauradores de bens culturais demarcariam o lugar de suas atividades profissionais, de suas práticas culturais.

⁴⁴⁶ Idem.

⁴⁴⁷ Grifos nossos.

⁴⁴⁸ ARQUIVO CENTRAL – IPHAN. *Serie Centro de Restauração de Bens Culturais*. Exposição de motivos encaminhada à Sub-Comissão de Enquadramento Funcional da Fundação Nacional Pró-Memória. Regulamentação da Profissão de Conservador-Restaurador de Bens Culturais. 1980.

Nas narrativas examinadas, detecta-se a predominância da discussão em torno do diagnóstico do estado de conservação dos acervos deteriorados, bem como dos critérios, técnicas e metodologias aplicáveis à restauração dos bens culturais deteriorados. Para tanto, o arsenal tecnológico, os equipamentos científicos, as instalações e mobiliários específicos atuam como elementos constituintes de um espaço simbólico e de afirmação do *habitus* profissional, do capital intelectual. Em diálogo com a perspectiva teórica de Chartier, os laboratórios são interpretados como representações coletivas, já que, além de atuarem como arcabouço científico necessário aos procedimentos científicos da conservação e restauração dos bens culturais, são também legitimadores de uma categoria profissional que buscava, de modo insistente, um lugar de reconhecimento no espaço social preservacionista.

Quadro nº 9 - Amostragem de servidores atuantes nos quadros do SPHAN/DPHAN/IPHAN

Nome do servidor público	Cargo ocupado SPHAN/DPHAN/IPHAN	Cargo ocupado no Magistério	Formação Artística	Formação (cursos/estágios) em conservação-Restauração	Meritocracia Artística
Edson Motta (1910-1981)	Perito em Belas Artes (1945-1960) Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico (CPHA)	Professor na Escola de Belas Artes Da UFRJ	ENBA Discípulo de Manuel Santiago e Bruno Lechowsky	<i>Fogg Art Museum</i> da Universidade de Harvard (1946-47)	Prêmio de Viagem ao Estrangeiro (1939)
João José Rescala (1910-1986)	Perito em Belas Artes (1950) Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico (CPHA)	Professor Catedrático (1956) na Escola de Belas Artes da UFBA Diretor da Escola de Belas Artes da UFBA (1963/1967)	Liceu de Artes e Ofícios ENBA New School For Social Research	Escola de Belas Artes de San Ferdinando – Madri, Espanha. (1959)	Prêmio de Viagem ao País (1937) Prêmio de Viagem ao Estrangeiro (1943)
Jair Afonso Inácio (1932-1982)	Não possuiu cargo efetivo. Foi contratado por projetos específicos.	Professor no Curso de Conservação e Restauração da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP)	Discípulo do artista Estevão de Sousa e Jordão de Oliveira	Setor de Recuperação de Obras da DPHAN (1956) <i>Institut Royal do Patrimoine Artistique</i> (IRPA) - Bruxelas (1961-	-

				1962)	
Maria Luiza Guimarães Salgado	Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico (CPHA) Técnico em Assuntos Culturais (1973)	Professora no Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFMG	ENBA	Setor de Recuperação de Obras da DPHAN (Década de 1960) Museu do Louvre, Museu do Prado, Museu de Arte Antiga de Portugal	-

Fonte: Do autor

Ao realizarmos um balanço da trajetória dos profissionais do órgão oficial de preservação brasileiro, ao longo do período compreendido entre 1944 a 1980, o Quadro nº 9 apresenta, de modo sintético, o perfil analítico de uma amostragem de conservadores-restauradores que tiveram atuação protagonista no referido órgão em suas distintas temporalidades: SPHAN/DPHAN/IPHAN. Nele é possível identificar que o processo de construção do profissional vincula-se, inicialmente, ao cargo de Perito de Belas Artes, evidenciando-se o entendimento do perfil da profissão cunhado na acepção do artista-restaurador, assim como ao campo das Belas Artes. A formação desses profissionais moldou-se, numa primeira instância, em função do atendimento das demandas de restauração da chamada “pintura antiga”, bem como na tipologia de objetos materiais peculiares ao patrimônio religioso brasileiro como: altares, talhas, forros de igrejas, esculturas policromadas, dentre outros. Posteriormente, detecta-se a preocupação com uma formação mais direcionada ao atendimento de acervos museológicos e artísticos.

Além disso, é também possível detectar no Quadro 9 que – a despeito da metodologia científica que os servidores se incumbiram de propagar no âmbito brasileiro – todos eles advêm de um estudo e/ou formação no campo das Belas Artes, sendo que Edson Motta e João José Rescala também cultivaram uma produção artística paralela à carreira da conservação-restauração de bens culturais.

No decorrer da pesquisa foi possível identificar que no intervalo de 1915 a 1960, ou seja, num período de quarenta e cinco anos o cargo de conservador-restaurador não se configurou nos quadros do serviço público federal. Em decorrência disso, foi possível detectar funcionários ocupantes dos cargos de desenhista, zeladores de museus e porteiros

atuando, na forma de desvio de função, em atividades de conservação e restauração de acervos.

Conforme já analisado no Capítulo 4, com a Lei nº. 3780 de 12 de julho de 1960 – que trata da implantação dos cargos de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico (CPHA), Auxiliar de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico e Preparador de Museu nos quadros da DPHAN – percebe-se a valoração do objeto a ser preservado por meio da orientação conceitual pautada em critérios de excelência histórica e artística ainda bastante vinculada à noção do patrimônio edificado, tendo em vista a demanda de trabalho, em especial as igrejas do barroco nos estados do Espírito Santo, Minas Gerais e na Bahia. Desse modo, confirma-se a prevalência do perfil profissional ligado à arquitetura sacra, trabalhando com bens integrados, forros de igrejas, altares, talhas, pinturas e esculturas policromadas.

Com criação do cargo de Técnico de Assuntos Culturais, em 1973, já é possível entrever o alargamento na orientação preservacionista, tendo em vista a adoção do conceito de “bem cultural” ancorado na acepção antropológica de cultura, fortemente difundida na gestão de Aloisio Magalhães. Nesse contexto, há que salientar os esforços empreendidos por Maria Luiza Guimarães Salgado, na qualidade de diretora do Centro de Restauração de Bens Culturais do IPHAN, no sentido elaborar vários documentos conceitualmente embasados e apresentá-los às instâncias superiores da então Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tendo em vista fundamentar e justificar a importância do cargo de Conservador-Restaurador de Bens Culturais nos quadros do serviço público federal. Dessa forma, percebe-se que atuação de Maria Luiza Guimarães Salgado exemplifica a apropriação do conceito de “bem cultural” nos dando a ler a tentativa de manter-se em compasso com as proposições defendidas e reclamadas no cenário preservacionista internacional.

