



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Doutorado em Museologia e Patrimônio**

**Subjetividade e Objetividade:
*as decisões nos
processos de conservação e
restauração dos bens culturais***

Eliane Marchesini Zanatta

UNIRIO/MAST- RJ, fevereiro de 2017

Subjetividade e Objetividade: *as decisões nos processos de conservação e restauração dos bens culturais*

Eliane Marchesini Zanatta,

Aluna do curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio

Linha 02 – Museologia, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável

Tese de Doutorado apresentada à
Coordenação do Programa de Pós-
Graduação em Museologia e Patrimônio
do Centro de Ciências Humanas e Sociais
da Universidade Federal do Estado do Rio
de Janeiro-UNIRIO e Museu de
Astronomia e Ciências Afins-MAST/MCTI.

Orientador : Professor Doutor Marcus Granato

UNIRIO/MAST- RJ, fevereiro de 2017

FOLHA DE APROVAÇÃO

**Subjetividade e Objetividade:
*as decisões nos
processos de conservação e
restauração dos bens culturais***

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins-MAST/MCTI, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por :

Prof. Dr. _____
Marcus Granato (Orientador) PPG-PMUS/MAST

Prof^a. Dr^a. _____
Diana Farjalla Correia de Lima - PPG-PMUS/UNIRIO

Prof. Dr. _____
Ivan Coelho de Sá - PPG-PMUS/UNIRIO

Prof^a. Dr^a. _____
Teresa Toca Porraz - Museo del Alfeñique- México

Prof^a. Dr^a. _____
Guadalupe do Nascimento Campos - pesquis. independ.

Z27 Zanatta, Marchesini Eliane.
Subjetividade e Objetividade: As decisões nos processos de conservação e restauração / Eliane Marchesini Zanatta -- Rio de Janeiro, 2017. xix ; 355f. : Il.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Granato
Referência: f.208- 218.

Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Programa De Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2017.

1. Patrimônio cultural 2. Conservação 3. Restauração 4. Subjetividade 5. Objetividade. I. Granato, Marcus. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins. IV. Título.

CDU: 069 01

*“O passado é lição para se meditar
não para se reproduzir.”*

Mário de Andrade

Ao meu pai (*in memoriam*), que sempre foi tudo para mim: amigo, cúmplice, meu amor verdadeiro...

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido Sérgio, pelo amor, incentivo, compreensão, apoio e por sempre estar ao meu lado nos melhores e piores momentos da minha vida. Obrigado por acreditar em mim.

Aos meus filhos Bruno e Matheus, razão da minha inspiração. Por vocês eu ainda quero ser mais que fui até hoje. Obrigado por vocês existirem.

A minha mãe pelo exemplo de vida e por me ensinar a fazer o melhor de mim. Obrigado pelo seu amor.

Aos professores da banca examinadora, que enriqueceram a minha Tese com preciosas sugestões. Obrigado por terem se dedicado ao meu trabalho.

A Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e o Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Obrigado pelo acolhimento.

Aos meus colegas de doutorado. Obrigado pelos momentos partilhados.

Aos meus colegas do Museu Imperial/IBRAM. Obrigado pelo apoio recebido.

Aos meus amigos Marco Aurélio Hansen, Sandra Leila Troyack, Valéria Bordalo. Obrigado pela amizade e incentivo de sempre.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Ao meu orientador Prof. Dr. Marcus Granato pela dedicação, pela paciência, pelo profissionalismo e pelo seu amor ao ensinar e transmitir sabedoria. Meu eterno muito obrigado.

ZANATTA, Eliane Marchesini. Subjetividade e Objetividade: As decisões nos processos de conservação e restauração dos bens culturais. 2017. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2017. 354 p. Orientador: Prof. Dr. Marcus Granato.

RESUMO

A história da conservação e restauração vem demonstrando que o conservador e o restaurador, como sujeitos nos processos de intervenção em bens culturais, utilizaram-se nas últimas décadas de conhecimentos científicos, estéticos, históricos, culturais, sociológicos, etc., de forma a relacionar-se mais proficuamente com os bens culturais para se chegar a um tratamento mais adequado. Por essas razões, a presente Tese tem como objetivo refletir sobre a subjetividade e a objetividade no âmbito dos processos de conservação e restauração do patrimônio cultural, analisando as significâncias da subjetividade, orientados pela teoria e prática, onde as sínteses das contradições do campo buscam, por um lado a perpetuação do racionalismo, por meio dos métodos de análise científica, aportados nas ciências exatas, e, por outro, o entendimento dos sistemas processuais dos aspectos socioculturais, pelo viés das ciências humanas e sociais, caminhando para o desenvolvimento de um discurso contraditório e complexo no curso da própria história do campo. Entre as influências buscar-se-á o ancoradouro teórico nas proposições de Salvador Muñoz Viñas, autor da *Teoría Contemporánea de la Restauración*, que despertou para essa problemática, reconhecendo formalmente as questões como a subjetividade nos processos de tratamento dos objetos, refletindo uma lógica de mudança no campo, identificando que não há conservação e restauração sem que os sujeitos estejam presentes, exercitando seu pensamento crítico e confrontando novos sentidos sob a perspectiva dos aspectos do espaço social dentro dos quais atuam. Dando sequência a argumentação proposta, serão apresentadas como exemplos práticos as ações de conservação e restauração empreendidas pelo Museu Imperial/IBRAM.

Palavras-chave: Patrimônio cultural, Conservação, Restauração, Subjetividade, Objetividade.

ZANATTA, Eliane Marchesini. Subjectivity and Objectivity: decisions in Cultural Property Conservation and Restoration Procedures, 2017. Doctoral Thesis – Postgraduate Program in Museology and Heritage, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2017. 354 p. Supervisor: Prof. Dr. Marcus Granato.

ABSTRACT

The history of conservation and restoration comes demonstrating that the conservator and the restorer, as subjects at the intervention processes in cultural goods, have utilized in the last decades scientific knowledge, aesthetic, historical, cultural, sociological, etc., in order to relate more deeply with the cultural goods to arrive at a more appropriate treatment. For these reasons, the development of this thesis aims to reflect on subjectivity and objectivity within the processes of conservation and restoration of cultural heritage, analyzing the significances of subjectivity, guided by theory and practice, where the synthesis contradictions of the field seek, on the one hand, the perpetuation of rationalism, by the methods of scientific analysis, anchored in the exact sciences, and, on the other, the understanding of procedural systems of sociocultural aspects, for the perspective of the human and social sciences, walking to the development of a contradictory and complex discourse in the course of the own history of the field. Among the influences will be sought the theoretical anchorage in the propositions of Salvador Muñoz Viñas, author of *Teoría Contemporánea de la Restauración*, which awakened to this problem, formally recognizing the issues as the subjectivity in the treatment processes of objects, reflecting a logic of change in the field, identifying that there isn't conservation and restoration without the subjects being present, exercising their critical thinking and confronting new meanings under the perspective of aspects of social space in which they operate. Following the proposed argument, the conservation and restoration actions undertaken by the Imperial Museum / IBRAM will be presented as practical examples.

Keywords: Cultural heritage. Conservation. Restoration. Subjectivity. Objectivity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esquema comparativo entre um microscópio óptico e um microscópio eletrônico de varredura. Fonte: Empresa Brasileira de Pesquisas Agropecuária – EMBRAPA.

Figuras 2, 3, 4 e 5 - Equipamentos para preparação metalográfica. Fonte: Escola de Engenharia de Lorena - Universidade de São Paulo.

Figura 6 - Microscópio mineralógico. Fonte: Escola de Engenharia Metalúrgica e de Materiais da COPPE/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Figura 7 - Equipamentos para técnicas de datação de radiatividade. Fonte: Centro de Estudos Marítimos e Arqueológicos de Lagos – CEMAL.

Figuras 8 e 9 - Análise dendrocronológica e Anéis de crescimento da árvore. Fonte: Centro de Estudos Marítimos e Arqueológicos de Lagos – CEMAL.

Figura 10 - Equipamento para termoluminescência. Fonte: Centro de Estudos Marítimos e Arqueológicos de Lagos – CEMAL.

Figuras 11, 12 e 13 - Registro fotográfico clássico (antes, durante e depois) do processo de tratamento da escrivanhina da Baronesa de São Clemente. Fonte: Arquivo do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 14 - Moeda macrofotografada. Fonte: Márcia Costa.

Figura 15 - Aplicação da técnica de luz rasante. Fonte: Márcia Rizzo – Núcleo de Apoio à Pesquisa de Física Aplicada ao Estudo do Patrimônio Artístico e Histórico / NAP – FAEPAH – USP.

Figura 16 - Análise com a Lâmpada de Wood. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 17 e 18 - Natureza morta, fotografias com luz monocromática de sódio, frente e verso. Fonte: C. F. G. Figueiredo (IPT) apud MATEUS, Lígia, 2012, p.124.

Figuras 19, 20, 21 e 22 - Escultura em Bronze de Riace do Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, Itália, sendo examinada com a metodologia endoscópica. Imagens internas da cânula endoscópica permitindo a visualização da estrutura e da corrosão presente na superfície interna. Fonte: Mario Micheli e Massimo Vidale (2013, p.208)

Figuras 23 e 24 - Equipamento de raios X com os seus principais componentes e detalhe da cúpula do tubo de raios X. Fonte: Eduardo Jesus.

Figura 25 - Visão binocular para captação de imagem simultânea. Fonte: Salvador Rodrigues.

Figuras 26, 27 e 28 - Escultura examinada em tomógrafo e os seus resultados. Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Margs.

Figuras 29 e 30 - Difrátômetro de raios-X, visão geral e detalhe interno. Fonte: Professor Vitor Paulo Pereira - Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Figura 31 - Análise com câmera digital de infravermelho e a captação de imagem em tempo real no microcomputador. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 32 - Ablação po laser pulsado. Fonte: Laboratório de Filmes Finos do Instituto de Física da Universidade Federal Fluminense – UFF.

Figura 33 – Análise de PIXE externo em objetos de arqueologia. Instituto de Física, Laboratório de Conservação e Restauração, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo – USP.

Figura 34 - Análise com ultrassom para verificar o estado de degradação e a resistência do material, no monumento a Giuseppe e Anita Garibaldi. Fonte: Verônica di Benedetti.

Figura 35 - Sistema portátil de EDXRF posicionado para o altar da Capela-Mor, no convento de Santo Antônio, no Largo da Carioca/RJ. Fonte: Cristiane Calza.

Figura 36 - Componentes do espectrômetro Mössbauer: (a) Gerador de onda para o transdutor; (b) Transdutor de velocidade; (c) Fonte emissora de raios gama; (d) absorvedor; (e) Detector; (f) Pré-amplificador; (g) Fonte de alta tensão; (h) Amplificador; (i) Interface para um computador. Fonte: MÖSSBAUER, 2000, p. 1-12 apud AQUINO, 2014, p. 38.

Figuras 37 e 38 - Aparelho de RMN de 900 MHZ e aparelho de RMN portátil. Fonte: Blumich, B.; Casanova, F.; Perlo, J.; Presciutti, F.; Anselmi, C. & Doherty, B.; 2010.

Figura 39 - Espectrômetro de plasma acoplado com detector de massa. Fonte: Universidade do País Basco.

Figura 40 - Exemplos de espectrômetros de Ultravioleta Visível. Fonte: Universidade Federal do Pará/Instituto de Tecnologia/Faculdade de Engenharia Química/Elementos de Instrumentação Científica/Professor Davi Brasil.

Figura 41 - Esquema gráfico do espectrômetro de infravermelho. Fonte: Tiago Becerra Paolini.

Figuras 42 e 43 - Visão geral de laboratório de química via úmida. Fonte: Universidade Federal de Viçosa/MG.

Figura 44 - Cromatógrafo líquido. Fonte: Universidade do País Basco.

Figura 45 - Equipamentos de análise PR ativação de nêutrons. Fonte: Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares – IPEN

Figura 46 - Amostrador de ar microbiológico digital e placa de Petri. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Figura 47 - Higrômetro de pelo humano. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração Museu Imperial/IBRAM

Figura 48 - Psicômetro. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Figura 49 - Termômetro. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu

Imperial/IBRAM

Figura 50 - Termohigrógrafo mecânico. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Figura 51 - Data logger. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Figura 52 - Luxímetro. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Figura 53 - Medidor de Ultravioleta. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Figura 54 - Vista da Fazenda do Padre Correia - Atribuída a Friedrich Sellow. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

Figura 55 - Planta da cidade de Petrópolis de autoria de Júlio Frederico Koeller. Fonte: Acervo Companhia Imobiliária de Petrópolis.

Figura 56 - Vista do Palácio Imperial de Petrópolis. Têmpera sobre cartão, Friedrich Hagedon, 1855. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

Figura 57 - D. Pedro II e a Imperatriz D. Teresa Cristina no parque do Palácio de Verão em Petrópolis. Fonte: Acervo do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 58 e 59 - D. Pedro II em seu leito de morte e Jornal parisiense com ilustração do funeral do Imperador do Brasil. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

Figura 60 - Tumulo do imperador D. Pedro II e da imperatriz D. Teresa Cristina na Catedral de Petrópolis. Fonte: Bruno Zanatta

Figura 61 - Fachada do Museu Histórico de Petrópolis. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

Figura 62 - Fachada do Museu Imperial. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

Figura 63 - O Presidente Getúlio Vargas ao lado de Alcindo Sodré, à direita, na inauguração do Museu Imperial (Diário de Notícias de 17/03/1943). Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

Figura 64 - Casa Claudio e Souza, na cidade de Petrópolis. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM

Figura 65 - Casa Gayer, no bairro do Cosme Velho, no Rio de Janeiro. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

Figura 66 - Detalhe do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial. Foto: Eliane Marchesini Zanatta, 2015.

Figuras 67 e 68 - Vistas parciais da Galeria Restauo. Foto: Eliane Marchesini Zanatta, 2013.

Figura 69 - Formulário utilizado para a rotina de conservação das coleções em exposição. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 70, 71, 72, 73 e 74 - Exemplos de ações de higienização em objetos que integram as coleções em exposição. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 75, 76, 77 e 78 - Lustre em tratamento no Laboratório e após tratamento no seu local de origem. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 79 - Sala do Gabinete de D. Pedro Augusto após tratamento de conservação e restauração. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 80 - Adereço – colar – da Imperatriz D. Leopoldina. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 81 - Funcionários terceirizados em treinamento. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 82, 83, 84, 85 e 86 - Exemplos de algumas medidas tomadas pelo Laboratório para a guarda dos objetos nas Reservas Técnicas. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 87, 88 e 89 - Exemplos de algumas atividades de conservação corretiva. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 90 - Detalhe do contraste da maçaneta. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 91 – Berlinda de Aparato do Imperador D. Pedro II antes da restauração. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 92 – Esquema gráfico da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 93 – Higienização da berlinda à época da incorporação ao acervo do Museu Imperial. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 94, 95 e 96 - Inscrições localizadas em elementos distintos, após o desmonte da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 97 e 98 – Exemplos dos acondicionamentos utilizados durante os processos de conservação e restauração. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 99, 100, 101, 102, 103 e 104 – exemplos de algumas etapas do tratamento dos elementos em madeira da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 105, 106 e 107- detalhes dos elementos em couro da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 108, 109, 110 e 111– detalhes de alguns elementos em metal da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 112, 113, 114, 115 116, 117, 118 e 119 - detalhes dos elementos têxteis da berlinda antes, durante e após tratamento. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 120 – nove das treze amostras que foram enviadas a instituição **A** para identificação da madeira. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 121 – Medições de fluorescência de raios x com equipamento portátil realizadas na caixa da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 122, 123 e 124 – fungos isolados em diversos elementos da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 125, 126, 127, 128 e 129 - imagens referentes às análises com infravermelho, fluorescência de raios X e radiografia digital realizados em elementos diversos da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 130 e 131 – Detalhe da assinatura e data do profissional que reconstituiu a estrutura do assento. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147 e 148 - detalhes do trono do imperador D. Pedro II antes, durante e após o tratamento de conservação e restauração. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 149, 150, 151, 152, 153 e 154 - detalhes dos procedimentos de coleta dos microorganismos no trono do imperador D. Pedro II. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 155 e 156 – Medições de fluorescência de raios X no trono do imperador D. Pedro II. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 157, 158, 159, 160 e 161 – Detalhes dos elementos em madeira e marfim durante o diagnóstico do estado de conservação do berço de número 1. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 162 – Dossel fixado ao berço de número 1 durante o diagnóstico do estado de conservação. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 163 – Detalhe do leito do berço de número 1. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 164, 165 e 166 – Detalhes do tratamento da base do berço de número 1. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 167, 168, 169, 170, 171, 172 e 173 - apresentam detalhes da reintegração da asa da serpe. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182 e 183 – Detalhes dos procedimentos de higienização mecânica e reconstituição em impressão 3D dos elementos em metal das colunas do berço. Fonte: Laboratório de Conservação e restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 184, 185, 186 e 187 - Detalhes dos elementos em marfim. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194 e 195 - detalhes do leito e do dossel do berço de número 1. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 196 e 197 – elementos em madeira durante o processo de higienização. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 198 e 199 - elementos em metal durante e após a higienização. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 200 – Detalhe dos elementos em marfim de sustentação do dossel. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figuras 201, 202, 203, 204, 205 e 206 - elementos têxteis durante o tratamento. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Figura 207 – Berços após o tratamento no circuito expositivo. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS

DEMU – Departamento de Museus

CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Móveis

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

ICOFOM – Comitê Internacional de Museologia

ICOFOM-LAM – Grupo Regional de Trabalho para a América Latina e o Caribe do Comitê Internacional de Museus

ICOM – Conselho Internacional de Museus

ICOM-CC – Conselho Internacional de Museus – Comitê para Conservação

ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios

ICR – Istituto Centrale Del Restauro

ICCROM – Centro Internacional para Estudos e Preservação do Patrimônio Cultural

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAST – Museu de Astronomia e Ciências Afins

MHN – Museu Histórico Nacional

MI – Museu Imperial

SAMI – Sociedade de Amigos do Museu Imperial

SPHAN – Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UKIC – United Kingdom Institute for Conservation

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAS	1
Capítulo 1	FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS	11
	1.1 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	12
	1.1.1 - Preservação do patrimônio e Museologia	14
	1.1.1.1- Patrimônio: entendimentos conceituais	14
	1.1.1.2 - Preservação, conservação e restauração do patrimônio	22
	1.1.1.3 - Conservação do patrimônio: aproximações com a Museologia	39
	1.1.2 - Teorias da conservação e restauração	48
	1.1.3- A temática da subjetividade na conservação e restauração de bens culturais.	79
	1.1.3.1 - Subjetividade: contribuição filosófica	81
	1.1.3.2 - A manifestação da subjetividade na conservação e restauração	89
	1.2 - METODOLOGIA DA PESQUISA	98
Capítulo 2	METODOLOGIAS CIENTÍFICAS APLICADAS À CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO	101
	2.1 - BREVE HISTÓRICO SOBRE A INSERÇÃO DAS METODOLOGIAS CIENTÍFICAS NAS PRÁTICAS DE CONSERVAÇÃO	102
	2.2 - Metodologias de Análise para Apoio à Conservação	106
	2.2.1 - Microscopia óptica e eletrônica	107
	2.2.2 - Metalografia	110
	2.2.3 - Sistemas de datação	111
	2.2.4 - Registros fotográficos	115
	2.2.5 - Métodos utilizando radiação eletromagnética	121
	2.2.6 - Ondas mecânicas	128
	2.2.7 - Espectroscopias	130

	2.2.8 - Análises químicas por via úmida	139
	2.2.9 - Cromatografia iônica	141
	2.2.10 - Análise por ativação de nêutrons - NAA	142
	2.2.11 - Análises biológicas	142
	2.3 - MONITORAMENTO CLIMÁTICO	143
Capítulo 3	O MUSEU IMPERIAL	149
	3.1 - REMEMORANDO: DO IMPÉRIO À REPÚBLICA	151
	3.2 - A CONCEPÇÃO E CRIAÇÃO DO MUSEU	158
	3.3 - BREVE PANORAMA ORGANIZACIONAL DO MUSEU	169
	3.4 - AS COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS	174
	3.5 - CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DAS COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS	192
	3.5.1 - Conservação das coleções em exposição	203
	3.5.2 – Conservação das coleções museológicas nas áreas de guarda	214
Capítulo 4	APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS PROCESSOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE ALGUNS BENS CULTURAIS EMBLEMÁTICOS DA COLEÇÃO DO MUSEU IMPERIAL	219
	4.1 - CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA BERLINDA DE APARATO DO IMPERADOR D. PEDRO II	220
	4.1.1 - Dados catalográficos	222
	4.1.2 - A subjetividade e objetividade produzidas no transcorrer do diagnóstico do estado de conservação	231
	4.1.3 - Questões teóricas e metodológicas que subsidiaram a execução do projeto: a presença da subjetividade	245
	4.1.4 – Subjetividade e objetividade: o tratamento de conservação e restauração	246
	4.1.5 - A objetividade na remontagem geral	272
	4.1.6 - A objetividade caracterizada pelas análises científicas	275

4.2 - A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO TRONO DO IMPERADOR D. PEDRO II	283
4.2.1 – Dados catalográficos	284
4.2.2 – Diagnóstico do estado de conservação do trono: subjetividade e objetividade	285
4.2.3 - Referencial teórico e metodologia no tratamento do trono: enfoques subjetivos e objetivos	287
4.2.4 – Conservação e restauração do trono: a subjetividade interagindo com a objetividade	288
4.2.5 – O juízo objetivo das investigações científicas	293
4.3 – CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DOS BERÇOS DOS FILHOS DO IMPERADOR D. PEDRO II	295
4.3.1 – Dados catalográficos do berço número 1	297
4.3.1.1 – Diagnóstico do estado de conservação do berço número 1: subjetividade e objetividade	298
4.3.1.2 – Embasamento teórico e a metodologia utilizada no tratamento dos berços de número 1 e número 2: entrelaçamento da subjetividade e objetividade	302
4.3.1.3 – O tratamento de conservação e restauração do berço de número 1: subjetividade e objetividade	303
4.3.2 – Dados catalográficos do berço número 2	309
4.3.2.1 – Diagnóstico do estado de conservação do berço número 2: subjetividade e objetividade	310
4.3.2.2 – O tratamento de conservação e restauração do berço de número 2: subjetividade e objetividade	311
4.4 – ANÁLISE CRÍTICA E COMPARATIVA DOS PROCESSOS	316
CONSIDERAÇÕES FINAIS	325
REFERÊNCIAS	334

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta tese tem como questão principal estudar os aspectos subjetivos e objetivos dos processos decisórios da conservação e restauro de bens culturais, evidenciando exemplos práticos que surgiram a partir dos questionamentos e preocupações afloradas em meio a experiência desta autora, junto ao Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial. Perceberam-se, na práxis, os desencontros entre as opiniões e posturas dos profissionais, representantes das diversas áreas do conhecimento, que atuaram em distintos projetos, caracterizando uma situação contrária à que se julgava estar cumprindo todos os requisitos pré-estabelecidos para uma eficiente postura de conservação e restauração, afiguradas pelas preconizações teóricas do campo.

O Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial foi instituído oficialmente em 1975, entretanto já funcionava desde os anos de 1952. Porém o recorte temporal do qual se pretende apresentar alguns exemplos práticos corresponde aos últimos quinze anos, período no qual, assumi integralmente às atividades junto a este setor.

Vislumbrou-se com a execução dos últimos projetos, a amplitude na busca das significâncias, sejam de caráter material e imaterial, por meio de soluções que se julgava teoricamente adequadas, produzidas por estudiosos da área e a partir de textos produzidos pelos organismos internacionais envolvidos com a preservação dos bens culturais, mas os resultados foram incompletos e ineficientes.

O desafio para lidar com os problemas ora percebidos, conduziram às leituras que ajudassem a estruturar uma proposta de estudo capaz de perceber a importância das preconizações teóricas da área, mas que também se respaldassem nas práticas dos profissionais envolvidos com a preservação dos bens culturais. Até porque há de se considerar as dificuldades que envolvem a conservação e restauração na conversão do arcabouço teórico para a prática.

A conservação e restauração do patrimônio cultural tem uma particularidade em seu *modus operandi*, que a torna complexa, envolve técnica e ciência. Essa complexidade também envolve aspectos, que requerem conhecimentos filosóficos, históricos, estéticos, éticos, físicos, químicos e biológicos, mas nem sempre é visto necessariamente nesta ordem.

Essa tendência de agregar conhecimentos de outras áreas do saber surgiu no século XIX, quando proposições foram estruturadas com a tentativa de disciplinar e limitar as ações de conservação e restauração, tendo em vista que as

más restaurações estavam causando prejuízos maiores às obras de arte, do que a própria ação do tempo sobre as mesmas. Preconizava-se a necessidade de tornar o restauro um ato científico, que seguisse princípios e métodos determinados pelos valores estéticos ou históricos.

Mas é somente em meados do século passado¹, que surge a utilização de métodos científicos aportados nas ciências exatas e biológicas, visando esclarecer dúvidas e fornecer dados mais exatos sobre o objeto a restaurar e sobre os materiais utilizados no restauro. Vários museus decidiram criar seus próprios laboratórios de pesquisa sobre os objetos, entendendo que a cooperação entre as áreas, conservação e restauração, com a diversidade dos segmentos das ciências exatas e biológicas, seriam indissociáveis a partir de então.

A preservação contemporânea vem valendo-se das análises científicas que apontam para múltiplas direções de pesquisas, como colaboração interdisciplinar, caracterizada pela profusão de métodos para o estudo de um único objeto com o intuito de obter informações sobre a composição dos materiais constitutivos, a tecnologia de manufatura, o período histórico, o estado de conservação, bem como, o estudo da biodeterioração do artefato.

A sequência do surgimento dessas metodologias não tem uma ordem cronológica definida, sabe-se apenas que são inúmeras as publicações, conferências, encontros, seminários, dentre outras formas que o campo se utiliza para divulgação dos métodos e de seus resultados. Atualmente, é impensável executar um projeto de conservação e restauração em um bem cultural sem o uso das potencialidades dos procedimentos oriundos da Biologia, Física, Química e Engenharias, dentre outras.

No entanto, a experiência vem demonstrando que estudos dessa categoria geram muitas vezes um conjunto de dados de difícil compreensão para os profissionais da conservação e restauração. Os resultados das análises podem resultar em abordagens distanciadas dos objetivos iniciais propostos para a preservação dos objetos culturais.

Pode-se considerar que a conservação e restauração perpassam por questões significativas na busca da tomada de consciência da importância da preservação do patrimônio cultural, e que o restauro científico não é suficiente para

¹ Em 1958 a revista intitulada *Archaeometry*, fundada por Research Laboratory for Archaeology and the History of Art da Universidade de Oxford publicava textos relacionados com análises quantitativas dos materiais, inicialmente, físico-químicos e somente mais tarde os biológicos. Outras apresentações surgiram mais tarde, mas com conceitos ainda muito generalista. Assim Olin, em sua publicação de 1982 questiona qual seria o futuro da Arqueometria. (OLIN, 1982, p.42).

abarcando toda a complexidade que o campo exige. Granato (2011, p.307) argumenta que “A objetividade na conservação, fundamento da abordagem científica, prevalente a partir do final do século XX, seria substituída por uma forma de subjetivismo”, na teoria contemporânea de Muñoz Viñas, ganhando cada vez mais espaço em nossa sociedade.

O subjetivismo em Muñoz Viñas é, portanto, a intenção de enxergar e avaliar todas as “coisas”, segundo os parâmetros de cada indivíduo. É um conjunto de idéias que atribui mais importância ao sujeito do que ao objeto em estudo. É um aspecto filosófico baseado na “Crítica da Razão Pura” que o filósofo Kant² formula para investigar as condições de possibilidade na experiência do conhecimento, de como o sujeito e objeto se relacionam e em que condições esta relação pode ser considerada legítima (KANT, 1989).

A subjetividade é, por conseguinte, entendida como sistema complexo que afeta o próprio curso da sociedade e das pessoas que a constituem, dentro do movimento das complexas redes de relações que caracterizam o desenvolvimento social. Segundo João Cabral dos Santos, o sentido da subjetividade exprime as diferentes formas da realidade "em complexas unidades simbólico-emocionais, nas quais a história do sujeito e dos contextos sociais produtores de sentido separa esta categoria de toda a forma de apreensão racional" (2009, p.127).

É por esta razão que a produção do conhecimento subjetivo é sempre única, de certo modo original, mas atenta, pois esse conhecimento tem que ter o suporte no sujeito sabedor; a ênfase está na percepção interna, na intuição do profissional. Enfatiza-se neste caso, a problemática de pensar conjuntamente as questões relacionadas à ética profissional.

A tese tem como objetivo geral identificar, analisar e avaliar, no processo decisório para a conservação e o restauro de bens culturais, o papel dos aspectos subjetivos envolvidos, em contraponto ao papel exercido pelas metodologias de análise oriundas das ciências exatas e biológicas.

Como objetivos específicos:

- Identificar os diferentes entendimentos acerca do significado de bem cultural;

² Emmanuel Kant, considerado o último filósofo da era moderna. Nasceu em 22 de abril de 1724, morrendo a 12 de fevereiro de 1804 na Prússia. Kant formula um projeto de filosofia crítica que visa dar conta da possibilidade do homem de conhecer o real e de agir livremente, tentando resolver o problema do conhecimento racional e empírico, pois não concordava que a experiência sensível era limitada (KANT, 1989).

- Avaliar as teorias da conservação (clássicas e contemporâneas), avaliando suas perspectivas de intervenção e identificando seus aspectos subjetivos e objetivos;
- Refletir sobre o caráter subjetivo das decisões no contexto da prática da conservação;
- Analisar as contribuições metodológicas científicas aplicadas à conservação e restauração de bens culturais;
- Analisar os procedimentos utilizados e os resultados obtidos com as metodologias que embasaram as ações de preservação da berlinda de aparato do imperador D.Pedro II, dos dois berços que serviram aos filhos do imperador D.Pedro II e do trono do imperador D.Pedro II.

Com esses objetivos, serão estabelecidas reflexões e discussões teórico-conceituais sobre a conservação e restauração dos bens culturais, promovendo um debate interdisciplinar com as diversas áreas do conhecimento que atuam na preservação dos objetos culturais, estudando as aproximações e conflitos dessas correntes cientificistas que atuam na conservação desses bens simbólicos.

Os rumos desta tese foram tomados a partir das seguintes principais questões:

- Qual a contribuição das metodologias analíticas científicas para a conservação e restauração do patrimônio cultural?
- Qual o papel dos aspectos subjetivos nas decisões da área de conservação de bens culturais, na contemporaneidade?
- Existiu espaço para a subjetividade nas decisões sobre as intervenções de conservação de bens culturais no âmbito do Museu Imperial?
- Que aspectos teóricos embasaram as intervenções realizadas nos exemplos abordados nesta tese?
- Qual a importância dos aspectos subjetivos e objetivos nos resultados obtidos com as ações de preservação da berlinda, do trono e dos berços?

A tese foi estruturada em quatro capítulos. O Capítulo 1 intitulado como “Fundamentos Teóricos e Metodológicos” dividi-se em duas etapas, a primeira relacionada com os embasamentos teóricos que fundamentam a pesquisa e a segunda apresenta as metodologias que foram utilizadas para o desenvolvimento do presente estudo.

Destaque para os preceitos teóricos de Salvador Muñoz Viñas, basilares para a condução do presente estudo. Autor da Teoria Contemporânea de la Restauración

defende o caráter simbólico da restauração, um aspecto essencial para o tratamento de objetos na atualidade, oferecendo instrumentos conceituais mais flexíveis e adaptáveis às modificações de caracterização do patrimônio cultural. Nas palavras do autor:

Em suma, a teoria contemporânea da restauração é mais útil do que as teorias clássicas, pois permite entender melhor muitos dos problemas enfrentados pelo restaurador ou aqueles afetados por seu trabalho, para que o esforço de adaptação provavelmente vale a pena. (Tradução nossa)³

Muñoz Viñas faz uma avaliação das teorias de conservação e restauração ao longo dos séculos XIX e XX, analisando os aspectos contraditórios e sua aplicabilidade no mundo contemporâneo, onde a subjetividade não pode ser abandonada ao avaliar os seres, os fatos e os objetos, segundo o ponto de vista de cada profissional responsável pelas ações de conservação e restauração.

Para tanto, afastar-se daquele profissional de outrora, quando a restauração era realizada, em geral, por artistas ou por pessoas com “habilidade manual”, vinculados somente a uma legitimidade artística ou histórica, direcionado para o objeto e sua materialidade, muito diferente de hoje quando os valores culturais se modificaram, trazendo a tona conceitos do intangível e conseqüentemente inserindo a participação de diversos agentes sociais.

Muñoz Viñas muda o olhar sobre a restauração afastando “do que” se deve fazer “para que” se faz, evidenciando o significado que envolve os objetos para um determinado grupo. “O valor simbólico que é convencional e por assim dizer subjetivo, deve ser levado em conta ao decidir como se restaura” (Tradução nossa).⁴ Defende que um objeto é restaurado para uma comunidade, para um proprietário, mas nunca para ele mesmo. Assim, com tais conceitos norteia o principal apoio teórico-metodológico para atender ao recorte temático aqui proposto.

No que diz respeito à complexidade do extrato temático desta tese, tratar-se-á de esclarecer o que se entende por patrimônio, museologia, preservação e por cada uma das ações que dela fazem parte, como conservação, restauração e conservação preventiva, campo ainda impreciso, através da historicidade das principais correntes teóricas e das abordagens dos organismos nacionais e internacionais sobre a preservação do patrimônio.

³ En resumen, la teoría contemporánea de la restauración es más útil que las teorías clásicas porque permite comprender mejor muchos de los problemas que afronta el restaurador o las personas afectadas por su trabajo, de modo que ese esfuerzo de adaptación probablemente valga la pena. (2010, p. 14)

⁴ El valor simbólico, que es convencional y por ende subjetivo, debe ser tenido en cuenta a la hora de decidir cómo se restaura...” (2010, p.175).

Os conceitos dos integrantes dos Annales, principalmente os da terceira geração, também atenderam às proposições deste projeto, por defender a relevância dos aspectos socioculturais, destacando a emergência dos novos objetos no âmago das questões históricas. Tais reflexões são utilizadas em caráter de complementação a análise documental, até porque a história precisa ser abordada a partir de várias fontes possíveis e sob múltiplas vertentes, para definitivamente romper com o dogmatismo, defendido pela historiografia tradicional.

Pretendeu-se trabalhar com uma fundamentação teórica que caminhasse em direção contrária à historiografia primitiva saturada de noções, estruturas, hierarquias, sistemas, subsistemas, modelos, enfim, uma história sem o sujeito como é apontado pelo historiador Peter Burke, uma história cheia de obstáculos que, por outro lado, a Escola dos Annales é capaz de se livrar e redefinir como um estudo dos processos e práticas das quais se constrói um sentido e se valoriza o mundo social. (BURKE, 2002)

Dando continuidade ao aporte teórico secundário, foi inserida a categoria analítica com a qual Pierre Bourdieu fundamenta os seus conceitos de poder simbólico (2009), isto é, pensa a sociedade para fazer um paralelo de *campus* e *habitus* com a trajetória e a construção do patrimônio, entendendo-o como um processo, uma forma cultural que se articula com outras ciências.

Ainda neste Capítulo, no que diz respeito à subjetividade e objetividade, vislumbrou-se suportes teóricos para o estudo na interfase com a filosofia, com vistas a fundamentar o saber humano a partir de um conjunto interpretativo que se constitui em apreciação, imaginação e sensibilidade (KANT, 1989), para aclarar e assegurar os conceitos e proposições fundamentais para a base do presente estudo.

Em relação a metodologia os estudos foram conduzidos de forma que num primeiro momento para atender aos objetivos desta tese, foi realizado estudos em fontes primárias e secundárias, fortalecendo o embasamento teórico e a posição de diferentes autores que se ocupam em estudar a construção do conhecimento científico em suas variadas dimensões e características.

Junto a este contexto e como formas de valorização das memórias do Museu Imperial foram levantados dados para a geração de informações em fontes primárias. A partir daí, para a apresentação dos resultados de forma condizente ao método de procedimento para a investigação conjugou-se os métodos histórico e comparativo.

Foram acionados por meio presencial e eletrônico as bases de dados relativas a textos acadêmicos de diversas universidades no Brasil e no exterior, bem como

organismos relacionados com a preservação do patrimônio cultural e com a tecnologia.

Os procedimentos utilizados e os resultados obtidos com a conservação e restauração da berlinda de aparato do imperador de D. Pedro II, dos dois berços que serviram aos filhos do imperador D. Pedro II e com o trono do imperador D. Pedro II, foram observadas utilizando-se o método dedutivo, com os seguintes procedimentos:

- levantamento de dados nas Fichas Técnicas do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial,
- levantamento do histórico do estado de conservação da berlinda, dos berços e do trono desde a aquisição pelo MI,
- consulta à Documentação Museológica, referentes aos dados catalográficos sobre a berlinda, os berços e o trono;
- levantamento dos relatórios técnicos dos profissionais responsáveis pelas análises científicas nos levantamentos físico/químicos da berlinda e dos profissionais envolvidos com as pesquisas microbiológicas, direcionadas para o estudo da biodeterioração, controle e detecção de espécies microbianas.

Enfim, desenvolveu-se uma pesquisa assumindo uma perspectiva específica, sem renunciar a uma visão ou conhecimento geral, que proporcionasse um contexto suficientemente amplo para que a análise se tornasse coerente e os fatos narrados se relacionem com seus antecedentes e posteriores, até mesmo os mais remotos, a partir de uma observação exata, completa, sucessiva e metódica, mas, sobretudo imparcial como nos ensinam Barros e Lehfeld (1986).

O Capítulo 2, denominado “Metodologias Científicas Aplicadas à Conservação e Restauração”, apresenta de forma abreviada os métodos científicos que são utilizados na conservação e restauração, ancorados nas ciências exatas e biológicas, com vistas a ampliar o conhecimento sobre os objetos, ampliando as informações sobre a identificação dos materiais constitutivos, técnicas de manufatura, datação e os processos de degradação.

No Capítulo 3, designado “O Museu Imperial”, é caracterizado pela trajetória institucional, com uma visão particular sobre a formação do acervo arquivístico, bibliográfico e museológico representantes do período monárquico brasileiro. Ainda neste Capítulo, está evidenciado as políticas institucionais de preservação, voltadas especialmente para os objetos museológicos, recorte temático desta tese, destacando

a atuação do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, responsável pela gestão das ações de conservação e restauração.

Há de se acrescentar que o Museu Imperial, recorte espacial do estudo de caso, foi criado em 1940, no contexto da política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, praticada durante o governo do Presidente Getúlio Vargas. A instituição foi instalada no antigo Palácio de Verão de Petrópolis e sua criação objetivou a consolidação da memória do Império Brasileiro, por meio do acervo representativo desse momento histórico.

Unidade autônoma do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, Autarquia Federal, vinculada ao Ministério da Cultura, o MI figura entre os museus mais frequentados do país, seja pelo público visitante, ou pelos consulentes do Brasil e do exterior, que buscam informações sobre o 1º e 2º Reinados.

O Capítulo 4, intitulado “Apresentação e análise dos processos de conservação e restauração de alguns bens culturais emblemáticos da coleção do Museu Imperial”, apresenta e analisa três projetos emblemáticos das coleções do Museu Imperial, que passaram por processos de conservação e restauração, buscando refletir sobre as presenças e ausências da subjetividade e da objetividade durante os procedimentos de tratamento dos objetos.

Foram utilizados como referência os projetos: Plano de gerenciamento: conservação e restauração da berlinda de aparato do imperador D. Pedro II; Conservação e restauração dos dois berços que serviram aos filhos do imperador D. Pedro II e Conservação e restauração do trono do imperador D. Pedro II, objetos símbolos que fazem parte da história do povo brasileiro.

Sob esta ótica, a justificativa imperiosa é a busca pela compreensão e o aprofundamento de uma lacuna de estudos que evidencie os aspectos subjetivos e objetivos que se entrelaçam no campo da preservação dos bens culturais, ainda não sistematizados e muito menos divulgados em obras específicas, visando à ampliação das possibilidades de reflexão e de reavaliação das posturas metodológicas, presentes no cotidiano das práxis da conservação e restauração.

É importante registrar que até o momento não foi localizada nenhuma bibliografia acerca dos métodos científicos de análises aplicadas à conservação e restauração do patrimônio cultural com o intuito de suscitar reflexões, análise e questionamentos dos seus resultados, em especial utilizando-se como exemplos objetos de grande relevância nacional que integra o acervo do Museu Imperial.

Esta pesquisa de tese, portanto, aborda temática quase intocada pelos estudos acadêmicos, relacionada à preservação de bens culturais musealizados, possibilitando ainda um contraponto prático ao se relacionar com o acervo de um dos mais importantes museus brasileiros.

Capítulo 1

**FUNDAMENTOS TEÓRICOS E
METODOLÓGICOS**

1 - FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

Neste Capítulo serão apresentadas e discutidas as abordagens teórico-conceituais que serão base para os estudos para esta tese. A dinâmica é abrangente, considerando a amplitude dos extratos temáticos, em especial quando relacionada com a complexidade das teorias da conservação e restauração que serão apresentadas a partir de uma historicidade das principais correntes teóricas. Em caráter complementar, serão abordadas as proposições elaboradas pelos organismos nacionais e internacionais que se destacam na preservação do patrimônio cultural.

Ainda neste Capítulo será explanada a metodologia da pesquisa utilizada para alcançar os objetivos pretendidos com esta pesquisa para tese.

1.1 - Fundamentação Teórica

A organização deste item coloca-se, num primeiro momento, sobre o conjunto de referenciais teóricos conceituais, a partir de autores capazes de esclarecer o sentido que é dado à preservação do patrimônio e aos estudos do patrimônio no âmbito da Museologia.

A seguir, serão apresentadas as Teorias de Conservação e Restauração, a partir do que é considerado o aparecimento cientificista, quando surgem as teorias e reflexões com sentido crítico, como definido por González-Varas (2008), com vistas à criação de instrumentos normativos direcionados para a gestão da conservação e restauração. Destaca-se neste item a *Teoría Contemporánea de la Restauración*, de Salvador Muñoz Viñas (2003), pela defesa do caráter simbólico envolvido na restauração, um aspecto essencial para o tratamento dos bens culturais.

O estudo subsequente volta-se para a investigação do entendimento sobre a subjetividade, no que concerne às posturas do ser humano em relação aos predicados do objeto, entendendo que esta se relaciona à questão principal da tradição filosófica. O resultado desse entendimento será levado em conta para responder aos questionamentos que impulsionam a presente tese, buscando analisar as frequentes omissões dos interpretes que atuam no campo da conservação e restauração, acerca dos limites e das possibilidades da autofundamentação da razão.

A disposição das informações deste item se apresenta a partir de uma abordagem cronológica do desenvolvimento dos temas em questão, já que esta foi considerada a melhor forma para acompanhar as transformações que moldaram o pensamento e a prática nos dias atuais.

As outras perspectivas de estudos, identificadas como aportes secundários, são incluídas em razão da relação do espaço social demarcado nesta tese e serão aportadas pelos preceitos da História Cultural, relacionada com Peter Burke, integrante da Escola dos Annales⁵, conjuntamente com os princípios do sociólogo Pierre Bourdieu.

Os conceitos dos integrantes dos Annales, principalmente os da terceira geração, também atenderão às proposições desta tese, por defenderem a relevância dos aspectos socioculturais, destacando a emergência dos novos âmagos das questões históricas, sendo utilizados em caráter de complementação a análise documental.

Inserem-se neste contexto de interpretação, as categorias analíticas com as quais Bourdieu pensa a sociedade. Assim, de forma sucinta, serão utilizados os conceitos bourdieusianos estabelecidos pelo espaço social demarcado pela preservação do patrimônio cultural. *Campus e habitus* e conseqüentemente seu poder simbólico (BOURDIEU, 2009), evidenciados com a trajetória de construção do pensamento preservacionista do patrimônio. Para Bourdieu, a sociedade é configurada por vários espaços dotados de relativa autonomia, mas regidos por regras próprias.

Assim, a inserção dos conceitos desses intelectuais, que se destacam no contexto do assunto e que de forma muito peculiar caminham em busca de uma valoração cultural como uma categoria primordial para a compreensão do mundo, tornar-se-ão ponto de partida e de chegada para as pesquisas e análises no que se propõem os objetivos do presente estudo.

Em caráter complementar, serão considerados os documentos produzidos em diferentes épocas e partes do mundo sobre as políticas de preservação cultural, conhecidos como Cartas Patrimoniais, bem como, os instrumentos normativos produzidos pelas organizações de caráter não governamental, como a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura - UNESCO, por meio dos seus Conselhos como o Conselho Internacional de Museus - ICOM, o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios - ICOMOS e o Conselho da Europa.

É fundamental explicar que este item, ao propor uma reflexão e discussão do pensamento em diversos autores, teve como intento o desenvolvimento da pesquisa dentro de uma perspectiva suficientemente ampla, buscando ser coerente

⁵ A Escola dos Annales trouxe uma renovação da historiografia em diversos campos, preocupando-se em tirar a história de seu isolamento disciplinar, de forma que o pensar a história, estejam abertas as problemáticas e a metodologia existentes em outras ciências sócias, no que se costuma denominar de multidisciplinaridade. Os Annales caminham em busca de uma História totalizante, compreendendo o homem em toda a sua plenitude (BURKE, 1997).

com o espaço temporal de cada um deles, não cometendo anacronismos, reconhecendo que o diálogo deve ser legítimo na busca do conhecimento pela preservação do patrimônio cultural.

1.1.1 - Preservação do patrimônio e Museologia

Para melhor compreensão e dimensionamento das abordagens teórico conceituais desta tese, serão contemplados neste item os estudos epistemológicos relacionados com a preservação do patrimônio e a Museologia, com vistas a estruturar um panorama da sistematização do conhecimento científico dos campos em questão, antes de constituir uma conexão com as teorias de conservação e restauração do patrimônio cultural, que serão abordadas em item subsequente.

1.1.1.1- Patrimônio: entendimentos conceituais

A noção de patrimônio, segundo estudiosos do tema é ambígua. Lima e Costa afirmam, no contexto da pesquisa Termos e Conceitos da Museologia, realizada no âmbito da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, que o termo foi:

Registrado pela primeira vez no Direito Romano, sua referência documental remonta ao período Republicano de Roma, evidenciadas na Lei da XII Tábuas. O termo "Patrimonium", inicialmente, apresentou sentido baseado em "pater", posteriormente assumindo a forma Patrimonium, legando ao Direito, hoje, referencia histórica (LIMA; COSTA, 2006, p.11).

Na atualidade, podem-se verificar inovações dadas no sentido que é consignado ao termo em nossos dicionários:

...bem, ou conjunto de bens culturais ou naturais, de valor reconhecido para determinada localidade, região, país, ou para a humanidade, e que ao ser tornar (em) protegido(s), como, por exemplo, pelo tombamento deve(m) ser preservado(s) para usufruto de todos os cidadãos⁶.

Isso se deve às transformações no sentido do vocábulo a partir do século XX; semelhanças, diferenças e conexões com o patrimônio que entendemos na contemporaneidade com sentido de múltiplos atributos. Tem seu referencial histórico na construção sócio cultural, que é específica da história do ocidente, idealizado e

⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio Eletrônico; século XXI. Rio de Janeiro: Nova Fronte, 2003. Outros sentidos são consignados hoje ao termo como "herança paterna", "bens de família", "dote dos ordinados", "riqueza". A transcrição acima é fruto de uma versão dicionarizada a partir dos anos de 2003, não consta do dicionário de 1986 em versão impressa.

controlado politicamente por forças ligadas ao aparecimento do Estado Burguês ou ao nacionalismo do Estado Europeu, após a Revolução Inglesa, no século XVII, e à Independência Norte-Americana e Revolução Francesa, no século XVIII.

Durante os períodos clássicos Greco-Romanos, que se estenderam aproximadamente entre os séculos VIII a.C. e V d.C., o valor artístico e cultural para os monumentos que representassem a antiguidade daqueles povos tinha relevante importância, assim como, no Renascimento, entre os séculos XIV e XV, onde tais questões estavam presentes na constituição dos Estados Monárquicos, e consolidando por fim durante o Iluminismo⁷, arraigado ao espírito nacional e científico.

Entende-se dessa forma, que a criação do patrimônio esteve fundamentalmente ligada e legitimada a uma política de propaganda do Estado, de personalidades e da própria elite corporativa que se utilizavam da história com vários objetivos, dos quais o mais evidente aparece ligado às nuances do poder.

A historiadora Françoise Choay, em sua obra *A Alegoria do Patrimônio* (2006), igualmente define que patrimônio histórico tem sua origem na estrutura familiar, econômica e jurídica de uma sociedade e que, com o tempo, veio tomando outras conotações que o leva a um conceito “nômade”, diferente das que o originou. Patrimônio histórico referencia-se a um bem de valor relevante para uma comunidade e tem seu estudo cada vez mais ampliado, onde objetos e obras agregam importância com fatos históricos, estabelecendo assim uma relação afetiva com a humanidade.

Segundo Choay, a definição de patrimônio histórico é a seguinte:

A expressão designa um bem destinado a um usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituídas pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos. Em nossa sociedade errante, constantemente transformada pela mobilidade e ubiquidade de seu presente, “patrimônio histórico” tornou-se uma palavra chave da tribo midiática. Ela remete a uma instituição e a uma mentalidade (CHOAY, 2006, p. 11).

A consolidação da Modernidade⁸ faz surgir o objeto histórico e a vontade de tornar a experiência estética, ligada à arte, e tornar o conhecimento, ligado à história, acessível a todos. Objetos concretos substituíram descrições e imagens da

⁷ O Iluminismo emerge o domínio da razão sobre a visão teocêntrica, clássica e conservadora.

⁸ Durante o período conhecido como Modernidade, novos valores foram definidos para as questões econômicas, políticas, comportamentais, sociais, culturais e religiosas. A obra de Peter Burke “Uma história social do conhecimento, de Gutenberg a Diderot” levanta dados a esse respeito, enfatizando como o conhecimento e a importância desta era exercida sobre o meio social, bem como as influências recebidas na (re) elaboração de novas teorias, estudos e pesquisas (BURKE, 2003, p.22).

Antiguidade. Nesse momento, foram criados os primeiros museus o que, a princípio, prejudicou os monumentos, por que incentivou sua mutilação, já que os antiquários e arquitetos se preocupavam com os vestígios das antiguidades, mas não com a sua proteção.

Modificações no amplo ambiente social determinavam a necessidade de novos métodos de objetivar a integração social, já que as formas tradicionais de governo apresentavam-se consideravelmente desgastadas, necessitando deliberadamente buscar uma solução para contornar a insatisfação dominante. Assim, procurou-se criar o Estado "...e seus vários tipos de nacionalismo..." (HOBBSAWM, 2008, p.9).

Nesse contexto, os objetivos políticos visavam o controle e a divisão dos grupos sociais, com a criação de emblemas que justificavam o poder dos seus grupos dominantes. Segundo Marc Ferro (2004), traziam à tona questões de domínio social, como a criação e ênfase do herói mitificado, da historiografia ficcional e do próprio patrimônio histórico escrito ou construído, como veículo de propaganda em torno de elementos coadjuvantes, a lembrar o patriotismo exagerado, a supervalorização do vulto destacado, como únicos responsáveis por toda construção progressiva de suas cidades.

É o que Eric Hobsbawn e Terence Ranger (2008) consideram como "Tradição Inventada", que inclui tanto as "tradições" realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgem de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo, de poucos anos, mas que se estabelecem com muita rapidez. Nas palavras desses autores:

Por "Tradição Inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam incultar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado historicamente apropriado (HOBBSAWN; RANGER, 2008, p.9).

Com isso, Françoise Choay (2006, p.11) afirma que o divisor de águas foi mesmo a Revolução Francesa, movimento pelo qual a burguesia francesa, consciente de seu papel preponderante na vida econômica, tirou do poder a aristocracia e a monarquia absolutista. Utilizou-se pela primeira vez o termo patrimônio, advindo do Direito, que se relaciona com o conjunto de posses, ou melhor, de propriedades e, neste contexto, passou a pertencer à Nação, a partir da expropriação dos bens da Igreja Católica, dos nobres emigrados e da monarquia.

Foi assim que se elegeram os signos para constituírem a memória do patrimônio, estabelecendo-se marcos históricos como conteúdos fundamentais a serem trabalhados pela história que cultua os heróis. Salvador Decca (1992) endossa que é fundamental que se compreenda acerca da produção historiográfica e seus envolvimento referentes a esses contextos, ainda que em outro momento ela possa traduzir-se em outras histórias mais reveladoras. Segundo o autor:

A memória está definitivamente datada, ainda que possa vir a ressurgir em nome de outras bandeiras e outras lutas. Historicamente ela está indissolúvelmente ligada à afirmação do Estado Nacional e à maneira pela qual a história foi contada sob o signo da identidade e sustentada pelas crenças da unidade histórica (DECCA, 1992, p. 134).

A partir do século XIX, seguindo o exemplo dos Estados Modernos, foi percebida no Brasil a necessidade de uma afirmação da identidade cultural.(PEIXOTO, 2008, p. 109) Entretanto somente após o Movimento Modernista, que ocorreu no início do século XX é que a prática foi configurada, sendo normatizada, por leis, as políticas oficiais do patrimônio, criando em 1937 a Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, com vistas à proteção do patrimônio brasileiro⁹.

Nas últimas décadas, a concepção do termo patrimônio vem ampliando e ganhando novas apreciações, em razão da grande produção documental, estabelecendo relações entre diversas instâncias da sociedade, passando a integrar não só a visão de patrimônio tangível, que se caracteriza pelas manifestações sustentadas por elementos materiais, que podem ser móveis ou imóveis¹⁰, para ampliar o cenário, com as considerações do patrimônio intangível que se justifica pelas expressões de vida e tradições, como: conhecimento de técnicas, comidas típicas, danças populares, costumes, rituais, lendas, mitos, algumas brincadeiras infantis, etc.

Lima (2006) aponta que esses “...termos usados para nomear cada tipo de Bem”, tem a presença de conteúdos simbólicos expressos nas designações referidas ao patrimônio. São “apropriações” feitas pelo poder simbólico exercido pelos campos do conhecimento.

⁹ Cumpre lembrar que alguns museus brasileiros já estavam em funcionamento, mas não dispunham de uma política de proteção do bem imóvel, muito menos em relação aos bens móveis que constituíam as suas coleções.

¹⁰ Encontram-se inseridos na categoria de bens móveis os objetos arqueológicos, artes plásticas, artesanato, mobiliário, ferramentas, documentos, livros, ourivesaria, iconografia, prataria, indumentária, escultura e vários outros elementos móveis que se agregam aos imóveis, como os retábulos, mesa de altares, baldaquinos, púlpitos, pintura mural, etc. Os bens imóveis estão diretamente ligados à arquitetura (civil, militar, religiosa e funerária); sítios históricos (cidades, conjuntos totais e parciais), sítios arqueológicos. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/pesquisa.do>. Acesso em: 28 de fev. 2015.

Bourdieu¹¹ (2009) fundamenta que o “poder simbólico” é a dominação que age furtivamente. O autor chama a atenção para o fato que este tipo de poder não é facilmente percebido, havendo a necessidade de descobri-lo onde se deixa ver menos, onde é ignorado e não reconhecido. O poder simbólico requer a compreensão do campo onde se encontra e dos mecanismos que, colocados em funcionamento, podem dar visibilidade.

O patrimônio vem sendo tema central de diversas discussões, principalmente a partir dos anos de 1970, quando emerge uma “ideologia desenvolvimentista” (FONSECA, 1997, p.168), na busca de uma conceituação universal, definindo que patrimônio se trata de: “Propriedade de dimensão coletiva que favorece um reconhecimento e uma participação” e até os dias de hoje é utilizada, de forma oficial pela Organização das Nações Unidas para a Cultura, Ciência e Educação - UNESCO¹², conjuntamente com o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios - ICOMOS¹³.

O conceito de patrimônio teve que ser estendido para além do histórico e artístico. A aceitação das diferenças foi permitida e novo sentido na busca pela pluralidade cultural permite definir que o conjunto de objetos ou bens de valor, com significado e importância para um grupo social, ou melhor, constituídos por uma carga simbólica inerente dos elementos intangíveis, seja ampliado e visto de forma mais plural, denominado patrimônio cultural.

Scheiner (2006) sugere que esse novo patrimônio de uma sociedade tem em primeiro lugar que interagir com a natureza e com a cultura, pois ele é um processo coletivo, formado por fragmentos de uma sociedade, num determinado tempo e espaço e que vem sendo construído ao longo de sua história. Pertence, portanto, a todos os cidadãos. São essas realizações que distinguem as sociedades e grupos sociais uns dos outros, dando-lhes seu sentido de identidade. Nas palavras da autora, deve-se:

...reconhecer e legitimar o caráter comunicacional do patrimônio, explicitando a cultura como processo mediático que inclui objetos e lugares “como espaços de manifestações das ideias e dos homens” e o patrimônio cultural como o conjunto de processos integrados de invenção, difusão, aculturação e devolução de experiências (SCHEINER, 2006, p. 34).

¹¹ Pierre Bourdieu é notoriamente reconhecido como um dos intelectuais que mais se destacaram em relação às propostas reflexivas acerca do mundo e de conceitos e características que envolvem a sociedade.

¹² Disponível em: <http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-R&sl=en&u=http://whc.unesco.org/&prev=search>. Acesso em: 28 de fev. 2015.

¹³ Associação civil não governamental ligada à ONU, através da UNESCO. Disponível em: <http://www.icomos.org/fr/a-propos-de-licomos/mission-et-vision/licomos-en-bref-2>. Acesso em: 28 de fev. 2015.

Esse espaço social em que se exercem as práticas relacionadas ao patrimônio cultural pode ser entendido, de acordo com Pierre Bourdieu, como um campo de lutas pelo poder simbólico, “...esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2009, p.7-8). Bourdieu reconhece que os sistemas simbólicos só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. Essa estrutura diz respeito a símbolos capazes de efetivar maior integração social e de contribuir para a formação de um consenso sobre a realidade e conseqüentemente sobre a sua reprodução (2009, p.10).

Em caráter de complementação, é importante destacar que a noção de campo aqui utilizada é de um espaço social constituído por “campos microcosmos” ou “espaços de relações objetivas”, que possuem uma lógica própria, não reproduzida e irreduzível à lógica que rege outros campos. “O campo é tanto um campo de forças”, uma estrutura que constrange os agentes envolvidos, quanto um “campo de lutas”, em que os agentes atuam conforme suas posições relativas no “campo de forças”, conservando ou transformando a sua estrutura (2009, p.59).

Desse modo, o campo é compreendido pela sociologia praxiológica de Bourdieu como o “*locus*”, onde se trava uma luta concorrencial entre diversos atores que se articulam dialeticamente com a estrutura social. Visam ocupar o lugar do poder e, como garantia, demonstrar os interesses particulares como se fossem os interesses de toda a comunidade, utilizando-se assim de uma “violência simbólica”, um poder que se encontra oculto, dissimulado, que visaria garantir a dominação. Esses interesses particulares, tomados como coletivos, corresponderiam às formulações ideológicas.

Em contraposição, Gonçalves (2005) sugere que o caráter simbólico do patrimônio precisa ter o poder de ressonância junto à comunidade, ou seja, o poder de evocar no “expectador” as forças culturais complexas e dinâmicas das quais o patrimônio emergiu e das quais é, para o “expectador”, o representante. Somente assim, a comunidade deixará de ter um papel passivo na prática da preservação do patrimônio para se tornar um elemento central na sua valorização, respeitando a diversidade cultural que, por sua vez, se faz ausente nas narrativas do passado, praticadas muitas vezes pelas elites dominantes.

Apesar disso, o patrimônio, somente recentemente, vem se articulando como matéria de conhecimento, com a passagem da noção de monumento, segundo Lima (2010, p.322), “...forma mais evidente pela qual patrimônio se apresentou pela primeira vez...”, para a noção de complexidade. Portanto, o patrimônio tem que ser visto como

um processo, de forma dinâmica, que se articula com o conhecimento de outras ciências já consagradas no meio acadêmico, promovendo uma série de discussões e significados no âmbito das instituições e organizações. “A noção de patrimônio no espaço multilateral da UNESCO sempre esteve exposta a grande diversidade de concepções...” (BO, 2003, p.21).

Gonçalves (1996) analisa que, no Brasil, a “invenção do patrimônio”, como expressão de sensibilidade emergente para com os bens culturais e naturais herdados do passado, também se aporta na influência francesa ligada aos usos e às transformações das palavras; por outro lado, considera que não se pode deixar de considerar as evoluções significativas na Constituição brasileira de 1988, em relação ao Decreto Lei nº 25, ainda em vigor, que imprime responsabilidade e deveres por parte do Poder Público.

O preâmbulo do Decreto Lei nº 25 tem a seguinte orientação:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (BRASIL, 1937).

Por outro lado, pela Constituição de 1988:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira... (BRASIL, 1988).

Apesar de ampliada a Constituição Brasileira de 1988, com novos direcionamentos para a valorização da cultura nacional, segundo Nestor Garcia Canclini (1998), seja ela “subalterna ou popular”, alguns questionamentos se fazem presentes no confronto com algumas práticas do Estado. Especialmente, se aplicam no caso da promoção e incentivos a **projetos ditos culturais**¹⁴(grifo nosso) que, na verdade, muitas vezes visam atender interesses do mercado, confundido-se com a disposição de valorizar o que verdadeiramente é feito pela comunidade, quer nas grandes metrópoles, quer nas comunidades interioranas e, paralelamente a isso, o compromisso ético de devolver à sociedade o cumprimento dos objetivos inseridos nos respectivos projetos. Segundo o autor:

¹⁴ Projetos aprovados pela Lei Federal de Incentivos à cultura, nº 8.313, conhecida também por Lei Rouanet, de 23 de dezembro de 1991, que prevê incentivos a empresas e indivíduos que desejam financiar projetos culturais. A norma permite deduzir do imposto de renda de 60% a 100% do valor investido em um projeto cultural.

Se considerarmos os usos do patrimônio a partir dos estudos sobre reprodução cultural e desigualdade social, vemos que os bens reunidos na história por cada sociedade não pertencem realmente a todos, mesmo que formalmente pareçam ser de todos e estejam disponíveis para que todos os usem (CANCLINI, 1998, p.194).

Todo o processo de uma sociedade ou de um grupo social é seu patrimônio, então esse patrimônio não é algo que foi criado uma vez e permanece sempre igual; a criatividade de um povo continua se expressando continuamente, inventando, mudando, adaptando seu modo de vida, de acordo com o processo dinâmico da cultura.

Por outro lado, tem-se que observar outra questão trazida por Gonçalves, o caso do colecionismo como uma verdadeira categoria do “colecionamento” que se traduz num processo de constituição de patrimônio, embora seja uma atividade que nem todos os grupos sociais praticam de forma clara, com um propósito firme em colecionar bens patrimoniais, ou até mesmo em reuni-los. Algumas sociedades como os Kula trobiandês e os Potlatch, nos Estados Unidos, a utilizam como um processo de redistribuição, num ritual de troca com outros nativos (GONÇALVES, 2002, p.22).

Segundo este autor, se faz necessário transitar com este tipo de categoria de pensamento de forma analítica por vários mundos culturais e sociais, utilizando-se, dentro das possibilidades teórica e metodológica viáveis, de métodos comparativos com épocas passadas ou sociedades distintas. Considera-se, portanto, que uma categoria histórica é constituída historicamente, já o patrimônio cultural é o resultado de processos e procedimentos transitórios, está sempre em transformação (2002, p.27). No entanto, o autor adverte que é necessário tomar certos cuidados ao utilizarmos a categoria patrimônio, principalmente o imaterial ou intangível, em razão de algumas concepções necessitarem de esclarecimentos segundo o ponto de vista do observador, ou até mesmo do sujeito daquela sociedade.

Exatamente neste ponto, vislumbra-se a importância da aproximação com as Ciências Sociais, particularmente a Antropologia, entendendo que, ao privilegiar os sujeitos sociais, aí reside o grande mérito, preocupar-se com o significado de suas ações, se debruçando sobre as singularidades a partir de um método interpretativo, com a finalidade de aprofundar o entendimento sobre as dimensões simbólicas da cultura e não mais ficar preso às estruturas saturadas que constituíam a historiografia tradicional.

Desde os anos de 1929, quando foi criada a Escola dos Annales, já se apreendia a aproximação da História com a Antropologia cultural, pois tudo o que os

historiadores necessitavam era a oportunidade de trabalhar conceitos mais flexíveis em relação aos fenômenos culturais, diretamente relacionados com as demandas simbólicas. Para Peter Burke, seria a necessidade de uma história mais preocupada com as “Novas Abordagens”, permitindo direcionar o olhar para a “superestrutura” cultural, o que ele intitula “do porão ao sótão”, uma história mais abrangente e totalizante, redescobrimdo o sujeito em toda a sua plenitude (BURKE, 1997, p.81).

Segundo Clifford Geertz (1978), nesta análise insere-se o comportamento, que é uma ação simbólica que produz uma preocupação analítica: o significado. Ele ainda diria que a Antropologia é uma ficção, mas em seu sentido de construção e não de irreal. A Antropologia é algo que é construído, a partir de uma investigação minuciosa com “boa” descrição para fugir da análise superficial do objetivismo. Ainda, de acordo com este autor, uma boa descrição é, em si mesma, densa e a densidade implica em interpretação.

Como exemplifica o autor:

...acreditando como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo estas teias e sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1978, p.15).

Destarte, observa-se com as considerações postuladas no quadro do patrimônio cultural um contexto de estudo e ação, regido por valores puramente simbólicos atribuídos à identidade e à memória, por se tratarem de estigmas constantemente significados e (re) significados no processo de construção da nacionalidade e da produção do passado.

1.1.1.2 - Preservação, conservação e restauração do patrimônio

Associada ao processo de construção da ideia de patrimônio está a preservação do patrimônio, concepção também complexa, com diversas possibilidades de entendimento, já que algumas estão diretamente relacionadas aos poderes públicos, que estabelecem instrumentos legais com um amplo leque de ações visando a perpetuação dos bens considerados de interesse para a construção da memória. Incluiria assim a identificação, documentação, proteção, promoção, planejamento, administração, fiscalização, controle, recuperação e revitalização desses bens. É de entendimento complexo, pois se trata de qualquer ação voltada para a perpetuação da materialidade relacionada à memória e aos valores culturais (BRASIL, 2004).

Kuhl endossa que o termo no Brasil vem:

...abarcando variados tipos de ação, tais como: inventários, registros, providências legais para a tutela, educação patrimonial, incluindo também a intervenção nos bens para que sejam transmitidos de melhor maneira possível ao futuro. Essas intervenções podem assumir a forma de manutenção, conservação e restauro... (KUHL, 2008, p.75).

Para Pinheiro e Granato, de forma ainda mais ampliada, a preservação:

...consiste em qualquer ação que se relacione à manutenção física desse bem cultural, mas também a qualquer iniciativa que esteja relacionada ao maior conhecimento sobre o mesmo e sobre as melhores condições de como resguardá-lo para as futuras gerações. Inclui, portanto, a documentação, a pesquisa em todas as dimensões, a conservação e a própria restauração, aqui entendida como uma das possíveis ações para a conservação de um bem (PINHEIRO; GRANATO, 2012, p.31).

Mas por outro lado, a preservação geralmente é entendida como o ato de manter algo livre de algum dano, ou como especificada em um dos nossos dicionários “Proteger de algum dano futuro; defender resguardar” (HOUAISS, 2001, p. 2291), mas no caso desta pesquisa preservar está relacionado com a proteção dos valores culturais, onde se deve defender, cuidar e respeitar o testemunho vivo da herança das gerações passadas que exercem papel fundamental no momento presente e se projetam para o futuro.

Portanto, entende-se que a preservação do patrimônio cultural é fundamental para o desenvolvimento e enriquecimento cultural de um povo, pois permite guardar informações, significados, mensagens, registros da história, refletindo ideias, crenças, costumes, gosto estético, conhecimento tecnológico, condições sociais, econômicas e políticas de um determinado grupo, em determinada época.

A preservação do patrimônio possibilita a construção de uma “memória” que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a “identificação”, ligada à autodefinição, à soberania, e ao fortalecimento de uma consciência histórica. É a memória que permite o diálogo entre duas culturas e realiza a passagem de uma tradição pelo processo de transferência de valores e de patrimônio, de uma geração para outra.

Nos estudos para esta tese buscou-se investigar as ações de proteção do patrimônio cultural, com recorte às relacionadas com a proteção dos bens móveis, onde o objetivo principal está em retardar ou prevenir a deterioração ou dano do bem cultural, ou seja, a preservação dos bens simbólicos que foram produzidos por

diferentes grupos sociais. Ações identificadas como de conservação e ou restauração, com vistas a possibilitar a integridade desses bens em todas as suas dimensões.

Para tanto, é necessário um conjunto de técnicas e procedimentos destinados a proteger um objeto contra fatores de diferentes naturezas - física, química, biológica e humana -, que possam agir sobre ele, sozinhos ou conjuntamente, ameaçando ou destruindo a sua integridade. Neste contexto, implementam-se os métodos de conservação e ou de restauração, que na atualidade já esboçam uma conceituação de forma clara nas diversas esferas governamentais e instituições não governamentais, nacionais e internacionais. Inserem-se neste conjunto as acepções da conservação preventiva, a mais recente de todas.

Buscando então apresentar a distinção de tais vocábulos - conservação preventiva, conservação curativa e restauração -, cernes desta tese, seguem-se as definições produzidas no âmbito do ICOM-CC¹⁵, durante a XV Conferencia Trienal realizada em Nova Delhi, entre os dias 22 e 26 de setembro de 2008, em vigor até os dias atuais. Elas reafirmam a grande responsabilidade dos técnicos que atuam na área de conservação, e constataam a necessidade de estabelecer uma terminologia objetiva que possa facilitar a comunicação dos seus membros e de outros profissionais afins. Assim, no âmbito da conservação do patrimônio cultural móvel tem-se:

Conservação preventiva - todas aquelas medidas ou ações que tenham como objetivo minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas são realizadas no contexto ou na área circundante ao bem, ou mais frequentemente em um grupo de bens, seja qual for a sua época ou condições. Estas medidas e ações são indiretas - não interferem nos materiais e nas estruturas dos bens. Não modificam sua aparência.

Conservação curativa - Todas aquelas ações aplicadas de maneira direta sobre um bem ou um grupo de bens culturais que tenham como objetivo deter os processos danosos presentes ou reforçar a sua estrutura. Estas ações somente se realizam quando os bens se encontram em um estado de fragilidade adiantada ou estão se deteriorando a um ritmo elevado, de tal forma que poderiam perde-se em um tempo relativamente curto. Estas ações às vezes modificam o aspecto dos bens.

Busca-se ainda, corroborar com as citadas definições, as proposições defendidas por Salvador Muñoz Viñas, que se dedicou aos estudos da teoria da conservação-restauração, publicando em 2003 a *Teoría Contemporánea de la Restauración*, onde analisa e crítica as teorias anteriores por objetivar as ações

¹⁵ Conselho Internacional de Museus - Comitê para Conservação - ICOM-CC é o maior dos comitês do ICOM, contando com mais de 1.800 associados em todo o mundo. Integra 21 grupos de trabalho abertos a conservadores e restauradores, cientistas, conservadores de museu, museólogos e diversas outras profissões ligadas ao patrimônio cultural. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/9/working-groups>. Acesso em: 26 de jan. 2015.

intervencionistas nos objetos, afastando-os dos sujeitos que lhes atribuem valores culturais.

Para Muñoz Viñas, "A conservação é uma atividade que tem como objetivo evitar futuras mudanças em um bem" (MUÑOZ VIÑAZ, 2010, p.19) (tradução nossa)¹⁶. Como ele mesmo esclarece: "A conservação é uma atividade que consiste em adotar medidas para que um determinado bem sofra o menor número de alterações durante o maior tempo possível" (2010, p.19) (tradução nossa)¹⁷, de modo a prolongar ao máximo a sua existência, com um mínimo de intervenção direta sobre o bem patrimonial.

Mas quando um objeto encontra-se em processo ativo de deterioração, muitas vezes somente as ações de conservação preventiva não são suficientes para deter a sua destruição. Nestes casos, é necessário um exame minucioso da estrutura e dos materiais constituintes, assim como, do grau de degradação, para uma correta avaliação do estado físico do objeto e da possibilidade de uma intervenção curativa e mesmo restauradora, que na verdade se constitui em procedimento limite da conservação curativa.

A restauração abrange os meios e as técnicas utilizados para recuperar, na medida do possível, a um objeto deteriorado ou arruinado a sua forma, desenho, cor e função. Entretanto, a principal questão relacionada com a restauração é a possibilidade da perda de informação, associada às dificuldades de interpretação e leituras incorretas. Na verdade, pode-se afirmar que o problema principal está em, a partir das intervenções realizadas, alterar a carga simbólica que é reconhecida no objeto.

Nesse ponto, vale frisar na ação de restauração como entendida por Muñoz Viñas (2010), que um dos aspectos essenciais é o caráter simbólico, associado ao reconhecimento cultural e às modificações conceituais dos bens culturais. Nas palavras do autor:

... a restauração não se constitui de suas técnicas ou instrumentos, mas da intenção com que certas ações são feitas: não depende do que é feito, mas sim para o que se faz. A tomada de consciência das limitações práticas e teóricas da conservação e da restauração fez

¹⁶ La conservación es la actividad que aspira a evitar futuras alteraciones de un bien.

¹⁷ La conservación es la actividad que consiste en adoptar medidas para que un bien determinado experimente el menor número de alteraciones durante el mayor tiempo posible.

que a prática de todas as definições contemporâneas seja deste tipo (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.20) (tradução nossa)¹⁸.

O conceito de restauração passou por diversas modificações em seu significado, estando relacionado inicialmente aos monumentos edificados, depois também às obras de arte, incluindo as discussões acerca de autenticidade e, principalmente, nas questões que tratavam do retorno do objeto ao estado anterior à degradação. Somente mais recentemente, na primeira metade do século XX, passou por etapas sistematizadas permitindo a sua classificação.

Recorrendo novamente às definições do ICOM-CC, a restauração inclui:

Todas aquelas ações aplicadas de maneira direta a um bem individual e estável, que tenham como objetivo facilitar sua apreciação, compreensão e uso. Estas ações somente se realizam quando o bem perdeu uma parte de seu significado ou função através de alterações passadas. Baseia-se no respeito ao material original. Na maioria dos casos, estas ações modificam o aspecto do bem. Alguns exemplos de restauração incluem o retoque de uma pintura, reconstituição de uma escultura quebrada, a remodelação de uma cesta, a reintegração de perdas em um vaso de vidro¹⁹.

Evidentemente Muñoz Viñas em sua teoria desloca o olhar dos objetos para os sujeitos, reconhecendo que "A Restauração não se faz ao bem da verdade, ao bem da ciência, ao bem da cultura e ao bem da arte" (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.176) (tradução nossa)²⁰. Para ele, a restauração não é objetiva e deve ser focada nos sujeitos que reconhecem os valores, inclusive culturais dos objetos. Nas palavras de Muñoz Viñas:

A Restauração se faz para os usuários dos objetos: aqueles para os quais esses objetos significam algo, aqueles para os quais esses objetos cumprem uma função essencialmente simbólica ou documental, mas talvez também outros tipos (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.176) (tradução nossa)²¹.

O historicismo da preservação, como prática, é bastante complexo e remonta os primórdios da civilização que se preocupava em manter os objetos do cotidiano, de culto e de poder, da mesma forma que o corpo físico de seus líderes após a morte,

¹⁸ ...la restauración no son sus técnicas os instrumentos, sino la intención con que se hacen ciertas acciones: no depende de qué se hace, sino de *para qué* se hace. La toma de conciencia de las limitaciones prácticas y teóricas de la conservación y la restauración ha hecho que la práctica totalidad de las definiciones contemporâneas sean de este tipo.

¹⁹ ICOM-CC. Op.cit. Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/9/working-groups>>. Acesso em: 02 de nov. 2015.

²⁰ La Restauración no se hace en aras de la verdad, en aras de la ciencia, en aras de la cultura y en aras del arte.

²¹ La Restauración se hace para los usuarios de los objetos: aquellos para quienes esos objetos significan algo, aquellos para quienes esos objetos cumplen una función esencialmente simbólica o documental, pero quizá también de otros tipos. "

como os casos de mumificação no Egito, visando à salvaguarda para a posteridade, percorrendo um longo período de empirismo.

Há de se ponderar que, os primórdios da conservação e restauração do patrimônio não estão sendo desmerecidos, porém considera-se que até meados do século XVIII havia apenas algumas atitudes ditadas por interesses em manter a materialidade do objeto, ou mesmo do edifício, onde a funcionalidade era o ponto essencial, pautado por um empirismo que ora não contribui para os estudos desta tese.

Todavia, com o Renascimento, entre os séculos XV ao XVII, uma nova perspectiva se fez presente passando a ser entendida, pela contemplação e valorização das obras de arte. Os objetos artísticos ganharam destaques junto à elite do poder, ilustres financiavam projetos de restauração e de exaltação das suas heranças da antiguidade, mas ainda assim, a restauração dessas obras era praticada por artistas, ou seja, o artista e o restaurador eram as mesmas pessoas. González-Varas designa que neste "dilatado espacio histórico" praticava-se a "restauración artística" (2008, p.131). É neste momento que surge um grande desenvolvimento de técnicas voltadas para o viés artesanal, à disposição não pelo respeito à integridade das obras de arte, mas pela aspiração dos proprietários, que vislumbravam uma aferição somente estética.

É no século XVIII, na Itália e na França, após a consolidação da noção de monumento, pelo reconhecimento de valor histórico, que se iniciaram as primeiras pesquisas sobre as causas da degradação do patrimônio, ampliando as discussões sobre as experiências práticas para lidar com questões como as técnicas de transposição das pinturas murais. Também neste século surgiram as grandes descobertas arqueológicas, como as de Herculano em 1738, de Pompéia em 1748 e de várias tumbas egípcias, que necessitavam de tratamento antes da apresentação ao público (GONZÁLEZ-VARAS, 2008, p.145). Nas palavras de González-Varas:

Nas décadas finais do século XVIII se iniciou uma corrida intelectual que conduzia a um apego crítico ao passado artístico fazendo surgir os primeiros esboços para a fundação da restauração como atividade dotada de um suporte crítico e técnico (GONZÁLEZ-VARAS, 2008, p.145) (tradução nossa)²².

²² En los decênios finales Del siglo XVIII se inició un firme recorrido intelectual que conducía hacia una estimación crítica Del pasado artístico y a los primeros crítica del pasado artístico y a los primeros esbozos para la fundación de la <restauración> como actividad dotada de un soporte crítico y técnico.

Essas descobertas motivaram um grande movimento de pilhagens, algumas patrocinadas por governos de países europeus. Inglaterra, França, Espanha e Alemanha foram os primeiros e muito contribuíram para aumentar o acervo de museus já existentes ou cooperaram para a criação de outros, a exemplo do Bristish Museum (1753), em Londres, do Museu do Louvre (1793), em Paris, do Museu de Berlim (1787), etc...

Entende-se também que foi a partir da criação dos museus que o acesso a esses bens foi institucionalizado e que esses bens foram expostos a condições de degradação acentuada, estimulando o desenvolvimento de técnicas voltadas para sua manutenção. A conservação e restauração neste momento estavam assumindo um viés de autonomia e amadurecimento (KÜHL, 2009, p.2), no sentido de preservar os bens históricos, mesmo que de forma gradativa.

A partir da Revolução Francesa e dos avanços da Revolução Industrial na Inglaterra é que surgem novas ciências com campos de ação claramente definidos e com métodos próprios de trabalho, mas foi somente no século XIX, com o aparecimento das teorias e reflexões, “acerca de los valores históricos” (GONZÁLEZ-VARAS, 2008, p. 131), e da necessidade de se criar instrumentos normativos para a gestão da conservação do patrimônio histórico na Europa é que se sugere o aparecimento de um sentido crítico de abordagem da questão.

Contudo, destaca-se a Revolução Industrial, caracterizada pela passagem da manufatura a indústria, como a grande transformadora de diversos aspectos da época, que possibilitou a ascensão da burguesia às esferas de poder, produzindo mudanças nos costumes políticos e econômicos, levando à modificação nas atitudes dos colecionadores de arte, propiciando a participação das classes menos favorecidas no mundo da cultura.

A Revolução Industrial, centrada no progresso científico, também facilitou o enriquecimento cultural de todas as classes sociais, propagando princípios científicos e culturais graças a novas técnicas de impressão, o que conseqüentemente aumentou o interesse pela educação, facultando ao povo a possibilidade de ver o mundo de forma mais progressiva, racional e harmônica. Apoiando-se em Hobsbawn (1982), esse avanço com o surgimento de novas ciências, definiu claramente cada campo de ação e seus próprios métodos de trabalho.

No século XIX, o “século da história” (CHOAY, 2009), se observa com mais rapidez o crescimento das ciências. Um exemplo a ser citado é a História, já presente

com as suas vertentes disciplinares desde os fins do século XVIII, como a Arqueologia e a História da Arte, que elaboravam novos discursos sobre os monumentos erigidos no passado, com especial destaque para os da Idade Média e a arte gótica, que deveriam ser protegidos do crescimento exorbitado das cidades.

Em razão disso, percebe-se o crescimento da concepção de que a conservação e restauração deveriam se estabelecer de forma mais efetiva na busca da preservação desses vestígios do passado. Um novo pensamento filosófico começa a surgir a partir das primeiras informações técnicas divulgadas sobre algumas obras (CHOAY, 2009, p.20). Evidenciam-se nesse momento conduções contraditórias que estavam sendo aplicadas na origem do desenvolvimento das restaurações.

Neste momento, surgem os estudos sobre a conservação e restauração, na Inglaterra, conhecidamente tradicionalista, mas que ainda assim, consegue trabalhar de forma integrada com o apoio das associações civis, "...voltado para o culto ao passado e para a valoração ético-estética dos monumentos..." (FONSECA, 1997, p.60) e na França, detentora de uma postura centralizadora na gestão do patrimônio e que atua "...de forma planificada e regulamentada, visando ao entendimento de interesses políticos do Estado" (FONSECA, 1997, p.61).

Fonseca ainda articula a França com as posturas construídas no Brasil no século XX, afirmando que:

Este último modelo predominou entre os países europeus, e foi exportado na primeira metade do século XX, para países da América Latina, como o Brasil e a Argentina e, após a Segunda Guerra Mundial, para as ex-colônias francesas... (FONSECA, 1997, p.63).

São por estas razões acima mencionadas, que o século XIX se afasta do empirismo, concebido por uma definição de que a conservação e restauração deveriam ser entendidas não só por um conjunto de técnicas e procedimentos, mas sim por uma concepção cientificista, onde os conhecimentos deveriam estar sistematizados e formulados metódica e racionalmente.

Complementando, González-Varas reforça que a evolução da preservação foi mesmo no século XIX, quando se percebeu a importância de ampliar as discussões acerca das interferências no patrimônio, assim como, da necessidade de normatização com vistas a fundamentar as ações dos profissionais que buscavam uma maior autonomia e conseqüentemente uma consolidação do campo.

O autor assim argumenta:

...tem lugar a fundação da “restauração” como matéria científica, e também corresponde a essa articulação os primeiros instrumentos regulatórios e institucionais para a proteção e preservação do patrimônio histórico na Europa emitido pela administração pública (GONZÁLEZ-VARAS, 2008, p.155) (tradução nossa)²³.

O século XIX vivencia então a criação de instituições para inspecionar os monumentos históricos, o surgimento de diversas legislações com vistas à preservação do patrimônio histórico, e é em meio a este fervilhar de idéias que surgem duas vertentes opostas de pensamento sobre a restauração e que se cristalizam como o início do processo histórico das teorias da conservação e restauração: de um lado, o francês Viollet le Duc, com a teoria intervencionista, e do outro lado, o inglês John Ruskin, com a teoria anti-intervencionista.

Foi a partir dessas proposições limites que foram criadas diversas tentativas de disciplinar e limitar as ações de conservação e restauração, tendo em vista que as más intervenções estavam causando prejuízos maiores aos monumentos e às obras de arte do que a própria ação do tempo sobre os mesmos. Preconizava-se a necessidade de tornar o restauro um ato científico, que seguisse princípios e métodos cientificamente determinados, respeitando os monumentos enquanto documentos históricos.

No seguimento, outras teorias foram sendo constituídas, buscando reforçar o processo de evolução do pensamento preservacionista do patrimônio, com intuito de banir o empirismo dos processos de conservação e restauração. Alguns estragos eram percebidos em algumas obras de restauração, principalmente entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

Várias teorias sobre a conservação e restauração começaram a provocar discussões. Conforme Granato (2007, p.10), foi nesse momento que instituições e profissionais se reuniram com o objetivo de propagar um amplo movimento internacional para dirimir dúvidas, ocasionadas pelas divergências, gerando assim, documentos normativos, produzidos por especialistas da área²⁴.

Esses documentos reguladores estabelecem normas, procedimentos e conceitos sobre a preservação de bens culturais. São bastante diversificados,

²³ ...tiene lugar la fundación de la “restauración” como disciplina científica, e igualmente corresponde a esta centúria la articulación de los primeros instrumentos normativos e institucionales para la tutela y conservación del patrimonio histórico em Europa emitidos por la administración pública.

²⁴ Esses documentos normativos são comumente reconhecidos como Documentos ou Cartas Patrimoniais, que dizem respeito entre outros temas, àqueles ligados à preservação e conservação dos chamados Bens Culturais. Estes documentos, em sua maioria, foram firmados internacionalmente e apresentam abordagens contextualizadas no decorrer do tempo, registrando o processo segundo os quais muitos conceitos e posturas se formaram se consolidaram e continuam orientando estas ações, até os dias atuais (CURY, 2004).

abordando desde a definição de monumento e seu entorno até os conjuntos arquitetônicos, os aspectos urbanísticos, da mesma forma que bens arqueológicos, comércio de bens culturais, restauração e as estratégias e formas de proteção do patrimônio imaterial (CURY, 2004, p.7).

Destacam-se para esta tese, os documentos, ou melhor, as seguintes Cartas Patrimoniais: Atenas de 1931, Veneza de 1964, o Compromisso de Brasília de 1970, do Restauo de 1972, de Burra de 1980, da Conservação e do Restauo de Objetos de Arte e de Cultura de 1987 e a de Cracóvia do ano 2000.²⁵ Estas Cartas tratam especificamente das questões relacionadas com a conservação e restauração, ratificando doutrinas, postulando sobre a autenticidade dos monumentos, o emprego de materiais e técnicas construtivas modernas e antigas, a separação conceitual do restauo das edificações para os demais objetos de arte e cultura e a ênfase na qualificação profissional.

Como precursora, a carta de Atenas foi o resultado da Conferência Internacional sobre a proteção dos monumentos, promovida pelo Escritório Internacional dos Museus - Sociedade das Nações, realizada em Atenas entre os dias 21 a 30 de outubro de 1931. Trouxe como recomendações a importância da manutenção regular e permanente pelas obras históricas do passado, bem como pelos estilos que com o tempo foram sendo agregados, orientando que para tanto deveriam ser empregados materiais e técnicas modernas de modo adequado, sem alterar o aspecto e o caráter do edifício, adotando para tanto o caráter interdisciplinar com outras áreas do conhecimento, sugerindo ainda, a anastilose, nos casos necessários.

Esta Carta tornou-se referencial para os princípios de conservação e restauração, com a visão não só da preservação dos bens arquitetônicos, como também de seu ambiente. Com essa configuração, estabeleceu-se a importância de que os princípios deveriam ser elaborados em comum e formulados em nível internacional, ainda que caiba a cada nação aplicá-los no seu próprio contexto cultural. A Carta de Atenas, portanto, contribuiu para a propagação de um amplo movimento internacional, que se traduziu principalmente no modo de agir nas décadas futuras.

Com o advento da II Guerra Mundial, ampliou-se o entendimento de que as obras do passado pertenciam à humanidade e com isso deveria haver um esforço

²⁵ Para conhecer as outras Cartas Patrimoniais acessar o endereço eletrônico <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=17575&sigla=Institucional&retorno=paginaInstitucional>, ou a publicação do IPHAN, intitulada Cartas Patrimoniais, organizadas cronologicamente por Isabelle Cury com a primeira edição em 2000.

coletivo com vistas a criar demandas que pudessem acentuar a responsabilidade social pela sobrevivência dos bens culturais. De acordo com Humberto Baldini, era um momento propício, "...a comunidade de conservadores e restauradores era suficientemente numerosa para estabelecer suas próprias organizações" (1982, p.12). Dessa forma, foram criados vários organismos internacionais, nacionais, regionais, municipais, tais como: ICOM-Conselho Internacional de Museus, em 1948; IIC - International Institute for Conservation of Historic Objects and Works of Art, em 1950; UKIC - United Kingdom Institute for Conservation, em 1953; ICCROM - Centro Internacional para Estudos e preservação do Patrimônio Cultural, em 1956; Centro Internacional para Conservação de Obras Artísticas em Roma, em 1959; dentre outros.

Esses organismos estabeleceram diversos elementos orientadores, da mesma forma, que contribuíram para a consolidação científica da conservação e restauração, concentrando sua ênfase na importância de equilibrar a necessidade do uso, da compreensão e da apreciação do patrimônio.

Em 1963, outro recorte temporal de grande repercussão no historicismo da conservação e restauração foi a publicação da Teoria da Restauração de Cesare Brandi que se propagou em todo o mundo. Sua teoria originou-se a partir dos seus diversos escritos e da sua experiência prática, à frente do *Istituto Centrale del Restauro* - ICR, em Roma, onde coordenou a restauração de diversas obras destruídas com os bombardeios da II Guerra Mundial. Tem por base uma visão estritamente crítica, que se exprime por um juízo no critério da atribuição inicial do valor artístico, em confronto com outros aspectos e características, para que a veracidade de uma obra não fique sacrificada ao afastá-la do histórico que a produziu. Giovanni Carbonara na apresentação da tradução para o português da Teoria de Restauração de Cesare Brandi, afirma que:

Cesare Brandi buscou - junto com as pesquisas conduzidas no campo estético e crítico e com as experimentações efetuadas no próprio Instituto - a configuração de uma ampla e sistemática enunciação filosófica do problema da restauração, traduzível tanto em uma "teoria" geral quanto em princípios operativos válidos (BRANDI, 2004, p. 10)²⁶.

Logo a seguir, é elaborada a Carta Internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios, conhecida como a Carta de Veneza (1964), fruto do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos

²⁶ Giovanni Carbonara é o responsável pela apresentação da Teoria de Restauro de Cesare Brandi, traduzida para o português por Beatriz Mugayar Kühl. BRANDI, Cesare. (Teoria da Restauração. Artes e Ofícios 5. 2004; p.10)

Históricos, realizado pelo ICOMOS, na cidade de Veneza, em maio de 1964, apresentando o conceito de restauração, com ênfase na autenticidade, possibilitando o emprego de técnicas modernas com comprovada eficácia, mas evidenciando o respeito às contribuições, às épocas, acrescentando a noção de patrimônio à Carta de Atenas. Também considera a anastilose, porém, evidencia que adições integradas ao conjunto devem ser distintas dos originais. Para tanto, se faz necessária a apresentação de relatórios, documentação de toda a restauração e, conseqüentemente, a publicação desses dados. Nesta Carta, é percebida a consonância de seu conteúdo com o pensamento de Cesare Brandi, reforçando o caráter científico e a interdisciplinaridade, ao definir a conservação como sendo uma disciplina responsável pela salvaguarda do patrimônio, por meio da manutenção permanente e da agregação das técnicas derivadas de diversas ciências.

Segundo a Carta de Veneza a restauração é:

...uma operação que tem caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese, no plano das reconstituições conjecturais, todo o trabalho complementar reconhecido como indispensável, por razões estéticas ou técnicas, destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento (CURY, 2004, p.93).

Entretanto cumpre lembrar que essas questões evidenciadas por Cesare Brandi continuam indefinidas até os dias atuais, principalmente se forem consideradas as dificuldades que os profissionais da restauração têm, ao procurar o equilíbrio entre os aspectos estéticos, históricos, físico e com as condições futuras de conservação. Não obstante, esse autor não considera a importância do sujeito em relação à interpretação da experiência estética, que é individual, subjetiva de cada profissional, exercendo uma influência de fundamental importância. Em item subsequente este assunto será abordado de forma mais enfática.

Outra contribuição para a área vem no ano de 1972 com a Carta do Restauo do Ministério da Instrução Pública da Itália, que descreve as normas e as instruções estabelecidas para todas as intervenções em obra de arte, "... de qualquer época, na acepção mais ampla..." (CURY, 2004, p.147), determinando que a restauração é qualquer intervenção que vise a manutenção, que devolva a

funcionalidade, que facilite a leitura, para transmitir integralmente ao futuro as obras e os objetos de valor excepcional para as futuras gerações.

Em 1980, destaca-se a Carta de Burra, produzida a partir da reunião do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios - ICOMOS, em 1980, que define que “a restauração será o restabelecimento da substância de um bem em um estado anterior conhecido” (2004, p.248), recomendando entre outras questões, a proibição do deslocamento do bem do seu local de origem (a não ser para a sua sobrevivência), a retirada de um conteúdo de significação cultural, a permissão somente para a sua salvaguarda, da mesma forma que se deve parar os procedimentos de intervenção onde começa a hipótese, situação bastante ponderada nas atuações preservacionista, mas nunca antes formalizada.

No ano de 1986, a partir da Convenção do *Consiglio Nazionale delle Ricerche*, em Roma, surge um documento intitulado Carta de 1987 da Conservação e do Restauro de objetos de arte e de cultura, visando “...renovar, integrar e substancialmente substituir a Carta Italiana del Restauro de 1972”, no que diz respeito à amplitude conceitual da conservação, prevenção, salvaguarda, manutenção e restauração, da mesma forma que a ampliação das tipologias dos objetos de arte e cultura. Corroborar sobre a relação da conservação e restauração, afirmando que podem não acontecer ao mesmo tempo, mas que são complementares, e que um plano de restauração não pode prescindir de um adequado planejamento de salvaguarda, manutenção e prevenção.

Em meio ao afrouxamento das fronteiras culturais da Europa, com a criação do Bloco Econômico Europeu²⁷, a Carta de Cracóvia (2000) vem ao encontro de uma produção doutrinária para o campo do patrimônio cultural, ressaltando a diversidade dos valores culturais e atentando para a necessidade de respeito às características das diferentes identidades, principalmente nos projetos de conservação e restauração, onde os valores sociais e científicos devam estar baseados com rigor em decisões e escolhas numa perspectiva de futuro, tentando atualizar práticas já ultrapassadas desde a Carta de Veneza.

A Carta de Cracóvia defende que a intervenção nos patrimônios seja desdobrada em diferentes conceitos, como: manutenção, reparação, restauração, renovação e reabilitação, segundo a singularidade de cada patrimônio construído, a partir de técnicas investigativas pluridisciplinares sobre materiais e tecnologias usadas nas construções tradicionais e novas.

²⁷ O Bloco Econômico Europeu é o maior bloco do mundo conhecido como União Europeia, onde é livre a circulação de bens, mercadorias e pessoas e pela adoção de uma moeda única: o euro.

São fundamentados também nessa época, os princípios para a Conservação Preventiva, impulsionados pelas pesquisas científicas relacionadas com todas as ações que possam retardar a deterioração e ou prevenir danos aos objetos, por meio das condições de guarda ou exposição. Neste momento, o olhar é direcionado para uma visão global, aplicam-se novos valores na preservação do patrimônio, pautada por uma série de ações que trabalham conjuntamente a climatização - temperatura e umidade relativa -, a iluminação, bem como a proteção ocasionada por danos humanos, sobre as coleções.

Garry Thomson (1925-2007), que por anos trabalhou na *National Gallery* em Londres, publica em 1982 sua obra intitulada *The Museum Environment*²⁸, onde evidencia os problemas com o meio ambiente nos espaços expositivos, como os efeitos prejudiciais ocasionados pelo excesso de iluminação, umidade e poluição do ar, descrevendo princípios e técnicas para que sejam minimizados.

Essa visão consolidou-se efetivamente nos Estados Unidos, onde as pesquisas foram direcionadas para retardar a deterioração e prevenir danos aos bens culturais. Desde então, profissionais disseminam suas orientações e parâmetros por meio de artigos que tratam do controle climático em museus, bibliotecas e arquivos, da mesma forma que, aos poucos, vão inserindo outras pesquisas que ajam sobre as propriedades dos materiais de invólucros, materiais para suportes, adesivos, enfim, todos os materiais que constituem os elementos de guarda e manuseio dos objetos²⁹.

No ano de 1994, foi realizada em Ottawa a Conferência Internacional para Conservação Preventiva, organizada pelo *International Institut for Conservation*, que objetivava despertar nos profissionais o interesse pelo conhecimento da problemática relacionada com as condições ambientais. Tem-se que pautar que por um lado foi interessante perceber que enfatizaram para as singularidades de cada região, considerando que muitas práticas estavam sendo pautadas sobre parâmetros considerados como valores absolutos³⁰, mas na verdade não poderiam ser aplicadas de forma universal, em razão das especificidades de cada ambiente

²⁸ Thompson, Garry. **The Museum Environment**. Disponível em: [http://www.sciencedirect.com/science/book/9780750612661#srch=Garry Thomson](http://www.sciencedirect.com/science/book/9780750612661#srch=Garry+Thomson). Acesso em: 01 de jun. 2015.

²⁹ Analisar os anais dos Congressos do ICOM-CC onde cada vez mais constam trabalhos sob o tema da conservação preventiva.

³⁰ Esses valores absolutos estavam relacionados com os índices para Temperatura = T e Umidade Relativa = UR, inicialmente previstos para T em 20°C a 50° e como ideal para UR entre 50% a 55%, aceitando uma oscilação de 5% para menos ou para mais. Apesar de consideráveis, com a prática percebeu-se que cada caso é um caso, tais índices não podem ser aplicados numa situação real antes das considerações acerca do histórico de conservação do objeto.

(macro e micro clima) em que se encontram inseridas as coleções (MICHALSKI, 2003).

A área da Conservação Preventiva evoluiu, diversificou a área de atuação, ampliou as pesquisas e, com isso, foi agregando não só profissionais de outras áreas do conhecimento, mas também aqueles que habitam o mesmo espaço institucional. Cargos ou posições nas mais diferentes escalas da hierarquia, que também são responsáveis pela guarda do acervo: diretores, coordenadores, museólogos, arquivistas, arquitetos, bibliotecários, curadores, engenheiros, profissionais administrativos, guardas, profissionais da limpeza, enfim todos que possam pensar e agir conjuntamente para a tomada de decisões, na busca de estratégias que preservem o patrimônio cultural, constituído pelos bens materiais, que possuem um valor simbólico e integram, em sua maioria, as coleções museológicas.

Na medida em que foram se adensando os pensamentos aos processos de conservação e restauração, desenvolveu-se também no campo da preservação de forma acelerada a interdisciplinaridade com as ciências exatas, buscando as contribuições científicas da Química, Física, Biologia e Engenharias para ampliar os conhecimentos sobre os objetos culturais nas ações de conservação e restauração.

No que diz respeito à contribuição dos métodos científicos para a conservação e restauração, pode-se mencionar que se desenvolveu competência para potencializar estudos que visam ampliar o conhecimento sobre os objetos, a partir das informações sobre os materiais que os constituem, as técnicas de manufatura, o local de origem, datação, por meio da associação a um período histórico, identificação de originalidade, diagnóstico do estado de conservação, apropriação de tratamentos anteriores; da mesma forma que a aplicação de métodos para a desinfestação de microrganismos e de insetos xilófagos. Busca-se desta forma a compreensão e apreensão do objeto na sua multiplicidade de informações, procurando por assim dizer, a eficácia na preservação do patrimônio cultural.

Em contraposição, percebe-se que a relação entre os profissionais da conservação e restauração com os cientistas ainda está pautada pela combinação do conhecimento empírico com as habilidades das análises científicas. Existe pouca articulação. Quando estes aspectos não se articulam, as expectativas de um grupo sobre o outro podem ser contraditórias, ocorrendo certo afastamento.

Granato e Campos informam que:

Torraca (Price e colaboradores, 1996) discute o papel da ciência na área da conservação. Aborda as implicações do confronto entre os cientistas das chamadas áreas exatas e a realidade com que se deparam ao atuar no campo da conservação (poucos dados, nenhuma estatística ou modelos computadorizados), onde tendem a transferir suas experiências e métodos sem considerar as especificidades do bem cultural em análise, causando sérios equívocos (GRANATO; CAMPOS, 2014, p.29).

Da mesma forma, Márcia Rizzutto, profissional da área de Física Nuclear da Universidade de São Paulo, reforça que:

...a variedade de técnicas e metodologias empregadas neste campo é bastante ampla, envolvendo várias áreas do conhecimento e diferentes tipos de aplicação; resulta uma necessidade de interação ampla entre os pesquisadores e a comunidade de restauradores, conservadores e profissionais envolvidos nas áreas de Arte e Arqueologia e Preservação do Patrimônio Cultural (RIZZUTTO, 2008, p.233).

A investigação científica esta cada vez mais especializada, demandando a precisão por meio dos seus métodos de análises que podem auxiliar nas respostas às perguntas sobre a preservação do patrimônio, porém, ainda se faz necessária a percepção das sutilezas que o conservador e restaurador têm sobre as complexidades dos bens culturais, produtos do saber humano. Entende-se que deve haver uma competência entre os profissionais para que entendam o quanto é importante a transferência de informações num processo de tratamento dos objetos patrimoniais.

Em meio a esse contexto de renovações conceituais sobre as preconizações da conservação e restauração, Salvador Munõz Viñas (2003), ao publicar a sua teoria, afasta-se das correntes anteriores baseadas nos valores estéticos e históricos, que até o momento foram as que dominaram e orientaram as intervenções nos bens culturais. Atribui que essas correntes foram sustentadas por teorias clássicas, já limitadas para a prática nos dias atuais (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p.27). Nas palavras desse autor:

A teoria contemporânea da Restauração oferece todas as ferramentas conceituais mais flexíveis e adaptáveis: não defende nenhuma mudança na prática e na atividade, a não ser nos casos em que esta conveniência é sentida pelas pessoas afetadas (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.178) (tradução nossa)³¹.

³¹ La teoría contemporánea de la Restauración ofrece a todas ellas herramientas conceptuales más flexibles y adaptables: no defiende ningún cambio en la práctica de la actividad, salvo en los casos en los que esta conveniencia es sentida por las personas afectadas.

A restauração, para Muñoz Viñas, tem no caráter simbólico a essência de um processo de intervenção. A dimensão simbólica dos objetos deve ser analisada em seu contexto histórico/cultural, possibilitando compreender sua construção e sua apropriação social, adaptadas às atuais modificações sociais, onde o homem deve ser visto com a sua cultura, com a imaterialidade que requer o patrimônio cultural, distante do praticado em outras épocas, onde a história positivista elegia seus vultos destacados e suas obras de erudição artística.

Muñoz Viñas demonstra que o dilema é uma constante para os profissionais da conservação e restauração, pois "...falar de Restauração objetiva é uma ilusão, um oxímoro, uma contradição *in terminis*" (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.104) (tradução nossa)³². Para cada situação existe uma diversidade de possibilidades que se apresenta como verdade. É necessário ficar atento aos valores simbólicos e às funções comunicativas dos objetos.

Os preceitos teóricos de Muñoz Viñas preconizam uma participação mais ampla de atores envolvidos no processo de preservação do objeto, esquadrinhando um exercício de tradução que é a tarefa de desconstruir códigos e construir leituras, num esforço crítico permanente, e sempre tendo em mente a problemática da temporalidade e dos grupos de pertencimento a que o objeto encontra-se relacionado no momento da intervenção.

Restauração se faz para os usuários de objetos: aqueles para os quais esses objetos significam algo, aqueles para os quais esses objetos cumpre uma função essencialmente simbólica ou documental, mas talvez também de outros tipos (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.176) (tradução nossa)³³.

Muñoz-Viñaz dá destaque para os valores simbólicos e as funções comunicativas do objeto, dando prevalência à subjetividade em prol da objetividade das teorias anteriores, argumentando a impossibilidade da verdade absoluta como meta a ser alcançada pelas intervenções de conservação e restauração.

De acordo com o *Internacional Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, a Teoria Contemporânea da Restauração é um dos textos mais inovadores e completos dos últimos tempos³⁴, apresentando os conceitos

³² "...hablar de *Restauración* objetiva es una ilusión, un oximorón, una contradicción *in terminis*".

³³ La Restauración se hace para los usuarios de los objetos: aquellos para quienes esos objetos significan algo, aquellos para quienes esos objetos cumplen una función esencialmente simbólica o documental, pero quizá también de otros tipos.

³⁴ Disponível em: http://ge-ic.com/index=com_content7task=view7id=7068/termid=76. Acesso em: 12 de jan. 2015.

relacionados à conservação e restauração, avaliando-os de maneira a serem utilizados adequadamente na contemporaneidade.

1.1.1.3 - Conservação do patrimônio: aproximações com a Museologia

Em uma sociedade, as antiguidades herdadas ao serem identificadas como patrimônios da nação fazem de seus herdeiros, os membros desse grupo que passam a serem, os responsáveis pela sua preservação. Para fins de salvaguarda, são utilizadas várias iniciativas, inclusive aquelas que prevêem instrumentos normativos coercitivos, tais como: tombamento e reconhecimento da relevância do bem cultural. No caso específico dos bens móveis, via de regra, o seu destino é o encaminhamento para os museus.

Foram as coleções de antiguidades, relacionadas com a prática dos antiquários e de algumas instituições como a Igreja, entre os séculos XVI a XVIII, que agrupavam os vestígios materiais do passado, por meio dos bens móveis, que antecederam os museus. Eles mesmos documentavam o passado atribuindo valores a diversos objetos que consideravam raros ou preciosos, com aparência de antigo para o observador contemporâneo.

Lima (2012) considera, sob a perspectiva do campo museológico, que as diferentes mudanças nas estruturas institucionais foram constituídas a partir de um elemento mobilizador do progresso da preservação do patrimônio e que estes espaços sociais, apesar de complexos, se articulam simbolicamente. Para a autora:

Entrelaçados pelo compasso histórico compuseram interpretações e ações estabelecidas no quadro combinado da Museologia e do Patrimônio. O ponto de união se construiu conforme vários aspectos históricos amalgamados à imagem da Preservação sustentada, por sua vez, pelo procedimento conceitual e prático instaurador da tutela consolidada nos processos de institucionalização, a salvaguarda, desenvolvidos pelos processos da Patrimonialização e da Musealização como representações do poder simbólico. Em ambos, os modelos de apropriação teórica e prática elegeram como objetos básicos para o tratamento os planos do tangível (material) e do intangível (imaterial), passíveis de serem interpretados na qualidade de referências culturais no tempo-espaço histórico e geográfico (LIMA, 2012, p.45).

Tais terminologias realmente fundamentam-se em pontos ordenadores que apontam para a relação intrínseca do patrimônio com os museus, ou museus com o patrimônio, que de forma dinâmica se articulam com outras ciências, por terem em seus discursos questões comuns como: a pesquisa, a documentação, a

informação, a conservação e a comunicação como elos para a preservação dos bens simbólicos.

Por outro lado, há de se considerar que museus e Museologia trilharam concepções e práticas por vezes distintas, habitando diferentes ambientes. O museu foi concebido como objeto inicial de estudo da Museologia e também como uma instituição que possui condutas próprias em seu cotidiano. Não se pode deixar de argumentar que há uma interseção de ideias e diretrizes que se cruzam em suas práticas e se articulam por meio de entidades como o Conselho Internacional de Museus - ICOM e o subcomitê de Museologia denominado Comitê Internacional de Museologia - ICOFOM³⁵, reforçado pelo subcomitê de Museologia para a América Latina - ICOFOM-LAM³⁶.

É importante destacar que, desde os anos 1980, as discussões em torno de uma Teoria da Museologia se fizeram presentes. Pode-se destacar como importante iniciativa as duas publicações do *Museological Working Papers (MUWop)*³⁷, com versões em inglês e francês: o tema principal do primeiro se concentra nas discussões entre ciência e prática do campo; e o segundo sobre a interdisciplinaridade da Museologia.

Não se pretende nestes estudos buscar o início do desenvolvimento dos conceitos da Museologia, mas sim, perceber o desenvolvimento do processo das discussões teóricas mais intensas no plano internacional, destacando que isso se deu de forma mais intensa e articulada a partir da criação do ICOFOM, integrado por pessoas interessadas em refletir sobre preceitos teóricos para a Museologia, buscando configurá-la enquanto um campo do conhecimento. Ressalta-se mais uma vez, que a palavra museologia já era usada bem antes, o que muda são os significados.

O interessante é perceber nestes documentos, o esforço de adequação do pensamento de diversos autores com as práticas já inerentes às estruturas museológicas do mundo contemporâneo. Este esforço, reconhecido e incentivado pelas mais importantes instâncias da Museologia merecem ser lembradas, principalmente em razão das dificuldades impostas pelo contexto histórico que as

³⁵ O ICOFOM foi criado em 1976 para constituir estudos sobre a teoria da museologia. Disponível em: <http://icom.museum/the-committees/international-committees/international-committee-for-museology/>. Acesso em: 28 de mai. 2015.

³⁶ Trata-se de um grupo de trabalho criado em 1989 para desenvolver estudos teóricos sobre a Museologia da América Latina, responsável pela produção sistemática de teoria museológica em português e em espanhol.

³⁷ O ICOFOM produziu publicações com o resultado das discussões iniciais, tais como: ICOFOM Study Series-ISS e o *Museological Working Papers/Documents Du Travail Museologique (MUWOP/DoTraM)*.

produziu. Seus representantes são na maioria de países oriundos do “Bloco Socialista”³⁸, destaque para o tcheco Jan Jelinek que implantou o ICOFOM em meio à Guerra Fria³⁹.

Observa-se nos escritos dos MUWop, questões relacionadas com a preservação, por meio das ações de proteção dos bens materiais, como exemplo as produzidas por Klaus Scheiner⁴⁰, em seu artigo “Critérios sobre o lugar da museologia no sistema das ciências” (MUWop n.1) (tradução nossa)⁴¹, no qual atribui que o sujeito da Museologia pode fazer uso de vários princípios de outras disciplinas científicas, significando um complexo de atributos, estruturas e leis que se desenvolvem de forma complexa, dentre eles a conservação, sob a perspectiva da evidência material, quer seja, objetos únicos que servem como fontes primárias do conhecimento.

Marília Xavier Cury, em seu artigo intitulado Museologia - marcos referenciais (2005), apresenta uma historicidade alargada da constituição do subcomitê ICOFOM, analisando os principais trabalhos que foram desenvolvidos para constituir teorias e conceitos que pudessem configurar a Museologia como um campo de estudo independente. Para tanto, a autora argumenta que os principais objetivos do ICOFOM relacionavam-se com a:

...definição de museologia, a constituição de um sistema de conhecimento museológico, o desenvolvimento de um programa de ensino universitário da museologia e a compreensão das interações da museologia com outros campos do conhecimento (CURY, 2005, p. 46).

Na concepção de Lima, são legítimas as contribuições advindas dos organismos sociais, pois acontecem na multidisciplinaridade ou na interdisciplinaridade com a participação de “...profissionais de diferentes áreas do conhecimento relacionadas aos vários temas e enfoques tratados pela Museologia, perfilam-se em categorias individuais e institucionais...” (2012, p.41), levando à justaposição e sintonia fundamentais para a construção do arcabouço epistemológico e do quadro teórico-conceitual. Ressalte-se que na fronteira dessas

³⁸ O Bloco Socialista é o nome dado aos países que integravam a Europa Oriental, alguns países da Ásia e Cuba na América Central, liderados pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, após a reorganização da estrutura geopolítica, econômica e financeira no mundo ocorrido após a Segunda Guerra Mundial. Disponível em: http://www.portalbrasil.net/historiageral_guerrafria.htm. Acesso em: 01 de jun. 2015.

³⁹ A Guerra Fria é a designação ao período histórico de disputas estratégicas e conflitos indiretos entre os Estados Unidos e a União Soviética, compreendendo o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945 e a extinção da União Soviética no ano de 1991.

⁴⁰ Diretor do Museu de História Agrária em Alt Schwerin, na República Democrática Alemã.

⁴¹ Criteria on the place of museology in the system of sciences.

discussões, estão questões por vezes conservadoras, porém é o resultado do que se pode ter como consenso dentro do grupo de profissionais oriundos das mais diversas regiões dos continentes. Nas palavras da autora:

Os Comitês do ICOM representam instâncias de legitimidade cultural do campo. Considerados “como corpos profissionais”, cada um dos trinta e um Comitês “dedica-se ao estudo de um tipo particular de museu ou a determinada disciplina relacionada ao museu” (ICOM, 2002). Eles refletem os recortes temáticos nos quais a Museologia marca a sua presença (LIMA, 2012, p.41).

Reforça-se então, que não se pode pensar a historicidade dos museus e da Museologia sem cingir a articulação de ambos, e que a concepção de museus não pode ser entendida apenas por um núcleo institucional, apesar de já ter sido pensada pelo que se considera o materialismo filosófico⁴², mas sim de percebê-lo como uma representação plural, um lócus privilegiado da relação do homem com a materialidade que constitui o patrimônio se expressando em diferentes tempos e espaços de acordo com a dinâmica cultural.

No entendimento de Scheiner, criadora e consultora permanente do ICOFOM LAM⁴³, o Museu atualmente é percebido por muitos teóricos como:

Fenômeno, identificável por meio de uma relação muito especial entre o humano, o espaço, o tempo e a memória, relação esta a que denominaremos ‘musealidade’. A musealidade é um valor atribuído a certas ‘dobras’ do Real, a partir da percepção dos diferentes grupos humanos sobre a relação que estabelecem com o espaço, o tempo e a memória, em sintonia com os sistemas de pensamento e os valores de suas próprias culturas. E, portanto, a percepção (e o conceito) de musealidade poderá mudar, no tempo e no espaço, de acordo com os sistemas de pensamento das diferentes sociedades, em seu processo evolutivo. Assim, o que cada sociedade percebe e define como ‘Museu’ poderá também mudar, no tempo e no espaço (SHEINER, 2012, p.18).

Para esta autora, portanto, somente após a definição de museus é que se pode configurar a Museologia, entendida pela ideia de que os museus são uma representação simbólica revelada por cada sociedade em distintas circunstâncias. Assim, os museus despontam como uma das expressões desse fenômeno que conseqüentemente insere-se no universo simbólico dos diferentes grupos sociais, sendo aprendida pela Museologia, com a seguinte conceituação:

⁴² É entendido por materialismo toda a concepção filosófica que aponta a matéria como substância primeira e última de qualquer ser, coisa ou fenômeno do universo. Para os materialistas, a única realidade é a matéria em movimento. O materialismo contrapõe-se ao idealismo, cujo primordial é a ideia, o pensamento ou o espírito.

⁴³ Disponível em:

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4785544A4>. Acesso em: 01 de jun.2015.

O campo do conhecimento dedicado ao estudo e análise do Museu enquanto representação da sociedade humana, no tempo e no espaço. Abrange o estudo das múltiplas relações existentes entre o humano e o Real, representadas sob diferentes formas de museus: museus tradicionais, baseados no objeto; museus de território, relacionados ao patrimônio material e imaterial das sociedades do passado e do presente; museus da natureza; museus virtuais/digitais. Como disciplina acadêmica, tem metodologias específicas de trabalho, relativas à coleta, preservação, documentação e comunicação do patrimônio da Humanidade. Possui ainda uma terminologia específica, ora em desenvolvimento, que permite o trabalho integrado com outras áreas do conhecimento, tanto na teoria como na prática (SCHEINER, 2012, p.19).

Por outro lado, Desvallées e Mairesse que inicialmente adotavam posturas mais tradicionais, se atualizam e apresentam cinco definições sobre o entendimento de Museologia, mas é em sua quinta “...privilegiada por englobar todas as outras...” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.63) que se observa a proposta de uma nova definição produzida aos moldes da interseção entre os saberes produzidos na trajetória das discussões das teorias sobre museus e museologia. Essa definição de Museologia, para Desvallés e Mairesse, é a seguinte:

...um campo muito vasto que compreende o conjunto de tentativas de teorização ou de reflexão críticas ligadas ao campo museal. O denominador comum desse campo poderia, em outros termos, ser designado por uma relação específica entre o homem e a realidade, caracterizada como a documentação do real pela apreensão sensível direta. Tal definição não rejeita, a priori, qualquer forma de museu desde as mais antigas (Quiccheberg) até as mais recentes (museus virtuais), uma vez que ela tende a se interessar por um domínio voluntariamente aberto a qualquer experiência sobre o campo museal (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.63).

É inquestionável que diversos intelectuais vêm assumindo diferentes abordagens ao longo dos anos sobre museus e museologia. Entretanto, considera-se para este estudo de tese, que trabalha no estudo de caso diretamente com um museu tradicional ortodoxo⁴⁴ e com a conservação da materialidade, o conceito de museu estabelecido pelo ICOM na 21ª Assembleia Geral, realizada em Viena, na Áustria, no ano de 2007:

...uma organização sem fins lucrativos, instituição permanente, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe o patrimônio tangível e não tangível da humanidade e do seu entorno ambiental para fins de educação, pesquisa e diversão⁴⁵. (Tradução nossa)

⁴⁴ Este modelo foi concebido entre os séculos VI e o final do século XVIII, apresenta ainda hoje características tais como: espaços delimitados para cada núcleo limitado a um edifício, exposição com roteiro pré-definido, valorização do objeto, seja individual ou em coleções, criando ambientação e reconstituição dos espaços. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/RafaelTeodoro/tipologia-de-museus>. Acesso em: 20 de ago. 2015.

⁴⁵ According to the Statutes, adopted during the 21 st General Conference in Vienna, Austria, in 2007: A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the

Os museus são instituições complexas e devem ser percebidas como o lócus privilegiado da relação do homem com a materialidade, tornando-se cada vez mais abrangente e, deste modo, suscitando novas questões no que tange à sua preservação e entendimento, pois apresenta uma essência que ultrapassa a dimensão tangível. Possui valor afetivo o que reforça a subjetividade do sujeito em relação aos objetos que compõem os contornos da prática museológica.

Em relação à Museologia, o ICOM a entende como sendo “...uma disciplina científica e acadêmica destinada ao desenvolvimento dos museus e da profissão museológica, por meio da investigação, do estudo e da difusão das principais correntes museológicas.” (ICOM, 2013, p. 14). Em outras palavras, pode-se entender que se trata de uma área do conhecimento com delineamentos que configuram o entrecruzamento com outras ciências que permeiam o campo museológico, demonstrando uma dinâmica na construção do seu arcabouço teórico.

Corroborando com a definição do ICOM, tem-se a legislação brasileira que contemporaneamente estabelece uma nova relação com os museus, procurando se remodelar para adaptar aos novos tempos com a institucionalização de um marco regulatório, caracterizado pela criação do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura e, pelo Estatuto dos Museus, instituído pela Lei nº 11.904/2009 e outras normativas correlatas, que delineiam o Sistema Brasileiro de Museus.

De acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, em seu Art.1º, consideram-se:

...museus, para os efeitos desta Lei as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.⁴⁶

Ainda referenciando a mesma legislação, destacam-se pontos relacionados com as funções básicas dos museus, como: Preservação, por meio das ações de identificação, conservação, restauração e segurança do acervo; Pesquisa, como suporte para todas as áreas da estrutura dos museus e Comunicação, vista como a difusão cultural, por meio das exposições, publicações, seminários e fóruns. Merece

public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment. This definition is a reference in the international community. Disponível em: <http://icom.museum/the- vision/museum-definition/>. Acesso em: 31 de Mar.2015.

⁴⁶ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm. Acesso em: 18 de agos. 2015.

apontamento nestes estudos as disposições contidas nos Artigos 21 e 22 da Subseção I, que trata:

Da Preservação, da Conservação, da Restauração e da Segurança.

Art.21. Os museus garantirão a conservação e a segurança de seus acervos.

Parágrafo único. Os programas, as normas e os procedimentos de preservação, conservação e restauração serão elaborados por cada museu em conformidade com a legislação vigente.

Art.22. Aplicar-se-á o regime de responsabilidade solidária às ações de preservação, conservação ou restauração que impliquem dano irreparável ou destruição⁴⁷ de bens culturais dos museus, sendo punível a negligência...

Os bens musealizados são testemunhos dos grupos culturais, que sob a forma de coleção são apropriados e valorizados simultaneamente pela realidade física de seus objetos e pelo valor estético e documental que lhes atribuí o saber dos especialistas. É nesta inter-relação que os objetos criam uma representação, em meio ao jogo complexo das sensibilidades, constituído pelas evidências da materialidade como também pela instância da imaterialidade. Portanto, residem num campo complexo, que nos remete a um conjunto de elementos pautados pelos valores significantes, estruturados e estruturadores de mudanças, evidenciados pelos modos de compreender os saberes socialmente construídos em contextos singulares.

Conforme Scheiner (2009) essas representações também se fundamentam na ideia de que a Museologia, tal como o Patrimônio, tem que ser entendida como processo, principalmente se for observada pelas bases que fundamentam as discussões conceituais do século XX, que conduzem para uma relação complexa do homem com os seus contextos sociais, políticos, científicos e culturais, tornando-se o ponto institucional utilizado para a preservação das referências da natureza e da cultura de um povo.

O ICOM há décadas já se colocava como mediador dos processos que envolvem o patrimônio cultural, segundo Scheiner, criando novas questões e refletindo sobre o fortalecimento das problemáticas que envolviam as questões, relacionadas com a “Preservação da herança cultural da humanidade” (2009, p.46), conforme as apresentadas no item 1.1.1.1 - Patrimônio: entendimentos conceituais, já mencionado na página 3 deste Capítulo.

Dessa forma Scheiner entende que:

⁴⁷ Idem.

Não há como negar, a Museologia trataria também do patrimônio, numa das seguintes situações:

- a) Patrimônio musealizável, ou musealizado - em relação direta ou indireta com a sua apreensão/institucionalização pelos museus;
- b) Patrimônio como ideia, evento ou manifestação - fundamento constitutivo do próprio fenômeno Museu (SCHEINER, 2009, p.54).

Assim, pode-se considerar que se a Museologia e o Patrimônio formam uma rede em que se articulam intrinsecamente. Conseqüentemente, conduz para o entendimento que a conservação do patrimônio constitui fator fundamental, mantendo uma relação estreita a partir de parâmetros básicos para a preservação e a legitimação dos processos culturais nas suas mais diversas instâncias sociais.

Um exemplo digno de registro dessa relação tão primordial entre museologia, patrimônio e conservação é o primeiro Curso de Museus voltado para atender as necessidades imperativas dos museus brasileiros, realizado no Museu Histórico Nacional, entre os anos de 1932 e 1978. O curso formava funcionários para ocuparem as funções de conservadores nos museus vinculados à União. Considerado como primórdio da formação em Museologia no Brasil⁴⁸, o referido curso funcionou ininterruptamente até 1979, quando foi absorvido pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, passando a ser intitulado como Curso de Museologia. (SÁ, 2014).

No decorrer do referido curso, mais exatamente em 1946 e 1947, o diretor do Museu Histórico Nacional e professor do Curso de Museus, Gustavo Barroso⁴⁹, ministrando a disciplina Técnicas de Museus, organiza de forma sistematizada uma publicação dividida em dois volumes, denominada de “Introdução à Técnica de Museus”, onde enfatiza que o objetivo é destacar as principais “...noções imprescindíveis a um conservador de museus” (BARROSO, 1947, p.4). O primeiro volume é direcionado ao processamento técnico de acervos e o segundo voltado para os estudos das categorias museológicas que constituem as coleções do MHN.

Destacamos um trecho que caracteriza a discussão aqui desenvolvida:

⁴⁸ Graciele Karine Siqueira, em 2009, aborda em sua dissertação de mestrado, intitulada “Curso de Museus – MHN, 1932-1978: o perfil acadêmico-profissional”, sob a orientação do Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá, analisa a concepção e o desenvolvimento dos quarenta e quatro anos do Curso em Museus, realizado no Museu Histórico Nacional. Disponível em: http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/Dissertacao_graciele_karine_siqueira.pdf. Acesso em: 19 de agos. 2015.

⁴⁹ Gustavo Adolpho Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso, nasceu no dia 29 de dezembro de 1888 em Fortaleza. Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, atuou na Capital Federal como professor na Escola de menores e na Polícia do Distrito Federal entre 1910 e 1912. Exerceu também a atividade de jornalista no Jornal do Commercio, e outros cargos políticos. Em 1922, desempenhou importante papel na criação do Museu Histórico Nacional e, tornou-se seu diretor de 1922 até 1959, com exceção de um breve período entre 1930 e 1932. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gustavo_barroso. Acesso em 20 de agos. 2015.

De acordo com o programa adotado no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, a cadeira de Técnica de Museus é lecionada no decurso de três anos, sendo o último inteiramente prático, tanto para os alunos ouvintes que se destinam a Conservadores dos Museus de História, como aos que se destinam a Conservadores Dos Museus de Belas Artes. Este volume abrange as partes geral e básica da Técnica, contendo noções de **Organização**, **Arrumação**, **Catálogo** e **Restauração**... (BARROSO, 1946, p.4) (grifo nosso)

O cargo de conservador de museus⁵⁰, identificado nos editais para concurso público, regulava que era o “...funcionário que ficaria encarregado de dirigir os serviços de limpeza e restauração dos objetos, com responsabilidade direta de sua conservação”⁵¹. A formação para este profissional, inicialmente pensada para ser um curso técnico para museus, com duração de dois anos, somente foi alterada em 1951, transformada para o nível de Curso Superior, com quatro anos, e posteriormente extinto, após a regulamentação da profissão, ocorrida por meio do Decreto nº 91.775, de 15 de outubro de 1985, que dispõe sobre a profissão de Museólogo e autoriza a criação do Conselho Federal e dos Conselhos Regionais de Museologia.⁵²

Nesse sentido, se recapituladas as relações entre a Museologia e o patrimônio, certamente guiarão para um conjunto de transformações ocorridas principalmente a partir das primeiras décadas do século XX, quando mudanças na conjuntura cultural, econômica, social e política permitiram a ampliação das reflexões e se constituíram na apropriação dos discursos legitimados em nível das condutas acadêmicas.

O conjunto dessas discussões certamente gira em torno das experiências e dos conhecimentos compartilhados pela preservação do patrimônio cultural, direcionando-os para os desdobramentos que resultam na conservação dos vestígios do passado, tão emblemática para a análise, conhecimento e valorização dos bens representativos dos processos históricos e culturais. Nesse sentido, Museologia, Patrimônio e Conservação estão intrinsecamente imbricados e se articulam, contribuindo de forma complementar para a preservação da materialidade que se transforma em herança para as futuras gerações. Essencialmente, se fundamentam nos aspectos intangíveis que são reconhecidos nos bens culturais a serem preservados.

⁵⁰ Idem. Nesta mesma dissertação a autora traça um perfil detalhado do profissional conservador de museus.

⁵¹ Museu Histórico Nacional, 1923

⁵² Disponível em: <https://corem2r.wordpress.com/2015/05/21/linha-do-tempo-ensino-da-museologia-no-rio-de-janeiro-e-minas-gerais/>. Acesso em 19 de agos. 2015.

1.1.2 - Teorias da conservação e restauração

Neste item será apresentado um conjunto de referenciais teóricos conceituais sobre a conservação e restauração que, de forma muito peculiar, ajudará a pensar o lugar ocupado pela preservação, no contexto global em que surgem as primeiras teorias e filosofias, concebidas como forma indissociável da construção do patrimônio cultural, com destaque especial para a expressão material e simbólica de contextos singulares representativos desta tese.

Em diferentes momentos, diversos conservadores e restauradores, reconheceram a utilidade das doutrinas para o campo em formas distintas, algumas com um arcabouço abrangente e outras como meio de oferecer soluções a um problema específico. Chama-se a atenção para as diferenças entre teoria, modelos e conceitos, apesar deste item não ter a pretensão de estudá-los na essência do termo, mas sim de apresentá-los como postulados da área de conservação e restauração, por meio de uma evolução estruturada que buscou a difusão dos novos ideais intelectuais relacionados com a profissionalização no século XIX.

Duas abordagens antagônicas, como já mencionado, são consideradas precursoras da historiografia conceitual da conservação/restauração, uma representada por John Ruskin, no contexto inglês, e outra produzida por Viollet-le-Duc, na França.

John Ruskin⁵³ nasceu em Londres na Inglaterra, aos 08 de fevereiro de 1819, foi um dos escritores mais lembrados por seu trabalho como crítico de arte e crítico social. Poeta e desenhista, via na arquitetura a sensação profunda de expressão, a forma mais elevada das artes. Escreveu sobre arquitetura e arte na época Vitoriana, com repercussão até os dias atuais. Morreu em 20 de janeiro de 1900.

Para Pinheiro (2013), Ruskin "quase exatamente contemporâneo da Rainha Vitória (1819-1901)", vivenciou um longo período de prosperidade para o povo inglês, que permitiu o acesso das classes menos favorecidas ao desenvolvimento, o que produziu um novo momento cultural. Por outro lado, levou o "excêntrico, reacionário, intransigente inimigo da industrialização" a perecer diante da dificuldade de se adaptar aos novos tempos. Nas palavras da autora: "...diz-se que não admitia que nem sequer os seus livros fossem transportados por ferrovia" (2013, p.9).

⁵³ Maiores informações sobre a biografia de John Ruskin, poderão ser obtidas na publicação *A Lâmpada da Memória*, com tradução e apresentação de Maria Lúcia Bressan Pinheiro e revisão de Beatriz e Gladys Mugayar Kühl, da coleção *Artes & Ofícios* n. 7, da Ateliê Editorial, 2013. p. 9-48.

John Ruskin representa a teoria anti-intervencionista da conservação/restauração, que tem em sua definição de restauração do patrimônio histórico, a preocupação com a manutenção do que considerava a apresentação de uma verdade histórica: “É preferível a obra mais rude que conte uma história ou registra um fato, do que a mais rica sem significado” (RUSKIN, 2013, p.63).

Este autor se destacou como o primeiro a defender a autenticidade histórica na conservação dos monumentos nacionais que simbolizavam a identidade nacional (RUSKIN, 2009, p.120). "Militante socialista" vinculado ao Romantismo⁵⁴, o que favorece a sua valorização das construções do passado, admirava principalmente as edificações simbolizadas pela arquitetura antiga, medievalista e a Gótica.

Em 1849, Ruskin publica o livro “As sete Lâmpadas da Arquitetura”, no qual defende os valores e as virtudes das edificações antigas, refletindo sobre a preservação desses bens para as sociedades modernas. Em seguida, em 1851, publica “As pedras de Veneza”, dando ênfase ao respeito pela matéria original das edificações, ao mesmo tempo em que assinala os efeitos nocivos provocados pela industrialização, endossando o seu perfil tradicionalista.

Para Ruskin, a arquitetura do passado era vista como uma expressão de arte e cultura e possibilitava o entendimento dos diversos estilos artísticos, permitindo acesso às técnicas construtivas produzidas por uma sociedade. Com isso, iniciou-se uma "...linha preservacionista tipicamente inglesa, conhecida como *Anti-Scrape Movement* ou Movimento Anti-Restauração, como é conhecido entre nós..." (RUSKIN, 2013, p.17), visando a manutenção do testemunho do passado.

Nas palavras de Ruskin:

Nem pelo público, nem por aqueles encarregados dos monumentos públicos, o verdadeiro significado da palavra restauração é compreendido. Ela significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição da qual não se salva nenhum vestígio: uma destruição acompanhada pela falsa descrição da coisa destruída. Não nos deixemos enganar nessa importante questão; é impossível, tão impossível quanto ressuscitar os mortos, restaurar qualquer coisa que já tenha sido grandiosa ou bela em arquitetura (RUSKIN, 2013, p.79).

Manter vivo o testemunho do passado era o objetivo desse movimento, que também já previa a possibilidade de facilitar o acesso das pessoas a esses

⁵⁴ Romantismo foi um movimento ideológico que surgiu nas últimas décadas do século XVIII na Europa perdurando até o século XIX. Caracterizou-se pela ênfase a sensibilidade subjetiva e emotiva em contraponto com a razão.

monumentos históricos, referenciais de identidade e memória. Isso pode ser visto pela divisão que Ruskin promoveu em *As Lâmpadas da Arquitetura*, em sete capítulos: Sacrifício, Verdade, Poder, Beleza, Vida, Obediência e Memória; mas deu a esta última um caráter de destaque, com um texto totalmente voltado para a restauração.

Ruskin, à época, já entendia que os monumentos edificados pertenciam ao seu "primeiro construtor"; via na sociedade local a herdeira legal desses bens culturais, pois somente eles conseguiriam estabelecer com o bem uma relação social, o que permitiria a preservação da concepção original das construções para as gerações vindouras, sem cometer nenhum ato de negligência e descaso. Esse processo de transferência estaria imbuído dos sentimentos de pertencimento e apropriação dos valores memoriais.

Em uma de suas passagens, romanticamente Ruskin assim se posiciona:

Gostaria, então, que nossas casas de moradia usuais fossem construídas para durar e construídas para serem belas; tão ricas e cheias de atrativo quanto possível, por dentro e por fora; com qual grau de semelhança entre si em estilo e maneira, direi em breve, em outro tópico; mas, de todas as formas, com diferenças tais que estejam de acordo com, e expressem o caráter e ocupação de cada homem, e parte de sua história (RUSKIN, 2013, p.61).

Estes monumentos deveriam permanecer intocados. Ruskin defendia a idéia de que eles deveriam sucumbir ao seu destino, envelhecendo ou até mesmo morrendo se fosse o caso. Com algumas exceções, permitia pequenos reparos que pudessem evitar o desmoronamento prematuro, como alguns reforços estruturais com pequenos pontos de fixação ou colagem de esculturas, mas não aceitava cópias e acréscimos.

Para Ruskin:

Nós não temos qualquer direito de tocá-los. Eles não são nossos. Eles pertencem em parte àqueles que os construíram, e em parte a todas as gerações da humanidade que nos sucederão. Os mortos ainda têm direito sobre eles: aquilo pelo qual trabalharam, a exaltação da façanha ou a expressão do sentimento religioso, ou o que quer que exista naqueles edifícios que tencionavam perpetuar, não temos o direito de obliterar (RUSKIN, 2013, p.83).

Recusando todas as inovações das novas descobertas que as ciências e a tecnologia poderiam trazer, Ruskin afirma que as edificações deveriam permanecer servindo de testemunho da morte de várias gerações, sendo a cada dia abençoadas com a pátina do tempo, se confundindo com a natureza, ao mesmo

tempo em que assistiriam a evolução das cidades, somente assim ganhariam vida, tornando-se reconhecidas como algo de valor. A beleza estaria então sendo acrescentada pelo tempo, fazendo erigir uma característica muito peculiar que se distancia da restauração. Nas palavras do autor:

Mas, diz-se, pode ser necessária a restauração! Que seja. Encare tal necessidade com coragem, e compreenda o seu verdadeiro significado. É uma necessidade de destruição. Aceite-a como tal, arrase o edifício, amontoe suas pedras em cantos esquecidos, transforme-as em cascalho, ou argamassa, se você quiser; mas o faça francamente, e não coloque uma Mentira em seu lugar (RUSKIN, 2013, p.81).

As ruínas são sublimes para este teórico, são o testemunho da idade, do envelhecimento e da memória, são a essência do monumento edificado. "...as pessoas que destroem qualquer coisa de maneira infundada são ralé, e a Arquitetura sempre é destruída de modo infundado" (RUSKIN, 2013, p,83). Ruskin tinha em mente que a restauração é uma forma de destruição e que é impossível restituir a alma da edificação que foi atribuída pelo seu construtor, porque o processo de degradação faz parte da história de um monumento edificado e a restauração provoca alterações em seus valores evocativos modificando para sempre a sua historicidade.

Tais posicionamentos fizeram com que Ruskin, em 1854, juntamente com William Morris⁵⁵, propusesse a criação de uma organização europeia para a proteção aos monumentos históricos, denominada *Society for the Protection of Ancient Buildings* (Associação para a proteção de edifícios antigos), que até os dias atuais é considerada de fundamental importância na identificação e preservação de edifícios históricos em todo o Reino Unido. Entraram para a história como os pioneiros na busca pela preservação dos bens edificados.

Sua contribuição para a salvaguarda do patrimônio foi de ordem teórica, defendendo a conservação ao invés da restauração como método de preservação. Critica a substituição de materiais originais por elementos modernos, ressaltando a importância da manutenção regular para evitar restaurações. Apesar dos seus pensamentos apresentarem um forte apelo ideológico romantizado, constituem-se

⁵⁵ William Morris (1834-1896), co-fundador do Movimento das Artes e Ofícios (Arts and Crafts) é reconhecido por seus escritos poéticos e pelas pinturas, mas acabou por trabalhar com artes decorativas. Cursou a Faculdade em Oxford, onde conheceu John Ruskin, se tornando o seu grande seguidor até mesmo nas posições políticas, socialista, ligado diretamente a Marx e Engels, mas com algumas críticas sobre o processo de produção. Disponível em: <https://thaa2.wordpress.com/2009/07/24/william-morris/>. Acesso em: 20 de abr.2015.

em um debate bastante interessante, sobretudo se forem considerados os aspectos simbólicos culturais.

A partir da análise da contribuição de Ruskin, Choay destaca relevâncias, em que o autor:

...leva em conta as diferenças que fundam a riqueza e a unidade de sua cultura, mas também desenvolve pioneiramente uma verdadeira antropologia da arquitetura na qual sublinha o duplo valor simbólico, consciente e não consciente, assim, como seu papel na institucionalização de nossas sociedades (CHOAY, 2009, p.121).

Outra contribuição de Ruskin é pensar os monumentos como bens integrados ao espaço urbano, o que permite perceber que as suas proposições devem ser entendidas como uma "...autêntica filosofia da conservação dos bens culturais" (GONZÁLEZ-VARAS, 2008, p.198) (tradução nossa)⁵⁶, pensando a preservação como um conjunto de relações entre os valores artístico, histórico e social⁵⁷.

O francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc⁵⁸ nasceu em Paris aos 27 de janeiro de 1814 e morreu em Lausanne, na Suíça, em 17 de setembro de 1879. Arquiteto, escritor, diretor de canteiros de obras, desenhista, integrante do movimento romântico, desenvolveu seus trabalhos voltados para a área de restauro, principalmente os relacionados com a arquitetura medievalista ou gótica, representada pelas catedrais e castelos. Segundo Kühl, "...imprimiu uma marca pessoal e indelével..." (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p.9), como representante da teoria intervencionista, que considerava que complementos, se necessários, deveriam ser feitos, a partir de extensos estudos estilísticos.

Viollet-le-Duc defendeu a restauração estilística, considerando que a intervenção nas edificações deve ser levada em consideração, por razões práticas ou por preferências estéticas na busca da unidade artística. Buscava o belo, a perfeição formal e, assim, permitia que partes desaparecidas fossem reconstruídas a partir das já existentes, pois via nessas ações a revitalização⁵⁹ do edifício. Para

⁵⁶ ...autêntica filosofía de la conservación de bienes culturales.

⁵⁷ John Ruskin foi um crítico social de grande destaque, influenciou diversas personalidades. Citamos como exemplo, Mahatam Gandhi que pregava que as suas influências intelectuais, partiram de Ruskin, a quem segundo Hobsbawm, mencionava ter uma dívida imensurável (HOBBSAWM,1989, p.116).

⁵⁸ Informações adicionais sobre a biografia de Viollet-Le-Duc, poderão ser obtidas na publicação Restauração - Eugène Emmanuel Viollet-le-duc, com apresentação e tradução de Beatriz Mugayar Kühl, publicado pela Ateliê Editorial, coleção Artes & Ofícios n.1, da Ateliê Editorial, 2000. p 9-24.

⁵⁹ Revitalização, neste caso está vinculado ao Movimento Revivalista, surgido na Europa no século XVIII, que teve o seu auge no século XIX, mas adentrou no século XX. É um movimento ligado a Arquitetura que utiliza diversos estilos para recuperar e recriar exemplares dos tempos passados. FLORIANI, Ciro

este autor, a restauração dos monumentos arquitetônicos era uma postura racionalista e não sensitiva. O valor das obras medievais residia na expressão dos materiais e dos processos construtivos. Buscava um estilo próprio para o século XIX, onde fosse possível evidenciar novas técnicas de construção associadas com o momento histórico presenciado na Europa, pela industrialização, eletricidade, a máquina a vapor, etc. Seu pensamento foi além do seu tempo, imaginou a construção de arranha-céus com grandes estruturas de ferro revestidas a pedra.

Autor de inúmeros projetos, buscava sempre ter uma noção da lógica dos monumentos, entendendo que o arquiteto deveria recompor o edifício no que seria a sua forma ideal, mas para tanto, deveria buscar o entendimento da lógica da concepção do projeto, pois possibilitaria a tentativa de "...reconstituição daquilo que teria sido feito se, quando da construção, detivessem todos os conhecimentos e experiências de sua própria época..." (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p.18).

Essa postura de Viollet-le-Duc foi posta em prática em todas as obras sob a sua responsabilidade, contrariando o respeito à configuração original ou às transformações sofridas pelo monumento com o decorrer do tempo. Não se intimidou em alterar partes originais e realizar reconstituições, sempre tendo em mente a pureza de estilo, se é que se pode considerar a existência desse caráter.

Em 1849, já no cargo de inspetor geral dos edifícios diocesanos, Viollet-le-Duc elabora, juntamente com Mérimée⁶⁰, então secretário da Comissão dos Monumentos Históricos, a instrução técnica sobre a restauração de edifícios, que foi amplamente divulgada entre os arquitetos, constituindo-se numa recomendação primordial para os profissionais franceses que exerciam as ações de conservação e restauração dos bens edificados.

Defendia uma sistematização para as remoções e acréscimos, sempre tendo em conta a unidade estilística da obra, evidenciando ainda, a importância de documentar tudo o que fosse realizado antes e durante as intervenções.

Segundo Kühn, assim se apresentavam suas recomendações:

Nela foram recomendadas manutenções periódicas para evitar as restaurações, e foram expostas questões práticas e técnicas, tais

Augusto. Moderno movimento hospice: kalotanásia e o revivalismo estético da boa morte. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bioet/v21n3/a03v21n3.pdf>. Acesso em: 21 de abr. 2015.

⁶⁰ Prosper Mérimée nasceu em Paris a 28 de setembro de 1803 e morreu em Cannes aos 23 de setembro de 1870. Historiador, dramaturgo e escritor francês, ocupou diversos cargos públicos na França, mas foi em 1830 que assumiu a Inspeção dos Monumentos Históricos, onde se revelou um arqueólogo por natureza. Estudou as antiguidades francesas e estimulou a restauração e a conservação de um grande número de monumentos. Tornou-se um dos maiores apoiadores de Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/ProspMer.html>. Acesso em: 21 de abr. 2015.

como: o modo de fazer o levantamento, de analisar, e de verificar as causas mais comuns de degradação; as maneiras de talhar pedras e de fazer rejuntas; explicações sobre as técnicas medievais. E também, e principalmente, indicações de como restaurar um edifício (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p.16).

Mas em termos de repercussão, nada foi mais emblemático do que a sua publicação *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siécle*, amplamente divulgada entre os anos de 1854 e 1868. Tal publicação foi difundida na França e no exterior, possivelmente em razão das questões nunca antes elencadas textualmente. Viollet-le-Duc define Restauração, e ainda explica a origem e o conceito do termo:

A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento. Foi somente a partir do segundo quartel de nosso século que se pretendeu restaurar edifícios de uma outra época, sem que se tivesse definido precisamente a restauração arquitetônica... (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p.29).

As abordagens de Viollet-le-Duc, apesar de tantas vezes questionadas e criticadas, principalmente pelo seu viés romântico, obtiveram prestígio internacional e se consolidaram como um marco na teoria do restauro até os dias atuais, sobretudo pelos princípios em que defende uma ampla pesquisa, a sistematização, o registro e a anástilose.

Segundo Viollet-le-Duc,

...é necessário, antes de começar, tudo buscar, tudo examinar, reunir os menores fragmentos tendo o cuidado de constatar o ponto onde foram descobertos, e somente iniciar a obra quando todos esses remanescentes tiverem encontrado logicamente sua destinação e seu lugar, como os pedaços de um jogo de paciência (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p.69).

As posições de Ruskin e Viollet-le-Duc foram significativas e exerceram muita influência, não só em seus países, mas também em outros, se destacando como posturas consagradas pela historiografia das teorias de restauro e como posturas diametralmente opostas.

Em meio aos conceitos opostos, de Ruskin e Viollet-le-Duc, surgem princípios intermediários. Por exemplo, no ano de 1883, na Itália, como os

produzidos por Camilo Boito⁶¹, nascido em Roma numa família de prestígio intelectual, aos 30 de outubro de 1836. Boito foi arquiteto, restaurador, crítico, historiador e professor, além de teórico, desempenhando um importante papel nas questões relacionadas com a arquitetura italiana. Ingressou na Academia de Belas Artes de Veneza em 1849 e, talvez por isso, demonstrava em seus estudos a predileção pelas construções da Idade Média, da mesma forma que apontava o Gótico como a expressão artística da Itália. Morreu em Milão aos 28 de junho de 1914 (BOITO, 2003, p.9-10).

Boito se destacou culturalmente no século XIX, como restaurador e teórico, “...com seus brilhantes e didáticos escritos, assenta as bases da doutrina italiana do ‘restauro científico’, que dominou o pensamento italiano e internacional durante o século XX...” (GONZÁLEZ-VARAS, 2008, p.227) (tradução nossa)⁶². Seu lugar na historiografia da conservação e restauração fica garantido, especialmente pela síntese e elaboração de princípios, dos quais alguns permanecem válidos até os dias atuais.

Boito orienta a prática da conservação e restauração fundamentada no aspecto filológico, isto é, focada no valor documental, e na convicção de que cada monumento é um evento singular. Sua contribuição, entre Ruskin e Viollet-le-Duc, seus contemporâneos, defendia o minimalismo, não só para a arquitetura, mas também para a escultura e a pintura. Os sete princípios enunciados por Boito estão resumidos a seguir:

- Os monumentos antigos deveriam ser preferencialmente consolidados a reparados e reparados a restaurados;
- Evitar acréscimos e renovações, e se fossem necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas sem destoar do conjunto;
- Os complementos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo se seguissem a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de sua restauração ou, ainda, no caso das restaurações arqueológicas, ter formas simplificadas;
- Obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando a perda dos elementos característicos;
- Respeitar as várias fases do monumento, sendo a remoção de elementos somente admitida se tivesse qualidades artísticas manifestantes inferiores à do edifício;

⁶¹ Para dados complementares sobre a biografia de Camilo Boito, ver a publicação Os Restauradores – Camilo Boito, na apresentação de Beatriz Mugayar Kühl, publicado pela Ateliê Editorial, coleção Artes & Ofícios n.3, 2003, pp 9-28.

⁶² ... con sus brillantes y didácticos escritos, asienta las bases de la doctrina italiana del <restauro científico>, que ha dominado el pensamiento italiano e internacional durante el siglo XX...

- Registrar as obras apontando-se a utilidade da fotografia para documentar a fase antes, durante e depois da intervenção, devendo ser acompanhado de justificativa;
- Colocar uma lápide com inscrições para apontar a data e as obras de restauro realizadas (BOITO, 2002, p.21).

Camilo Boito contribuiu diretamente para a formulação de preceitos modernos na restauração, condenando os excessos das reconstituições arbitrárias que visavam somente o lado estilístico e, por outro lado, as ausências de iniciativas que permitiam que os monumentos se tornassem ruínas, sendo o primeiro a reconhecer os conflitos entre a razão da arte e da história, antecipando-se às formulações que surgiriam mais tarde, em meados do século XX. Segundo Choay, os conceitos de Boito estabeleceram "...os fundamentos críticos de restauração como disciplina" (CHOAY, 2001, p.167), assegurando assim as bases da preservação do patrimônio cultural.

As marcas do tempo para Boito eram importantes, deveriam ficar evidentes. Assim, o restaurador não poderia deixar a sua interpretação prevalecer sobre a autêntica e genuína marca do artista. É assim que ele se posicionava, não só em relação à arquitetura, mas também em relação às restaurações da estatuária, vendo-as como uma questão mais simples, e também sobre as pinturas, que considerava um pouco mais confusas que a arquitetura, que para ele era percebida como "... um campo tão difícil de operar e tão fácil de refletir quanto naquilo que se refere à restauração..." (BOITO, 2002, p.53).

Nas palavras de Boito a restauração estatuária tem o seguinte entendimento:

Direi qual é o meu sentimento. Para mim, confesso, repugna, mesmo nessa ocasião, mesmo em se tratando de um insigne restaurador deixar-me enganar. O restaurador, no fim das contas, oferece-me a fisionomia que lhe agrada; o que eu quero mesmo é a antiga, a genuína, aquele que saiu do cinzel do artista grego ou romano, sem acréscimo nem embelezamentos. O intérprete, ainda que grandíssimo, enche-me de ferozes suspeitas. Somente e, um caso o remendo pode parecer tolerável, até mesmo às vezes, desejável: no caso da estatuária ou do retrato em que houvesse outros exemplares seguros e completos, ou pelo menos medalhas claras ou camafeus evidentes (BOITO, 2002, p.44).

Já em relação às restaurações de pintura:

O restaurador deve ser então uma espécie de operário, que encontra na própria ignorância o mais seguro dos freios para repintar e para completar; ou deve ser um pintor, consciencioso, entenda-se, mas também hábil em todas as técnicas da pintura e perito nos vários estilos da arte? Eu, confesso, temo nesse caso a ambição do ignorante. Não basta, infelizmente, o não saber fazer

para não fazer. Ora, nas restaurações da pintura eis aqui o ponto chave: PARAR O TEMPO; e aqui está a sabedoria: CONTENTAR-SE COM O MENOS POSSÍVEL (BOITO, 2002, p.53).

A restauração deveria ser adotada como forma extrema de intervenção, depois que atitudes como manutenção e consolidação fossem priorizadas. Para Boito, os acréscimos de outras épocas deveriam ser considerados e respeitados, mas criticava a reconstituição de partes desaparecidas. As intervenções deveriam ser mínimas, distintas do original, e todos os processos utilizados estariam embasados em documentos, detalhadamente registrados e divulgados. Atentou para a importância que mesmo o restaurador possuindo conhecimento pleno dos estilos da arte e da arquitetura, deveria buscar nas fontes primárias da obra a sua história. As colocações de Boito criaram as bases para o conceito moderno de restauração, incorporadas em parte na Carta de Atenas⁶³.

Para bem restaurar é necessário amar e entender o monumento, seja estátua, quadro ou edifício, sobre o qual se trabalha, e do mesmo modo para a arte antiga em geral. Ora, que séculos souberam amar e entender as belezas do passado? E nós, hoje, em que medida sabemos amá-las e entendê-las? (CARTA DE ATENAS, 2003, p.32).

Em suas proposições, defendeu ainda, que as intervenções restaurativas deveriam conservar nos monumentos o seu velho aspecto artístico e pitoresco, entendendo isso como respeito à materialidade do objeto, chamando atenção para a conservação como instrumento eficaz de preservação, e que as restaurações só deveriam ser realizadas quando necessárias.

Outra abordagem que cabe destacar na obra de Boito, e que vem se consolidando cada vez mais nas últimas décadas, como postura na preservação dos bens culturais, é a interdisciplinaridade na busca da ampliação dos conhecimentos sobre os objetos, produto humano, produzido em certa época, em certo lugar, e que se encontra em outra época e em outro lugar, permitindo inúmeras leituras e interpretações. Segundo o autor:

Para se compreender sua obra, é necessário examiná-la em seu contexto histórico e em várias facetas - a de arquiteto, restaurador, historiador, escritor, professor, reformador do ensino, elaborador de novas legislações, e teórico de uma nova arquitetura, em um período em que o ecletismo reinava - para se perceber sua riqueza, contradições e aspectos prospectivos (BOITO, 2003, p.27).

⁶³ A Carta de Atenas, foi um documento criado por profissionais da restauração no âmbito da Conferência Internacional de Atenas, realizada em 1931, por ocasião do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna - CIAM. O objetivo foi o de discutir a racionalização de procedimentos em arquitetura e propor normas e condutas em relação à preservação e conservação de edificações, para terem caráter internacional (IPHAN, 2000).

Contemporaneamente, Luca Beltrami, nascido em Milão aos 13 de novembro de 1854, arquiteto e historiador da arte, foi aluno de Camilo Boito na Academia de Belas Artes de Brera. Tornou-se renomado na área da restauração por defender a fidelidade aos dados históricos, preocupando-se com a confluência de dois mundos: o da arte, passado e atual, e o da modernidade. Morreu a 08 de agosto de 1933, em Roma⁶⁴.

Luca Beltrami propôs a defesa dos valores figurativos, permitindo que o restaurador integrasse as partes faltantes para restituir a unidade e a continuidade formal da obra, mas somente quando a unidade figurativa não fosse totalmente perdida, para não inventar.

Suas proposições, conhecidas como restauração histórica, contestavam a utilização de critérios gerais, reivindicando a individualidade de cada intervenção restaurativa, previam a necessidade do rigoroso levantamento bibliográfico, documental, iconográfico etc., e de uma análise profunda da obra a intervir. Na prática, porém, percebe-se que o subjetivismo se faz presente com Luca Beltrami, pois nem sempre todos os documentos são esclarecedores e podem ser interpretados com ortodoxia.

González-Varas vê, nos escritos de Beltrami, uma contribuição positiva para o campo da preservação, comentando que:

Seus numerosos escritos não tem caráter sistemático, embora suas intervenções igualmente prolíficas testemunham a assunção da pesquisa histórica como premissa da restauração a tal ponto que muitas das suas publicações incluem relatórios históricos ou estudos preliminares ou conclusões realizadas para apoiar o seu trabalho de restauração (GONZÁLEZ-VARAS, 2008, p.219)(tradução nossa)⁶⁵.

Para Beltrami é impossível que a degradação possa conter qualidades e valores que sejam um acúmulo de significados, afastando-se de John Ruskin, e, por outro lado, afiança que quando um dano for tão grave que destrua uma imagem, é impossível refazê-la, mostrando a sua diferença com Viollet-Le-Duc.

Na concepção de Beltrami, tanto a restauração científica produzida por Camilo Boito, quanto a histórica se fundamentam na necessidade de pesquisas objetivas sobre os fatos, mas sempre com plena atenção para a peculiaridade de

⁶⁴ Os dados ampliados da biografia de Luca Beltrami estão disponíveis em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/luca-beltrami/>. Acesso em: 28 de abr. 2015.

⁶⁵ Sus numerosos escritos no tienen carácter sistemático, aunque sus no menos prolíficas intervenciones testimonian la asunción de la investigación histórica como premissa de la restauración, hasta el punto de que buena parte de sus publicaciones comprenden informes históricos o estudios preliminares o conclusivos realizados para apoyar sus trabajos de restauración.

cada obra a restaurar. O restauro histórico é considerado um avanço para a restauração, em especial para a reintegração estilística, pois o caráter pessoal é visto por ele como arbitrário e falsificador. Troca-se o olhar do arquiteto restaurador visto até então como um artista, para o de arquiteto pesquisador, passando a atuar a partir de dados concretos levantados em arquivos para instrumentalizar a restauração.

O austríaco Alois Riegl⁶⁶, nascido em Linz aos 14 de janeiro de 1858, formado em direito, filosofia e história, foi um dos principais divulgadores do formalismo⁶⁷. É considerado o fundador da teoria moderna da história da arte. Trabalhou como conservador no Museu de Artes Aplicadas de Viena, entre os anos de 1886 e 1898, e foi professor na Universidade de Viena. Autor de várias publicações sobre história e as ciências jurídicas, recebeu respeitadas homenagens. Destaca-se nesta tese sua obra *O Culto Moderno dos Monumentos, sua Essência e sua Gênese*, texto que integra o projeto de organização legislativa da preservação dos monumentos na Áustria, quando nomeado presidente da Comissão Austríaca dos Monumentos Históricos, em Viena, a mesma cidade em que faleceu aos 17 de junho de 1905 (CHOAY, 2009, p.147).

A contribuição de Riegl foi de grande relevância, estando relacionada tanto com a teoria como com a prática da preservação dos monumentos históricos, abarcando aspectos normativos e análises sobre o papel dos monumentos e suas formas de apreensão pela sociedade. Examinou os vários aspectos relacionados às edificações, considerando-as como fonte do conhecimento, criando uma escala de valores divididos em de rememoração e contemporaneidade. Os valores de rememoração, por sua vez, se subdividiam em valores de antiguidade⁶⁸, históricos e de rememoração intencional.

Para Riegl, o valor de antiguidade exercia uma grande atração para as pessoas. Nele estavam inseridas as marcas do tempo, conferindo um aspecto de antigo ao bem cultural que imprime um caráter de tempo transcorrido pela ação das forças da natureza, alterando sua forma e cor, o que romanticamente produzia no espectador a mesma sensação que a da existência humana, a vitalidade e o

⁶⁶ Os autores Françoise Choay (CHOAY, 2006, p.167-173; 2009, p.147-148) e Ignacio González-Varas (GONZÁLEZ-VARAS, 2008, p. 38-41) apresentam informações ampliadas sobre a biografia de Alois Riegl.

⁶⁷ O "Formalismo" é a descrição que dá ênfase a forma sobre o conteúdo ou significado nas artes, literatura, religião, direito, filosofia, matemática entre outras áreas do conhecimento. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_guilherme_bueno.pdf. Acesso em: 04 de mai. 2015.

⁶⁸ Françoise Choay em sua publicação *A Alegoria do Patrimônio* (2006), utiliza o termo "ancianidade", diferentemente de Beatrix Kühl (1998 e 2009) que vem utilizando o termo como "antiguidade". Optou-se por adotar o último por entendermos que é a melhor definição da origem.

envelhecimento, o nascimento e a morte, se apresentando como facilitador para a apreensão pelas massas (Massen). Segundo Kühl:

Se, do ponto de vista do valor de antiguidade, a eficácia estética do monumento reside nos traços de decomposição da obra acabada pelas forças mecânicas e químicas da natureza, não somente o culto do valor de antiguidade não tem interesse na conservação do monumento em seu estado original, mas deve mesmo considerar tal conservação contrária a seus interesses (KÜHL, 1998, p.197).

A autora ainda complementa sobre o valor que Riegl mais prezava, mostrando uma visão menos fatalista que a de John Ruskin:

Uma só coisa deve ser evitada a todo custo do ponto de vista do valor de antiguidade: a intervenção arbitrária da mão do homem no estado do monumento. Não se deve nem acrescentar, nem eliminar, nem substituir aquilo que se alterou no decorrer dos anos sob a ação das forças naturais, assim como não se devem suprimir os acréscimos que alteram a forma original (KÜHL, 1998, p.197).

Para Riegl, o monumento pode ser encontrado desde as mais remotas épocas. O autor defende uma continuidade ordenada que reside nos valores de rememoração, que são evocativos, ligados ao passado, utilizam-se da memória, mas numa visão menos fatalista que a de John Ruskin, e segundo Kühl, são assim comparados por ele como valores de antiguidade:

Enquanto o valor de antiguidade está fundamentado exclusivamente na degradação, enquanto o valor histórico quer deter toda degradação a partir de sua intervenção, mas perderia sua razão de ser sem as degradações anteriores, o valor de rememoração intencional reivindica nada menos para o monumento do que a imortalidade, o eterno presente, a perenidade, do estado original. A ação dos agentes naturais, que se opõe à realização dessa exigência, deve, assim, ser combatida com energia, e seus efeitos contrariados sem cessar (KÜHL, 1998, p.197).

Outro valor destacado por Riegl foi o de contemporaneidade, desmembrado em valor de uso e valor artístico, sendo este último dividido em valor como novidade e valor relativo, considerado pela evolução das formas, a originalidade estilística de cada período que conduziram as etapas de diferenciação das artes. Segundo Kühl:

A maior parte dos monumentos responde, entre outros, a uma expectativa dos sentidos ou do espírito que criações novas e modernas poderiam satisfazer igualmente bem. O valor de contemporaneidade reside nessa propriedade que, com toda evidência, não atribui papel nem a antiguidade do monumento nem ao valor de rememoração que dela decorre (KÜHL, 1998, p.197).

Riegl contribuiu para um pensamento precursor ao tratar as questões da arte e o monumento como produções sociais envolvidas em contextos históricos. Foi inovador para sua época e ainda se faz presente na atualidade ao legitimar os processos de preservação do patrimônio cultural, consolidando-os como campo disciplinar autônomo. "Elaborou proposições que permanecem válidas ainda hoje, contendo elementos que podem ser continuamente explorados" (KÜHL, 2009, p.3), desde que se respeite a intervenção arbitrária da mão do homem.

Os escritos de Riegl foram fundamentados na História e na Filosofia, orientando os profissionais da conservação e restauração que é indispensável que eles tenham conhecimentos históricos, pois somente dessa forma evitarão os erros, os excessos e outras ações que possam danificar os atributos estético e documental dos bens culturais.

Com Max Dvorák, Alois Riegl pode traduzir as suas teorias em práticas mais concretas, já que faleceu dois anos após tecer as suas concepções acerca da preservação dos monumentos na Áustria. Mas, cumpre ressaltar que é inexistente na obra de Dvorák qualquer menção direta a Riegl, o que se percebe são evidências de suas lições em seus escritos (KÜHL, 2008).

Max Dvorák⁶⁹, nascido em 4 de junho de 1874, na cidade de Raudnitz na Boêmia, na República Tcheca, foi um historiador da arte atuante na Áustria, membro da Escola de Viena de História da Arte, uma das mais conceituadas da Europa e integrante do Formalismo. Morreu em Grusbach, próximo a Znojmo na República Tcheca, aos 8 de fevereiro de 1921. Assumiu em 1905 o cargo de Presidente da Comissão Austríaca de Monumentos Históricos, em substituição à Alois Riegl

Dvorák reunia uma experiência prática com museus e afastava-se do "...perigo do dogmatismo estilístico que tanto prejudicava o reconhecimento do verdadeiro valor das obras de arte do passado..." (DVORÁK, 2013, p.12), fazendo com que se reconhecesse o "espírito", na sua mais ampla concepção acerca do patrimônio, em especial o histórico, caracterizado em sua obra *Catecismo da Preservação de Monumentos*, publicada em 1916. Inicia sua obra com indagações acerca do que é preservação de monumentos. Utiliza um exemplo que leva o leitor a imaginar uma cidade que tem como ponto central uma igreja gótica, acinzentada pelos anos, detalhando seus elementos, produzindo um cenário nostálgico, embreado de recordações. A partir de então, busca conscientizar o leitor sobre o que é preservação para impedir perdas e destruições. Destaca a necessidade de

⁶⁹ Disponível em: <<https://dictionaryofarthistorians.org/dvorakm.htm>. Acesso em 06 de mai. 2015. Neste endereço eletrônico é possível expandir os dados biográficos de Max Dvorák.

se garantir a existência dos antigos monumentos que testemunharam o passado, pois é isso que os faz contar a história do local.

Para Dvorák, as ameaças que destroem o patrimônio têm origem:

1. na ignorância e na negligência;
2. na cobiça e na fraude;
3. nas ideias equivocadas a respeito do progresso e das demandas do presente;
4. na busca descabida de embelezamento e renovação, na falta de uma educação estética, ou numa educação estética equivocada (DVORÁK, 2013, p.67-68).

O autor, após salientar questões relacionadas com os valores do patrimônio, conforme as discutidas anteriormente com Alois Riegl, trata ainda da importância da tutela dos monumentos e dos limites das falsas restaurações, principalmente as “reconstruções” realizadas em prol das preferências estilísticas, estipulando alguns conselhos gerais. Na visão de Dvorák:

Essas reconstruções aproximativas, no entanto, jamais poderão substituir aquilo que realmente existiu, pois, as antigas construções não foram realizadas segundo um fazer passivo, como geralmente ocorre nas obras arquitetônicas modernas, mas cada uma delas foi uma solução artística condicionada por fatores específicos, o que a torna irreproduzível, assim como não se pode ressuscitar um homem medieval de sua sepultura (DVORÁK, 2013, p.95).

Para finalizar, Dvorák sintetiza as suas preconizações em o que intitula “Alguns Conselhos”, onde estabelece princípios relacionados com a conservação do patrimônio, incluindo a função e o meio ambiente em que se encontram os monumentos, considerando seus aspectos inalterados.

Para Dvorák, devem ser considerados: "1. na medida do possível, conservar os monumentos em suas funções e ambientes originais; 2. da mesma forma, conservar sua forma e aspecto inalterados" (DVORÁK, 2013, p.109).

A partir desses princípios, registra alguns procedimentos básicos que devem ser cumpridos para a manutenção dos monumentos e das obras de arte antigas, com especial atenção para as questões relativas às formas e aspectos. Complementa, destacando que os trabalhos deverão ser realizados por profissionais competentes. Entretanto, seus escritos não alcançam a repercussão pretendida; as proposições de Alois Riegl o superaram, difundindo-se em nível internacional por todo o século XX, com especial destaque para a reconstrução europeia após a II Guerra Mundial (GONZÁLEZ-VARAS, 2008, p.43).