A despeito da análise deste capítulo ter privilegiado uma amostragem de profissionais pioneiros no campo brasileiro da conservação e restauração, o contato com as fontes primárias acessadas permitiu mapear o desempenho de muitos indivíduos que integraram as equipes de restauração em museus, monumentos e demais órgãos de preservação. No entanto, percebeu-se que a indicação do nome de tais personagens não constava das fichas técnicas, dos documentos e dos dossiês de conservação e restauração consultados. Tal constatação compele-nos ao diagnóstico da atuação de uma considerável

parcela de atores sociais que se caracteriza como anônima, despercebida e sem o devido reconhecimento de sua contribuição no mundo social do trabalho.

Paul Phillipot, em seu texto *La restauration depuis 1945: naissance, développement et problème d'une discipline* [A restauração desde 1945: nascimento, desenvolvimento e problemas de uma disciplina], nos destacou, convenientemente, que, naquele cenário, uma nova concepção se impunha no campo da conservação-restauração, exigindo ir além da atividade essencialmente artesanal praticada pelo técnico tradicional. Para tanto, seria necessária a inclusão das ciências no conhecimento dos materiais e nas suas causas de degradação, o desenvolvimento de projetos de conservação, bem como a dedicação dos profissionais em relação aos progressos técnicos então assinalados nos países ditos industrializados⁴⁴⁹.

Assim, numa trilha reflexiva semelhante àquela que nos fora apresentada pelo teórico belga, o que se verificou no *campus* preservacionista brasileiro foi a apropriação do conhecimento científico como base normativa da disciplina, tendo em vista acompanhar as teorias, cartas patrimoniais, assim como os progressos científicos demarcados no contexto europeu e norte-americano. Em que pese os graves problemas de ordem financeira e as deficiências administrativas verificados nas fontes documentais, podemos interpretar que no cenário brasileiro ocorreu o despertar da consciência com vistas à superação do caráter artesanal da atividade aproximando-a das ciências, do desenvolvimento do espírito crítico e da utilização de métodos científicos de análise e de intervenção no bem cultural.

Outrossim, consoante com o contexto do Segundo Pós-Guerra apresentado por Phillipot, é sintomático analisar que o paradigma científico trazido por Edson Motta após seus estudos no *Fogg Museum*, irá coincidir com o cenário político brasileiro que, na busca de um utópico sonho, reclamava um Brasil moderno, progressista e democrático. Este, seria construído em meio à sociedade na qual a noção de progresso e da ciência se projetava como elemento basilar dos ideais reclamados pela modernidade.

A trajetória histórica do conservador-restaurador de bens culturais no âmbito do IPHAN – constituída por enormes deficiências, problemas e desafios político-administrativos e também por conquistas – é notadamente desconhecida. Nesse sentido, as reflexões demarcadas neste capítulo buscaram trazer à cena uma amostragem de caminhos

⁴⁴⁹ PHILLIPOT, Paul. *La restauration depuis 1945: naissance, développement et problème d'une discipline*. Bruxelas: Comité de Conservation/ ICOMM-CC, 1996. p. 16-17. (Cahiers d'étude). Tradução nossa.

biográficos desses indivíduos tal como um elo a mais na cadeia que nos permitiria compreender a participação dos atores sociais na construção do pensamento preservacionista brasileiro. Portanto, na análise relativa ao período de 1944 a 1980, foi possível identificar o percurso do profissional cujo *habitus* ancorava-se no capital artístico para o configurar do novo perfil deontológico, ou seja, o *ethos* do conservador-restaurador de bens culturais compreendido como profissional especializado que nasce frente às novas concepções do patrimônio cultural e às discussões que lhe são subjacentes.

Ademais, ao se conceber as profissões como construções culturais forjadas no seio de contextos e temporalidades históricas específicas – assim como respostas das demandas apresentadas pela sociedade contemporânea – cabe-nos o entendimento de que o profissional conservador-restaurador de bens culturais emerge no bojo das práticas, circunstâncias e imperativos demarcados no universo cotidiano dos órgãos e espaços sociais institucionalizados de memória e história.

CONCLUSÃO

Como decifrar os enigmas que permeiam a trajetória histórica do conservador-restaurador de bens culturais na esfera pública brasileira? O que subjaz nos itinerários biográficos dos agentes sociais que se dedicaram à tarefa de conservar, reparar, reconstituir, recompor e restaurar os vestígios materiais de um passado histórico? Pensar a construção social do trabalho do conservador-restaurador de bens culturais a partir da trama complexa que envolve o *habitus* do ator social e a compreensão do mercado de trabalho como *campus* permite, portanto, responder às interrogações suscitadas.

A ideia da profissão, bem como o processo de profissionalização do conservador-restaurador de bens culturais móveis no âmbito da Administração Pública Brasileira se caracteriza por uma construção histórica lenta, fragmentada e heterogênea. Ao demarcar a arena social preservacionista na qual o conservador-restaurador brasileiro forjou a sua trajetória profissional, identifiquei o imbricamento e a interpenetração de um conjunto de processos históricos: a história das políticas públicas do Estado brasileiro; a história da educação brasileira; a história da constituição de saberes e habilidades de que a profissão deve ser portadora; e, ainda, a história de lutas e estratégias dos profissionais em relação ao Estado brasileiro.

A adoção da abordagem interpretativa que emerge da obra “A história, a memória e o esquecimento” de Paul Ricoeur nos fornece importantes categorias reflexivas acerca da compreensão histórica das articulações travadas entre o conservador-restaurador de bens culturais e os espaços institucionalizados de memória e cultura. Segundo o filósofo francês, a defesa de uma memória “esclarecida pela historiografia”, bem como a defesa de uma “política da justa memória”, revelar-se-iam como grande desafio para a historiografia do tempo presente. Na busca de uma epistemologia da prática profissional do conservador-restaurador de bens culturais brasileiro, tal viés analítico apontou a percepção da existência de um “não lugar” atribuído a esse agente social, a constatação de sua vaga e imprecisa visibilidade social, assim como a caracterização de uma memória silenciada e inexplorada nos fundos documentais alocados em instituições arquivísticas, museológicas e em centros de pesquisa.