Outro italiano preocupado com a importância de definições mais claras sobre o restauro foi Gustavo Giovannoni, que colocou em prática as teorias do seu professor Camilo Boito, realizando alguns ajustes para dar uma base ainda mais científica. Giovannoni⁷⁰, nasceu em Roma, em 1 de janeiro de 1873. Formou-se em engenharia civil no ano de 1895 e, depois, seguiu os estudos sobre a arte e arquitetura, finalizando-os em 1913. Direciona suas atividades para o restauro de monumentos e para o magistério, dirigindo por quase dez anos a Escola Superior de Arquitetura de Roma. Em paralelo, funda o Centro de Estudos da História da Arquitetura e a revista Palladio. Autor de diversos textos⁷¹ sobre a história da arquitetura, a restauração de bens culturais, urbanismo e paisagismo, é considerado o principal protagonista da Conferência de Atenas de 1931, da qual surgiu o primeiro documento internacional no sentido de considerar universais algumas regras para a preservação dos monumentos. Morreu na cidade de Roma a 15 de julho de 1947.

Gustavo Giovannoni defende a conservação e a restauração, quando for o caso, atentando para a preservação dos valores históricos e artísticos do monumento, em total contraposição à Viollet-le-Duc e ao que considera a passividade de John Ruskin. Posicionou-se totalmente contra os acréscimos, a que chama de restauro de inovações, mas caso seja necessário, estes terão que ser identificados e datados, através da utilização de materiais diferenciados que se adaptem harmoniosamente aos originais. Por outro lado, destacava que complementos que foram sobrepostos em outros momentos deverão ser respeitados e identificados, podendo até ser removidos se houver partes sem valor que não comprometam a edificação.

Giovannoni chama a atenção para que a restauração não vise somente os problemas estéticos, mas que seja pensada para solucionar questões mais complexas e profundas. Assim, torna-se necessário um estudo aprofundado dos documentos disponíveis em arquivos, sejam eles de caráter textual, icnográfico, fotográfico, desenhos esquemáticos, enfim, uma série de fontes que possibilitem o conhecimento histórico das intervenções pelas quais o monumento foi submetido ao longo de sua vida, criando-se assim a possibilidade de interagir a história e a estética, sem as inovações e analogias que o restauro estilístico adotava.

⁷⁰ Disponível em: http://www.zam.it/biografia_Gustavo_Giovannoni. Acesso em: 08 de mai. 2015. Neste sítio é possível ampliar o conhecimento sobre a biografia do autor.

⁷¹ A Professora Beatriz Mugayar Kühl, responsável pela apresentação da publicação – Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos, publicado pela Ateliê Editorial, coleção Artes & Ofícios n. 9, 2013, p. 11-30, informam que Gustavo Giovannoni produziu mais de quinhentos títulos entre livros e artigos, mas com conteúdos bastante diversificados.

Para a aplicabilidade dessas posturas, no entanto, há que se considerar a função social do monumento. E, por isso, vê na integração “honesta” a possibilidade de adições, desde que antes os monumentos sejam divididos entre mortos e vivos, para diferenciar a metodologia de tratamento.

Os monumentos mortos são por ele considerados os arqueológicos, as ruínas e as fortificações da Idade Média, que necessitam de uma conservação bastante cuidadosa, e os acréscimos são totalmente secundários. Já os monumentos vivos, são os passíveis de uso, apresentam uma função específica, mas ainda assim, recomenda um mínimo de intervenção com total respeito aos valores artísticos. Esses monumentos são também por ele subdivididos em maiores e menores, segundo as formas de intervenção: consolidação, recomposição, liberação, complementação e inovação (GIOVANNONI, 2013, p.185). Nas palavras do autor:

O objetivo principal da restauração é conservar os monumentos: os trabalhos de consolidação e a manutenção regular são, portanto, os pontos que se destacam nesse programa, que também são os mais imediatamente úteis, mesmo que o efeito não seja vistoso. Não poderíamos, no entanto, excluir os trabalhos de recomposição, de reintegração e de liberação; por vezes são oportunos e resultam num efeito feliz quando, sem alterar vestígios importantes do passado, sem introduzir falsos, sem dar corpo e tornar realidade hipóteses incertas, liberam e evidenciam novamente certos elementos e, enfim, dão de novo àquilo que permanece de um edifício, uma unidade monumental. Isso não pode, porém, ser estendido aos monumentos da Antiguidade, já muito afastados de nossos usos e de nossa civilização, e aureolados por lembranças e, mesmo, por lendas; deve-se limitar a aplicação desses princípios aos monumentos mais recentes que podem, segundo a classificação agora universalmente adotada, entrar na categoria dos monumentos vivos (GIOVANNONI, 2013, p.184-185).

As proposições de Giovannoni foram inseridas na Carta de Restauo Italiana (de dezembro de 1931 e efetivada a partir de 1932) e anteriormente já havia contribuído de forma fundamental para a Carta de Atenas de 1931, onde se considera o início da teoria da restauração científica, evidenciando que o monumento destruído não deve ser reconstruído, da mesma forma que é introduzida a ideia do “entorno” do monumento, ou seja, via-se a preservação da edificação e do seu ambiente.

O restauro científico ou filológico, preconizado por Boito e reiterado por Giovannoni, apresenta algumas ideias válidas até os dias atuais, sobretudo ao incluir a investigação científica de forma interdisciplinar, com diversas áreas do conhecimento, buscando analisar as degradações existentes e as futuras,

relacionadas com os bens de interesse histórico e artístico. Mas, tais princípios foram ineficientes para dar conta da demanda ocasionada com as devastações produzidas pela II Guerra Mundial, não só pelo excesso de zelo com os aspectos históricos e o valor documental do monumento, mas também com questões relacionadas com as dificuldades na aquisição de matéria prima para as reconstruções.

Novos conceitos surgem, enfatiza-se a importância de reconstruir as cidades européias não pela teoria ou a prática, mas sim pela noção de bom senso, que deve se apresentar de forma racional, utilizando-se métodos baseados na restauração histórica, científica ou filológica, onde sejam também considerados os aspectos figurativos, baseados na prevalência do valor artístico, deixando para um plano secundário outros aspectos e características evidenciados nas edificações.

Posições idealistas como as de Roberto Pane e Renato Bonelli⁷² levaram à formulação das primeiras considerações em relação ao “restauro crítico”, que busca trabalhar com aspectos históricos e estéticos de um mesmo monumento, e são postas em prática somente mais tarde, aprofundadas por outros italianos, em especial Cesare Brandi.

Roberto Pane⁷³ nasceu em Taranto, na Itália, aos 21 de novembro de 1897 e faleceu em Sorrento, aos 29 de julho de 1987. Arquiteto, se dedicou à história da arquitetura, do restauro e do urbanismo, participando ativamente da elaboração da Carta de Veneza de 1964. Igualmente, Renato Bonelli⁷⁴ dedicou-se à história da arquitetura, tornando-se professor na Universidade de Roma.

Roberto Pane foi o primeiro a apontar para a restauração crítica. A seguir, Renato Bonelli aprofundou os conceitos dessa teoria e, com isso, estes arquitetos fundamentaram que a prioridade estava inserida na análise crítica antes de qualquer intervenção restaurativa, objetivando evidenciar se o monumento poderia ou não ser considerado artístico. Somente depois deste reconhecimento, é que as ações deveriam se dirigir para a eliminação das partes adicionadas durante a sua história, pois só assim, ele, o monumento, poderia voltar à sua antiga forma.

Nas palavras de Bonelli:

⁷² Roberto Pane, entre história e restauro, arquitetura, cidade e paisagem. Entrevista com o arquiteto Andrea Pane, arquiteto, restaurador e pesquisador da Università degli Studi di Napoli Federico II. Disponível em: http://iau.usp.br/revista_risco/Risco15 - pdf/07_cor02_risco15.pdf. Acesso em: 11 de mai. 2015.

⁷³ Idem

⁷⁴ Disponível em: <http://www.italianostra.org/wp-content/uploads/NecrologioBonelli.pdf>. Acesso em: 11 de mai. 2015. Neste sítio é possível ampliar a biografia de Renato Bonelli.

...uma obra arquitetônica não é apenas um documento, mas é acima de tudo um ato em que se expressa um mundo totalmente espiritual e que, essencialmente, este assume uma importância e significado. Ele representa para a nossa cultura o mais alto grau por causa de seu valor artístico e precisamente esta é a nova consideração fundamental, é o novo princípio orientador da restauração: atribuir ao valor artístico a prevalência absoluta sobre outros aspectos e caráter da obra, que deve ser apenas considerada em dependência e em função do valor (BONELLI, 1983, p.347) (tradução nossa)⁷⁵.

Apesar de mais flexível que os conceitos anteriores, esta proposta não deve ser analisada de modo superficial, sob o risco de parecer por demais permissiva. Pelo contrário, este posicionamento teórico estabelece limites para que a intervenção não seja uma falsificação, como por exemplo, o restauro de obras de valor artístico que deram lugar ao valor documental. Para a restauração crítica, este seria um valor arqueológico que não deve ser restaurado, não se deve interferir na criação do artista, mesmo que seja possível sua reconstrução por meio de anastilose.

Roberto Pane e Renato Bonelli figuram como os formuladores da base do restauro crítico, considerando aspectos como o “juízo crítico” para dar suporte às restaurações do pós-guerra. Colocam em prática princípios fundamentais relacionados com: os danos de pequeno porte, que admitem reconstruções e reconstituições; os agravos maiores, que indicam a reconstrução a partir das formas simplificadas, por meio de elementos e documentos confiáveis, que possibilitam a reconstituição; para os casos de grande destruição, recomendam a anastilose e nas ocorrências de destruição total nenhum tipo de intervenção, pois acreditam ser impossível recriar o passado⁷⁶.

Neste contexto da restauração crítica, onde transita o dualismo entre os aspectos históricos e estéticos em uma mesma obra, surge Cesare Brandi, um dos expoentes das preconizações relacionadas com a conservação e restauração, que dedicou a sua carreira à crítica e à história da arte, à estética e à restauração.

Cesare Brandi⁷⁷ nasceu em Siena, na Itália, a 8 de abril de 1906, vindo a falecer em Vignano, nos arredores de Siena, a 19 de janeiro de 1988. Formou-se

⁷⁵ ...un'opera architettonica non è solo un documento, ma è soprattutto un atto che nella sua forma esprime totalmente un mondo spirituale e che essenzialmente per questo assume importanza e significato. Essa rappresenta per la nostra cultura il grado più alto proprio per il suo valore artistico e appunto da questa fondamentale considerazione sorge il nuovo principio informatore del restauro: assegnare al valore artistico la prevalenza assoluta rispetto agli altri aspetti e caratteri dell'opera, i quali devono essere considerati solo in dipendenza ed in funzione di quell'unico valore.

⁷⁶ Luca Beltrami, com a sua teoria histórica já mencionava esta impossibilidade de recriar o passado.

⁷⁷ Os dados biográficos de Cesare Brandi podem ser expandidos no sítio da Associazione Amici di Cesare Brandi. Disponível em: http://www.cesarebrandi.org/brandi_chi.htm. Acesso em: 11 de mai. 2015.

em Letras e Direito pela Universidade de Florença. Em 1930, assumiu a Administração de Antiguidades e Belas Artes e, após três anos, foi nomeado Inspetor de Monumentos de Bolonha. Em 1936, retornou a Roma para reassumir a Administração de Antiguidades e Belas Artes e, a seguir, em 1938, juntamente com Giulio Argan, funda o *Istituto Centrale del Restauro* - ICR, assumindo a sua direção por mais de vinte anos e enfrentando o desafio de coordenar a reconstrução dos monumentos destruídos por ocasião da II Guerra Mundial. Dedicou-se ainda, às atividades do magistério, lecionando na Universidade de Roma as disciplinas de História da Arte Medieval e História Moderna.

Durante sua gestão, junto ao ICR, preocupou-se sobremaneira em banir o empirismo dos processos de restauração; se preocupava com a ausência de crítica nas aplicações do restauro científico e moderno, percebia que essas teorias eram lentas e complexas, não dando conta de atender às demandas provocadas pela Guerra. Turim, Milão, Nápoles, estavam desaparecendo, necessitavam enfrentar desafios relacionados com a restauração dos seus monumentos, mas por outro lado via a necessidade de um aparato teórico-conceitual que pudesse servir de embasamento às intervenções.

Autor de numerosos e relevantes artigos sobre temas relacionados com o meio ambiente e a proteção do patrimônio, escrevia assiduamente para o periódico italiano *Corriere della Sera*. Produziu um vasto material sobre conservação e restauro que culminou na publicação, em 1963, da sua *Teoria da Restauração*. Giovanni Carbonara na apresentação da obra de Cesare Brandi (2004) traduzida para o Português, declara que:

Por várias décadas e, em especial, a partir da fundação do Istituto Centrale del Restauro (Instituto Central de Restauração, ICR) em Roma, Cesare Brandi buscou - junto com as pesquisas conduzidas no campo estético e crítico e com as experimentações efetuadas no próprio Instituto - a configuração de uma ampla e sistemática enunciação filosófica do problema da restauração, traduzível tanto em uma “teoria” geral quanto em princípios operativos válidos (BRANDI, 2004, p.10)⁷⁸.

A Teoria da Restauração de Brandi apresentou-se com uma extensão do restauro crítico, na qual formula um amplo enunciado sobre as considerações à restauração, entendendo-a como “...qualquer intervenção voltada a dar novamente

⁷⁸ Giovanni Carbonara, arquiteto italiano, especializado na história da arquitetura e teórico da restauração, aderindo à linha de conduta crítico-conservativa do restauro, onde faz uma releitura dos aspectos críticos preconizados na Teoria da Restauração de Cesare Brandi. Disponível em: <http://www.radicidipietra.it/download/curriculum-carbonara-giovanni.pdf>. Acesso em: 13 de mai. 2015. Carbonara é o responsável pela apresentação da edição em português da Teoria da Restauração de Cesare Brandi editada no ano de 2004 pela Ateliê Editorial da coleção Artes&Ofícios, n.5.

eficiência a um produto da atividade humana” (BRANDI, 2004, p.25). Complementa ainda, que a restauração é o “...momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão para o futuro” (BRANDI, 2004, p.30). Condicionava a restauração ao reconhecimento da obra de arte, alegando que o que a diferencia de outros produtos da ação humana, é exatamente sua condição artística, mesmo reconhecendo a extensão histórica de cada monumento.

Brandi busca na fenomenologia o reconhecimento para “penetrar na obra de arte e no processo que a produziu, examinando-a em sua plenitude formal, buscando por assim dizer, sua realidade ontológica” (KÜHL, 2009, p.4), pertinente, em particular, com a consistência material, que visa perdurar o máximo possível, mas que é revelada pela imagem. Há que se destacar que, para Brandi, a obra de arte era entendida de forma ampla como: arquitetura, escultura, paisagismo, pintura e núcleos urbanos. Considera-se que seus conceitos são aplicados até os dias atuais para outros objetos, inclusive museológicos, por homologia, cujo valor não necessariamente está relacionado com as obras de arte eruditas.

Para tanto, Brandi demonstra alguns princípios práticos para o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte:

- ...a integração deverá ser sempre reconhecível: invisível à distância, mas reconhecível de imediato em visão mais aproximada;
- a matéria de que resulta a imagem é insubstituível quando colaborar diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto, tendo maior liberdade no que se refere ao suporte;
- qualquer intervenção de restauro deve facilitar as eventuais intervenções futuras (BRANDI, 2004, p.47-48).

O autor também orienta em relação à instância histórica, onde o tempo pode ser encontrado na obra de arte em três momentos:

- ...como duração, ao exteriorizar a obra de arte enquanto é formulada pelo artista;
- como intervalo inserido entre o fim do processo criativo e o momento em que a nossa consciência atualiza em si a obra de arte;
- como ápice dessa fulguração da obra de arte na consciência (BRANDI, 2004, p.54).

Brandi via como necessário, para uma proposição, a constituição dos momentos em que caracterizam a inserção da obra de arte no tempo histórico, já que transcendem ao humano, para definir em qual desses momentos podem ser

produzidas as condições necessárias para uma intervenção restaurativa. Entretanto, percebeu que o único instante válido que se oferece para o ato da restauração é o próprio momento presente do observador, em que a obra de arte esta inserida. A legitimidade da restauração deve considerar o tempo de forma irreversível, isso sim é um evento histórico, a importância da pátina, que nada mais é que a sedimentação do tempo sobre a obra, tornando-a única, distanciada do processo reproduzível, condicionado pelas exigências e responsabilidades que o ato de restauro traz em si.

Não obstante, ressalta-se que as preconizações de Brandi estendem-se para os ambientes físicos e as áreas de entorno das obras, objetivando garantir a conservação física e a leitura do contexto em que estão inseridas. Mas para isso, é necessário respeitar os limites de degradação, pois cada caso é um caso de restauração, "...a obra de arte goza de uma singularíssima unidade, pela qual não pode ser considerada como composta de partes..." (BRANDI, 2004, p.46), entretanto é incondicionalmente legítima a conservação de adições, trata-se de um ato crítico, que prevalece de uma ou outra instância na conservação, ou na remoção das adições, lembrando que estas deverão ser justificadas.

No que diz respeito às posturas sobre reversibilidade e distinguibilidade das intervenções atuais em obras do passado, assunto bastante polêmico que não faz frente para esta tese, Brandi ratifica atitudes que seus antecessores, Boito e Giovannoni, já haviam se posicionado, de que é imprescindível assegurar uma base teórica na medida em que entende que são importantes as reintegrações para proporcionar uma leitura da unidade potencial da obra. Mas lembra que tal solução não pode prejudicar o futuro da obra de arte, nem tampouco alterar a sua essência (BRANDI, 2004, p.129).

Brandi defini então, como guiar uma intervenção, utilizando um juízo de valor, argumento demonstrado anteriormente por Alois Riegl e inserido na Carta de Veneza de 1964. A restauração é vista por ele como um processo crítico, todavia enfatiza que não pode depender unicamente de uma pessoa, antes devem ser sustentados por profundos conhecimentos, técnicos e humanísticos, ampliados por meio da interdisciplinaridade com outras ciências, incluídas as da área de Humanas, buscando assegurar a legitimidade das escolhas efetuadas nos procedimentos de restauro.

Os conceitos relacionados à restauração de Cesare Brandi consolidaram-se não só pela publicação da sua teoria, mas também por estarem presentes nas

Cartas de Veneza, de 1964, e do Restauro, de 1972. Esses aspectos podem ser identificados como uma postura da restauração científica, exigindo dos profissionais do campo uma atitude crítica, científica e interdisciplinar no que antecede a intervenção, para proporcionar uma base segura para as intervenções nas obras de arte e, conseqüentemente, facilitar o respeito pela autenticidade, tendo a noção de ser a restauração um momento de interpretação crítica. Segundo o autor:

A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo (BRANDI, 2004, p.33).

Apesar de Brandi orientar que as intervenções devem ser guiadas por uma crítica de valor em relação ao significado histórico e artístico do objeto, limitada pela materialidade em que se encontra a obra de arte e sustentada por um vasto conhecimento técnico, estilístico, filosófico e histórico, não podendo depender do gosto particular do restaurador. Acresce a este contexto que as intervenções devem tornar os acréscimos reconhecíveis, mesmo para um leigo. Só que isso não significa que a unidade potencial da obra de arte será literalmente restabelecida, até por que a obra de arte possui uma potencialidade que esta intrínseca em cada um de seus fragmentos, assim, é impossível restituir algo que ultrapassa aos atributos de valor, estéticos, históricos e simbólicos, para além da materialidade.

É necessário, como já mencionado, respeitar um limite de degradação, a partir do qual a obra não poderá ser restaurada, visto que a intervenção seria uma reconstrução e, portanto, uma falsificação.

Ainda assim, a teoria de restauração de Cesare Brandi apresenta um embasamento teórico ainda tão eficaz na conduta da preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural. É capaz de traduzir um rigor crítico-cultural, revelando-se num instrumento refinado que "...contém conceitos sólidos, mas também flexíveis o suficiente para possibilitar renovadas interpretações, de modo a continuar servindo de baliza para as intervenções..." (KÜHL, 2007, p.210) inerentes às práticas de restauração no mundo ocidental, onde posturas que reverenciem o passado são essenciais, mas aliadas à consciência do presente para buscar a preservação para o futuro.

A prática e os discursos relacionados com a preservação do patrimônio, mesmo que de forma difusa, são muitos, coexistiram nos anos subseqüentes à Teoria da Restauração de Cesare Brandi, com distintas abordagens que visavam

incorporar e refletir a multiplicidade de entendimentos sobre a teorização do campo. Muitas caíram no reducionismo das preconizações anteriores, outras não conseguiram alcançar seguidores suficientes para experimentar ideias que pudessem legitimá-las, ficando subjulgadas a discussões e decisões puramente relacionadas às estruturas políticas, que implicavam numa descontinuidade das concepções.

Registra-se neste momento, a evidência da pregação de múltiplos discursos, baseados no que se denomina a pós-modernidade⁷⁹, identificada com primazia no sujeito racional, base do individualismo e da preleção contra qualquer possibilidade de uma realidade intangível. Neste contexto, surgem as falas para o preenchimento das lacunas teóricas baseadas na negação do sujeito social e na criação da perspectiva do simbólico-cultural estritamente como suporte de dominação.

No entanto cumpre destacar a publicação de Chris Caple (2000), intitulada *Conservation Skills – Judgement, Method and Decision Making*, que vem ao encontro das demandas evolutivas da área da conservação e restauração, com uma abordagem didática e metodológica, enfatizando proposições de ações sob a perspectiva mais contemporânea, amparada por estudos de casos detalhados.

Chris Caple⁸⁰, autor de diversas publicações, é professor desde 1988 na área de conservação Arqueológica, na Universidade de Durham, na Inglaterra, onde foi Diretor do Programa de Pós-Graduação em Conservação de Artefatos Arqueológicos.

A publicação de Chris Caple (2003) busca uma atualização para as questões da conservação, tendo como assunto central o percurso intelectual da interpretação do julgamento, do método e da decisão no que concernem as decisões que competem aos conservadores, evidenciando que desde o século XIX já havia uma tentativa de definir uma ética para a conservação e que, para isso, utilizavam-se de um grande número de termos e expressões, entretanto não conseguiam avaliar a extensão da aplicabilidade de cada um deles, como: intervenção mínima, reversibilidade, estado original, etc.

Assim, o autor orienta que primeiramente esses profissionais têm que objetivar o entendimento do conceito de conservação, para em seguida poder se dedicar à análise do processo de julgamento, atentando que jamais haverá certeza nas

⁷⁹ Entende-se por pós-modernidade às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes, e na sociedade desde 1950, quando se encerra o modernismo (1900-1950). Tal movimento nasceu com a arquitetura e a computação em 1950, mas só entra para a filosofia a partir dos anos de 1970. Até os dias atuais passa por questionamentos: decadência ou renascimento cultural (MAGALHÃES, 2005, p.190-194).

⁸⁰ Os dados biográficos de Chris Caple podem ser expandidos em: <https://www.dur.ac.uk/archaeology/staff/?id=148>. Acesso em: 30 de jul. 2015.

decisões, pois sempre haverá uma variedade de opções com probabilidades diversificadas de conclusões. Segundo Caple, “Julgamento é uma decisão ou conclusão feita com base em indicadores e probabilidades. ” (CAPLE, 2003, p.7)(tradução nossa)⁸¹.

Por isso, Caple argumenta que o reconhecimento do valor é um processo de negociação no qual ocorrem dois momentos distintos: o julgamento e a validação dos significados e valores. Para tanto, o resultado desse julgamento será ou não validado socialmente num processo de negociação, para conduzir as decisões sobre o melhor modo de conservar a representação física desses valores. Em relação ao valor, Caple (2003) estabelece uma divisão dando destaque aos simbólicos e aos documentais, a frente dos funcionais.

Porém há de se considerar que o julgamento é influenciado por experiências anteriores, mas que novas admissões de informações têm que ser respeitadas. Os conservadores deverão sempre buscar minimizar nas suas propostas de intervenção, caso haja conflito, deverá buscar uma situação que esteja mais próxima do consenso geral. Dessa forma, é importante destacar a importância de um projeto de conservação bem fundamentado, pois este decorre do julgamento das decisões que interferem diretamente na permanência do valor, da integridade e da autenticidade do bem.

Chris Caple orienta que:

É importante reconhecer que o julgamento é uma estimativa equilibrada, na extrapolação com base na informação existente. É o que é considerado mais adequado e não há certeza em um julgamento. Não é um fato até que tenha sido implementado. Sempre haverá pontos de vista alternativos e estes são uma parte essencial do julgamento, afinal, se fosse certo, uma máquina poderia decidir, em vez de um ser humano educado, qualificado e experiente. É o processo de considerar as alternativas, tornando-se confortável com o exercício do balanço de probabilidade, e não a certeza, no campo da conservação, com o qual este livro está em causa (CAPLE, 2003, p.8) (tradução nossa).⁸²

A ética na conservação para este autor é vista como uma forma complexa sobre todas as atividades que se realiza. Deve-se estar sempre consciente que não

⁸¹ Judgment is a decision or conclusion made based on indicators and probabilities...

⁸² It is important to recognize that judgment is a balanced estimate, extrapolation based on the existing information. It is what is considered most appropriate and there is no certainty in a judgment. It is not a fact until it has been implemented. There will always be alternative views and they are an essential part of judgment, after all if it were certain, a machine could decide rather than an educated, qualified and experienced human being. It is the process of considering the alternatives, becoming comfortable with exercising the balance of probability, and not certainty, in the field of conservation, with which this book is concerned.

pode existir verdade absoluta, todas as verdades são passíveis de serem tratadas como verdadeiras de acordo com as significâncias dos objetos e dos seus valores. Mas para isso, Caple (2003, p.62) orienta que qualquer que seja a verdade, esta deve ser considerada como um princípio, pois somente dessa forma será possível se afastar das restaurações negligentes e inapropriadas.

Frente a essa nova conjuntura, Salvador Muñoz Viñas, publica em 2003 a *Teoría Contemporánea de la Restauración*, onde procura construir uma lógica do conhecimento, buscando uma fundamentação em diversos pensadores, em sua maioria pós-modernos, exceto para as articulações com Alois Riegl, uma resposta satisfatória para o campo, ou melhor, uma resposta mais atualizada como alternativa às, por ele denominadas, teorias clássicas, em defesa da conservação e restauração do patrimônio cultural.

Nas palavras desse autor:

...Em definitivo, a teoria contemporânea da Restauração existe: é um conjunto de reflexões, de ideias, de teorias, de princípios extraordinariamente potentes – porém é um conjunto informe -. Neste texto desenvolveu-se um fio condutor que dá forma a esse magma de diferentes ideias; o fato é, esta teoria contemporânea da restauração foi elaborada porque se vislumbrou a existência de um fio condutor que as relaciona e de ter algum mérito, e isso seja talvez sendo o principal (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.14) (tradução nossa)⁸³.

Salvador Muñoz Viñas⁸⁴, graduado em Belas Artes e História da Arte, foi conservador na Biblioteca Histórica da Universidade de Valência. Atualmente é professor do Departamento de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Universidade Politécnica de Valência, na Espanha, onde leciona as disciplinas de Introdução a conservação e restauração de papel e Teoria contemporânea da Restauração, em substituição a uma disciplina anterior denominada Princípios éticos da conservação.

Muñoz-Viñas, com sua teoria, rejeita as concepções objetivas que considera explícitas, nas teorias que ele denomina como clássicas, ou seja: as teorias de John Ruskin, Viollet-le-Duc, Camilo Boito, Gustavo Giovannoni e Cesare Brandi.

⁸³ ...En definitiva, la teoría contemporánea de la restauración existe: es un conjunto de reflexiones, de ideas, de teorías, de principios extraordinariamente potentes – pero es un conjunto informe-. En este texto se ha desarrollado un hilo conductor que confiere forma a esse magma de ideas diversas; de hecho, esta *Teoría contemporánea de la Restauración* se ha elaborado porque se ha vislumbrado la existencia de un hilo conductor que las relaciona y, de tener algún mérito, quizá sea este el principal.

⁸⁴ É possível ampliar o conhecimento sobre a biografia do Professor Salvador Muñoz Viñas no sítio da Universidade Politécnica de Valência. Disponível em: http://www.upv.es/entidades/DCRBC/menu_urlc.html?http://www.upv.es/pls/oalu/sic_per.info_persona?PE=K5MRNhA8C7hF5VN85146aBxcpjD6Z%2FIs2UTgHHD%2FNyV0i7IVQyCjFXaFOtRc0p0zpPoJQqyhMoFSULrhqER3WY6ti7IQm3tJaGkcPGjlxWo%3D&P_IDIOMA=c&P_TIOPBUS=0&P_VISTA=. Acesso em: 15 de mai. 2015.

Destaca que a razão principal está no fato dessas teorias legitimarem os objetos culturais a serem restaurados como obras de arte. Segundo o autor, esses objetos carregam outros valores que devem ser analisados por questões relacionadas com a ideologia, relações puramente pessoais ou religiosas, que extrapolam ao próprio objeto, pois se relacionam com os sujeitos que estão no seu entorno.

Não obstante a discussão sobre a autenticidade, inerente à visão cientificista do restauro, Muñoz Viñas apresenta uma discussão que se contrapõe a de Cesare Brandi na busca pelo original, algo que considera impossível, já que é inevitável a passagem do tempo sobre a obra de arte, que leva à reversão da matéria ao seu estado primário.

O autor lembra que nem todos os objetos que são encaminhados para a restauração são obras de arte, alguns nem são antiguidades ou mesmo históricos, são simplesmente culturais. Neste momento, direciona o olhar para as produções artesanais e os ofícios na sua forma mais ampla, corroborando com as novas definições do patrimônio desdobrado há décadas passadas a limites culturais. Todavia, será necessário contextualizar o objeto patrimonial, atribuindo-lhe significado e inscrevendo-o numa escala de valores.

Ainda segundo este autor, é percebida que a visão cientificista, sempre procura a verdade, entendida no sentido de manutenção de toda e qualquer evidência histórica, baseando-se inicialmente, no sentido dos princípios e normas da “objetividade” científica e, somente depois conduzida para as necessidades dos sujeitos, enquanto usuários do patrimônio. O objeto é sempre visto como único e tratado como tal e centro do processo de discussão da conservação e restauro.

A abordagem de Muñoz Viñas direciona para que se considerem os diferentes significados que um objeto ou conjunto de objetos pode ter para diferentes grupos, ao longo da sua existência, buscando conciliar diversas perspectivas, de forma a satisfazer o maior número de considerações possíveis.

Nessa proposição, a conservação e restauração são entendidas como processos complexos, com implicações relevantes para os princípios e as decisões da intervenção. Porém, não se pode deixar de considerar a importância das investigações científicas⁸⁵ e da técnica para as ações do campo, mas devem ser notadas como um meio, uma ferramenta, para ampliar os diversos significados, ideológicos, afetivos, religiosos e muitos outros, mantendo assim, as funções

⁸⁵ A investigação científica utilizada na conservação e restauração, está aportada em métodos relacionados com as ciências exatas e biológicas na busca de maiores informações sobre os objetos a serem restaurados e sobre os materiais utilizados na restauração.

simbólicas do patrimônio. Desse modo, a busca satisfazer um número maior de sensibilidades, conforme argumenta o autor:

A Restauração no se faz em prol da verdade, em prol da Ciência, em prol da Cultura, em prol da Arte. A Restauração se faz para os usuários dos objetos: aqueles para os quais esses objetos significam algo, para os quais esses objetos cumprem uma função essencialmente simbólica ou documental, mas talvez também para outros tipos (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p.176) (tradução nossa)⁸⁶.

Neste sentido, a teoria contemporânea alarga os limites culturais e considera que a carga de significados dos objetos pode ser interpretada de acordo com as necessidades da sociedade no tempo presente, mas adverte que não se pode comprometer a possibilidade de satisfação das gerações futuras. Por isso, cabe ao conservador e restaurador a responsabilidade de representar as gerações futuras, evitando abusos nos processos de negociação e intervenção. Mas, para tanto, há de se recorrer ao conhecimento profundo e incontestável deste profissional, conciliado com o bom senso.

Segundo o autor:

As decisões que se tomam em Restauração supõem sempre escolher em que medida gostos e preferências são impostos a outros usuários futuros, ou até que ponto estas preferências devem ser sacrificadas para que outros, em circunstâncias que ainda são desconhecidas, possam fazer melhor uso do objeto, se é isso que eles querem. Trata-se de decidir entre desfrutar agora destes bens – adaptando-os para atender o gosto presente e provavelmente reduzindo a sua possibilidade de adaptação a outros gostos possíveis -, ou que os desfrutem as gerações futuras (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p.170) (tradução nossa)⁸⁷.

Pelos preceitos que Muñoz-Viñas apresenta, o conhecimento científico carrega critérios de objetividade⁸⁸, no que ele denomina as ditas “verdades” (2010), mas que não se sobrepõem à valorização dos significados do patrimônio cultural, uma bagagem puramente simbólica que se opõe à razão. Assim sendo, há de se

⁸⁶ La Restauración no se hace en aras de la Verdad, en aras de la Ciencia, en aras de la Cultura o en aras del arte. La Restauración se hace para los usuarios de los objetos: aquellos para quienes esos objetos significan algo, aquellos para quienes esos objetos cumplen una función esencialmente simbólica o documental, pero quizá también de otros tipos.

⁸⁷ Las decisiones que se toman em Restauración suponen siempre elegir en qué medida se imponen gustos y preferencias a otros usuarios futuros, o hasta qué punto se deben sacrificar esas preferencias para que otros, en circunstancias que aún se desconocen, puedan usar mejor el objeto, si es que lo desean. Se trata de decidir entre disfrutar ahora esos bienes – adaptándolos al gusto presente y probablemente reduciendo sus posibilidades de adaptación a otros gustos posibles -, o que los disfruten las generaciones venideras.

⁸⁸ Objetividade é tudo aquilo que é objetivo, consciente, expresso sem metáforas, sem ambiguidade, sem a influência das preferências individuais. O conceito foi introduzido pelos filósofos escolásticos no século XIV, quando utilizavam o significado de objetivo para identificar as coisas tal como são colocadas à consciência, mas foi Kant, considerado o último filósofo da era moderna, responsável pela formulação da filosofia crítica, quem confere o conceito com o atual significado (KANT, 1989).

pensar numa abordagem que permita a transmutação do pensamento moderno para uma visão pós-modernista, onde em síntese seja percebida a ruptura com os valores históricos e artísticos, para incluir a leitura de novos valores que integrem uma visão de continuidade, de pluralismo, expressos por um novo paradigma antropocêntrico que a complexidade do patrimônio cultural exige.

Assim, Muñoz-Viñas esclarece:

O que interessa destacar aqui é que qualquer que seja o momento da história do objeto que se escolha como um estado de verdade, seja qual for o proto estado que se pretende devolver ao objeto restaurado, está fazendo uma eleição cujos condicionantes não se discutem aqui, entretanto tem um inevitavelmente um caráter convencional, subjetivo (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p.104) (tradução nossa)⁸⁹.

É com essa postura que Muñoz-Viñas cogita que todas as ações da prática de conservação e de restauração remetem para decisões tomadas em função de opções e essas se baseiam numa reflexão e consciência individual de preservação, com caráter subjetivo e relativo aos sujeitos que mantêm relações com o universo patrimonial. Todavia, este autor alerta para que esse subjetivismo na teoria contemporânea não leve a entendimentos relativistas, de que tudo é possível. Nesse sentido, o autor entende que:

...os critérios autênticos em que se baseiam os trabalhos de restauração são subjetivos, é lícito fazer o que o sujeito protagonista (o restaurador ou outros) decidindo que o restaurador não pode fazer tudo que ele decide, ou que creia ser melhor, ou o que considera o mais honesto, o que lhe foi ensinado, e que o critério principal que deveria orientar seu desempenho é a satisfação de todos aqueles sujeitos a quem o seu trabalho afeta e afetará no futuro (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p.177)(tradução nossa)⁹⁰.

Em meio a estas discussões, o autor considera que a conservação e a restauração antes vistas com o rigor universal, devem ser percebidas na atualidade pelos princípios da sustentabilidade, dando aos profissionais envolvidos o julgamento de valor nos procedimentos de intervenção, mas ressaltando que a decisão é de caráter cultural e não técnico. Possivelmente, a sustentabilidade seja a maior novidade da teoria contemporânea.

⁸⁹ Lo que interesa destacar aquí es que cualquiera que sea el momento de la historia del objeto que se escoja como estado de verdad, cualquiera que sea esse *protoestado* al que el restaurador pretende devolver el objeto restaurado, se está haciendo una elección cuyos condicionantes no se discuten ahora, pero que tiene inevitablemente um carácter convencional, subjetivo.

⁹⁰ ...los autenticos criterios em los que se basan los trabajos de Restauración son subjetivos, es lícito hacer lo que el sujeto protagonista (el restaurador u otros) decididiciendo que el restaurador no puede hacer lo que el decida que él crea mejor, lo que el considere más honesto, lo que a él le han enseñado, y que el criterio principal que debería guiar sua actuación es la satisfacción del conjunto de sujetos a quienes su trabajo afecta y afectará en un futuro.

No entendimento do autor a sustentabilidade na restauração se traduz em:

A restauração de um objeto implica em fazer escolhas subjetivas: o que manter em caso da conservação, e o que e como restaurar em caso de restauração. Cada escolha determina em grande parte quais os objetos que formarão a herança para as gerações futuras, e em que estado chegarão – ainda que esse estado pode não ser o adequado (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p.169) (tradução nossa)⁹¹.

A sustentabilidade dos métodos de intervenção é a ligação entre a teoria e a práxis das atividades de preservação e, para tanto, implica na necessidade de refletir sobre os interesses, bem como, os impedimentos que derivam dos agentes envolvidos com a gestão patrimonial. Decisões devem ser consideradas em relação à preservação do bem cultural, quer seja pelo Estado, por particulares, ou pela sociedade em geral, para determinar as exigências da preservação e as relevâncias para as gerações futuras. Insere-se neste contexto a infraestrutura física para a execução dos trabalhos a contento.

O conservador e o restaurador deverão ser flexíveis em relação às novas ideias apresentadas pela teoria de Muñoz Viñaz, demonstrando capacidade de adaptação aos próprios propósitos para encontrar maneiras que possam fazer valer as preconizações teóricas. Ao mesmo tempo, devem buscar diferentes agentes sociais para coabitar o campo durante os processos decisórios de leitura dos objetos, “...uma gestão democrática gerida por representantes socialmente e profissionalmente qualificados...” (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p.173) (tradução nossa)⁹², interagindo no processo de negociação das decisões. Contudo, há de se considerar também a ética da restauração que para o autor “...é aquela que fere menos a um menor número de sensibilidades - ou a que satisfaz cada vez um maior número de pessoas” (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p.177) (tradução nossa)⁹³.

Complementando com as palavras do autor:

Em certo modo, a teoria contemporânea da Restauração tenta erradicar os excessos cometidos pelos especialistas demasiado poderosos, mas isso pode causar novos problemas. Decisões democráticas podem levar à banalização e produzir abusos igualmente deploráveis. No entanto, a sustentabilidade intangível ou simbólica só pode levar a moderação. [...] Em “negociação” a moderna teoria de Restauração reivindica, que os usuários futuros têm que desempenhar um papel, e muito provavelmente

⁹¹ La Restauración de un objeto implica la realización de elecciones subjetivas: qué conservar en el caso de la conservación, y qué y cómo restaurar en el caso de la restauración. Cada elección que se realiza determina en buena medida qué objetos formarán el patrimonio que llegará a las generaciones futuras, y en qué estado llegarán – aunque ese estado puede no ser el adecuado -.

⁹² ...una democracia gestionada por representantes social y profesionalmente cualificados...

⁹³ ...es aquella que hiera menos a un menor número de sensibilidades – o la que satisface más a más gente.

serão os especialistas que têm que falar por eles. Claro que isso não é uma tarefa fácil, embora seja certamente fascinante (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.173) (tradução nossa)⁹⁴.

Convém também destacar, que o autor traça as distinções entre conservação e restauração, entendendo que na prática, existe uma relação muito tênue entre elas, em muitas vezes a conservação e a restauração se sobrepõem, de forma que em certos momentos não é possível nem mesmo distinguir as atividades de uma ou de outra. Inclusive critica a conservação preventiva, tão em voga nos últimos anos, alegando que é redundante, pois toda conservação é em sua essência preventiva, sugerindo nesse caso, a utilização terminológica de conservação periférica ou ambiental (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p.23).

Para o autor, por conseguinte os termos a serem utilizados e suas definições seriam:

1- *Preservação, conservação ambiental (ou indireta, ou periférica)*, é a atividade que consiste em adaptar as condições ambientais em que se encontra o bem para que este se mantenha em seu estado atual.

2- *Conservação ou conservação direta* é a atividade que consiste em preparar um bem determinado para experimentar o mínimo de intervenções possíveis diretamente sobre ele, incluindo as alterações ou aprimoramento das suas características não visíveis - não perceptíveis, destinado a um espectador médio em condições habituais de observação desse bem. Conservação direta também pode alterar características visíveis, mas apenas por imperativos técnicos.

3- *Restauração*, é uma atividade que aspira a devolver a um estado anterior as características perceptíveis de um determinado bem - perceptível, se entende, para um espectador médio em condições normais de observação (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p.23-24) (tradução nossa)⁹⁵.

⁹⁴En cierto modo, la teoría contemporánea de la Restauración intenta erradicar los excesos cometidos por 'expertos' demasiado poderosos, pero esto puede producir nuevos problemas. Las decisiones democráticas pueden conducir a la banalización y producir abusos igualmente lamentables. Sin embargo, la sostenibilidad intangible o simbólica solo puede llevar a la moderación. [...] En la 'negociación' que la moderna teoría de la Restauración reclama, los usuarios futuros tienen que jugar un papel, y muy probablemente serán los expertos los que tengan que hablar por ellos. Por supuesto esta no es una tarea sencilla, aunque desde luego es fascinante.

⁹⁵ 1. *Preservación, o conservación ambiental* (o indirecta, o periférica), que es la actividad que consiste en adecuar las condiciones ambientales en que se halla un bien para que este se mantenga en su estado presente.

2. *Conservación, o conservación directa*, que es la actividad que consiste en preparar un bien determinado para que experimente la menor cantidad posible de alteraciones interviniendo directamente sobre él, incluso alterando o mejorando sus características no perceptibles – no perceptibles, se entiende, para un espectador medio en las condiciones habituales de observación de ese bien. La conservación directa también puede alterar rasgos perceptibles, pero solo por imperativos técnicos.

3. *Restauración*, que es la actividad que aspira devolver a un estado anterior los rasgos perceptibles de un bien determinado – perceptibles, se entiende, para un espectador medio en condiciones normales de observación.

Durante o decorrer das pesquisas e reflexões para este item, observou-se que, paralelamente, outras posturas foram surgindo, a exemplo de Harold Penderleith (1898-1997), Leonardo Benevolo (1923-_), Giovanni Carbonara (1942-_), etc, de forma a encontrar um modo de se tornarem visíveis em seus ensinamentos, apesar de muitos indicarem que eles não são oniscientes ou imparciais e que outras interpretações, além das suas, são possíveis. No entanto, este item não pretendeu abarcar inovações desejáveis por si mesmas, foi dedicado às teorias com reações entusiásticas ou críticas produzida por intelectuais do campo da preservação, no que existe de mais notável e significativo, enfatizadas no domínio internacional.

1.1.3 - A temática da subjetividade na conservação e restauração de bens culturais.

Neste item será realizada uma análise sobre as significâncias da subjetividade, assumindo que se trata de um conceito sob uma perspectiva dialética complexa, dentro de uma representação histórico-cultural, e que se estende a diferentes enfoques. Transita pelas teorias da filosofia, mas apresenta possibilidade interdisciplinar com outras disciplinas que trabalham com as ciências humanas e sociais. Aborda-se o tema pela importância que se considera ter no campo da conservação de bens culturais e pelas poucas reflexões encontradas na literatura sobre o assunto.

Entende-se que a subjetividade é uma perspectiva complexa que acompanha o fluxo do sujeito e da sociedade dentro de um movimento das relações que caracterizam o desenvolvimento social, expressando as diferentes formas da realidade simbólica - emocional, afastada de qualquer forma de apreensão objetiva.

São as inspirações humanas que se expressam de forma singular nos complexos processos da realidade nos quais o homem está envolvido. Aparecem em cada sujeito ou espaço social de forma única, organizadas pelo caráter subjetivo. Trata-se de fenômenos humanos estudados pela Filosofia, sob a forma e os princípios do mundo sensível, desde as origens do pensamento moderno⁹⁶, assumindo importância cada vez maior na contemporaneidade, com o advento da pós-

⁹⁶ O pensamento moderno filosófico começou com o Renascimento e se estendeu até meados do século XIX, apesar da filosofia desenvolvida neste período está fragmentada em vários subtópicos e escolas que perfilaram diferentes períodos, como: Filosofia do Renascimento, Filosofia do século XVII, Filosofia do século XVIII e a Filosofia do século XIX. Durante esses períodos históricos é que passou-se a delinear melhor os limites do estudo filosófico (MARCONDES, 2004, p.139).

modernidade⁹⁷, que acrescentou o protagonismo do subjetivo e evanesceu com a objetividade universal.

Entre as influências para os estudos desta tese busca-se inicialmente o ancoradouro nas proposições de Salvador Muñoz Viñas que em sua *Teoría Contemporánea de la Restauración*, como visto anteriormente, trata das especificidades do conservador e restaurador enquanto sujeitos dotados de conhecimentos e de uma expertise específicas para a condução dos trabalhos de intervenção nos bens culturais.

A subjetividade, segundo Muñoz Viñas, está pautada para além dos aspectos objetivos⁹⁸ no que ele mesmo denomina as ditas “verdades” (2010), sob o risco dos profissionais que atuam na área, o que ele nomeia como “peritos da verdade”, cometerem uma série de excessos, pois para este autor é importante destacar que:

O que interessa aqui é que qualquer que seja o momento da história do objeto que se escolha como estado de verdade, qualquer que seja o estado de conservação do objeto e como o restaurador após tratamento devolva o objeto restaurado, esta havendo uma eleição cujos condicionantes não se discutem na hora, mas tem inevitavelmente um caráter convencional, subjetivo (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.104) (tradução nossa)⁹⁹.

A conservação e a restauração, na perspectiva desse autor, têm várias facetas, com uma gama de possibilidades que se apresentam como verdade, pois dificilmente se consegue o conhecimento exato dos bens culturais, bens simbólicos que suscitam uma multiplicidade de informações, submissos a variações socioculturais, porque constituem parte importante da herança cultural de uma comunidade ou até mesmo da humanidade. Nas palavras de Muñoz-Viñas:

⁹⁷ Pós-modernidade é um conceito da sociologia histórica que designa a condição sociocultural e estética prevalente no capitalismo após a queda do muro de Berlim em 1989, o colapso da União Soviética e a crise das ideologias nas sociedades ocidentais no final do século XX, com a dissolução da referência à razão como garantia de possibilidade de compreensão do mundo através de esquemas totalizantes. Ver artigo de Terry Shinn, pesquisador do GEMAS (UMR 8598), da Maison des Sciences de l'Homme de Paris, França, intitulado “Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento”. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662008000100003. Acesso em: 11 de jun. 2015.

⁹⁸ Objetivo é aquilo que é externo à consciência, resultado imparcial, independente das preferências individuais. Na epistemologia o entendimento é de que se trata de um conhecimento ou uma representação relativa a um objeto. Kant apresenta o princípio do objetivo como algo que tem validade universal, independente de religião, cultura, época ou lugar. Com este olhar ele alega que a contrapartida é o relativismo. Na ciência objetivo é entendido como a propriedade das teorias científicas que estabelecessem afirmações que podem ser comprovadas por outros que não sejam os cientistas que a produziram (KANT, 2002).

⁹⁹ Lo que interessa aqui es que cualquiera que sea el momento de la historia del objeto que se escoja como estado de verdad, cualquiera que sea esse protoestado al que el restaurador pretende devolver el objeto restaurado, se está haviendo una elección cuyos condicionantes no se discuten ahora, pero que tiene inevitablemente un carácter convencional, subjetivo.

O valor simbólico é um padrão subjetivo e, portanto, deve ser levado em conta no momento de decidir como restaurar. A eficácia do objeto como um símbolo é um dos objetivos da Restauração, ao contrário de outras atividades semelhantes... (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p.175) (tradução nossa)¹⁰⁰.

Realmente o caráter complexo dos objetos a serem restaurados permite inúmeras interpretações, determinando diferentes maneiras de restaurar. A isso se soma a subjetividade do conservador e restaurador, ainda tão discutida e incompreendida no campo, em razão da busca incessante, que por anos vem procurando o afastamento do empirismo, construindo bases teóricas que direcionam para a cientificidade dogmática. Entende-se também que existe “certo” desconhecimento sobre o entendimento de como uma temática tão sensível, a subjetividade, se constitui na práxis.

1.1.3.1 - Subjetividade: contribuição filosófica

Na busca de minimizar pontos relevantes dessa controvérsia e com o propósito de fundamentar tal pendência, busca-se o amparo na Filosofia, em razão da ampla discussão que a permeia, aflorando pontos relevantes para não cair na utilidade, que acaba servindo hoje, mas não serve amanhã, através do legado dos grandes filósofos, sobretudo pelo instrumental teórico e conceitual.

Não se tem a pretensão de aprofundar sobre todas as considerações da Filosofia em relação à subjetividade, mas sim de ajuizar a posição de alguns filósofos, na inserção de suas ideias no âmbito do mundo real. Neste caso específico, dos entendimentos acerca da subjetividade que se coloca no campo da conservação e restauração dos objetos de valor inestimável, traduzidos como patrimônio cultural, portanto, um legado a ser preservado para as gerações futuras.

A historicidade da Filosofia remete ao entendimento sobre o “homem” como sendo uma instância de autocompreensão suficientemente confusa, que busca a sua origem por meio dos sentimentos, uma percepção prolixa, subentendida, abrangente, impregnada de afeição, mas que desperta a admiração, conjugado com a profícua inquietação. Segundo Platão¹⁰¹, “A admiração é o estado do homem

¹⁰⁰ El valor simbólico que es convencional y por ende subjetivo, debe ser tenido en cuenta a la hora de decidir cómo se restaura. La eficacia del objeto como símbolo es uno de los objetivos de la Restauración, que la diferencia de otras actividades similares...

¹⁰¹ Importante filósofo grego que nasceu em Atenas, possivelmente no ano de 427 a.C e morreu em 347 a.C. Considerado um dos principais pensadores gregos, em razão da influência que tem sobre o mundo ocidental. Suas ideias são baseadas na diferenciação do mundo entre as coisas sensíveis (mundo das ideias e a inteligência) e as coisas visíveis (seres vivos e a matéria). Disponível em: <http://www.consciencia.org/biografia-de-platao-quem-foi-platao>. Acesso em: 04 de jun. 2015.

que ama muito a sabedoria; sim, não há outro começo da filosofia do que este”. (1981, p.49). Sófocles¹⁰² também apresenta o homem como digno de ser admirado, enaltecendo a sua habilidade, porém discorre sobre as contradições que o movem e que sempre se colocam entre o limite da morte e o limite da moral, levando-o a se posicionar de forma contraditória. “Há muita coisa terrível. Mas, nada é mais terrível do que o homem” (RABUSKE, 1986, p.11).

Essas visões antigas demonstram o quanto o homem desperta entusiasmo e perturbação em relação às suas condutas, tornando-se um problema para si mesmo e fazendo com que cada vez mais se busque o conhecimento sobre este ser que vive na mediação da liberdade, formando o seu mundo humano e cultural, a partir do seu próprio “EU”. Porém a este “EU” é colocada a realidade da vida cotidiana e, conseqüentemente, partilhada com outros vivendo na comunicação e na interação. Nesse momento, subjetividade torna-se o diferencial desse “EU” e, na convivência com o outro, fica acessível mediante o máximo de sintomas e expressões.

Essas expressões acontecem por meio de um significado objetivo, um produto, é algo exterior ao sujeito e tem caráter coercitivo sobre o seu comportamento. São produzidas pelos homens individualmente ou em conjunto, sendo obra do processo de objetivação da interioridade humana, o objeto.

São implicações complexas percebidas por Immanuel Kant¹⁰³, considerado o pensador mais importante da era moderna ao refletir sobre a distinção entre o sujeito e os atributos do objeto, enquanto fatos particulares que dizem respeito à questão principal da tradição filosófica, que é o ser como ser, com ferramenta da certeza, que continua figurando como o paradigma filosófico mais relevante

¹⁰² Sófocles dramaturgo grego, considerado o mais importante escritor de tragédias, cujo trabalho sobrevive até os dias atuais. Maiores informações em: <http://www.sofocles.org/>. Acesso em: 04 de jun. 2015.

¹⁰³ Immanuel Kant nasceu em 24 de abril de 1724 na Prússia Oriental e morreu em 12 de fevereiro de 1804. Filósofo alemão, considerado o mais influente até os dias atuais. Professor catedrático na Universidade de Königsberg, Kant estabeleceu um sistema filosófico, operando com uma resolução entre o racionalismo de Descartes e Leibniz e o empirismo dos filósofos David Hume e John Locke. Sua Crítica da Razão Pura colocava as questões sob o ponto de vista da análise racional, sem a confusão que os sentidos poderiam causar. Solucionou o problema do conhecimento racional e empírico, pois não concordava que a experiência sensível era limitada. Kant achava que as verdades universais poderiam ser encontradas a priori, ou seja, antes de qualquer experiência. Kant, via no espírito e na razão modelava e coordenava as sensações, sendo as impressões dos sentidos externos apenas matéria prima para o conhecimento. Negava que existia uma verdade última ou a natureza íntima das coisas. Propôs uma espécie de código de conduta humano, surgindo daí ideias para A Crítica da Razão Prática que funciona como leis éticas que regerem os seres humanos, denominando essas leis de Imperativo Categórico. Para maiores informações sobre este filósofo consultar a publicação Os Filósofos – Clássicos da Filosofia da Editora Vozes (PECORARO, 2009).

“...tanto na área teórica (epistemologia, teoria do conhecimento), como na prática (ética, filosofia, política e do direito, estética) (PECORARO, 2009, p.9).

Este filósofo atribui que o conhecimento pode ser definido como uma relação entre sujeito e objeto. Tal entendimento está mais ou menos assentado em todas as visões filosóficas, o que as distingue é como se faz presente esta relação entre sujeito e objeto, em cada concepção, ou seja, como de uma forma mais abstrata, se pode entender o conhecimento a partir dessa relação, pois existem várias formas de expressar e entender como a mesma se materializa, depende como se expressa em cada ciência particular e quais suas possibilidades e limitações. São pontos complexos e polêmicos da teoria do conhecimento, segundo Rossano Pecoraro (2009), o que mais têm dividido os filósofos que se debruçam sobre o tema.

Kant busca nos entendimentos da relação do ser com o objeto as relações de origem do subjetivo, isso remonta a seus escritos de 1770, “Sobre a forma e os princípios do mundo sensível e do mundo inteligível” (2009, p.11), quando se empenha em fundar filosoficamente o saber humano para aclarar e assegurar os conceitos e as proposições fundamentais para desenvolver com rigor a tese de que sujeito e objeto se relacionam e em que condições esta relação pode ser considerada legítima, pois para Kant, esses termos são relacionais e só podem ser considerados numa relação de conhecimento e não individualmente. Lembrando que é o sujeito que possui as condições de possibilidade da experiência, segundo o ponto de vista de cada indivíduo.

...não existe outro ser senão o pensante; as demais coisas, que acreditamos perceber na intuição, seriam apenas representações nos seres pensantes, às quais não corresponderia, de fato, nenhum objeto fora deles. Eu afirmo, ao contrário: são-nos dadas coisas como objetos de nossos sentidos, existentes fora de nós, só que nada sabemos do que eles possam ser em si mesmos, mas conhecemos apenas seus fenômenos, isto é, as representações que produzem em nós ao afetarem nossos sentidos (Prolegômenos 13, Observação II, apud, MARCONDES, 2004, p.210).

O sujeito para Kant dispõe de uma “razão pura” (1989), que ainda não teve contato com o mundo objetivo e por isso não passara pela experiência sensitiva, defendendo que temos categorias e formas a priori que, apesar de não constituírem um conhecimento, servem como uma sistematização de todas as sensações que são apreendidas por meio dos sentidos.

Os sentidos percebidos por Kant (1989) são responsáveis por apreender as sensações, entretanto não chegam à essência dos objetos dos quais derivam essas sensações. Nossos sentidos são apreendidos fenomenologicamente e, desse modo, só podem apreender sensações emitidas pelos objetos sem saber realmente o que estes são em si mesmos. Os sentidos são incapazes de conhecer os objetos em si mesmos, da mesma forma que a nossa razão também é incapaz de conhecer o transcendente. Para Kant, o conhecimento do objeto resulta da contribuição de duas faculdades de nossa mente, ou de nossa razão, a sensibilidade¹⁰⁴ e o entendimento¹⁰⁵ que é, portanto, uma postura subjetivista.

Kant (1989) estabelece este olhar nos “juízos de conhecimento”, pelo que denomina “Analítica Transcendental”, que possuem uma forma lógica independentemente do seu conteúdo, com validade universal, baseados na propriedade do objeto. Pode-se explicar isso com o exemplo da rosa, que é um objeto de conhecimento e de determinação. Assim, se afirmo que ela é vermelha, esta rosa é vermelha, estou emitindo um juízo de conhecimento, cujo resultado é um julgamento irrefutável, todos atestariam a sua validade.

Outra contribuição é a “Estética Transcendental”, que trata os elementos das formas puras da sensibilidade, as intuições de espaço e tempo para o conhecimento. Só que não emitem conceitos, apenas emanam da inquietação pessoal do sujeito ante ao objeto, sem considerar as propriedades que o compõe. Novamente, retorna-se ao exemplo da rosa, que é bela, portanto é um juízo que evidencia um gosto pessoal pelo objeto. Assim o motivo de ajuizar a beleza da rosa seria o de contemplá-la, não está relacionado com nenhuma utilidade. A percepção é que ela existe somente para o deleite do homem. É a estética produzida pela natureza e que a diferencia do “juízo do conhecimento”, pelo fato de ser subjetivo.

Entretanto, esta experiência da subjetividade para Kant (1989) é percebida afastada da identidade puramente pessoal, ao se utilizar das sensações, essas também exigem validade universal, pois a sensibilidade nos fornece os dados da experiência múltipla, que deve ser direcionada a um “eu penso” para lhe dar unidade. Em outras palavras, todo sujeito quer tornar seu conceito objetivo, mesmo que não tenha como explicar porque algo é feio ou bonito, juízo também expressado por outros sujeitos, então presente em todos, o que faculta julgar e legitimar a subjetividade ora praticada pelo sujeito.

¹⁰⁴ Segundo Kant a sensibilidade é a fonte do conhecimento pelo qual os objetos são dados na intuição.

¹⁰⁵ Kant compreende o entendimento como fonte de conhecimento no sujeito, por meio do qual os objetos são pensados nos conceitos.

Numa visão mais atualizada, ou seja, 172 anos após Kant, Martin Heidegger (2005)¹⁰⁶ atribui que o pensar do ser humano está ligado à ideia de compreensão e não à de razão, como era percebido pela metafísica moderna produzida inicialmente com Descartes¹⁰⁷, que via o ser humano somente como um ser que pensa, e por Kant, que teve a capacidade de entender que o homem tinha a percepção, por meio da razão, ao apreender o seu próprio pensar.

Heidegger atribui que a Filosofia deve os estudos da metafísica, à Descartes e à Kant que produziram as questões do sujeito e da subjetividade, a partir da investigação que desenvolveu com o olhar fenomenológico sobre a história desses eventos. Mas é com Nietzsche¹⁰⁸ que este autor vê o clímax da subjetividade para poder desenvolver o seu método fenomenológico e hermenêutico, que busca direcionar a atenção para evidenciar aquilo que geralmente está oculto no que se mostra, mas que necessariamente se manifesta (PECORARO, 2009, p.286).

Heidegger, a partir de então, desenvolve uma filosofia fundamentada a partir da historicidade do campo, mostrando as diversas possibilidades que o sujeito tem para conhecer o objeto, confirmando o idealismo subjetivo que funda a metafísica. Com essas reflexões o autor deixa claro que, como fenomenólogo hermenêutico, suas intenções movem-se em busca do compreender e não do fundamentar. Pensa que o fato do homem ser um realizador, que quer tudo de modo absoluto como fundamento último, não demonstra que ele é o fundamento essencial, sua essência nunca poderá ser determinada de maneira suficientemente originária por meio da interpretação metafísica que o entende como animal racional. É preciso pensar numa nova concepção que substitua a razão, que é o fundamento da tradição filosófica (HEIDEGGER, 1987, p.33).

¹⁰⁶ Martin Heidegger filósofo alemão nasceu em 26 de setembro de 1889 e morreu em 26 de maio de 1976. É um dos filósofos mais destacados pela “recolocação” do **ser** e pela refundação da **Ontologia** com tradição filosófica e cultural. Aos dados biográficos do autor podem ser expandidos na publicação Os Filósofos – Clássico da Filosofia, da Editora Vozes (PECORARO, 2009, p. 281).

¹⁰⁷ René Descartes filósofo francês, autor da frase “penso, logo existo”, base de toda a filosofia do racionalismo científico. Desenvolveu um pensamento conhecido como cartesiano, sistema filosófico que originou a filosofia moderna. Sua obra mais conhecida é o “Discurso Sobre o Método” é um tratado matemático e filosófico, no qual enfatiza a razão. Nasceu no dia 31 de março de 1596 e morreu em 11 de fevereiro de 1650. Disponível em: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/descartes.htm>. Acesso em: 12 de jun. 2015.

¹⁰⁸ Friedrich Wilhelm Nietzsche, filósofo, escritor, poeta e filólogo alemão nascido a 15 de outubro de 1844 foi um dos grandes destaques do século XIX. Desenvolveu uma filosofia baseada no pensamento grego antigo. Muitos dos escritos deste pensador foram realizados em meio as suas crises nervosas sob o efeito de drogas. Em 1889 teve uma crise de loucura que o deixou sem produzir até a sua morte em 25 de agosto de 1900 (NISTEZSCHE, 1987).

Essa é uma das razões pela qual o homem, na concepção de Heidegger (1987, p.169), revela-se, sem se esgotar ou identificar, pela linguagem, condição necessária para a manifestação de o próprio ser no tempo, na forma da subjetividade, produzindo um pensamento originário. Para Heidegger, o próprio sujeito é definido como a substância, capaz então de gerar ele próprio o objeto, é o construtor de seu próprio conhecimento.

Ernildo Stein, nas notas sobre Martin Heidegger, demonstra resumidamente o seu pensamento acerca da interligação do ser e linguagem.

O ser de Heidegger é uma espécie de iluminação da linguagem, não da linguagem científica, que constitui a realidade como objeto, nem da linguagem técnica, que modifica a realidade para aproveitar-se dele. O ser “habita” antes a linguagem poética e criadora, na qual se pode “comemorar-lo”, isto é, lembrá-lo conjuntamente, a fim de não se cair no esquecimento (STEIN, 2005, p. 10).

Apesar da complexidade para o entendimento desse processo, essas formas de pensar podem ser acompanhadas na construção teórica dos diferentes entendimentos das práticas e experiências humanas, pois a subjetividade se trata de um processo constitutivo pertencente ao sujeito de modo singular. No entanto, há que se considerar a importância para a tomada de consciência dos sujeitos, pois a subjetividade é constituída por fatores internos e externos que interferem diretamente na forma pela qual o sujeito se percebe em suas relações sociais.

Neste caso específico, buscou-se algumas reflexões de Max Scheler¹⁰⁹, fundador de um sistema de valores que examina as questões éticas e suas considerações acerca da posição do homem no cosmos. O “eu” é visto por este autor como o ponto de realização do ser que é a essência das atitudes mesmas e a relação que estas mantêm com seus objetos.

Scheler (1959) atribui que o ser humano deve ser visto na forma mais abrangente possível, indiferente da posição do homem na sociedade, mas sim, da posição deste no cosmo. Para isso, tem-se que estar voltado conscientemente para o outro, refletindo que o homem não está “ligado ao meio ambiente” (SCHELER, 1959, p. 26), mas vive na mediação da liberdade, formando o seu mundo humano cultural.

¹⁰⁹ Max Scheler nascido a 22 de agosto de 1874 em Munique é um reconhecido filósofo alemão que desenvolveu trabalhos relacionados com a fenomenologia, antropologia filosófica e ética. Morreu em Frankfurt a 19 de maio de 1928. A título de curiosidade, Karol Wojtyła (Papa João Paulo II) defendia a tese de que deveriam construir uma ética cristã pautada em Max Scheler. Para ampliar as informações biográficas e o sistema de conhecimento deste pensador, acessar o artigo de Carlos Mateus, intitulado Max Scheler e a gênese axiológica do conhecimento. Disponível em: <http://www.pucsp.br/margem/pdf/m16cm.pdf>. Acesso em: 15 de jun. 2015.

A ética Scheleriana defende uma postura construída no “eu” que é necessariamente o centro do mundo, a partir do qual “eu” vejo e compreendo tudo o mais. Isso não é egoísmo, no sentido moral do termo, mas simplesmente um fenômeno que Scheler considera fundamental para a auto experiência humana. Só posso conhecer o mundo a partir de mim mesmo. Esse princípio pressupõe a percepção emocional, uma sensibilidade natural superior, que sem esta o homem ficaria sujeito a uma intolerável cegueira que o impediria de ter acesso ao âmbito específico do absoluto constituído pelos valores, também denominado “a priori axiológico” (SCHELER, 1959). É no emocional puro que está ligada a dimensão mais elevada do homem: a espiritual.

Para Scheler (1959), somente dessa forma é que se verifica o resultado, a grandeza e dignidade do homem, porque o “eu” é único, irreproduzível, não pode ser substituído por nada e por ninguém. Por outro lado, deve se revelar pela sua pequenez, pois este “eu” é apenas um ponto na totalidade do ser e do acontecer, do mundo e da história. Será esse “eu” que compreenderá a sociedade como um todo que percebe as partes e o bem¹¹⁰ comum que estará acima da felicidade individual. É apenas na realização do todo que o homem encontra a sua perfeição.

O homem então é o suporte dos valores da sociedade que são determinados pela História, pelos grupos sociais, pela cultura. É a preferência pelos valores que vai determinar o modo e a moralidade¹¹¹ dos atos, entendendo que esta moralidade não deve ser reduzida ao cumprimento de uma norma ou de um imperativo que o valor não pode proporcionar por si. Não existe uma norma universal que determine o ser ou o fazer, pois o que importa no posicionamento humano concreto, em sentido fenomenológico, é a sublimação dos instintos básicos humanos apreendidos por uma intuição emotiva e sua organização dentro de uma hierarquia de valores¹¹².

Salvador Muñoz Viñaz corrobora com tal abordagem ao se posicionar sobre uma filosofia social que reside na cultura, que tem uma relação com a postura que a sociedade deve ter, a partir do momento em que reconhece a sua pluralidade, ideia que deve ser considerada nas tomadas de decisões durante os processos de restauração. Reconhece que existem conceitos subjetivos emergentes sobre o

¹¹⁰ “Bem” para Scheler é todo o valor que se manifesta no ato intencional para a realização de um valor superior, em contraposição o “mal” é o valor que se manifesta no ato intencional para a realização inferior.

¹¹¹ Moralidade está relacionada à moral que é entendida segundo Dussel como “... costumes vividos numa determinada sociedade, aquilo que os grupos e pessoas estabeleceram como sendo comum necessário para o andamento e prosseguimento da ordem normal estabelecida. (DUSSEL, 1986, p. 43).

¹¹² Max Scheler trabalha com uma escala de valores distribuindo-os assim: valores sensíveis ou materiais que devem estar no ponto mais baixo da escala, enquanto os valores éticos devem estar bem acima, ou seja, no topo desta hierarquia. Portanto os valores éticos são absolutamente objetivos e materiais, ou seja, ele tem uma realidade independente do sujeito e, portanto, constituem um mundo em si, ficando bem acima na escala hierárquica.

entendimento de cultura que podem produzir efeitos que geram riscos aos objetos tratados, em razão dos excessos que os profissionais possam vir a cometer.

Entretanto discorre sobre diversos entendimentos sobre ética explicando que existem diferentes condutas para interpretá-las. Sobre esse assunto, Muñoz Viñas atesta que existe a:

Ética funcional da Restauração - Um mesmo objeto pode cumprir funções distintas para pessoas distintas (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p. 156) (tradução nossa);

Ética agonista e ética sincrética - As teorias clássicas se baseiam em valores de verdade, são relevantes somente para um grupo reduzido de pessoas com uma formação determinada que os autoriza a opinar sobre o quê é como se deve restaurar (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p. 161) (tradução nossa);

Ética circunstancial - A ética que se deriva das teorias clássicas e que tende a ser muito rígida ao basear-se em critérios de verdade estabelecidos por campos acadêmicos muito concretos (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p. 165) (tradução nossa);

Os padrões éticos em geral estão limitados por sua própria vontade de universalidade: se universais precisam ser ambíguos e quanto mais precisos sejam, menos universais resultarão (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.169) (tradução nossa)¹¹³.

Concordamos com essas questões abordadas por Muñoz Viñas, não se pode distanciar da subjetividade que regula o reconhecimento da pluralidade cultural inerente aos objetos a serem restaurados. Porém, sob o prisma da ética¹¹⁴, percebe-se um afastamento da conduta ético moral interpretada pela Filosofia e entendida nestes estudos para tese como um postulado que dá ênfase à importância e ao reconhecimento dos ditames comportamentais estabelecidos pela sociedade, tal qual preconiza Max Scheler (1959), sobre os valores morais que são uma qualidade objetiva e não uma abstração, portanto existem independentes da subjetividade do sujeito.

¹¹³ Ética funcional de la Restauración – Un mismo objeto puede cumplir funciones distintas para distintas personas.

Ética agonista y ética sincrética – Las teorías clásicas se basan en valores de verdad, que son relevantes solo para grupos reducidos de personas con una formación determinada que les autoriza opinar sobre qué y cómo se debe restaurar.

Ética circunstancial – La ética que se deriva de las teorías clásicas tiende a ser muy rígida al basarse en criterios de verdad establecidos desde campos académicos muy concretos (2010, p. 165).

Las normas éticas de carácter general están limitadas por su propia voluntad de universalidad: si universales han de ser necesariamente ambíguas y cuanto más precisas sean, menos universales resultarán.

¹¹⁴ Ética, ramo da filosofia e um sub-ramo da axiologia que estuda o que é considerado adequado e moralmente correto. Inserem-se neste contexto a conduta humana com seus atos pessoais e públicos. GOLDIM, José Roberto. 2000. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/bioetica/textos.htm#conceito>. Acesso em: 15 de jun. 2015.

A partir desses reconhecimentos, pode-se asseverar que a subjetividade é uma manifestação concebida pelo sujeito e pelo meio social no qual está inserido. Pelo sujeito, implica numa forma constante do processo de suas práticas, de suas reflexões e de seus sentidos subjetivos; já pelo meio social, está submetida a um senso ético e moral fundamentais para que se busque a concretude da consciência social nos respectivos contextos sociais.

1.1.3.2 - A manifestação da subjetividade na conservação e restauração

A história da conservação e restauração vem demonstrando que o conservador e restaurador, como sujeitos nos processos de intervenção em bens culturais, utilizaram-se nas últimas décadas de conhecimentos científicos, estéticos, históricos, culturais, sociológicos, etc. de forma a relacionar-se mais proficuamente com os objetos para se chegar a um tratamento mais adequado.

Por essas razões, o desenvolvimento deste item se inspira nos pensamentos orientados pela teoria e prática, onde as sínteses das contradições dialéticas do campo buscam, por um lado, a perpetuação do racionalismo, por meio dos métodos de análise científica, aportados nas ciências exatas, e, por outro, o entendimento dos sistemas processuais dos aspectos sócio culturais, pelo viés das ciências humanas e sociais, caminhando para o desenvolvimento de um discurso contraditório e complexo no curso da própria história do campo.

Em 2003, com a publicação da *Teoría Contemporánea de la Restauración*, essa problemática veio à tona, e questões como a subjetividade foram reconhecidas formalmente como parte dos processos de tratamento dos objetos, refletindo uma lógica de mudança no campo, identificando que não há conservação e restauração sem que os sujeitos estejam presentes, exercitando seu pensamento crítico e confrontando novos sentidos sob a perspectiva dos aspectos do espaço social dentro dos quais atuam.

Eugene F. Farrell¹¹⁵, responsável pela apresentação da publicação *Teoría Contemporánea de La Restauración* (2003), atribui:

Nenhuma atividade organizada pode funcionar sem um conjunto de ideias que a governe e que permita a seus praticantes julgar seus objetivos últimos, suas virtudes e seus defeitos, seus êxitos e seus fracassos. No campo da conservação e restauração não existe nenhum texto, mas sim um importante número de fontes extraordinariamente dispersas que Salvador Muñoz Viñas revisou

¹¹⁵ Eugene F. Farrell-Senior Conservation Scientist. Harvard University (2010, p.9).

criticamente, ordenado e resumido, conferindo-os um sentido orgânico (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p. 9) (tradução nossa)¹¹⁶.

O arcabouço teórico conceitual da conservação e restauração, apresentado em item anterior, é predominantemente voltado para aspectos normativos, enfocando as características da cientificidade, em especial quando as denominam de restauro científico ou filológico, defendido como uma ação baseada exclusivamente em testemunhos seguros, no qual se enfatizava a busca por documentos escritos ou iconográficos, juntamente com uma análise detalhada do monumento em si. Logo a seguir, impõem-se as formulações do restauro crítico que garantia as sutilezas interpretativas pela reafirmação da autonomia do valor figurativo da obra de arte e da necessidade do juízo crítico de valor. Segundo Muñoz Viñas, estes autores definiam:

...métodos e conhecimentos próprios das ciências humanas, e na verdade também denominada de “arqueológica”, “histórica” ou “filológica”. Posteriormente e até o presente, a noção de restauração científica tem experimentado uma mudança semântica interessante. Da forma como se entende na atualidade, a Restauração científica não é propriamente uma teoria da Restauração, senão um tipo de Restauração baseado na aplicação de princípios e método científicos ou cientificamente sancionados (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.122) (tradução nossa)¹¹⁷.

Entretanto, não se apercebiam que as ciências humanas e sociais têm em sua essência a dimensão dos processos humanos, os quais, integrando diferentes disciplinas como filosofia, arte, antropologia, arqueologia, direito, ética, história, filologia, literatura, dentre outras, caminham em busca das complexidades dos aspectos do homem enquanto indivíduo e social. Essas ciências não aceitam métodos ou técnicas rígidas, nem prescrevem uma aplicação imediatista que garanta a obtenção de resultados objetivos e exatos.

Nas palavras de Minayo:

¹¹⁶ Ninguna actividad organizada puede funcionar sin un conjunto de ideas que la gobierne y que permita a sus practicantes juzgar sus fines últimos, sus virtudes y sus defectos, sus éxitos y sus fracasos. En el campo de la conservación y restauración no existe ningún texto, aunque si un importante número de fuentes extraordinariamente dispersas que Salvador Muñoz Viñas ha revisado críticamente, ordenado y resumido, conferiéndoles un sentido organico.

¹¹⁷ ...métodos y conocimientos propios de las ciencias humanas, y de hecho también fue denominada “arqueológica”, “histórica” o “filológica”. Posteriormente y hasta llegar al presente, la noción de Restauración científica ha experimentado un interesante deslizamiento semantico. Tal y como se entiende en la actualidad, la Restauración científica no es propriamente una teoria de la Restauración, sino um tipo de Restauración basado en la aplicación de principios y método científicos o cientificamente sancionado.

O campo científico, apesar de sua normatividade, é permeado por conflitos e contradições. E para nomear apenas uma das controvérsias que aqui nos interessa, citamos o grande embate sobre cientificidade das ciências sociais, em comparação com as ciências da natureza. Há aqueles que buscam a uniformidade dos procedimentos para compreender o natural e o social como condição para atribuir o estatuto de “ciência” ao campo social. Há os que reivindicam a total diferença e especificidade do campo humano (MINAYO, 2015, p.10).

Hilton Japiassu fortalece o entendimento ao traçar as reflexões sobre a cientificidade da ciência na contemporaneidade, orientando que compreende um paradigma: "de oposição aos sistemas de pensamento fechados e dogmáticos, tendo em vista a instauração de um racionalismo, não sistemático e universal, mas setorial e aberto, contrário ao empirismo e às sínteses fáceis" (JAPIASSU, 1984, p.3).

Tais reflexões se tornam particularmente importantes, para o entendimento de que desde os primórdios das concepções teóricas da conservação e restauração, apresentadas anteriormente, os autores se colocavam como sujeitos que interpretavam não apenas os fatos em si, mas a forma como se constituíam esses fatos, considerando a presença de diversos sujeitos no contexto em que estes fatos ou fenômenos se apresentam, da mesma forma que se reconhecendo como parte do objeto que investiga.

A base para este entendimento está na percepção de que buscavam, cada um com seu apelo ideológico e com as contribuições recebidas pelos contextos históricos sociais, as bases para suas teorias da conservação e restauração, na fundamentação da cientificidade, pelos métodos de investigação da História, da Antropologia, da Sociologia, da Estética, interpretando os dados após o levantamento documental, iconográfico, fotográfico, etc. A subjetividade já estava implícita, mas não reconhecida, em suas ações e formulações.

Todavia, há que se perceber que, em determinado momento, as considerações sobre o que esses pensadores entendiam em relação à ciência estavam pautadas pelo paradigma de um conhecimento objetivo e neutro, a visão positivista, que a exemplo da História era apresentada pela visão tradicionalista, sempre concentrada nos grandes feitos dos vultos destacados, renegando os demais sujeitos.

Não se pode deixar de referenciar neste momento a Escola dos Annales, fundada em 1929, como iniciante do movimento, repensando a forma de fazer e pensar a História. “O que era previamente considerado imutável é agora encarado

como uma ‘construção cultural’ sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço” (BURKE, 1997, p.11). Os historiadores refletiram de modo diferente sobre suas formas de fazer pesquisa e muitos avanços que se verificam atualmente, como ir além da visão positivista da história como crônica de acontecimentos, têm suas origens nesse movimento¹¹⁸.

Por outro lado, do ponto de vista técnico, o reconhecimento da mudança de paradigma ligado às ciências humanas, reconhecendo a subjetividade e os aspectos mais abrangentes históricos e sociais, só veio a emergir formalmente a partir dos anos 1970, quando um novo olhar interpretativo sobre o mundo busca novas bases para tratar os aspectos do homem como indivíduo e como ser social (BOMBASSARO, 1994).

As ciências humanas têm um novo despontar e consideram as suas especificidades próprias, relacionadas ao ser humano e suas relações com outros humanos, com o mundo, conduzindo a uma produção de sentidos subjetivos em todos os níveis culturais. Segundo Edvino Rabuske, é a ampliação do conhecimento, entendendo que devemos conhecer o outro nas suas particularidades. “Quando conheço, torno-me idêntico com o outro, não fisicamente, mas intencionalmente. Em outros termos: estou totalmente junto do outro, a distância se anula” (2003, p.73.).

Clifford Geertz (1989) trabalha essas particularidades em *As Interpretações da Cultura*, argumentando sobre o reducionismo que até então era dado ao conceito de cultura, um sistema simbólico, que muitas vezes mais confunde do que auxilia nas interpretações e reconfigurações das práticas culturais. Geertz define cultura como:

...um padrão historicamente transmitido, de significados incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida (GEERTZ, 1989, p.56).

Os padrões culturais estabelecidos estão ligados diretamente às nossas emoções e aos nossos pensamentos, exercem um papel decisivo no que constitui o homem em sua singularidade, da mesma forma que interferem no raciocínio orientador de suas condutas. Estudar a cultura implica conhecer os limites sociais das ações e dos comportamentos humanos. Geertz (1989) constata que a

¹¹⁸ A Escola dos Annales com nomes como Marc Bloch e Jacques Le Goff, dentre outros, mostraram que, além dos documentos escritos, em especial os oficiais, a história se faz com os símbolos, signos, com tudo que pertence ao homem, objeto da história (BURKE,1997).

transformação das ações e dos comportamentos dos agentes é fortemente mediada pelos limites culturais de uma determinada sociedade ou agrupamento social, dotada de uma condição essencial e de fácil percepção; sem os homens não haveria cultura, assim como, sem a cultura, não haveria os homens.

Neste mesmo período, a conservação e restauração também já havia despertado para o caráter complexo dos objetos a serem tratados, bens simbólicos que permitem uma infinidade de interpretações e diferentes maneiras de conduzir o tratamento, o que pode ser constatado pelo historicismo das preconizações do campo e pelos documentos produzidos pelos diversos organismos sociais, as Cartas Patrimoniais, que associavam os processos de subjetivação no campo individual e institucional, definindo novos posicionamentos, só que de forma subjacente.

Todavia, a busca pela individualidade, que se apresenta sob a fragmentação das interpretações das teorias do campo, fez com que os profissionais da área registrassem somente sobre os aspectos estéticos, históricos, culturais e físicos dos objetos, não evocando para tanto, o caráter formal da reflexão subjetiva do restaurador, enquanto agente mediador dos produtos culturais.

Isso significa que a posição de sujeito que interpreta, por meio do seu contexto histórico e social, e também do próprio contexto do objeto, tem que ser levado em conta a partir da experiência do profissional enquanto responsável por desvendar aquilo que se encontra nos pontos mais “obscuros e diminutos”, para elucidação do cerne da questão simbólica.

Esses pontos só foram tratados mais tarde por Muñoz Viñaz (2003), como já mencionado, a partir de uma releitura das teorias anteriores que ele considera “clássicas”, elaborando assim, uma nova teoria, “contemporânea”. Nesse contexto, aborda o posicionamento do restaurador enquanto sujeito que realiza escolhas pautadas no subjetivo, na condução dos processos de conservação e restauração, fundamentadas num ambiente de diversidade, pluralismo e conflito.

Para tanto, o conservador e restaurador tem que ter conhecimento do que se entende como uma ação subjetiva, para não cair no reducionismo da atuação. É necessário compreender a essência deste processo a partir da apreensão, ajustada por uma dimensão filosófica, que nos remete a uma consciência nas tomadas de decisão, pois por menor que seja uma intervenção restaurativa, tem que estar pautada pelo respeito à matéria original.

Esse profissional se põe sempre numa posição em que seu ato representa um processo de reflexão suficientemente dotado de subjetividade, é um lineamento de perguntas e respostas, um *continuum* que se apresenta durante todo o processo de intervenção, até o fim, que o conduz para o momento exato de “parar”. Para Kant (1989), este momento representa a faculdade do conhecimento sensível do sujeito na presença do objeto, que pode ser diferente de um sujeito para outro. São as condições subjetivas advindas da percepção dos “juízos do conhecimento”. (PECORARO, 2009, p.15)

A subjetividade é, portanto, parte inerente do trabalho dos profissionais da conservação e restauração, despojando-a do caráter determinista, que acompanhou a grande maioria das teorias, se manifesta por meio de verdadeiros desenhos mentais que conduzem para uma dimensão complexa, sistêmica, dialógica e dialética, definida no espaço à qual se busca o restabelecimento da integridade dos objetos culturais.

Contudo, por vezes esse desenho pode impulsionar o sujeito a posturas criativas, que o afastam dos processos reflexivos como momento constituinte de si mesmo e dos espaços sociais em que atua, comprometendo direta ou indiretamente os sistemas de relações sociais. Este momento é crucial, pois não há criação artística para este profissional, ele tem que estar fundamentado em consistentes princípios, porque a intervenção se caracteriza por um trabalho técnico harmonizado pelos conhecimentos científicos, pelos aspectos subjetivos mencionados e pela suscetibilidade da habilidade manual.

Muñoz Viñas conclui que:

...o restaurador não pode fazer o ele decidir, o que considera melhor, ou o que considera mais honesto, ou o que ele creia ser o melhor, ou que a ele tenham ensinado e que o critério principal que deveria guiar sua atuação é a satisfação do conjunto de sujeitos a quem seu trabalho afeta e afetará no futuro (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.177) (tradução nossa)¹¹⁹.

Esta posição de Muñoz Viñas assemelha-se a um processo de reflexões, no qual cada sujeito que é afetado pela intervenção do objeto vai saindo gradativamente das suas trincheiras, abertas pelas teorias “clássicas”, e começa a assumir seu lugar numa relação mais aberta, autêntica e franca, com o conservador e restaurador, o que não só é relevante para a qualidade do

¹¹⁹ ...el restaurador no puede hacer lo que él decida, lo que el crea mejor, lo que el considere más honesto, lo que a el le han enseñado, y que el critério principal que debería guiar su actuación es la satisfacción del conjunto de sujetos a quienes su trabajo afecta y afectará em um futuro.

conhecimento que será produzido, mas também para a própria ética da averiguação.

Granato e Campos alertam que:

A “teoria contemporânea” não recomenda colocar nas mãos do público geral todas as decisões relativas à conservação e ao restauro, mas apenas as pessoas afetadas pelo objeto. Apenas os indivíduos com relação e intimidade com objeto podem opinar com fundamento. A teoria sugere uma democracia conduzida por representantes sociais e profissionais qualificados. Estabelece uma relação dialética e não impositiva entre as ideias do conservador, do restaurador, do político, do cliente, cientista e das pessoas afetadas. Normalmente, quando há discussões, entre esses diferentes pontos de vista, o mais poderoso prevalece. Nesses casos, deve-se ter ética na negociação e no diálogo, com a finalidade de se obter um equilíbrio, para harmonizar um maior número de opiniões, contentando mais pessoas (GRANATO; CAMPOS, 2014, p.31).

Apesar da pluralidade em relação aos sujeitos participantes nas formulações de Muñoz Viñas, o restaurador deve ter a consciência que é a sua postura profissional que revelará informações sobre o objeto, principalmente naqueles que sofreram algum tipo de dano mais acentuado, ou possuem sobreposições de vernizes oxidados, de tintas, sujidades impregnadas, o respeito pela pátina, entre outras situações, enfim particularidades que se traduzem em operações intelectuais e sensíveis. “Este saber significa entrar na essência da obra...” (HEIDEGGER, 2002, p.383).

O conservador/restaurador também tem que saber como conduzir os aspectos interdisciplinares entre os diversos profissionais que atuam na restauração, utilizando-se de um juízo crítico, no qual as sínteses do conhecimento irão direcionar para o cruzamento das informações relacionadas com as análises estéticas, formais, históricas e com os dados recebidos da realidade física dos objetos. Segundo Cane, “...nunca é um processo independente, existe em conjunto com historiadores, cientistas e curadores, com base na gestão, na demanda do público, assim como dos objetos” (CANE, 2014, p. 87)(tradução nossa)¹²⁰.

Por conseguinte, esse profissional deverá obter um conhecimento geral sobre o caso em questão, englobando os métodos de análises das ciências exatas e das ciências humanas, aliados à sensibilidade para entender as relações e as extensões dos processos de intervenção que se estendem para a compreensão

¹²⁰ ... is never an independent process-it exists in concert with historians, scientists and curators, with the wishes of management, the demands of the public and not least the object(s).

dos resultados obtidos, para além dos espaços laboratoriais, a exemplo dos objetos que após tratamento são destinados aos espaços expositivos.

Debora Cane assim institui:

Como em todos os projetos de conservação, é importante entender o que o objeto demanda, bem como, em que contexto ele será inserido. Portanto, problemas com relação a tais objetos incluem aferir o contexto da sua exibição, o nível de conservação exigido, como ele se situa na exibição, e de qual ênfase o curador precisa, assim como, se o objeto encontra-se no contexto ou se o objeto fornece o contexto (CANE, 2014,p.84) (tradução nossa)¹²¹.

Assim, é impossível não perceber a relevância da subjetividade no trabalho do restaurador, como sujeito que interpreta o caráter complexo dos objetos e das ações de intervenção que os envolvem e que, por sua vez, permitem inúmeras interpretações e variadas formas de conduzir as ações de conservação e restauração. É a subjetividade do profissional com a sua operacionalidade que deve ser posta em prática conjuntamente, a partir do equilíbrio entre os diversos aspectos cultural, estético, físico, histórico, etc., tutelados de forma idônea, através de conhecimentos aprofundados e legitimados pelos princípios sólidos do campo, internacionalmente reconhecidos e ratificados.

Reforçando com os entendimentos de Muñoz Viñaz: "É, portanto, necessário insistir que a Restauração é uma atividade enormemente variada que envolve uma amplíssima serie de considerações técnicas, sociais, econômicas e culturais" (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p. 169)(tradução nossa)¹²².

Registra-se que é imperiosa, no desenvolvimento dos profissionais da conservação e restauração, uma formação acadêmica que possibilite adequar os conteúdos teórico-práticos, visando a ampliação da formação técnica e científica, para despertar a consciência e a responsabilidade, da mesma forma que a capacidade de iniciativa para a aplicabilidade dos conhecimentos. Isso não reduz a importância da necessidade de considerar a subjetividade, muito pelo contrário, a formação acadêmica deverá reconhecer o seu valor, dando início às reflexões e considerações que essa experiência subjetivista tem no exercício da profissão, legitimando assim, a conduta desses sujeitos como agentes culturais responsáveis pela preservação do patrimônio cultural.

¹²¹ As with all conservation projects, it is important to understand what is required of the object and in which context(s) it Will be placed. Therefore, issues with regard to such objects include the context of the exhibition, the level of conservation required, how it sits in the exhibition, and what emphasis the curator needs such as whether the object is in context or if the object provides context.

¹²² Por ello, es necesario insistir em que La Restauración es una actividad enormemente variada que involucra una amplíssima serie de consideraciones técnicas, sociales, económicas y culturales.

Entretanto existe uma questão que permeia a conduta subjetivista do conservador e restaurador, é a construção da identidade na formação do sujeito que vem enfraquecendo a subjetividade ontológica que, a princípio, deve ser constituída de experiência e de reflexões, mas que, ao mesmo tempo, vem gerando a incapacidade do sujeito de agir com autoridade, tornando-o apresamento fácil de qualquer ideologia¹²³ preponderante.

Para fugir dessas armadilhas, orienta-se buscar as amarras das condutas éticas para que se possa respeitar as características do objeto, visando alcançar o objetivo de toda a restauração, a partir de suas particularidades, ao mesmo tempo em que se compromete com a aplicação do Código de Ética nos processos de intervenção. Pinheiro e Granato dão ênfase para a interdisciplinaridade da preservação, por meio da Ética e a Filosofia:

...áreas como a Ética e a Filosofia se apresentam como fundamentais para as discussões em torno do tema da preservação. O patrimônio cultural, em sua grande diversidade, tem por base a atribuição de valores aos bens que nele se inserem. Assim, a habilidade de compreender esses valores depende, em certa forma, do grau em que as fontes de informação sobre esse bem podem ser compreendidas, de sua veracidade. Conhecer e compreender o potencial informacional relacionado ao bem cultural, em especial seu (s) significado (s), determina sua apreensão e é determinante para sua preservação (PINHEIRO; GRANATO, 2012, p. 32).

Nesse sentido, o diálogo com outras ciências no processo de preservação é fundamental e implica que o conservador e restaurador deve se manter sempre num processo de reflexão, sobretudo como sujeito responsável pela interpretação e compreensão dos fenômenos humanos, presentes nos diversos aspectos do processo decisório, utilizando-se da subjetividade de forma responsável.

¹²³Segundo Marilena Chauí, "A ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar o que devem valorizar e como devem valorizar o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes a partir das divisões na esfera da produção. Pelo contrário, a função da ideologia é a de apagar as diferenças como de classes e fornecer aos membros da sociedade o sentimento da identidade social, encontrado certos referenciais identificadores de todos e para todos..." (CHAUI, 2005, p.108-109).

1.2 - Metodologia da Pesquisa

Para desenvolver as pesquisas necessárias à realização desta tese, fez-se necessário um conjunto de procedimentos, métodos e técnicas a serem empregados.

A pesquisa realizada se configura como exploratória e descritiva, que teve como principal finalidade o desenvolvimento e esclarecimento das relações entre as diversas áreas do conhecimento que atuam na preservação do patrimônio cultural, de forma a atender aos questionamentos fundamentais deste trabalho. Segundo Gil (1991), estas formas de pesquisa são as mais adequadas para a área das Ciências Sociais Aplicadas, que pressupõe uma relação da subjetividade/objetividade, ou em outros termos como os sujeitos sociais reelaboram o que lhes é dado pela objetividade.

Esse é o mesmo entendimento de Minayo (2015, p.13), que afirma que as pesquisas de cunho social implicam na interação entre sujeito e objeto, pois lidam com seres humanos, por razões puramente culturais, e que "...quando bem trabalhada teórica e praticamente, produz uma riqueza de informações..." (MINAYO, 2015, p. 22).

Partindo assim desses pressupostos, os procedimentos adotados para alcançar os objetivos mencionados foram, em primeiro lugar, os estudos em fontes primárias e secundárias, com vistas ao nosso fortalecimento e embasamento teórico, além da análise e discussão da posição de diferentes autores que se ocupam em estudar as diversas áreas do conhecimento científico necessárias para desenvolver a tese de doutoramento, em suas variadas dimensões e características.

Para tanto, foi realizado levantamento bibliográfico, onde se incluem teses e dissertações, artigos de periódicos científicos, textos em anais de eventos, legislações e documentos institucionais, em suportes tradicionais ou em ambiente digital, produzidos no Brasil e no exterior, incluindo instituições e organismos internacionais que se debruçam sobre o tema. A partir desse conjunto, foi realizada leitura crítica e comparada, dando a prevalência do método hipotético-dedutivo, através do qual foi permitido pesquisar, analisar e avaliar os aspectos subjetivos envolvidos na conservação e restauração de bens culturais, fazendo um contraponto ao papel exercido pelas metodologias de análise oriundas das ciências exatas e biológicas.

Junto a este contexto e como forma de valorização das memórias do Museu Imperial e da formação de suas coleções, foram levantados dados para a geração de informações em fontes primárias, utilizando-se de documentos de caráter administrativo e institucional, como decretos, leis, atas, relatórios, fichas técnicas,

portarias, regulamentos e outras informações que tiveram relação com a criação e a evolução dessa Instituição.

Neste momento, para a apresentação dos resultados de forma condizente ao método de procedimento para a investigação, conjugou-se os métodos histórico e comparativo.

Visitas presenciais foram realizadas às bibliotecas da Universidade Federal de Minas Gerais - CECOR, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA, Museu de Astronomia e Ciências Afins - MCTI, Universidade Católica de Petrópolis - UCP, além de idas aos Arquivos Noronha Santos/IPHAN e do Museu Imperial.

Os procedimentos utilizados e os resultados obtidos com as ações de preservação da berlinda de aparato do imperador D. Pedro II, dos dois berços que serviram aos filhos do imperador D. Pedro II e do trono do imperador D. Pedro II, utilizando-se do método dedutivo, a partir dos seguintes procedimentos:

- levantamento de dados nas Fichas Técnicas do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial,
- levantamento do histórico do estado de conservação da berlinda, dos dois berços e do trono, desde a aquisição pelo MI:
- consulta à Documentação Museológica;
- consulta às Fichas Técnicas do Laboratório de Conservação e Restauração;
- levantamento de informações nos relatórios técnicos dos profissionais responsáveis pelas análises científicas, nos levantamentos físico/químicos da berlinda, dos dois berços e do trono e dos profissionais envolvidos com as pesquisas microbiológicas, direcionadas para o estudo da biodeterioração, controle e detecção de espécies microbianas.
- comparar a dimensão subjetiva com a dimensão objetiva na conservação de bens culturais, em especial para os exemplos em questão.

Interessa realçar, particularmente, a busca de dados relevantes como objetivo de chegar a novas conclusões, a partir da experiência vivenciada pela autora desta tese. A pesquisa empírica estará presente por meio de fontes diretas que é conhecida ou vivenciada pela autora como técnica responsável pelo Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial e que, de alguma forma, permitirá a diferenciação na abordagem e entendimento dos conteúdos, conduzindo à mudança, acréscimo, ou

alteração, sem distorcer ou alterar o conteúdo principal, mas sim buscando enriquecer o conhecimento por meio do envolvimento prático em situações reais.

Cabe ressaltar que, embora alguns reconheçam a importância de definir apenas um tipo como referência de pesquisa, Silva e Menezes (2005) afirmam que, em casos de ação multidisciplinar na busca do conhecimento dos saberes, o ideal é empregar métodos e não um método, visando ampliar as possibilidades de análise considerando que não há apenas uma forma capaz de abarcar toda complexidade das investigações.

Enfim, pretendeu-se desenvolver nesta pesquisa uma perspectiva específica, sem renunciar à uma visão ou conhecimento geral, que pudesse proporcionar um contexto suficientemente amplo para que a análise fosse coerente e os fatos a serem analisados e narrados se relacionassem com seus antecedentes e posteriores, até mesmo os mais remotos, a partir de uma observação exata, completa, sucessiva e metódica, mas, sobretudo imparcial como nos ensinam Barros e Lehfeld (1986).

Capítulo 2

METODOLOGIAS CIENTIFICAS APLICADAS À CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

2 - METODOLOGIAS CIENTÍFICAS APLICADAS À CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

Realiza-se neste capítulo, uma apresentação sintetizada dos métodos científicos mais relevantes que são aplicados na conservação e restauração como ferramentas analíticas para ampliar os estudos sobre os bens culturais e sobre os materiais utilizados nesses processos, produzindo assim, informações mais concretas sobre a identificação dos materiais constitutivos, técnicas de manufatura, datação, melhor compreensão dos possíveis processos de degradação, aliados às análises sobre a biodeterioração.

Esses métodos são aportados nas ciências exatas e biológicas, sob a convenção da objetividade, fundamento da abordagem científica que produz um enfoque quantitativo baseado em modelos analíticos, por meio de ensaios e cálculos matemáticos, específicos para cada finalidade. No entendimento de Salvador Muñoz Viñaz é:

A ciência aplicada à Restauração (também chamada “ciência da Restauração”) não é propriamente Restauração, como deveria ser óbvio, é mais um ramo da ciência que lida com os problemas colocados nesta disciplina e que tem certa tradição (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p. 125) (tradução nossa)¹²⁴.

2.1 - Breve Histórico sobre a Inserção das Metodologias Científicas nas Práticas de Conservação

A ciência com toda a sua evolução não possibilita estabelecer com precisão o momento da história em que despontaram as análises científicas, mas pode-se destacar o avanço que teve no Renascimento com o desenvolvimento do conhecimento científico, ampliando-se no século XVIII com as experiências físicas e químicas, para a identificação de novos materiais para o uso nas artes e também no restauro (MACARRÓN, 1995, p. 112).

No século XIX, a ciência adentrou nos domínios dos museus introduzindo estudos voltados para a conservação, pois já se percebia os efeitos da poluição no interior da *National Gallery*. Os métodos científicos foram se ampliando e, com a descoberta dos raios X e a sua aplicação na radiografia de obras de arte, tornam-se um marco importante no final deste século (MOHEN, 1999, p.100).

¹²⁴ La ciencia aplicada a la Restauración (también llamada “ciencia de la Restauración”) no es propiamente *Restauración*, como debiera resultar obvio, sino una rama de la ciencia que se ocupa de los problemas planteados en esta disciplina y que cuenta con una cierta tradición.

Louis Pasteur¹²⁵, em 1864, foi convidado para inaugurar a cadeira de físico química aplicada à arte, na Academia de Belas Artes de Paris, promulgando a importância àquela época dada pelos positivistas para a ciência, nos mais diversos segmentos sociais¹²⁶.

Segundo Granato:

A conservação com base científica inicia-se no séc. XIX, destacando-se os trabalhos de Sir Humphrey Davy (presidente da Royal Society), a pedido do rei George IV, em 1820, estudando os papiros de Pompéia, realizando estudos sobre as causas de sua degradação; de C. J. Thomson, no Museu Nacional de Copenhague, desenvolvendo técnicas para conservar objetos arqueológicos; e com Friedrich Rathgen, em 1888, ao assumir um posto no Museu Real de Berlim. Rathgen criou um laboratório e desenvolveu uma série de tratamentos de conservação utilizando métodos científicos. Produziu em 1898 um dos primeiros livros sobre o tema (*Die Konservierung Von Altumsfunden - A Conservação de Antiguidades*) quando a conservação tornou-se uma disciplina profissional (GRANATO, 2007, p.8).

De acordo com Mohen, o século XX então desperta decisivamente para a ciência e diversos profissionais de museus começam a entender a importância da utilização dos métodos científicos de análises sobre as obras de arte. Com isso, as instituições investem na criação de laboratórios científicos, com aparelhagem de raios X, como verificado em diversos museus da Alemanha e, depois, na Inglaterra (MOHEN, 1999, p.100).

Destaque para o laboratório de pesquisa do *British Museum*, fundado em 1920, com a participação do cientista Alexander Scott¹²⁷ que, em 1924, é substituído por Harold Plenderleith¹²⁸ que se preocupou em listar os procedimentos práticos necessários aos trabalhos de conservação e restauração que se desenvolveram no

¹²⁵ Louis Pasteur foi um cientista de grande destaque nas descobertas das causas e prevenções de doenças que levou a redução de mortes em todo o mundo. É considerado um dos principais fundadores da microbiologia, juntamente com Ferdinand Cohn e Robert Koch. Este cientista também fez grandes descobertas no campo da química, relacionados com a base molecular. É de enorme importância suas descobertas no campo da química, biologia e medicina. Nasceu em 27 de dezembro de 1822 e morreu em 28 de setembro de 1895. Maiores informações biográficas estão disponíveis em: http://www.cdcc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art_31/EraUmaVez.html. Acesso em: 26 jun. 2015.

Jean-Pierre Mohen, em seu artigo intitulado *L'art et la science: Histoire Du laboratoire de recherche des musées de France*, *La Revue pour l'histoire Du CNRS* n°2, descreve sobre esta passagem de Louis Pasteur. Disponível em: <http://histoireenrs.revues.org/document1448.html>. Acesso em: 26 jun. 2015.

¹²⁷ Alexander Scott (1853-1947), trabalhou no Departamento de Pesquisa Científica e Industrial da Inglaterra e a seguir foi transferido para o *British Museum* para realizar uma pesquisa sobre as condições das coleções armazenadas no sub-solo durante a Primeira Guerra Mundial. Tornou-se a seguir o primeiro chefe do Laboratório do mesmo museu. Foi também presidente da Sociedade de Química da Inglaterra. Disponível em: <http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-R&sl=en&u=http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/dr-alexander-scott-18531947-first-head-of-the-research-la191635&prev=search>. Acesso em: 26 jun. 2015.

¹²⁸ Harold Plenderleith após trabalhar no Laboratório de Pesquisas Científicas do *British Museum* tornou-se o primeiro diretor do ICCROM, recendo diversas premiações ao longo da sua carreira. Disponível em: http://www.britishmuseum.org/about_us/departments/conservation_and_science/history.aspx. Acesso em: 26 jun. 2015.

pós II Guerra Mundial. Nesse contexto, explicita posturas utilizadas até os dias atuais, conforme informações no *National Gallery Technical Bulletin* (1977), obviamente alteradas apenas pelos aprimoramentos advindos das novas tecnologias.

Na maioria dos casos, a química analítica é que se fazia presente, definida como a ciência utilizada na determinação da composição de substâncias em termos dos elementos ou compostos que os constituem. Historicamente, o desenvolvimento desses métodos analíticos seguiu de perto a introdução de instrumentos de medida. As primeiras análises quantitativas foram gravimétricas¹²⁹ e tornaram-se possíveis graças à invenção de uma balança precisa. Percebeu-se logo que a vidraria cuidadosamente calibrada economizava muito tempo através de medidas volumétricas de soluções padronizadas gravimetricamente (EWING, 1972, p. 2).

Nas décadas seguintes, a invenção do espectroscópio¹³⁰ se mostrou extremamente proveitosa. No início de sua utilização, só houve aplicações qualitativas; os métodos gravimétricos e volumétricos permaneceram por muitos anos como os únicos procedimentos quantitativos disponíveis para a maioria das análises. Gradativamente, introduziram-se alguns métodos colorimétricos¹³¹ e nefelométricos¹³², principalmente para substâncias para as quais outras técnicas eram desconhecidas ou inseguras. Descobriu-se depois que medidas elétricas podiam detectar o ponto de viragem nas titulações. Por volta de 1930, com o rápido desenvolvimento da válvula amplificadora e da célula fotoelétrica e, mais recentemente, a introdução de transistores e outros semicondutores nos sistemas, resulta na criação de muitos métodos analíticos baseados em seus usos (EWING, 1972).

Quase todas as propriedades físicas características de um determinado elemento ou composto podem servir de base a um método para a sua análise. Assim,

¹²⁹ Análise gravimétrica consiste na análise quantitativa que permite saber a quantidade de uma substância em determinada mistura. Esta análise baseia-se no cálculo da porcentagem das espécies envolvidas em uma reação através da determinação da massa dos reagentes (OHLWEILER, 1980, p. 600).

¹³⁰ Trata-se de um instrumento semelhante ao espectrógrafo utilizado para análises espectrográficas. A diferença entre espectroscópio e o espectrógrafo, é que no primeiro o espectro é mostrado através de um visor, tela ou monitor, e no segundo o espectro é fixado em papel fotográfico, ou impressos para análise posterior. Os espectroscópios são equipamentos cuja destinação é a análise dos espectros eletromagnéticos incluindo a luz visível. A importância do processo resulta da propriedade que todas as substâncias e elementos químicos possuem um espectro característicos próprio quando são aquecidos ou excitados por uma grande diferença de potencial emitindo radiação, de forma que a análise espectral permite a identificação dos elementos ao espectro, assim, os espectroscópios podem ser utilizados em análises químicas, e a este processo se nomina espectroscopia (OHLWEILER, 1980, p. 684).

¹³¹ Método de análise que se baseia na comparação da cor produzida por uma reação química com uma cor padrão. De acordo com a intensidade da cor produzida, infere-se a concentração da determinada substância que se quer analisar. O método é o mais usado nas análises laboratoriais de bioquímica (Idem).

¹³² Método nefelométrico baseia-se na comparação da intensidade da luz dispersada pela amostra sob condições definidas, com a intensidade de luz dispersada por uma suspensão de referencia padrão sob as mesmas condições. Quanto maior a quantidade de luz dispersada, maior a turbidez.

a absorção de luz, a condutividade de uma solução ou a ionizabilidade de um gás podem servir como caminhos para o desenvolvimento de procedimentos analíticos. Uma serie inteira de técnicas depende das propriedades elétricas variáveis de diferentes elementos, como evidenciam seus potenciais. O fenômeno da radioatividade artificial conduziu a vários métodos analíticos extremamente importantes (EWING, 1972, p. 15).

A conservação e restauração se articulam definitivamente ao processo de análises científicas, introduzindo em algumas instituições museológicas o discurso racional, buscando uma nova postura voltada para as rotinas de suas ações. Ampliam-se a criação dos laboratórios voltados para a análise científica dos bens culturais nos museus, a prática da interdisciplinaridade, a submissão dos objetos a exames científicos, tudo isso visando dar maior segurança às intervenções a serem realizadas e sentido na transversalidade da investigação. Porém, conforme Muñoz Viñaz (2010, p. 125-126), ainda é complicado estabelecer recortes cronológicos na historicidade da interconexão desses campos.

Por outro lado, cumpre registrar que ainda existem museus que não possuem estruturas adequadas para criar laboratórios científicos e conseqüentemente inserir em seu quadro de pessoal, profissionais oriundos das ciências exatas ou biológicas, caso muito comum no Brasil. Assim, busca-se realizar as investigações necessárias através de colaborações com a área acadêmica, utilizando-se do conhecimento disponível dos cientistas e de seus laboratórios, nas universidades e institutos de pesquisa, para atender às investigações necessárias à conservação e restauração dos objetos museológicos.

Segundo González-Varas, a investigação científica aplicada aos bens culturais constitui uma cooperação dividida em quatro situações:

- a) Caracterização do objeto, isto é, estudo dos elementos constitutivos e de suas técnicas de execução, através de um conjunto de estudos analíticos mais ou menos sofisticados;
- b) Definição de seu estado de conservação e diagnóstico de suas possíveis alterações e patologias;
- c) Identificação dos fatores de degradação;
- d) Orientação e seleção dos tratamentos, produtos e operações de conservação indireta mais adequada sobre o ambiente e da conservação e/ou restauração direta sobre o objeto (GONZÁLEZ-VARAS, 2008, p.88) (tradução nossa)¹³³.

¹³³ a) Caracterización del objeto, esto es, estudio de sus elementos constitutivos y de sus técnicas de ejecución a través de un conjunto de estudios analíticos más o menos sofisticados;

Dessa forma, o conservador e restaurador passam a conviver diretamente com o cientista no contexto museológico, buscando intensificar todo o processo de conhecimento sobre os objetos para obter informações que venham a permitir a análise criteriosa visando à preservação do patrimônio cultural, por meio de métodos próprios das ciências exatas e ou biológicas. Cabe registrar que a ciência a serviço da conservação e restauração "... utiliza técnicas de conhecimento científico e de avaliação, sistemáticas e repetíveis" (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.127)(tradução nossa)¹³⁴.

A ênfase inicial neste item é para a exata delimitação de se verificar a necessidade de utilizar as técnicas analíticas disponíveis na área acadêmica, estruturando as questões que vão orientar o processo de conhecimento sobre o objeto e possível intervenção posterior. Muitas vezes, o que parece simples pode ser bastante complexo e, em vários casos, se verifica o emprego de uma diversidade de metodologias científicas, mas sem saber bem para que elas estejam sendo utilizadas, pois não houve a formulação correta das questões iniciais. A partir desse ponto fundamental, poderão ser estabelecidas quais as tecnologias que serão necessárias para o estudo do objeto.

Seguindo este pensamento, Otto Ohlweiller (1980, p. 5), considera importante registrar que sob o olhar das ciências a análise desenvolveu um grande número de métodos e técnicas baseados nos mais variados princípios. É uma ciência aplicada, mas a sua prática somente é capaz de se transformar em um instrumento apropriado, na medida em que se fundamenta em um sólido conhecimento teórico dos princípios.

As análises a serem realizadas poderão estar voltadas para produzir uma série de resultados, que podem ser fundamentais para compor um dossiê que deverá corroborar com as informações produzidas pelas investigações histórico-artístico-culturais. Dentro deste contexto, as técnicas devem privilegiar os métodos não destrutivos (são exames globais que produzem um estudo direto sobre o objeto sem alterá-lo) e não invasivos (não necessitam da extração de amostras) e em casos da necessidade de retirada de amostras, as mesmas devem ser as menores possíveis, ou seja, a técnica utilizada deve ser microinvasiva.

2.2 - Metodologias de Análise para Apoio à Conservação

b) Definición de su estado de conservación y diagnóstico de sus posibles alteraciones o patologías;
c) Identificación de los factores de deterioro;
d) Orientación em la elección de lós tratamientos, productos y operaciones de conservación indirecta más adecuados sobre el ambiente y de conservación y/o restauración directa sobre el objeto.
¹³⁴ ... recurre a técnicas científicas de conocimiento y evaluación, sistematizadas y repetibles.

A seguir, serão apresentados alguns exemplos de métodos próprios das ciências exatas e biológicas que são utilizados como auxiliares nos processos de conservação e restauração do patrimônio cultural, considerando que são sistemas variados e que, portanto, se modificam de acordo com os objetos que se pretende analisar e os dados que se pretende obter. Considera-se ainda, que não será possível abranger todo o arrolamento desejado, em razão da amplitude e diversidade das técnicas.

Para melhor compreensão, os métodos serão dispostos adotando-se uma sistemática que os identifique pela caracterização do diagnóstico antes da intervenção propriamente dita e das condições ambientais com vistas à preservação de danos futuros, operações cruciais para orientar as ações de conservação e restauração, lembrando que alguns métodos acompanham todas as etapas dos procedimentos de conservação e restauração.

Ressalta-se que o principal objetivo neste item é o de apresentar informações sistematizadas que possam ser úteis para os profissionais da conservação e restauração, já que tais subsídios não estão disponíveis, de forma organizada, na literatura da área.

2.2.1 - Microscopia óptica e eletrônica

O microscópio foi dos primeiros equipamentos científicos, juntamente com a lupa, a ser introduzido nos laboratórios dos museus, ainda no século XIX, permitindo o acesso a aspectos morfológicos que não eram visíveis a olho nu (MIGUEL, 2002, p.211).

A técnica de utilização deste equipamento é conhecida como microscopia de exame, que consiste na possibilidade de captar detalhe com muita precisão da morfologia dos objetos, da biodeterioração, entre outras peculiaridades, possibilitando inclusive captar as imagens do que se está analisando por meio de fotografias. No caso dos microscópios eletrônicos permite também identificar a composição elementar do material.

Os microscópios ópticos, permitem uma aproximação de 500 nanômetros¹³⁵, utilizam luz visível e, por isso, não permitem visualizar nada menor do que o comprimento dessa onda, (500-800 nanômetros) (MIGUEL, 2002) e os eletrônicos, que ao invés da luz visível, utilizam feixes de elétrons que são muito menores em seu comprimento da onda, e não utilizam lentes de cristal, usam as denominadas lentes

¹³⁵ Equivale a 1.000.000.000º de um metro.

eletromagnéticas. Tais alterações favorecem a ampliação dos elementos a serem identificados. Porém, as imagens deste microscópio eletrônico são no espectro de cores entre o preto e o branco, já que para se obter cores é necessário a luz visível. Algumas reproduções de imagens do microscópio eletrônico com cores são produto da interferência dos cientistas, que buscam dar destaque às suas apresentações, utilizando-se de outras técnicas.

A Figura 1, a seguir, apresenta o esquema gráfico comparativo entre o microscópio óptico e o microscópio eletrônico de varredura.

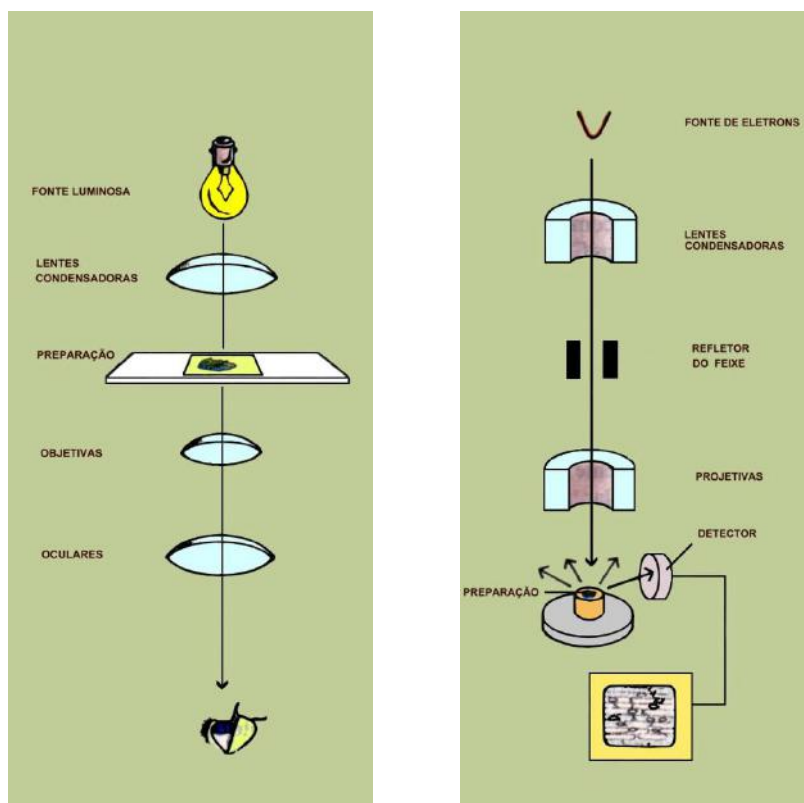


Figura 1 - Esquema comparativo entre um microscópio óptico e um microscópio eletrônico de varredura. Fonte: Empresa Brasileira de Pesquisas Agropecuária - EMBRAPA¹³⁶.

Atualmente, já existem outros equipamentos ou técnicas que permitem ampliar ainda mais a imagem dos materiais que se pretende investigar, como por exemplo, quando os cientistas colocam nano tubos de carbono com formato bem agudo que permitem visualizar cadeias de DNA ou mesmo de alguns átomos isolados, mas há de se considerar que os principais aprimoramentos estão relacionados com os sistemas de iluminação e nos tipos de luz que atravessam os espécimes.

¹³⁶ Disponível em: <http://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/32390/1/documento-93.pdf>. Acesso em: 24 de agos. 2015.

Praticamente todos os microscópios utilizam técnicas de contraste de iluminação denominadas campo claro¹³⁷, campo escuro¹³⁸ e de interferência diferencial¹³⁹. Alguns chegam a utilizar ainda sistemas de iluminação de fluorescência.

Abaixo, foram compiladas informações dos trabalhos de Regis Eugenio dos Santos¹⁴⁰ e de Silvia Regina Galletti¹⁴¹ referentes a algumas técnicas microscópicas, de luz reflexiva ou de luz transmitida:

Microscopia de luz, conhecido também como microscopia óptica combina métodos tradicionais de formação de imagem com princípios de aumento de resolução podendo ser divididos em:

- ótico ou de luz: utiliza uma série de lentes para ampliação de estruturas pequenas, não perceptíveis a olho nu, constituídos pelos componentes;

- ultravioleta: utiliza a radiação ultravioleta que tem um comprimento de onda menor do que o da luz visível, melhorando o limite de resolução comparativamente ao microscópio de campo luminoso;

- fluorescência: possibilita observar microorganismos capazes de fixar substâncias fluorescentes, a partir da incidência da luz ultravioleta, sobre as amostras que emitem luz visível e possibilitam observar os microorganismos brilhando no fundo escuro;

- campo escuro: as amostras a serem examinadas são iluminadas por feixes luminosos que penetram lateralmente, o que é conseguido com condensadores especiais. Assim, a única luz que penetra na objetiva é a difratada pelas partículas presentes na preparação, pelo que passam a ser visível no campo escuro;

¹³⁷ O campo claro tem uma luz que viaja ao longo do eixo óptico, por meio da objetiva em direção à amostra observada. Quando for necessário, pode-se utilizar filtros especiais para amenizar a incidência da luz e aumentar o contraste. É excelente para analisar superfícies polidas. SANTOS, Regis Eugenio. Disponível em: <http://www.dsif.fee.unicamp.br/~furio/IE607A/MO.pdf>. Acesso em 08 de mai.2017.

¹³⁸ O campo escuro é uma iluminação direcionada pelo exterior do cone da objetiva compreendendo a iluminação oblíqua à lâmina. A luz é refletida ou difratada pelas características da amostra que entra na objetiva. A amostra aparece como um fundo preto com características refletidas ou difratadas aparecendo com brilho. A iluminação de campo escuro aumenta a visibilidade de detalhes que são frequentemente ignorados pela iluminação de campo escuro. Trata-se de uma técnica com bons resultados para varredura rápida, com um amplo campo de visão, para partículas, ranhuras ou resíduos químicos. SANTOS, Regis Eugenio. Disponível em: <http://www.dsif.fee.unicamp.br/~furio/IE607A/MO.pdf>. Acesso em 08 de mai. 2017.

¹³⁹ Contraste Diferencial Interferencial, no sistema de iluminação está ligado com a qualidade da imagem e depende de fatores como: objetivas sujas que interferem na qualidade da imagem; contraste que pode ser reduzido por um clarão, principalmente se a amostra for refletora e por fim as interferenciais que acontece se a amostra for vista com um pequeno contraste. SANTOS, Regis Eugenio. Disponível em: <http://www.dsif.fee.unicamp.br/~furio/IE607A/MO.pdf>. Acesso em 08 de mai. 2017.

¹⁴⁰ Disponível em: <http://www.dsif.fee.unicamp.br/~furio/IE607A/MO.pdf>. Acesso em: 21 de mar. 2016.

¹⁴¹ Disponível em: http://pointer.esalq.usp.br/departamentos/leb/aulas/lce1302/Microscopio_Eletronico.pdf. Acesso em: 21 de mar.2016.

- polarização: possui dois prismas, sendo um polarizador e outro analisador. Trata-se de um tipo de microscópio que é utilizado na observação de materiais birrefringentes, ou seja, estruturas anisotrópicas, com índices diferentes de refração como os ossos, músculos, fibras, cabelos etc.;

- contraste de fase: modifica diferentes fases dos raios de luz em diferenças luminosas, permitindo a observação dos espécimes através do contraste que é gerado.

Dentre outros equipamentos, se inserem a microscopia eletrônica, que ao invés da luz, utiliza um feixe de elétrons que incide sobre a amostra, colimado por meio da combinação de lentes eletrostáticas e eletromagnéticas. Sua capacidade de ampliação é superior a dos microscópios de luz e os principais são:

- Microscópio Eletrônico de Varredura /MEV (*Scanning Electron Microscopy/SEM*): se constitui em uma ferramenta fundamental para os estudos que requerem ampliações de alta magnitude. Os métodos que utilizam este equipamento são baseados na interação da matéria com os elétrons incidentes e a posterior emissão de ondas ou partículas (fótons, elétrons, íons, átomos, nêutrons, fônons), que acontecem pela interação do feixe eletrônico com a amostra a ser analisada. Giancarlo Lanterna (1989, p. 39-58), em seu artigo intitulado “L’uso del SEM nella scienza della conservazione”, apresenta os princípios fundamentais de funcionamento deste equipamento, a partir das possibilidades analíticas aplicadas aos bens culturais;

- Microscópio Eletrônico de Transmissão / MET: permite examinar detalhes mínimos, ampliando o objeto em até a resolução atômica. Seu funcionamento consiste na emissão de um feixe de elétrons que interage com a amostra enquanto a atravessa, formando uma imagem aumentada. É necessário que o material para amostra seja cortado em camadas bem finas. Apresenta grande resolução e ainda pode medir características como dureza e elasticidade do material.

Esses equipamentos permitem a utilização de vários métodos que vão desde os físico-químicos, para a identificação das fibras têxteis, dos pigmentos, aglutinantes e vernizes que constituem um objeto, da mesma forma que os mais detalhados, buscando as complexidades da formação de compostos e testes de solubilidades, realizados pela microquímica. Outras possibilidades são as pesquisas de

microrganismos e em objetos de materiais orgânicos, que também são identificados pelas técnicas microscópicas¹⁴².

2.2.2 - Metalografia

As técnicas metalográficas são análises realizadas para identificar a morfologia e microestrutura dos metais. É necessário retirar amostras, pequenas, do material a ser estudado, que precisam ser embutidas em resina, lixadas, polidas e atacadas com reagentes químicos específicos para identificação das estruturas do metal a ser estudado.

Os exames das superfícies das amostras, após o ataque químico, devem ser realizados por microscopia, utilizando-se sistemas fotográficos, com baixo campo focal para permitir a observação de superfícies planas e polidas, como os microscópios mineralógicos (SQUARCIALUPI, 1989, p.271).

A seguir, as Figuras 2, 3, 4 e 5 exemplificam alguns equipamentos utilizados nas análises metalográficas e a Figura 6 apresenta um microscópio mineralógico.



Figuras 2, 3, 4 e 5 - Equipamentos para preparação metalográfica. Fonte: Escola de Engenharia de Lorena - Universidade de São Paulo.¹⁴³



Figura 6 - Microscópio mineralógico. Fonte: Escola de Engenharia Metalúrgica e de Materiais da COPPE/Universidade Federal do Rio de Janeiro.¹⁴⁴

¹⁴² A Universidade de São Paulo, por meio do Instituto de Física de São Carlos, disponibiliza informações complementares sobre os equipamentos. Disponível em: <http://biologia.ifsc.usp.br/micro/roteiro/roteiro01.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2015.

¹⁴³ Disponível em: <http://www.ppgem.eel.usp.br/infraestrutura>. Acesso em: 13 out. 2015.

2.2.3 - Sistemas de datação

Os sistemas de datação estão diretamente relacionados com a área da física e da química que estuda os constituintes e interações dos núcleos atômicos. Entre muitas possibilidades, agem na geração de energia e, no caso específico dos estudos para esta tese, na datação por diversos métodos, que permitem uma margem aceitável de erro, na determinação da idade de rochas, objetos orgânicos, cerâmicas, etc., conforme o que se segue.

a) Carbono 14

Trata-se de metodologia utilizada para a datação, a partir da presença do elemento químico Carbono (C). A datação é procedida considerando o percentual existente do Carbono -14, que é um isótopo radioativo natural do Carbono, que recebe esta numeração por possuir massa atômica 14. Esse elemento químico é formado continuamente nas camadas superiores da atmosfera onde os átomos de nitrogênio-14 reagem com nêutrons, que estão contidos nos raios cósmicos, produzindo o C-14 e justificando a denominação de carbono radioativo ou radioisótopo. Esse isótopo radiativo entra no processo de fotossíntese e, em consequência, todos os seres vivos têm em sua composição certa porcentagem de C14, ainda que em pequena quantidade. Quando o ser vivo morre, inicia-se uma diminuição gradativa de quantidade de C-14 que se transforma em C-12, assim os cientistas se baseiam no cálculo comparativo entre a quantidade encontrada na matéria viva e aquela que foi descoberta no fóssil, determinando assim a idade do mesmo.

Essa datação tem uma margem de erro, pode ser realizada em objetos orgânicos com até 50 mil anos, tais como: ossos, tecidos, madeira e fibras vegetais.¹⁴⁵

b) Sistemas de datação radiométrica: Urânio-Chumbo; Urânio-Tório; Potássio-Argônio; Rubídio-Estrôncio

São sistemas de datação utilizados desde 1939 (REBEUROL, 1992) para evidenciar o tempo geológico, por meio de propriedades radioativas naturais de certos minerais encontrados nas rochas¹⁴⁶. Esses métodos baseiam-se no decaimento radioativo que é presumidamente invariável, de forma que um isótopo radioativo

¹⁴⁴ Disponível em: <http://www.metalmat.ufrj.br/pt/laboratorios/laboratorio-de-microscopia-otica-e-metalografia/>. Acesso em: 13 de out. 2015.

¹⁴⁵ Disponível em: <http://www.igc.usp.br/index.php?id=823>. Acesso em: 27 jun. 2015.

¹⁴⁶ Por rocha compreende a união natural de minerais, compostos químicos definidos quanto à sua composição que são encontrados na superfície da terra. Alguns exemplos dessas rochas são o quartzo, grafite, calcita, mica, feldspato, talco, diamante, mármore, etc. Maiores informações estão disponíveis em: <http://www.geologia.ufpr.br/graduacao2/geologiageografia/rochasiigneasmetamorficas.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2015.

decairá para o seu produto parente em um intervalo de tempo, permitindo a determinação da idade da amostra da rocha.

Apresenta-se, a seguir, um exemplo de como se dá a análise desse processo de datação - o potássio-argônio. O potássio é um dos elementos constitutivos e primitivos da Terra. O seu isótopo radioativo, o potássio 40, dá origem a um gás estável, o argônio 40, que se acumula nas rochas. Quando, no curso de um processo vulcânico, uma rocha entra em fusão, perde gás e, em consequência, perde argônio. A medição da relação entre o argônio 40 e o potássio 40 permitirá, então, determinar a data da solidificação da rocha vulcânica. Enquanto o Carbono 14 não permite medir a idade de objetos com mais 50.000 anos, o potássio-argônio é usado para datar rochas com mais de um milhão de anos (REBEUROL, 1992, p.27).

A Figura 7, a seguir, proporciona uma visão global dos equipamentos que são utilizados para as técnicas de datação utilizando a radiatividade.



Figura 7 - Equipamentos para técnicas de datação de radiatividade. Fonte: Centro de Estudos Marítimos e Arqueológicos de Lagos - CEMAL¹⁴⁷.

c) Dendrocronologia

A dendrocronologia é um método científico que estabelece a idade das árvores e é baseado nos padrões dos anéis dos troncos. É estabelecido de acordo com o clima das épocas e, por isso, é considerado um método de datação absoluto de climas passados. Foi desenvolvido por Douglass, fundador do laboratório *Tree-Ring Research* da Universidade do Arizona, em 1901.

¹⁴⁷ Disponível em: <https://sites.google.com/site/cemallagos/francisco-castelo/os-metodos-de-datacao-em-arqueologia>. Acesso em: 24 de ago. 2015.

A técnica é essencialmente utilizada para efetuar a datação de árvores, mas também pode dizer muito sobre o clima, a intensidade do inverno, ou do verão, se foram úmidos ou muito secos, pois essa situação reflete diretamente nas paredes celulares dos anéis das árvores, interferindo na largura desses anéis, como uma resposta a variáveis ambientais. Possibilita a datação de eventos climáticos passados com muita exatidão (GONZAGA, 2006, p. 17).

As Figuras 8 e 9, a seguir, apresentam o procedimento de análise dendrocronológica e a formação dos anéis de crescimento da árvore.



Figuras 8 e 9 - Análise dendrocronológica e Anéis de crescimento da árvore. Fonte: Centro de Estudos Marítimos e Arqueológicos de Lagos - CEMAL¹⁴⁸.

d) Termoluminescência e Luminescência opticamente estimulada

Por essas técnicas podem-se acompanhar as transições de fase ou reações químicas por observação do calor absorvido ou liberado. São especialmente adequadas ao estudo das transformações estruturais no interior de um sólido, onde são disponíveis poucos outros métodos.

A termoluminescência é uma técnica muito utilizada para determinar a idade dos objetos, em especial os cerâmicos. As análises são realizadas a partir da medição dos pequenos defeitos que aparecem no material da amostra, decorrentes da radiação a que está submetido (radiação cósmica, radiação do ambiente ao redor da amostra ou do próprio material de que ela é feita). O processo se realiza quando a radiação reage com a amostra, liberando alguns elétrons das suas moléculas, e outros elétrons são presos pelos defeitos na amostra. Outras moléculas, portanto, não recebem seus elétrons de volta e ficam ionizadas, ou seja, carregadas eletricamente.

¹⁴⁸ Disponível em: <https://sites.google.com/site/cemallagos/francisco-castelo/os-metodos-de-datacao-em-arqueologia>. Acesso em: 24 de ago. 2015.

O procedimento de análise por termoluminescência é realizado a partir do aquecimento da amostra, que por vezes chega a 400 graus, o que vai fornecendo energia térmica aos elétrons do material a ser analisado. Isso é suficiente para que eles se liberem e se recombinem com as moléculas ionizadas, retornando ao original. Assim, há uma recombinação de energia que é luminosa, constituindo dessa forma a termoluminescência, que vai indicar o tempo transcorrido desde a última vez que a amostra sofreu aquecimento. Um exemplo muito comum são as análises realizadas com vasos, urnas funerárias de cerâmicas e em vidros antigos que, no seu processo de manufatura, são cozidas e, portanto, aquecidas. A intensidade de luminescência fornecerá o tempo desde o seu último aquecimento, possibilitando determinar a idade do artefato.

A luminescência é tal qual a termoluminescência e também é um método utilizado para datação, principalmente em ossos, pois é menos destrutiva, considerando que a liberação dos elétrons retirados de suas moléculas pela radiação, é estimulada pela exposição à luz (WATANABE, 2006). A citação de Watanabe resume a definição das duas técnicas:

A termoluminescência (TL), ou luminescência termicamente estimulada, é um fenômeno observado em cristais iônicos (como o quartzo e a calcita) e em alguns vidros, e consiste na emissão de luz, em geral na região do visível, por um material aquecido, tendo sido este previamente irradiado com radiação ionizante. Na LOE (ou OSL optically stimulated luminescence), a emissão da luz é estimulada pela luz ultravioleta (WATANABE, 2006, p. 384).

A Figura 10, a seguir, proporciona uma visão de conjunto do equipamento para análise por termoluminescência.



Figura 10 - Equipamento para termoluminescência. Fonte: Centro de Estudos Marítimos e Arqueológicos de Lagos - CEMAL¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Disponível em: <https://sites.google.com/site/cemallagos/francisco-castelo/os-metodos-de-datacao-em-arqueologia>. Acesso em 24 de ago.2015.

2.2.4 - Registros fotográficos

Segundo Boutaine (1998, p. 84) a fotografia é a técnica mais usada nos laboratórios de conservação e restauração e abrange variáveis diversificadas, como as análises por radiação, por microscopia, térmicas e de ultrassons.

a) Fotografia clássica

A fotografia clássica é entendida como o registro fotográfico dos trabalhos de tratamento dos objetos culturais. Em geral, realiza-se antes, durante e depois do tratamento, possibilitando uma análise para veracidade de comparação futura. Consiste em uma das melhores formas para documentar a evolução dos cuidados com a preservação do patrimônio cultural. Trata-se de uma metodologia adequada a todos os tipos de pesquisa e análise comparativa das transformações ocorridas pelos objetos num determinado espaço de tempo.

O funcionamento da máquina fotográfica envolve química e física. O filme representa a parte química e o conjunto de lentes, a física. No fundo das máquinas fotográficas a luz incide sobre um filme de plástico coberto por uma solução sensível à luz. As áreas do filme atingidas pela luz sofrem uma reação química, criando um negativo, que passará pelo processo de revelação e dará origem à foto. Já nas máquinas digitais, existe um dispositivo que converte as variações luminosas em dados eletrônicos que serão gravados na memória, inclusive possibilitando que sejam acoplados ao microscópio.

As Figuras 11, 12 e 13 apresentam as fotografias clássicas que são produzidas durante os processos de conservação e restauração. Neste caso apresentado, trata-se do registro do antes, durante e depois do processo de tratamento da escrivaninha da Baronesa de São Clemente, objeto integrante do acervo do Museu Imperial/IBRAM.



Figuras 11, 12 e 13 - Registro fotográfico clássico (antes, durante e depois) do processo de tratamento da escrivaninha da Baronesa de São Clemente. Fonte: Arquivo do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

b) Macrofotografia

É um procedimento de ampliação da fotografia, com vistas à visualização e identificação de detalhes mais precisos, às vezes invisíveis a olho nu, sobre a morfologia e/ou técnica artística utilizada nos objetos a serem investigados. Nos casos específicos das pinturas de cavalete, proporciona informações para os estudos relacionados com as pinceladas dos artistas, com a densidade dos pigmentos e dos aglutinantes, facilitando o entendimento sobre as complexidades da reintegração cromática e, portanto, da compreensão e da intenção do artista que a criou.

Para a macrofotografia é necessária a utilização de equipamentos, como máquinas fotográficas especiais, que permitem que a visualização do usuário pelo visor seja a mesma que aparecerá na fotografia. Os filmes também são especiais e devem permitir a captação e reprodução de detalhes, da mesma forma que o laboratório deve ser especializado para a revelação dos negativos.¹⁵⁰ A Figura 14, a seguir, apresenta a imagem de uma moeda macrofotografada.



Figura 14 - Moeda macrofotografada. Fonte: Márcia Costa¹⁵¹.

c) Luz rasante

Consiste no direcionamento de uma iluminação lateral (luz natural ou lâmpada incandescente) sobre uma obra de arte, especialmente a pintura de cavalete, em uma câmara escura, permitindo evidenciar as irregularidades e imperfeições na superfície, inclusive as menos evidentes. Com a técnica é possível realizar o registro

¹⁵⁰ Essa técnica é também muito utilizada para as fotografias de insetos. Disponível em <http://www.macrofotografia.com.br/artigos/macrofotografia.shtml>. Acesso em: 28 de jun. 2015.

¹⁵¹ Outras informações e imagens estão disponíveis em: http://www.cursograndeangular.com/wp-content/uploads/2012/11/IMG_2840.jpg. Acesso em: 26 de ago. 2015.

fotográfico¹⁵², a partir de um equipamento de boa qualidade, possibilitando identificar as diversas camadas onde existem perdas, abrasões na camada pictórica, perfurações no suporte ou esboços abaixo da camada pictórica, evidenciando também áreas de retoques. Trata-se de uma ferramenta de grande utilidade nos exames sistemáticos para o acompanhamento e diagnóstico do estado de conservação das obras de arte (PERUZINI, 1994; GOMEZ, 2004).

A luz rasante aplicada junto com a macrofotografia facilita a observação da fixação da camada pictórica sobre o suporte (GONZÁLEZ-VARAS, 2008, p.90).

Na Figura 15, visualiza-se a aplicação da técnica de luz rasante sobre uma obra de arte. É possível perceber que a luz incidente é dirigida de forma tangencial em relação à superfície da pintura, permitindo ressaltar as anomalias e a oscilação do suporte e da camada cromática.



Figura 15 - Aplicação da técnica de luz rasante. Fonte: Márcia Rizzuto – Núcleo de Apoio à Pesquisa de Física Aplicada ao Estudo do Patrimônio Artístico e Histórico / NAP – FAEPAH - USP¹⁵³.

¹⁵² A câmera fotográfica mais adequada para o registro da luz rasante é a digital com sensor CCD (Charged Coupled Device) que são tipos de dispositivos de estado sólido, com circuitos integrados feitos de silício, que geram pequenas cargas elétricas quando a luz incide sobre a superfície do componente. Outras informações estão disponíveis em: <http://www.usp.br/faepah/?q=pt-br/fotografia-com-luz-vis%C3%ADvel-radiao%C3%A7%C3%A3o-ultravioleta-reflectografia-com-infravermelho-luz-rasante-luz>. Acesso em: 28 de jun. 2015.

¹⁵³ Disponível em: <http://www.usp.br/faepah/?q=fotografia-com-luz-rasante>. Acesso em: 13 out. 2015.

d) Lâmpada de Wood

Trata-se de uma metodologia que utiliza uma lâmpada a vapor de mercúrio, com alta pressão e filtro de óxido de níquel, que emite radiação ultravioleta (UV) estimulando a fluorescência de determinadas substâncias. Possibilita uma análise mais pormenorizada dos objetos, evidenciando aspectos diversos como: o emprego das camadas de vernizes, que podem se mostrar com coloração amarelada ou esverdeada, de acordo com a sua antiguidade e forma de aplicação; a camada pictórica, possibilitando reconhecer alguns pigmentos, devido a diferentes fluorescências dos materiais; as reintegrações recentes, que apresentam tonalidades mais escuras que a pintura mais antiga (PERUZINI, 1994; GOMEZ, 2004).

Segundo Ewing:

Muitos compostos orgânicos, e alguns inorgânicos, quando irradiados com luz ultravioleta, apresentam fluorescência no espectro visível. A fluorescência é também importante no campo dos raios X, onde a irradiação de uma amostra com raios X de alta energia constitui um método conveniente de excitar espectros de raios X de baixa frequência (EWING, 1972, p.11).

A Figura 16, a seguir, ilustra a imagem da fluorescência dos materiais com o uso da Lâmpada de Wood, onde é possível perceber as áreas de retoques não visíveis a olho nu.



Figura 16 - Análise com a Lâmpada de Wood. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

e) Luz monocromática

A lâmpada de sódio, que emite apenas um comprimento de onda (amarelo - entre os 589 e os 590nm), permite uma visão mais nítida da forma gráfica, evidenciando os retoques e outros detalhes técnicos como as pinceladas em uma tela, além do volume das pinceladas. Permite obter uma visão do objeto completa e até mesmo as partes que porventura possam estar encobertas por um verniz oxidado (PERUZINI, 1994).

A luminosidade emitida pela utilização desse tipo de fonte elimina os efeitos de absorção das cores (VILLARQUIDE, 2005, p. 556). Observa-se nas Figuras 17 e 18, a seguir, o destaque das extremidades da obra, da mesma forma que os pormenores dos objetos, como o caso dos contornos dos cálices, após análise com luz monocromática de sódio, na frente e no verso da obra natureza morta.



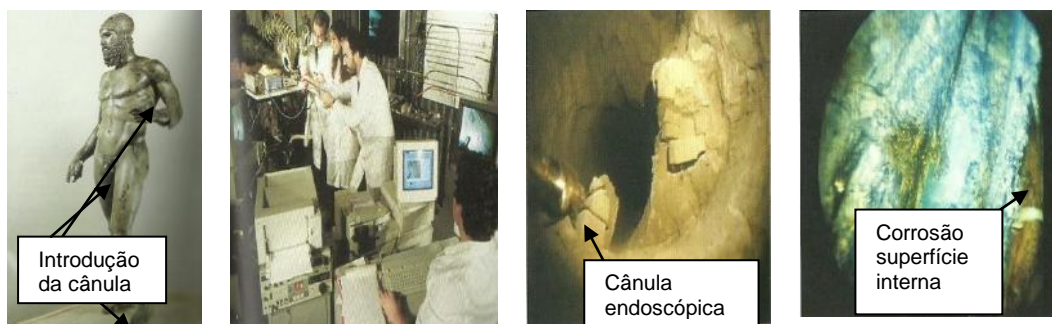
Figuras 17 e 18 - Natureza morta, fotografias com luz monocromática de sódio, frente e verso.
Fonte: C. F. G. Figueiredo (IPT) apud MATEUS, Lígia, 2012, p.124.

f) Endoscopia

Trata-se de uma técnica para obter imagens sofisticadas, utilizando-se do endoscópio que é um aparelho que consta de uma cânula com fibra ótica e uma micro câmera com zoom ótico que gera imagem eletrônica, possibilitando aumentar em até 100 vezes o tamanho normal. Este método é muito utilizado em esculturas de metal, pois possibilita um reconhecimento das áreas internas dos objetos, favorecendo um diagnóstico onde poderão ser percebidas fissuras e corrosões.

Micheli e Vidale (2013, p. 210) informam que este método é minimamente invasivo e que é muito eficiente no restauro de esculturas em bronze que, geralmente, possuem pequenos orifícios nas cavidades das axilas, virilhas ou nos pés, permitindo o acesso da cânula a áreas remotas.

As Figuras 19, 20, 21 e 22 apresentam imagens da escultura em bronze de Riace do *Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria*, na Itália, durante o momento de exames com a técnica endoscópica.



Figuras 19, 20, 21 e 22 - Escultura em Bronze de Riace do Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, Itália, sendo examinada com a metodologia endoscópica. Imagens internas da cânula endoscópica permitindo a visualização da estrutura e da corrosão presente na superfície interna. Fonte: Mario Micheli e Massimo Vidale (2013, p.208).

2.2.5 - Métodos utilizando radiação eletromagnética

A radiação eletromagnética é utilizada em vários e importantes métodos analíticos (OHLWEILER, 1974, p. 665), baseados em medidas de radiação. A radiação eletromagnética é uma forma de energia que se propaga no espaço a uma enorme velocidade e, geralmente, em linha reta. A radiação eletromagnética apresenta, ao mesmo tempo, propriedades ondulatórias e corpusculares. Um grande número de fenômenos ópticos como a refração, reflexão, interferência, difração, polarização e dispersão são descritos considerando a radiação eletromagnética como um movimento ondulatório, porém, ao contrário de outros fenômenos ondulatórios, a exemplo do som, a radiação eletromagnética não requer suporte material para a sua propagação e pode ser transmitida no vácuo (EWING, 1972, p.6).

A interpretação do fenômeno fotoelétrico e de muitas interações da radiação eletromagnética com o meio material somente tornou-se possível admitindo que a radiação consiste de partículas discretas de energia, chamadas fótons. As propriedades ondulatórias¹⁵⁴ e corpusculares¹⁵⁵ não são mutuamente excludentes; pelo contrário, a dualidade onda-partícula é necessária para a descrição quantitativa do comportamento, não apenas da radiação eletromagnética, mas também dos elétrons e outras partículas elementares (EWING, 1972, p.6).

a) Raios-X

¹⁵⁴ Nas propriedades ondulatórias a radiação eletromagnética é um campo elétrico alternado no espaço, ao qual se acha associado um campo de força magnético (OHLWEILER, 1980, p. 666).

¹⁵⁵ Propriedades corpusculares é a descrição quantitativa da interação da radiação eletromagnética com o meio material tornou necessária a postulação do caráter corpuscular da radiação. A radiação eletromagnética é constituída de partículas discretas de energia, os fótons. A energia do fóton depende da frequência da radiação (Idem, p.667).

Os raios-X foram acidentalmente descobertos em 1895, no momento em que o alemão Wilhem Conrad Röntgen realizava experimentos com tubos de raios catódicos para estudar o que acontecia quando os raios catódicos se propagavam fora do tubo (ASSIS, 1991). Dessa forma, os raios-X receberam esse nome por sua origem desconhecida.

Röntgen, então, percebeu que havia descoberto algo novo e passou a estudar mais detalhadamente esse novo tipo de radiação. As primeiras propriedades dos raios-X observadas por Röntgen foram: a ação sobre chapas fotográficas; a propagação em linha reta, o que explica sombras nítidas nas chapas fotográficas; a neutralidade elétrica, pois não são desviados por campos magnéticos; o alto poder de penetração, sendo absorvidos proporcionalmente a densidade do material que atravessa; e a produção de fluorescência e fosforescência em certas substâncias (ASSIS, 1991).

A descoberta de Röntgen se espalhou rapidamente e despertou o interesse de muitos cientistas que passaram a estudá-la e assim puderam definir a real natureza e propriedades dos raios-X, possibilitando o desenvolvimento de diversos tipos de exames a partir de seu uso (ASSIS, 1991, p. 10).

A importância da descoberta desses raios está relacionada fundamentalmente ao seu alto poder de penetração no interior dos objetos, registrando imagens numa placa radiográfica que se formam de acordo com a intensidade de absorção dos raios-X. Por isso, se explica a possibilidade de fazer exames dos ossos e buscar corpos estranhos dentro do corpo humano sem cirurgia.

Os raios-X aplicados na conservação e restauração consistem em uma técnica que permite a exploração interna dos objetos, da mesma forma que busca estudar as áreas pictóricas, avaliando o peso atômico dos pigmentos que se relacionam com a absorção dos raios-X (branco de chumbo), identificando também as técnicas de manufatura, os arrependimentos dos artistas, as reintegrações, os casos de reentelamento, os furos provocados por insetos, as fraturas das cerâmicas etc.

A produção da radiografia em bens culturais utiliza os mesmos procedimentos que os realizados com os exames feitos nas pessoas. É preciso estar em uma sala escura, com um filme radiográfico (sensível à luz) dentro de um chassi de alumínio colocado sob o objeto. O tubo de raios-X é direcionado para o objeto a radiografar, mantendo-se uma distância de aproximadamente um metro. A intensidade dos raios-X a ser utilizada é definida de acordo com a densidade do material que eles irão atravessar. A seguir, as películas radiográficas são reveladas em câmara escura, com

a ajuda de produtos químicos, para possibilitar a formação e fixação da imagem (ALDROVANDI, 1999, p.146).

As Figuras 23 e 24 apresentam imagens de um equipamento de raios X com os seus principais componentes e do detalhe da cúpula do tubo emissor dos raios X.



Figuras 23 e 24 - Equipamento de raios X com os seus principais componentes e detalhe da cúpula do tubo de raios X. Fonte: Eduardo Jesus¹⁵⁶.

A metodologia é muito aplicada em artefatos de metais e suas ligas, possibilitando identificar defeitos, vazios, impurezas e intervenções nas partes internas dos objetos. O processo evolutivo das técnicas de radiografia gerou uma variedade de análises que permitem por meio da imagem classificá-las de formas variadas, como apresentado a seguir.

b) Radiografia estereoscópica

Conhecida também como radiografia em relevo, aplicada por visão binocular, permite captar duas imagens ao mesmo tempo de um mesmo objeto, à mesma distância, possibilitando observar o relevo do objeto¹⁵⁷.

A Figura 25, a seguir, apresenta a imagem do esquema da visão binocular para captação de imagem simultânea da radiografia estereoscópica.

¹⁵⁶ Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAABjIAF/4-aula-tecnologo-equip-rx-convencional>. Acesso em: 19 out. 2015.

¹⁵⁷ Idem. Acesso em: 01 jul. 2015.

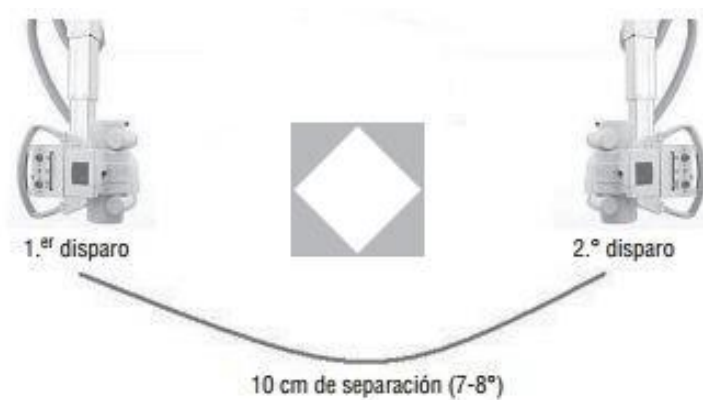


Figura 25 - Visão binocular para captação de imagem simultânea. Fonte: Salvador Rodrigues¹⁵⁸.

c) Tomografia computadorizada

Esta técnica analisa tridimensionalmente a estrutura dos objetos por meio do uso de um sistema constituído por uma estrutura circular, rotatória, com um tubo de raios-X montado em um lado e um detector no lado oposto. Os feixes de raios-X são emitidos em formato de leque, girando-se o tubo ao redor do objeto, tirando-se milhares de imagens continuamente, permitindo criar uma visualização em 3D do objeto, além de outras visões em diferentes ângulos (ALDROVANDI, 1999, p. 147).

As Figuras 26, 27 e 28, mostram imagens de uma escultura sendo inserida em um tomógrafo e os resultados já impressos, onde é possível, visualizar toda a estrutura da peça.



Figuras 26, 27 e 28 - Escultura examinada em tomógrafo e os seus resultados. Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul - Margs¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Disponível em: <http://tecnologia2.fullblog.com.ar/radiografia-estereoscopica.html>. Acesso em: 02 set. 2015.

¹⁵⁹ Disponível em: <http://www.gereportsbrasil.com.br/post/95834149509/exame-de-tomografia-para-obras-de-arte>. Acesso em: 02 set. 2015.

d) Difração de raios-X

A análise por difração dos raios-X produz um registro gráfico, denominado de difratograma, que permite identificar materiais constituintes do objeto analisado que estejam em forma cristalina. Esta técnica é fundamental para o estudo de uma variedade de aspectos físicos, químicos e biológicos, porque possibilita determinar, em muitos casos com precisão, a estrutura tridimensional eletrônica das moléculas dos constituintes do artefato analisado.

O equipamento para difração de raios-X é comparável a um espectrômetro óptico de rede. Não se pode usar lentes e espelhos para colimar, difratar ou refletir os raios-X, de modo que o aparelho é bem diferente na aparência de seu comparável óptico. A partir de uma fonte de raios-X, pode-se obter um feixe colimado (todos os raios paralelos) pela passagem do feixe através de um conjunto de tubos de metal ou através de uma série de fendas estreitas, se o que se desejar for colimação em apenas um plano (EWING, 1972, p. 176).

O uso desta metodologia no patrimônio cultural é comum nos processos de conservação e restauração de argamassas, azulejos, mosaicos e com excelentes resultados para as análises de pátinas. Com esse método, é possível estudar a estrutura atômica e molecular de vários materiais cristalinos, identificando as posições atômicas e a composição química das amostras investigadas, além das tensões na sua rede cristalina¹⁶⁰.

As Figuras 29 e 30 apresentam uma visão geral e um detalhe interno do difratômetro de raios-X.



Figuras 29 e 30 - Difratômetro de raios-X, visão geral e detalhe interno. Fonte: Professor Vitor Paulo Pereira - Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul¹⁶¹.

¹⁶⁰ Informações complementares disponíveis em: <http://portal.ifi.unicamp.br/dfa/lpcm>. Acesso em: 30 jun. 2015.

¹⁶¹ Disponível em: http://eventos.uepg.br/ciclo_palestra_jesuan/Public/arquivos/1354451161_palestra_prof_Vitor.pdf. Acesso em: 09 out. 2015.

e) Radiação infravermelha

Trata-se de uma radiação não ionizante que age numa frequência que vai além da visão humana, sendo invisível aos nossos olhos. É liberada por todos os corpos que emitem calor e tem esse nome por ser da cor vermelha no espectro de cores, possuindo comprimento de onda (105nm a 700nm) superior à radiação visível. A técnica com radiação infravermelha auxilia nos exames das estruturas dos objetos, mesmo que estejam sob a camada pictórica ou até mesmo sob o verniz oxidado, da mesma forma que é bastante eficiente nos diagnósticos das estruturas dos monumentos, permitindo, por meio do mapeamento das zonas de umidade, a percepção das estruturas ocultas e irregulares, etc.

Para a análise dos resultados, registrados nos termogramas, é necessário que o profissional tenha conhecimentos fundamentais de temperatura, transferência de calor e do sistema termal infravermelho para que se possa proceder à leitura da imagem produzida (PERUZINI, 1994).

Atualmente, existe um número considerável de espectrofotômetros de raios infravermelhos no mercado, inclusive os que permitem armazenar as imagens digitais, oferecendo em tempo real informações calibradas dos pontos de temperatura, independentes das análises futuras pelo profissional responsável pela conclusão dos dados.¹⁶² A Figura 31 mostra uma câmera digital de infravermelho em operação no Museu Imperial/IBRAM e a captação de imagem em tempo real em um micro computador.



Figura 31 - Análise com câmera digital de infravermelho e a captação de imagem em tempo real no microcomputador. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

¹⁶² Disponível em: <http://www.flir.com/thermography/americas/br/view/?id=55680>. Acesso em: 03 set. 2015.

f) Ablação por laser

Trata-se de um processo de remoção, de forma controlada, de material depositado em uma superfície sólida, ou raramente líquida, por irradiação com um feixe de laser, focado diretamente na superfície de uma amostra para remover o material a partir da zona irradiada. A ablação a laser tem sido considerada e utilizada para muitas aplicações técnicas, incluindo: a produção de nano partículas, a deposição de metal fino e filmes dielétricos, fabricação de materiais supercondutores, soldagem de rotina e colagem de peças de metal. (BORGHI, 2012)

Essa técnica envolve mecanismos físico/químicos complexos não lineares que se estendem por várias ordens de grandeza no tempo. Trata-se de uma tecnologia que, inicialmente, era mais aplicada às ciências dos materiais, porém com aprimoramento da tecnologia, o laser se popularizou e encontra-se em praticamente todas as áreas de pesquisas científicas e tecnológicas, inclusive com amplo uso pela medicina. Na Figura 32 é possível visualizar a ablação por laser pulsado no Laboratório de Filmes Finos do Instituto de Física da Universidade Federal Fluminense - UFF.

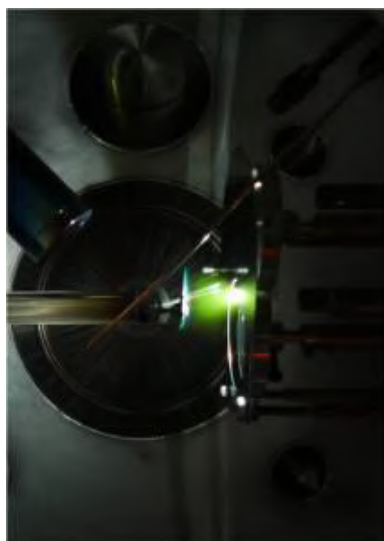


Figura 32 - Ablação por laser pulsado. Fonte: Laboratório de Filmes Finos do Instituto de Física da Universidade Federal Fluminense - UFF¹⁶³.

g) PIXE – *Particle Induced X - ray emission*

Trata-se de uma técnica não invasiva que baseia-se na emissão de raios X, permitindo detectar os elementos químicos de uma amostra, sendo amplamente

¹⁶³ Disponível em: <https://engenhariadesuperficies.wordpress.com/category/divulgacao-cientifica/page/2/>. Acesso em : 29 de mar. 2016.

utilizada por diversas áreas de estudos como: física, arqueologia, biologia, engenharia de materiais, restauração de obras de arte, etc. Esta técnica possibilita obter informações sobre a procedência, datação e autenticidade, da mesma forma que pode contribuir para as análises ambientais¹⁶⁴.

O processo dessa técnica de caracterização elementar acontece quando um material é irradiado com um feixe iônico fazendo com que ocorra uma interação atômica e, como consequência, o material emite um fóton peculiar com comprimento de onda na região do espectro eletromagnético dos raios - X, assim, sua energia e intensidade relativa permitem a identificação e quantificação do elemento de origem.¹⁶⁵

A Figura 33 a seguir, apresenta uma análise de PIXE externo em objetos de arqueologia realizada pelo Instituto de Física, Laboratório de Conservação e Restauração, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo – USP.



Figura 33 – Análise de PIXE externo em objetos de arqueologia. Instituto de Física, Laboratório de Conservação e Restauração, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo – USP¹⁶⁶.

2.2.6 - Ondas mecânicas

São ondas que se propagam sobre meio material, a exemplo das molas e cordas, sons e em superfícies líquidas, com distintas direções de propagação, sendo incapazes de se propagarem no vácuo.

¹⁶⁴ Guilherme F. Moleiro; Paulo R. Pascholati; Márcia A. Rizzutto. Uso da técnica PIXE em obras e objetos do pintor Almeida Júnior. Disponível em http://www.iaea.org/inis/collection/NCLCollectionStore/_Public/46/105/46105522.pdf. Acesso em: 29 de mar. 2016

¹⁶⁵ PEREIRA, Jean Michel da Silva. Análise de meteoritos por espectrometria de massa (252Cf-PDMS) e por espectroscopias de Raios X e de infravermelho (XRD, XRF, PIXE, FTIR e Raman). Rio de Janeiro, 2015. 152 p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Física do Departamento de Física da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientadores: Enio Frota e Cássia Ribeiro Ponciano. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0116454_03_cap_03.pdf. Acesso em: 26 de mar. 2016.

¹⁶⁶ RIZZUTTO, Márcia A.; TABACNIKS, H. Manfredo; ADDED, Nemitala; BARBOSA, M.D.L.; CURADO, J.F; PASCHOLATTI, R.; NEVES, G.; LIMA, S.C; MELO, H.C.; NEIVA, A.C. Pixe externo para análises de objetos de arte e arqueologia. Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação. Vol.1, Nº 6, PP. 309-312; 2007. Disponível em: http://www.restaurabr.oug.br/arc/arc06pdf/04_MarciaRizzuto.pdf. Acesso em: 26 de mar. 2016.

O movimento das ondas pode ser imaginado como o transporte de energia de um ponto a outro, sem a necessidade de que haja a matéria, por meio de pulsos ondulatórios e possibilitam a utilização em um conjunto de técnicas através da reflexão de ondas sonoras. São comuns para a localização de camadas terrestres, em grandes profundidades, inclusive determinando a espessura e a composição (criam imagens por meio da onda sonora quando atinge o solo), da mesma forma para a geração de imagens quando se tem uma interface entre dois meios, parte da onda é refletida e parte é disseminada, possibilitando a geração de imagens para o diagnóstico no corpo humano¹⁶⁷.

Para o apoio à conservação, a técnica mais utilizada são as realizadas pelos aparelhos de ultrassonografia que, em geral, produzem imagens por meio do som produzido pelo eco, para o diagnóstico mais preciso das estruturas. Esses aparelhos em geral utilizam uma frequência que permite perceber a qualidade ou a consistência de materiais pétreos, metálicos ou de madeiras, pela qualidade do som resultante da ação do bater com martelos nas juntas das estruturas. A velocidade de propagação das ondas sonoras de alta frequência é medida por meio de um cronômetro e um osciloscópio que exibe o sinal sonoro e variações que ocorrem em sua ação, gerando assim, imagens para a identificação. A técnica é utilizada principalmente para estudar rachaduras em monumentos e nas pinturas murais (MICHELI; VIDALE, 2013, p. 207).

Abaixo, visualiza-se na Figura 34, a realização da análise com ultrassom para verificar o estado de degradação e a resistência do material, no monumento a Giuseppe e Anita Garibaldi no Rio Grande do Sul ¹⁶⁸.



Figura 34 - Análise com ultrassom para verificar o estado de degradação e a resistência do material, no monumento a Giuseppe e Anita Garibaldi. Fonte: Verônica di Benedetti¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Para obter maiores informações sobre as questões relacionadas com ondas mecânicas, consultar o site "Só Física", disponível em: <http://www.sofisica.com.br/conteudos/Ondulatoria/Ondas/classificacao.php>. Acesso em: 03 de Set 2015.

¹⁶⁸ Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_noticia=172797&MONUMENTO+DA+PRACA+GARI+BALDI+RECEBE+ANALISE+POR+ULTRASSOM. Acesso em: 04 set. 2015.

2.2.7 - Espectroscopias

Para os estudos da Química ou da Física, a espectroscopia é entendida como toda a técnica de levantamento de dados físico-químicos por meio da transmissão, absorção ou reflexão da energia radiante incidente em uma amostra. O termo espectroscopia ainda é usado na técnica de espectroscopia de massas, onde íons moleculares são manipulados por campos elétricos e magnéticos (EWING, 1972).

Os diversos métodos utilizados são chamados de espectroscopia para análise de elementos simples, da estrutura química de compostos inorgânicos ou grupos funcionais de uma substância orgânica. As análises podem ser destrutivas ou não destrutivas e o espectro é o resultado gráfico da utilização desta técnica, produzido a partir da interação entre a radiação incidente e a matéria constituinte da amostra a ser analisada (EWING, 1972, p.140).

Dos processos de medição, aqui serão destacados três, as espectroscopias de absorção, de emissão e de espalhamento ou dispersão, como apresentado a seguir.

. Espectroscopia de absorção

Conhecida por espectrofotometria de absorção atômica, esse método é utilizado para determinar quantitativamente a presença de metais em soluções¹⁷⁰. Os resultados são precisos, mas exigem que as amostras dos materiais a serem analisados sejam destruídas pela sua solubilização total.

Existem vários tipos de absorção atômica, como alguns apresentados a seguir:

- Espectroscopia de absorção atômica por chama: onde os átomos são excitados por chama, podendo ser a fonte de calor produzida com a queima do gás de cozinha;
- Espectroscopia de absorção atômica por forno de grafite: onde bastões de grafite são aquecidos eletricamente;

O campo de atuação desta técnica é bastante abrangente, mas considerando o patrimônio cultural, ela é importante para os diagnósticos dos pigmentos, dos vernizes, da crosta negra impregnada nos monumentos, das corrosões dos metais e para o estudo das pátinas, a partir de micro amostras (MATTEINI; NEPOTI, 1989). As análises são realizadas a partir da utilização de soluções padronizadas que são referenciais para comparação com a solução que se quer analisar.

¹⁶⁹ Disponível em:

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_noticia=172797&MONUMENTO+DA+PRACA+GARBALDI+RECEBE+ANALISE+POR+ULTRASSOM. Acesso em: 04 set. 2015.

¹⁷⁰ Disponível em:

<http://www.fcav.unesp.br/Home/departamentos/tecnologia/LUCIANAMARIASARAN/espectroscopia-de-absorcao-atomica-versao-final.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2015.

. Espectroscopia de emissão

Desde o século XIX, sabe-se que muitos elementos metálicos sob excitação conveniente emitem radiações de comprimento de onda característico do elemento. Essa propriedade é utilizada nos testes qualitativos de chama para determinação da presença e concentração de metais alcalinos e alcalino-terrosos. Usando-se excitação energética mais poderosa em lugar da chama, pode-se estender o método a todos os elementos metálicos e a muitos não metálicos. Em alguns, como sódio e potássio, os espectros são simples, consistindo em apenas uns poucos comprimentos de onda, enquanto que em outros, incluindo ferro e urânio, estão presentes centenas de comprimentos de onda distintos e reproduzíveis. Não se pode identificar os elementos que fornecem espectros complicados por observação visual direta da amostra excitada, mas se pode reconhecê-los com auxílio de um espectroscópio (OHWEILER, 1974, p. 766).

Há várias maneiras para produzir espectros de emissão, e em todos os casos é imprescindível o uso de fontes energéticas relativamente intensas (OHWEILER, 1974, p. 764). As fontes energéticas podem exercer duas funções: a primeira, ser capaz de fornecer a energia suficiente para volatilizar a amostra e converter os componentes individuais em átomos ou íons monoatômicos; e a outra, suprir energia suficiente para promover a excitação eletrônica das espécies atômicas ou iônicas (OHWEILER, 1974, p.764).

As substâncias gasosas são facilmente excitadas a partir de descarga energética, elétrica de alta voltagem, que passa através da amostra contida em um tubo de vidro. Entretanto, para as amostras sólidas, os processos são mais complicados (OHLWEILER, 1980, p. 797).

Os métodos de análises são variados e abrangentes e a utilização é bastante apropriada para as aplicações em análise elementar (no sentido de identificar os elementos químicos componentes). Pode ser usada nas análises quantitativas de metais, em variadas amostras, como: geológicas, ambientais, aços e outras ligas metálicas, em materiais orgânicos, etc. (MATTEINI; NEPOTI, 1989).

. Espectroscopia de espalhamento ou dispersão

Essa técnica utiliza-se de uma radiação incidente na amostra e a análise se realiza a partir da quantidade da energia espalhada, que varia em função de parâmetros tais como o comprimento de onda, ângulo de incidência e o ângulo de polarização da radiação incidente (OHLWEILER, 1980, p. 830).

Existem variados métodos de análises espectroscópicas, molecular ou atômica, com usos variados de instrumentação, porém exemplificaremos somente alguns que são mais comumente utilizados nas análises para apoio à conservação e restauração do patrimônio cultural.

a) Espectroscopia de fluorescência de raios-X

As análises por fluorescência de raios-X são baseadas na medição das intensidades dos raios emitidos pelos elementos que constituem a amostra a ser investigada, quando é estimulada por partículas como elétrons, prótons ou íons produzidos em aceleradores de partículas ou ondas eletromagnéticas, ou pelo processo mais utilizado que é através de raios-X.