Portanto, ao vislumbrar a necessidade de apreensão, resgate e reflexão dos vestígios e rastros dessa memória, a operação historiográfica a que se propôs esta tese de doutoramento buscou recuperar o itinerário desse sujeito histórico e, conseqüentemente,

desmitificar a falsa ideia de que o profissional conservador-restaurador de bens culturais seria uma profissão recente ou, até mesmo, a interpretação de essa nunca teria existido na esfera pública brasileira. Pelo contrário, a pesquisa diagnóstica – ao romper com a noção de apagamento desse agente social – assinala a Reforma Pedreira, ocorrida em 1855, como marco institucionalizador e legitimador da inserção do “restaurador de quadros e conservador da pinacoteca” na AIBA, perfazendo, portanto, um século e meio da atuação do profissional da conservação-restauração de bens culturais na esfera pública brasileira. De modo particularmente sintomático, a iniciativa de criação do cargo de “restaurador de quadros e conservador da pinacoteca” para atuar na Coleção Nacional alocada na AIBA, nos dá a ler a acepção do conceito moderno de proteção do patrimônio – tal como ocorrera no cenário francês setecentista – frente às demandas preservacionistas que se instauravam nas coleções e museus públicos que então se formavam.

Se, por um lado, constata-se que a conservação-restauração de bens culturais móveis foi exercida “de fato”, ao longo de cento e cinquenta e oito anos, por funcionários que ocuparam cargos no âmbito do serviço público federal, de outro lado, verifica-se que a atividade profissional nunca foi “de direito” reconhecida. Trata-se de um processo histórico caracterizado por uma profissão mal definida e sem a devida proteção jurídica. Essa constatação corrobora a interpretação de uma atividade profissional silenciada por entre os bastidores e porões de museus, não alcançando, por conseguinte, a sua visibilidade social e seu reconhecimento político quando comparada às demais profissões.

No que diz respeito à análise da sociogênese da profissão do conservador-restaurador de bens culturais, esta tese identificou, essencialmente, três matrizes conceituais distintas que balizaram a constituição do campo profissional brasileiro. A primeira – europeia por excelência – vincula-se à disciplina da Arte da Restauração, praticada no âmbito da AIBA e da ENBA. Embora não tenha sido possível detectar elementos explícitos e comprobatórios que evidenciassem a adoção de uma linha teórica distinta naquelas unidades de ensino artístico, verificou-se um repertório cultural de práticas e representações caracterizado por similitudes e saberes identificados com os tratados da disciplina da Arte da Restauração consoantes com os manuais oitocentistas de conservação e restauração de pinturas dos meados século XIX de autores como Giovanni Secco-Suardo e Vicente Poleró y Toledo.

Já numa temporalidade histórica característica do entre guerras, é possível mapear a segunda matriz, notadamente francesa, relacionada às vertentes teóricas defendidas pelo

Escritório Internacional de Museus e divulgadas pela revista *Mouseion* (1927-46). Nesse contexto, destacam-se os tratados relativos à conservação-restauração defendidos por Gustavo Barroso no escopo da disciplina *Técnica de Museus* por ele ministrada no Curso de Museus e, particularmente, na monografia defendida por Regina Liberalli no concurso público para o cargo de Conservador de Museu, realizado em 1939. Ao sabor das repercussões da Conferência Internacional de Roma de 1930 – exemplificativa que é da sistematização da Ciência Moderna – verifica-se a apropriação do discurso cientificista demarcado no cenário europeu que tende a contrapor com os preceitos estabelecidos pela antiga Arte da Restauração.

A terceira matriz conceitual identificada nesta tese, entre as décadas de 1940 e 1960, vincula-se ao campo dos “Estudos Técnicos”, notadamente orientado a partir da influência norte-americana do *The Center for Conservation and Technical Studies of Fogg Museum* da Universidade de Harvard que a partir de suas pesquisas ajudou a estabelecer a Ciência da Conservação como uma nova disciplina acadêmica nos Estados Unidos. Há que se destacar nesse contexto o papel protagonista de Edson Motta, bem como a formação de Jair Afonso Inácio no IRPA, ambos considerados os pioneiros a frequentar uma formação orientada por princípios científicos de maior grau de qualificação. Concebe-se, portanto, que tais personagens se incumbiram de divulgar, no âmbito brasileiro, a adoção de novos paradigmas preocupados com a análise dos problemas técnico-científicos oriundos do objeto artístico deteriorado, na aplicação de modernas tecnologias de análise da estrutura material do objeto artístico, bem como o entendimento da conservação-restauração sob a perspectiva interdisciplinar.

No que se refere à proposição de identificar o perfil profissional do conservador-restaurador, deparamo-nos com a configuração de um quadro heterogêneo e complexo, no qual se verificam grandes contrastes. Se Carlos Luis do Nascimento, o primeiro Restaurador de quadros e Conservador da pinacoteca da AIBA, gozava de certo prestígio na estrutura hierárquica da AIBA, ao ponto de ser agraciado com honrarias pelo sistema acadêmico, tal distinção social não é conferida aos demais conservadores-restauradores que o sucederam. Ao contrário, percebe-se na trajetória subsequente que os alunos e professores que ocupavam o cargo de conservadores-restauradores da AIBA e ENBA não eram aqueles possuidores de maior destaque na estrutura acadêmica e competitiva característica daquelas unidades de ensino artístico. Isso conferiu um sentido secundário e, de certo modo, depreciativo à profissão de conservador-restaurador. Em outras palavras,

naquele cenário o conservador-restaurador poderia ser interpretado como um indivíduo de insucesso em sua carreira artística. Também se revela igualmente heterogêneo o perfil dos profissionais que atuaram no âmbito dos museus oficiais do Estado. Nesse sentido, tomamos como exemplificação a personagem Regina Liberalli a qual podemos designar como portadora de uma exemplar cultura humanista e acadêmica. Em contraponto, verificou-se que os guardas e serventes que atuaram, ao longo de três décadas, na conservação e restauração do MHN possuíam baixo nível de instrução, não portavam nenhum conhecimento técnico específico e eram categorizados como funcionários subalternos.

Quando se investiga o *habitus* do conservador-restaurador de bens culturais, interpreta-se que historicamente, no âmbito brasileiro, a atividade profissional – ancorada na matriz do pintor-restaurador e/ou artista-restaurador – tem suas raízes culturais associadas ao ideário da vocação fundamentado no dom, em virtudes e na meritocracia artística. No contexto da AIBA e da ENBA, verifica-se, notadamente, uma formação experiencial voltada para a prática de trabalho referenciada nos problemas de natureza visual do objeto, caracterizada, portanto, por inúmeros refrescados, reentelamentos e repinturas de obras degradadas. Em outras palavras, o que se verificou foi a atuação de um profissional preocupado em dar conta dos problemas de natureza visual emanados do objeto artístico deteriorado, sem, contudo, resolver as questões científicas relativas à preservação desse mesmo objeto artístico. Há que se analisar, ainda, o fato de as intervenções praticadas na AIBA e na ENBA não deixarem registros e/ou tratados de procedimentos de intervenção. Acresce-se, nesse sentido, o tom de mistério, o ocultismo e o segredo do trabalho em que esteve circunscrita a profissão. Contraditoriamente aos pioneiros restauradores europeus do século XIX, os restauradores da AIBA e ENBA não deixaram escritos acerca das metodologias empregadas e defendidas por eles. Tampouco verificamos, nesse período, qualquer tipo de documentação de natureza sistemática acerca de suas intervenções.