Está análise progrediu muito nos últimos anos e hoje pode ser considerada bastante disseminada em diversas áreas científicas e no campo da preservação do patrimônio cultural, apresentando capacidade para determinar os elementos químicos, geralmente de forma rápida, não invasiva, com baixo custo operacional. Permite ainda a utilização de equipamentos portáteis que facilitam o acesso a museus e aos laboratórios de restauro para análise de obras de grandes dimensões ou frágeis, sem contar que não requer nenhum preparo da amostra (FERRETTI, 2009, p.74).

Está técnica permite a obtenção dos constituintes metálicos e não metálicos, em estado líquido ou sólido, sendo especialmente direcionada para a análise de ligas, pigmentos, rochas, pastas vítreas, cerâmicos e inúmeros outros materiais que compõem os objetos culturais, identificando os constituintes e os eventuais produtos de corrosão, para determinar a origem, processamento e uso, da mesma forma que os processos de deterioração, auxiliando na definição dos métodos de intervenção, assim como na autenticação (FERRETTI, 2009, p, 75)¹⁷¹.

Trata-se de uma técnica de análise qualitativa, pois fornece a identificação dos elementos presentes em uma mostra, assim como quantitativa, na medida em que estabelece a proporção de todos os elementos presentes na amostra. Um dos equipamentos dessa variante é o sistema de fluorescência de raios-X por dispersão de energia - EDXRF (*Dispersive X-Ray Fluorescence*) (NASCIMENTO FILHO, 1999). A Figura 35 mostra imagens do sistema portátil de EDXRF em uso no altar da Capela-Mor, no convento de Santo Antônio, no Largo da Carioca no Rio de Janeiro.

¹⁷¹ O artigo de Marco Ferretti intitulado "Princípios e aplicações de espectroscopia de fluorescência de Raios X (FRX) com instrumentação portátil para estudo de bens culturais", discute a eficácia do espectrômetro como instrumento adequado e eficiente para a utilização de estudos sobre os patrimônios culturais. Revista CPC, São Paulo, n.7, pp. 74-98, Nov. 2008/abr.2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/viewFile/15639/17213>. Acesso em: 30 de jun. 2015.

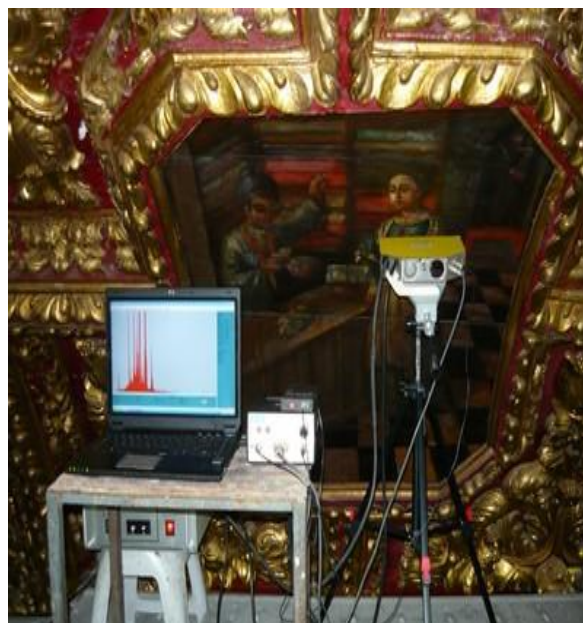


Figura 35 - Sistema portátil de EDXRF posicionado para o altar da Capela-Mor, no convento de Santo Antônio, no Largo da Carioca/RJ. Fonte: Cristiane Calza¹⁷².

b) Espectroscopia de Mössbauer

Essa metodologia baseia-se no uso de raios gama que incidem sobre uma amostra sólida e pela medida da intensidade do feixe transmitido. O efeito de Mössbauer é uma fração significativa dos raios gama que são emitidos e que não perderá energia no recuo e, em seguida, irá ter aproximadamente a energia certa para ser absorvida pelos átomos alvo, alvo da observação do cientista. Assemelha-se a espectroscopia de ressonância magnética nuclear - RMN, uma vez que também se baseia em transições nucleares e, portanto, é sensível a interações semelhantes de elétrons que causam o deslocamento químico na ressonância magnética nuclear - RMN¹⁷³.

A espectroscopia de Mössbauer, descoberta em 1957 por Rudolf Mössbauer, é voltada para a análise de materiais em estado sólido, com vistas a identificar as características das microestruturas cristalinas presentes nas amostras analisadas.

A Figura 36 mostra o esquema dos componentes do espectrômetro Mössbauer, a saber: (a) Gerador de onda para o transdutor; (b) Transdutor de velocidade; (c) Fonte emissora de raios gama; (d) Absorvedor; (e) Detector; (f) Pré-amplificador; (g) Fonte de alta tensão; (h) Amplificador; (i) Interface para um computador.

¹⁷² Disponível em: <http://www.planeta.coppe.ufrj.br/artigo.php?artigo=1230>. Acesso em: 03 de set. 2015.

¹⁷³ Disponível em:

http://www.chimdocet.it/inorganica/SITO_ESERCIZI/Complementi/COMP3/BIOINORGANICAeMossbauer.pdf. Acesso em: 30 de jun. 2015.

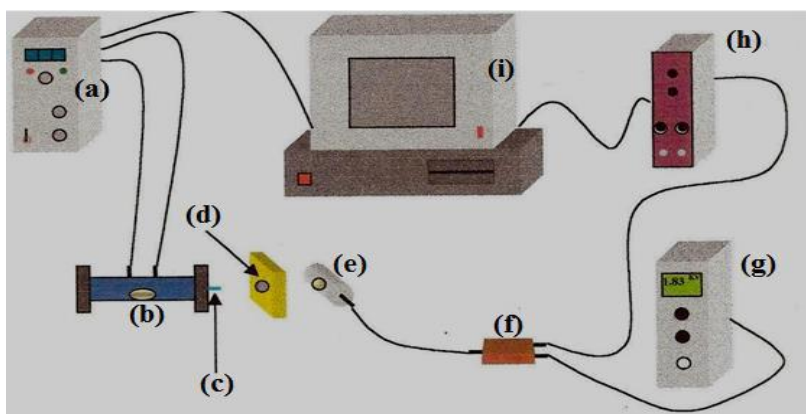


Figura 36 - Componentes do espectrômetro Mössbauer: (a) Gerador de onda para o transdutor; (b) Transdutor de velocidade; (c) Fonte emissora de raios gama; (d) Absorvedor; (e) Detector; (f) Pré-amplificador; (g) Fonte de alta tensão; (h) Amplificador; (i) Interface para um computador. Fonte: MÖSSBAUER, 2000, p. 1-12 apud AQUINO, 2014, p. 38.

A utilização deste método é bem disseminada, considerando que este tipo de análise pode ser realizado a partir de uma amostra mínima (na ordem de miligramas) e permite o estudo dos materiais, da temperatura de queima (inclusive dos tipos de queimação) no caso das cerâmicas antigas, discriminação das argilas (possibilita identificar a origem geográfica), análise da degradação dos mármore, as investigações sobre os pigmentos, da mesma forma que as caracterizações da forma de oxidação. A técnica é de fácil aplicação, em se tratando que o equipamento é de médio porte, móvel, possibilitando a realização de medições *in situ* (CASTELLATO; RUSSO; VIGATO, 1989, p. 59).

c) Espectroscopia RAMAN

A espectroscopia de ressonância magnética nuclear – RMN é uma técnica de análise que explora as propriedades magnéticas de certos núcleos atômicos para determinar propriedades físicas ou químicas de átomos ou moléculas, nos quais eles estão contidos, visando buscar informações detalhadas sobre a estrutura, dinâmica, estado de reação e ambiente químico das moléculas.

Químicos e bioquímicos utilizam este método como ferramenta analítica na determinação estrutural de conteúdos oriundos da química, bioquímica / biologia, física, ciência dos materiais, geoquímica entre outros. (BLÜMICH; CASANOVA; PERLO; PRESCIUTTI; ANSEMI & DOHERTY, 2010).

A utilização desta técnica revolucionou a ciência, fazendo com que tais descobertas fossem ganhadoras dos Prêmios Nobel de 1952, com Block e Purcell, e

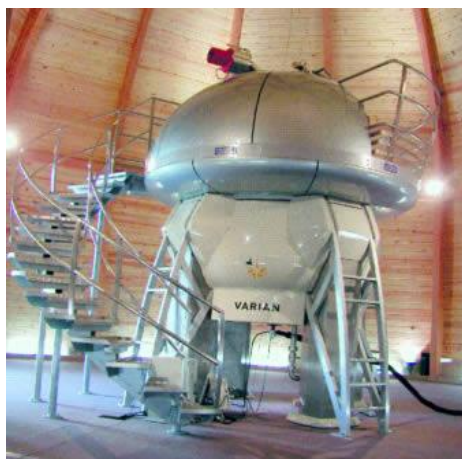
em 1991 e 2002, com Ernst e Wütrich, por terem ampliado as pesquisas desenvolvendo técnicas de RMN na geração de imagens, em análises químicas, físicas, biológicas, geoquímicas, em química de materiais e em muitos outros campos. É uma técnica muito difundida no meio acadêmico e a cada ano desenvolvem-se equipamentos mais versáteis que facilitam o manuseio e o acesso a outros espaços, como os museus, ultrapassando os limites dos institutos de pesquisas e das áreas médicas onde estavam limitados (BLÜMICH; CASANOVA; PERLO; PRESCIUTTI; ANSELM; DOHERTY, 2010).

Desde os anos 1990, pesquisadores vêm utilizando aparelhos portáteis, que facilitam as análises, denominados de aparelhos de RMN de varredura - *Stray-Field NMR* - que favorecem a proximidade da superfície que se pretende examinar. Tal aparelho é conhecido como RMN - MOUSE - *Mobile Universal Surface Explorer*, do tamanho de um celular grande, sendo prioritariamente aplicado na análise do patrimônio cultural (BLÜMICH; CASANOVA; PERLO; PRESCIUTTI; ANSELM; DOHERTY, 2010).

Abaixo foram compilados os exemplos dos autores: Blümich, Casanova, Perlo, Presciutti, Anselmi e Doherty (2010)¹⁷⁴ sobre as análises de RMN realizadas nas obras “Adoração de Magi”, de Pietro Perugino, pintada entre os anos de 1496 e 1498, que após análise de RMN-MOUSE, apresentou diferentes espessuras da tela entre as bordas e o centro, e a obra “Pala Albergotti”, de Giorgio Vasari, de 1567, que evidenciou diferenças na espessura da camada cromática entre o centro e as extremidades. Segundo os autores, a diferença foi atribuída à presença de sais de ácido oxálico (HO₂C-CO₂H), originários da degradação de proteínas utilizadas no acabamento da pintura.

As Figuras 37 e 38 apresentam a imagem do aparelho de RMN de 900 MHz e do RMN portátil.

¹⁷⁴ Para ampliar as informações sobre as análises, consultar o trabalho dos autores (BLÜMICH; CASANOVA; PERLO; PRESCIUTTI; ANSELM & DOHERTY. Noninvasive Testing of Art and Cultural Heritage by Mobile NMR, Accounts of Chemical Research DOI: 10.1021/ar900277h.) Disponível em: <http://scienceblogs.com.br/quimicaviva/2010/04/>. Acesso em: 07 de set. 2015.



Figuras 37 e 38 - Aparelho de RMN de 900 MHz e aparelho de RMN portátil. Fonte: Blumich, B.; Casanova, F.; Perlo, J.; Presciutti, F.; Anselmi, C. & Doherty, B.; 2010.

e) Espectroscopia de plasma

Cientificamente conhecida como Espectrometria de Emissão Atômica por Plasma¹⁷⁵, é uma técnica de análise química que utiliza uma fonte de excitação de plasma de argônio à alta temperatura (pode ser laser), para produzir em uma determinada amostra, introduzida sob a forma de neblina no centro do plasma, átomos excitados que emitem radiação em comprimentos de onda determinados. As radiações emitidas, após conveniente separação se seus comprimentos de ondas por sistemas ópticos, têm suas intensidades respectivas medidas por meios de detectores de radiação específicos e os valores são correlacionados às concentrações, através de curvas de calibração obtidas pela medição prévia de padrões de referencia previamente certificados¹⁷⁶.

A espectroscopia de plasma pode fornecer em tempo rápido um mapeamento qualitativo e quantitativo de todos os elementos para o estudo e caracterização dos materiais, permitindo conhecer não apenas a composição, mas também a origem e as possíveis tecnologias de manufatura, da mesma forma que as alterações químicas produzidas pela degradação do objeto, gerando informações para uma futura intervenção restaurativa (AGUIARI; BRIANESE; CASELLATO; VIGATO, 1989, p. 67).

¹⁷⁵ Plasma na física ou na química é um dos estados físicos da matéria, similar ao gás, que contém uma porção das partículas ionizadas. Disponível em: <http://fisica.ufpr.br/viana/info/ip1.html>. Acesso em: 30 de jun. 2015.

¹⁷⁶ AMARAL, Marcelo Magri. Desenvolvimento de espectroscopia de plasma induzido por laser para aplicações em análise de patrimônio cultural: estudo de moedas de Um Cruzeiro de 1945 e Mil Réis de 1939. Dissertação de mestrado apresentado ao Instituto de Pesquisas Energéticas da Universidade de São Paulo-USP; São Paulo, 2008; Orientador: Dr. Luiz Vicente Gomes Tarelho. Disponível em: <http://www.tese.usp.br/teses/disponiveis/85/85134/tde-21092009-102313/pt-br.php>. Acesso em: 30 de jun. 2015.

Uma imagem do espectrômetro de plasma acoplado com detector de massa é apresentada na Figura 39, a seguir.



Figura 39 - Espectrômetro de plasma acoplado com detector de massa. Fonte: Universidade do País Basco.¹⁷⁷

f) Espectroscopia de absorção molecular na região ultravioleta visível – UV-VIS

Técnica utilizada nas análises de caracterização de compostos orgânicos ou inorgânicos, utilizando radiação na região ultravioleta visível, onde é medida a absorbância (fração da luz absorvida pela amostra), ou transmitância (fração de luz que atravessa a amostra). Resumindo, a espectroscopia no ultravioleta visível envolve a espectroscopia de fótons (espectrofotometria) utilizando luz na faixa do visível, do ultravioleta próximo e do infravermelho próximo. São nessas faixas de energia que as moléculas sofrem transições moleculares (SKOOG, 2009).

São vários os instrumentos para medidas de absorção molecular nas regiões do ultravioleta visível, alguns mais simples, utilizados para análises quantitativas, operando com um único comprimento de onda, até os mais complexos, com capacidade de fornecer informações qualitativas e quantitativas com uma varredura por vários comprimentos de onda.

As análises por essa técnica são úteis para identificação e caracterização qualitativa de grupos cromóforos¹⁷⁸ e da energia necessária para que as transições

¹⁷⁷ Disponível em: <https://www.ehu.eus/es/web/sgiker/bizkaiko-analisirako-zerbitzu-zentrala-tresnak>. Acesso em: 13 de out. 2015.

¹⁷⁸ Cromóforos ou Grupo de Cromóforos é a parte ou conjunto de átomos de uma molécula responsável por sua cor. É possível também defini-la como substância que tem muitos elétrons capazes de absorver

eletrônicas ocorram em espécies inorgânicas e orgânicas e vem sendo usada para apoio à conservação na caracterização de materiais como nanopartículas (matéria em escala entre 0,1 a 100nm), filmes finos, etc.¹⁷⁹.

A Figura 40 apresenta alguns exemplos de espectrômetro de absorção molecular na região ultravioleta visível.



Figura 40 - Exemplos de espectrômetros de Ultravioleta Visível. Fonte: Universidade Federal do Pará/Instituto de Tecnologia/Faculdade de Engenharia Química/Elementos de Instrumentação Científica/Professor Davi Brasil¹⁸⁰.

g) Espectroscopia no infravermelho (IV)

Como as demais técnicas espectroscópicas, a espectroscopia no infravermelho é um tipo de espectroscopia de absorção, em que a energia absorvida se encontra na região do infravermelho do espectro eletromagnético e pode ser utilizada para estudar os compostos de uma amostra (PAOLINI, 2012).

Para fazer medidas em uma amostra, um feixe de radiação infravermelho incide e parte dele passa pela amostra, e a quantidade de energia transmitida é registrada. Dessa forma, pode-se registrar a quantidade de energia absorvida ou até mesmo espalhada, mas é mais comum utilizar a energia transmitida, ou seja, a energia que sobra após a amostra absorver a radiação incidente. Trata-se de uma metodologia de análise muito usada pela Química, especialmente na Química Orgânica, para caracterização de materiais que possuem uma substância de elevada

energia ou luz visível, e excitar-se para assim emitir diversas cores, dependendo dos comprimentos de onda da energia emitida pelo câmbio de nível energético dos elétrons, de estado excitado a estado basal. Disponível em: : <http://www2.iq.usp.br/docente/henning/Aula2absUVVis.pdf>. Acesso em: 05 de nov. 2015.

¹⁷⁹ Disponível em: <http://www2.iq.usp.br/docente/henning/Aula2absUVVis.pdf>. Acesso em: 15 de out. 2015.

¹⁸⁰ Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAEk5oAC/slides-espectroscopia-na-regiao-uv-vis>. Acesso em: 15 de out. 2015.

pureza ou até mesmo pela apreensão de misturas largamente complexas, onde estão inclusos os nanomateriais, polímeros, compósitos, entre outros (PAOLINI, 2012).

A Figura 41, a seguir, apresenta um esquema gráfico do espectrômetro de Infravermelho, onde se observa um feixe de luz infravermelha produzido e dividido em dois feixes de raios separados, sendo que um passa pela amostra e o outro por uma substância de referencia. Os feixes são refletidos de volta ao detector, os dois sinais são comparados e então os dados coletados, produzindo o resultado desejado¹⁸¹.

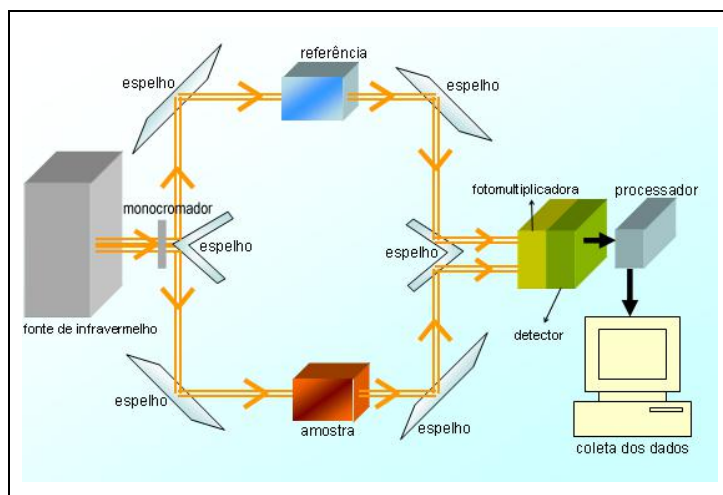


Figura 41 - Esquema gráfico do espectrômetro de infravermelho. Fonte: Tiago Becerra Paolini.

2.2.8 - Análises químicas por via úmida

As diversas técnicas de análise química por via úmida, também conhecidas como Análises Clássicas¹⁸², possibilitam identificar as contaminações, as causas de envelhecimento dos objetos, os efeitos da umidade e da luz que estão constantemente relacionados com reações químicas. São de fundamental importância para os diagnósticos que buscam a identificação dos componentes materiais e das alterações sofridas ao longo da sua existência.

De forma simplificada, trata-se de um conjunto de análises usado para determinar cátions e ânions em solução aquosa¹⁸³.

¹⁸¹ Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28602/000771298.pdf>. Acesso em: 20 de out. 2015.

¹⁸² As análises por via úmida nos remetem à laboratórios equipados com: equipamentos e materiais usados sobre bancadas, capelas, beakers, Bunsen. Meck. Kitazato, buretas, Erlenmayer, chapa aquecedora, banho-maria, pHmetro, balão volumétrico, balão de fundo redondo, cadinhos de porcelana, dessecadores, cápsulas, dispensers, pipetas, pipetas automático, baguettes, balanças, papel filtro, büchner, pissetes, condensadores, tubos de ensaio, centrífuga, mufla, estufa, etc. Disponível em: file:///C:/Users/tk/Desktop/1_multipart_xF8FF_8_Analise_Quimica_PMI-2201.pdf. Acesso em: 08 de set. 2015.

¹⁸³ Disponível em: http://www.crq4.org.br/quimicaviva_quimicaearte. Acesso em: 30 de jun. 2015.

O conjunto de métodos que compõe as análises químicas por via úmida não se esgota no diagnóstico dos objetos, acompanha todas as etapas pertinentes às intervenções, auxiliando na busca do emprego de produtos, no controle das reações químicas que produzem muitas das intervenções de conservação e ou restauração. Dentro dessa especificidade, podem-se exemplificar as análises microquímicas que investigam as reações de precipitação, formação de compostos e testes de solubilidade, por meio de microamostras, visando a obtenção de dados precisos sobre as diversas camadas de uma obra, como os vernizes, os pigmentos, as suas espessuras e as repinturas (GONZÁLEZ-VARAS, 2008, p. 94).

As análises químicas por via úmida podem ser realizadas de formas distintas: a quantitativa, que se refere à análise mais criteriosa, além de saber do que se trata o material ainda é possível saber a quantidade do componente que estará dentro da amostra; e a qualitativa que é uma etapa que identifica quais são os elementos presentes no material. Os métodos químicos por via úmida necessitam de amostra para proceder às investigações e durante as análises elas são destruídas. Entretanto, no caso dos bens culturais, essas amostras são retiradas de áreas que não estejam em evidência, mas que permitam o estudo completo do artefato. Trata-se, na verdade, de avaliar o custo-benefício entre tirar a amostra do bem cultural, e o que isso pode significar para seu valor, e as informações que poderão ser obtidas pelas análises realizadas com a amostra.

Segundo Ratti¹⁸⁴, essas análises são as mais conhecidas e praticadas há anos. São extremamente necessárias, entretanto, são mais difíceis de serem aplicadas, demoradas e com custo elevado, pois um dos principais fatores é o treinamento minucioso dos técnicos que as operam. Além disso, normalmente envolvem várias etapas (dissolução, filtração, precipitação, pesagens etc.) que podem inserir erros variados nos resultados obtidos.

A título de exemplificação, apresenta-se abaixo, nas Figuras 42 e 43, uma visão geral de um laboratório de análises químicas por via úmida.

¹⁸⁴ Para ampliar informações sobre esses métodos, consultar texto da Dr^a Giuliana Ratti sobre Técnicas de Análise Química. Disponível em: file:///C:/Users/tk/Desktop/1_multipart_xF8FF_8_Analise_Quimica_PMI-2201.pdf. Acesso em: 08 de set. 2015.



Figuras 42 e 43 - Visão geral de laboratório de química via úmida. Fonte: Universidade Federal de Viçosa/MG¹⁸⁵.

2.2.9 - Cromatografia iônica

A cromatografia tem inúmeras aplicações como método de separação, inclui a análise das águas e os componentes dos agentes poluentes, tais como os nitratos, os sulfatos e os cloretos, sob a forma salina ou ácida. As análises nos objetos culturais estão direcionadas, principalmente, para os materiais argilosos, pétreos e metálicos que, expostos ao ar livre, estão submetidos aos processos físicos e químicos, da poluição que aceleram sua degradação (TOSINI, 1998, p.241). A Figura 44, a seguir, apresenta um dos equipamentos utilizados para tais análises, o cromatógrafo líquido.



Figura 44 - Cromatógrafo líquido. Fonte: Universidade do País Basco¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Disponível em: http://www.quivecom.ufv.br/infra_estrutura.htm. Acesso em: 08 de set. 2015.

¹⁸⁶ Disponível em: <https://www.ehu.eus/es/web/sgiker/bizkaiko-analisirako-zerbitzu-zentrala-tresnak>. Acesso em: 13 de out. 2015.

2.2.10 - Análise por ativação de nêutrons - NAA

Muitos elementos se tornam radioativos quando são bombardeados por partículas energéticas, com isso a atividade resultante pode fornecer dados para análises quantitativas. A análise por ativação de nêutrons é uma técnica analítica multielementar, não destrutiva e requer apenas uma pequena quantidade de amostra, pois é de alta sensibilidade, precisão e exatidão para vários elementos da tabela periódica. Sua sensibilidade analítica é de até 10^{-6} ~ 10^{-13} g/g (EWING, 1972, p. 312).

A sensibilidade da análise pela técnica de ativação por nêutrons depende da intensidade da fonte, da capacidade do elemento pesquisado em capturar nêutrons e da meia vida da atividade induzida.

É uma técnica muito usual nas pesquisas arqueológicas, em especial nos estudos relativos às cerâmicas, vidros, prata, espelhos de bronze, material pétreo, amostras de ossos, possibilitando verificar as semelhanças e diferenças na composição, origem e fontes elementares dos minerais (CILIBERTO; SPOTO, 2000).

A Figura 45, a seguir, apresenta uma imagem do equipamento de análise PR ativação de nêutrons.



Figura 45 - Equipamentos de análise PR ativação de nêutrons. Fonte: Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares – IPEN.

2.2.11 - Análises biológicas

As análises biológicas voltadas para o campo da preservação do patrimônio concentram-se em sua maioria para a identificação de microrganismos que possam danificar, descaracterizar ou até mesmo destruir materiais como a madeira, papel,

algodão, tecidos, metais, vidros, etc., da mesma forma que podem gerar doenças nos profissionais e consultentes que manuseiam os objetos contaminados.

A microbiologia trabalha com métodos da bioquímica e genética, buscando estudar as bactérias, fungos e vírus que constituem mais de 90% da biomassa da terra. Parte representativa desses espécimes é benéfica para outras espécies e muitos são patogênicos, causando doenças e degradando estruturas. Para identificá-los, são empregados métodos da biologia molecular, pelo sequenciamento do DNA e também por taxonomia clássica¹⁸⁷.

A Figura 46, a seguir, apresenta um amostrador de ar digital e uma placa de petri durante os procedimentos de coleta de microrganismos para posterior identificação.



Figura 46 - Amostrador de ar microbiológico digital e placa de Petri. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

2.3 - Monitoramento Climático

Monitorar os ambientes de guarda e exposição das coleções museológicas é fundamental para manter dentro de níveis adequados a temperatura, a umidade, a intensidade da luz e a poluição, parâmetros relacionados à degradação material das estruturas físico-químicas dos bens culturais.

Diversos segmentos da engenharia e física se dedicam aos estudos para a criação de equipamentos e instrumentos para que gerem dados que são fundamentais para o monitoramento e controle dos ambientes museológicos, possibilitando análises que colaboram para o conhecimento do ambiente onde estão os bens culturais e,

¹⁸⁷ Disponível em:
file:///C:/Users/tk/Documents/FCRB_MilagrosCallol_Biodeterioracao_do_patrimonio_historico_documental_em_portugues.pdf. Acesso em: 01 de jul. 2015.

dessa forma, para a sua preservação. A seguir são apresentados alguns desses equipamentos.

a) Higrômetro: Instrumento que mede a umidade presente na atmosfera, a partir de sensores compostos por substâncias que têm a capacidade de absorver a umidade, como: madeira, pele, cabelo humano, pelos de animais para os higrômetros mecânicos, e sais de lítio, para os higrômetros eletrônicos. A Figura 47, apresentada a seguir, exemplifica o equipamento em questão.



Figura 47 - Higrômetro de pelo humano. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração Museu Imperial/IBRAM.

b) Psicômetro: Equipamento que tem por finalidade avaliar o vapor da água contido na atmosfera, ou seja, mede a Umidade Relativa-UR do ar, por meio de dois termômetros, um com o bulbo seco e outro com o bulbo úmido que tem a superfície coberta com água em evaporação, conforme exemplificado na Figura 48, a seguir.



Figura 48 - Psicômetro. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

c) Termômetros: Instrumento usado para medir a temperatura ou as variações de temperatura, contendo substâncias que possuem propriedades termométricas, isto

é que variam com a temperatura, como o mercúrio ou o álcool. A Figura 49, a seguir, mostra a imagem de um termômetro.



Figura 49 - Termômetro. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

d) Termohigrografos mecânicos: Consiste em um equipamento utilizado para medições e registro de temperatura e umidade relativa. É um equipamento mecânico que possui na base um tambor que gira, a partir de um mecanismo de relógio. Sobre o tambor se coloca um papel onde se registram as medições para um dia ou uma semana. Possui dois braços calibrados que fazem o registro no papel dos dados de temperatura e de umidade relativa medidos.

O sensor de temperatura tem uma placa bimetálica que, de acordo com a variação do ar, gera uma dilatação ou contração, provocando um movimento que é transmitido ao braço, que tem uma ponta com tinta que registra no papel (gráfico) os dados medidos.

O sensor de umidade relativa é constituído por um amarrado de pelos de crina de cavalo, ou outro material que seja sensível às variações de umidade, e da mesma forma ativa o braço para que seja realizado o registro no papel, como pode ser visto na Figura 50, a seguir.

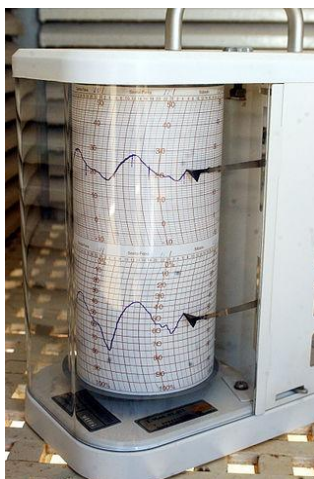


Figura 50 - Termohigrógrafo mecânico. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

e) *Data loggers*: São dispositivos digitais que registram dados de temperatura e umidade relativa, em tempo real, por meio de sensores externos. São portáteis, alimentados por bateria, permitindo o manuseio com muita facilidade. Esses equipamentos possuem microprocessador de memória que armazena dados e os transmitem através de uma interface para um computador. Em seguida, por meio de *software* específico, os dados são transformados em gráficos que permitem visualizar e analisar as informações coletadas, favorecendo uma visão bastante abrangente das condições ambientais que são importantes para que o conservador possa tomar decisões em relação à sua rotina de trabalho.

A Figura 51, a seguir, apresenta uma imagem do equipamento *data logger*.



Figura 51 - Data logger. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

f) Luxímetro: Instrumento de medição do nível de iluminância em determinado local, utilizando como unidade de medida o LUX (Sistema Internacional de Medidas). A seguir, a Figura 52 apresenta uma imagem do equipamento luxímetro.



Figura 52 - Luxímetro. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

g) Medidor de Ultravioleta (ultraviômetro): Complementa o luxímetro, permitindo a medição da intensidade da radiação ultravioleta no recinto. Com os avanços tecnológicos, a multiplicidade de equipamentos vem crescendo de forma muito rápida acrescentando as ferramentas necessárias para a gestão de riscos nos ambientes dos museus¹⁸⁸.

A Figura 53, a seguir, apresenta uma imagem do equipamento medidor de radiação ultravioleta (ultraviômetro).



Figura 53 - Medidor de Ultravioleta. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

¹⁸⁸ Disponível em: <///C:/Users/tk/Documents/Tese.pdf>. Acesso em: 02 de jul. 2015.

A partir das informações aqui apresentadas, é possível verificar que os métodos analíticos podem auxiliar de forma muito decisiva nos processos de conservação/restauração dos bens culturais. No entanto, é possível também verificar que boa parte deles está relacionada com equipamentos de alto custo e mão de obra muito especializada, o que determina altos custos de operação, e muitas vezes com a coleta de amostras nesses bens. Além disso, é importante ter consciência do que se pode obter em termos de informação, a partir de cada um deles, de forma a não comprometer recursos sem um retorno adequado de informações necessárias para a melhor conservação do artefato.

Finalmente, para que sejam feitas demandas e decisões sobre que metodologia de análise deve-se utilizar, é fundamental saber quais as perguntas que são necessárias serem respondidas no processo. Somente assim, será possível chegar a um bom resultado que auxilie na preservação do bem para as futuras gerações.

Capítulo 3

O MUSEU IMPERIAL

3 - O MUSEU IMPERIAL

Neste Capítulo, caracteriza-se o Museu Imperial e a sua trajetória institucional, desde sua criação nos anos 1940, em meio ao contexto da política cultural do Estado Novo¹⁸⁹. O Museu teve por objetivo resguardar a memória da monarquia brasileira e serão evidenciados os diversos atores envolvidos no projeto de sua criação.

Considera-se por bem, inserir um panorama do passado à criação do Museu Imperial, a partir da inserção da historicidade dos motivos que levaram a escolha da cidade de Petrópolis para a construção do Palácio de Verão do Imperador, relacionado-a intrinsecamente ao período monárquico brasileiro, e como esta perspectiva foi interpretada e entendida no período posterior, o da República.

A narrativa sobre a criação do Museu Imperial levará em conta a conjuntura das ações do Estado Novo, que apresentava como ideal inaugurar um novo momento da “Era Getuliana”¹⁹⁰, assinalando o distanciamento do turbulento período anterior, 1930 a 1937, marcado por reformas, levantes, repressões, contrarreformas e tentativas de superação de país “atrasado”, “subdesenvolvido”, “periférico”, e “dependente”, termos utilizados pelo próprio governo para marcar uma nova era (LOPEZ; MOTA, 2008, p,639).

Nesse percurso, será possível conceber também as iniciativas para a formação do acervo do Museu Imperial, realçando-se o modo particular no qual as coleções foram e continuam sendo adquiridas, para a constituição e ampliação das peças arquivísticas, bibliográfica e museológica, entendidos como objetos representantes do passado monárquico brasileiro.

Para a caracterização, em termos das políticas institucionais de preservação, será apresentada a trajetória do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, como um dos seus sustentáculos para a gestão das ações de conservação e restauração, independente do contexto e propósito político do momento, evidenciando sua atuação por meio de alguns estudos considerados de maior relevância.

¹⁸⁹ Estado Novo compreende o período de 1937 a 1945, marcado politicamente por um governo ditatorial que alegando a existência de um suposto plano comunista (Plano Chen), e as instabilidades políticas por qual passava o país deu um golpe de estado em 10 de novembro de 1937, que teve o apoio da população e dos militares. Getúlio Vargas fechou o Congresso Nacional e impôs uma nova constituição com várias características antidemocráticas. Esse período teve pontos favoráveis como avanços com a modernização industrial e investimentos e infraestrutura, trabalhadores foram beneficiados com leis trabalhistas, garantindo direitos em voga até a atualidade, entretanto, no aspecto político simbolizou a ausência de democracia, com censura e aplicação do regime populista (MENDONÇA, 1986).

¹⁹⁰ O período compreendido como Era Getuliana é marcado pelos anos de 1930 a 1964, marcada por três etapas bem distintas: 1930 a 1937, a República Nova; de 1937 a 1945, a ditadura do Estado Novo; de 1946 a 1964, a República Populista e a República Prorária (LOPEZ; MOTA, 2008, p. 639).

3.1 - Rememorando: do império à república

Na primeira viagem de D. Pedro I¹⁹¹ para as Minas Gerais, em março de 1822, quando pernitoou na Fazenda do Padre Correia¹⁹² (originária de uma sesmaria) de propriedade do Padre Antônio Tomás de Aquino Correia, que herdada de seus pais, se encantou com o clima aprazível da região. A partir de então, tornou-se frequentador assíduo da Fazenda, visitava-a inclusive com a família buscando atender as recomendações médicas para que a sua filha a Princesa D. Paula, doente, usufruísse de um clima mais ameno.

Em 1824, o Padre Correia falece e deixa como herdeira a sua irmã Dona Arcângela Joaquina, que assume a administração dos negócios da Fazenda. D. Pedro I propõe a compra à senhora, com intuito de construir um palácio de veraneio para passar dias mais tranquilos com a família fora da Corte. Entretanto, a senhora não aceita vender, alega motivos sentimentais, mas sugere a D. Pedro a compra da Fazenda Córrego Seco que estava à venda. Em 1830, é finalizada a transação por 20 contos de Réis e o Imperador começa a idealizar a construção do palácio de Verão, ao qual ele chamaria de palácio da Concórdia (MUSEU IMPERIAL, 1992, p. 7). A Figura 54 apresenta uma imagem da Fazenda do Padre Correia.

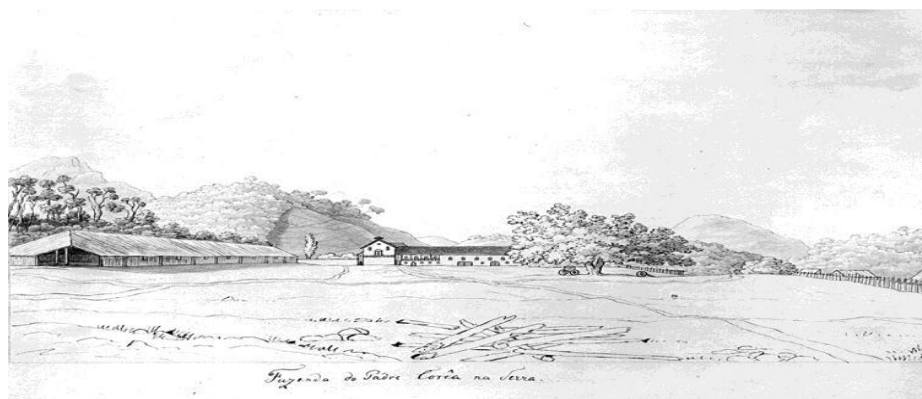


Figura 54 - Vista da Fazenda do Padre Correia - Atribuída a Friedrich Sellow. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

¹⁹¹ Pedro de Alcântara Francisco Antônio João Carlos Xavier de Paula Miguel Rafael José Gonzaga Pascoal Cipriano Serafim de Bragança e Bourbon, D. Pedro I do Brasil e rei D. Pedro IV de Portugal. Nasceu no Palácio de Queluz em Portugal a 12 de outubro de 1798, e faleceu no mesmo local em 24 de setembro de 1834. Filho de D. João VI e de D. Carlota Joaquina, reis de Portugal. D. Pedro foi o primeiro imperador e também o primeiro chefe de Estado do Brasil (1822 a 1831) e, por apenas alguns dias o 28º rei de Portugal, tendo abdicado da coroa portuguesa em favor da sua filha D. Maria da Glória, que se tornou a rainha D. Maria II de Portugal (PALÁCIO DE QUELUZ, 1987, p.17).

¹⁹² A Fazenda do Padre Correia, uma das mais prospera, originou-se da antiga sesmaria de Manuel Antunes Goulão, localizada as margens do Caminho Novo, oferecendo hospedagem e alimentação aos tropeiros que se dirigiam as Minas Gerais. A Fazenda encontra-se entre os rios Morto e Piabanha, que deram origem ao 2º Distrito de Petrópolis, denominado Corrêas. A casa principal ainda hoje pode ser vista

D. Pedro I, por meio do seu arquiteto particular, chegou a realizar um orçamento detalhado para a construção do Palácio da Concórdia. Entretanto, a situação política não estava em conformidade com os ideais do Imperador e em 1831, sobreveio à abdicação¹⁹³. O Imperador morre em 1834 e durante o processo de inventário, percebe-se que a situação econômica do Império deixava a desejar, porém o Conselho da Família decide proceder à divisão dos bens e decide que a Fazenda do Córrego Seco ficará com D. Pedro II¹⁹⁴, mesmo hipotecada aos credores do Imperador.¹⁹⁵

A Fazenda foi arrendada por anos até que, em 1843, o mordomo da Casa Imperial, Paulo Barbosa¹⁹⁶, apresenta ao Imperador o plano de criação da cidade, que se chamaria Petrópolis, cidade de Pedro, como explicou “Lembrando-me de Petesburgo, cidade de Pedro. Recorri ao grego e achei uma cidade com este nome no Arquipélago, e sendo o Imperador D. Pedro, julguei que caberia bem este nome” (LACOMBE, 1994, p. 156).

Com o Decreto Imperial nº 155 de 16 de março de 1843, data considerada como de Fundação da Cidade, fica estabelecida a edificação de um palácio e a criação de um povoamento. O engenheiro Júlio Frederico Koeler¹⁹⁷, superintendente da Imperial Fazenda de Petrópolis, ficou encarregado das obras do palácio, cujo local era no então chamado Monte de Santa Cruz, localizado ao centro da Fazenda do Córrego Seco. Koeler também ficava responsável pelo

¹⁹³ Com as dificuldades políticas que o impossibilitava de lidar ao mesmo tempo com os problemas de Brasil e Portugal, D. Pedro I abdicou em favor do seu filho D. Pedro II que tinha apenas 5 anos de idade, em 7 de abril de 1831 (MUSEU IMPERIAL, 1992, p. 8).

¹⁹⁴ Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga de Bragança e Bourbon, mais conhecido como D. Pedro II, foi o segundo Imperador do Brasil, filho de D. Pedro I e D. Maria Leopoldina, falecida quando o filho tinha apenas um ano de idade. Com a morte dos seus dois irmãos mais velhos, herdou o trono do Brasil, ascendendo o poder aos seis anos de idade, em 7 de abril de 1831 sob a tutela de José Bonifácio de Andrade Silva e depois o Marques de Itanhaém. Em razão das disputas políticas durante a regência, teve a sua maioria antecipada pela Assembleia Legislativa, sendo sagrado e coroado em 18 de julho de 1841, na Capela Imperial do Rio de Janeiro. Em 30 de maio de 1843 casou-se com a princesa napolitana Teresa Cristina Maria de Bourbon, com quem teve quatro filhos, mas somente as duas meninas sobreviveram, a Princesa Isabel e a Princesa Leopoldina. Faleceu em Paris, na França em 5 de dezembro de 1891. Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/historico-personagens.html>. Acesso em: 14 de jul. 2015.

¹⁹⁵ Para prover o Imperador no exílio, seus representantes arrendaram imóveis e fizeram diversos empréstimos. No seu testamento o Imperador D. Pedro I declarou: "...sou devedor de uma quantia assas avultada de que não me lembro agora, mas que o meu criado João Carlota Ferreira, Intendente das Reais Cavalariças, fica autorizado a declarar" (1992, p.10).

¹⁹⁶ Paulo Barbosa da Silva (1790-1868) fez carreira no Exército e na diplomacia, foi nomeado mordomo da Casa Imperial em 1840. Também exerceu funções políticas como deputado e participou do chamado “Clube da Joana” ou “Facção Áulica”. Disponível em: http://www.ihp.org.br/lib_ihp/docs/pmcs19960111a.htm. Acesso em: 14 jul. 2015.

¹⁹⁷ Júlio Frederico Koeler (1804-1847) alemão, naturalizado brasileiro e major do Imperial Corpo de Engenheiros, destacou-se na construção de estradas e pelo estímulo à imigração, especialmente alemã. Foi arrendatário da Fazenda do Córrego Seco e foi encarregado pelo mordomo Paulo Barbosa de planejar e iniciar a construção do Palácio Imperial e o povoamento da região. Faleceu devido a um acidente de tiro em Petrópolis (BRASIL, 1822-1847).

povoamento da região, o que foi realizado com a chegada dos primeiros colonos alemães que auxiliaram na edificação da cidade (SODRÉ, 1940).

A Figura 55 apresenta a imagem da planta da cidade de Petrópolis de autoria de Júlio Frederico Koeller.



Figura 55 - Planta da cidade de Petrópolis de autoria de Júlio Frederico Koeller. Fonte: Acervo Companhia Imobiliária de Petrópolis.

A construção do Palácio foi iniciada em 1843 e concluída somente em 1856, mas a família passou a habitá-lo desde 1947. A arquitetura se apoiou no estilo neoclássico, com colunas do primeiro plano em estilo jônico e as do segundo no estilo coríntio, e com uma riqueza nos detalhes de marcenaria que eram realizados com madeiras de qualidade, como a peroba para soalhos dos cômodos, jacarandá e pequiá aparelhados para balaustres e também soalhos, vinháticos para portas internas, rodapés de peroba realizada por artífices especializados (AULER, 1952, p.392). A Figura 56 apresenta uma vista do Palácio Imperial de Petrópolis, de autoria de Friedrich Hagedon.

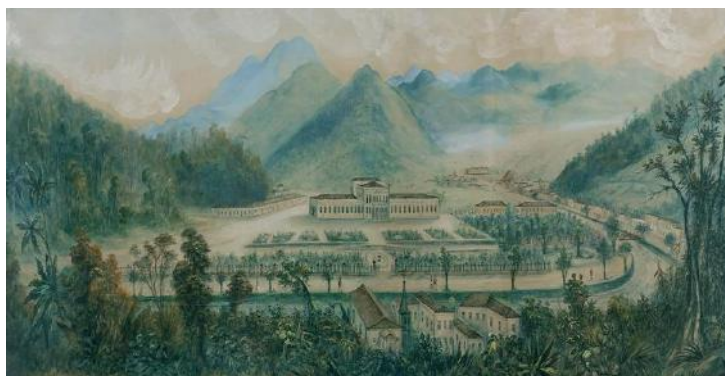


Figura 56 - Vista do Palácio Imperial de Petrópolis. Têmpera sobre cartão, Friedrich Hagedon, 1855. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

A construção do palácio foi inicialmente realizada por Koeler e, após a sua morte, assumida pelos arquitetos Joaquim Cândido Guilhodel e José Maria Jacinto Rebelo. O trabalho de estuques da parte interna ficou a cargo do arquiteto e também pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre. Estes eram nomes representativos da arte e da arquitetura da época, reconhecidos pela Academia Imperial de Belas Artes. Acredita-se que as armas imperiais ladeadas por dois dragões, localizadas no frontão do prédio, sobre o terraço do andar superior, sejam também de autoria deles, da mesma forma que as pilastras que ornamentam a fachada (AULER, 1952).

A Figura 57 apresenta uma foto de D. Pedro II com a Imperatriz D. Teresa Cristina, no parque do Palácio de Verão em Petrópolis.



Figura 57 - D. Pedro II e a Imperatriz D. Teresa Cristina no parque do Palácio de Verão em Petrópolis. Fonte: Acervo do Museu Imperial/IBRAM.

Em média, D. Pedro II passava seis meses do ano em Petrópolis. Segundo Sodré, o Imperador, afora as cerimônias oficiais, “levava uma vida especialmente marcante para si, sua família e sua cidade” (SODRÉ, *op. cit.*, p. 29). O mesmo autor ainda afirmava que D. Pedro II tinha um encantamento especial por Petrópolis, chegou a cogitar a possibilidade de transferir a capital para a cidade serrana. O trecho a seguir caracteriza a maneira como o Imperador vivia quando estava em Petrópolis:

...em Petrópolis, o imperador parecia um cidadão comum. Vestido de casaca preta, chapéu alto, insígnia do Tosão de Ouro na lapela, passeava pela cidade, colhia flores nos jardins, ia a exposições no Palácio de Cristal, freqüentava as duchas. As crianças às vezes o cercavam. Cumprimentava as pessoas com largos gestos, conversava, trocava idéias com André Rebouças, visitava algum diplomata amigo, como o uruguaio Andrés Lamas (CARVALHO, 2007, p. 95).

Junto com a Família Imperial, outros membros da Corte construíam suas casas de veraneio na cidade. O próprio D. Pedro II incentivou essa migração, ao doar lotes de terrenos próximos ao Palácio aos diplomatas, políticos e outros nobres do Império, por serviços prestados ao Estado. O povoamento crescia e, em 1857, Petrópolis foi elevada à categoria de cidade, inaugurando a Câmara Municipal¹⁹⁸. A subida da serra foi facilitada com a construção da estrada de ferro, obra de Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá. Realizava-se uma viagem em trem confortável com orquestra e sala de refeições.

A corte já estava em Petrópolis, tornando a cidade política, inclusive com presença de representações diplomáticas estrangeiras, e de uma dinâmica vida social. A cidade crescia e se desenvolvia com as obras de urbanização, colégios e hospitais, mudando a aparência da cidade serrana. “Não fossem os serviçais negros, que dividem o espaço com os imigrantes alemães, dir-se-ia que estávamos em uma nova Europa” (SCHWARCZ, 1998, p.239). Possuía vários palácios além do paço do Imperador: o da Princesa Isabel, o Rio Negro, o Cristal, o Amarelo e o Grão-Pará.

Em 1889, mais precisamente a 15 de novembro, o Brasil presencia o fim do regime monárquico. D. Pedro II estava em Petrópolis quando recebeu o comunicado de que deveria retornar à Corte, para se reunir com a família, a Princesa Isabel e o marido, que estavam no Rio de Janeiro, com o intuito de tomar definitivamente consciência do que estava acontecendo. Os republicanos, neste momento, já iniciavam uma campanha para desmobilizar todas as lembranças que se relacionassem à monarquia, substituindo os símbolos monárquicos pelos republicanos¹⁹⁹ (1998, p.459).

Em meio a este quadro, foi desmobilizada toda uma estrutura social que estava vinculada ao Imperador, principalmente as elites que se impunham pelos seus títulos nobiliárquicos. A monarquia termina no Brasil e deixa para trás “...325

¹⁹⁸ Disponível em: <http://www.inepac.rj.gov.br/application/assets/img/site/Petropolis.pdf>. Acesso em: 26 de out. 2015.

¹⁹⁹ Sobre o simbolismo republicano ver CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

titulados que constituíam a nobreza brasileira, entre duques, marqueses, condes, viscondes e barões...” (BESOUCHET, 1993, p.537). Alguns titulados se mantiveram agrupados ao imperador, confiavam que poderiam reparar o regime monárquico, entretanto outros se tornaram republicanos.

Segundo José Murilo de Carvalho (1987), a historicidade sobre estas questões vem demonstrando que o fim da monarquia no Brasil não só retirou o poder do Imperador, mas também buscou executar mudanças radicais na estrutura social, alterando os símbolos nacionais, desprezando o hino e a bandeira imperiais, substituindo o termo Corte para Capital Federal, da mesma forma que ocupava os palácios imperiais com repartições do governo republicano e destinando os bens da Família Imperial para leilões públicos.

O Imperador e sua família embarcaram dentro do prazo determinado pelo governo republicano, deixando todos os bens no Brasil. Seguiram rumo à Europa no paquete Alagoas, tendo como acompanhantes os amigos mais próximos como: Dr. André Rebouças, Dr. Mota Maia, médico da Casa Imperial, os Barões de Ramiz Galvão, de Loreto, de Muritiba e a Viscondessa de Fonseca Costa (BESOUCHET, 1975, p.376).

Dessa forma. D. Pedro II e sua família se afastavam definitivamente do Brasil. Desembarcaram em Lisboa em 7 de dezembro de 1889 e, logo a seguir, a imperatriz falecia, na mesma cidade, no dia 28 de dezembro. Nesse mesmo dia, D. Pedro II escreve em seu diário:

Não sei como escrevo. Morreu haverá ½ hora a imperatriz essa santa.... Somente choro a felicidade perdida de 46 anos. Nada mais posso dizer. Não sei o que fazer agora. Só o estudo me consolará de minha dor. Custa-me a crer. Sempre desejei precedê-la na morte. Abriu-se na minha vida um vácuo que não sei como preencher.Estou certo que no Brasil sentirão como eu²⁰⁰.

Seguiu então para Paris e dedicou-se a visitas a bibliotecas, instituições científicas e ao convívio com os amigos, que inclusive foram também responsáveis por colaborarem financeiramente para a sua estada na cidade. Faleceu em 5 de dezembro de 1891 no Hotel Belford em Paris.

Sua morte teve grande repercussão simbólica, recebeu honras de Chefe de Estado pelo governo francês, que assumiu todos os detalhes para a cerimônia fúnebre. No Brasil, houve manifestações de pesar, mas foram isoladas. O governo

²⁰⁰ Diário do Imperador, 28 de dezembro de 1889. V.29. Viagem para o exílio (6/11/1889 a 11/01/1890). Acervo Museu Imperial.

republicano criticou as honras de chefe de Estado oferecidas pelo governo francês ao ex-imperador.

As Figuras 58 e 59, a seguir, apresentam imagem de D. Pedro II em seu leito de morte e Jornal parisiense com ilustração do funeral do Imperador do Brasil.



Figuras 58 e 59 - D. Pedro II em seu leito de morte e Jornal parisiense com ilustração do funeral do Imperador do Brasil. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

O Imperador morto no exílio afastava de vez a possibilidade de recompor a monarquia, assim o governo republicano poderia rever o banimento, atendendo a campanhas que buscavam repatriar os restos mortais dos imperadores para o Brasil.

Os restos mortais de D. Pedro II e D. Teresa Cristina chegaram ao Brasil em 1922, com grandes eventos comemorativos, ao mesmo tempo propiciando um retorno simbólico à monarquia, consagrando um novo herói nacional. Os corpos foram para o mausoléu na Catedral de Petrópolis, esculpido em mármore por Leão Veloso, com a presença do então Presidente Getúlio Vargas e demais autoridades (ENDERS, 2000).

A Figura 60, a seguir, apresenta imagem do túmulo do imperador D. Pedro II e da imperatriz D. Teresa Cristina na Catedral de Petrópolis.

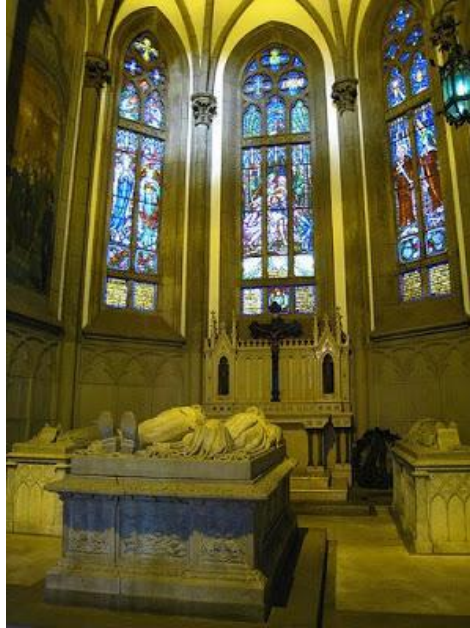


Figura 60 - Tumulo do imperador D. Pedro II e da imperatriz D. Teresa Cristina na Catedral de Petrópolis. Foto: Bruno Zanatta, 2016

Com o retorno dos corpos a Petrópolis e a revogação do banimento da Família Imperial, uma nova concepção de história começa a surgir no Brasil. É a constituição dos heróis nacionais que se tornam símbolos para a formação da nacionalidade, que posteriormente seriam consolidados, em primeiro plano, com a criação do Museu Histórico Nacional, no ano de 1922, onde em seu circuito expositivo misturam-se personagens históricos do Império e da República. Junto a essa conjuntura, distribuem uma profusão de esculturas para serem inauguradas em praças públicas, na Caixa Econômica, no Instituto Benjamin Constant, na Sociedade Brasileira de Belas Artes, no Museu Nacional, etc, (SCHWARCZ, 1998, p.508-509). Todavia é Petrópolis quem comemora com mais entusiasmo, afinal a cidade era de Pedro e ele deveria ser lembrado em cada canto, pelo que mais prezava, como um “monarca-cidadão” ou um “monarca-pensador” (SCHWARCZ, 1998, p. 509).

3.2 - A Concepção e Criação do Museu

A iniciativa de criação do Museu Imperial surgiu a partir de um grupo de cidadãos de Petrópolis que pretendia ressaltar a importância da Cidade no cenário nacional, quiçá internacional, pois em nenhum momento consideravam a criação de um museu com características regionais, mas sim, um museu que pudesse se destacar pela História Imperial do Brasil.

Esses cidadãos, que se caracterizavam pela origem social - uns eram tidos como intelectuais e outros de famílias da alta sociedade petropolitana -, foram indicados pela municipalidade para compor uma comissão que pudesse idealizar os festejos da comemoração para o centenário da cidade, que se realizaria na década de 1937 (INSTITUTO HISTÓRICO DE PETRÓPOLIS, 1988, p. 3). A data de assinatura do decreto Imperial nº 155, de 16 de março de 1843, foi escolhida para comemoração do centenário da cidade.

Cabe neste ponto, registrar a peculiaridade que está no fato da prevalência, do modelo clássico das mediações culturais, onde o ancoradouro encontra-se explicitamente nos traços do poder econômico, são as classes sociais indicando uma ausência da participação popular, como afirma Hobsbawm:

Contudo, também parece claro que os exemplos mais bem sucedidos de manipulação são aqueles que exploram práticas claramente oriundas de uma necessidade sentida - não necessariamente compreendida de todo - por determinados grupos (HOBSBAWM, 2008, p.315).

Em junho de 1937, por sugestão de Alcindo Sodré foi criada outra comissão, visando estudar a História de Petrópolis, composta por membros ligados a Petrópolis pela atuação pública de seus antepassados, ou ainda, pelo próprio renome dos convidados²⁰¹. Mais uma vez recorre-se a Hobsbawm que nos orienta que “Provavelmente, não há lugar nem tempo investigados pelos historiadores onde não haja ocorrido a “invenção” de tradições...”(2008, p.12). Inventam-se as tradições a partir dos componentes construídos ou inventados, antecipando-se a um aspecto decisivo sem interpor reflexões prévias ou objeções de qualquer ordem social.

Esta comissão concluiu, entre outras coisas, que a fundação da cidade de Petrópolis deveria ser atribuída ao Imperador D. Pedro II, ao mordomo da Casa Imperial, Paulo Barbosa e ao major-engenheiro Júlio Frederico Koëler.²⁰²

Tudo corria a favor para a criação de um museu do império, começando pela cidade que favorecia o forte argumento simbólico, pois a história da cidade estava intrinsecamente relacionada à monarquia.

Os fundadores da cidade já estavam definidos, a elite elaborava a própria história, baseavam-se nas mentalidades e ideologias políticas e culturais. Segundo

²⁰¹ Disponível em: http://www.ihp.org.br/lib_ihp/docs/pmcs19700000.htm. Acesso em: 22 de set.2015.

²⁰² Ata de fundação a 24/9/1938 lavrada em livro próprio do Instituto Histórico de Petrópolis. Disponível em: <http://ihp.serraplanweb.com.br/site/>. Acesso em: 23 de set.2015.

Raymundo Faoro (1975), trata-se de um complexo campo que define e consagra as origens históricas, interpretadas a partir das motivações do presente, no caso especial de Petrópolis, buscaram a princípio, ressaltar a importância da cidade de um passado de glória, especialmente pelo fato de ter entre os seus fundadores o Imperador D. Pedro II, que utilizava a cidade para veraneio. Ainda segundo Faoro, “... a soberania popular não existe, senão como farsa, escamoteação e engodo”(1975, p.742).

Durante este mesmo período, foi proposta a criação do Instituto Histórico de Petrópolis, que mais precisamente ocorreu em 2 de dezembro de 1938, data de nascimento do Imperador, tendo como presidente de honra o príncipe D. Pedro de Orleães e Bragança. Entre os objetivos do Instituto Histórico de Petrópolis estava “velar pelas tradições da cidade”, “reverenciar a memória dos fundadores da cidade” com especial destaque para o Imperador D. Pedro II, obter dos descendentes e moradores, documentos relativos à “efemérides petropolitanas”, “coligir” e publicar documentos e estudos históricos relacionados à biografia de D. Pedro II, estimular o estudo da história brasileira, em especial da antiga província do Rio de Janeiro²⁰³.

Reuniram-se vários objetos e documentos históricos relacionados à história petropolitana e, em seguida, criaram em 13 de maio de 1938 o Museu Histórico da Cidade de Petrópolis, no Palácio de Cristal, local onde se realizavam na época imperial as exposições hortícolas, promovidas pela Princesa Isabel. A Figura 61, a seguir, apresenta uma imagem da fachada do Museu à época de sua criação.



Figura 61 - Fachada do Museu Histórico de Petrópolis. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

²⁰³ Disponível em: http://earp.net.br/ihp/?page_id=11. Acesso em: 03 de set.2015.

Segundo Alcindo Sodré (1950), a cria o do Museu Histórico de Petrópolis foi importante para o processo inicial de elabora o da memória da Cidade. O Museu²⁰⁴ impulsionou a reunião de objetos e documentos relativos ao passado da cidade e possibilitou a cria o do Museu Imperial, pois foi a partir de uma visita ao pequeno museu, que o então Presidente da República, Getúlio Vargas, no verão de 1940, conversou com Alcindo Sodré e apoiou a ideia de cria o de um museu do Império na cidade (MUSEU IMPERIAL, 1992, p. 5). Toda a cole o do Museu Histórico de Petrópolis foi transferida para o Museu Imperial   época da sua cria o²⁰⁵, sendo compreendida como o primórdio da constitui o do acervo, dessa forma apresentada:

A cole o do Museu Histórico de Petrópolis   formada por 1.850 itens e encontra-se assim disposta: Arquivo Histórico (525 itens), Biblioteca (808 itens) e Museologia (515 itens). Seu tratamento proporciona grande conhecimento da história petropolitana e produz sensível avanço nas pesquisas iconográficas relacionadas   cidade de Petrópolis e ao Brasil, uma vez que abriga diversas fotografias da cidade e da família imperial produzidas entre fins do século XIX e meados do século XX, além de pinturas, gravuras e desenhos de autoria de artistas como Debret, Victor Frond, Rugendas, Klumb, José Henrique Pap , Augusto Malta, G. Leuzinger, Hees, Hegedom e Marc Ferrez. Além desses itens, encontram-se na cole o diversos objetos de fabrica o indígena e outros utilizados por escravos da Fazenda Monte Café. Há ainda móveis que pertenceram a membros da família imperial e outras peças como a primeira bandeira do Império do Brasil, além de grande quantidade de moedas e medalhas relacionadas   história do Brasil e de Petrópolis (MUSEU IMPERIAL, 2015)²⁰⁶.

Parte do acervo já estava reunida, porém necessitava-se de um imóvel que estivesse   altura do “glamour” que retratasse a história da vida brasileira no período monárquico. Com isso, buscaram recuperar o antigo Palácio de Verão, “...a única constru o levantada no Brasil para residência de um Chefe de Estado” (MUSEU IMPERIAL, 1950, p.7). Neste sentido, o diretor do Museu Histórico de Petrópolis, Alcindo Sodré, dirigiu-se ao diretor do SPHAN, pedindo o tombamento do palácio como Monumento Histórico Nacional, o que foi concedido por Resolu o do Conselho Consultivo, conforme sessão realizada no dia 14 de junho de 1938 (BRASIL, 1938). Assim ficava definido o registro:

²⁰⁴ Todo o arrolamento dos objetos oriundos do Museu Histórico de Petrópolis está disponível no Arquivo Administrativo do Museu Imperial, nos processos de números 83/1940, 94/1940, 741/1940, 502/1942, 828/1943, 606/1944, 855/1944 e seus anexos.

²⁰⁵ 1.108 itens desta cole o já se encontram digitalizados pelo projeto de Digitaliza o do acervo do Museu Imperial - DAMI, estando disponível para consulta on line. Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/dami/>. Acesso em: 06 jul. de 2015.

²⁰⁶ Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/dami/>. Acesso em: 06 de jul.2015.

Processo n.166T – Monumento: Palácio Imperial de Petrópolis – proprietária Companhia Imobiliária de Petrópolis – relator – Afonso Arinos de Melo Franco.

Resolução: - o conselho resolveu, unanimemente, conhecer do requerimento [sic] do Museu Histórico de Petrópolis no sentido do tombamento do edifício do antigo Palácio Imperial daquela cidade e indicar ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que notifique essa deliberação ao proprietário do imóvel, para fins de direito (BRASIL, 1938).

Realizado o tombamento, o segundo passo seria iniciar a negociação para a aquisição do edifício junto à Companhia Imobiliária de Petrópolis²⁰⁷, sucessora da intitulada Imperial Fazenda de Petrópolis, para o aforamento do antigo palácio e o seu respectivo parque, o que foi feito pela quantia de dois mil contos de réis (BRASIL, 1938).

Em seguida, por meio do Decreto nº 684, de 3 de fevereiro de 1939, foi resolvida a aquisição do imóvel:

O interventor federal no Estado do Rio de Janeiro, usando das suas atribuições que lhe confere o Art. 181 da Constituição da República, decreta:

Art. 1º - Fica autorizada a aquisição do imóvel denominado "Parque Imperial", sito à rua 7 de setembro, na cidade de Petrópolis, com a superfície aproximada de 22.260 m² (...) (BRASIL, 1940).

A partir de então, o prédio foi transferido para o domínio da União, pelo Decreto-Lei nº 1202, de 8 de abril de 1939 (BRASIL, 1940). A aquisição foi justificada para que, no imóvel, fosse instalado o Museu Imperial. O antigo Palácio de Petrópolis que, após o banimento da Família Imperial, havia passado por um processo de descaracterização quando alugado para alguns colégios, retornava ao cenário nacional como um museu que celebraria a sociedade monárquica.

Em 29 de março de 1940, o Museu Imperial foi criado pelo Decreto-Lei nº 2096²⁰⁸, ficando definidas as três finalidades do Museu:

²⁰⁷ A Companhia Imobiliária Petropolitana, pertence aos príncipes da Família Imperial Brasileira, cuja direção está sob o comando do filho mais de Pedro Gastão de Orleans e Bragança que esteve à frente desde os fins do século XX. O funcionamento é na casa da Princesa Isabel, localizada na Avenida Koeller, 42, Petrópolis-RJ. O objetivo da Companhia é de gerenciar as transações imobiliárias em Petrópolis, de forma que qualquer imóvel pode ser comprado se em 30 dias, caso os descendentes de D. Pedro II não queiram. Junto a isso é cobrada ainda uma taxa de 2,5% do valor do imóvel recolhida diretamente à Companhia Imobiliária que é distribuída entre todos os ramos da família. Esta taxa é conhecida como laudêmio, criado em 1947, quando D. Pedro II decidiu distribuir lotes de terra a imigrantes alemães a fim de colonizar a Fazenda do Córrego Seco, comprada em 1830 por seu pai, D. Pedro I, em Petrópolis.

²⁰⁸ Pasta de Regimento Interno e seus anexos, depositada no Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

- a) recolher, ordenar e expor objetos de valor histórico ou artístico referentes a fatos e vultos dos reinados de D. Pedro I e, notadamente, de D. Pedro II;
- b) colecionar e expor objetos que constituem documentos expressivos da formação histórica do Estado do Rio de Janeiro e, especialmente da cidade de Petrópolis;
- c) realizar pesquisas, conferências e publicações sobre os assuntos da história nacional em geral e de modo especial sobre os acontecimentos e figuras do período imperial, assim como da história do Estado do Rio de Janeiro e, particularmente, da cidade de Petrópolis (BRASIL, 1940).

Nesse período, o Museu Imperial ficou subordinado ao então Ministério da Educação e Saúde, tendo o seu primeiro regimento interno aprovado pelo Presidente Getúlio Vargas e o Ministro Gustavo Capanema²⁰⁹, e registrado pelo Decreto nº 5.474, de 5 de abril de 1940. Em 06 de abril do mesmo ano, Alcindo de Azevedo Sodré é nomeado primeiro diretor do Museu Imperial.

Conseguiu seu objetivo e logo após a promulgação do decreto (29-03-1940), foi nomeado seu primeiro diretor. Exerceu-o de 06-04-40 até seu falecimento em 1952. Ele só se afastou da direção do Museu no período de 03-04 a 21-11-1945, para assumir a prefeitura Municipal de Petrópolis, nomeado pelo então interventor Amaral Peixoto para substituir o Prefeito Márcio de Mello Franco Alves (LOPES, 2008).²¹⁰

Nos anos que se seguem, foram realizadas obras de restauração do antigo palácio, buscando reconstituir minimamente o traçado original e produzir adaptações no imóvel, a fim de atender às suas novas funções. Diversas instituições foram mobilizadas para auxiliarem nesse processo. O SPHAN, através de seus técnicos, atuou diretamente nessas obras de restauração, cuidando dos projetos e especialmente da iluminação, buscando resguardar os aspectos da época imperial (SODRÉ, 1950, p.18). Os jardins foram reconstruídos no seu traçado original e com espécies catalogadas pelo diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. A figura 62 apresenta imagem da Fachada do Museu Imperial.

²⁰⁹Gustavo Capanema Filho, nascido em Pitangui/MG a 10 de agosto de 1900. Advogado e político. Foi interventor interino de Minas Gerais em 1933, e Ministro da Educação e Saúde, de 1934 a 1945. Cercouse de uma equipe de intelectuais para ajudá-lo tais como: Mário de Andrade, Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Heitor Vila-Lobos, Cecília Meireles, Lúcio Costa, Vinícius de Moraes, Afonso Arinos de Melo Franco e Rodrigo de Melo Franco de Andrade. Sobre outras atuações de Gustavo Capanema a frente do Ministério da Educação e Saúde, consultar SCHWARTZMAN, Simon ET AL. Tempos de Capanema. Rio de Janeiro: Paz e Terra: São Paulo: EDUSP, 1984 e GOMES, Ângela de Castro. Capanema: o ministro e seu ministério. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

²¹⁰ O Sr. Raul Lopes membro do Instituto Histórico de Petrópolis - IHP, em 09 de março de 2008, publica uma "Homenagem, in memoriam, a Alcindo Sodré". Disponível em: http://www.ihp.org.br/lib_ihp/docs/rl20060309.htm. Acesso em: 07 de jul. 2015.



Figura 62 - Fachada do Museu Imperial. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

O projeto de restauração do prédio não teve a intenção de reproduzir as características originais, mas sim de buscar uma harmonia estética para dar equilíbrio às edificações. As duas alas internas do Palácio eram diferentes, o que pode ser visto nos registros documentais e iconográficos disponíveis no Arquivo Histórico do Museu Imperial, em razão de terem sido construídas em momentos distintos. A primeira ala teve um projeto arquitetônico de Frederico Köeler e a segunda foi projetada por Joaquim Cândido Guilhodel. Essas alas cumpriram finalidades específicas no contexto do palácio imperial, considerando que a ala direita era mais antiga, destinava-se às acomodações dos cortesãos da Família Imperial, possuindo materiais mais simples; enquanto a ala esquerda, ricamente adornada, possuía inclusive uma varanda e destinava-se a acomodar a Família Imperial. Durante a restauração pelos técnicos do SPHAN, as alas foram igualadas, alargadas no corredor, para favorecer o fluxo do circuito expositivo, onde também foram instaladas claraboias e construída uma varanda no lado esquerdo. As colunas internas, na parte inferior, foram encobertas com argamassa para proteger as quinas de possíveis impactos dos alunos, as do saguão permanecem até os dias atuais²¹¹ e a pintura interna, tal qual a externa foi refeita, escondendo os tons de ocre sobre a técnica escaiola ou escaiole²¹². Mais tarde, foi encoberta por uma repintura em cor rosa, colocada pelo Colégio Sion²¹³, que foi incorporada pelo SPHAN num tom um pouco mais escuro. A fabricante de tintas Ipiranga

²¹¹ O Museu Imperial nos anos 2000 restaurou as cinco colunas internas da galeria do segundo andar do Palácio, porém não restaurou as do andar inferior. Detalhes sobre a restauração podem ser adquiridos no processo nº 01464.000462/2994, no Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

²¹² A técnica escaiola ou escaiole é uma espécie de afresco mais superficial que imita mármore ou granito e foi muito utilizada no século XIX. Disponível em: <https://arqfevale.wordpress.com/2010/06/21/escaiola-um-luxo/>. Acesso em: 26 de out. 2015.

²¹³ O Colégio Sion "...impossibilitado de uma restauração fiel, pelo custo da obra e sobretudo falta de artífice hábil para um gênero de pintura feito a fogo, e com colher, fez-se a nova pintura de tom *fraise* reproduzindo então um gosto da época, observado no Paço de São Cristóvão, no Segundo Reinado" (SODRÉ, 1950, p. 25).

desenvolveu nos anos seguintes uma coloração exclusiva denominada de rosa Grão Pará, referência para os palácios em Petrópolis pertencentes à Família²¹⁴. Essas obras duraram quase três anos e foram conduzidas pelos técnicos do SPHAN, tal qual Fonseca descreve:

...a preferência pelo novo, pelo “efeito de real” e pelo visualmente agradável relegava a segundo plano as exigências do rigor e da autenticidade. A essas outras “vozes” e a esses outros valores, o SPHAN respondia com o compromisso de situação com a “verdade”, e não com a opinião ou com a aparência. Tinha-se então plena convicção não só do caráter pioneiro da criação do SPHAN, como também do fato de que sua importância só era evidente para um grupo restrito de pessoas, basicamente das camadas mais cultas. Nesse sentido, os intelectuais do SPHAN consideravam legítimo o exercício dessa autoridade, na medida em que cabia ao Estado, naquele momento, o papel de intérprete e guardião dos valores culturais da nação, uma vez que a sociedade ainda não tinha alcançado a consciência desses valores. Essa concepção, como se pode perceber, era compatível com o papel assumido pelo Estado Novo em outras esferas da vida social (FONSECA, 1997, p.121).

Getúlio Vargas se envolveu profundamente nas questões para a constituição do Museu Imperial, chegou a organizar uma comissão para realizar o levantamento dos bens históricos que poderiam ser transferidos dos estabelecimentos federais para o Museu Imperial. Esta comissão determinou a transferência de várias peças para o Museu Imperial. Todo o trâmite para as transferências desses objetos históricos foi facilitado pelo Presidente Vargas, que intercedia por meio de ofícios direcionados ao Diretor do SPHAN, pelo Ministério da Educação, objetivando agilizar as negociações.

O Museu foi inaugurado e aberto para a visitação pública em 16 de março de 1943. “Quereis conhecer o mais belo patrimônio de tradição brasileira? Visitai o Museu Imperial. Sua sede é o antigo Paço de Dom Pedro II, cuja construção deu motivo ao nascimento de Petrópolis” (SODRÉ, 1950, p.29). O acontecimento foi marcado por solenidades, com a presença de várias autoridades, dentre elas o Presidente da República, Getúlio Vargas, o Ministro da Educação Gustavo Capanema, o interventor Ernani do Amaral Peixoto, o diretor do SPHAN Rodrigo de Melo Franco de Andrade²¹⁵, entre outras autoridades civis e militares.

A Figura 63 apresenta o Presidente Getúlio Vargas ao lado de Alcindo Sodré, à direita, na inauguração do Museu Imperial.

²¹⁴ Essa cor é também utilizada pela Família Imperial nos dias de hoje em seus imóveis particulares como: a Casa da Princesa Isabel e o Palácio Grão Pará.

²¹⁵ Nascido em Belo Horizonte a 17 de agosto de 1898, Rodrigo de Melo Franco de Andrade foi jornalista e diretor da Revista do Brasil e na política esteve ligado a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, em 1937, onde se manteve diretor até 1968, veio a falecer em 1969. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/rodrigo_melo_franco_de_andrade. Acesso em: 07 de jul. 2015.



Figura 63 - O Presidente Getúlio Vargas ao lado de Alcindo Sodré,   direita, na inaugura o do Museu Imperial (Diário de Notícias de 17/03/1943). Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

Outro destaque sobre o Presidente Vargas foi em 1955, quando foi realizado o encontro do Comitê Brasileiro do ICOM, com a presença de diretores e funcionários das institui es museológicas representadas por Rodrigo de Melo Franco de Andrade que, além de diretor do SPHAN, era o presidente do Comitê Nacional do ICOM e não poderia deixar de destacar em seu discurso que o Museu Imperial foi o maior empreendimento público federal desde a cria o do Museu Histórico Nacional, em 1922. Garantiu que a Institui o foi excepcionalmente favorecida com recursos orçamentários anuais e créditos especiais para aquisi o de obras de arte e objetos históricos. Afirmou que o empenho da administra o federal em rela o "ao caçula aquinhoado pela predile o paterna" foi devidamente recompensado pelo prestígio e notoriedade que a Institui o adquiriu no país e no exterior. Finaliza homenageando os principais responsáveis pela cria o do museu: Alcindo Sodré e Getúlio Vargas (MUSEU IMPERIAL, 1956, p.268).

O presidente Getúlio Vargas foi realmente não apenas o chefe de governo que assinou o decreto instituindo este Museu e expediu os demais atos administrativos provendo-o dos recursos que lhe permitiram tornar-se no que   hoje em dia, mas o grande animador da obra aqui realizada. Sua presença pessoal frequente nesta casa, o interesse espontâneo que demonstrou sempre pelo desenvolvimento da institui o, assim como a predile o manifesta com que a tratava, fazem do ilustre chefe de Estado extinto o benemérito e inesquecível patrono do Museu Imperial (MUSEU IMPERIAL, 1956, p.272).

Merecem destaque os Anuários do Museu Imperial, publicados sem interrup o durante os anos de 1940 a 1959, e a seguir em volume único que

adicionava os anos de 1960 a 1970, permitindo acompanhar os entendimentos acerca da sua criação, do seu funcionamento e das indicações sobre a crescente visitação, da mesma forma que as impressões que os visitantes nacionais e estrangeiros registravam sobre o espaço. Em 1995, em comemoração aos 50 anos de abertura do Museu ao público, resolveu-se reeditar o volume Cidade de Petrópolis, com quatro obras raras, publicado em 1957 em comemoração ao centenário da elevação da povoação de Petrópolis à categoria de cidade, configurando a última publicação desde então.

Em relação às suas exposições, o Museu Imperial, pelo fato de estar sediado no antigo Palácio de Verão do imperador D. Pedro II, organizou suas salas de forma a reproduzir os espaços que representassem a vida do Imperador. No andar térreo encontravam-se os espaços para assuntos públicos e na parte superior a dependência íntima da família. Todavia, o museu continuou adquirindo objetos que induziam à necessidade de expandir os espaços físicos, o que ocorreu ao longo dos anos seguintes, com a construção de novas salas e de um prédio em 1958 para abrigar a Biblioteca e o Arquivo Histórico.

Entretanto no ano de 1956, o Museu Imperial já havia recebido em forma de doação a Casa Claudio e Souza, localizada na Praça da Liberdade em Petrópolis. A residência foi doada com livros, fotografias e demais objetos ao Museu pela Sr^a Luísa Leite de Souza, viúva do acadêmico Claudio de Souza. Aberta à visitação pública, desde então, promove diversos eventos relacionados com a vida cultural da cidade. O espaço também é cedido para funcionamento de associações de Petrópolis, como: Academia Petropolitana de Educação, Academia Petropolitana de Letras, Academia Brasileira de Poesia - Casa de Raul de Leoni e o Instituto Histórico de Petrópolis²¹⁶. A Figura 64 apresenta a imagem frontal da Casa Claudio e Souza, localizada na Praça Rui Barbosa, em Petrópolis.

²¹⁶ Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/claudio-de-souza/claudio>. Acesso em: 14 de jul. 2015.



Figura 64 - Casa Claudio e Souza, na cidade de Petrópolis. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM

No ano de 1999 foi efetivada a doação da coleção do casal Paulo e Maria Cecília Geyer, composta pelos bens imóveis²¹⁷ e a coleção designada “Brasilianas”, composta por quadros, desenhos, aquarelas, guaches, litografias e bibliografia, um conjunto completo de louças da Companhia das Índias, mobiliário, tapetes, obras de arte das dependências: hall de entrada; sala de visitas; sala de jantar; sala de almoço; sala de música e segundo hall. Os utensílios, tapetes orientais, prataria, conjunto de pinhas de cristal, obras de arte vinculados e / ou do interesse do conjunto “Brasilianas”, que encontram-se no prédio anexo, designado pavilhão, também estão incluídos²¹⁸.

A Figura 65 mostra a imagem da Casa Geyer no bairro do Cosme Velho, no Rio de Janeiro.

²¹⁷ Os bens imóveis que constituem a Casa Gayer são: Ladeira dos Guararapes, 70 (antiga fazenda de café do século XVIII; Lote nº 1 do PA 19.240; Rua Cosme Velho, 1287 (Pavilhões e jardins centenários, por onde corre a céu aberto o Rio da Carioca, aos pés do Corcovado). Processo nº 01464.000194/2000-67. Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

²¹⁸ Processo nº 01464.000194/2000-67. Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

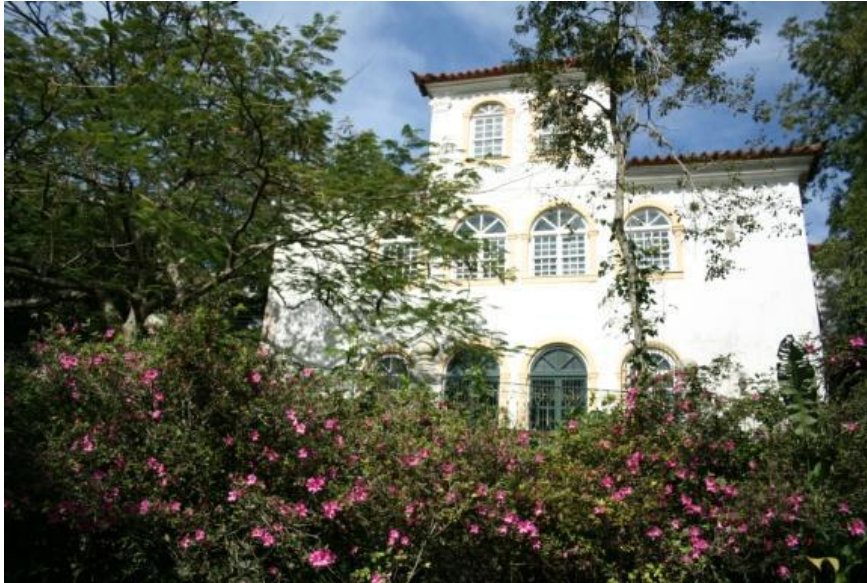


Figura 65 - Casa Gayer, no bairro do Cosme Velho, no Rio de Janeiro. Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM.

Enfim, a partir das narrativas acima apresentadas é possível perceber que conduzido por um grupo de monarquistas, nasceu o Museu Imperial, concretizando os interesses do Estado Novo, que buscou na figura do imperador D. Pedro II o imaginário legitimador para suas próprias ações políticas. O Museu foi concebido como fruto das subjetividades de representantes de uma sociedade que tendia ao fortalecimento de um regime autoritário, criando assim, uma dicotomia ideológica.

3.3 - Breve Panorama Organizacional do Museu

Mesmo nos anos seguintes à sua fundação, com outros diretores²¹⁹, o Museu manteve a concepção histórica voltada para o fortalecimento da nacionalidade. A Instituição não procurou sua legitimidade em qualquer análise histórica que tivesse como pressuposto o comportamento humano ou dos grupos sociais na formação social brasileira durante o império, pontos tão negligenciados pelos historiadores tradicionais. Essas questões foram aprofundadas por Myriam Sepúlveda dos Santos (1989), ao analisar os discursos históricos produzidos pelo Museu Histórico Nacional e pelo Museu Imperial em “A escrita do passado em museus históricos”, onde realiza uma análise contundente sobre as relações

²¹⁹ Diretores do Museu Imperial: Alcindo Sodré – 6/4/1940 a 23/4/1945 – 21/11/1945 a 16/3/1952; Luiz Afonso d’Escagnolle – 23/4/1945 a 21/11/1945; Paulo Cordovil Maurity – 20/8/1952 a 18/9/1954; Francisco Marques dos Santos – 18/9/1954 a 9/10/1967; Lourenço Luiz Lacombe – 13/10/1967 a 20/12/1990; Maria de Lourdes Parreiras Horta – 20/12/1990 a 19/12/2008; Maurício Vicente Ferreira Junior – 19/12/2008 . Disponível nas pastas funcionais do Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

interpretativas centradas na memória e na história adjudicados por essas instituições.