A partir das influências conceituais dos textos do Escritório Internacional dos Museus, observados a contar da década de 1930, verifica-se uma grande renovação na orientação da prática do conservador-restaurador que irá trabalhar no âmbito de uma coleção pública. Por conseguinte, o *habitus* do conservador-restaurador tende a revelar um posicionamento oposto à ideia de artesanaria. É a partir desse contexto que se inaugura uma formação voltada para o conhecimento teórico do objeto a ser restaurado, bem como se

detecta o surgimento de uma produção de textos técnicos sobre o tema. Iniciar-se-ia, portanto, a adoção do paradigma científico nas ações de conservação-restauração.

Se na AIBA e na ENBA identificamos a atuação do conservador-restaurador por meio de um desempenho notadamente individual e isolado, é a partir dos escritos de Gustavo Barroso e de Regina Liberalli que verificamos o prenúncio do desenvolvimento de um trabalho em equipe. Dessa forma, foi detectável no Gabinete de Restauração do MHN e no Centro de Restauração de Bens Culturais do IPHAN o sentido de equipe e a necessidade de se trabalhar sob a ótica interdisciplinar.

Em relação à análise do campo de atuação profissional, o exame retrospectivo aponta para o perfil multifacetado do conservador-restaurador atuante na esfera pública brasileira. Este – ao sabor dos manuais oitocentistas de conservação e restauração – atuava numa extensa variedade tipológica de objetos tais como pintura de cavalete (óleo sobre tela, óleo sobre madeira), molduras, esculturas policromadas, fragmentos de decoração arquitetônica, esculturas e ornatos em gesso e obras em suporte de papel (estampas, desenhos e aguadas). Embora seja detectável no regulamento da ENBA de 1911 o estabelecimento de uma categoria de conservador-restaurador para pintura e gravura e outra para escultura, o que se verificou na prática cotidiana das instituições detentoras de acervos foi a atuação múltipla do conservador-restaurador em distintos suportes materiais, compelido, muitas vezes, a dar conta das demandas de preservação institucionais. Concebe-se, portanto, que a ideia de especialização do conservador-restaurador brasileiro é tardia, ocorrendo somente a partir de 1978 com a criação de especialização *lato sensu* no âmbito universitário, no Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ao analisar os critérios atribuídos à valoração do objeto material a ser preservado, verificou-se no âmbito das unidades de ensino AIBA e da ENBA, a prevalência da noção didática da Coleção Nacional consoante com as práticas pedagógicas desenvolvidas no âmbito daquelas unidades de ensino. Posteriormente, no espaço do MNBA, MHN e IPHAN verifica-se a constituição de um campo profissional norteado pelo estatuto histórico do objeto material, tendo em vista o processo de institucionalização dos museus oficiais brasileiros, assim como do organismo oficial de preservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro.

O processo de construção do profissional brasileiro revela-se consoante com as matrizes teóricas internacionais, ou seja, percebe-se que a atividade buscou manter-se em

sintonia inicialmente com o contexto europeu e, numa segunda instância, como as influências norte-americanas. Todavia, detecta-se que nas instituições detentoras de acervos estudadas a construção profissional do conservador-restaurador apresentou elementos distintos e singulares, não revelando, conseqüentemente, o intercâmbio institucional, tampouco o diálogo entre os pares profissionais em suas distintas temporalidades. Tal isolamento profissional seria combatido do ponto de vista ideológico com a criação da ABRACOR em 1980.

Em nossa análise sobre a trajetória do conservador-restaurador de bens culturais na esfera pública brasileira, tomamos como parâmetro a inserção, em 1855, do “Restaurador de quadros e conservador da pinacoteca” nos quadros da AIBA, sendo que a última alteração dessa categoria funcional ocorreu nos quadros da ENBA, em 1915, momento em que tal cargo passa a denominar-se “conservador-restaurador”. Por ocasião da criação do Museu Nacional de Belas Artes, em 1937, o cargo de “conservador-restaurador” é extinto dos quadros do funcionalismo público e, somente por meio da Lei nº 3780 de 1960 é que se verifica a retomada do aludido profissional com a denominação de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico. Diante disso, é possível identificar que, no período entre 1915 e 1960, ou seja, num intervalo temporal de quarenta e cinco anos, a categoria funcional do conservador-restaurador não se configura nos quadros do serviço público federal. Tal constatação corrobora a interpretação de que a atividade foi exercida, conseqüentemente, no âmbito do cargo de Perito de Belas Artes e por demais funcionários desviados de função tais como Desenhistas, Zeladores de Museu, Porteiros dentre outros. Por fim, em 1973, a atividade de trabalho do conservador-restaurador passa a integrar a classe funcional denominada Técnico em Assuntos Culturais. Tal análise retrospectiva nos fornece elementos interpretativos de que o processo de construção social e histórica da profissão de conservador-restaurador de bens culturais se deu num cenário descontínuo e fragmentado, demonstrando, por conseguinte, que a causa da preservação do patrimônio cultural brasileiro sempre esteve à mercê dos desígnios políticos e administrativos.

No que concerne à análise do capital econômico apresentado pelos conservadores-restauradores, ao longo das distintas temporalidades pesquisadas, os dados levantados nesta pesquisa apontaram para a configuração de um quadro com valores salariais díspares. Conforme investigado, Carlos Luis do Nascimento recebia um salário que o inseria numa posição intermediária na sociedade carioca oitocentista. Todavia, num salto temporal para o século XX, verifica-se que os salários pagos pelo governo federal não eram atrativos nos

anos sessenta. Em 1961, os vencimentos que Jair Afonso Inácio recebia da DPHAN eram inferiores ao salário mínimo vigente. Já em maio de 1974, os restauradores do IPHAN recebiam Cr\$ 1.200,00, ou seja, o equivalente a 3,18 salários mínimos da época, então considerados baixa remuneração a ponto dos restauradores graduados pela Escola de Belas Artes da UFRJ abandonarem a profissão para optar pela carreira de datilógrafo, da qual receberiam uma remuneração 40% maior.