Segundo a mesma autora, o Museu Imperial não foi criado para buscar um sentido ou uma resposta para a história, na realidade ela nunca esteve presente no Museu, baseava-se na confiança e no testemunho de alguns homens ligados de uma forma ou de outra à antiga monarquia e na tradição de alguns valores já presentes na sociedade (SANTOS, 1989).

Nem os novos entendimentos da História²²⁰, concebida já no início do século XX, ou seja, antes mesmo da criação do Museu, parecem ter despertado no Museu o afastamento do “indisfarçável saudosismo de uma época” (SANTOS, p. 56).

A estrutura do Museu passou por várias mudanças regimentais, adaptando-se às novas composições exigidas pelo Governo Federal, desenvolvendo atividades de acordo com a política cultural nacional. Atualmente, o Museu Imperial é uma unidade do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM²²¹, autarquia federal, que trata da gestão de alguns museus nacionais e da política nacional de museus, vinculada ao Ministério da Cultura, com relativa autonomia técnica e administrativa. Segundo Moraes, com a criação do IBRAM:

...os 28 museus que o IPHAN administrava passam a ser regidos por uma nova autarquia, que deve administrar os recursos, reunir o pessoal qualificado para viabilizar um cuidado profissional dos museus; permitir o aprofundamento de suas relações com a sociedade, produtores culturais e de conhecimentos e com profissionais do campo, organizando e negociando com diferentes demandas, situações e modo de fazer e compreender os processos culturais (MORAES, 2009, p. 60).

Entretanto, com algumas exceções, a atual organização do setor museológico gerenciado pelo IBRAM vem mantendo-se inalterada com uma série de limitações de infraestrutura que dificultam o atendimento das demandas criadas pela Política Nacional de Museus - PNM²²². “Permanece uma estratégia de garantia mínima, desigual e descontínua pelas políticas públicas” (MORAES, 2009, p. 54).

²²⁰ Com o objetivo de eliminar o espírito de especialidade, de promover a interdisciplinaridade, de favorecer a união das ciências humanas, de passarem da fase dos debates teóricos para a fase das realizações concretas, de conduzirem os inquéritos coletivos no terreno da história contemporânea, renovando a acumulação de problemas como condição para a reflexão. Lucien Febvre e March Bloch fundaram a Revista *Les Annales d'Histoire Économique et Sociale* em 1929.

²²¹ Criado em 2009, pela Lei nº 11.906, de 20 de janeiro, substituindo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN na gestão dos museus federais do Ministério da Cultura, com o objetivo de promover e assegurar a implementação de políticas públicas para o setor museológico, com vistas a contribuir para a organização, gestão e desenvolvimento dos museus e seus acervos.

²²² Disponível em: <http://www.ibram.gov.br/>. Acesso em: 07 de jul. 2015.

A inexistência de instrumentos para gerenciar o planejamento estratégico do IBRAM vem dificultando a aplicação dos recursos orçamentários disponibilizados pela Lei Orçamentária Anual²²³. Os recursos recebidos pela Instituição são distribuídos para suas unidades de forma linear ou proporcional, sem que haja uma análise das prioridades, conduzindo ao distanciamento da materialização dos Planos Museológicos²²⁴, ou seja, são cogitações distanciadas das práticas institucionais, que interferem diretamente com as ações de funcionamento do Museu Imperial e conseqüentemente aquelas que são prioridades no âmbito da conservação e restauração.²²⁵

A carência de recursos humanos é outro fator que reflete diretamente no cumprimento da missão do Museu Imperial, o quadro funcional restringe-se a trinta e três funcionários, dentre estes, dois são cedidos temporariamente, um só dispõe de função gratificada e 14 já possuem tempo para se aposentar. Em termos comparativos, o quadro funcional representa 1/4 do quadro de funcionários terceirizados²²⁶.

O único concurso realizado até o momento pelo IBRAM, regulamentado pelo Edital nº1, de 13 de janeiro de 2010, relativo ao “Concurso Público de Provas e Títulos para Provimento de Cargos de Nível Médio e de Nível Superior”, contemplou sete vagas para o Museu, sendo destas, apenas uma vaga para o Setor de Museologia e nenhuma vaga para o Laboratório de Conservação e Restauração, o que vem refletindo diretamente nas ações de conservação do acervo da Instituição. Em meio a essas dificuldades, se junta a evasão dos últimos concursados, sobretudo em razão da baixa retribuição financeira dos cargos.²²⁷

²²³ A Lei Orçamentária Anual é um instrumento elaborado pelo Poder Executivo com vistas a estabelecer despesas e as receitas que serão realizadas no ano subsequente, em cumprimento a Constituição Federal que determina que o orçamento deve ser votado pelo Poder Legislativo. Disponível em <http://www.orcamentofederal.gov.br/perguntasfrequentes/o-que-e-lei-orcamentaria-anual-loa>. Acesso em: 07 de jul.2015.

²²⁴ O Plano Museológico é ferramenta que dispõe sobre a organização da gestão dos museus, “capaz de propiciar o estabelecimento de maior racionalidade e eficiência do fazer museal”. Portaria Normativa nº1 de 5/7/2006, publicada no Diário Oficial da União em 11/07/2006.

²²⁵ Portal da Transparência do Governo Federal permite a consulta diária do “Detalhamento Diário das Despesas”, com detalhes e diariamente atualizados sobre os atos praticados pelas unidades gestoras do Poder Executivo Federal. “Por meio da pesquisa é possível, inclusive, conhecer a fase em que a despesa se encontra: empenho, liquidação e pagamento.” Disponíveis nos sítios: <http://www.portaldatransparencia.gov.br/PortalComprasDiretasOEEElementoDespesa.asp?Ano=2012&CodigoOS=42000&CodigoOrgao=42207&CodigoUG=423002> e <http://www.portaldatransparencia.gov.br/despesasdiarias/empenho?documento=423002422072014NE800069&pagina=4#paginacao>. Acesso em: 07 de jul.2015.

²²⁶ O quadro de funcionários terceirizados do Museu Imperial é representado pelos seguranças, pessoal de limpeza e manutenção, jardineiros, apoio operacional de Som e Luz, recepcionistas e bilheteiros do palácio.

²²⁷ Disponível em: <https://www.museus.gov.br/acessoinformacao/servidores/>. Acesso em 08 jul. 2015.

O Museu Imperial também não dispõe de uma estrutura organizacional formalizada pelo IBRAM, trabalha com uma estrutura funcional implantada à época do IPHAN que vem sendo ajustada, informalmente, de acordo com as práticas de trabalho. Assim, esta estrutura é compreendida por duas coordenadorias, uma técnica, onde os setores subordinados são: arquivo histórico, biblioteca, educação, museologia, museografia/arquitetura, laboratório de conservação e restauração, promoção, Casa Claudio e Souza e Casa Geyer e uma administrativa, que engloba as atividades de informática, finanças, gestão de convênios de contrato, pessoal, segurança e serviços gerais.

O Museu Imperial apresenta ainda, problemas que dificultam apresentá-lo tecnicamente como um Museu que atende às proposições da contemporaneidade, produzindo situações bastante conflitantes para a compreensão dos modelos de gestão do século XXI, tais como: a ausência de política de aquisição e gestão de objetos que visem o estabelecimento de critérios, diretrizes e procedimentos para a aquisição e descarte de peças; resistência dos setores de guarda de acervo em avançar na área da tecnologia da informação, buscando principalmente estratégias que contribuam para a conservação do acervo²²⁸; pouca capacidade de percepção e articulação com diversos segmentos da sociedade com vistas à integração e a troca de conhecimento mais profícua; entendimentos sobre a dicotomia entre o público e o privado.

Como exemplo dessa última colocação, apresenta-se o caso do “Espólio Jorge de Souza Franklim Sampaio²²⁹” que compreende 187 peças²³⁰, depositadas nas instalações do Museu Imperial desde o ano de 1992, quando o proprietário solicitou à direção do Museu que “...os objetos constantes da relação abaixo fiquem em depósito nas instalações do Museu Imperial, em virtude do telhado da minha casa situada na Praça Rui Barbosa nº 55, estar em condições que ameaçam

²²⁸ Ao longo dos últimos anos o Museu Imperial vem executando o Projeto de Digitalização do Acervo – DAMI, com a pretensão de digitalizar todas as suas coleções, visando contribuir principalmente com a preservação, difusão e gestão do seu acervo. No entanto, a execução desse projeto requer iniciativas que sejam apoiadas pelo patrocínio financeiro do setor privado, tendo em vista o alto custo para a contratação de pessoal e a modernização e manutenção dos equipamentos para este fim. Os setores de guarda de acervo do Museu demonstram resistência em tornar o processo de digitalização uma ação de rotina da instituição.

Até a presente data o projeto DAMI já digitalizou 27 coleções, porém, a previsão para a digitalização completa dos livros, periódicos, documentos e demais objetos é de no mínimo dez anos, já que desse processo estão inclusos a descrição, diagnóstico do estado de conservação e imagens. Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/dami/>. Acesso em: 31 de out. 2015.

²²⁹ Jorge de Sousa Franklim Sampaio é bisneto de Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá. (Processo nº01464.000001/92-70, p. 017 – Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM).

²³⁰ Dentre as 187 peças de propriedade do Sr. Jorge de Sousa Franklim Sampaio, em depósito no Museu Imperial, estão: telas a óleo, retratando a família Real Portuguesa e a Imperial Brasileira; mobiliários, relógios, opalinas, porcelanas, candelabros, lustres, esculturas, fotografias, tapetes, viaturas, etc. (Processo nº 01464.000001/92-70, Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM)

o acervo...”(Anexo 2, do Processo de nº MI 001/92). Desde então, esses objetos vêm dividindo os mesmos espaços nas áreas de Reservas Técnica e no circuito expositivo com as coleções que constituem o acervo do Museu, já que se relacionam com o recorte temático.

A discussão das problemáticas enfrentadas pela Instituição será deixada de lado e serão apresentadas as significâncias que o Museu Imperial desperta sobre o imaginário popular, “...para a qual não se encontram explicações técnicas ou racionais” (MUSEU IMPERIAL, 1992, p.5). Poucos museus na história brasileira despertaram ou continuam a despertar um encantamento sobre seus visitantes, que o torna um dos museus mais visitados do Brasil, com números consideráveis de frequentadores, aproximadamente 350.000 visitantes ao ano²³¹, com perspectiva de significativo acréscimo para este ano. Scheiner (2001) analisa que essas relações, entre os museus e o seu público, acontecem porque eles se comunicam a partir da percepção como fenômeno e signo, considera que:

... Livre, plural, apaixonado e contraditório, infinito em sua potência, pode aparecer sob distintas formas, representar todos os modelos culturais e todos os sistemas de pensamento - de acordo com os valores e representações das diferentes sociedades, no tempo e no espaço (SCHEINER, 2001, p. 217).

Ao longo desse processo, o Museu Imperial vem reunindo um significativo acervo relativo ao período imperial brasileiro, adquiridos por compras, transferências, permutas e doações de pessoas ou famílias com proeminência nas diversas áreas, que compreende expressivos conjuntos documentais, bibliográficos e de objetos, totalizando um acervo de aproximadamente 300 mil itens, assim distribuídos:

. **Arquivo Histórico** – constituído por arquivos privados e públicos ligados à formação histórica do Brasil, do estado do Rio de Janeiro e da cidade de Petrópolis, reúne cerca de 250 mil documentos catalogados em três categorias: textuais (manuscritos e impressos), iconográficos (fotografias, gravuras e desenhos) e cartográficos (atlas, mapas e plantas). Acrescem às coleções do Arquivo Histórico, as 43 cadernetas relativas aos diários do imperador D. Pedro II, perfazendo 51 anos - de 1840 a 1891, data da sua morte, onde anotava toda a sua rotina, até mesmo no exílio, escrevendo sobre os assuntos publicados na imprensa europeia e brasileira (BRASIL, 1840-1891). Registrou a morte da Imperatriz, os acontecimentos na República do Brasil, o decreto de banimento, o confisco dos

²³¹ Disponível em: <http://www.museus.gov.br/tag/visitacao/>. Acesso em: 08 de jul.2015.

seus bens, a dedicação às letras e às ciências, fortalecendo o perfil de erudito, até a sua morte em 5 de dezembro de 1891.²³²

. **Biblioteca** - formada por seis grandes coleções com aproximadamente 55 mil títulos. O acervo geral é composto por 47 mil títulos de história geral, do Brasil, regional e, em especial, de Petrópolis, e a Coleção de Obras Raras que possui 8 mil títulos, entre livros, jornais, revistas, almanaques, partituras, ex-libris, relatórios provinciais e ministeriais, leis do Império, obras que pertenceram à família imperial e a outros titulares do Império, com encadernações de luxo, iluminuras, dedicatórias ao imperador, além de obras referentes ao século XVIII e XVII,²³³

. **Museologia** - compreende um acervo de quase 8 mil objetos referentes ao período monárquico e à história da cidade de Petrópolis, incluído o acervo da subunidade Casa Claudio e Souza. Em item subsequente será dada ênfase a constituição do acervo museológico, apresentando-o detalhadamente a partir das suas respectivas tipologias.²³⁴

. **Casa Gayer** - abrange uma coleção de livros, álbuns, pinturas, gravuras, litografias, desenhos, mapas e demais objetos de arte, perfazendo um total de 4.255 obras.²³⁵

A história do Museu Imperial configura uma relação dialética entre condições objetivas e subjetivas impostas por aspectos que se apresentam pelas ideologias, manifestadas, por um lado, pela cultura de elite e, por outro, pela cultura popular, partindo de problemas claramente demarcados na historicidade dos séculos XIX e XX, como o processo de definição das nacionalidades, que dá ênfase aos fatos e vultos destacados. É o passado servindo de elemento de coesão e identidade para produzir sentimentos de pertencimento a uma dada sociedade que, em contrapartida, o legitima como símbolo do Império Brasileiro.

3.4 - As Coleções Museológicas

Para atender aos objetivos deste item, buscar-se-á compreender a formação do acervo do Museu Imperial, por meio da tipologia das coleções museológicas e dos critérios de seleção das peças. O primeiro critério é a sua autenticidade, avaliada a partir da sua procedência, através da qual os objetos adquiriam o status

²³² Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/arquivo-historico.html>. Acesso em: 04 de ago. 2015.

²³³ Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/biblioteca.html>. Acesso em: 04 de ago. 2015.

²³⁴ Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/museologia.html>. Acesso em: 04 de ago. 2015.

²³⁵ Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/geyer>. Acesso em: 04 de ago. 2015.

de testemunho de um tempo histórico. Essa interpretação e atribuição cultural de um valor transformam objetos da vida cotidiana em documentos sobre o passado, tornando-os dignos de serem classificados, conservados e exibidos no museu.

No caso dos museus de história criados no contexto da política de enaltecer as nacionalidades, como o Museu Imperial, os objetivos não deveriam satisfazer apenas o prazer de alguns grupos privilegiados, mas sim de oferecer ao público obras de valor artístico e histórico, imbuídas nos valores patrióticos através do que consideravam as da nação, recolhendo e preservando os indícios do passado nacional e divulgando-os para se popularizarem (POULOT, 1997). Essas instituições deveriam propiciar uma experiência coletiva em que a nação se reconhecesse numa identidade cultural e política.

No Museu Imperial, a representação da história realiza-se pela mobilização de objetos que devem buscar a experiência de uma época imperial. Assim, o processo de formação das coleções implicou na definição de critérios de seleção das peças procedentes da época imperial. Neste sentido, foi privilegiada a escolha de objetos que haviam pertencido aos membros da Família Imperial e aos titulares do Império. Para comprovação do histórico de propriedade eram verificadas as inscrições presentes nos objetos, por exemplo, a gravação de símbolos da monarquia: a coroa imperial, os brasões e monogramas. Também se comprovava a procedência pela pesquisa textual e iconográfica, que indicava que tipos de objetos faziam parte do cotidiano da sociedade monárquica, considerando o estilo e a estética da época.

Devido ao fato do museu ter sido instalado no Palácio de Verão da Família Imperial, foi privilegiada a proposta de recriar os espaços da residência imperial. Entretanto, o antigo Palácio de Petrópolis era uma residência simples que não traduziria o esplendor da época monárquica, o processo de elaboração da memória implicava definir claramente que imagem do passado deveria figurar nas salas de exposições. Terminaram por optar pela produção de espaços que fossem representativos do poder imperial e do “modo de vida” monárquico. Assim, o museu reuniria peças que pertenceram não apenas ao Palácio de Petrópolis, mas aos demais Palácios Imperiais.

A imagem do Império do Brasil deveria ser reconstituída pelos símbolos da monarquia que figurariam de forma idealizada, nas salas do museu. Passados mais de 70 anos, ainda são predominantes as evidências dos personagens e dos valores da sociedade abastada da corte, afastando-se de questões inconvenientes

como a escravidão e outros aspectos considerados sem relevância para a época, contribuindo assim, para a produção do imaginário coletivo sobre o período imperial. Segundo Roger Chartier (2002), é tornar presente uma ausência, a partir de uma representação, substituindo a experiência histórica do Império por uma ideologia vigente da monarquia brasileira.

Pelo olhar desses idealizadores, o regime monárquico conciliava o poder pessoal e político da época na figura do imperador, estabelecendo as relações entre o público e o privado. Foi assim que o espaço do Palácio Imperial foi configurado, apresentando a vida privada da família imperial e, também, os atos do poder político, justificando assim a formação do acervo do museu a partir da coleta de objetos provenientes da sociedade monárquica, dando ênfase à vida pública e privada de D. Pedro II e à história de Petrópolis. Ainda hoje, no acervo museológico poucos objetos representam as classes sociais menos favorecidas.

A busca para essa explicação pode ser definida por Pierre Bourdieu como sendo um acúmulo de valores que se impõe pelas forças do campo, ou seja, com receio de que os visitantes desviem o olhar sobre os conteúdos que interessam apresentar, em razão de que:

Nesses lugares santos de arte em que a sociedade burguesa deposita as relíquias herdadas de um passado que não é o seu, palácios antigos ou grandes mansões históricas aos quais o século XIX acrescentou edifícios imponentes, construídos quase sempre no estilo Greco-romano dos santuários cívicos, tudo contribui para indicar que, à semelhança da oposição entre sagrado e profano, o mundo da arte se opõe ao mundo da vida cotidiana... (BOURDIEU, 2007, p. 168).

A formação das coleções do Museu Imperial iniciou-se em 1940. Números significativos de peças foram sendo acrescentados, por meio de compras e ou doações de colecionadores²³⁶ nos anos que sucederam. As principais coleções sob a guarda do Museu Imperial são: Guilherme Guinle, Família do Conde Modesto Leal, Lineu Paula Machado, Príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, Sociedade de Estudos Brasileiros D. Pedro II, Vasco Machado de Azevedo Lima, Raimundo Ottoni de Castro Maia, Legado Tobias Monteiro, Legado Edmundo da Luz Pinto, Legado Luísa Leite de Sousa e Família Gayer.

Somente em 1958 foi criada a primeira sala para Reserva Técnica objetivando melhores condições de guarda. O crescimento do acervo exigiu acréscimo de espaço para melhor acomodar as coleções e hoje o museu conta

²³⁶ Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/museologia.html>. Acesso em: 10 de set. 2015.

com uma área de 652m² distribuídos em três espaços distintos, incluindo a caixa forte que guarda a coleção de ourivesaria e prataria fora do circuito expositivo. No pavilhão das viaturas, há outra sala destinada aos veículos em reserva com aproximadamente 50m².

Os descendentes da Família Imperial também contribuíram com doações, como a berlinda de aparato do Imperador D. Pedro II, encontrada no Castelo d'Eu, os dois berços da Família e a significativa documentação da “Casa Imperial” (BRASIL, 1941, 1948, 1950). Todavia, em relação a outros doadores, as doações dos descendentes da Família Imperial foram pequenas, o que pode ser visto pelos registros catalográficos.

A história da aquisição de cada peça, a denominada procedência, o histórico de propriedade, podem ser vistos nos processos existentes no Arquivo Administrativo do Museu Imperial, permitindo acompanhar as tramitações legais que possibilitaram a aquisição de objetos provenientes da sociedade monárquica.

Os objetos ao darem entrada no Museu são registrados no “Livro de Registro”²³⁷, com a indicação do registro geral, que são os identificadores referentes a cada um dos itens do acervo e contendo dados como: propriedade da União; a forma de aquisição (transferência, encontradas²³⁸, doação ou compra) e o número do processo. Também são indicadas as características das peças, o seu estado de conservação e o valor atribuído (financeiro). Os mesmos dados de natureza física, contextual e documental sobre cada peça fazem parte de outros documentos que compõem os arquivos do Setor de Museologia do Museu Imperial, onde estão catalogadas todas as peças do acervo, organizadas em fichas individuais, contendo todos os dados acima, além de fotografia e a localização no circuito expositivo. O Setor de Arquivo Administrativo do Museu Imperial detém a guarda dos processos que originaram a entrada de tais objetos.

Diversas são as categorias de objetos que integram o acervo do Museu Imperial, desde o ano de 1940, estando classificadas a partir das seguintes categorias/arrolamento:

Alfaias/103;

Armario/122;

²³⁷ O Livro de Registro do Museu Imperial tem por objetivo controlar todos os bens mensuráveis em dinheiro que pertence à União, só que no Museu Imperial os dados constantes desse Livro não foram atualizados, ou seja, eles permanecem com os dados da época de entrada na instituição. A Guarda do Livro é de responsabilidade do Setor de Patrimônio da Coordenadoria Administrativa do Museu Imperial.

²³⁸ A forma de aquisição denominada “encontrada” está relacionada aos objetos que foram achados nas dependências do Palácio Imperial após a aquisição do imóvel pela União.

Arneses/42;
Artesanato/39;
Cerâmica/1046;
Diversos/624;
Escultura/123;
Heráldica/30;
Iconografia/831;
Indumentária/731;
Insígnia/307;
Instrumento musical/09;
Luminária/85;
Mobiliário/570;
Numismática/1720;
Ourivesaria/315;
Prataria/413;
Relógios/45;
Sigilografia/48;
Tabaqueiras/36;
Viaturas/18 e
Vidros/585,

perfazendo um total de 7.842 objetos²³⁹, sem incluir o acervo da Casa Gayer, já mencionado anteriormente.

Aproximadamente 9% deste acervo encontra-se no circuito expositivo de longa duração, distribuídos pelos ambientes e salas temáticas que buscam reproduzir o cotidiano da Família Imperial em Petrópolis e no Rio de Janeiro, e outros ambientes como o Pavilhão das Viaturas e a Casa Claudio e Souza. As demais peças estão recolhidas em reserva técnicas, disponíveis para a pesquisa interna e do público, ou cedidas temporariamente a outras instituições, mesmo

²³⁹ Dados organizados a partir das informações fornecidas pelo Museu Imperial à Administração Central do IBRAM em 2011. Disponível no Setor de Museologia do Museu Imperial/IBRAM.

contrariando o que havia sido disposto no Art. 49 - “Em hipótese alguma poderão ser cedidos por empréstimos objetos históricos e artísticos do Museu”, do Primeiro Regimento Interno do Museu Imperial, aprovado pelos Decretos 5.474, de 5 de abril de 1940, 21.008 de 22 de abril de 1946 e 25.797 de 10 de novembro de 1948.

As instituições que possuem peças do acervo do Museu Imperial por empréstimo são as seguintes:

Academia Militar das Agulhas Negras²⁴⁰

- Óleo sobre tela – Retrato do General Andrade Neves – RG. 9.691
- Óleo sobre tela – Retrato Luís Osório – RG. 3.127
- Óleo sobre tela – Retrato do General Osório – RG. 9.960

Casa Tavares Guerra (Casa Petrópolis)²⁴¹

- Conjunto de mobiliário com dezesseis peças – RG. 120.315 a 120.331

32º Grupo de Artilharia de Campanha – Grupo Dom Pedro I/Ministério do Exército/Brasília²⁴².

- Óleo sobre tela retrado de sua Majestade o Imperador D. Pedro I – Duque de Bragança dos fins do século XVIII – autoria desconhecida.

Presidência da Republica – Palácio do Planalto²⁴³

- Óleo sobre tela de autoria de Castagneto (1862-1900) representando a abordagem da corveta Maceió de 1875.
- Óleo sobre tela de Jorge Grimm (1846-1887) representando a Praia de Santa Luzia.

Museu Rodoviário de Levy Gasparian²⁴⁴

- Diligência “Mazeppa” manufaturada na Inglaterra em 1854, fazia o transporte entre o Rio de Janeiro e Petrópolis.

Museu da República²⁴⁵

- Óleo sobre tela de Edouard Vienot retratando Bernardo Clemente Pinto - 1862. RG. 59.764
- Óleo sobre tela de Edouard Vienot retratando António Clemente Pinto - Século XIX – RG. 59.762
- Óleo de Emil Bauch retratando Antônio Clemente Pinto – Século XIX – RG 59.763

²⁴⁰ Processo nº 571/1979. Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

²⁴¹ Processo sem número de identificação. Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

²⁴² Processo nº 01464.000217/1971-48. Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

²⁴³ Processo nº 01464.000217/1971-48. Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

²⁴⁴ Ofício de 29 de abril de 1970 – Pasta de Ofícios expedidos/Arquivo Administrativo do Museu Imperial

²⁴⁵ Processo nº 264/1966. Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

Museu Nacional da Quinta da Boa Vista²⁴⁶

- Óleo sobre tela – Retrato de D. João VI – RG 5.888

Museu Solar Monjardim²⁴⁷

- Comua – RG 117.347

Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty²⁴⁸

- Oléo sobre tela – Retrato da Marquesa do Itamarati – RG.79.400

Museu Histórico Nacional²⁴⁹

- 3 Carabinas – RG. 9346; RG. 59.791; RG. 59.792

- Espada – RG. 56.964

Museu Casa do Colono/Petrópolis²⁵⁰

- Arca em forma de banco – RG 63.617

- Altar do Santo Cristo dos Milagres – RG. 5.782

- Broche (artesanato) – RG. 61.569

- Cadeiras (quatro) – RG. 1.215; RG. 1.216; RG. 1.218; RG.1.219

- Caixa de música – RG. 1.564

- Caixa com tampo de vidro – RG. 2.881

- Copos em vidro (quatro) – RG. 13.590; RG. 1.416; RG. 61.493; RG. 75.123

- Estatueta de Carlos Spangenberg – RG.74.569

- Estatueta de Guilherme I – RG. 61.502

- Ferro para aplicação de guta-perche – RG. 64.341

- Ferro para extração de dentes – RG. 64.341

- Pote com tampa – RG. 1.028

- Placas de ardósia (quatro) – RG. 62.213 a 62.216

- Máquina de costura – RG 61.969

- Mesas de encostar (três) – RG. 59.464; RG. 59.494 A; RG. 59.466

- Mesa de cabeceira – RG 64.322

- Retrato da Família de João Tannein (fotografia com moldura) – RG. 95.784

Algumas peças são consideradas mais representativas e valiosas por terem mais representatividade em relação ao simbolismo do poder imperial. As insígnias Imperiais dos Imperadores D. Pedro I e D. Pedro II, os cetros, os trajes imperiais, o trono e a berlinda são expostos em salas ou vitrines especiais, como forma de valorizar o caráter simbólico e evocativo desses objetos que eram usados nas

²⁴⁶ Processo nº 428/1966. Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

²⁴⁷ Processo nº 669/2006. Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

²⁴⁸ Processo nº 65/1965. Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

²⁴⁹ Processo nº 218/1986. Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

²⁵⁰ Processo nº 447/1975. Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

coroações dos monarcas, e nos eventos, abertura e fechamento da Assembléia Geral.

Em termos financeiro e simbólico, a coroa imperial de D. Pedro II é a peça mais valiosa. Povoava o imaginário social, produzindo uma cultura híbrida (CANCLINI, 1998), que evoca sentimentos nas camadas mais populares. Em ouro cinzelado, composta de 640 brilhantes e 100 pérolas, pesando 1.856g, foi confeccionada por Carlos Marin, ourives da Casa Imperial, para a sagração e coroação do Imperador²⁵¹. Com o fim do regime monárquico, a coroa foi recolhida pelo governo da República ficando depositada no Tesouro Nacional até a sua transferência para o Museu.

A coroa imperial de D. Pedro I, manufaturada a ouro cinzelado, pelo ourives fluminense Manuel Inácio de Loiola, sob a orientação de Inácio Luís da Costa, pesa 2.689g, com 0,365m de altura, 0,200m de diâmetro, os brilhantes que a adornavam foram cravados na coroa do seu filho, D. Pedro II. Existem relatos que esta coroa por vezes esteve para ser derretida, sendo a primeira durante a Guerra do Paraguai, quando o Imperador fazia doações para angariar fundos e outra foi em 1941, quando um funcionário da Casa da Moeda, por ocasião da organização do Museu Imperial, encontrou os pedaços de ouro e percebendo que deveria ser a coroa comunicou a Alcindo Sodré, que providenciou os trâmites para sua transferência para o Museu (MUSEU IMPERIAL, 1992, p. 64).

O cetro de D. Pedro I, que também foi usado pelo imperador D. Pedro II, é manufaturado em ouro, com a medida de 2,05m de altura, rematado por um dragão, o símbolo dos Braganças, cujos olhos continham dois pequenos brilhantes. A este cetro acrescenta-se outro exemplar, um pequeno de D. Pedro II, em marfim e bronze cinzelado e dourado a fogo, com 1,40m de altura. Foram transferidos para o Museu Imperial pelo Tesouro Nacional e pelo Museu Histórico Nacional, respectivamente.

O traje imperial de D. Pedro II é constituído pelo manto em veludo verde, lhama dourado e motivos bordados a fios de ouro, canutilhos (fosco, brilhantes e frisados) lantejoulas, palhetas, cordão e fios de ouro nas dimensões (3,050 x 1,930)m, completado por uma murça de penas de papo de tucano de bico preto sobre cetim de seda bege e verde escuro, especialmente encomendados para a sua coroação em 18 de julho de 1841; o chapéu confeccionado por João Carlos

²⁵¹ Ficha técnica do Setor de Museologia do Museu Imperial/IBRAM - RG: 3904

Palhares em veludo branco com bordados a ouro; a veste²⁵² aberta na frente com comprimento até os joelhos, de cetim branco com bordados a ouro e renda branca nas mangas; manípulos em forma de laços em cetim branco, com bordados de ramos de carvalho a ouro e pequenas estrelas, tudo em tamanho reduzido. No centro de cada manípulo, uma rosácea franzida bordada e costurada; faixa também em cetim branco bordada a ouro, lírios e campânulas em cada prega, sendo totalizado por quatro no sentido horizontal. A faixa contorna a cintura formando um laço do lado direito, pendendo duas pontas com longa franja de canutilhos dourados; o par de sapatos com palmetas estilizadas com ramagens de carvalho e gavinhas bordados a ouro sobre cetim branco, arrematado na frente com roseta de renda; par de luvas de malha branca, de seda bordada a ouro com as armas do Império do Brasil. Tal traje foi criado buscando conceber o que seria um traje romântico de um cavaleiro do Renascimento para uma investidura solene.²⁵³ À época da constituição do acervo do Museu Imperial, o traje foi transferido do Museu Histórico Nacional e encontra-se exposto em uma sala especial denominada Sala do Manto.

Na Sala das Coroas, também encontra-se uma vitrine com a pena de ouro usada pela Princesa Isabel para assinar a Lei Áurea, confeccionada em ouro 18 quilates, com 27 diamantes e 25 pedras vermelhas cravejadas em toda a sua extensão. Tal objeto foi comprado no ano de 2006, pelo valor de 500 mil reais, das mãos do bisneto da princesa, D. Pedro Carlos, que reside em Petrópolis.

Outro objeto que se destaca pelo poder imperial é o trono que pertenceu ao imperador D. Pedro II, todo trabalhado em talha dourada com forro de veludo verde, tendo em seu encosto a sigla P 2º I (Pedro Segundo Imperador), entre duas palmas, bordados a fios de ouro, com pés dianteiros estilizados em forma de efígies e, no alto do espaldar, o dragão símbolo dos Braganças, sentado com a cabeça um pouco voltada para a esquerda. Esta peça exposta nos dias atuais na Sala do Trono foi transferida do Museu Histórico Nacional, apesar das reservas de Gustavo Barroso à época.²⁵⁴

A berlinda de aparato, considerada a viatura mais importante do Império foi encomendada aos ingleses para a sagração e coroação do imperador D. Pedro II, sendo chamada pelo povo de Carro Cor de Cana e Monte de Prata pelo

²⁵² A veste que encontra-se no Museu Imperial é da fase adulta do imperador e não tem referência de quando foi confeccionada para substituir a da coroação de 1841, quando o imperador tinha 15 anos de idade. A veste da coroação integra o acervo do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora, Minas Gerais.

²⁵³ Ficha técnica do Setor de Museologia/Museu Imperial/IBRAM – RG: Manto Imperial: 2029 e Traje Majestático: 120.975.

²⁵⁴ Processo nº 93/ 31/12/1940, Arquivo Administrativo do Museu Imperial/IBRAM.

encantamento que despertava (MUSEU IMPERIAL, 2013, p. 30). Este carro encontra-se exposto na Sala das Viaturas, juntamente com outros veículos que constituem a Coleção de Viaturas do Museu Imperial, pertencentes aos séculos XVIII e XIX, como cadeiras de arruar, com e sem policromias, carro mail-coach, liteiras de campo, carroças, carrinho de criança, carrinho de bonecas, carruagem da família imperial e outras lindas, além da locomotiva Maria Fumaça, que fazia o transporte ferroviário entre o Rio de Janeiro e Petrópolis.

A coleção de mobiliário, com itens manufaturados em madeira de lei, como o jacarandá e o mogno, por fornecedores da Casa Imperial e outros de origem estrangeira, foram trazidos dos Palácios da Corte, já que os móveis do Palácio de Petrópolis eram considerados simples para recompor os ambientes do Museu. Entre as peças constam camas, guarda roupas, mesas, cadeiras (muitas com palhinhas), escrivaninhas, cômodas, estantes, etáger, espreguiçadeiras, dunquerque, camiseiros, lavatórios, toucadores, mesas, mesas de canto, mesas de centro (algumas com tampo de mármore, com mosaico italiano e outras adornadas com madrepérola), psiché, sofás, poltronas, alguns com revestimentos em marroquim e outros com elegantes tapeçarias Aubusson, a exemplo dos da Imperatriz Teresa Cristina, que no topo do espaldar são encimados pela coroa imperial e a inicial T de Teresa Cristina. Outros exemplos têm marchetaria ou incrustações em bronze dourado, entalhes com folha de ouro e alguns com as armas imperiais e ou as iniciais dos imperadores, com grande valor simbólico, a exemplo do trono imperial.

Neste contexto do mobiliário, insere-se a coleção de berços da Casa Imperial. O berço de talha dourada foi manufaturado para o filho do Duque de Saxe, o neto mais velho do Imperador, D. Pedro Augusto, e depois usado também pelo príncipe de Grão Pará²⁵⁵. Juntam-se a esse, mais dois berços que pertenceram aos filhos de D. Pedro II e que eram usados no Paço de São Cristóvão e na Fazenda de Santa Cruz. Ambos são confeccionados em mogno, com ornamentos em bronze e marfim, revestidos em seda e acabamento com franjas em fios de ouro, da mesma forma que os dosséis.

A coleção de cerâmicas²⁵⁶ usadas pelos Titulares do Império é outro destaque do acervo do museu. Praticamente todas são brasonadas ou com monogramas, originárias de fabricantes nacionais e do exterior, demonstrando o

²⁵⁵ Ficha técnica do Setor de Museologia/Museu Imperial/IBRAM – RG: 3.189.

²⁵⁶ Nesta categoria cerâmica, incluem-se a terracota, louça vidrada, faiança, maiólica, faiança fina, grés, biscuit, porcelana mole, porcelana dura, porcelana alemã, porcelana brasileira, conforme as descrições realizadas por Eldino da Fonseca Brancante. (1981, p. 1).

quanto eram considerados artigos de elegância e luxo nos palácios e mansões do século XIX, sem contar que eram também manufaturadas para souvenirs comemorativos, a exemplo das louças do serviço comemorativo da Independência do Brasil, de 1824.

Em sua maioria as peças, alguns exemplares únicos que constam da coleção do Museu Imperial, apresentam serviços com pinturas esmeradas em formas de flores, animais, paisagens e pássaros, com ornamentos filetados, arabescos e motivos florais em ouro e prata, originárias das Cia. das Índias, das fábricas de Sèvres, de Saxe, Boug-la-reine, Sarreguemines, Capo di Monte, Limoges, Santo Antônio, Maiolica, Copeland, Vista Alegre e outras não menos nobres, encomendadas no Japão ou na China. Incluem-se nesse conjunto vasos ornamentais, serviços de lavatório, escarradeiras, serviços de chá, serviços de cafezinho, serviços de jantar, conchas fruteiras, jardineiras, cremeiras, tigelas de diversos tamanhos, figuras,oringas, porta-joias, cofres, floreiras, placas, tinteiros, bombonier, estatuetas, frascos de perfumes, dedais, bibelôs, caixas para pó-de-arroz, saboneteiras e, até mesmo, cabos para leques.

Jenny Dreyfus, em 1982, publicou “Louça da Aristocracia no Brasil”, onde pormenoriza a história dos fabricantes das porcelanas brasonadas do período imperial brasileiro, corroborando com a descrição da coleção do Museu Imperial. O trecho a seguir confirma essa característica:

...Brasil Império, com seus dois Reinados, representado pelas baixelas dos imperantes e titulares agraciados naquela época, acervo esse constituído de peças brasonadas, apenas coroadas ou simplesmente marcadas com iniciais e monogramas, desde que devidamente autenticada e comprovada sua procedência (DREYFUS, 1982, p.11).

Uma peça que não pode deixar de ser mencionada é o cofre que a Rainha Maria Amélia, mulher de Luís Felipe, Rei dos Franceses, encomendou para guardar papeis e outras peças e, mais tarde, presenteou-o ao filho, o Príncipe de Joinville, por ocasião do seu casamento com a irmã de D. Pedro II, a Princesa D. Francisca. O objeto, manufaturado com placas de porcelana de Sèvres e bronze dourado, da metade do século XIX, de dimensões (0,54 x 0,620 x 0,320) m, é grandioso e admirável. São cinco painéis de porcelana pintados e distribuídos pela parte superior e as laterais. O superior representa uma tela de Horácio Vernet (1780-1863), *A Tomada do Forte de São João Ulhoa*, em 1838; o painel frontal, *SS.AA.RR. Príncipe e Princesa de Joinville dirigem-se depois do casamento, para bordo da fragata La Belle Poule*, fundeada no Rio de Janeiro; o posterior,

Embarque dos Despojos de Napoleão Bonaparte, em Santa Helena, segundo o original de Luís Gabriel Isabey (1803-1886); e os dois laterais, *La Belle Poule diante da Ponta do Serralho*, e o *L'Hercule fundeado no porto de Rhode Island*, saúda a cidade. Os demais painéis são de autoria de Luís Garneray (1783-1857).²⁵⁷

Outra coleção com destaque é a de cristais, pela quantidade de peças relacionadas com os serviços imperiais e os titulares do império. Fortunée Levy (1943), um dos conservadores do Museu Imperial, os identificou pela ornamentação com ramos de café e fumo, inscrições com as iniciais, coroas (Imperador, Barão, Visconde, etc.) ou a esfinge do Imperador. A maioria dessas peças foi registrada como cristais Bacarat ou da Boêmia e é composta por serviços de higiene, queijeiras, variados copos de serviços, diversas garrafas d'água, licores e cálices, frascos de essências, etc. Merecem destaque os cristais gravados por Guilherme e Henrique Sieber, alemães, moradores de Petrópolis, gravadores de vidro que faziam souvenir como "Lembrança de Petrópolis" ou outro desenho a frente dos compradores. A Imperatriz encomendou, em 1868, quatro copos aos irmãos que gravaram a fachada do Palácio Imperial de Verão (MUSEU IMPERIAL, 1992, p. 252).

Passa-se neste momento para as ordens honoríficas que simbolizam a condecoração como sinal de distinção honrosa, com a finalidade exclusiva de premiar, e de certa forma, recompensar seus súditos por méritos agraciados. D. Pedro I criou as três primeiras ordens brasileiras que foram a Ordem Imperial do Cruzeiro, a Ordem de D. Pedro I, Fundador do Império, e a Ordem da Rosa. As Ordens portuguesas eram a Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo, a Ordem de São Bento de Avis e a Ordem de São Tiago da Espada, nacionalizadas durante o reinado de D. Pedro II. A coleção de insígnias do Museu é constituída por ordens agraciadas aos titulares do Império nacionais ou internacionais e em sua maioria são manufaturadas em ouro, esmalte, brilhantes, diamantes, esmeraldas, rubis e prata.

Outras insígnias também fazem parte da coleção, são objetos usados como sinais de distinção, individuais ou coletivos, de função, dignidade, posto, comando, poder, nobreza, nacionalidade, etc. Estão incluídas nesta categoria as bandeiras, estandartes, flâmulas, galhardetes do Império e da República, brasões e condecorações que refletem a nobreza brasileira durante o primeiro e o segundo reinado, confeccionados em vários materiais.

²⁵⁷ Ficha técnica do Setor de Museologia/Museu Imperial/IBRAM – RG: 54.267.

As moedas e medalhas configuram uma coleção com peças em profusão confeccionadas em ouro, prata ou bronze. Algumas com valores venais à época e outras comemorativas de Exposições Hortícolas de Petrópolis, da Lei Orgânica do Corpo Diplomático, da Aclamação de D. João VI, da Lei do Ventre Livre, não menos valiosas em termos dos materiais que as constituem.

As coleções de ourivesaria e prataria, produzidas entre os séculos XVIII e XIX, são constituídas por joias e adereços que se destacam pela extraordinária manufatura, pela preciosidade dos materiais que as constituem, diamantes, esmaltes, esmeraldas, ametistas, rubis, brilhantes, marfim, sem contar o caráter histórico/cultural que as relaciona com os seus proprietários.

Alguns exemplos a destacar são da Imperatriz D. Leopoldina, integram a coleção os brincos e colar em filigranas de ouro com esmaltes, rubis orientais e esmeraldas; de D. Amélia, a caixa de confeitos com um medalhão em esmaltes com a inicial “A” cravejada em brilhantes e a aliança de ouro que pertenceu a D. Pedro I, com dois aros entrelaçados, tendo em um na parte interna, gravado “Pedro 1º Imperador” e no outro aro “Amélia de Leuchtenberg – 2 de agosto de 1829”; da Marquesa de Santos, um colar que se destaca entre os demais pelo tamanho das ametistas (14) acopladas em caixa de ouro filigranado, finalizado com uma ametista maior, sob um camafeu de concha com o busto de D. Pedro I. Acrescenta-se a esta coleção brincos, braceletes, camafeus, pulseiras, broches, anéis, fivelas, abotoaduras, objetos de devoção pessoal, tabaqueiras, caixas de confeitos e rapé que pertenceram a barões e baronesas, a condes e a condessas e outros ilustres titulares da Corte, manufaturadas no Brasil e no exterior.

Uma curiosidade a ser destacada nesta coleção de ourivesaria são as pulseiras e os braceletes de escravas, em ouro de 14 quilates, da joalheria baiana do século XIX, com técnicas de estamparia, cinzelaria e filigrana que pertenceram à coleção do Professor e Historiador de Arte José Mariano Filho (MUSEU IMPERIAL, 1992, p.95).

As pratarias originárias de manufactureiros ingleses, portugueses, baianos, gaúchos, inseridas no contexto do século XVIII e XIX no Brasil estão presentes no acervo através de uma série de objetos ornamentais e utilitários sofisticados, que se aliam à perfeição técnica e à riqueza decorativa, valorizadas pelos nobres do Império. Como exemplos podem ser citados: a coleção de faqueiros, os paliteiros estatuetas, baixelas, os cocos para retirada de água dos depósitos, urinol, os jarros com bacia, as compoteiras, os castiçais, as tabaqueiras, as peças de arte sacra

que adornavam os altares e os santos, à época, representados por castiçais, turíbulos etc.; da mesma forma que os objetos de toalete, como os elaborados cabos de escovas de cabelo e de roupa, as calçadeiras e tampas dos potes de cristal das essências, que englobam os objetos pessoais.

As pinturas são, em sua maioria, óleo sobre tela. Há também em número menos expressivo óleo sobre madeira, como o de Pedro José Pinto Peres de 1888, intitulado Missa no Campo de São Cristóvão. Algumas obras foram produzidas no Brasil por meio do ensino acadêmico, introduzido pela Missão Artística francesa e outras no exterior, mas em sua maioria adotam o estilo neoclássico (MUSEU IMPERIAL, 1992, p.104).

Integra a coleção um significativo número de pinturas históricas, ou seja, os que evidenciam os grandes acontecimentos políticos e sociais do país, as paisagens, em especial as do Rio de Janeiro e de Petrópolis, e o retratismo que ganhou efervescência no período imperial, com ênfase no Imperador e sua família e nos outros vultos destacados da sociedade monárquica.

Alguns exemplos de artistas que figuram na coleção a óleo do Museu Imperial são:

Pinturas históricas: Jean Batiste Debret (1768-1848), François René Moreaux (1807-1860), Alessandro Cicarelli (1811-1879), Vitor Meireles de Lima (1832-1903), Pedro José Pinto Peres (1841-1923), Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1902);

Retratos: Domingos Antonio de Sequeira (1768-1837), Simplício Rodrigues de Sá (....-1839), Friedrich Dürck (1809-1884), Armand Julien Pallière (1784-1862), Félix Emile Taunay (1795-1881), José Correia de Lima (1814-1857); Edouard Vienot (1804-....), Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1902), Edmond Viancin (1836-1877), Raymonde Auguste Quinsac de Monvoisin (1790-1870), Joaquim da Rocha Fragoso (....-1893), Henrique José da Silva (1792-1834), Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879);

Paisagens: Pieter Godfred Bertichen (1796 -), Giovanni Batista Molinelli (....-.....), Domingos Garcia y Vasquez (1876-1912); Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888); Jean Baptiste Henri Durand – Brager (1814-1879), Henri Nicolas Vinet (1817-1876), Francisco Ribeiro (....- 1896), Louis Bourbon (Conde D'Áquila) (1824-1897), Edoardo de Martino (1838-1912), Friedrich Hagedorn (1814-1890);

Natureza morta: Agostinho José da Mota (1824-1878).

Coleção não menos importante é a de esculturas, com importante significância no acervo do Museu Imperial. As obras são em diversos tamanhos e representações, constituídas em mármore, bronze, terracota, gesso e com assinatura dos artistas e a data de manufatura. D. Pedro II é o mais representado, em todas as fases do seu longo reinado, seguido da Imperatriz e de outros personagens do império. Há ainda as esculturas alegóricas ou mitológicas como a “Mima”, em mármore de Carrara, esculpida pelo Conde Arthur de Gobineau, em Roma, no ano de 1879, por encomenda do Imperador. Outro exemplo, é o busto do Imperador aos catorze anos, executado por Zéphirin Ferrez (1797-1851), francês que transferiu-se para o Brasil com o irmão Marc Ferrez (1788-1850), em 1817, após terem estudado na Escola de Belas Artes de Paris²⁵⁸.

Rodolfo Bernardelli (1852-1931) professor e depois diretor da Academia Imperial de Belas Artes também figura entre os escultores a serem destacados, pela execução do busto da Imperatriz D. Teresa Cristina, em mármore de Carrara, seguido de Ferdinand Friedrich August Pettrich (1798-1872), que executou em 1850 o busto do Marquês de São João Marcos.

Junta-se também à coleção de esculturas, as de caráter religioso, ou seja as devocionais, estatuetas decorativas e as mais recentes, que representam o Presidente Getúlio Vargas e outros personagens do cenário petropolitano, que contribuíram para a criação do Museu Imperial.

Os instrumentos musicais formam uma coleção de destaque e praticamente todas as peças estão em exposição no Palácio. Merecem especial atenção o pianoforte da marca inglesa Broadwood, que teria pertencido a D. Pedro I, o piano que pertenceu a Imperatriz D. Teresa Cristina, o violino com incrustações de madrepérola de D. Pedro II, a espineta manufaturada por Mathias Bosten em 1785, em madeira dourada e pintura a mão no estilo Luís XVI, tornando-se o único exemplar no Brasil e único remanescente do artífice germânico “Mestre de Cravos da Real Câmara” com oficina em Lisboa, com cordas pinçadas.

Ao entrar no saguão do Palácio Imperial, à direita, está a única peça que realmente pertenceu à antiga residência de verão dos imperadores, o relógio armário que badala diariamente na presença dos visitantes e dos funcionários, despertando especial atenção. Lourenço Luís Lacombe dizia que “O que ficou representa o passado, um passado que pode ser enriquecido de verdade e

²⁵⁸ No Rio de Janeiro, se juntou à Missão Artística Francesa, tornando-se responsável pela cadeira de Gravura da Academia e Escola Real das Artes, que mais tarde passaria a Academia Imperial de Belas Artes, juntamente com o irmão que lecionava Escultura.

permanência” (1987, p. 22). Esta é apenas uma das peças que compõem a coleção de relógios, constituída por quarenta e cinco objetos ; destacam-se também outros relógios armários, relógios de mesa, como o de bronze cinzelado manufaturado por Thomire, presente do Rei Luís Filipe a D. Pedro II, o de bronze que pertenceu ao Conselheiro Paulo Barbosa da Silva, Mordomo da Casa Imperial, vários de bolso, em madeira, prata, ouro e cravejados com pedras brancas, decorados com esmaltes, dos fins do século XVIII, e também os que têm os retratos de D. Pedro II e de D. Teresa Cristina, fabricados em ouro e esmalte, em grande número para serem presenteados aos amigos dos imperadores (MUSEU IMPERIAL, 1992, p. 187).

Objetos da coleção de armaria são compostos por armas de fogo, armas brancas como espadas, espadins e sabres, que ajudam a revelar as preciosidades dos ornamentos dessa categoria, identificados pelas Armas da Corte, honoríficas, que eram diferenciadas de acordo com o status dos funcionários que serviam a nobreza, com detalhes em ouro, prata, bronze, madreperolas, brilhantes e outras pedras preciosas, com esmerados acabamentos. Integram ainda esta coleção, as armas de militares do império e as presenteadas por nobres de outros países ao Imperador, da mesma forma que as de caça e de guerra.

Lã, algodão, fios de ouro, fios de prata, seda, pelica, assim são os materiais constitutivos das peças que integram a coleção de indumentária, uma raridade a parte. Reúne um número considerável de objetos, em sua maioria orientada pela representação do poder dominante da elite imperial, outras são consideradas como artigos de luxo do cotidiano dos titulares do império, originários de fabricantes importantes no Brasil e no exterior. O trecho a seguir destaca a importância desse tipo de objetos no acervo de um museu:

A história dos têxteis é praticamente a história da civilização. Em todo o mundo foram elaborados desde o tempo mais remoto para fins utilitários, cerimoniais, funerários, religiosos, etc. Originalmente não foram concebidos como obras de arte, senão como objetos funcionais, no entanto transmitem informações importantes desde vários pontos de vista: histórico, estético, antropológico, tecnológico etc. Por esta razão sua preservação é relevante e uma vez no museu, passam a ser objetos patrimoniais, as vezes únicos em seu tipo (TOCA, 2004, p. 9)(Tradução nossa)²⁵⁹.

²⁵⁹ La historia de los textiles es prácticamente la historia de la civilización. En todo el mundo han sido elaborados desde el tiempo más remoto, para fines utilitarios, ceremoniales, funerarios, religiosos etc. Originalmente no fueron concebidos como obras de arte, sino como objetos funcionales, por lo que transmiten información importante desde varios puntos de vista: histórico, estético, antropológico, tecnológico etc. Por esta razón su preservación es relevante una vez en el museo, pasan a ser objetos patrimoniales, a veces únicos en su tipo.

As peças da coleção de indumentária são bem diversificadas, passando pelo vestuário masculino, representado pelos uniformes militares, casacas, fardas como as de D. Pedro II e do Conde D'Eu, ceroulas, camisolas em cambráia de algodão de D. Pedro I, até a indumentária feminina e infantil, composta pelos vestidos, lenços, luvas, mantilhas, sombrinhas, saias, meias, espartilhos, camisolas, calçados, casaquinhos, camisas de pagão, toquinhas, entre outras como as luvas de pelica da Baronesa de Loreto.

Destacam-se nessa coleção as vestes imperiais compostas por mais dois conjuntos além dos já mencionados trajes imperiais, como apresentado a seguir:

- Manto de Grão-Mestre da Ordem Imperial do Cruzeiro - Peça única executada para a coroação e sagração de D. Pedro II, em 18 de julho de 1841, doada pelo Príncipe D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança. Confeccionado por Inácio Joaquim dos Santos, em escumilha de seda branca, em quatro panos costurado ao centro e nos lados, no sentido do comprimento, com 376 estrelas salpicadas, de cinco pontas bordadas em azul claro, tendo ao centro e em cada ponta, estrasse da mesma cor, quatro alamares nos ombros e no peito, dois com campânulas e dois menores, bordado com a mesma linha e a placa da Ordem Imperial do Cruzeiro à esquerda do peito, bordada com canutilhos, lantejoulas, fitilhos dourados e galão franjado contornando toda a extensão do manto.

- Trajes imperiais de D. Teresa Cristina - Comprada do Príncipe D. João de Orleans e Bragança, os trajes da Imperatriz de meados do século XIX, de manufatura brasileira, são compostos por corpete de tafetá de seda natural branco, com decote amplo, em forma de V, debruado de organza branca, plissada e arrematada com entremeio de renda; duas séries de ornatos de renda em fios de ouro, nas partes superior e médias do decote e das cavas; galão dourado, formando um arremate, na parte inferior também terminado em V, na frente e nas costas, onde encontram-se duas filas de pequenas casas, destinadas a receber os cordões com que a peça era ajustada ao corpo; saia franzida na cintura, com cauda e bolsos laterais, do mesmo tecido e bordados a fios de ouro com ramos de folhas de carvalho em toda a volta²⁶⁰.

O traje da Imperatriz é finalizado por um manto em veludo verde nas dimensões (3,00 x 1,60) m, com forro em tafetá natural, cercadura com bordados a fios de ouro, com motivos de ramos de carvalho, salpicado por estrelas, coroa imperial e esfera armilar com arremate nas bordas, contornado por galão em fio de

²⁶⁰ Ficha técnica do Setor de Museologia/Museu Imperial/IBRAM – RG: Saia 104.102 e Corpete 104.103.

ouro. O manto é preso pela cintura. Esta peça ainda pertence à Família Imperial, entretanto encontra-se há anos, sob a guarda do Museu Imperial²⁶¹.

Os leques, dentre os acessórios de indumentária, merecem menção à parte, não só pela quantidade, mas também pela diversidade de estilos e materiais que os constituem. Os femininos são constituídos em rendas de Bruxelas, penas de pavão, penas de avestruz e plumas brancas e pretas com varetas de marfim, tartaruga e madrepérolas, e os leques “mandarins” onde as roupinhas dos personagens são de seda, coladas e as cabeças de marfim pintadas. Há ainda os leques conhecidos como “comemorativos”, que representam os fatos marcantes históricos e sociais. Em geral, esses leques eram encomendados na China e foram muito utilizados com D. João VI, crescendo nos reinados de D. Pedro I e D. Pedro II.

O exemplo dos leques comemorativos que integram a coleção do Museu Imperial são os relacionados com: a comemoração das constituições brasileiras e portuguesas da década de 1820, em papel policromado e marfim; a Organização Política do Império Brasileiro, com efígie de D. Pedro I, de 1824, em papel policromado e charão; a Proclamação de D. Pedro como Defensor Perpétuo do Brasil, em marfim e as varetas mestras de madrepérola com papel policromado; a Maioridade de D. Pedro II, em varetas de charão e folha de papel policromado; o casamento de D. Pedro II com D. Teresa Cristina, em marfim e varetas mestras de madrepérola com papel policromado.

O Museu Imperial também possui um considerável acervo catalogado como artesanato e na categoria diversos, que seguem a temática predominante do Império e são representados pela arte plumária, como redes e cocares que foram oferecidos a D. Pedro II por indígenas brasileiros, mechas de cabelos de Príncipes e Princesas, braço mecânico de oficial que lutou na Guerra do Paraguai, alguns fragmentos pétreos, bombas extintoras do século XIX, demais enfeites e utensílios, como trabalhos realizados por artesãos alemães que residiam em Petrópolis, a exemplo de Carlos Spangenberg, que tornou-se famoso pelos seus trabalhos em esculturas em madeira, objetos de adorno, molduras, pequenas figuras, broches, bengalas, pulseiras e outras peças.

Enfim, tentou-se caracterizar a grande diversidade de peças que integram as coleções do Museu Imperial e que produzem e preservam a memória dos personagens e dos fatos do regime monárquico.

²⁶¹ Projeto de conservação e restauração das vestes imperiais do Segundo Reinado. Laboratório de Conservação e Restauração/Museu Imperial/IBRAM.

Segundo a historiadora Lilia Schwarcz, a monarquia brasileira buscava o luxo nas cortes europeias, copiando o aspecto de sociedade civilizada para os “trópicos”, cujo principal representante era o Imperador e sua família. As coleções do Museu Imperial claramente respaldam essa afirmação, caracterizada no trecho de obra da autora apresentado a seguir:

A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação dos bens culturais reificados nos produtos ingleses e franceses [...] Roupas elegantes para senhoras, sem esquecer os enchimentos, que permitiam milagres arredondando partes sem forma do corpo. O ramallete nas mãos das damas, o charuto para os homens, os bailes nos cassinos, entre Gros grains (gorgorões), filós, fios de ouro, plumas, rendas de Bruxelas e da Inglaterra, enfim, aí está toda uma terminologia que revela uma descoberta fundamental: a vida da corte [...](SCHWARCZ, 1998, p. 240).

E dessa forma o Museu Imperial consolidou o seu espaço entre as principais instituições museológicas brasileiras, fazendo com que o Palácio de Verão do Imperador reabrisse suas portas, se tornando o espaço dos objetos produzidos na sociedade imperial, assumindo assim, a responsabilidade de preservá-los como bens simbólicos de um momento histórico/cultural do Brasil, dando-lhes novo status, o de patrimônio da nação.

3.5 - Conservação e Restauração das Coleções Museológicas

No decorrer deste item pretende-se descrever a rotina de trabalho no Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, apresentando como os tratamentos são realizados nas coleções museológicas, cujas peças são constituídas por diversos suportes, conforme apresentado em item anterior (papel, têxtil, couro, metal, marfim, cerâmicas, materiais pétreos, madeira, etc.).

O Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial foi instituído oficialmente em 1975, mediante a Portaria Ministerial nº 487, de 07 de outubro de 1975²⁶², como uma Seção de Conservação e Restauração, subordinada à Divisão de Museologia da Coordenadoria Técnica. Na atualidade, está diretamente subordinado à Coordenação Técnica e tem, informalmente, como competência, planejar, desenvolver, coordenar e avaliar as ações de conservação e restauração do acervo arquivístico, bibliográfico e museológico do Museu Imperial.

²⁶² Pasta de Regimento Interno e seus anexos. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

Na busca por informações nos arquivos administrativos do Museu, referentes ao setor, constatou-se que o Laboratório já funcionava desde 1952²⁶³, primeiro em uma sala, no prédio da Ucharia, onde hoje está instalada a Sala da Segurança, depois, ocupando uma das casas que era moradia de zeladores, atualmente Casa de Chá, e somente a partir do ano de 1992 passou a ocupar uma das atuais instalações que também compunham as residências dos zeladores do Museu. A Figura 66 mostra uma visão interna atual do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial.



Figura 66 - Detalhe do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial.
Foto: Eliane Marchesini Zanatta, 2015.

A outra instalação do laboratório, intitulada Galeria Restauo, foi inaugurada em 2011, com o apoio da GE Celma, por meio da lei de incentivos fiscais / MinC, e tornou-se um espaço no qual o público pode acompanhar em tempo real os trabalhos de conservação e restauração do Museu Imperial. Porém, desde 2015, toda a estrutura foi desmontada, em razão de problemas no telhado que atingem todo o Pavilhão das Viaturas onde se encontra instalada. Infelizmente, a direção do Museu Imperial não tem planos de reinstalar a Galeria, inviabilizando assim, a continuidade da proposta de interagir o público com as diversas etapas de conservação e restauro realizadas pelo Museu. As Figuras 67 e 68 apresentam vistas parciais da Galeria Restauo.

²⁶³ Informações contidas na Pasta Funcional da Servidora Alcinda Glória dos Santos, primeira funcionária lotada no Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, que trabalhou no Museu de 1948 a 1992. Veio a falecer em 2008. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.



Figuras 67 e 68 - Vistas parciais da Galeria Restauero. Foto: Eliane Marchesini Zanatta, 2013.

De acordo com relatos de ex-funcionários do Museu Imperial a proposta de abrir um laboratório aliou interesses pessoais do Professor Edson Motta²⁶⁴, que constantemente estava na cidade, por ter residência de campo, e da Instituição que, à época, já detinha um representativo acervo, necessitando de ações pontuais de conservação e restauração. Mas, formalmente não se podem constatar tais fatos, pois é praticamente inexistente a documentação nos Arquivos Administrativos do Museu Imperial e no Arquivo Noronha Santos do IPHAN, no Rio de Janeiro, acerca do processo de estruturação do Laboratório de Conservação e Restauração no Museu Imperial²⁶⁵.

Entretanto, por meio da pasta funcional da primeira servidora do Setor, Sr^a Alcinda Glória dos Santos, foi possível estabelecermos uma relação da sua formação com a política de preservação adotada pelo SPHAN, durante a Gestão de Edson Motta²⁶⁶ à frente do Setor de Recuperação de Pintura, Escultura e Manuscritos do SPHAN.

²⁶⁴ Edson Motta nasceu em Juiz de Fora/MG, no ano de 1910 e morreu no Rio de Janeiro, em 1981. Pintor, restaurador e professor. Fez a Escola de Belas Artes e tendo ganhado um prêmio de viagem ao exterior, aproveitou para estudar novas técnicas de pintura. Ao voltar ao Brasil, trabalha na execução de alguns afrescos na igreja matriz da cidade de Juiz de Fora em Minas Gerais. Em, 1944, retorna ao Rio de Janeiro, onde assume o Setor de recuperação de obras de arte do SPHAN e atua entre 1945 e 1980 como professor de teoria, técnica e conservação da pintura na Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre suas publicações estão O Papel: Problemas de Conservação e Restauração, de 1971, e Iniciação à Pintura, de 1976, ambos escritos em parceria com Maria Luiza Salgado (SCHARF, 1997).

²⁶⁵ Os "Relatórios das Principais Ocorrências do Museu Imperial" e os "Ofícios", referentes aos anos de 1950 e 1960, enviados ao Ministro Clóvis Salgado – Ministro da Educação e Cultura, pelo Diretor do Museu Imperial, não fazem nenhuma menção ao setor de conservação e restauração.

²⁶⁶ A gestão de Edson Motta foi de 1945 a 1976 (SCHARF, 1997).

CERTIFICO que, ALCINDA GLÓRIA DOS SANTOS, Zeladora, nível 7-A, do M.E.C., com exercício no Museu Imperial de Petrópolis, estagiou, durante 2 (dois) anos consecutivos, para fins de estudos de restauração e conservação de quadros, gravuras e documentos, no Atelier de Restauração da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tendo demonstrado capacidade, aplicação e o melhor aproveitamento nos estudos teóricos e práticos que lhe foram ministrados.

O aprendizado foi organizado nos moldes do programa da Cadeira de Teoria e Conservação da Pintura, sob minha responsabilidade, da Escola Nacional de Belas Artes. [...] A colaboração da funcionária Alcinda Glória dos Santos, tem comprovação nos inúmeros trabalhos executados em obras de valor pertencentes ao acervo do Museu Imperial, notadamente em quadros, gravuras e documentos²⁶⁷.

Apesar da interação do Museu Imperial com o Setor de Conservação e Restauração do SPHAN, onde Edson Motta permaneceu até dezembro de 1976, propondo vários projetos, no que concerne à restauração de pintura de cavalete, papel, imaginária, melhorias na infraestrutura técnica e a formação profissional, o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu sempre esteve aquém de uma estruturação adequada. Essa dificuldade de investimentos no setor foi registrada por Alcinda Glória dos Santos, em 1992, por ocasião da sua aposentadoria, como se verifica no trecho a seguir:

...Infelizmente nem todos os homens públicos do nosso país têm visão dos nossos valores históricos ou artísticos e, por isso, malgrado todo o empenho e esforço de alguns Diretores e Assessores – como, no caso, o nosso Museu – o Laboratório de Restauração nunca recebeu um aparelhamento condigno que atendesse as necessidades da profissão para aprimorar técnicas de restauro onde fosse possível apresentar todo o potencial de conhecimento acumulados em mais de 30 anos de profissão dos quais 25 foram passados ao lado do profº Edson Motta, de saudosa memória, e a quem devo reverenciar pelo carinho e dedicação pelo qual sempre me tratou [...] Lastimo sinceramente não ter podido aplicar todos os recursos técnicos que me foram ministrados pelo Mestre Edson Motta, no acervo do Museu Imperial, sabendo o quanto esses estudos poderiam ter sido úteis ao Patrimônio deste Museu²⁶⁸.

A área de conservação, por reiteradas vezes, não foi e continua não sendo contemplada com os recursos necessários. Passou dois anos consecutivos sem a presença de um técnico que pudesse gerenciar as atividades relacionadas com a

²⁶⁷ Abaixo do certificado datado de 6 de janeiro de 1964, encontra-se a assinatura de Edson Motta, sobre os seguintes dados: Prof. da Cadeira de Teoria e Conservação da Pintura da E.N.B.A – U.B. Conservador do Patrimônio Hist. E Arts. Nacional. Documento constante da Pasta Funcional da servidora Alcinda Glória dos Santos. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

²⁶⁸ Carta de Alcinda Glória dos Santos, dirigida a Diretora do Museu Imperial, por ocasião da sua aposentadoria em 1992. Pasta Funcional de Alcinda Glória dos Santos. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

preservação do acervo²⁶⁹. Entre os anos de 1993 e 1994, as atividades de limpeza foram realizadas por funcionários de empresas terceirizadas, mantendo-se somente as rotinas de manutenção nos espaços expositivos e nas áreas de reserva técnica.

Posteriormente ao ano de 1994, com a chegada da técnica Claudia Regina Nunes, que permaneceu até o início do ano 2000²⁷⁰, o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial conseguiu uma adaptação do espaço físico, com uma estrutura um pouco mais modernizada e reformulou algumas práticas relacionada com a preservação das coleções, dando maior ênfase para o restauro dos objetos com adorno têxtil e a coleção de indumentária.

Após alguns meses fechado, no final do ano 2000, a técnica Elza Dias Osório²⁷¹ chega ao Laboratório e, em seguida, em janeiro de 2001, a autora desta tese²⁷² retoma²⁷³ as atividades no Museu, com lotação no Laboratório. Por decisão pessoal das técnicas em questão, aliado também à formação de cada uma delas, decidiu-se que deveriam dividir as responsabilidades pela atuação nas atividades de conservação e restauração, ficando da seguinte forma: a primeira técnica, Elza Dias Osório ficou responsável pela conservação e restauração das coleções arquivísticas e bibliográficas e a segunda técnica pela conservação e restauração das coleções museológicas. Após março de 2008, com a aposentadoria de Elza Dias Osório, as ações de conservação e restauração de todo o acervo do Museu Imperial retornaram a responsabilidade de uma mesma técnica.

Há de se mencionar que a diversidade das coleções do Museu contribuiu para ampliar a experiência de cada técnico que passou pelo Laboratório desde a sua criação. Despertou em cada profissional a busca pelo alargamento dos conhecimentos para o tratamento do acervo. Ressalta-se que não se trata de empirismo, mas sim da procura por novas especializações, de interações com outros profissionais e instituições afins, da contratação de consultores, tudo dentro do padrão ético profissional.

Mas, por outro lado como não questionar as dificuldades que se impõem em um processo como esse, no qual o mesmo profissional tem que lidar com objetos

²⁶⁹ Comunicados Internos dos exercícios de 1992, 1993 e 1994 do Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

²⁷⁰ Pasta Funcional da servidora Claudia Regina Nunes. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

²⁷¹ Pasta funcional da servidora Elza Dias Osório. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

²⁷² Pasta funcional da servidora Eliane Marchesini Zanatta. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

²⁷³ A autora desta tese, no ano de 1995, encontrava-se lotada no Setor de Museologia do Museu Imperial, quando foi transferida para a 14ª Superintendência do IPHAN em Brasília, onde permaneceu até janeiro de 2001. Tais informações estão disponíveis na Pasta Funcional de Eliane Marchesini Zanatta, no Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

museológicos de variadas tipologias, mais as coleções bibliográficas, os fundos arquivísticos constituídos pelos documentos manuscritos e impressos, fotografias, enfim peças diferenciadas, que apresentam atribuições de valores simbólicos também distintos.

Para Muñoz Viñaz (2010), que tem a sua prática pautada na conservação e restauração de documentos, e que após a publicação de suas reflexões teóricas em 2003, escreveu um manual prático em 2010 intitulado *La restauración del papel*, ainda existe um afastamento entre a reflexão prática e a teórica quando se trata da conservação de documentos, principalmente os gráficos, incluídos nesse contexto as suas inúmeras categorizações como: documentos de arquivos, obras de arte sobre papel, etc. Pode-se até utilizar as teorias que são aplicadas aos diferentes bens culturais, mas ainda assim, ficam perguntas sem respostas, pois esses documentos, suporte de escrita, são mais instáveis em relação aos valores simbólicos que são atribuídos historicamente a outros objetos.

Trata-se somente de um exemplo das dificuldades que são impostas aos profissionais que atuam com objetos diversificados e que, por vezes, podem levar à utilização de procedimento de intervenção inadequados, já que em sua maioria essas ações são pautadas por uma subjetividade que precede a formação dos juízos objetivos. Deve-se evitar as generalizações uma vez que cada objeto possui suas singularidades e exigem tratamentos diferenciados (MUNÓZ VIÑAS, 2010).

No caso específico do Museu Imperial, questiona-se a ausência de técnicos para o tratamento dos acervos distintos, principalmente arquivístico, bibliográfico e o museológico, que devem ser pesquisados, analisados, conservados e muitas vezes restaurados em sua materialidade com a tarefa de efetivar a união entre o tangível com o intangível para reintegrá-los como símbolo. Todavia, há de se considerar que existem unidades museológicas nacionais que apresentam dificuldades ainda maiores, pois não dispõem de laboratórios e nem mesmo de conservadores para atuar de forma adequada e continuada na preservação dos seus acervos.

Acreditou-se nos últimos anos, mais especificamente a partir de 2007, com a publicação da Política Nacional de Museus²⁷⁴, que o cenário dos Museus brasileiros mudaria consideravelmente. Foi firmado o compromisso oficial de que ocorreria "...de imediato, o fortalecimento de todos os museus do MinC...", (Política

²⁷⁴ Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centro Culturais. Política Nacional de Museus. Brasília, 2007. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf. Acesso em: 22 agos. 2016.

Nacional de Museus, 2007, p. 25) por meio do estabelecimento de sete eixos programáticos como princípios orientadores. Como exemplo, cita-se o eixo de número 5, especificamente relacionado com a preservação dos bens musealizados:

Modernização de Infra-Estruturas Museológicas, abrangendo a realização de obras de manutenção, adaptação, climatização e segurança de imóveis que abrigam acervos musealizados, bem como projetos de modernização das instalações de reservas técnicas e de laboratórios de restauração e conservação. Também estavam previstos o estímulo à modernização e à produção de exposições, o incentivo a projetos de pesquisa e o desenvolvimento de novas tecnologias de conservação, documentação e comunicação (Política Nacional de Museus, 2007, p. 27).

Os eixos programáticos que configuram a política para museus, vêm demonstrar que as dificuldades que os museus nacionais enfrentam não estão relacionadas com a ausência de aportes normativos para a área museológica, mas sim da ineficiência no gerenciamento das políticas públicas e dos recursos, visando à solução das questões relacionadas com os museus e as suas coleções, como as enfrentadas pelo Museu Imperial. As dificuldades são as mesmas de outrora, não dispõem de reservas técnicas e laboratórios modernizados, tem um número insuficiente de funcionários para atender as demandas que são necessárias à preservação do seu representativo acervo do período monárquico brasileiro.

No ano de 2014 o Museu ampliou o prédio da Administração, onde se encontram abrigadas as Reservas Técnicas, buscando expandir o espaço de guarda dos objetos que constituem as coleções museológicas. Entretanto, o novo espaço não foi contemplado com as devidas adequações prediais necessárias, visando um ambiente propício para melhor conservação, a exemplo do controle climático das coleções que ali seriam guardadas. Segundo Franciza Toledo:

No caso de climas tropicais e subtropicais, quentes e úmidos, a principal causa de degradação material é a ação da água, e a presença de umidade no interior do edifício. Em menor grau, a incidência solar e o aquecimento de superfícies, como telhados e paredes externas, também podem causar danos tanto aos materiais construtivos e de revestimentos, como aos acervos culturais ali abrigados.²⁷⁵

²⁷⁵ Franciza Toledo, falecida em 2010, foi Professora do Curso Latino-Americano sobre a Conservação da Arquitetura Moderna e consultora de vários trabalhos desenvolvidos na área de gerenciamento de riscos do clima de interiores. Essa citação foi retirada da sua palestra ministrada no ciclo Memória & Informação, direcionada para os estudos e pesquisas nas áreas de preservação tratamento e difusão dos bens

A arquitetura moderna se vale de uma série de recursos para minimizar a entrada de luz solar nos espaços dos museus, de acordo com as necessidades e a função do edifício, da mesma forma, que a proteção das paredes contra as águas de chuvas que incidem diretamente sobre elas, resultando no aumento da umidade interna. Essas medidas em nenhum momento foram observadas na elaboração do projeto que ampliou o prédio da Administração, para abrigar a Reserva Técnica.

Registra-se ainda que outro fator importante é a localização do prédio que manteve a parte térrea no mesmo nível do piso externo, ou melhor, abaixo de uma rampa onde há escoamento livre de água nos dias de chuva intensa, muito comum na cidade de Petrópolis. Acrescenta-se também que, em nenhum momento foi pensada uma escada interna para interligar as reservas inferiores com as superiores. Quando se transporta um objeto entre elas, esse tem que atravessar toda a área administrativa, descer um patamar de escadas e depois atravessar o saguão do prédio, onde se situa a entrada para a do piso da reserva Inferior. Todo esse percurso é realizado rotineiramente, por vezes com objetos de grande porte, como as pinturas de cavalete que são guardadas na reserva superior.

Outra pendência com relação ao espaço da nova reserva técnica, refere-se à ausência de um projeto para mobiliar o espaço físico. Desde 2014 o local não foi ocupado devidamente, o espaço vem sendo utilizado para a guarda de poucos objetos, sobre duas estantes metálicas e a guarda provisória de duas mesas em vidro, oriundas da Galeria Restauro. Permanece a guarda dos uniformes militares e de seus acessórios nos guarda roupas de época, em exposição no Palácio e outras peças da coleção de indumentária em armários de madeira dentro de outra reserva técnica, mais uma vez contrariando uma das tarefas mais importantes dentro de um museu que é a conservação, no sentido estrito da palavra, das suas coleções.

É importante observar que, em relação às Reservas Técnicas, além das deficiências apontadas do novo espaço, os ambientes anteriores também, continuam carentes de adequação e modernização, sobretudo visando proporcionar melhores condições climáticas à preservação dos objetos.

Na temática específica para esta tese, evidencia-se a importância da existência no Museu de um laboratório de conservação e restauração onde técnicos especializados possam se dedicar à preservação das coleções para as futuras gerações. Mas para isso, é necessário que haja investimentos, garantindo a

culturais, promovido pela Casa de Rui Barbosa em dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2004/FCRB_MemorialInformacao_FrancizaToledo.pdf>. Acesso em: 01 set. 2016.

conexão da responsabilidade social, por meio de trabalhos sistemáticos e persistentes, além de técnicas e recursos especializados para que se possam alcançar resultados para aqueles objetos que não resistiram à força do tempo, dos microorganismos, de danos com o manuseio, da ação da luz, etc., cumprindo assim, um dos aspectos da missão institucional.

Mais uma vez há de se mencionar que as mudanças políticas ocorridas nos últimos anos, como a criação do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, não geraram o aporte de recursos regulares para o Museu Imperial e, acredita-se que nem para os outros museus nacionais, a exemplo da expectativa de ampliação do quadro funcional com técnicos especialistas na área de conservação e restauração para esses museus. Conforme já mencionado anteriormente, o Edital nº 1, de 13 de janeiro de 2010²⁷⁶, relativo ao “Concurso Público de Provas e Títulos para Provimento de Cargos de Nível Médio e de Nível Superior”, não contemplou nenhuma vaga para esses profissionais, nem mesmo as de nível intermediário.

Assim, reafirma-se que o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial ainda mantém as dificuldades em relação aos poucos recursos técnicos, físicos e orçamentários, o que impossibilita a aquisição de materiais específicos, aquisição de equipamentos mais atualizados, contratação de profissionais especializados e até mesmo apoio para a manutenção predial dos espaços físicos destinados ao setor.

Atualmente, o Laboratório do Museu Imperial conta com uma funcionária do quadro permanente do IBRAM, duas auxiliares de conservação e restauração e duas de apoio operacional, todas contratadas por empresas terceirizadas.

Para além das dificuldades ora citadas, considera-se ainda, que o IBRAM, instituição, a qual o Museu Imperial está subordinado, não tem normas internas que estabeleçam as diretrizes de atuação na área de conservação e restauração, da mesma forma que a instituição antecessora, o IPHAN. Sempre ficou a cargo de cada técnico definir sua ação de acordo com a formação profissional, o que conduziu a diferentes estratégias de atuação, conforme pode ser analisado por meio das Fichas Técnicas arquivadas no setor. São diferentes práticas que nos levam a refletir sobre as posturas dos sujeitos na prática da conservação e sobre os resultados obtidos a partir disso. Muito embora o Professor Edson Motta, que foi bastante atuante nos primórdios do Laboratório do Museu Imperial, defendesse a implantação no IPHAN de um “Centro de Conservação”, com Laboratórios Técnicos

²⁷⁶ Disponível em: <<http://ww6.funcab.org/arquivos/IBRAM2010/edital.pdf>>. Acesso em: 10. Jun.2016.

de Conservação e Restauração embasados por uma metodologia científica de trabalho que agregasse a subjetividade e a objetividade na preservação dos bens culturais.

...o apoio da informação científica deve ser a base do trabalho de conservação e restauração. Isto não exclui a importância enorme que a habilidade e a experiência adquiridas pelo técnico representam para a realização desta tarefa. Cientistas e técnicos devem trabalhar de comum acordo para chegarem a um resultado compensador (BRASIL,1978).

Mas não é isso que se percebe a partir da análise da documentação do Laboratório. É inevitável perceber que a subjetividade, discutida somente agora na pós-modernidade, e no caso específico da conservação e restauração matéria ainda não anunciada, já estava presente desde a criação do Laboratório do Museu Imperial pelo paradigma da modernidade, mas cujo eixo era visto como o da racionalidade que busca a verdade, por meio do progresso científico.

A posição é mesmo conflituosa. A discussão do tema propicia desconstruir certas evidências que parecem inequívocas, e no caso específico para este estudo de tese, ao serem analisados os registros das ações de conservação e restauração, por meio das Fichas Técnicas do Laboratório do Museu Imperial, emergem dados que são advindos de posições divergentes e, não raro, contraditórias.

Alguns projetos no Laboratório foram financiados pela iniciativa privada, a partir da legislação de incentivos fiscais – PRONAC/Ministério da Cultura, mas ainda assim, não foram suficientes para estruturar solidamente o setor. Cabe destacar:

- Projeto de gases inertes, desenvolvido pelo Cientista/Restaurador norte-americano Richard Steban Trucco, executado durante os três anos (1994,1995 e 1996) em que esteve como bolsista no Brasil, que contou com o apoio da empresa White Martins;

- Higienização e Acondicionamento do Acervo Bibliográfico e Arquivístico, apoiado em suas duas versões, uma em 1995 e outra em 2001, pela Fundação Vitae;

- e, mais recentemente, em 2011, o financiamento para a execução do Plano de Gerenciamento - Conservação e Restauração da Berlinda de Aparato do Imperador D. Pedro II.

Outros projetos foram elaborados e não priorizados em detrimento de outros que permitissem maior visibilidade institucional e alguns foram recentemente aprovados, entre os anos de 2013 e 2014, porém não foram executados, em razão da crise política e financeira que o país atravessa.

Na atualidade, as diretrizes em prática para as ações de conservação e restauração, no âmbito do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial são as de que o princípio básico para as ações de tratamento dos bens culturais são uma experiência dinâmica em constante evolução, através da interação e confrontação entre várias culturas e escolas de pensamento, com especial observância aos preceitos éticos.

A preocupação do Laboratório é a de estabelecer, dentro do possível, um planejamento, no qual os dados sobre o acervo a passar por alguma intervenção seja inicialmente diagnosticado de forma meticulosa, onde a análise das características físicas, o histórico ambiental, as intervenções anteriores, conjuntamente com o parecer descritivo e o analítico, proporcione uma estratégia consciente das consequências e da responsabilidade para com as gerações futuras, entendendo que o patrimônio cultural que recebemos como herança e testemunho para o conhecimento da história da humanidade.

Dessa forma, os efeitos de uma ação impensada, mesmo que pequena ou de curta duração, devem ser analisados como relevantes, no sentido de que afetam a essência dos bens culturais, o que, por sua vez, poderá afetar sua existência e a sua valorização no futuro. Por este motivo, é necessário ter todas as informações sobre os vários métodos de intervenção, assim como manter regularmente contato com outras instituições governamentais e organismos que atuam diretamente com pesquisas científicas, para adquirir e/ou trocar informações, buscando na medida do possível a confrontação da subjetividade com a objetividade.

Constitui fator imprescindível para cada ação de conservação ou restauração, a documentação que é gerada para o acompanhamento de todas as atividades desenvolvidas no Laboratório, bem como, o registro fotográfico e esquemático do objeto, antes, durante e após o tratamento.