Os dados levantados nesta investigação revelaram um restrito número de profissionais conservadores-restauradores nos quadros das instituições públicas analisadas. Carlos Luis do Nascimento atuou de 1854 a 1876, ou seja, ao longo de vinte e quatro anos, como único Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca na AIBA e foi acompanhado por apenas cinco Ajudantes de conservador da Pinacoteca. Posteriormente, Vasco José da Silva, o segundo funcionário titular da AIBA, também atuou sozinho num período de treze anos, contando com pouquíssimos auxiliares. No período de 1890 a 1936, isto é, num recorte temporal de quarenta e seis anos, a ENBA contou apenas com dois restauradores titulares: João José da Silva e Sebastião Vieira Fernandes, sendo contabilizada, ainda, a passagem de dez conservadores-restauradores temporários. No âmbito do MHN, ao longo do período compreendido entre a década de 1940 até 1970, foram registrados apenas quatro funcionários do quadro efetivo. Em 1956, a DPHAN contava com apenas três restauradores: Edson Motta, João José Rescala e Jair Afonso Inácio. Num levantamento publicado no Diário Oficial da União em 1966, foi registrado o número de dezessete Conservadores do Patrimônio Histórico e Artístico distribuídos em todo território nacional. Em 1974, foram contabilizados apenas quarenta e dois profissionais atuantes nos quadros do IPHAN. Diante desse panorama, cabe-nos o entendimento de que a criação de vagas, bem como a realização de concursos públicos para o cargo de conservador-restaurador não se constituiu – ao longo de um período histórico de cento e vinte anos – como preocupação relevante do Governo Federal. De modo paradoxal, configurou-se um contrastante cenário demarcado pela extrema carência de mão de obra especializada e, por outro lado, a constatação de uma potencial demanda de serviços de conservação-restauração oriunda das instituições detentoras de acervos, como também de outros segmentos da sociedade.

A pesquisa aponta que a cidade do Rio de Janeiro atuou como epicentro na configuração do profissional da conservação e restauração, seja por sua posição privilegiada no contexto cosmopolita imperial, seja no contexto político republicano como

capital federal. Além disso, por concentrar grande número de instituições da esfera pública detentoras de acervos artísticos e museológicos, a capital fluminense atuou como núcleo irradiador de técnicas e metodologias de conservação e restauração.

Do empirismo à cientificidade, a trajetória do conservador-restaurador de bens culturais no Brasil foi socialmente construída em meio ao jogo de permanente tensão entre a memória e o esquecimento, bem como entre a condição de artista e os reclamos de prática científica. Da *Oficina de restauração* da AIBA ao *Centro de Restauração de Bens Culturais do IPHAN*, o que se verifica, conforme a perspectiva bourdieusiana, é a substituição do paradigma da autoridade artística pelo paradigma de autoridade científica. Tal *modus operandi* conferiu à profissão a construção de um novo padrão identitário que – associado à posse de conhecimentos técnicos, científicos e humanistas, assim como ao ideal de serviço à coletividade – travou a busca do seu reconhecimento, imprescindibilidade funcional e legitimação no mundo social do trabalho.

Ao pontuar esta tese no campo epistemológico da História da Conservação, construímos um trabalho inédito que preenche uma lacuna conceitual significativa de mapeamento das práticas desta área de conhecimento no Brasil. Utilizando os referenciais teórico-metodológicos oriundos da História da Cultura, História da Ciência e do estruturalismo construtivista, demarcamos a inserção social deste campo de saber. Deste modo, a hipótese da tese sobre a constituição de um corpo específico de agentes que atuaram de forma subsidiada e com um perfil exclusivo de competências na estrutura social encontrou respaldo ao longo da pesquisa por meio de todas as fontes acessadas. Contudo, o corte temporal e geográfico proposto não esgota esta linha de investigação, e o estudo sobre as práticas em distintas regiões e instituições ainda está por vir.

REFERÊNCIAS

AINSWORTH, Maryan W.. *From Connoisseurship to Technical Art History: the evolution of the interdisciplinary Study of Art*. In: *The Getty Conservation Institute Newsletter*. v. 20, n. 1, 2005. Los Angeles: GCI, 2005.

ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. *Alterações nas unidades produtivas mineiras: Mariana – 1750-1850*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 1994.

ALMEIDA, Carla; OLIVEIRA, Mônica R. (Org.). *Nomes e números: alternativas metodológicas para a história econômica e social*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938.

AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1977 v. 3.

AZEVEDO, Mário Luiz Neves de. Espaço Social, campo social, *habitus* e conceito de classe social em Pierre Bourdieu. *Revista Espaço Acadêmico*, São Paulo, ano 3, n. 24, maio 2003.

BARROSO, Gustavo. A carreira de Conservador. In. *Anais do Museu Histórico Nacional*. 1947, MEC, v. 8.

BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica. 1946. v. 1.

BERGEON, Ségolène. “*Ciência e Consciência*”. CeROArt. 7, 2011. Publicado em 2 dez. 2011. Disponível em: <<http://ceroart.revues.org/2205>>. Acesso em: 28 out. 2012.

BERGEON, Ségolène. *La formation de restaurateurs: spécialisation, interdisciplinairité et dangers*. Bruxelas: Comité de Conservation/ ICOM-CC, 1996. p. 20-22. (Cahiers d'étude). Tradução nossa.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador/ Marc Bloch*; prefácio, Jacques Le Goff; apresentação à edição brasileira, Lilia Moritz Schwarcz; tradução, André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOITEUX, Henrique. *Santa Catarina nas Belas Artes: o pintor Sebastião Vieira Fernandes*. Rio de Janeiro: Zelo Valverde.

BOLETIM ABRACOR, 1986. p. 11.

BONFORD, d.; Leonard, M. *Issues in the Conservation of Paintings*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Bertrand: Rio de Janeiro, 1989.

_____. *O sociólogo e o historiador*. Pierre Bourdieu, Roger Chartier; tradução Guilherme João de Freitas Teixeira, com a colaboração de Jaime A. Clasen. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BRASIL. Decreto-Lei nº 15.596, de 02/08/1922. Cria o Museu Histórico Nacional e aprova seu regulamento. *Diário Oficial da União*, Seção 1, 16 ago. 1922.

_____. Decreto nº 24.735 de 14 de julho de 1934. Aprova, sem aumento de despesa, o novo regulamento do Museu Histórico Nacional. *Diário Oficial da União*. Seção 1, 1934.

_____. Decreto nº 36.518 de 1 de dezembro de 1954. Aprova o Regimento do Museu Histórico Nacional, do Ministério da Educação e Cultura.

_____. Decreto nº 49.370 de 29 de novembro de 1960. Dispõe sobre a readaptação de que trata o Lei nº 3.780, de 12 de julho de 1960. *Diário Oficial da União*, de 30 de nov. de 1960.

BRASIL. Lei nº 378, de 13 jan. 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. *Diário Oficial* [da República Federativa do Brasil]. Rio de Janeiro, 15 jan. 1937.

_____. Portaria de 23 de abril de 1968 do Departamento Administrativo do Pessoal Civil. *Diário Oficial da União*. 7 de maio de 1968.

CARRARA, Angelo A. *Minas e Currais: produção rural e mercado interno de Minas Gerais, 1674- 1807*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007.

CARVALHO, Nair de Moraes. As comemorações do setuagésimo aniversário do fundador do M.H.N.. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. 1959. v. 10.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 65-119.

CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*/Roger Chartier, trad. Patrícia Chittoni Ramos. – Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações*, Lisboa: DIFEL, 1990.

CONFÉRENCE internationale pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation de peintures. Avant-propos. *Museion: revue internationale de muséographie*. La Conservation des Peintures n. 1 e 2, v. 41-42., 1938., Paris : Office International des Musées, [1927-1946].

COSTA, Lygia Martins. *De Museologia Arte e Políticas de Patrimônio*. Edições do Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

CURY, Isabelle (Org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000. p. 13-19.

DAZZI, Camila. *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) – Questionando o “afrancesamento” da cultura brasileira no início da República*. 19-20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm>. Acesso em: 09 abr. 2012.

DOSSIE, Robert. Of mending and cleaning pictures and paintings. In: *ISSUES in the Conservation of Paintings*. Los Angeles: GCI [The Getty Conservation Institute]. Los Angeles, 2004.

DUMANS, Adolpho. A ideia de criação do Museu Histórico Nacional através dos seus 19 anos. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional – Imprensa Nacional, v. 3, p. 384-393, 1942.

_____. O Museu Histórico Nacional através dos seus 19 anos de existência. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional – Imprensa Nacional, v. 1, p. 211-233, 1940.

EDSON Motta – Pinturas. Rio de Janeiro, 1982. Não paginado. Catálogo de exposição realizada no Museu Nacional de Belas Artes de 9 set. a 3 out. 1982.

EDWARDS, Edwards; EDWARDS, Gionanni. On the restoration of the Royal Paintings of Venice. In: *Issues in the conservation of paintings*. Los Angeles: GCI, 2004.

EIGENBERGER, Robert et al. Por uma educação profissional dos restauradores de obras de arte. *Museion: revue internationale de muséographie*. Institut international de coopération intellectuelle: Paris. v. 19, 1931.

ELEIÇÕES. In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

FARIA, Sheila de Castro. *A Colônia em Movimento: fortuna e família no cotidiano colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FENELON, Déa. 1992. Política Culturais e Patrimônio Histórico. In: AUTOR. *O Direito à Memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: SMCDPH, 1992. p. 29-36.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. 19 & 20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm. Acesso em: 19 nov. 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *Trajétória da política federal da preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC-Iphan, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANK, Zephyr L. *Entre Ricos e Pobres: o mundo de Antônio José Dutra no Rio de Janeiro oitocentista*. Tradução Célia Lynn Goodwin e Elizabeth Maria Brathen. São Paulo: Anablume; Belo Horizonte: PPG-UFMG, 2012.

FREIRE, Laudelino. A arte da pintura no Brasil. Primeiro Congresso de História Nacional. In: *Revista do Instituto Histórico*. [s.d]. p. 799-800.

FRONER, Yacy-Ara, Princípios históricos e filosóficos da conservação preventiva / Yacy-Ara Froner, Alessandra Rosado. – Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008.

GALVÃO, Alfredo. Manuel Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 14, p. 19-120, 1959.

GALVÃO, Alfredo. Museu e Restauração de Obras de Arte. In: *Arquivos I*. Rio de Janeiro: UFRJ/ENBA, 1967. p. 19-30.

GELDER, Dr. H- E. van. Les limites de la restauration des oeuvresd'art. In: *Mouseion: revue internationale de muséographie*. Paris: Office International des Musées, [1927-1946], n. 3, v. 15, 1931.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In:_____. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 141-179.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

GONÇALVES, Yacy-Ara Froner. Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, 2001.

GONZAGA, Tomás Antonio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Livraria de B.L Garnier, 1862.

GUICHEN, Gaël de. *La conservation preventive: un changement profond de mentalité*. Study series, Bruxelas, ICOM-CC/ULB, v. 1, n. 1, p. 4-5, 1995.

HORSIN-DÉON, Simon. *De la conservation et la restauration des tableaux*. Chez Hector Bossange: Paris, 1851.

HOSBSHAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOUASSIS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Português S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e Ética na Conservação de Monumentos Históricos. *Revista do Patrimônio Cultural*. USP: São Paulo, v.1, n.1, p. 16-40, nov. 2005/abr.2006.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Conservação e restauração de pinturas. In: *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n. 3, p. 159-192, 1941.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed.Universidade Estadual Paulista, 1992.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MACARRÓN MIGUEL, Ana Maria. *Historia de la Conservación y la Restauración*. Madri: Tecnos, 1997.

MACEDO, Manuel de. *Restauração de Quadros e Gravuras*. Lisboa: David Corazzi, 1885.

MANUEL. Ana Calvo. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos De la A ala Z*. Barcelona: EdicionesdelSerbal, 2003.

MARIJNISSEN, R. H. Degradation, Conservation, and Restoration of works of Art: Historical Overview. In: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: GCI, 1996.

MARTINEZ JUSTICIA, María José. *Historia y teoria de laconservación y restauración artistica*. Madri: Tecnos, 2000.

MATERO, Frank. Ethics and policy in Conservation. *The GCI Newsletter*, v. 15, n.1, 2000. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/15_1/>. Acesso em: 9 abr. 2006.

MICELI, Sérgio. SPHAN: refrigério da cultura oficial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, 1987, p. 44.

MOUSEION: revue internationale de muséographie. La Conservation des Peintures. Paris : Office International des Musées, [1927-1946], n. 1 e 2, v. 41-42, 1938.

NIETO GALLO, Gratiano. *Panorama de los Museos Españoles y cuestiones Museológicas*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecários, Archiveros y Arqueólogos, 1973.

NOBREGA, Isabel Cristina. *Criatividade e restauro da obra de arte*. Disponível em: <www.ciec.org.br/ciec_site/Artigos/Revista_4/cristina> Acesso em: 09 abr. 2013.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. v., n.8, p.73-83, 2001.

PHILIPPOT, Paul. Conservation and restoration in museums and the training of restorers and laboratory staff. In: *Seminar organized by Unesco to promote studies on problems relating to the training of curators and technicians for museums of all types*. UNESCO, 1968.

_____. La restauración, acte critique. *Recherches poïétiques*, v. 3. 1996. p. 19-25 apud MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *Historia y Teoría de La Conservación y Restauración Artística*. Madri: Tecnos, 2000.

_____. Historic Preservation: Philosophy, criteria, guidelines, I. In: *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: GCI, 1996.