É importante observar que o clima úmido de Petrópolis é também um obstáculo constante a vencer. Afinal, as técnicas e materiais empregados na conservação como referenciais nacionais / internacionais, nem sempre podem ser empregados no museu com a mesma eficácia. Neste contexto, a bibliografia

especializada e muitas práticas observadas em outras instituições tornam-se extremamente teóricas e de pouca aplicabilidade à realidade do Museu.

3.5.1 - Conservação das coleções em exposição

A proteção das coleções em exposição no Palácio e nos jardins é uma preocupação permanente no Museu Imperial, mesmo com as dificuldades impostas pelo conjunto da estrutura funcional que por razões diversas, sempre apresentaram carências de infraestrutura, impossibilitando o atendimento eficiente de uma demanda crescente e necessária para atender a uma prática de preservação dos objetos muzealizados, já em voga no universo nacional, quiçá no âmbito internacional.

O enfoque do Laboratório é direcionado para a conservação preventiva das coleções expostas, agindo por meio de um esforço conjunto com o Setor de Museologia para empreender a tarefa de conservar os objetos expostos que têm que estar bem apresentados, “seduzir os olhos”, caso contrário, vem às reclamações, seja por parte do visitante ou principalmente dos responsáveis pela museografia, que por razões já mencionadas em item anterior, não favorecem o trabalho integrado com a conservação, visando à interdisciplinaridade técnica.

Essas dificuldades são correntes com vários objetos que integram as coleções em exposição. Toma-se como primeiro exemplo a prataria, que sofre desgaste cada vez que é limpa. Essas peças não podem ser higienizadas com frequência, pois a abrasão e a ação dos produtos químicos promoverá desgaste da sua superfície. Resta a higienização mecânica a seco, apenas com algodão ou flanela. Entretanto, com a umidade do ar, poluição atmosférica e, dependendo do tipo de liga, a peça de prata se transformará, escurecendo e tornando-se desagradável a muitos olhos.

Registra-se que o Laboratório sempre busca uma maneira de adiar a oxidação da prata em exposição no Museu Imperial, para isso, já testou após a higienização das peças, selecionar algumas e utilizar uma fina camada de proteção com Paraloid – B72. Só que o resultado não tem sido a contento, apesar de retardar a oxidação, ainda assim, com o passar do tempo fica escurecida e necessita de outros produtos químicos e maior abrasão para remoção. Dessa forma, vem utilizando como alternativa a cera microcristalina que apesar de não retardar o tempo que se pretende, vem apresentando bons resultados.

Outra situação bastante relevante e que merece destaque, são as esculturas em mármore expostas nos jardins do Museu. Essas esculturas apresentam fragilidades e, antes de serem expostas, estavam literalmente soterradas nos jardins do Museu, foram removidas à época da criação do mesmo, quando foram realizadas obras de recuperação dos parques e jardins. Desde então, há mais de setenta anos, foram implantadas em meio a uma vegetação da Região Serrana, em um microclima desfavorável pelo excesso de umidade, sob árvores impregnadas por algas avermelhadas que escorrem sobre as peças e que conseqüentemente são absorvidas pela porosidade do mármore. Acrescenta-se a isso a ação dos poluentes atmosféricos devido à proximidade com as vias de alta circulação automotiva do centro da cidade.

O Laboratório já desenvolveu um projeto de restauração dessas esculturas, mas até o momento não foi executado, assim, há anos, vem buscando estabelecer uma rotina de higienização que possa retardar o processo de deterioração, mas infelizmente vem enfrentando dificuldades, pois alguns colegas não têm o mesmo entendimento e buscam o “belo”, aleatoriamente, e solicitam que o processo de limpeza seja mais intenso e por vezes realizado por pessoas desqualificadas, alheias aos profissionais que trabalham diretamente no setor de conservação do acervo²⁷⁷. Como forma de colaboração a estas colocações, cita-se Lazzarini (1981), autor da publicação *La pulitura dei materiali lapidei da costruzione e scultura*, a seguir:

O primeiro, mais evidente, e talvez o mais importante para monitorar a eficiência e qualidade de um determinado método de limpeza, deve ser baseado no julgamento visual realizado por pessoas competentes de fato, e não por outras questões oficiais...(LAZZARINI, 1981, p. 107) (tradução nossa)²⁷⁸

A impossibilidade de sustentar a situação ideal, junto aos diversos atores implicados nessa operação, vem criando dificuldades óbvias em relação à valoração dessa coleção, cuja solução, acredita-se, depende de uma postura mais efetiva por parte da direção do Museu para que haja uma conscientização de que os indícios materiais e as cargas simbólicas fixadas nesses objetos, quando alterados por um ato impensado interferem diretamente na construção da história desses símbolos.

²⁷⁷ Encontram-se disponíveis nos Arquivos do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial os relatórios encaminhados aos setores competentes, alertando sobre o estado de conservação das esculturas exposta nos jardins.

²⁷⁸ Il primo, più ovvio, e forse importante controllo dell'efficacia e bontà di un dato método di pulitura, è quello che si basa sul giudizio visivo di persone competenti, di fatto e non per incarico ufficiale...

Fator também relevante são as características das vitrines que abrigam alguns objetos, há de se considerar que estão assim por anos, porém não são adequadas para a conservação. Como exemplo, menciona-se a vitrine das vestes imperiais, que não dispõe de tamanho adequado. A peça é exposta na posição vertical, suspensa por cabide e a cauda do manto não consegue ficar esticada, visando melhor acomodação das fibras do tecido e dos fios de ouro dos bordados.

Até se sabe que uma das formas de preservar é expor. Por meio das exposições as pessoas ficam conhecendo as peças do acervo e podem acompanhar mais de perto o estado de conservação em que se encontram. Mas para isso faz-se necessário um trabalho com uma equipe multidisciplinar, na busca pela preservação em toda a sua amplitude.

Por dificuldades óbvias e já mencionadas, é evidente as formas como os sujeitos envolvidos no complexo do Museu Imperial se relacionam para com a preservação do patrimônio. Há que se enfatizar a necessidade premente de uma adequação à nova realidade, buscando a interação entre os diversos atores, que segundo Muñoz Viñas (2010), são responsáveis por atribuir valores de referência daquilo que os representa e os identifica.

Nesse contexto, apresentam-se as subjetividades, de certa forma inacessíveis e impossíveis de serem compartilhadas com outros sujeitos. São formas de idealismo que não se sustentam para um grupo, pois não se baseiam em acordos entre os sujeitos e sim no sujeito como norteia Muñoz Viñas (2010, p. 154). Não se trata, portanto, de identificar diferenças entre uns objetos ou em outros, e quais são mais importantes para a instituição, mas sim de poder expressar essas diferenças dentro de um sistema que proporcione um padrão de ações coerentes para a preservação.

No Museu Imperial, para a realização das tarefas de conservação nos ambientes expositivos, o Setor de Museologia se responsabiliza pelo acompanhamento da limpeza do espaço físico e das peças do mobiliário e outros poucos objetos em exposição, por meio de uma rotina que perdura há mais de setenta anos. O Setor dispõe de uma funcionária que atua diariamente nesses espaços, juntamente com a equipe da empresa de manutenção. As outras coleções, como as relacionadas a seguir, são higienizadas de modo sistemático e constante por duas funcionárias da equipe do Laboratório de Conservação e Restauração, a partir de uma agenda de trabalho de terça a sexta-feira pela manhã e às segundas-feiras, no período integral.

A rotina de manutenção segue um cronograma para evitar que certas tarefas sejam realizadas mais vezes do que necessário e que outras sejam esquecidas, a fim de atender uma série de cuidados básicos, objetivando a preservação de todo o acervo, dos suportes e do local onde se encontram. A Figura 69 apresenta o formulário utilizado para o acompanhamento da rotina de conservação das coleções em exposição.

Laboratório de Conservação e Restauração Rotina de higienização das coleções em exposição – ano 2016		JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
COLEÇÕES	HIGIENIZAÇÃO												
	ESPELHOS E MOLDURAS												
	TAPETES E ESTOFADOS												
	ESCULTURAS / BUSTOS												
	ESCULTURAS JARDIM												
	VIATURAS												
	QUADROS (ÓLEO SOBRE TELA, GRAVURAS, ETC)												
	LUSTRES												
	INSTRUMENTOS MÚSICAIS												
	SALA DOS ORATORIOS												
PRATARIA													

Figura 69 - Formulário utilizado para a rotina de conservação das coleções em exposição. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

A limpeza da maior parte dos objetos em exposição é realizada a seco. A remoção do pó é feita com o uso de pincel, escova, trinchas, flanelas, algodão e/ou cotonetes. Já para outras coleções como as de estofados, tapetes e logicamente alguma peça com mais sujidades, é usado aspirador, com baixa sucção e com o bocal protegido por tecido fino.

Os funcionários que atuam com esses procedimentos de limpeza usam equipamentos adequados de proteção individual, pois a poeira, os agentes biológicos e resíduos de agentes tóxicos, geralmente usados anteriormente, representam riscos para o ser humano. Assim, usam proteção básica como: luvas, especialmente as cirúrgicas ou de borracha, pois impedem o contato da pele com os elementos nocivos; máscaras de papel para filtrar a poeira; jalecos, que são lavados depois de cada atividade de limpeza.

Algumas coleções como a de espelhos e a de quadros que possuem moldura com entalhes dourados são limpas com suabe, embebido em solução com removedor para facilitar a retirada das poeiras impregnadas. Para proteção é utilizada a cera micro cristalina dissolvida em querosene desodorizado. As Figuras 70, 71, 72, 73 e 74, exemplificam algumas ações de higienização dos objetos que integram as coleções em exposição.



Figuras 70, 71, 72, 73 e 74 - Exemplos de ações de higienização em objetos que integram as coleções em exposição. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Além das ações anteriormente mencionadas, alguns objetos às vezes necessitam de medidas curativas ou até mesmo de ações restaurativas, sempre seguidas por uma medida preventiva, para a preservação e até mesmo a revitalização dos espaços expositivos em que se encontram. O Museu Imperial tem em suas salas objetos que se encontram em exposição por mais de setenta anos, alguns desses apresentam um desgaste natural mais acelerado, e outros já foram adquiridos pela instituição com problemas significativos e não sanadas à época. Assim, tais peças, a partir de um diagnóstico, entram em uma relação de prioridades para que sejam transferidos temporariamente ao Laboratório onde deverão passar por um tratamento mais minucioso. A exemplo das colocações acima mencionadas cita-se os lustres que, necessitam de procedimentos de higienização aquoso, e nos últimos anos estão passando por uma revisão da fiação e dos arames que sustentam os cristais ou opalinas, enferrujados. São ações mais demoradas e requerem a participação de profissional em eletricidade. As Figuras 75, 76, 77 e 78 exemplificam as ações de tratamento do lustre da Sala de Jantar do Palácio e após tratamento no seu local de origem.



Figuras 75, 76, 77 e 78 - Lustre em tratamento no Laboratório e após tratamento no seu local de origem. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Outro exemplo adotado pelo Laboratório é o de empreender ações a um conjunto de objetos que, necessitam de intervenções, e estão expostos há anos, em uma mesma sala que integra o circuito permanente de visitação. A equipe do Laboratório realizou a conservação curativa de alguns objetos e a restauração de outros, do ambiente que reconstrói o gabinete de trabalho de D. Pedro Augusto, filho da princesa Leopoldina e neto mais velho do imperador.

O mobiliário, que necessitava de maior intervenção, pois apresentava grandes galerias de infestação anteriores provocadas por térmitas, foram obturadas e reintegradas. Algumas áreas tinham as folhas de marchetaria descoladas e com perdas de fragmento, os ornamentos em bronze passaram por limpeza mecânica e química (estavam enegrecidos), os couros dos estofamentos das cadeiras, com grandes rupturas e outras sem nenhum estofamento (estavam recolhidas em Reserva Técnica), puderam ser recuperadas e devolvidas ao setor expositivo. Pinturas, gravuras, livros, lustres, tapetes, adornos de mesa foram também tratados, no mesmo período, logicamente atentando que, cada "caso é um caso". Até mesmo os recursos museográficos, como, cortinas, sanefas e trancas das janelas, passaram por uma manutenção mais eficaz no mesmo momento. Dessa forma, além de aumentar a vida útil dos objetos, foi possível revitalizar o espaço, tornando-o mais agradável aos olhos do público visitante. A Figura 79 mostra detalhe da Sala intitulada Gabinete de Pedro Augusto, após o tratamento dos objetos.



Figura 79 - Sala do Gabinete de D. Pedro Augusto após tratamento de conservação e restauração. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

A esta conduta, evidencia-se a importância que da investigação e do estudo de valorização das ações de conservação e restauração das coleções, pautadas por uma visão interdisciplinar com os demais setores do Museu. Convém, porém, salientar que o processo de negociação proposto nem sempre atende ao princípio da sustentabilidade (MUÑOZ VIÑAZ, 2010), são necessárias constantes negociações para que se defenda um planejamento reduzindo as possibilidades de adaptações e de contradições algumas vezes impostas pelas políticas institucionais.

Outros imprevistos também ocorrem no dia a dia do Museu, principalmente relacionados aos recursos museográficos, que nem sempre atendem aos requisitos mínimos para a conservação preventiva dos objetos relacionados. Citam-se neste ínterim, as vitrines/cofres das joias que são movidas por um sistema hidráulico que contribui para o aumento da umidade relativa provocando deterioração em alguns objetos que por ali estiveram expostos por anos. Nesses casos, o Laboratório, além de receber o objeto para tratamento, recomenda por meio de laudos que os mesmos não retornem ao local de exposição, até que se tenha um ambiente saudável para acolhê-los, apesar de nem sempre essa recomendação ser considerada, como o caso acima mencionado dos Trajes Majestáticos do Imperador D. Pedro II.

Mas, nesse caso, específico das vitrines de jóias, foram aceitas as recomendações do Laboratório. Trata-se do adereço que pertenceu à Imperatriz D. Leopoldina, constituído por brincos e colar de ouro filigranado, esmalte branco, esmeraldas e rubis, que têm as esferas armilares representando as províncias do Império. As áreas em esmalte começaram a apresentar descolamento, sendo necessária a fixação das inscrições para que não haja maiores desprendimentos, e a remoção da vitrine, para área de guarda, onde se pode ter melhor controle dos índices de temperatura e umidade relativa. A Figura 80 apresenta o adereço - colar - da Imperatriz D. Leopoldina.



Figura 80 - Adereço – colar – da Imperatriz D. Leopoldina. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

O Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial também é o responsável pelo treinamento da equipe que atua dentro do Palácio, das áreas de guarda, sejam eles técnicos, funcionários da manutenção, de segurança ou de recepção, visando maiores esclarecimentos em relação à preservação dos bens culturais e da necessidade de implementação de algumas medidas que favoreçam a conservação das coleções, como: a checagem de goteiras, rompimentos de canos, aparecimento de pragas (fungos, traças, cupins), fechamento e abertura das janelas quando a neblina é muito forte ou para proporcionar melhor ventilação, contato permanente com o Laboratório, em caso de sinistros, etc.. Todavia, uma das grandes dificuldades é lidar com a rotatividade que é imposta pelas empresas terceirizadas, como as de manutenção e segurança, impedindo um programa de treinamento mais eficiente e eficaz. A Figura 81 mostra um grupo de funcionários terceirizados em treinamento.



Figura 81 - Funcionários terceirizados em treinamento. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Uma vez que grande parte dos males causados aos objetos é determinado pelas condições climáticas do local onde se encontram, é necessário o conhecimento da umidade relativa (UR) e temperatura (T), nos espaços expositivos. Para tal, utilizam-se *dataloggers* que propiciam o monitoramento pelo Laboratório. Muito embora existam níveis ideais para a preservação dos objetos, de acordo com os materiais que são constituídos ou do estado de conservação em que se encontram, a prática mostra ser muito difícil dar-lhes as condições ideais. Assim, o Museu, por meio da equipe do Laboratório de Conservação e Restauração e dos colegas que trabalham diariamente dentro desses espaços, busca ações coerentes que venham proporcionar às peças um meio climático o mais equilibrado possível. Cabe ressaltar que, dentre os vários espaços do complexo do Museu Imperial, o Palácio, onde se encontra o maior número de objetos expostos, é o mais estável.

Todas as janelas têm cortinas e filtros contra raio ultravioleta (UV), evitando assim, que os raios solares incidam sobre os objetos que têm como suporte, materiais sensíveis.

Penso que a ação da equipe do Museu Imperial neste quesito ainda é bastante modesta, se levar a termos as preconizações que orientam as ações para as medições e controle dos fatores climáticos, em especial se for considerado que trata-se de uma experiência em zona de clima tropical serrano, e que apresenta

uma atmosfera climática com variações bruscas, com flutuações tidas como perigosas para a conservação do acervo em exposição (BROMELLE, 1967).

Inclui-se neste contexto a ausência de um funcionário voltado exclusivamente para o levantamento e acompanhamento do perfil climático, no que tange aos aspectos de umidade relativa (UR) e temperatura (T) das salas, ambientações e vitrines, estabelecendo um parâmetro de comparação entre a situação climática no exterior dos prédios, e em seus interiores. Junta-se a isso o estudo e a busca de tecnologias apropriadas para o controle de uma atmosfera climática relativamente constante, que elimine efetivamente as variações bruscas que uma cidade serrana impõe, pois, as flutuações desse tipo são tidas como as mais danosas para as coleções do Museu em questão.

Nesse quesito, pode-se afirmar que as posturas de todos os técnicos que passaram pelo Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial foram subjetivas, mesmo com equipamentos modernos capazes de mensurar objetivamente os índices de umidade relativa (UR) e temperatura (T). As dificuldades de controlar os ambientes e de levar adiante uma proposta para consolidar ações mais efetivas que possibilitem implementar os mesmos princípios, esbarram em questões primeiramente relacionadas com o clima regional, oscilante, como já mencionado, agregadas com implicações gerenciais, que distanciam o profissional que levanta os dados, que monitora, de condutas que são tomadas por outros que interferem aleatoriamente nos espaços expositivos ou de guarda dos objetos.

Permito-me opinar que ao tratar dessas questões, percebo um equívoco na prática da gestão das políticas públicas, que leva a termo um afastamento dos comportamentos ético moral que devem existir independente da subjetividade que é inerente aos sujeitos, mas fundamentais para que se regulem os procedimentos dos contextos profissionais (SCHELER, 1959).

O controle de pragas é outra atribuição do Laboratório de Conservação e Restauração, e abrange todo o complexo do Museu Imperial, que inclui os parques e jardins, da mesma forma que as edificações, buscando o controle das causas biológicas que causam a deterioração e a desintegração dos objetos que formam as coleções. Periodicamente, são realizadas ações conhecidas como fumigação, desinsetização e desratização. Existem outras ações que são de rotina e também muito importantes, como: inspeções periódicas, a fim de detectar algum ataque súbito de agente biológico; afastamento de objeto contaminado para uma área de

tratamento imediato e após, transferência para um espaço de quarentena, antes do seu retorno ao setor expositivo.

Somente há dois anos o Museu Imperial construiu um espaço destinado à quarentena dos objetos infestados por insetos, não é o ideal, mas ainda assim, atende minimamente às necessidades para o tratamento e acompanhamento um pouco mais efetivos, às vezes com a utilização de produtos químicos, conforme o caso, aproximando dentro do possível a dicotomia entre a teoria e prática.

Por fim, resume-se apontando que a metodologia de trabalho do setor é primordialmente a de estabelecer uma estratégia de ação, a partir de um diagnóstico de conservação, que reflita uma visão ampla do meio ambiente em que se encontram as coleções, agregando uma análise de questões administrativas e técnicas, para o desenvolvimento conjunto das soluções apropriadas e sustentáveis. Sabe-se, portanto que, nem sempre é possível por em prática as recomendações propostas pelos diversos organismos nacionais e internacionais, pois de forma geral, depende em grande parte, da adoção de medidas adequadas por parte da direção e de todo corpo técnico/administrativo.

3.5.2 – Conservação das coleções museológicas nas áreas de guarda

Seguindo a mesma rotina adotada para as áreas de exposição, o Laboratório, conjuntamente com o Setor de Museologia, busca seguir uma rotina de trabalho que minimize os processos de deterioração dos bens culturais preservados nas áreas de Reserva Técnica. Sabe-se que toda degradação é irreversível, nenhuma obra conseguirá retornar ao estado original, mas se forem implementadas ações efetivas de conservação, os processos de degradação podem ser paralisados e controlados.

A limpeza a seco do espaço físico e dos objetos, acompanhada do exame frequente de cada objeto, são realizados por duas funcionárias terceirizadas da empresa de manutenção, com o acompanhamento de uma técnica do Setor de Museologia, que mantém uma relação estreita com o Laboratório de Conservação e Restauração. Lembre-se que o Museu dispõe de três grandes áreas destinadas a guarda dos objetos, mais uma caixa forte, localizadas no prédio da Administração.

As áreas de Reserva do Museu Imperial não são climatizadas, mas mantêm condições climáticas estáveis, seguindo uma rotina de controle, de anos, tal qual a

utilizada no Palácio, que é a manutenção da ventilação por meio do controle da abertura e fechamento das janelas, isso, quando o tempo encontra-se favorável, complementados, quando necessário, pelo uso de desumidificadores. Essas ações são adotadas mediante um controle constante da temperatura (T) e umidade relativa (UR), obtidos por meio do monitoramento climático realizado pelo sistema digital CLIMUS e gerenciada pelo Laboratório de Conservação e Restauração. As dificuldades percebidas são as mesmas que as mencionadas para as áreas das coleções em exposição.

O controle de iluminação é rigoroso e são tomados cuidados para garantir a integridade física das obras, mantendo sempre que possível as luzes apagadas, evitando a incidência luminosa prolongada, são prevenidas iluminação artificial ou mesmo natural próximo aos traineis que acomodam as pinturas, e as outras coleções, em sua maioria, são acondicionadas em caixas apropriadas dentro de armários ou estantes de aço. Ainda existem coleções que requerem atenção para a guarda, principalmente a coleção de indumentária com os seus acessórios, a exemplo das fardas e leques, que há décadas são acondicionados em armários de madeira, contrariando todas as recomendações para uma eficiente conservação.

O Laboratório, sempre que possível, busca criar condições adequadas para a guarda dos objetos, seja confeccionando caixas em papel cartão Canson 300g, com adesivo com o pH neutro nas bordas, ou em poliondas, com sachês de cânfora, etc. Atenta-se que esses procedimentos buscam qualidade e versatilidade com vistas à proteção dos agentes externos.

Um fator relevante a ser considerado é que o Museu ainda dispõe de duas áreas de Reserva Técnica com piso em madeira, contrariando as recomendações da conservação, o que requer cuidados constantes de limpeza dos locais e aplicação de preservativos contra térmitas, periodicamente. Acrescenta-se ainda que, o controle ambiental contra pragas é também realizado, integrado com todo o complexo do Museu, visando à preservação das edificações, dos parques e jardins e das coleções. As Figuras 82, 83, 84, 85 e 86 exemplificam algumas medidas tomadas pelo Laboratório para a guarda dos objetos nas salas de Reservas Técnicas.



Figuras 82, 83, 84, 85 e 86 - Exemplos de algumas medidas tomadas pelo Laboratório para a guarda dos objetos nas Reservas Técnicas. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

As ações implementadas pelo Laboratório e pelo Setor de Museologia, nas áreas de Reservas Técnicas, estão direcionadas para prevenir ou retardar a deterioração dos bens culturais, por meio de uma prática permanente que tem como enfoque a conservação preventiva. O fato é que, às vezes, alguns objetos estão mais sujeitos a alterações físicas e químicas, cujos danos podem se tornar cada vez mais graves, necessitando de uma intervenção mais pontual, que requer um esforço para aplicar novos conceitos de conservação como os de conservação curativa ou corretiva e até mesmo a restauração. Registra-se ainda que, por não dispor de uma política de aquisição, por vezes o Museu acaba adquirindo peças em péssimo estado de conservação.

As Figuras 87, 88 e 89 exemplificam algumas atividades de conservação curativa realizadas no Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial.



Figuras 87, 88 e 89 - Exemplos de algumas atividades de conservação corretiva. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

No caso específico da restauração, é necessário considerar que o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu tem uma estrutura pequena e que em alguns momentos os trabalhos são demorados, por isso às vezes a execução de certos projetos é por via indireta, ou seja, contratam-se empresas, após a elaboração de planos que definem exatamente o que se quer e supervisiona-se todo o trabalho, conforme o previsto pela legislação em vigor. Não é um fato corriqueiro, pois está atrelada a disponibilidade orçamentária que nem sempre é razoável para a execução de tais propostas e geralmente está mais vinculada a restauração das pinturas de cavalete.

Ainda assim, o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial vem atuando no atendimento das demandas de restauração, visando prolongar a existência das suas coleções como expressão material e simbólica para as gerações vindouras, atentando sempre que os procedimentos de conservação preventiva devem prevalecer sobre os de restauração, que só devem ser realizados quando a sua indicação for estritamente necessária para a manutenção do bem cultural.

O Laboratório busca cumprir as necessidades que lhe são impostas nesta categoria, visando à restauração somente da materialidade que constituem as peças das coleções, representativos dos valores simbólicos, conecedor de que os construtores da história da humanidade são muitos, são plurais, são de origens diversas. Nesse contexto, não se pode correr o risco de adulterar nenhum objeto, razão pela qual as intervenções devem ser realizadas após estudos prévios de natureza teórica que balizem e justifiquem as opções a tomar.

A interação com as ciências, nem sempre é possível, geralmente ocasionadas pelas dificuldades políticas / orçamentárias. Algumas articulações

com outras instituições foram efetivadas, ainda assim com algumas limitações, procurando a formação de uma equipe multidisciplinar, configurando um olhar mais cuidadoso e investigativo sobre o objeto que será restaurado. A partir do ano de 2011, foram firmadas parcerias com as seguintes instituições: Departamento de Física Aplicada e Termodinâmica do Instituto de Física Armando Dias Tavares da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Centro de Física Atômica de Lisboa/Portugal, Instituto Nacional de Tecnologia - INT/MCTI, por meio do Laboratório de Biocorrosão e Biodegradação (LABIO), Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCTI, por meio do Laboratório de conservação e restauração de papel (LAPEL), Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, por meio da COPPE - Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia e Universidade de São Paulo, por meio do Laboratório de madeiras e estruturas de madeiras - LAMEM.

Capítulo 4

APRESENTAÇÃO E ANÁLISE

DOS PROCESSOS DE

CONSERVAÇÃO E

RESTAURAÇÃO DE ALGUNS

BENS CULTURAIS DA COLEÇÃO

DO MUSEU IMPERIAL

4 - APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS PROCESSOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE ALGUNS BENS CULTURAIS DA COLEÇÃO DO MUSEU IMPERIAL.

O presente Capítulo apresenta e analisa alguns processos de conservação e restauração que foram empreendidos em três bens culturais emblemáticos da coleção do Museu Imperial, a partir da documentação pesquisada no âmbito do Laboratório de Conservação e Restauração, numa tentativa de refletir sobre a questão que nos move nesta tese, a subjetividade e a objetividade do campo.

Os três bens culturais foram selecionados por se tratarem de verdadeiras insígnias do período monárquico brasileiro e passaram por tratamento de conservação e restauração na história recente do Museu Imperial, com a participação de uma equipe interdisciplinar, visando cumprir o que se preconiza sobre a importância de tais articulações. Os objetos que serão analisados são: a berlinda de aparato do imperador D. Pedro II; o trono do imperador D. Pedro II e os dois berços que serviram aos filhos do mesmo imperador.

Ao serem analisados os resultados dos procedimentos de conservação e restauração, espera-se caracterizar objetivamente a interface entre os profissionais que atuaram nos processos que ora serão apresentados, buscando uma formalização mais efetiva da problemática que envolveu as relações da subjetividade e da objetividade nos tratamentos de preservação dos objetos, evidenciando em que etapa cada profissional se inseriu e com qual contribuição estiveram presentes.

4.1 - Conservação e Restauração da Berlinda de Aparato do imperador D. Pedro II

A berlinda de aparato pertenceu ao imperador D. Pedro II e foi considerada o veículo oficial mais importante do período monárquico brasileiro. Esteve presente em todas as principais cerimônias do Segundo Reinado, inclusive na coroação com a importância veementemente de construir a imagem do imperador, que se já é relevante por si só em qualquer monarquia, o era ainda mais pelo contexto político do Brasil regencial²⁷⁹.

Revestida de uma carga simbólica incontestável, a berlinda apresenta relevância não só por ser um veículo que à época, século XIX, figurava com destaque

²⁷⁹ O Período Regencial, conturbadíssimo, compreende os anos de 1831 a 1840, quando ocorreu a Maioridade que levou o menino D. Pedro II ao poder. Foi um período, caracterizado por acirradas disputas políticas e conflitos armados, até mesmo com discussões republicanas (LOPEZ; MOTA, 2008).

como uma das evoluções dos transportes à tração animal, mas também pela tecnologia utilizada na sua manufatura, que reflete as conquistas da Revolução Industrial, por meio de materiais nobres e técnicas avançadas que se manifestaram de forma bastante representativa na Inglaterra, no caso específico deste veículo, pela empresa *Pearce and Countze* sediada em Londres, na região de *Long Acre* (DOOD, 1845).

Doada ao Museu Imperial nos anos de 1940, a berlinda de aparato do imperador D. Pedro II se destaca em meio à coleção de viaturas, exposta em um Pavilhão destinado especialmente para esses veículos significativos e representativos do século XIX. No início dos anos 2000, o estado de conservação deste veículo, carecia de cuidados mais pontuais, pois alguns dos seus elementos constitutivos apresentavam avançado estado de deterioração.

Os trabalhos de conservação e restauração da berlinda de aparato foram executados a partir de um projeto de pesquisa sobre a história da berlinda, bem como o contexto histórico, social, político e cultural em que ela se insere. Foram ainda realizadas pesquisas dos materiais e das técnicas que fizeram parte da manufatura do objeto, integrando campos distintos, tais como: biologia, conservação e restauração, engenharias, história e história da arte e ainda profissionais artesãos especialistas em metais, couros e bordados da comunidade petropolitana, cujo fazer constitui uma raridade nos dias atuais.

O resultado dos trabalhos foi divulgado por meio de um Caderno Técnico, intitulado *Conservação e Restauração – A berlinda de aparato do imperador D. Pedro II*, publicado em 2013, pelo Museu Imperial,²⁸⁰ por meio de uma linguagem acessível a respeito das diversas etapas do tratamento, com uma variedade de registros fotográficos e de imagens que compõem um vídeo, anexo a referida publicação, que teve como objetivo conscientizar o público em geral sobre os desafios da preservação e da necessidade de uma postura constante de conservação preventiva.

As informações dos dados catalográficos do objeto foram compiladas das Fichas Técnicas do Setor de Museologia, do Processo de Aquisição e da Ficha Técnica do Laboratório de Conservação e Restauração e mantém informações realizadas à época da incorporação do objeto, no ano de 1948, ao acervo do Museu

²⁸⁰ A referida publicação encontra-se disponível em formato impresso e digital com as seguintes informações catalográficas: Conservação e restauração: berlinda de aparato do imperador D. Pedro II. Petrópolis: Museu Imperial, 2013

Imperial e das atualizadas no ano de 2003, quando foi elaborado o “Plano de gerenciamento - conservação e restauração da Berlinda de Aparato de D. Pedro II”²⁸¹.

Os outros itens de informações como a descrição, o estado de conservação e o tratamento propriamente dito, constam das Fichas Técnicas do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, também divulgados na publicação mencionada, e serão para os estudos desta tese apresentados de forma sintetizada, mas buscando enfatizar as ações dos profissionais envolvidos com os seusajuizamentos críticos, alguns mais subjetivos e outros com resultados objetivos.

4.1.1 - Dados catalográficos

Neste item serão apresentados os dados catalográficos do objeto em estudo, a partir das consultas aos registros relacionados.

Número de registro: 17.895

Classe/termo: Transporte terrestre – Berlinda de Aparato²⁸²

Títulos: Berlinda de Aparato do Imperador D. Pedro II, denominada pelo povo, inicialmente como “Carro Cor de Cana” e mais tarde, no final do Império, como “Monte de Prata”.

Forma de aquisição: Doação do Príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança – Processo 90/41 de 23/04/41.

Fabricante/procedência: Pearce & Countze, Londres/Inglaterra

Época: 1834 – 1837

Materiais/técnicas: Ferro batido, forjado, dourado e prateado; metal policromado; ferro com banho de prata; latão; madeira entalhada, dourada e policromada; prata cinzelada e repuxada; cristal bisotado, couro pintado/pesponteado em relevo; forração em palhinha trançada; veludo (capitonê, liso e prensado); seda costurada a mão; brocado bordado a fio de ouro; franjas em seda;

²⁸¹ O projeto denominado Plano de gerenciamento – conservação e restauração da Berlinda de Aparato do imperador D. Pedro II foi elaborado no ano de 2003, porém por razões alheias ao Laboratório de Conservação e Restauração ele só foi autorizado pela direção do Museu Imperial, em 2010 para a captação de recursos, por meio da Lei de Incentivos Fiscais do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC).

²⁸² O termo antes utilizado pelo Setor de Museologia, constante da Ficha Catológica era *Carruagem de gala*, porém durante as pesquisas realizadas para a elaboração do já mencionado projeto de conservação e restauração, concluiu-se que tal viatura possui todas as características de uma Berlinda, fazendo com que o setor de museologia promovesse a alteração terminológica. O resultado da pesquisa consta da seguinte publicação: MUSEU IMPERIAL/IBRAM. Conservação e Restauração: A berlinda de aparato do imperador D. Pedro II. Petrópolis; Sumaúma, 2013, p. 22-23.

canutões/borlas/soutaches/galões, em fios de ouro; galões bordados com fios de prata e ouro; lantejoulas e vidrilhos; tapete.

Contraste: maçanetas e guarnições com contraste londrinos da época de 1836-1837.

A Figura 90, a seguir, mostra detalhes do contraste inglês presente nas maçanetas



Figura 90 - Detalhe do contraste da maçaneta. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Inscrições: *July 11 1835* (em tinta escura na extremidade direita frontal, do assento dianteiro, junto à portinhola direita); *WM* (incisados nas quatro extremidades dos dois assentos); *T* (incisado na extremidade esquerda do banco dianteiro)

Dimensões:

Gerais

Comprimento total sem timão: 5,19m; Altura da caixa (a partir do chão): 2,35m; Altura máxima (boléia): 2,39m; Altura do alçado traseiro: 1,84m; Largura dianteira: 1,90m; Largura traseira: 1,92m.

Rodas

Diâmetro rodas dianteiras: direita 0,99m e esquerda 0,97m; Circunferência calotas dianteiras: direita 0,62m e esquerda 0,62m; Profundidade: 0,11m; Circunferência calotas traseiras: direita 0,67m e esquerda 0,66m; Profundidade: 0,12m; Altura eixo dianteiro: 0,42m; Diâmetro rodas traseiras: direita 0,99m e esquerda 0,97m; Circunferência calotas traseiras: direita 0,62m e esquerda 0,62m; Profundidade: 0,11m
Altura eixo traseiro: 0,42m.

Alçado dianteiro

Pára-lama: 0,64m x 0,995m; Largura do braço da roda de direção: 1,78m; Diâmetro da roda de direção: 0,70m; Assento da boléia: profundidade central: 0,73m, profundidade lateral: 0,84m, largura posterior: 1,20m; Comprimento mola elíptica: 1,07m; Molas em C: altura: 0,85m, extensão curvatura: 1,92m; Altura capa da boléia: ângulos 0,82m e central 0,75m.

Alçado traseiro

Tábua de pisar: 0,64m x 0,995m; Comprimento mola elíptica: 1,07m; Molas em C: altura: 0,80m e extensão curvatura: 1,92m.

Caixa (exterior)

Altura: 1,53m; Largura dianteira: 1,16m; Largura central: 1,42m; Largura traseira: 1,17m; Comprimento superior da caixa: 2,04m; Portinhola direita: 1,27m x 0,63m; Portinhola esquerda: 1,27m x 0,63m; Maçaneta: altura: 0,09m, largura: 18,5m e profundidade: 0,07m; Altura central do fundo da caixa ao chão: 0,89m.

Caixa (interior)

Altura do persevão ao tejadilho: 1,39m; Altura dos bancos: 0,30m; Banco dianteiro: altura encosto: 0,64m, profundidade: 0,545m, largura anterior: 1,20m e largura posterior: 1,03m; Banco traseiro: altura encosto: 0,65m, profundidade: 0,535m, largura posterior: 1,03m; Espaço entre os bancos: 0,05m; Largura interna persevão: 1,01m.

Escada de armar

Largura superior: 0,37m; Degrau central: 0,31m x 0,37m; Degrau inferior: 0,25m x 0,25m.

Timão

Comprimento: 3,5m; Altura máxima: 0,19m; Espessura do engate: 0,08m x 0,11m; Parte revestida de couro: circunferência: 0,33m; Adorno em prata (completo): 0,28m; Parte faltante: 0,175m (sete folhas duplas mais uma de arremate), Altura da ponteira: 0,415m; Circunferência do varal junto à ponteira: 0,19m.

Registro Fotográfico

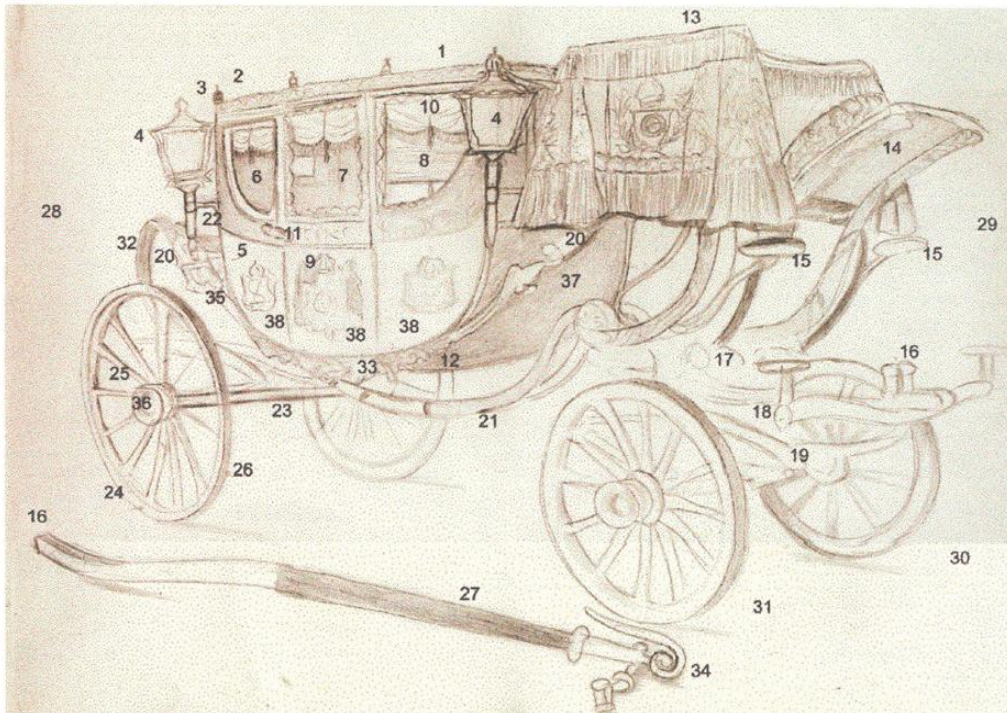
A Figura 91 a seguir apresenta a Berlinda de Aparato do Imperador D. Pedro II antes dos procedimentos de conservação e restauração.



Figura 91 – Berlinda de Aparato do Imperador D. Pedro II antes da restauração. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Esquema Gráfico:

A Figura 92 apresenta um esquema gráfico da berlinda, visando facilitar a identificação dos elementos que a compõem.



1. Tejadilho - 2. Pináculos - 3. Varanda - 4. Lanterna - 5. Caixa - 6. Postigo encaixilhado - 7. Postiguinho 8. Estore - 9. Portinhola - 10. Sanefa - 11. Maçaneta - 12. Persevão - 13. Boléia - 14. Para-lama - 15. Estribos - 16. Engate - 17. Roda de direção - 18. Suspensão - 19. Mola elíptica - 20. Correias – 21. Flecha - 22. Tábua de pisar - 23. Eixo - 24. Pina - 25. Raio - 26. Camba - 27. Timão - 28. Traseira - 29. Dianteira - 30. Esquerda - 31. Direita - 32. Mola em C - 33. Varal - 34. Ponteira - 35. Fivela - 36. Calota - 37. Guarda - 38. Painéis com as Armas Imperiais

Figura 92 – Esquema gráfico da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Descrição

RODAS – Viatura com quatro rodas, em madeira: as dianteiras menores, com doze raios, e as traseiras, maiores, com quatorze raios.

Cambas envolvidas externamente por chapas de ferro batido. Superfícies laterais contornadas por caneluras côncavas e convexas, pintadas de amarelo com filetes verdes.

Raios de forma cilíndrica, achatados nas laterais, com pintura semelhante à da camba. Na intercessão desta, os raios são arrematados por flores de cinco pétalas sobrepostas a folhas triangulares, em madeira dourada. Na junção com o cubo do eixo – onde os raios se encaixam de maneira alternada, um adiante, outro atrás – os arremates são folhas de acanto também triangulares e em madeira dourada.

Calotas de ferro revestidas em prata, reentrante, com elementos fitomórficos na parte interna, guarnições lisas e festão de ramos de café e tabaco, entrelaçados,

envolvendo todo o dorso. Nas bordas, identifica-se a presença de frisos com decoração geométrica alternando-se com folhas de acanto.

Eixos totalmente em ferro forjado, dourados, de acabamento liso, com ângulos chanfrados imitando madeira e ornato central em forma de balaústre.

SUSPENSÃO - Sistema de suspensão constituído, na parte inferior, sob a caixa, por flecha única, central, em forma de pescoço de cisne, acoplada a quatro molas em C, na parte superior, e igual número de molas elípticas, na parte inferior. Em madeira e ferro, a flecha apresenta, do centro para a dianteira, festões em metal dourado de tabaco na parte externa e café na interna. Do centro para a traseira, caneluras côncavas e convexas, douradas, nas laterais, intercalam-se com partes lisas, nos dorsos, pintadas de amarelo com filetes verdes envolvidos por 4 anéis de ferro dourado. Na interseção existe um arremate de parafuso em forma de carretel com florões de prata nas extremidades. A extremidade dianteira da flecha bifurca-se em forma de volutas que terminam em braços retos simétricos, arrematados por acantos dourados, que se apoiam nas traves horizontais da roda da direção. Esta está sustentada pelas duas molas elípticas montadas sobre o eixo, rente às rodas.

A extremidade traseira da flecha termina em três braços, semelhantes aos da dianteira, que se curvam sobre os travessões do estrado da tábua de pisar, montada sobre as outras duas molas elípticas apoiadas no eixo traseiro, junto das rodas.

As molas elípticas possuem arco superior em madeira canelada e filetada, reforçada internamente por hastes de ferro batido e arco inferior constituído por jogo de lâminas em ferro dourado. As articulações dianteiras possuem dobradiças em ferro, simples na parte interna e dupla na externa, arrematadas por rosáceas de ferro revestido de casquinha de prata com ornatos fitomórficos.

As molas em C, superiores, da dianteira, apóiam-se sobre o travessão da roda da direção e as outras duas, da traseira, sobre o estrado da tábua de pisar. Nos dorsos curvos das molas em C fixam-se às correias de couro negro que sustentam os varais de ferro que suportam a caixa. Estes têm as extremidades em forma de serpes aladas – emblemas heráldicos da Casa de Bragança – cujos pescoços sinuosos servem de enlaçamento às correias em duas partes unidas por carretel duplo com florões de prata na parte externa, arrojadas por fivelões de prata cinzelada configurada por ramos de café e tabaco encimados pela coroa imperial.

Os varais de ferro da caixa, sob a curvatura da viga inferior, são revestidos de talha em madeira dourada representando folhagens de tabaco, na dianteira, e café, na traseira, ambas interceptadas no centro, pela serpe alada dos Bragança.

ALÇADO DIANTEIRO - A boléia e o pára-lama elevam-se sobre os travessões da roda de direção. Seus elementos estruturais em forma de hastes sinuosas, em madeira, possuem caneluras côncavas e convexas, pintadas de amarelo com filetes verdes e são arrematados, na parte inferior, onde se unem, por enrolados de acantos dourados. Os fustes destas hastes são revestidos por guirlandas helicoidais em madeira dourada: as da boléia, de tabaco, e as do pára-lama, de café. A sustentação da boléia é reforçada por elementos curvilíneos em ferro dourado.

O assento da boléia é retangular, com perfil frontal côncavo, revestido de forração de feltro e arrematado por *roloté* contínuo. Pendente do assento, capa de veludo de tons irregulares, oxidados, bordada em fios de prata com apliques laterais em metal repuxado, cinzelado e dourado, representando as armas imperiais, sobrepostas à mão da Justiça e ao cetro. As bordas superiores e inferiores da capa são arrematadas por barras de galões de fios de prata com franjas de seda entremeadas com borlas ovais, decrescentes, também em fios de prata.

O pára-lama, em madeira retangular, ligeiramente abaulada, apresenta face anterior pintada de amarelo com filetes verdes e friso dourado em torno de decoração central, em tonalidades verdes e amarelas, representando elementos fitomórficos estilizados. A parte posterior, que serve de piseira à boléia, é guarnecida, nas laterais, por ramos de café e tabaco, interceptados, no centro, pela serpe heráldica.

A roda da direção é canelada, com frisos dourados. No centro, na intercessão do travessão com as terminações decorativas da flecha, em ambas as faces, existem cartelas de madeira dourada com folhagens de café e tabaco envolvendo esfera armilar. Na parte superior, elevando-se sobre as cartelas, verifica-se pinha ornamental em ferro dourado, disfarçando o parafuso do eixo da roda.

Acoplado à parte inferior da roda de direção, existe um engate em madeira canelada pintada de amarelo e filetes verdes, constituído de dois braços longitudinais que formam o dente para engatar o timão. Estes braços apóiam-se, na parte anterior, sobre elemento horizontal, ligeiramente arqueado no centro, cujas extremidades sustentam os estribos inferiores, presos, também, às molas elípticas através de alças curvas, em ferro dourado. Os outros dois estribos, dispostos na parte superior, apóiam-se à curvatura das molas em C por meio de alças de ferro dourado. Todos os estribos possuem degraus de formato quadrangular, forrados de couro preto e contornados por frisos de prata cinzelada com decoração geométrica. O Timão em madeira arqueado na parte posterior, afina-se em direção à extremidade, guarnecida

de ponteira de prata cinzelada, terminando em gancho em forma de voluta. Os Carretéis laterais possuem com arremate de florão.

ALÇADO TRASEIRO - A tábua de pisar é estruturada por plataforma retangular revestida de couro preto e contornada por frisos de prata com decorações fitomórficas, geométricas e fios de pérolas e assenta-se sobre dois travessões que se apóiam nas molas elípticas. Nas laterais, elevando-se da plataforma, existem braços curvos voltados para dentro, em madeira, revestidos de talha dourada com acantos terminando em volutas. Na parte posterior, interligando estes braços, verifica-se um respaldo levemente arqueado, em madeira canelada, com cartela em talha dourada, centralizada, constituída por folhagens de café e tabaco envolvendo elementos heráldicos das armas imperiais: orla estrelada circundando cruz de Cristo sobreposta pela esfera armilar. Corrimãos curvilíneos, em ferro dourado, partem da base da plataforma em direção ao dorso dos braços. Entre os corrimãos, existe conjunto triplo de estribos, distribuídos em triângulo invertido, com dois degraus na parte superior, simétricos, e um na inferior, todos fixos a alças de ferro dourado, curvilíneas, que se prendem à trave posterior da plataforma. Os degraus são revestidos de couro negro e contornados por frisos de prata com decoração geométrica.

CAIXA

EXTERIOR - Constituída de caixa retangular, de cantos inferiores abaulados. Nos flancos laterais existem portinholas centrais, simétricas, com maçanetas em prata cinzelada em forma de cartela com volutas, folhagens e fios de pérola encimados pela coroa imperial.

Na parte superior dos flancos laterais, três janelas com postigos de encaixar: os centrais, das portinholas, retangulares, e os dos cantos com extremidades inferiores, externas, arredondadas.

Sob os postigos, identificam-se faixas com pintura de elementos fitomórficos estilizados, dourados: o central, da portinhola, sobre fundo amarelo claro, e os laterais, na curvatura dos postigos, sobre fundo escuro. Existem também painéis inferiores na cor amarelo claro, destacando-se no central, da portinhola, pintura com o pavilhão das Armas do Império. Nos painéis laterais, destacam-se pinturas simétricas reproduzindo a serpe dos Bragança envolvida pelo manto verde com forração vermelha e debrum de arminho encimado pela coroa imperial.

Friso de prata cinzelada, com decoração geométrica e fitomórfica garante todos os ângulos da caixa, arrematando, também, painéis, postigos e portinholas.

No flanco dianteiro, na parte superior, situa-se janela retangular com postigo de encaixar. Na guarda, sobre superfície amarela idêntica à dos flancos laterais, destaca-se pintura com o pavilhão imperial, semelhante ao da portinhola. Sob o postigo, existe faixa com elementos fitomórficos envolvendo a coroa imperial. Esta mesma pintura repete-se no flanco traseiro, cuja parte superior é pintada de verde escuro com elementos fitomórficos estilizados emoldurando o postiguiño.

Todos os postigos possuem caixilho em madeira revestida de galões bordados em fios de prata e vidraças em cristal biselado.

O tejadilho é plano, retangular, revestido de couro liso, escuro. As bordas são contornadas por varanda corrida, de prata cinzelada, formada de festões entrelaçados de café e tabaco, interrompidos, nos ângulos e nas prumadas das portinholas, por parafusos onde se adaptavam pináculos de prata, desaparecidos, em forma de coroa imperial.

Internamente, junto às portinholas, presas às vigas do persevão, estão as escadas de armar em ferro prateado, com dois degraus em madeira dourada revestidos de tapeçaria nas cores verde, amarelo e branco, com decoração geométrica. Guarnição sanfonada em marroquim preto, acompanhando a articulação dos degraus apresenta, quando fechada, aba externa com as armas do Império em relevo pespontado. Na parte interna das portinholas estão reentrâncias retangulares para encaixar os degraus fechados.

Nos ângulos laterais, direitos, da caixa, presas por alças bifurcadas, existem duas lanternas em metal prateado, em forma de tocha, com haste cônica, estreita, e arandela circular, dupla, com decoração fitomórfica em ambas as bordas. Observa-se ainda caixa de luz de forma cilíndrica constituída de quatro placas retangulares de cristal biselado e chaminé alta encimada pela coroa imperial.

INTERIOR - O interior é totalmente revestido de veludo cuja cor original degradou-se, apresentando tonalidades castanhas, irregulares. A forração é arrematada nos cantos e nos contornos de portinholas e postigos por galões largos, em fios metálicos, bordados com figuras heráldicas que se alternam: serpes, coroas imperiais e ramos de café e tabaco. Os veludos dos espaldares dos bancos apresentam o brasão das armas imperiais, em ouro, o mesmo ocorrendo com o revestimento das portinholas que possuem, na parte reentrante onde se encaixam as escadas fechadas, esferas armilares envolvidas por ramos de café e tabaco, também em ouro.

Os bancos são constituídos de estrados de madeira com assentos de palhinha, guarnecidos, nas partes frontais, por saias de machos, externamente, por galões de fios dourados, e, internamente, por forração de veludo. As laterais dos bancos, bem como os contornos da janela frontal e do postiguiho são forradas com veludo capitonê. Dos portais das portinholas pendem braçadeiras duplas, em galão, forradas de veludo.

Os postigos são constituídos por caixilhos envidraçados, forrados em ambas as faces por galões de fios metálicos. Da parte inferior pendem puxadores em galão, forrados de veludo e arrematados por franjas verdes e canutões em fios dourados. Fixos na parte inferior dos postigos, existem elementos de bronze para o deslizamento dos puxadores lisos, arrematados nas extremidades por enrolados de acanto.

Na parte superior, sobre as vergas dos postigos, inclusive do frontal, estão estores com cortinas de seda verde, fixas por ferragens de bronze dourado.

O forro do tejadilho, proeminente, é revestido de veludo, tendo, ao centro, bordado em fios de ouro, a esfera armilar contornada pela orla estrelada e por ramos de café e tabaco em forma de raios e configurando o aspecto geral de sol.

O piso é em madeira, liso, sem revestimento. As soleiras altas são revestidas de tapete onde fixam-se as escadas de armar, em metal prateado, articuladas, com dois degraus em madeira dourada, recobertos de tapete, contornados por galões estreitos e toda guarnecidas por aba sanfonada em marroquim pintado de preto, apresentando, ao fechar, as armas imperiais em pespontado.

4.1.2 - A subjetividade e objetividade produzidas no transcorrer do diagnóstico do estado de conservação

Neste momento inicia-se o olhar do conservador e restaurador de uma forma reflexiva para adotar sob o seu ponto de vista, porém respeitado pela universalidade, como revelar informações e esclarecimentos sob uma perspectiva de sujeito cultural, que se coloca num processo contínuo de perguntas e respostas que irão influenciar posteriormente em uma intervenção direta sobre o bem cultural, podendo, no caso de uma interpretação equivocada, alterar todo o simbolismo que o objeto emana.

É sintomático perceber que a subjetividade, para esse profissional, é complexa, em mutação, num constante movimento para traduzir o estado de conservação da materialidade para uma linguagem cultural, cheia de significâncias, reconhecendo que trata-se da ação humana numa construção temporal. É neste momento que começam

a surgir alguns conflitos conceituais, pois há de se ter consciência de que “Os mecanismos de simbolização, ou seja, os mecanismos pelos quais os objetos a serem restaurados funcionam como símbolos, podem ser muito variados. (MUÑOZ VIÑAZ, 2010, tradução nossa)²⁸³ .

Avaliar o estado de conservação de um bem cultural requer uma reflexão a respeito da concepção da história do objeto, até por que a leitura da peça deve ser compreendida a partir de uma linguagem que traduza, com isenção de valores, uma linguagem cultural, buscando a sua lógica e as relações que estabelece com o mundo atual.

A berlinda é um objeto de valor inquestionável, que lhe é atribuído por ter sido o veículo mais importante do imperador D. Pedro II, tendo participado por cinquenta e dois anos das principais cerimônias públicas do Segundo Reinado, representando, sobretudo no âmbito popular, uma alegoria do poder imperial, com a ornamentação voltada para as cores verdes e amarelas, com o pavilhão das armas imperiais, com os elementos heráldicos como serpes, cana de açúcar, ramos de café e tabaco, com as esferas armilares e coroas imperiais em metal e bordadas sobre o tecido em veludo, todas representativas do Império do Brasil. O seu poder de encantamento foi tão significativo, que fez com que o povo a apelidasse inicialmente como “Carro Cor de Cana” e no fim do Império de “Monte de Prata” (MUSEU IMPERIAL, 2013, p. 30).

A importância do seu simbolismo se deu logo em sua chegada ao Rio de Janeiro ao ser estreada na comemoração do aniversário de 12 anos de D. Pedro II em 1837, a segunda na solenidade da maioridade do imperador, em 23 de julho de 1840 e no ano seguinte desfilou na procissão da sagração e coroação do imperador, que saiu do Paço de São Cristóvão em direção ao Paço da Cidade, fazendo com que vários jornais noticiassem a admiração pela veículo do império brasileiro.

...a mais linda e moderna, aberta de talha ricamente dourada, a pintura cor de cana madura, ou cor de canário, como também se dizia; a caixa da mesma cor fixada sobre oito molas, tinha seis postigos; guarnecida de fina prata por fora, com varanda corrida em torno do tejadilho, grandes maçanetas de coroas [pináculos], tudo de prata; as portas com ricas armas imperiais e dragões [serpes] nos quatro painéis; quatro grandes lanternas de prata, colocadas nos ângulos da caixa; o forro interno de veludo verde tecido a fio de ouro, guarnecido de galão em fio de seda e de ouro, cujo lavor eram as armas imperiais, rematadas de franjas e canutões de ouro. O tejadilho, por dentro, bordado a ponto real com fio de ouro, representava o sol. O assento era uma almofada de veludo verde guarnecida de franjas e grossos canutões de ouro, tendo aos lados as armas imperiais de prata. Ia essa carruagem puxada por oito

²⁸³ Los mecanismos de simbolización, es decir, los mecanismos por los que los objetos de Restauración funcionan como símbolos, pueden ser muy variados...

soberbos cavalos, cobertos de redes brancas, guarnecidos de arreios em marroquim verde escuro pespontado a fio branco. Sua ferragem era em prata de onze dinheiros: uma só fivela, por menor que fosse, não deixava de ter a coroa imperial. Essas guarnições de prata eram de peso tal que não podiam ser colocadas em qualquer cavalo. (SANTOS, 1941, p. 48-49 apud MUSEU IMPERIAL, 1995, p.29)

Essa descrição, entre tantas outras encontram-se na publicação do Museu Imperial (2013), e demonstram o quanto a berlinda era admirada, pelos metais nobres que a guarneciam como pelas cores nacionais verde e amarelo com a talha dourada, que desde 1822, com a Proclamação da Independência do Brasil, até os dias atuais permeiam o imaginário popular, por se tratar de um poder discursivo que veicula os sentidos do homem em perceber e reconhecer valores e sensações de caráter universal (DURANT, 1997).

Trata-se de um objeto que decorre de um prazer estético que não se esgota pela sua antiguidade, mas sim pelos atributos de percepção produzidos pelo poder das cores e do que elas representam como portadoras de reconhecimento social de um Brasil que estava se construindo enquanto nação.

A pertinência de compreender a subjetividade que deverá ordenar a operação prática de restauração de um objeto, que possui diversas fontes que elencam impressões e memórias dos seus anos de uso e desuso, inseridos em um deslocamento geográfico e cronológico, deve ser assegurada pela legibilidade para facilitar a compreensão, para isso, é necessário traduzir signos de acordo com algumas regras "...sem que se venha a constituir um falso histórico ou a perpetuar uma ofensa estética. " (BRANDI, 2004, p.47)

Mas para isso a subjetividade posta pelo conservador e restaurador neste momento deve estar pautada por manifestações éticas não deixadas às contingências históricas ou à eficácia de uma necessidade que não se pode conhecer, mas que o seu saber prático, a consciência moral, possui um caráter sempre mais ativo e eficiente sobre o plano das ocorrências que serão base para os procedimentos de intervenção e para a formação futura de uma equipe interdisciplinar responsável pela preservação do objeto questão.

Por outro lado, aliam-se a este íntimo do sujeito, questões que se relacionam à objetividade caracterizada pela validade de um conhecimento real que segue regras normativas que permitem universalizar o contexto em evidencia para subsidiar as decisões dos profissionais envolvidos na realização do diagnóstico do estado de conservação.

Como esclarecimento exemplifica-se os testes mecânicos e os químicos, produzidos como instância competente de subsídio para julgamento quanto à maneira de um procedimento ser considerado como fundamentação racional para os fins concretos do agir e para a definição dos critérios de decisão por parte dos profissionais envolvidos.

Como resultado, deste encontro entre a subjetividade e a objetividade, o diagnóstico do estado de conservação da berlinda do imperador D. Pedro II, evidenciou analiticamente que, por ela apresentar uma variedade de materiais e técnicas, e logicamente graus diferenciados de resistência, inclusive, com materiais totalmente incompatíveis às consideradas condições ambientais adequadas, apresentava um estado geral de conservação razoável. Registra-se ainda que, este veículo foi utilizado por cinquenta e dois anos e que, após a Proclamação da República, com o banimento da Família Imperial, esteve abandonado em cocheiras, no Brasil e na França até a sua doação ao Museu Imperial nos anos 1940²⁸⁴.

As peças em madeira, ferro e aço referentes, sobretudo, à estrutura, encontravam-se em estado de conservação muito mais favorável se comparadas às que são constituídas de materiais bem mais sensíveis como os têxteis. Estes, apesar de serem também de muita qualidade, como veludo, os fios metálicos dos bordados, as franjas em seda, canutões e borla, não possuem, obviamente, a mesma resistência aos agentes agressores, resultando que estavam em pior estado de conservação. O fato destas peças se encontrarem muito danificadas deve-se à própria fragilidade em relação a ações mecânicas inadequadas. As alterações cromáticas dos tecidos, em primeira mão, referiam-se à sensibilidade face aos agentes agressores ambientais, bem como a intervenções restaurativas impróprias anteriores.

É possível visualizar que as técnicas de montagem foram realizadas com muita precisão, inclusive quando refere-se às junções de materiais de naturezas diferentes como é o caso das talhas em madeira - material orgânico – aplicadas ou conjugadas, estruturalmente, a peças metálicas, de ferro batido ou forjado – material inorgânico. O mesmo pode ser observado na preparação da madeira para a aplicação da policromia, bem como da pintura artística, muito bem aplicada, sobretudo em relação à caixa. A pintura e o douramento dos elementos estruturais e decorativos nas áreas mais expostas e mais associadas à movimentação e ao uso da viatura, como rodas e

²⁸⁴ Informações complementares sobre o histórico da berlinda poderão ser obtidas na publicação MUSEU IMPERIAL/IBRAM. Conservação e Restauração: A berlinda de aparato do imperador D. Pedro II. Petrópolis; Sumáuma, 2013.

alçados, apresentavam desgastes, escoriações e descolamentos inerentes à própria função da peça.

As fichas técnicas do Laboratório oferecem detalhadamente um diagnóstico descritivo minucioso do estado de conservação de cada elemento constitutivo da berlinda, realizado por conservadores e restauradores que participaram da execução do projeto. Entretanto, para esta tese, evidencia-se somente o resultado dessa avaliação, visando o enfoque dos argumentos pautados pela subjetividade que será percebida pelas evidências das particularidades do objeto e da objetividade, por meio de testes mecânicos e químicos, a exemplo dos procedimentos para se chegar a solubilidade de vernizes por meio de produtos químicos reconhecidamente utilizados no mercado, como: xileno, acetona, tolueno e outros que produzem como resultado respostas independentes das preferências individuais.

Assim, a decorrência do diagnóstico foi efetivada observando cada elemento que constitui a berlinda, conforme descrição a seguir.

ESTRUTURA

Rodas e eixos - estáveis, sem comprometimento estrutural; encaixes, emendas, junções e parafusos em boas condições; vestígios de ataque de térmitas, já tratados, nas duas rodas traseiras evidenciando-se na da direita que apresenta, na sua face interior, área com perfurações típicas deste inseto, associada a perda de material; ornato central do eixo traseiro, em forma de balaústre, com descolamento e afastamento nas áreas de solda das emendas; áreas de oxidação em alguns elementos de ferro dos eixos; oxidação do ferro das calotas e áreas de desgaste e escoriações na superfície em prata que as reveste.

Suspensão - estável, aparentemente sem comprometimento estrutural; encaixes, emendas, junções e parafusos em boas condições, apresentando somente um parafuso com a rosca frouxa (braçadeira que fixa a mola elíptica da roda traseira sobre o eixo); couro das correias que sustentam a caixa aparentemente em bom estado; espécie de emendas com discreta fenda e vestígio de solda nos pescoços das serpes de ferro que sustentam as correias evidenciando-se mais na da traseira esquerda.

Caixa - estável, sem comprometimento estrutural aparente; cintas da parte inferior do persevão com ligeira oxidação; emendas, junções e encaixes em boas condições; madeiramento visível apenas na parte interna do persevão cujo revestimento atapetado perdeu-se. Aparentemente não apresenta sinais de ataque de insetos xilófagos. Madeira do tejadilho aparentemente estável e sem vestígio de infestações

xilófagas; couro de revestimento externo, do tejadilho, sem perdas, mas apresentando enrijecimento e craquelamento generalizado; escada de armar com articulações funcionando normalmente. Estrutura de ferro prateado em bom estado. Degraus em madeira aparentemente estáveis sob os revestimentos; estrados dos bancos sólidos, mas com perfurações ocasionadas por presença de térmitas. Palhinha em bom estado; portinholas sólidas com madeiramento aparentemente estável; a da esquerda apresenta ligeiro afastamento na dobradiça inferior que dificulta seu fechamento normal; postigos com funcionamento normal; caixilhos aparentemente estáveis sob revestimento de veludo e galão e vidros em bom estado, apesar do desgaste gerado pela contaminação por fungos.

Alçado dianteiro - estável, sem comprometimento estrutural aparente; encaixes, emendas, junções e parafusos em boas condições; plataforma do pára-lama com fissura na parte inferior, frontal, e duas outras na extremidade esquerda (sem comprometer estrutura); timão sólido apesar de vestígios de infestação de térmitas na extremidade anterior, e de desgastes e escoriações, generalizadas, provenientes do uso.

Alçado traseiro - estável, sem comprometimento estrutural aparente; encaixes, emendas, junções e parafusos em boas condições; oxidação mais acentuada nos corrimãos e demais elementos de ferro que sustentam os estribos; desgaste e perda na voluta inferior, esquerda, do braço em madeira dourada.

ACESSÓRIOS

Lanternas - ausência das quatro lanternas, originais, em prata cinzelada, que localizavam-se nos ângulos da caixa; adaptação, na lateral direita da caixa, com a finalidade de suprir esta perda, de duas lanternas em metal prateado, incompatíveis com as originais em relação a aspecto formal, materiais e dimensões. Esta intervenção provocou perfurações na parte inferior dos suportes originais das lanternas, afetando, com rupturas, parte do friso de prata que contorna a caixa; oxidação dos suportes das lanternas, em ferro, revestidos em prata que apresenta desgastes e escoriações em algumas áreas.

Pináculos - perda de oito pináculos em forma de coroa imperial – que guarneciam a varanda corrida do tejadilho, identificadas por Francisco Marques dos Santos como “*grandes maçanetas de coroas*”⁶⁶ e constatadas visualmente através de reprodução de fotografia de Marc Ferrez, de 3.V.1888, Saída da Princesa Isabel do Senado depois de ler a Fala do Trono.

Maçanetas - perda de uma maçaneta em prata cinzelada, da portinhola esquerda; maçaneta da portinhola direita com parafuso incompatível e soldagem de acabamento grosseiro.

Dobradiças - perda do pino da dobradiça superior da portinhola esquerda; perda de três arremates em prata cinzelada das dobradiças da portinhola direita e seis da esquerda.

Arremates - perda de quatro grandes florões circulares, em prata cinzelada, mas de aspecto formal desconhecido, que arrematavam os parafusos inferiores das molas em C; perda de arremates de prata com faixas de tecido pendentes, na parte superior da traseira, abaixo da borda do tejadilho, cuja função provável era servir de apoio de mão aos “*criados de tábuas*”, mas cujo aspecto formal, apesar de ser identificado na fotografia já citada, não é totalmente compreensível; perda da parte anterior do ornato fitomórfico, em prata cinzelada, com 17,5cm de comprimento, correspondendo ao aplique que arremata a parte superior do revestimento de couro do timão; perda de parte inferior do friso de prata cinzelada com 4,7cm de comprimento, que contorna a ombreira da portinhola direita, à altura da maçaneta.

Ponteira do timão - corrosão do ferro provocando protuberâncias na superfície, rupturas e perdas (lateral esquerda) da fina camada em prata que envolve toda a peça.

DECORAÇÃO

Pintura - pátina generalizada de poeira e sujidades visíveis, sobretudo, nas áreas amarelas da caixa e dos elementos estruturais da flecha e dos alçados dianteiro e traseiro; repintura de cor preta nos intradorsos das portinholas e dos postigos; manchas, desgastes e escoriações leves na pintura de fundo da caixa, sobretudo nas áreas de atrito, como as bordas da portinhola e as ombreiras; verniz degradado sobre a pintura das armas imperiais dos quatro flancos, sobretudo nas áreas verdes; esmaecimento das áreas em vermelho das armas imperiais, provavelmente pela radiação ultra-violeta; escoriações ligeiras e descolamentos sobre os ramos de tabaco e café dos pavilhões das portinholas, deixando à mostra a placa metálica que serve de suporte, semelhante ao zinco; descolamentos, desgastes e escoriações generalizadas sobretudo nos elementos diretamente ligados ao funcionamento como rodas, engate da roda de direção e no timão, este, com a pintura bastante comprometida; escoriações no canto inferior direito, na lateral superior esquerda e nas molduras das

bordas da plataforma do pára-lama; emassamento com irregularidades na lateral inferior, esquerda, da plataforma.

Talha/douramento - pátina generalizada de poeira e sujidades concentrando-se nas partes reentrantes; pontos escuros correspondendo ao acúmulo de verniz degradado; descolamentos e escoriações generalizadas no douramento de elementos ligados também ao funcionamento: rodas, roda de direção e partes inferiores dos alçados dianteiro e traseiro; perda de quatro apliques em madeira entalhada e dourada – flor e folha triangular – que arrematam o eixo da roda dianteira esquerda; desgaste acentuado, com perda de material, no entalhe em forma de voluta na parte inferior do braço esquerdo da tábua de pisar; desgastes na borda posterior do estrado da tábua de pisar; douramento dos elementos de ferro comprometido por vários pontos de perdas correspondendo às áreas oxidadas, sobretudo nas hastes dos estribos.

TÊXTEIS/ESTOFAMENTOS

CAIXA

Forração/veludo - alteração cromática do veludo que reveste toda a parte interna, apresentando uma coloração irregular em tons castanhos, mais claros em algumas áreas e escuros em outras. Originalmente, segundo descrições de Francisco Marques dos Santos (SANTOS, 1941. Apud MUSEU IMPERIAL, 2013, p. 90) todo este revestimento era de cor verde: “Forrada internamente de veludo verde tecido com fio de ouro...” e “... o forro interno de veludo verde tecido a fio de ouro ...” Esta afirmação foi reforçada pelos depoimentos de D. Maria Antonieta Abreu e de D. Dora Maria Pereira Rego Correia que já trabalhavam no Museu Imperial à época da doação da berlinda e presenciaram sua chegada. Além disso, pode-se constatar nas partes internas das dobras dos ângulos da capa da boléia, também em veludo, vestígios de coloração verde bandeira. Esta mesma cor foi encontrada também em detalhes internos das franjas que arrematam a mesma capa. Ainda segundo informações das referidas museólogas, em 1976, por ocasião de um tratamento com produtos químicos através de gases, houve, pouco tempo depois, uma rápida reação no sentido de escurecer o verde bandeira original, que tornou-se castanho escuro. Apresenta ainda, fragilização mecânica do mesmo veludo encontrando-se com rupturas e esgarçamentos no tejadilho e nos flancos laterais dos bancos, algumas consolidadas inadequadamente; áreas de desgastes provocados pelo uso sobretudo no espaldar traseiro, nas bordas dos bancos e das portinholas, bem como na parte frontal, interna, que garante as escadas de armar, quando fechadas. A parte mais crítica de desgaste, associada a uma ruptura consolidada com pontos grosseiros, refere-se ao

espaldar do banco traseiro, à direita, correspondendo, com muita probabilidade, ao local que era ocupado tradicionalmente pelo imperador; perda das duas almofadas dos bancos dianteiro e traseiro que se apoiavam sobre os assentos de palhinha e que eram igualmente de veludo verde em capitonê.

Arremates/acessórios/galões - encontram-se em estado regular de conservação, sobretudo em relação à resistência mecânica, os largos galões que arrematam todos os elementos internos como tejadilho, portinholas, postigos e bancos e que constituem os puxadores dos caixilhos de vidro e as braçadeiras duplas; pátina de poeira e sujidades ofuscam o fundo destes galões bordados em fios de ouro; as cores verde e vermelha dos bordados reproduzindo ramos e flores de café e tabaco, bem como das coroas imperiais e serpes, apesar de esmaecidos nas partes mais expostas aos raios ultra-violeta da luz, foram preservadas nas áreas mais protegidas; rupturas e esgarçamentos no galão que reveste a verga da portinhola esquerda, no que contorna o postigo desta mesma portinhola, bem como no que garante a área de encaixe da escada de armar.

O mesmo ocorre com o galão que enquadra o veludo de arremate interno da escada de armar, esquerda, apresentando também áreas descosturadas, amarrotadas e vincos; um dos galões mais críticos é o que recobre o puxador do caixilho do postigo da portinhola direita, cuja extremidade está totalmente esgarçada e com perda total da franja. O galão do puxador do postigo posterior, esquerdo, também apresenta perda da franja; perda total dos puxadores e respectivas franjas e canutões do postigo dianteiro, esquerdo, e do da portinhola esquerda; perda de um canutão da franja do postigo dianteiro e de dois da franja do postigo dianteiro, direito; saia de machos que faz o acabamento inferior dos bancos, constituída de galões, na vertical, e veludo forrando toda a parte interna, apresenta várias rupturas e esgarçamentos concentrados nas extremidades, junto às soleiras das portinholas; galões das braçadeiras duplas dispostas nas laterais das portinholas foram afetados por rupturas, amarrotados e áreas descosturadas, sobretudo, os da esquerda, cujos forros de veludo deixam à mostra a crina de cavalo do acolchoamento; esmaecimento generalizado, oxidação dos fios de prata e esgarçamentos nos galões que revestem todos os caixilhos dos postigos, decorrentes dos atritos provocados pela ação de deslocamento das janelas e pela exposição indevida à luminosidade.

Estores/cortinas - perda das sanefas originais que faziam o acabamento da parte superior dos sete postigos, visíveis em várias fotografias(1888, 1906, 1948 e 1958); tecido das cortinas em seda verde, totalmente desidratado, esmaecido e com manchas generalizadas provocadas pela umidade ou por reações químicas;

esgarçamentos e rupturas nas extremidades laterais das cortinas; perda de duas cortinas: a do postigo da dianteira e a do postigo da traseira esquerda; hastes de madeira que reforçam as bordas inferiores das cortinas totalmente carcomidas por coleópteros; rupturas e perdas nos soutaches em “*rabo-de-rato*”, tecidos em fio de ouro, que estruturavam lateralmente as cortinas; perda de cinco das sete borlas que pendiam das pontas dos “*rabos-de-rato*”; perda de onze dos quatorze pítons que se adaptavam às extremidades das hastes de madeira das bordas das cortinas, em cujos orifícios passavam os “*rabos-de-rato*”; ferragens em latão dos cilindros dos estores com vários pontos de oxidação esverdeados; rupturas das cabeças de vinte cravos que fixam os suportes dos cilindros, ocorridas por ação mecânica, no momento da desmontagem dos estores.

Revestimento/persevã/ escada de armar - tapetes que revestem as soleiras das portinholas e os degraus da escada de armar resistentes, mas levemente esmaecidos e com crosta de poeira; perda total do tapete semelhante que revestia o piso do persevã; esgarçamento e perdas de costura em algumas áreas do galão dourado que contorna o revestimento dos degraus.

BOLÉIA

Assento - revestimento em feltro escuro, com perfurações e rupturas, cuja coloração original foi alterada devendo tratar-se, provavelmente, de cor verde, assim como o restante; degradação do roloté em fio de liga de ouro que contorna toda a borda; evidências de intervenção reestruturante na parte inferior do estofamento, visível no tecido de algodão branco, de aspecto mais recente; repintura de cor preta sobre o verde original da armação de ferro do assento da boleia.

Capa - armação em couro cru estruturando toda a capa, inclusive nas dobras triplas dos ângulos, em estado razoável de conservação, apresentando, porém, desgastes e ligeiras perdas nas bordas; perda praticamente total – visível apenas através de fragmentos – do galão simples, dourado, que contornava toda a borda; veludo da capa totalmente alterado em relação à sua cor original, apresentando uma tonalidade castanha, irregular, mais esmaecida do que a do veludo do interior da caixa, certamente por causa da exposição maior aos raios ultra-violeta da luz; vestígios da cor original – verde bandeira – tanto do veludo quanto das franjas, visíveis nas áreas interiores das dobras; manchas e rupturas em vários pontos, algumas consolidadas de maneira inadequada com adesivo irreversível; perdas generalizadas nas bordas, sob as franjas; franjas mecanicamente ainda resistentes mas totalmente esmaecidas, com pontas esgarçadas e perdas em algumas áreas, sobretudo no ângulo posterior

esquerdo; Borlas – sobre as franjas – em fios de prata oxidados e com pátina de poeira e sujidades. As superiores, em três elementos, ovóides, e as inferiores, em quatro elementos, apresentando várias perdas, algumas das quais pendem desfalcadas das partes inferiores; galões e bordados em fio de prata, estruturalmente resistentes, mas oxidados e com pátina de poeira; perda de lantejoulas e dos vidrilhos espelhados de forma circular que decoravam os miolos das flores; perda da coroa que encimava o pavilhão das armas imperiais, em metal dourado, aplicado na lateral esquerda da capa.

COUROS

Suspensão - couro das correias estruturalmente estáveis. Perda dos acabamentos das extremidades inferiores – não estruturais – que arrematam as pontas, de uma das quais ainda resta um fragmento, cujo pespontado reproduz uma coroa imperial; perda de três dos cinturões que envolviam as pontas, restando apenas, com rupturas, o da mola dianteira, direita; repintura na cor preta sobre a pintura original verde e pespontado com linha amarela.

Escada de armar - guarnição sanfonada de marroquim em estado razoável mantendo-se relativa flexibilidade; rupturas e vincos nas dobras; rompimento total da dobra da aba externa da escada da lateral esquerda; repintura preta sobre o verde original do marroquim e o pespontado em relevo com linha amarela. A cor original tornou-se visível nos pontos de descolamento da película da repintura preta e também em outras áreas onde foi feita a remoção mecânica com bisturi.

Tábua de pisar e estribos - couro relativamente estável apresentando, porém, certo enrijecimento; ligeiras rupturas, craquelamento inicial e desgastes pelo uso em algumas áreas, tanto da tábua de pisar, quanto dos estribos; repintura negra sobre o verde original visível através de minúsculos vestígios encontrados na dobra do couro, sob o friso de prata do estribo inferior da dianteira, esquerda (remoção mecânica da repintura com bisturi).

Cabe ressaltar outros aspectos que também foram fundamentais para a produção do diagnóstico do estado de conservação e que foram levantados pelos conservadores e restauradores junto aos arquivos do Museu Imperial, visando ampliar a historicidade da berlinda.

Inicialmente, considerou-se a hipótese de que a berlinda antes de ser musealizada havia sido uma peça utilitária, era o veículo que servia ao imperador, com diversos elementos suntuosos e delicados, o que possivelmente levou aos serviços

das cocheiras do Palácio de São Cristóvão a procederem a cuidados especiais desde a sua chegada, em 1837, até a Proclamação da República, em 1889, quando foi destinada aos leilões do Paço.

São as condições de possibilidade da experiência que conduz para as interpretações dos sujeitos, por meio de “fontes subjetivas” (KANT, 1989) que constituem as condições de analisar diversas deduções que podem ser complementadas inclusive pelo leitor com variantes de possibilidades de deduções. Ademais, não se pode esquecer que o sujeito está sempre determinado pela dualidade de pensar e intuir (KANT, 1989), para possibilitar o conhecimento, é um momento fundamental em conexão para permitir essa unidade necessária a muitas estruturas. Trata-se de uma faculdade de conhecer e incluir a subjetividade numa estrutura organizada que corresponderá de forma sistematizada aos passos subsequentes.

Nesse contexto de hipóteses e levantamentos documentais, verificou-se que após algumas tentativas de venda nos leilões, a berlinda de aparato não foi arrendada e acabou sendo transferida, juntamente com outras viaturas imperiais, para a cocheira do Visconde de Silva, onde permaneceu sem cuidados por mais de uma década, até que Carlos de Araújo e Silva, filho do Visconde, declara que “...sem o menor trato de conservação” (Processo 90/41, f. 31. Apud MUSEU IMPERIAL, 2013, p. 82) teriam que retirar os veículos que ali se encontravam.

Com esses registros pode-se perceber que a berlinda estava abandonada sem nenhum cuidado especial para a sua conservação, e que, a seguir, ela foi transferida para o Castelo d’Eu na França, onde ficou nas cocheiras por mais de quarenta e dois anos.

Alia-se a esse histórico, as condições climáticas distintas que este objeto esteve exposto a longos períodos, que variam de clima temperado na Inglaterra, por três anos, para o clima tropical, quente e úmido com altos índices de luminosidade no Rio de Janeiro, por sessenta e oito anos, retornando ao clima temperado na França por mais quarenta e dois anos e depois voltando para o clima tropical, dessa vez na serra, para iniciar a sua fase de musealização, onde permanece por sessenta e três anos, até os trabalhos mais intensificados de conservação e restauração que ora estão sendo apresentados. Compete mencionar neste contexto, que o período de musealização da berlinda também não foi em ambiente com condicionamento climático, não existem registros objetivos que comprovem tais ações, mas ainda

assim, é possível crer que os contrastes climáticos da Região Serrana do Estado do Rio de Janeiro foram menos oscilantes aos que ela vinha sendo submetida.

Essas argumentações são as capacidades de subjetivação do sujeito para produzir uma dinâmica discursiva, que incrementará os levantamentos sobre os tratamentos anteriores realizados na berlinda, primeiro pelo ponto de vista documental que caracteriza a objetividade para a comprovação, alcançado pelos dados junto ao Arquivo Administrativo e depois, complementado pela subjetividade produzida pelos argumentos, sem interpor reflexões prévias ou objeções de qualquer ordem, enunciada pelos depoimentos de colegas que já atuaram na instituição.

Não se pode deixar de registrar neste momento, até mesmo pela experiência da autora desta tese, que uma das maiores dificuldades que aplica-se de forma idêntica a todos os bens culturais do Museu Imperial, é a reunião de informações sobre o histórico dos objetos, em razão de que até os dias atuais o gerenciamento da documentação museológica e das intervenções nas peças das coleções serem produzidos manualmente, o que torna a busca pelos dados longa e cansativa, perdendo-se muito tempo para cruzar as informações obtidas desde a época em que as peças foram incorporadas ao acervo. Outras vezes, situação ainda mais séria, é a ausência de relatórios, uma prática ainda recorrente em não registrar os dados relevantes que constituem a história das peças que integram as diversas coleções.

Ainda assim, neste caso específico, foram reunidas algumas informações que serviram para subsidiar o dossiê sobre o histórico da berlinda, com alguns registros de procedimentos de limpeza, a exemplo do ano de 1948, e o de 1975 que, além da limpeza e desinfestação, acrescentam os registros de lubrificação, protetor resinoso nas rodas, madeiras e metais decorados, substituição das cortinas internas e outros consertos por costuras e uso de massa e coloração (Processo nº 400/76).

A título de ilustração, apresenta-se a Figura 93 que mostra os procedimentos de higienização da berlinda à época da sua incorporação ao acervo do Museu Imperial.