_____. La restauration dans la perspective des sciences humaines, In: Pénétrerlart, Restaure l'oeuvre: Une vision Humaniste: Hommage enforme de florilège. In: *HISTORICAL and philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: GCI, 1996, p. 216-229.

_____. *La restauration depuis 1945: naissance, développement et problème d'une discipline*. Bruxelas: Comité de Conservation/ ICOM-CC, 1996. p. 16-17. (Cahiers d'étude).

POLERÓ Y TOLEDO, Vicente. *Arte de la restauracion: observaciones relativas à la restauracion de cuadros*. Madrid: Imprenta a cargo de M. A. Gil, 1853.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RESCALA, João José. *Restauração de Obras de Arte: pintura, imaginária, obra de talha*/ João José Rescala. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA., 1984. p. 15.

REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

- RICCI, Corrado. Les agents atmospheriques et la conservation des oeuvres d'art. In: *Museion: revue internationale de muséographie*. Paris: Office International des Musées, [1927-1946], n. 3, v. 15, 1931.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- RIS-PAQUOT, Oscar Edmond. *Guide pratique du restaurateur-amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures*. Paris: Henri Laurens, 1890.
- ROQUETE, J.-I.; FONSECA, José da. *Diccionario dos Synonymos poético e de epithetos da língua portugueza*. Lisboa: Guillard, Aillaud & Cia, 1848.
- ROSADO, Alessandra. História da arte técnica [manuscrito]: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira / Alessandra Rosado. – 2011. 289 f. : il. Orientador: Luiz Antonio Cruz Souza. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Brasiliana, 1941.
- RUIZ DE LACANAL, Maria Dolores. *El conservador-restaurador de bienes culturales: historia de la profesión*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.
- RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- SÁ, Ivan Coelho de. *Curso de Museus – MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional/ Ivan Coelho de Sá e Graciele Karine Siqueira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007.
- SALGADO, Maria Luiza Guimarães. Formação de pessoal técnico em conservação e restauração. *O papel*, São Paulo. Associação Técnica Brasileira de Celulose e papel, mar. 1980, ano XII. p. 43-46.
- SECCO-SUARDO, Giovanni. *Il restauratore del dipinti*. Ulrico Hoepli: Milão, 1894. v. 1.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A teoria do "habitus" em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. São Paulo: USP, 2002.
- SQUEFF, Letícia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. In: *Caderno Cedex*, ano XX, n. 51, novembro de 2000.
- THOMPSON, E. P. *Miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- UNIVERSIDADE DO BRASIL. *Alunos Premiados da Academia Imperial de Belas-Artes*. Escola Nacional de Belas-Artes, Serie D, n. 1, 1958. p. 1-2.

VELOSO, Bethânia Reis. *A formação do conservador-restaurador na Universidade Federal de Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998. p. 71.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauration*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. Originalmente publicado como verbete no Dictionnaire Raisonné de l' Architecture Française Du Xie, au XVIe. Siècle. Paris, Libraires-Imprimeries Reunies, [1854-1868], v. 8, p. 14-34.

WARD, Philip. *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*. Getty Conservation Institute, 1986.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas et al. *Primeira Missa no Brasil: o Renascimento de uma pintura*. Textos de Pedro Martins Caldas Xexéo, Donato Mello Júnior, Andréa Martha Macila Pedreira e Cristiane Calza. Rio de Janeiro: MNBA, 2008.

ZANINI, Walter. *História geral das artes no Brasil*. Instituto Moreira Sales: São Paulo, 1983. p. 579-599.

ARQUIVOS CONSULTADOS

Arquivo Histórico do Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Documentos relativos à Academia Imperial de Belas Artes e Escola Nacional de Belas Artes

Livro de registro das atas da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), 1841, p. 467.

Ata da Sessão de 21 de outubro de 1854 da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), p. 582.

Ata da Sessão de 21 de outubro de 1854 da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), p. 582.

Ata da Sessão de 21 de outubro de 1854, p. 582

Ata da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), 1857, p. 6.

Documento n.º 858

Documento n.º 860, 03 de junho de 1859.

Documento n.º 861.

Documento n.º 866.

Relatório do ano de 1863. Documento n.º 3653, 03 de junho de 1859.

Relatório do ano de 1864, 31 de janeiro de 1865.

Relatório do ano de 1864.

Relatório do ano de 1867.

Relatório do ano de 1870, p. 8.

Relatório da AIBA de 1864, p. 6

Relatório da AIBA de 1869.

Relatório da AIBA de 1870, p. 8.

Documento 1098, AIBA.

Documento nº. 1089, ano de 1876.

Documento nº. 4268 , do ano de 1883.

Documento 4268, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1883.

Relatório da Academia Imperial de Belas Artes do ano 1888, apresentado à Assembléia Geral Legislativa na 4ª Sessão da 20ª Legislatura em maio de 1889.

Relatório da Academia Imperial de Belas Artes do ano 1888, apresentado à Assembléia Geral Legislativa na 4ª Sessão da 20ª Legislatura em maio de 1889.

Relatório da Academia Imperial de Belas Artes do ano 1888.

Relatório da Academia Imperial de Belas Artes do ano 1888, apresentado à Assembléia Geral Legislativa na 4ª Sessão da 20ª Legislatura em maio de 1889.

Documento 375.

Documento 451.

Documento 4747.

Correspondência entre a Escola e o Ministério da Justiça e Negócios Interiores datada de 31/03/1910.

Documento 1961.

Livro de Registro de empregados década de 1890.

Relatório de 1915.

Documento 5100, p. 4., 30 de setembro de 1919.

Documento 570.

Arquivo Histórico Institucional do Museu Histórico Nacional (MHN)

Relatório do ano de 1923 apresentado ao Exmo. Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores pelo Diretor do Museu Histórico Nacional.

Relatório de 1923 apresentado ao Exmo. Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores pelo Diretor do Museu Histórico Nacional

Relatório de 1923. p. 19

Relatório do ano de 1925 apresentado ao Exmo. Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores pelo Diretor do Museu Histórico Nacional.

Relatório do ano de 1926 apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Augusto Viana do Castello, Ministro da Justiça de Negócios Interiores.

Relatório do ano de 1934 do Diretor Geral Gustavo Barroso ao Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde Pública.

Relatório do ano de 1940.

Relatório do ano de 1940 de Edgar de Araújo Romero. Diretor interino do Museu Histórico Nacional ao Ministro da Educação e Saúde.

Relatório do ano de 1941.

Relatório do ano de 1944.

Relatório do ano de 1946.

Relatório do ano de 1947.

Relatório do ano de 1949 de Jenny Dreyfus ao diretor do MHN.

Correspondência do Diretor do Museu Histórico Nacional Gustavo Barroso dirigida ao Ministro da Educação e Saúde. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1948.

Relatório do ano de 1950.

Relatório do ano de 1953.

Relatório do ano de 1954

Relatório do ano de 1958.

Relatório do ano de 1960.

Relatório do ano de 1961. Relatório de Ruy Campello para Josué Montello, diretor do Museu Histórico Nacional

Relatório do ano de 1962. Relatório de Ruy Campello para Josué Montello, diretor do Museu Histórico Nacional.

Declaração de Ruy Alves Campello, Chefe do Gabinete de Restauração do MHN. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1964.

Relatório do ano de 1963. Relatório de Ruy Campello para Josué Montello, diretor do Museu Histórico Nacional.

Processo de readaptação do servidor Ruy Alves Campello.

Relatório do ano de 1966. Relatório de Nicolau Del Negro para Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional

Relatório do ano de 1969. Relatório de Nicolau Del Negro para Comandante Léo Fonseca e Silva, diretor do Museu Histórico Nacional.

Arquivo Central do IPHAN

Telegrama Nº. 179, de Eurico de Aguiar Salles para Rodrigo Mello Franco de Andrade, Vitória – ES, 19 out. 1945.

Carta de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade. 17 ago. 1945.

Relatório de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade. 1945.

Parecer de admissão Nº. 5.072 de 13 set. 1945. *Diário Oficial da União*. 25 de set. de 1945, p. 15.253.

Ofício nº 1496 do diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade para o Senhor Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, datilografado, 24 out. 1945.

Viajem de Estudos aos Estados Unidos – Edson Motta, Perito em Belas Artes do SPHAN. Rio de Janeiro, datilografado, sem datação.

Carta de Edson Motta para [Caríssimo Senhor Doutor] Rodrigo Mello Franco de Andrade. Swarthmore, Pensilvania, Estados Unidos, manuscrita, 20 out. 1945.

Carta de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade. Cambridge, Estados Unidos, manuscrita, 01 mar. 1946.

Carta de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade. Cambridge, Estados Unidos, manuscrita, 06 mai. 1946

Carta de Edson Motta para [Prezado Doutor] Rodrigo Mello Franco de Andrade. Cambridge, Estados Unidos, manuscrita, 26 ago. 1946.

Jornal *Correio da Manhã*, 24/07/64.

“Projeto de Auxílio para a formação de técnicos em conservação de obras de arte”. 1967.

Carta de João José Rescala para [Prezado Sr. Doutor] Rodrigo Mello Franco de Andrade. Salvador, manuscrita, 20 mai. 1952.

Carta de João José Rescala para [Prezado Dr.] Rodrigo Mello Franco de Andrade. Salvador, manuscrita, 28 mar. 1953.

Carta de João José Rescala para [Prezado Dr.] Rodrigo Mello Franco de Andrade. Salvador, manuscrita, 28 mar. 1953.

Discurso de João José Rescala ao tomar posse na Escola de Belas Artes/UFB em 1956.

Carta nº 140 de Rodrigo Mello Franco de Andrade para Professor João José Rescala. Datilografada. Rio de Janeiro, 6 mai. de 1963.

Carta de Jair Afonso para Edson Motta. São João Del Rei, manuscrita, 2 mai. 1957.

Carta de Jair Afonso para Edson Motta. São João Del Rei, manuscrita, 12 dez. 1957.

Carta de Jair Afonso Inácio para Rodrigo Mello Franco de Andrade. Ouro Preto, manuscrita, 27 jan. 1961.

Carta de Rodrigo Mello Franco de Andrade para [Meu caro Jair] Afonso Inácio. Rio de Janeiro, datilografada, 8 fev. de 1961.

Carta de Jair Afonso para Rodrigo Mello Franco. Bruxelas, manuscrita, 5 dez. 1962.

Carta de Rodrigo Mello Franco de Andrade para [Meu caro Jair] Afonso Inácio. Rio de Janeiro, datilografada, 8 fev. de 1961.

Carta de Paul Coremans para John P. Harrison, Diretor Assistente da Fundação Rockfeller. Datilografada. 31 de jul. 1962.

Carta de Rodrigo Mello Franco de Andrade para [Meu caro Jair] Afonso Inácio. Rio de Janeiro, datilografada, 8 fev. de 1961.

Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Estudo das necessidades atuais e possibilidades regionais do programa nacional de preservação de bens culturais. 1980.

Regulamentação da Profissão de Conservador-Restaurador de Bens Culturais – Exposição de Motivos. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional Pró-memória. 1980.

Arquivo Histórico da Prefeitura de Juiz de Fora.

Diário Mercantil. Um patrimônio admirável que deve ser preservado: a necessidade de um técnico para a conservação das obras de arte do Museu “Mariano Procópio”. 09 fev. 1944, nº. 9.387, p. 4.

Núcleo de Memória da Museologia (NUMMUS) da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)**Coleção Regina Liberalli Laemmert**

Coleção RLL. 9552. LIBERALLI, Regina. *Conservação e Restauração de Obras de Artes*. (Monografia). 1939. Caixa 6.

Coleção RLL. 9556. *Um concurso inédito no Brasil*. Jornal “O Globo”. 03 jan. 1940. Caixa 6.

Coleção RLL. 9697 f. Caixa 16. *Manuscrito autógrafa de Regina Liberalli*. Sem data.

Coleção RLL. Série Museologia XI. Bolsa de estudos em Portugal. Relatório de Regina Liberalli Laemmert encaminhado para Ministério dos Negócios Estrangeiros. 27 de jun. de 1966.

Coleção RLL- Certificado de habilitação e homologação da candidata Regina Liberalli no concurso para a carreira de Conservador do Ministério da Educação e Saúde. 9 de dez. 1940.

Coleção Adolpho Dumans. Departamento Administrativo do Serviço Público – Divisão de Seleção e Aperfeiçoamento. *Diário Oficial*. 08 jan. 1939.

APÊNDICE

APÊNDICE A

ANO	DESIGNAÇÃO PROFISSIONAL	DEMANDA INSTITUCIONAL
1841	Restaurador de painéis	AIBA
1855	Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca	AIBA
1860	Ajudante de Conservador da Pinacoteca	AIBA
1890	Conservador	ENBA
1911	Conservador-restaurador (gravura e pintura) Conservador-restaurador (escultura) Ajudante de conservador-restaurador	ENBA
1915	Conservador-restaurador (seção de pintura) Conservador-restaurador (seção de escultura)	ENBA
1922	Serventes e Guardas	MHN
1937	Conservador de Museu	MÊS
1944	Perito em Belas Artes	DPHAN
1960	Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico A e B Auxiliar de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico Preparador de Museu	DPHAN
1973	Técnico em Assuntos Culturais	IPHAN
1980	Conservador-Restaurador de Bens Culturais	IPHAN

Fonte: Do autor