Figura 93 - Higienização da berlinda à época da incorporação ao acervo do Museu Imperial. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

No ano de 1976, a viatura foi desinfestada com a utilização de produto PHOSTOXIN²⁸⁵ para combater cupim de madeira seca. Esse produto necessitava de tendas de polietileno construídas no local, para formar uma atmosfera favorável à desinfestação (Processo nº 361 e 362). O trecho a seguir esclarece alguns efeitos daí decorrentes:

Mas, de acordo com os relatos de técnicos, houve, à época, uma reação química surpreendente, alterando cromaticamente todo acervo. Quanto a Berlinda verificamos que tal dano alterou irreversivelmente a coloração verde das partes em têxtil (boléia, revestimento interno e estofamento), tornando-as castanhas. (MUSEU IMPERIAL, 2013, p. 84)

Os últimos registros localizados, no ano de 1997, estão incluídos no Relatório Final do Laboratório de Conservação e Restauração e referem-se aos reparos na porta do lado esquerdo, que estava empenada e a maçaneta, do lado direito, quebrada. O tratamento realizado foi a remoção dos pinos da porta, colocação de um suporte para que a porta fosse mantida entreaberta. A maçaneta foi soldada. Registram ainda que foram realizados testes de oxidação de todos os materiais que

²⁸⁵ PHOSTOXIN é um inseticida indicado para o expurgo de pragas em depósitos. Para maiores informações sobre os índices de toxicidade do produto, verificar a bula divulgada pelo Governo do Estado do Paraná. Disponível em: <<http://www.adapar.pr.gov.br/arquivos/File/defis/DFI/Bulas/Inseticidas/phostoxin.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2016.

compõem a berlinda, com a finalidade de implementar o Projeto Nitrogênio - Desinfestação com gases inertes.

4.1.3 - Questões teóricas e metodológicas que subsidiaram a execução do projeto: a presença da subjetividade

Buscando uma reflexão crítica para o projeto e o aprofundamento de ideias em termos de teoria base para o tratamento do objeto em questão, optou-se pelos preceitos de Cesare Brandi, por meio da sua Teoria de Restauro publicada em 1963 e da Carta do Restauro de 1972, ambas já expostas detalhadamente no Capítulo 1 – Fundamentos Teóricos e Metodológicos para esta tese.

Assim, o principal juízo crítico que norteou todas as intervenções foi o das instâncias estética e histórica que, conforme justificativa na Ficha Técnica do Laboratório de Conservação e Restauração, procurou respeitar, ao máximo, a integridade e a legibilidade da peça. Os danos mais acentuados deveriam ser sanados buscando-se, sempre, resgatar a leitura visual sem, no entanto, incorrer em possíveis interpretações fantasiosas.

Para Brandi, o rigor de princípios deve estar fundamentado em análises sobre a totalidade dos objetos em seus aspectos físicos, da imagem concebida, da transformação ao longo do tempo, por meio de reflexões oferecidas pela história da arte, estética, filosofia e a fenomenologia, buscando reconhecer a unidade potencial dos objetos. Ainda, segundo esse teórico (BRANDI, 2004), é importante estabelecer um método que direcione para o conhecimento dos valores materiais, históricos e estéticos individuais de cada obra de forma a preservá-los mantendo suas singularidades para as gerações futuras.

Portanto, os conservadores e restauradores orientados por essa teoria devem ter problematizado todos os procedimentos práticos para o tratamento restaurativo da berlinda, demonstrando o quanto a subjetividade é levada a termo para acostar-se ao que Brandi (2004) sugere como “método para se chegar ao conhecimento” que se trata do saber do objeto analisado em sua totalidade e a formulação de um “juízo de valor” (BRANDI, 2004, p. 85) que é determinante nas escolhas que se fará para a sua salvaguarda.

Esses profissionais enquanto sujeitos integrantes do processo foram responsáveis por expor o valor de uma imagem, de um julgamento, do que deveria ser preservado, puderam inclusive fazer alguns deslocamentos entre as instâncias históricas e estéticas. Para tanto se utilizaram de uma metodologia pautada no

exame técnico como ponto de partida para a determinação da significância documental da berlinda, sua estrutura original, a extensão da deterioração, as alterações, perdas, bem como a documentação desses resultados. A seguir, passaram para a etapa de restabelecer as integridades física, estrutural e estética, com as exigências e o respeito à idéia de possibilitar uma leitura que remetesse ao conjunto de signos, que tem relação direta com a função estética e simbólica desse objeto, enquanto representante da monarquia brasileira.

A investigação histórica muito contribuiu para apresentar releituras do objeto, possibilitando, sobretudo, recorrer a materiais similares que viabilizaram a recomposição das peças sem comprometimento de sua licitude, a exemplo, de metais menos nobres, passamanarias e revestimentos dos bancos.

À luz da teoria de Cesare Brandi, explicitada no relatório disponível no Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, os conservadores envolvidos colocaram em prática todas as etapas dos trabalhos, que buscaram levar em consideração a veracidade da obra no decorrer de uma análise que tornou prescindível o contexto histórico de sua produção, bem como a plenitude do seu simbolismo enquanto Carro Cor de Cana e Carro Monte de Prata (MUSEU IMPERIAL, 2013). Desta forma, os critérios que orientaram o tratamento de conservação e restauração da berlinda do imperador estiveram pautados na instância estética e histórica representando a dialética desta restauração.

Essa proposta de reflexão, adotada pelo ponto de vista dos conservadores e restauradores, permitiu sistematizar a forma como esses sujeitos se constituíram por meio de uma multiplicidade de forças manifestada por eles subjetivos para legitimar uma proposta de trabalho que afastasse o empirismo dos processos de restauração, criando assim, bases para compreender que a subjetividade é responsável pela construção do saber e esse processo acontece quando o sujeito passa a representar o objeto, neste caso, bem simbólico que gera uma pluralidade de informações.

4.1.4 – Subjetividade e objetividade: o tratamento de conservação e restauração

Após a consideração dos condicionantes históricos e materiais, em relação à resistência estrutural, à integridade física e à legibilidade de todos os componentes funcionais e decorativos da berlinda, foi realizado o processo de desmonte.

A fundamentação para tal teve por base as observações diretas, a pesquisa documental e iconográfica e a coleta de depoimentos, que permitiram, ao final, um diagnóstico para favorecer esse processo, inicialmente das peças em prata e ouro, retirando ainda as duas lanternas não pertencentes ao veículo e entregues à Reserva Técnica. Em seguida, procedeu-se à primeira etapa do desmonte dos têxteis, tais como: revestimentos e escadas de armar, soleiras e forro do tejadilho, da mesma forma que a boleia (MUSEU IMPERIAL, 2013).

Cada elemento foi numerado, fotografado e identificado em desenho esquemático para posterior descrição do estado de conservação e proposta de tratamento, em fichas especialmente elaboradas para atender as especificidades do objeto, cuja divisão atendeu aos diversos materiais e técnicas, a saber: madeira da estrutura, pintura e douramento, têxteis, metais nobres, metal dourado, couros e outras ferragens diversas.

Verificou-se neste íterim, a necessidade de programar os primeiros procedimentos de higienização mecânica, de forma geral, pautados pela presença da objetividade, a partir de uma sistematização de procedimentos que respeitasse as particularidades técnicas, materiais e visuais de cada área e fragmentos da berlinda.

Utilizou-se para tanto, trincha macia e aspiração, no caso dos tecidos, com baixa sucção e tela para proteção, visando remover somente as sujidades superficiais, incluindo o excesso de BHC²⁸⁶, encontrado em quantidades em pontos do interior da caixa e em alguns fragmentos.

Não foram realizadas análises químicas para comprovar se o pó encontrado era mesmo BHC, mas considerando a experiência dos profissionais que diariamente lidam com resíduos similares, especialmente em coleções desinfestadas antes dos anos de 1980, a equipe julgou que tratava-se mesmo do referido produto.

A seguir, todos os elementos foram minuciosamente numerados, fotografados, identificados em desenhos elucidativos, para posterior descrição do estado de conservação e proposta de tratamento, em fichas especialmente elaboradas, disponíveis nos arquivos do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, para atender às especificidades do objeto, cuja

²⁸⁶ BHC é um organoclorado, ou seja, com átomos de cloro, altamente tóxico, que foi usado indiscriminadamente em décadas passadas para o combate aos insetos. Este produto deixa resíduos ativos por anos, que produzem sérios danos à saúde. Há anos a fabricação dos organoclorados foi proibida no Brasil e no exterior. Disponível em: <http://www.cema.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=99>. Acesso em: 19 de set. 2016.

divisão atendeu aos diversos materiais e técnicas, a saber: madeira, pintura e douramento, têxteis, prata, ouro, ferro, couros e ferragens.

A desmontagem evidenciou novas informações, a exemplo de assinaturas, marcas e carimbo que são fontes importantes para a recuperação de informação, pois presumivelmente, estão ligadas à identificação do artesão, do lugar e do período de regência do Rei da Inglaterra à época.

As Figuras 94, 95 e 96 apresentam imagens das inscrições localizadas em elementos distintos, a exemplo do metal, tecido e madeira, após o desmonte da berlinda.



Figuras 94, 95 e 96 - Inscrições localizadas em elementos distintos, após o desmonte da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Além disso, foram localizados cinco postigos de madeira, encaixados indevidamente nos caixilhos dos postigos de cristais, com moldura em madeira natural e, no lugar do vidro, madeira preta com um puxador em galão dourado. Do ponto de vista dos conservadores e restauradores, esse elemento foi considerado como acessório para ser utilizado para as cerimônias fúnebres.

Outra técnica evidenciada foi o entalhe da flecha que se julgava ser em madeira, mas era em chumbo, servindo de base para a folha de ouro como

acabamento. Mais uma vez reforça-se a inserção das práticas da indústria inglesa, que conjugava técnicas de manufaturas antigas com técnicas e materiais mais resistentes. Entretanto, por mais que se tenha buscado o aporte à luz da historiografia cultural, não foi possível expandir as informações sobre esta técnica.

Assim, a título de recomendação, encontra-se registrado nas Fichas Técnicas do Laboratório de Conservação e Restauração a necessidade de ampliar as pesquisas históricas na busca da compreensão das marcas e das técnicas de manufatura produzidas pelos avanços da indústria inglesa. Neste caso, a objetividade foi um atributo fundamental para que outros profissionais no futuro possam dar continuidade a busca por esclarecer informações que integrem a historicidade da berlinda.

Após tais procedimentos e, considerando que a execução do projeto, estimado para doze meses, seria longa, aliada à quantidade e variedade de fragmentos distribuídos sobre as mesas da Galeria Restauro²⁸⁷ julgou-se necessário abrigá-los da exposição à luz, dos poluentes atmosféricos e das possíveis infestações de insetos, de isolar outros que apresentavam resíduos químicos, da mesma forma que liberar o ambiente para o início dos trabalhos de intervenção propriamente dito, que por força maior, disputaram o mesmo espaço físico. Buscou-se soluções práticas e econômicas para o acondicionamento e armazenamento temporário que pudessem aliar qualidade e versatilidade.

Os fragmentos têxteis em maior dimensão foram acondicionados durante o processo em caixas de poliondas (copolímero de polipropileno), armazenadas em armários, mapotecas e arquivos deslizante da Galeria Restauro. Para os fragmentos suplementares, de pequenas dimensões, usou-se: saquinhos e embalagens atóxicos em poliestireno desenvolvidos para alimentação; etaphoam que é um polietileno rígido e inerte; acrilon (manta acrílica), tecido em algodão, tipo morim cru e pelon, um tecido classificado como “não tecido”, para forrações.

As Figuras 97 e 98 apresentam imagens da forma como os diversos elementos foram acondicionados durante o processo de conservação e restauração.

²⁸⁷ Galeria Restauro, conforme já apresentado no Capítulo 3, foi o espaço físico criado especialmente para que o público pudesse acompanhar em tempo real os trabalhos de conservação e restauração da berlinda.



Figuras 97 e 98 – Exemplos dos acondicionamentos utilizados durante os processos de conservação e restauração. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

A partir de então, colocou-se em prática a estratégia de ação pensada para o tratamento de cada elemento constitutivo da berlinda, onde a presença da objetividade, por meio de ações reflexivas a partir dos resultados das fórmulas químicas, foram possíveis de serem reproduzidas pelos conservadores e restauradores.

A subjetividade também esteve presente nesta etapa do processo de tratamento do objeto, talvez menos incisiva, mas constante, principalmente pelas variáveis das problemáticas produzidas sob a perspectiva simbólica, influenciada pela singularidade da ética. Segundo Heidegger (1988), são os sujeitos, neste caso representados pelos conservadores e restauradores, tomando o cuidado para demonstrar que não são alienados e escravizados pelo consumo de massa, despossuídos de si mesmo, mas sim que podem assumir um direcionamento em que as subjetividades se particularizem na esfera dos procedimentos do tratamento do objeto em foco.

A seguir será apresentado o tratamento de conservação e restauração a que os diversos elementos que constituem a berlinda foram submetidos.

ELEMENTOS EM MADEIRA – Concepções objetivas

Após a higienização geral da berlinda, que removeu as sujidades mais grosseiras, iniciou-se novo procedimento de higienização mecânica, individualizado por elementos. No caso da madeira, tal procedimento se deu após a fixação das áreas com descolamentos, realizado com Primal AC-33 que é uma emulsão penetrante aquosa à base de acrílico, que forma um filme transparente de alta resistência após ser diluído em água deionizada. A seguir, foram realizados testes

químicos buscando a melhor solução para a remoção das sujidades impregnadas e dos vernizes aplicados de forma irregular.

As madeiras com pinturas policromadas passaram por testes mecânico e químico²⁸⁸, analisando a ação de vários tipos de solventes para a remoção das sujidades aderidas e das diversas camadas de vernizes. O melhor resultado foi com a fórmula de CMC – Cola Methyl Celulose PE, diluída em água deionizada, com acetona e hidrocarboneto alifático cicloparafínico, comercialmente conhecido como varsol. Utilizaram-se em alguns pontos com maior aderência de sujidades a compressa de algodão embebido na mesma solução para prolongar a ação da fórmula. Essa formulação também foi aplicada nos entalhes com folha de ouro não obtendo resultado satisfatório. Assim, percebeu-se que a remoção mecânica, com a utilização de bisturi, apesar de ser um processo delicado e mais demorado, seria mais eficaz, já que a camada de verniz era muito espessa.

A seguir, todos os elementos em madeira com áreas de perda foram obturados e nivelados com massa de carboximetilcelulose e carbonato de cálcio, em razão das características básicas que a constitui, como: resistência a umidade, fácil aplicação e flexibilidade. Algumas áreas foram modeladas com suabe umedecido e lixa a base d'água. Após a secagem, foi aplicada uma camada de bolo armênio, para servir como base, dando a profundidade necessária ao douramento.

O processo de reintegração cromática das talhas douradas, após alguns testes com folha de ouro, não produziu bom resultado, em razão do aspecto demasiadamente brilhante, deixando um aspecto de novo, aliado ao alto custo financeiro. Assim optou-se pela utilização da mica dourada (pigmento mineral) muito utilizado no exterior para reintegração, em substituição à folha de ouro, com o Paraloid B-72, uma das resinas mais neutras para uso geral na conservação. Por fim, utilizou-se uma fina camada de cera *Renaissance*, de fabricação inglesa, com uma mistura de ceras microcristalinas que a deixa mais resistente à umidade que as outras.

Os elementos em madeira com pinturas que remetem a cor e aspecto de Cana de Açúcar (rodas e eixos, suspensão, alçado dianteiro, alçado traseiro, timão e flecha) receberam primeiramente uma cor de base na tonalidade terra clara e, a seguir, foram complementadas as áreas em verde e dourado e, por fim, foram reintegrados os filetes verdes, buscando sanar as distorções visuais que a má

²⁸⁸ Os testes mecânicos foram realizados com espátulas e bisturis e os testes químicos foram constituídos pelos seguintes solventes a seguir em concentrações variadas: álcool, álcool isopropílico e xileno.

conservação lhe atribuiu. Sobre a reintegração foram aplicadas velaturas à base de Paraloid B-72 e pigmentos naturais em tons amarelados e terrosos²⁸⁹, conforme decisões tomadas durante o diagnóstico, quando os conservadores e restauradores optaram sobre a importância em se preservar os valores estéticos imbuídos de simbolismo para a nação brasileira. Esse procedimento foi o resultado de vários testes com pigmentos para dar o aspecto de amarelo canário, por vezes mencionada por *diversos autores contemporâneos ao objeto*. *A proteção final foi feita com cera Renaissance*.

A portinhola esquerda, que apresentava ligeiro afastamento na dobradiça inferior, foi removida e planificada de forma a restituir o seu funcionamento tão importante para o acesso interno ao veículo que possui uma série de elementos que devem ser conservados no seu dia a dia. Acrescenta-se a isso, que este objeto era de uso e todos os outros elementos funcionais ainda permanecem preservados. A seguir recebeu uma base da mesma massa para nivelamento, conforme a já mencionada e pintura com pigmento verde.

Para a inserção dos cinco adornos das rodas em madeira que faltavam, foram reproduzidos os elementos em gesso odontológico, reintegrados com mica e Paraloid-B-72 e colados com adesivo PVA. A inserção desses adornos encontra-se registrada e mapeada em esquema gráfico específico, na Ficha Técnica do Laboratório de Conservação e Restauração, pois é difícil distingui-los dos demais a olho nu.

As escoriações e mossas da parte externa da caixa foram obturadas e niveladas com massa de CMC e carbonato de cálcio e reintegradas com velaturas de Paraloid-B-72 e pigmento natural nas cores amarelo, ocre e terra. Após a secagem, recebeu outra velatura com cera Renaissance e pigmentos naturais, de cores terrosas, com a finalidade de harmonizar e devolver a leitura do amarelo canário da caixa. Todos os materiais são compatíveis, são estáveis e de fácil remoção.

As pinturas da parte externa da caixa, referentes aos pavilhões nacionais e às serpes, foram reintegradas com pigmentos naturais e Paraloid B-72, aplicados igualmente com a técnica de velatura, e como já citado possuem qualidades técnicas que a tornam removível sem danificar os elementos.

Após prospecção química e mecânica, constatou-se que a face externa, inferior, do persevão, pintado de preto, sem a menor relação com os atributos simbólicos do veículo mais importante do imperador, possuía vestígios de tinta verde,

²⁸⁹ As velaturas foram testadas antes de aplicadas.

que remetia a cor dos Braganças, em perfeita harmonia com os relatos do Carro Cor de Cana que povoava o imaginário da população. Tem-se que admitir que mais uma vez esta conduta por mais que tenha se utilizado de prospecções de caráter objetivo, o critério estético prevaleceu em relação à historicidade do objeto. Fato que muitas vezes foi identificado nos trabalhos de Brandi.

Da mesma forma as guarnições dos postigos e portinholas, cujas prospecções químicas e mecânicas haviam apontado vestígios de cor verde, após remoção da tinta preta, foram restituídas a cor verde.

As madeiras internas da caixa passaram por uma higienização mais profunda com água e querosene desodorizado e a seguir receberam uma camada de proteção com cera microcristalina, incluindo os assentos em palhinha em excelente estado de conservação.

Após a remoção do veludo que cobria a madeira do tejadilho, visualizaram-se perfurações e cadáveres de infestação anterior por xilófagos, possivelmente controlada pela possível presença de BHC encontrado na área interna da berlinda. Foi aspirado, aplicada uma fórmula com Permetrina para prevenção, obturada com pó de serragem e Paraloid B-72 e, a seguir, recebeu o revestimento em cânhamo para dar suporte ao veludo. O verso, recoberto com um tecido que nos remete a um algodão encerado, em bom estado de conservação, foi higienizado e preservado. Após a desmontagem da estrutura interna do tejadilho, articulada em três partes, por meio de dobradiças, foi feita a remoção do veludo que revestia o caixilho de madeira. Isso possibilitou a visualização de inúmeras perfurações e cadáveres de insetos xilófagos.

Os postigos em madeira, encontrados durante o desmonte, foram higienizados com trincha macia e com uma solução a base de hidrocarboneto alifático cicloparafínico, comercialmente conhecido como varsol, para remover o excesso de manchas e excrementos de insetos. Durante o processo de limpeza, verificou-se que eles estavam repintados com uma espessa camada de tinta preta sobre tinta verde no mesmo tom dos outros elementos da viatura, que igualmente haviam recebido pintura preta. Porém esses elementos não ficam expostos, são embutidos nas laterais da caixa, por essa razão optou-se em preservar esta intervenção ocorrida em dado momento, mantendo-os na cor preta.

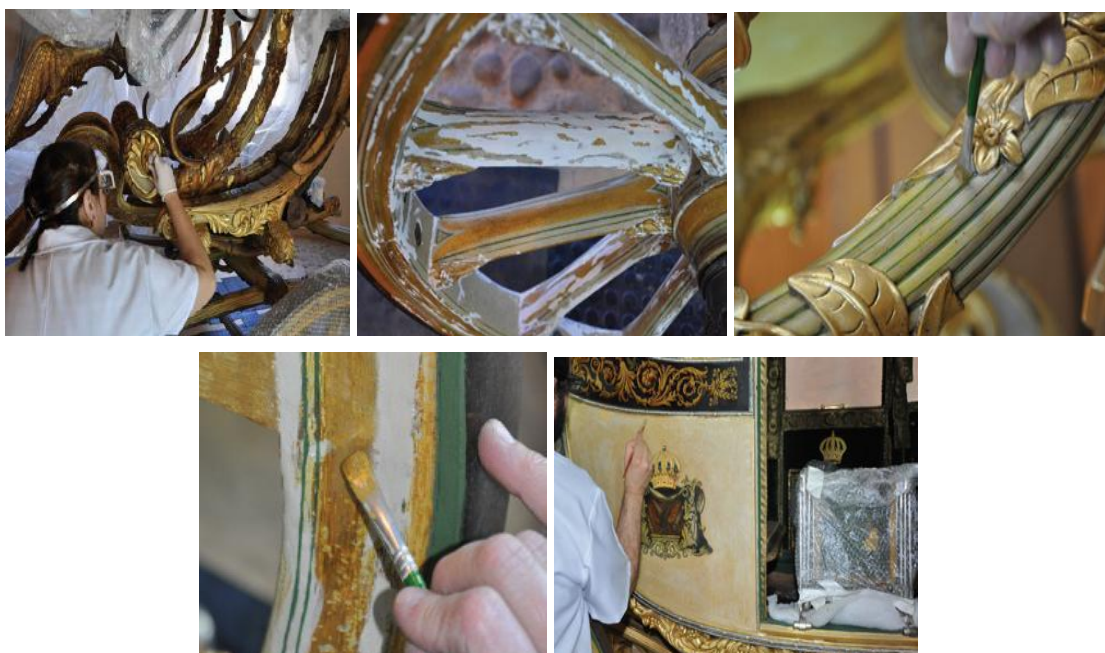
ELEMENTOS EM MADEIRA - Concepções subjetivas

Pode-se inferir neste momento que, por decisão subjetiva dos profissionais envolvidos na conservação e restauro da berlinda, optou-se por não remover a

repintura preta dos postigos, alegando que não se sabia qual o momento em que elas foram colocadas. Registrou-se em relatório que essa pintura preta foi depositada em momento de luto e que o Imperador a utilizava nos cortejos, mas não foram realizados testes de pigmento nesse elemento que comprovassem tal fato, sem contar que outros elementos em madeira também apresentavam pintura preta sobre o verde, conforme acima mencionado.

Outra decisão foi a manutenção da cor preta da parte superior da caixa, que apesar de conjugar esteticamente com a simbologia da berlinda, a cor é muito escura para ser utilizada em um veículo do imperador, foi mantida considerando que não havia resíduo de outro pigmento nas prospecções que foram realizadas e pela ausência dos resultados das análises científicas para uma tomada de decisão. Mais uma vez enfatiza-se a importância simbólica das cores que ornamentam a berlinda, elas estão diretamente relacionadas com a família imperial e com o país.

As Figuras 99, 100, 101, 102, 103 e 104, exemplificam algumas etapas do tratamento dos elementos em madeira da berlinda.



Figuras 99, 100, 101, 102, 103 e 104 – exemplos de algumas etapas do tratamento dos elementos em madeira da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

ELEMENTOS EM COURO – **Concepções objetivas**

Foi realizada a higienização mecânica com trincha e aspirador para remoção das sujidades não impregnadas, em todos os elementos em couro com muita sujidade.

Os couros da escada de armar (verdes e avermelhados), das correias, dos estribos, do timão, do apoio de pé do para-lama, dos adornos do engate e da tábua de pisar, apresentavam uma espessa cobertura de tinta preta sobre o original em verde. Vários solventes²⁹⁰ foram testados para a remoção da camada preta, mas os resultados não foram satisfatórios. Os solventes removiam levemente o pigmento preto fazendo-o migrar para as linhas dos pespontos. Optou-se então pela remoção mecânica com bisturi e escovinha de dentes, segundo registro, apresentando resultado aceitável, até sobre a remoção do pigmento das linhas pespontadas dos bordados (Armas Imperiais e contornos de acabamento).

Após a remoção mecânica da camada de pigmento preto dos adornos do engate foram evidenciados os bordados com a coroa imperial preservados. A pequena área de perda de fragmento, na base, foi reconstituída em couro natural. Os resíduos de cola presente no verso dos revestimentos em couro, das escadas de armar, foram removidos mecanicamente, da mesma forma que os fragmentos de tecidos (similares ao cânhamo) com alto índice de oxidação. Apresentavam ainda fragmentos de couro de baixa qualidade, que tinham como função auxiliar o movimento da escada e a aderência ao metal. Diante da importância da sua função e do seu precário estado de conservação, foram substituídos por couro natural e por tecido em cânhamo lavado com detergente neutro e água deionizada. O adesivo utilizado foi Beva Gel, recebendo ainda costuras manuais em fio de algodão.

Os elementos de couro da correia, da tábua de pisar e do timão, durante o processo de higienização e das pesquisas iconográficas, verificou-se que tratava-se de couro na cor natural com desenhos pespontados em linha de algodão. Decidiu-se simplesmente remover a camada de pigmento preto, mecanicamente, e hidratar o couro, muito ressecado, inicialmente com fórmula manipulada a base de lanolina, óleo de cedro, cera de abelha branca, hexano e álcool isopropílico, de comprovada eficácia, por ser utilizada há anos para hidratação dos couros no Museu Imperial. Por último, foi aplicada uma camada de proteção com cera Renaissance, deixando as superfícies do couro o mais natural possível. O couro do timão foi fixado com tachas conforme vestígios originais.

O couro avermelhado, suporte do bordado e galões que adornam as escadas de armar, em bom estado de conservação, foi higienizado mecanicamente, hidratado e protegido com cera Renaissance. As braçadeiras das portas passaram pelo mesmo

²⁹⁰ Os solventes testados foram: álcool com terebentina; xileno; nafta; tolueno com isopropílico; varsol com acetona; água e nenhum deles apresentou bom resultados.

sistema de higienização e proteção, mas receberam reforço em couro natural. Da mesma forma, foi tratado o couro da cobertura do Tejadilho. O couro de cobertura original, do apoio de pé do para-lama, bastante fragilizado, foi higienizado e recoberto, com o objetivo de ser preservado, por novo couro natural, repintado em verde, conforme as evidências encontradas.

As Figuras 105, 106 e 107 apresentam detalhes dos elementos em couro da berlinda.



Figuras 105, 106 e 107- detalhes dos elementos em couro da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

ELEMENTOS EM METAL – **Concepções objetivas**

Os elementos metálicos tendo como base o ferro (estrutura, cintas das rodas, molas em C e elípticas, timão, engates, parafusos, dobradiças, pinos, flecha, suporte dos estores, suportes da lanterna, carretilhas e cintas de sustentação da caixa) foram removidos mecanicamente das áreas com maior concentração de produtos de oxidação e repinturas.

Como acabamento protetor, esses mesmos elementos à base de ferro receberam uma fina camada de verniz mate marítimo, diluído em aguarrás mineral. Após a secagem, foi aplicada tinta sintética para metal na cor terrosa, semelhante à do bolo armênio vermelho. Os elementos de ferro, originalmente dourados, ganharam, sobre a tinta sintética protetora, reintegração cromática com mica dourada diluída em Paraloid-B72. Os elementos em ferro da cinta da caixa, da flecha e dos engates, foram reintegrados com a mesma base protetora, tinta sintética na cor verde, conforme resíduos da cor original. Este tratamento foi definido após entendimentos entre os conservadores, os restauradores e os consultores que foram contratados pelo projeto.

Os dois arcos que sustentam as laterais da caixa, em ferro fundido, dourado, com as quatro terminações em forma de serpe, apresentavam-se muito escurecidos, com espessa crosta de sujidades nas escamas, impregnada ao verniz degradado aplicado originalmente sobre o douramento. Foi realizada higienização mecânica com

trincha, seguida da higienização química com o uso de CMC, na consistência de gel e acetona, e varsol. No entanto, ainda assim, pontos de sujidades se mantiveram nas reentrâncias das escamas, sendo necessário usar novamente a higienização mecânica com bisturi e espátulas. A reintegração cromática com mica e Paraloid-B72 foi aplicada pontualmente, somente em pequenas áreas de perda.

As estruturas das escadas de armar foram higienizadas da mesma forma que as outras partes em ferro, mas, diferentemente dos elementos metálicos dourados e pintados, receberam somente a proteção em verniz mate fosco, pois eram recobertas por tapeçaria.

Os cravos maiores, com cabeça adornada em fios dourados e mola, utilizados na fixação de elementos têxteis, foram tratados conforme todos os ferros e a reconstituição dos adornos, quando necessário, foi realizada com fios metalizados.

As tachas comuns, empregadas na fixação dos estofamentos, muito oxidadas e amassadas, não foram possíveis de reaproveitamento, sendo substituídas por grampos em aço inoxidável ou tacha de cobre.

Os ornamentos com liga de ouro e com banho de ouro, referentes aos suportes de correr dos puxadores, suportes dos estores, armas imperiais da boleia e cabeça dos cravos do revestimento interno, que apresentavam azinhavre, passaram por uma remoção mecânica com a ponta de palitos em madeira, mergulhados em água quente com detergente neutro e escovados com escova de dente infantil macia. A seguir, foram submetidos a sucessivos banhos em água deionizada, para eliminação dos resíduos, e secos com pistola de ar quente. A proteção final foi realizada com aplicação de Paraloid B-72. Dois suportes de correr dos puxadores dos postigos esquerdos, com ausência do pino de fixação em ferro (um faltando dois e outro faltando um), foram reconstituídos com material semelhante ao original, ou seja, ferro fundido maleável, mas com inscrições do nome do artesão e do ano da restauração.

Todos os frisos de prata que contornam a caixa, os postigos, os estribos e a tábua de pisar, bem como os demais elementos de prata, como fivelas externas, a maçaneta original, as carretilhas, o adorno do timão, o adorno dos suportes das lanternas, as rosáceas das calotas e a varanda em prata que contorna o tejadilho, com marca do prateiro, apresentavam-se muito enegrecidos, com densa camada de verniz degradado, contendo, ainda, em alguns pontos, vestígios de tinta preta, provavelmente betume.

O tratamento foi realizado por meio de polimento de baixa abrasão, com ligante composto por gordura animal e uma mistura de hidrocarbonetos que garante o

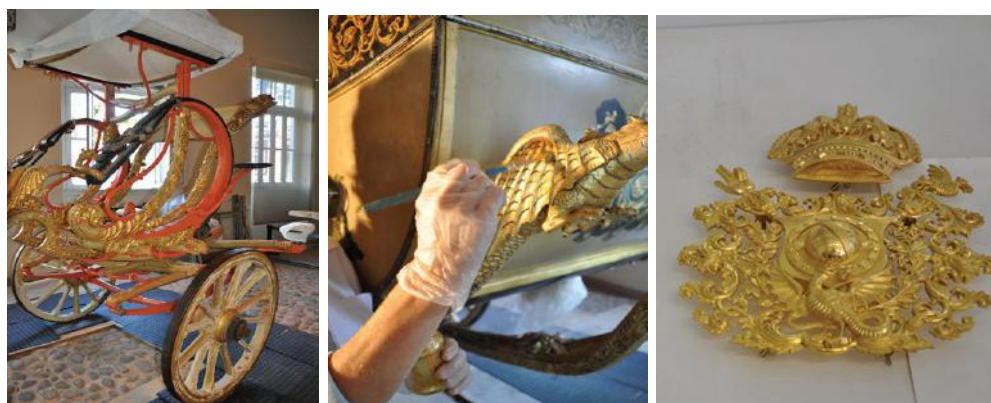
equilíbrio entre lubrificação e brilho final, procedimento utilizado há mais de sessenta anos por um artesão em metal da comunidade petropolitana. Posteriormente, foram desengraxados com formulação de solventes à base de benzina e nafta. A proteção final foi efetivada com Paraloid B72. As calotas, estruturas das escadas de armar e a ponteira do timão, em ferro revestido de chapa de prata, passaram pelo mesmo procedimento anteriormente descrito.

Alguns elementos metálicos da berlinda, funcionais e decorativos, foram reconstituídos, por existirem outros elementos idênticos que possibilitavam tal ação, tais como uma maçaneta esquerda, coroa dourada das armas de um dos lados da boleia, fragmentos dos frisos de acabamento em prata, arremates das dobradiças, rosáceas de arremate dos discos das molas em C, todos possíveis de serem reproduzidos a partir de moldes dos elementos originais. Por outro lado, os elementos perdidos, mas com registros fotográficos, ainda que pouco nítidos, como os oito pináculos em forma de coroa imperial, foram reconstituídos visando devolver minimamente as perdas que estavam interferindo esteticamente.

Todas as peças reconstituídas foram manufaturadas de forma a ficar evidenciado que são peças reconstituídas, a partir da utilização de metais diferentes e receberam internamente as marcas identificadoras dos profissionais que realizaram a reprodução.

Verifica-se nos relatórios do projeto que o único caso de reinserção seria a instalação das quatro lanternas de prata, que foram retiradas antes da doação da berlinda ao Museu Imperial e que pertencem atualmente a colecionadores particulares. Por essa razão, a berlinda permanece sem as lanternas, aguardando uma possível aquisição.

As figuras 108, 109, 110 e 111 apresentam detalhes de alguns elementos em metal da berlinda.





Figuras 108, 109, 110 e 111 – detalhes de alguns elementos em metal da berlinda.
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

ELEMENTOS EM TÊXTIL – **Concepções subjetivas e objetivas**

Por serem esses os elementos mais comprometidos da berlinda, e para que não se cometesse um falso artístico ou histórico, como preconiza Brandi (2004), buscou-se uma ação legítima por meio da conduta conjunta da subjetividade e objetividade para minimizar o processo de degradação em relação aos tecidos e aos elementos em fios de ouro e prata.

Em diversos momentos, testes mecânicos com o uso de trincha, de resistência das fibras (percebendo qual a tração no estiramento destas, a resistência com perfuração de finas agulhas) e químicos, realizados em pequenos fragmentos que se desprenderam durante a desmontagem foram realizados, com água deionizada, ácido acético e detergente neutro. No entanto, os resultados não levavam a uma postura que pudesse orientar qualitativamente os procedimentos de reintegração ou de reconstituição, assim foi necessário tomar decisões pontuais para cada acessório que constitui os elementos têxteis. Mais uma vez se fez presente a manifestação da subjetividade dos conservadores e restauradores para assegurar os critérios pertinentes ao valor da estética, até por que é legítima a conservação dos acréscimos, mas as remoções precisam ser justificadas de modo a deixar traços de si sobre a obra (BRANDI, 2004, p. 68-69).

Por outro lado, têm-se as reconstituições, que visaram devolver as funções diversas das iniciais dos objetos, intervindo de maneira equivalente ao processo criativo que as originaram. Contudo, os conservadores e restauradores ficaram atentos para que a essência dessas ações conservasse os valores, a integridade e a autenticidade do bem, usando-se do julgamento que geralmente é influenciado

por experiências anteriores, mas que também se modifica à medida que novas informações vão sendo acrescentadas (CAPLE, 2000).

Foi dessa forma que os conservadores e restauradores ao se depararem com os veludos, encontrados nos revestimentos internos, na capa da boleia, cuja cor original era verde, associada à simbologia heráldica do imperador e do Brasil, e que estavam em pior estado de conservação, decidiram removê-los, substituindo-os por um novo veludo que remetesse a cor da simbologia da Casa dos Bragança.

Registrou-se que estavam muito alterados pela ação do PHOSTOXIN, que os deixaram acastanhados, já descrito no item sobre o estado de conservação do objeto, junta-se a isso a fragilidade mecânica, com muitos pontos de rupturas, esgarçamentos e algumas áreas consolidadas inadequadamente. Sob estes revestimentos havia um tecido de algodão encerado, em bom estado de conservação que foi mantido.

Da mesma forma que os veludos, foram reconstituídos diversos acessórios que serão mencionados mais adiante, após à aquisição de materiais similares. Realizaram-se pesquisas no mercado nacional e internacional para à aquisição de fios em ouro para os bordados. Localizou-se em Valência na Espanha uma fabrica de materiais similares que, desde os anos 1800, produz da mesma forma fios, cordões, lantejoulas, passamanarias e cordões, em ouro e prata (MUSEU IMPERIAL, 2013, p. 118-119).

A despeito das técnicas para reprodução dos acessórios, essas não foram reproduzidas, buscou-se alternativas viáveis que se assemelhassem a essas práticas pelas habilidades dos conservadores e restauradores com o fazer da arte menor, mas sempre registrando as evidencias e as substituições nas Fichas Técnicas do Laboratório.

Para substituição dos revestimentos em veludo houve um levantamento de dados no mercado local e nacional para buscar o que melhor atendia em qualidade, cor e textura, pois não foram realizados exames das fibras e da composição do original. Julgou-se que não seria possível trabalhar com os veludos produzidos pelas fábricas nacionais pesquisadas, por produzirem o tecido com espessura e gramatura maior do que a necessária. Optou-se por trabalhar com um veludo com base de seda e a pelugem em algodão, pela semelhança na textura, gramatura e solidez de cor à fricção. A grande dificuldade encontrada para trabalhar com este veludo foi a atenção dispensada no sentido da pelugem, ou seja, sempre todos voltados para o mesmo lado, pois dependendo da posição provocava alteração cromática. A percepção se

dava não só visualmente, num primeiro momento, mas também tátil, pois a abrasão confirmava o direcionamento dos pelos.

Da mesma forma, condutas de remoção foram tomadas com os revestimentos em veludo dos puxadores e apoios de mão que apresentavam intervenções anteriores que encontravam-se em estado de conservação também precários, pois foram reintegrados com um veludo de qualidade inferior e tonalidade diferente.

Os oito botões que compunham o capitonê dos revestimentos dos bancos, originalmente manufacturados em fios de seda verde e fios metálicos dourados, estavam em péssimo estado de conservação, se desfazendo, não suportando o manuseio. Optou-se por confeccionar setenta e dois botões em linha metalizada dourada e em algodão verde, crochettato em ponto corrente, para dar o volume e a textura, diferentemente dos originais, amarrados ao meio remetendo a leitura de um tufo em forma de “pompom”. Tal prática foi registrada na Ficha Técnica do Laboratório e assinalada em esquema gráfico específico.

As partes bordadas dos painéis dos espaldares dianteiro e traseiro, portinholas e degraus das escadas de armar, em veludo, encontravam-se também muito fragilizadas. Havia áreas de rupturas, apresentando consolidações inadequadas, alteração cromática e perda de volume da textura, principalmente os da escada direita e do banco traseiro, lado direito, denunciando o atrito provocado pelo uso. Estes elementos foram higienizados somente com trincha macia, devido à deterioração e fixados sobre suporte em seda natural com Beva 371. O acondicionamento temporário foi confeccionado em caixas de poliondas. Inicialmente, pensou-se que as armas imperiais dos revestimentos dos espaldares, portinholas e escadas de armar, haviam sido bordados a fios de seda sobre veludo, mas, ao serem removidos, verificou-se que faziam parte da mesma trama do tecido o que nos remete ao efeito da textura do tecido jacquard.

Assim, foram realizadas algumas pesquisas junto a indústria têxtil, na busca da identificação e reprodução desse tipo de manufatura, mas nada foi localizado. Buscou-se então, com bordadeiras da comunidade, uma forma de reproduzir tais desenhos, das armas imperiais, mas não conseguiram chegar a uma técnica manual que possibilitasse a leitura das mesmas. Após várias experiências, a solução que melhor atendeu foi mesclar o bordado industrial aliado à leveza do bordado manual. O procedimento foi realizado com linha dourada sobre veludo verde com suporte em algodão. Com isto, o resultado foi satisfatório solucionando o problema referente à estética do objeto.

Como forma de preservar os fragmentos originais, sugeriu-se à Direção do Museu Imperial que eles fossem expostos ao lado da berlinda, promovendo-se uma interação mais efetiva com o público. Até o momento esses fragmentos encontram-se depositados em Reserva Técnica, considerando que o Pavilhão das Viaturas encontra-se fechado para obras de recuperação do telhado.

Os suportes originais dos veludos, em sua maioria em bom estado de conservação, foram removidos, higienizados mecanicamente, lavados com água deionizada, detergente neutro e planificados até completa secagem sem desfazer as marcações de fixação dos botões do capitonê. Serviram como referência para a confecção dos moldes, garantindo, assim, a fidelidade na reprodução dos revestimentos em veludo. Como reforço receberam suportes em cânhamo adesivado com Beva gel nas suas bordas perfuradas pelas tachas oxidadas e foram devolvidos à sua origem (suporte do veludo) com alinhavos em linha de algodão.

Todos os revestimentos em veludo receberam um reforço em tecido de algodão verde, após ter sido lavado em água deionizada e detergente neutro, visando maior reforço aos suportes originais.

Os revestimentos internos das laterais, apoios de mão, puxadores e espaldares possuíam como estofamento crinas de cavalo, que passaram por aspiração sobre tela, lavagem com água deionizada e detergente neutro e secagem forçada com secador de cabelos para devolver o volume ao serem restituídas aos locais de origem.

Os dois estofados sobre o assento de palhinha foram confeccionados com base nos registros iconográficos e depoimentos de ex-funcionárias, em veludo verde com recheio em polipropileno, material inerte, reciclável, e não absorve a água, enfim, bastante resistente ao meio. As marcações foram realizadas com base no capitonê dos revestimentos laterais e com o mesmo modelo de botões.

De acordo com a documentação iconográfica, estes bancos possuíam na face galões largos, conforme os adornos internos, mas como não foram localizados, decidiram por manter a neutralidade utilizando somente o veludo.

Em relação ao persevã interno, os conservadores e restauradores optaram por revesti-lo com carpete em algodão na cor bege, de 11,5mm de espessura, com tecnologia do fabricante que inibe o crescimento de bactérias e fungos, envelhecido com pigmento *pastelli morbidi extrafini* em nuances de verde, visando uma harmonia do interior.

Os tapetes que revestem as soleiras das portinholas e os degraus da escada de armar, com muitas sujidades, resíduos de barro vermelho, foram higienizados com

trincha e aspirador. Neste processo, descobriu-se uma área de aproximadamente quatro centímetros de perda, recoberta por massa acrílica, sendo removida com o uso de bisturi. Todos os tapetes, resistentes, foram lavados com água deionizada e detergente neutro, fixados e adaptados sobre suporte em cânhamo, com a função de evitar um possível encolhimento, após testes de solubilidade. Após secagem natural, a área de perda foi reintegrada com linha de algodão natural, em pontos de crochet, e levemente envelhecida com *pastelli morbidi extrafini*, aproximando-se da coloração da tapeçaria.

Os galões em fios de seda e ouro que adornam os revestimentos internos da berlinda, dos postigos, diferenciam-se em quatro tipologias, caracterizadas principalmente pela diferenciação nas larguras aproximadas: de 9cm, de 2cm, de 1,5cm, tipo rolotê, e de 5,5cm, estes, dos contornos dos postigos, fora área de fixação que em todos media aproximadamente 1,5cm, em algodão, com muita oxidação provocada pela perfuração das tachas, muitas sujidades impregnadas, excesso de ácidos graxos e poeira, fios metálicos oxidados, ressecamento, áreas de rupturas e fios soltos, e em outros elementos, como os puxadores de mão, enxertos degradados, e ausência de uma sequência lógica em alguns desenhos.

Os galões foram higienizados com trincha e aspirados com baixa sucção, ainda assim, permaneceram com muitas sujidades aderidas. Foram realizados testes em pequenos fragmentos para higienização mais profunda com água deionizada e detergente neutro por imersão, com esponja marítima, percebendo-se que os resultados não foram satisfatórios pela perda de pigmento principalmente os com tonalidade em vermelho e verde. Também não apresentou bons resultados na remoção das sujidades dos fios metálicos.

O segundo teste para higienização foi realizado com trincha de fibra de vidro, mas também não se obteve resultados satisfatórios, pois a trincha removia as aderências dos fios metálicos, mas deixava os fios de seda impregnados com fibra de vidro. Chegou-se então à conclusão de que se deveria aliar a higienização mecânica com a química usando-se vaporização com leve pressão com suabe quantas vezes necessárias até a remoção das aderências. Depois disso, secagem natural em mesa de vidro com planificação.

A fixação dos fios metálicos de todos os galões foi realizada com costura manual em fio de seda natural, tingido com pigmentos naturais para envelhecimento. O resultado possibilitou tanto a resistência física quanto a unidade visual, pela delicadeza dos pontos que são perceptíveis somente se forem vistos de perto.

Durante este processo de consolidação percebeu-se a necessidade de um suporte de algodão natural lavado com água deionizada e detergente neutro nos galões, com o intuito de fornecer melhor sustentação para o manuseio, evitando-se assim maiores danos. Todos os galões receberam uma leve reintegração de mica dourada nos fios metálicos. Registrou-se que foi uma etapa muito demorada, não só pela quantidade de peças, como pela fragilidade dos fios e a necessidade de treinamento da equipe de trabalho diante do grau de delicadeza da intervenção, o que exigiu várias revisões até chegar a um resultado satisfatório.

Alguns galões, principalmente os das escadas de armar, dos puxadores e todos os do tipo roletes, tinham perdas de volumes nas áreas com folhas de café e sementes e nas folhas do tabaco, ou seja, nos tons verdes e vermelhos, mais atingidos pelo excesso de fosfato aplicado em intervenção anterior. Tiveram a necessidade de passar por uma reintegração de volume para uma harmonia estética com os outros elementos. Após alguns testes, utilizou-se raspas de pelugem de veludo de algodão nas cores verde e vermelho, fixados com Beva Gel sobre resíduo dos desenhos originais, com excelente resultado.

Os catorze arremates dos apoios de mão, com suporte em couro muito ressecado, recobertos pelo veludo deteriorado e arrematado por fios dourados, apresentavam rupturas com movimento de “sianinha” e com ausência das molas que contornavam e ajudavam a sustentar mais uma ordem em forma de “sianinha”. Havia ainda ausência de dois arremates completos. Inicialmente os elementos em couro foram hidratados com fórmula à base lanolina e receberam novos revestimentos em veludo verde. Os fios oxidados foram higienizados mecanicamente.

Uma das maiores dificuldades para reconstituição dos arremates foi encontrar material compatível com as molas originais. Após diversas investigações no mercado, conseguiu-se localizar em São Paulo um fabricante que confeccionou sob encomenda três tipos de molas para atender não só a estes arremates como aos outros que serão mencionados mais à frente. O material utilizado para confecção foi latão meio duro diferente dos originais em ouro, e os arremates que foram reconstituídos, estão registrados na Ficha Técnica e pontuados em esquema gráfico específico.

Para reconstituir os adornos com as molas em latão utilizou-se costura manual com fio de algodão, em ponto alinhavo, fixado no contorno do couro revestido com veludo. Os fios dourados rompidos, que complementavam o desenho em forma de “sianinha”, foram remontados com crochet em ponto correntinha.

As franjas em seda que fazem os arremates dos oito puxadores, muito diferentes em espessura e tonalidade, julgou-se não serem originais, já que se diferenciavam bastante das franjas da boléia. Assim, foram removidas e substituídas por franjas em fios de seda, tingidas com pigmentos verdes, costuradas manualmente com linha de algodão, da mesma forma que os quatro apoios de mão da parte inferior, mantendo um visual mais nobre compatível com outros elementos da berlinda.

O conjunto de canutões sobrepostos às franjas dos apoios de mão e puxadores apresentava estrutura bastante complexa: diversas peças de formatos variados, em madeira pintada em dourado, recobertas com malha metálica dourada e com alma de fio de seda, amarradas no verso com fio de algodão, contornados com mola metálica dourada e fios dourados em forma de “sianinha” com acabamentos em forma de “pompons” com fios dourados, serviam como apoio para um conjunto de quatro pingentes em madeira com pintura dourada, revestidos com a mola de bitola menor, arrematados em forma de sino na parte superior e na parte inferior em forma de bola, ambos com revestimentos em malha metálica e com finalização em pompons de fios metálicos.

Diante da complexidade destes ornatos e da perda de muitos elementos, foi possível montar somente um conjunto completo de peças originais, recorrendo-se a reconstituições para intercalar com os ornatos originais. Optou-se em reconstituir tais peças por meio de tarugos de nylon, material inerte a ataques biológicos, resistente a agentes químicos e com peso similar aos originais em madeira. Estas peças foram modeladas a partir dos elementos originais e receberam cobertura de mica dourada com Paraloid-B72, antes dos revestimentos metálicos, que também foram reconstituídos com fios metalizados, tricotados, aproximando-se da trama original. Parte do corpo destes elementos foi revestido com mola confeccionada com fio de latão meio duro, de acordo com a descrição acima mencionada.

O tratamento das peças originais iniciou-se pela higienização mecânica com trincha de fibra de vidro para remoção da oxidação. Foram utilizados suportes em seda natural para reforçar as malhas originais e uma velatura de mica dourada e Paraloid – B72 para reintegrar o douramento. Mais uma vez menciona-se o uso reiterado do Paraloid se dá em razão da resistência a baixa umidade e da vantagem da reatividade muito baixa com pigmentos sensíveis. Por fim todos os elementos foram montados com fios de algodão.

Os assentos internos, traseiro e dianteiro, receberam revestimento na parte inferior com saia pregueada onde os galões mais largos, em bom estado de

conservação, demarcavam as pregas intercaladas, com mesmo espaço em veludo, e os galões mais estreitos faziam o acabamento da barra. O acabamento superior era delineado com roletês recheados com crina. Todos estes elementos foram tratados conforme acima descrito. A montagem destes revestimentos utilizou como base os moldes e as marcações, costurados manualmente com linha verde em algodão, com pontos chuleados e pespontados. Foi um trabalho demorado, com certo grau de dificuldade, devido à incompatibilidade da trama do tecido, muito maleável, com a trama dos galões enrijecidos em péssimo estado de conservação, com impossibilidade de tratamento, pois havia muita área de perda que agredia visualmente o conjunto externo da caixa da berlinda. Essa situação estabelecia um contraste muito grande com o estado de conservação dos elementos internos. Para tal procedimento era necessário removê-los, processo este demorado, em razão do desconhecimento do mecanismo. Após investigação descobriu-se no local, junto à estrutura, uma régua em madeira, que ao ser desparafusada possibilitava uma leve inclinação que permitia a sua remoção. Os postigos foram invertidos e os galões danificados foram substituídos pelo veludo para manter a harmonia interna e a menor interferência visual. Os galões, antes internos, em bom estado de conservação, passaram a integrar a parte externa após o tratamento já descrito acima.

As sedas dos estores, com alteração cromática, esgarçadas e com perdas em quase toda a extensão, serviram apenas como referencia para as reconstituições, em seda 100% natural e pigmentada em acordo com a tonalidade do veludo fornecido por uma indústria de São Paulo. Foram costuradas com linha também em seda. Na base, onde antes havia uma haste em madeira de aproximadamente 0,5cm carcomida, esfarelada, por insetos, foi substituída por um fino cabo em latão duro, objetivando alinhamento no caimento. Os estores foram adesivados com PVA nos sustentáculos.

Havia somente três puxadores dos estores em forma de borlas com fio metálico, dourado, com trama em forma de zig zag. Estes elementos foram consolidados nas duas portinholas e no postigo dianteiro. Os outros quatro puxadores faltantes foram confeccionados de forma semelhante às borlas reproduzidas para a boleia, que mais à frente será descrito.

Em um dos sustentáculos com um mecanismo de rolagem havia um elemento pendente em metal dourado que recebia uma fina corrente, tipo “rabo de rato”, em ouro de aproximadamente 60cm de comprimento para funcionamento. Foi necessária a reconstituição com corrente similar, em latão, dos outros seis. Devido à fragilidade recomenda-se que não seja mais funcional, somente estético.

As cortinas/sanefas foram reproduzidas na mesma seda verde que os estores, a partir de levantamento iconográfico, com franjas e borlas em seda verde, com costuras à máquina e manual, conforme a necessidade, e fixadas com grampo em aço inoxidável.

Após a remoção dos bordados em fios de ouro do veludo do tejadilho, deteriorado sobre madeira (madeira e revestimento em veludo acima mencionado), foi higienizado mecanicamente com trincha de fibra de vidro para remoção da oxidação. A seguir foi aspirado com baixa sucção sobre tela.

Os bordados que representam um sol com diâmetro maior de 95cm, subdividiam-se em dez partes que foram deslocadas para facilitar a remoção do veludo deteriorado. Tal procedimento, de frágil execução, foi demorado, pois utilizou-se bisturi e pequenas espátulas afiadas para remoção dos resíduos.

No bordado central, foi encontrada a marca de um carimbo, conforme relatado anteriormente como “Novas Informações”. Já os outros bordados, também no verso, com fios de linha de algodão e fios metálicos, alguns fragilizados, foram consolidados com suporte em seda natural adesivado com Beva 371, com finalidade de evitar maiores desprendimentos durante o manuseio para tratamento. Os adornos apresentavam como estrutura interna material semelhante a um “papelão”, todos com inscrição onde visualizava-se “Scr”. Dois dos menores estavam rompidos e tiveram seu suporte reconstituído com papel alcalino adesivado com cola PVA neutra.

A reintegração do veludo como entremeio dos bordados deu-se com recortes e raspas de pelo do veludo verde adaptados em acordo com os espaços existentes entre os bordados, sempre com atenção no direcionamento dos pelos. O adesivo utilizado foi o Beva Gel.

Durante o processo de remoção da oxidação dos bordados e consequente ressecamento dos fios metálicos, mesmo com a consolidação com Paraloid B-72, alguns fios dos bordados se soltaram, sendo necessária a recolocação destes fios e lantejoulas com Beva Gel. A reintegração cromática foi possível com uma base de mica misturada ao Paraloid B-72 e outra de mica pulverizada.

Foram realizadas as aparas dos suportes dos bordados para reposicioná-los sobre o novo veludo de revestimento do tejadilho, que foi adesivado anteriormente com cola branca PVA sobre o cânhamo. O bordado recebeu na base cola em PVA neutra pela maleabilidade e aproveitando as perfurações existentes foram utilizados pregos de latão para ajudar a fixação dos bordados. Para finalizar foram fixados os rolos de contorno do tejadilho com grampos de aço inoxidável.

Em relação à boleia, depois de retirada de sua estrutura na berlinda, os conservadores e restauradores julgaram que a melhor forma de acondicionar a saia era apoiando-a sobre uma estrutura similar à original da berlinda que a acomodava. Assim, confeccionou-se em madeira uma estrutura bastante parecida, revestida com acrílico e malha cirúrgica, para evitar danos ao couro fragilizado. Este procedimento também facilitou muito o manuseio durante o tratamento desse elemento.

Inicialmente, foi feita uma higienização geral com trincha e aspirador sobre tela. O processo de desmontagem iniciou-se pela remoção das borlas, seguido das passamanarias em fios de ouro com alma de seda. Estas, foram alinhavadas com linha de algodão, a fim de manter a integridade dos seus movimentos, higienizadas ainda no local com trincha de fibra de vidro, não surtindo bom efeito, antes de soltá-las dos fios de algodão que as fixavam sobre as franjas. Foram transferidas para uma placa de cartão pluma e fixadas com alfinetes. A seguir, removeu-se as franjas também presas por fios de algodão e os fragmentos de roletês em fio de ouro.

Os galões também em fio de ouro que contornavam e faziam o acabamento da costura do assento, junto ao corpo da boleia, continham em seu interior recheio de capim desidratado e pasta de algodão nos ângulos, com intuito de dar volume abalado. Foram soltas da estrutura principal as palas em couro e veludo com acabamento em roletês em fios de ouro.

Parte da higienização dos bordados foi realizada com trincha de fibra de vidro, com os bordados que compõem os gomos ainda montados, removendo somente o excesso de sujidades. A estrutura da boleia em couro com revestimento em veludo bastante deteriorado, tanto no assento como em suas laterais, costurada com fios encerados de algodão, foi separada em dezenove partes entre gomos, laterais, assento e as duas palas, uma pequena e a outra maior, e tinham, na parte interna, revestimento em tecido verde similar ao algodão. Todas estas partes tiveram o veludo removido, por razões acima descritas.

Os bordados em fios de ouro com avesso em fio de seda sobre suporte semelhante ao cânhamo dividiram-se em dois modelos diferentes, quatro maiores posicionados nos ângulos laterais e oito menores que se distribuem um de cada lado do maior. Apresentavam grandes lacunas de fios metálicos dos bordados centrais e, em sua maioria, perdas de molas de acabamento, lantejoulas e as pastilhas de vidrilhos que formam os miolos das flores. Foram acondicionados temporariamente em mapotecas sobre material inerte até o posterior tratamento.

Os bordados muito similares aos Trajes de Luces²⁹¹, pelo uso de canutilhos em ouro, com preparação abaixo em papel, presos por fios de seda, como se fossem pontos cheios feitos bem unidos de lado a lado.

Foram realizados esquemas gráficos dos desenhos dos bordados, a fim de orientar o reposicionamento dos fios em ouro, molas, lantejoulas e vidrilhos.

Após a higienização os couros das laterais, do assento, das palas, das correias de união dos gomos, vieses de acabamento das costuras que uniam os gomos internamente, foram hidratados com fórmula à base de lanolina e planificados por um longo período. Todos estes couros eram minuciosamente marcados com grafite, o que orientou durante o tratamento o corte dos moldes e a remontagem.

Receberam revestimento na parte interna em cânhamo e tecido verde de algodão e na parte externa somente o suporte em algodão e o veludo com os bordados tratados conforme os do tejadilho, sendo sobrepostos ao veludo com adesivo Beva gel e costura manual. As áreas de perda foram reintegradas com linha metalizada, torcida e bordadas sobre as lacunas. Todos os bordados receberam uma cobertura de Paraloid B-72 com mica, com o intuito de harmonizar o douramento.

Em relação aos vidrilhos, todos os originais foram mantidos no primeiro gomo, à direita, na parte traseira (quatro vermelhas e duas transparentes) e os outros foram reconstituídos a partir de pastilhas de vidro facetado e pigmentado na cor vermelha, no verso, conforme os originais dos gomos menores. Os gomos maiores ficaram com pastilhas transparentes de acordo com a informação da peça.

As franjas foram tingidas com pigmentos naturais e água morna e secas naturalmente sobre mesa de vidro. As intervenções anteriores em péssimo estado de conservação foram removidas, utilizados pontos de cerzir, com fios de seda, linhas de algodão e linha invisível nas pontas, para um melhor acabamento e sustentação. Receberam ainda, como acabamento um suporte em cadarço de algodão também tingido em verde. As inferiores foram reposicionadas antes da remontagem do conjunto com fio encerado.

As passamanarias receberam o mesmo tratamento com mica e foram remontadas pelo meio dos bordados com fio de nylon duplo para melhor sustentação, e suas pontas superiores presas com fio metalizado e na parte inferior com linha invisível, sempre obedecendo às furações originais presentes nos couros.

²⁹¹ Trajes de Luces é a indumentária que veste os toureiros.

As madeiras internas, originalmente encapadas com tecido de algodão verde amarelado, foram reencapadas com algodão verde e consolidadas com costura em fios encerados, passando pelas mesmas perfurações dos pregos, a fim de preservar melhor os tecidos e os couros.

Os suportes em couro revestidos com algodão verde esmaecido e rupturas que sustentam os brasões em ouro, tiveram o revestimento substituído por um outro tecido em algodão verde, contornado com viés em veludo e mantiveram as mesmas perfurações.

Em razão da fragilidade das bordas dos couros da boleia e para garantir um reforço nas costuras manuais com fios encerados, optou-se por pequenos parafusos em latão, dois em cada união dos gomos, garantindo maior solidez. O acabamento em couro das costuras foi adesivado com cola PVA neutra, após um deles, com rompimento, receber um reforço também em couro.

A parte do assento em couro com os mesmos revestimentos que o anterior foi costurada ao corpo da boleia com fio encerado, respeitando as perfurações originais. O recheio em capim desidratado foi higienizado com aspirador sobre tela e borrifado com antibactericida. Após secagem natural retornou ao local de origem. A pasta de algodão com muita sujidade foi substituída por outra pasta de algodão esterilizada.

Os fragmentos do galão em fio de ouro da parte superior, em mau estado de conservação, receberam suporte em seda natural com adesivo Beva 371 e foram reintegrados. Por cima, foram recobertos por um novo galão do mesmo material, adquirido em Valencia na Espanha, objetivando a proteção do original e a releitura do mesmo, assim como o da pala menor.

Os galões estreitos da pala maior e do acabamento inferior, muito fragmentado, foram substituídos por galões igualmente adquiridos na Espanha.

Adquiridas também na Espanha, foram as lantejoulas em ouro que compunham os bordados dos gomos da boleia, que se diferenciavam em quatro tamanhos distintos, enobrecendo os acabamentos dos bordados. Essas lantejoulas foram aplicadas somente sobre os bordados dos dois gomos dos cantos do lado direito da boleia para que pudessem ser distinguidas dos originais. Procedimento este registrado e mapeado em esquema gráfico específico.

Em todos os passos da integração levou-se em consideração as orientações de que "...a integração deverá ser invisível à distância de que a obra de arte deve ser observada, mas reconhecível de imediato, e sem necessidade de instrumentos especiais, quando se chega a uma visão mais aproximada" (BRANDI, 2004, p. 47).

Os ornamentos que constituem a parte superior da boleia são compostos por três tamanhos diferentes de borlas em madeira recobertas com fios de ouro, intercaladas por pequenos laços feitos em papelão recobertos com fios de ouro e alma de seda, arrematados por botões em madeira, contornados por finas molas fixadas com a trama de fio de ouro.

Já os ornatos inferiores, com quatro tamanhos distintos de borlas, do mesmo material, compostos pelos mesmos elementos, laços e botões, se distinguem do superior pelo tamanho, formato e pela inserção de pétalas que formam uma florzinha, confeccionadas em papel de maior gramatura, contornadas por finas molas fixadas pela trama em fios de ouro sobre haste de metal.

Todos os ornamentos estavam com sujidades aderidas e oxidação, alguns inclusive apresentando resíduo de cola quente e com rompimento dos fios em ouro e rachaduras em sua estrutura. Alguns conjuntos apresentavam ausência de componentes e outra total perda. Assim, após levantamentos iconográfico e de material, foi possível constatar a ausência de elementos originais, sendo necessária a reconstituição de 280 lacinhos em sutache branco, impermeabilizados com Beva gel, pigmentados com mica e montados com pontos de costura manual.

As 852 pétalas foram recortadas em papel canson, pigmentadas em dourado com pasta metálica, contornadas com finas molas em latão encomendadas em São Paulo, e recobertas com fios metálicos dourados. As hastes foram moldadas em forma de flor sobre aço inox servindo como base.

Os 136 botões confeccionados em tarugo de nylon, pelas razões já expostas, foram pigmentados da mesma forma e ornamentados com as mesmas molinhas e fios metalizados. As borlas higienizadas com trincha de fibra de vidro, com bom resultado na remoção de oxidação, após terem sido vaporizadas, receberam uma fina camada de Paraloid B-72 para fixar os fios soltos, mas ainda assim houve necessidade de preencher as lacunas com fios metalizados e a reconstituição da faixa de adorno da borla com fios de ouro, oriundos da fábrica da Espanha.

Para compor os conjuntos superiores e inferiores da Boleia diante do grande número de perdas foi necessária a reconstituição de várias borlas, conforme tabela que se segue. As borlas passaram pelo mesmo processo que os outros elementos reproduzidos com tarugo de nylon, ou seja, foram modeladas por artesão da comunidade, conforme os respectivos modelos, pigmentadas com pasta metálica e mica com Paraloid B-72 e tiveram o revestimento com fio metálico. As faixas dos adornos das borlas foram refeitas com os fios de ouro oriundo da Espanha. Optou-se

por fazer a base de revestimentos das borlas com fio metalizado nacional, pelo consumo que cada uma delas exigia para devolver o volume.

Cada elemento reconstituído foi pesado individualmente e no conjunto, comparando com os elementos originais, com a preocupação de não agregar mais peso à boleia, que, ao final, ficou com peso compatível com o original.

Os conjuntos foram remontados com fio encerado e recolados na boleia, pela mesma furação original, acrescentando somente uns pequenos botões de resina, transparente, para dar firmeza na amarração do fio, sem ter que fazer nova furação.

4.1.5 - A objetividade na remontagem geral

Este procedimento foi realizado a partir dos registros que foram produzidos na desmontagem e que compõem o dossiê da berlinda. A documentação, as fotografias e os desenhos esquemáticos constituíram-se em bases essenciais para conduzir objetivamente os elementos após o tratamento para o local de origem.

O rigor na informação documental, por meio de um processo sistematizado, implicou na classificação de todos os materiais divididos de acordo com as categorias, e também fundamentou o embasamento para que os profissionais se ajustassem aos princípios éticos nos procedimentos de montagem do objeto, servindo de referenciais para não haver desencontros desnecessários.

Foi a objetividade metodológica que permitiu a apreensão da realidade, ou em outras palavras, foi esse referencial que admitiu articular os diferentes tipos de dados e as diferentes categorias utilizadas pelos conservadores e restauradores para análise do material, permitindo leitura e releituras das mesmas informações na busca por fornecer explicações precisas.

Neste momento, não se pode apreender somente a opinião do conservador e ou restaurador, é necessário afastar-se das subjetividades para recorrer a uma análise respaldada pela precisão dos dados, pois tais implicações estão necessariamente relacionadas com os aspectos objetivos que buscam um método previamente definido para proporcionar o conhecimento sobre os objetos.

A partir desse referencial, os procedimentos de montagem iniciaram-se pelos revestimentos têxteis internos já tratados e montados, sendo somente recolados em seus lugares. Primeiro foi aparafusado o tejadilho, logo depois vieram os revestimentos em capitonê, que também já estavam montados e foram recolados nas paredes internas da caixa com pregos de latão e grampos de aço inoxidável. As

saias dos bancos foram fixadas da mesma forma e todos os galões, largos, estreitos e rolotês, originais, retornaram aos seus lugares com auxílio de grampos em aço inoxidável. Os bancos receberam, além das saias, as almofadas sobrepostas sobre a palhinha. Os tapetes da soleira foram presos com cravos originais com cabeças trabalhadas em fio dourado e o tapete do persevão somente apoiado. A exemplo de outras peças, as escadas retornaram também remontadas, sendo necessário somente a fixação do couro com o degrau de ferro, o que foi realizado com adesivo de contato e a parte superior do couro com a barra em ferro fundido, recolocado com costura manual com fio encerado.

Os galões que receberam suporte com tecido em algodão apresentaram dificuldades no momento da montagem da peça junto à estrutura, por ficarem aparentes as rebarbas dos fios do tecido (suporte). Foi necessária a remoção parcial dos suportes, junto às bordas dos galões e conseqüentemente a sua remontagem. Este processo atendeu à funcionalidade, mas esteticamente ficou distante da prática desejada, ou seja, o verso ficou com irregularidade em alguns suportes.

As janelas retornaram invertidas, conforme acima descrito, aos seus lugares de uso, mas dentro dos caixilhos específicos de cada uma delas, ou seja, de madeira e de cristal.

O apoio de pé do paralama, ao invés de ser recolocado com cravos, usou-se cola de contato com o intuito de não fragilizar ainda mais a madeira com fissuras.

A parte que demandou maiores cuidados foi a boleia, devido à delicadeza dos bordados originais, dos adornos em forma de borlas que balançam e conseqüentemente o peso. Foram necessárias oito pessoas e grandes cotonetes de madeira revestidos com acrílico e malha cirúrgica para levantar sem tocar nos adornos.

Por fim as peças reconstituídas em metal, em prata e ouro, retornaram aos seus devidos lugares.

As Figuras 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118 e 119 mostram detalhes dos elementos têxteis da berlinda antes e após tratamento.



Figuras 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118 e 119 - detalhes dos elementos têxteis da berlinda antes, durante e após tratamento. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

4.1.6 - A objetividade caracterizada pelas análises científicas

Com a preocupação de fundamentar o trabalho cientificamente, sobretudo em relação à identificação da diversidade de madeiras que compõe a berlinda, em quais foram os resíduos do PHOSTOXIN sobre os tecidos e nas orientações para as reintegrações cromáticas, percebeu-se a importância da realização de testes físicos e químicos, que foram realizados a partir de parcerias com instituições públicas, que para esta tese serão identificadas a seguir por meio de código alfabético.

A primeira iniciativa foi a de buscar apoio junto a uma instituição de renome para realizar as análises necessárias a identificação das diversas tipologias de madeiras da berlinda. Tal instituição, identificada como **A**, firmou um acordo informal com o Museu Imperial, em 11 de abril de 2012. A partir de então, foram enviadas 13 amostras de madeiras da berlinda, via Sedex para análise. No entanto, apesar de várias insistências, em especial à época para se fechar o relatório final do projeto de conservação e restauração da berlinda, nenhum resultado das análises foi entregue, mesmo a instituição **A** tendo solicitado, via e-mail ao Laboratório um pouco mais de tempo para conclusão, ainda assim, até esta data nenhum resultado foi obtido.²⁹²

Chegaram a comentar via telefone que as madeiras possivelmente seriam brasileiras, já que nesta época era o Brasil que exportava para a Europa uma grande quantidade e variedade para as mais diversas manufaturas.

Dessa forma, a ausência da identificação das madeiras que compõem a caixa, os entalhes dos alçados, da flecha, o interior das borlas grandes e pequenas permanecem até os dias atuais sem identificação. Importante também registrar que as amostras não foram devolvidas, conforme mencionado nas Fichas Técnicas do Laboratório de Conservação e Restauração.

A Figura 120 apresenta nove das treze amostras que foram enviadas a instituição **A** para identificação da madeira.

²⁹²Disponível em:

<https://webmail.museus.gov.br/owa/?ae=Folder&t=IPF.Note&newSch=1&scp=0&id=LgAAAAA7a8i3poPrRaYvk8KQKINEAQA9MtuIdDdS4R6hny5Csn30%2bAAF1BmQ1AAAB&slUsng=0&sch=frocco>. Datas de 11/04/2012, 13/04/2012, 17/04/2012, 18/04/2012, 23/04/2012, 31/05/2012, 01/06/2012, 18/06/2012, 07/12/2012 e 16/05/2013. Acesso em: 10 out. 2016.



Figura 120 – Nove das treze amostras que foram enviadas a instituição **A** para identificação da madeira. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

A segunda iniciativa foi direcionada para a realização das análises físicas por meio da utilização da Fluorescência de raios X, objetivando a identificação dos pigmentos relacionados com as áreas cromáticas da caixa da berlinda, via-se com muita desconfiança algumas tonalidades que se apresentavam, pois além do histórico de conservação, com vernizes muitíssimos oxidados, havia o que fatalmente poderia ser o responsável pela alteração dos pigmentos, o PHOSTOXIN aplicado na década de 1970.

Buscou-se então o apoio institucional junto à instituição **B**, tal como a instituição anterior, vinculada a Universidade para proceder as referidas análises de fluorescência de raios X.

No dia 09 de março de 2012, a representante da instituição **B** informou ao Laboratório que poderia sim realizar as análises relacionadas com pigmentos e com os materiais utilizados em restauro anteriores, mas que gostaria de saber qual o prazo para a execução dos serviços.

Dessa forma, a resposta do Laboratório do Museu Imperial, foi que ao ser o projeto financiado pela Lei de Incentivos Fiscais – PRONAC, havia prazo pré-determinado para a execução do mesmo, agendado para finalizar em dezembro, sem possibilidades de prorrogação por uma série de questões burocráticas, junta-se a isso a emergência das informações provenientes das análises para subsidiar a prática ora em curso. Em e-mail do Laboratório da mesma data, verifica-se menção do Museu Imperial que “Caso queira nos visitar antes de qualquer decisão, o nosso motorista poderá buscá-la para conhecer pessoalmente o objeto...”.

Em resposta no dia 12 de março de 2012 é confirmada a visita do representante da instituição **B** acompanhada do seu aluno de doutorado para ver

pessoalmente o objeto e conversar sobre a possibilidade de realização das análises.

Durante a visita ao Museu Imperial, os representantes da instituição **B** se interessaram em assumir as análises por meio da fluorescência de raios X para a identificação dos pigmentos da berlinda e aproveitaram para pedir alguns fragmentos de tecidos e dos fios em ouro para que pudessem nos auxiliar, realizando alguns testes químicos, visando identificar os resíduos do PHOSTOXIN, dos quais foram entregues alguns pequenos fragmentos do veludo, dos galões internos e externos, dos fios de ouro e do tecido de revestimento das saias.

A seguir, no dia 19 de março, a instituição **B** comunica via email que:

Assunto: Início das análises berlinda
...podemos marcar o início das análises para o dia 24/04 (terça-feira). Acredito que consigo terminar em 3 dias, ou seja, ficaria aí em Petrópolis dias 24, 25 e 26, retornando ao Rio no dia 27 pela manhã. Os custos seriam com a minha hospedagem em algum hotel próximo ao museu durante esse período e alimentação. Solicito também a gentileza de enviar o motorista do museu para me buscar ... no dia 24 pela manhã e me trazer de volta no dia 27. Esta semana iremos iniciar as análises das amostras que trouxemos e entregarei os resultados pessoalmente quando for ao museu. Uma dúvida: qual o termo apropriado, em inglês, para a denominação da berlinda? Pois andei pesquisando sobre o tema e achei algo como "carruagem" (chariot, carriage) e "coche" (coach)...²⁹³

Em resposta, a Coordenadora do Projeto de conservação e restauração da berlinda e autora desta tese, responde:

...por aqui estamos felizes com a sua concordância em participar do nosso projeto.

Em relação ao termo em inglês você pode trabalhar com "carriage", genérico ou pode encontrar "Berlin".

Tudo confirmado em relação a sua vinda, o motorista vai buscá-la e assumiremos as despesas com hospedagem e alimentação.²⁹⁴

No dia 13 de abril²⁹⁵, outro email é enviado ao laboratório, informando que a instituição **B** havia realizado as imagens no microscópio de varredura dos fragmentos

²⁹³ Disponível em

<https://webmail.museus.gov.br/owa/?ae=Folder&t=IPF.Note&id=LgAAAAA7a8i3poPrRaYvk8KQKINEAQA9MtuIdDdS4R6hny5Csn30%2bAAF1BmQ1AAAB&slUsng=0&pg=42> de 19 de março de 2012 às 13:19.

Acesso em: 10 de out. 2016.

²⁹⁴ Disponível em

<https://webmail.museus.gov.br/owa/?ae=Folder&t=IPF.Note&id=LgAAAAA7a8i3poPrRaYvk8KQKINEAQA9MtuIdDdS4R6hny5Csn30%2bAAF1BmQ1AAAB&slUsng=0&pg=42> de 19 de março de 2012 às 17:43.

Acesso em: 10 de out. 2016.

²⁹⁵ Disponível em:

<https://webmail.museus.gov.br/owa/?ae=Folder&t=IPF.Note&id=LgAAAAA7a8i3poPrRaYvk8KQKINEAQA9MtuIdDdS4R6hny5Csn30%2bAAF1BmQ1AAAB&slUsng=0&pg=42> de 13 de abril de 2012 às 20:57.

Acesso em: 10 de out. 2016.

em fios metálicos e os tecidos haviam sido avaliados por infravermelho e que os resultados seriam analisados na semana seguinte.

As análises por fluorescência de raios x foram realizadas conforme programado, nos dias 24, 25 e 26 de abril de 2012, em pontos pré-estabelecidos das áreas de policromia da berlinda, em especial dos locais sem referencia na literatura, na iconografia ou mesmo por meio de relatos de ex-funcionários, conforme os assinalados abaixo.

A Figura 121 apresenta o representante da instituição **B** realizando as medições de fluorescência de raios x com equipamento portátil na caixa da berlinda.



Figura 121 – Medições de fluorescência de raios-X com equipamento portátil realizadas na caixa da berlinda. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Após os levantamentos de dados produzidos pela instituição **B**, passaram-se algumas semanas, e em virtude do andamento dos trabalhos, na fase de reintegração fazia-se necessário obter o conhecimento para solucionar algumas questões, em especial com a ornamentação da parte superior da caixa, em um tom negro sob elementos dourados.

Várias tentativas via email e por telefone foram realizadas na busca do resultado das análises, mas foram em vão, até que em 21 de junho²⁹⁶, o Laboratório recebe uma resposta dizendo que “...Vou fazer um esforço pra tentar fechar os seus resultados até o final de julho, se possível. As amostras enviarei por Sedex. Consegui

²⁹⁶ Disponível em:

<https://webmail.museus.gov.br/owa/?ae=Folder&t=IPF.Note&id=LgAAAAA7a8i3poPrRaYvk8KQKINEAQA9MtulDdS4R6hny5Csn30%2bAAF1BmQ1AAAB&slUsng=0&pg=42> de 21 de junho de 2012 às 13:59. Acesso em: 10 de out. 2016.

fazer tomografia, além da radiografia digital e MEV.²⁹⁷ No dia 31 de julho, um email registra que “Estou terminando o relatório e vou enviá-lo ...qual o melhor endereço para o envio do relatório e das amostras.”²⁹⁸ O endereço foi repassado, no entanto no dia 16 de agosto lamentando o atraso do relatório por motivos de saúde, informa que enviará as amostras. “estão comigo, posso enviá-las hoje...”, mas o relatório ainda terei que terminar. Mas é no dia 21 de agosto outro email informa que as amostras foram despachadas via Sedex, mas sem o relatório. O Museu Imperial recebe as amostras sem os devidos relatórios.

Enquanto isso, os trabalhos de reintegração da berlinda tinham que ir avançando em razão do prazo já mencionado acima para o termino do projeto. No mês de dezembro todos os profissionais técnicos e de apoio operacional seriam afastados, mas dúvidas persistiam, principalmente em relação a alguns pontos da pintura da caixa.

No dia 1 de novembro às 18:04 o Laboratório envia um e-mail para o representante da instituição **B** solicitando os esclarecimentos de dúvidas relacionadas com as nuances de verde percebidas a olho nu na pintura preta da parte superior da caixa que esteticamente é bastante conflitante com os outros elementos. Da mesma forma pergunta sobre os resultados da análise do manto das armas das portas que estão em preto, mas são verdes e em vias de serem reintegrados para finalizar todo o processo de tratamento do objeto. Mais uma vez é solicitado o relatório, mas infelizmente a resposta vem via email no dia 25 de novembro, da seguinte forma:

...Olhando aqui no relatório, achei o seguinte... Em relação à pintura interna da caixa da carruagem, o original é mesmo verde, mas existe também uma camada mais moderna (de verde também) e aquele preto (que não era o original). Naquela parte preta com flores douradas eu fiquei na dúvida, pois os elementos que apareceram nos espectros de XRF dão margem a um pigmento preto (óxido de ferro negro) mas também deixam em aberto a possibilidade de um pigmento verde (terra verde), porque ambos apresentam ferro (Fe) como elemento majoritário. Nesse caso, seria bom se tivéssemos uma amostra da pintura para fazer outros tipos de análise (que mostrem a composição química e não somente os elementos químicos, como é o caso da Fluorescência) e comprovar se havia mesmo verde por baixo....²⁹⁹

²⁹⁷ Disponível em:

<https://webmail.museus.gov.br/owa/?ae=Folder&t=IPF.Note&id=LgAAAAA7a8i3poPrRaYvk8KQKINEAQA9MtuIDdS4R6hny5Csn30%2bAAF1BmQ1AAAB&slUsng=0&pg=42> de 21 de junho de 2012 às 13:59.

Acesso em: 10 de out. 2016.

²⁹⁸ Disponível em:

<https://webmail.museus.gov.br/owa/?ae=Folder&t=IPF.Note&id=LgAAAAA7a8i3poPrRaYvk8KQKINEAQA9MtuIDdS4R6hny5Csn30%2bAAF1BmQ1AAAB&slUsng=0&pg=42> de 31 de julho de 2012 às 12:27.

Acesso em: 10 de out. 2016.

²⁹⁹ Disponível em:

<https://webmail.museus.gov.br/owa/?ae=Folder&t=IPF.Note&id=LgAAAAA7a8i3poPrRaYvk8KQKINEAQA>

A partir de então, a equipe envolvida no projeto teve que tomar as providências pertinentes no sentido de finalizar a etapa de reintegração dos elementos em madeira, conforme já apresentado no item anterior e desde então encerraram os contatos com o representante da instituição **B**.

Buscou-se no ano seguinte, 2013, múltiplos contatos telefônicos e por emails, mais uma vez visando obter o relatório que deveria ser apensado a prestação de contas do projeto junto ao PRONAC e ao Caderno Técnico que estava em vias de ser publicado, mas o resultado foi em vão.³⁰⁰

Paralelo a este contexto, surgiram iniciativas para que fossem realizados testes microbiológicos com vistas ao controle dos microorganismos que habitavam o interior da berlinda. A instituição **C** em parceria com a instituição **D**, estabeleceram uma parceria com o Museu Imperial para os "...estudos da biodeterioração, incluindo a identificação e o controle da ação microbiana em diversas partes da peça..."(MUSEU IMPERIAL, 2013, p. 142).

Foram colhidas amostras de diferentes áreas da berlinda e do espaço que se encontrava inserida, e segundo o relatório foram "...isolados 37 fungos, 6 leveduras e 4 bactérias, identificados por biologia molecular (sequenciamento de DNA) e, no caso dos fungos, também por taxonomia clássica. (MUSEU IMPERIAL, 2013, p. 142). Entretanto, não houve orientação para a desinfecção e controle da ação microbiana. Os procedimentos utilizados pela equipe de conservação e restauração nos diversos elementos da berlinda, partiram da prática que o Laboratório adota em outros objetos das coleções do Museu Imperial, conforme já demonstrados no Capítulo anterior.

As Figuras 122, 123 e 124 exemplificam alguns fungos que foram isolados nos elementos da berlinda.

9MtuIDdS4R6hny5Csn30%2bAAF1BmQ1AAAB&slUsng=0&pg=42 de 25 de novembro de 2012 às 10:20.
Acesso em: 10 de out. 2016.

³⁰⁰ Disponível em:
<https://webmail.museus.gov.br/owa/?ae=Folder&t=IPF.Note&newSch=1&scp=0&id=LgAAAAA7a8i3poPrRaYvk8KQKINEAQA9MtuIDdS4R6hny5Csn30%2bAAF1BmQ1AAAB&slUsng=0&sch=cclza>. Datas de 22/02/2013, 13/03/2013, 16/05/2013. Acesso em: 10 de out. 2016.

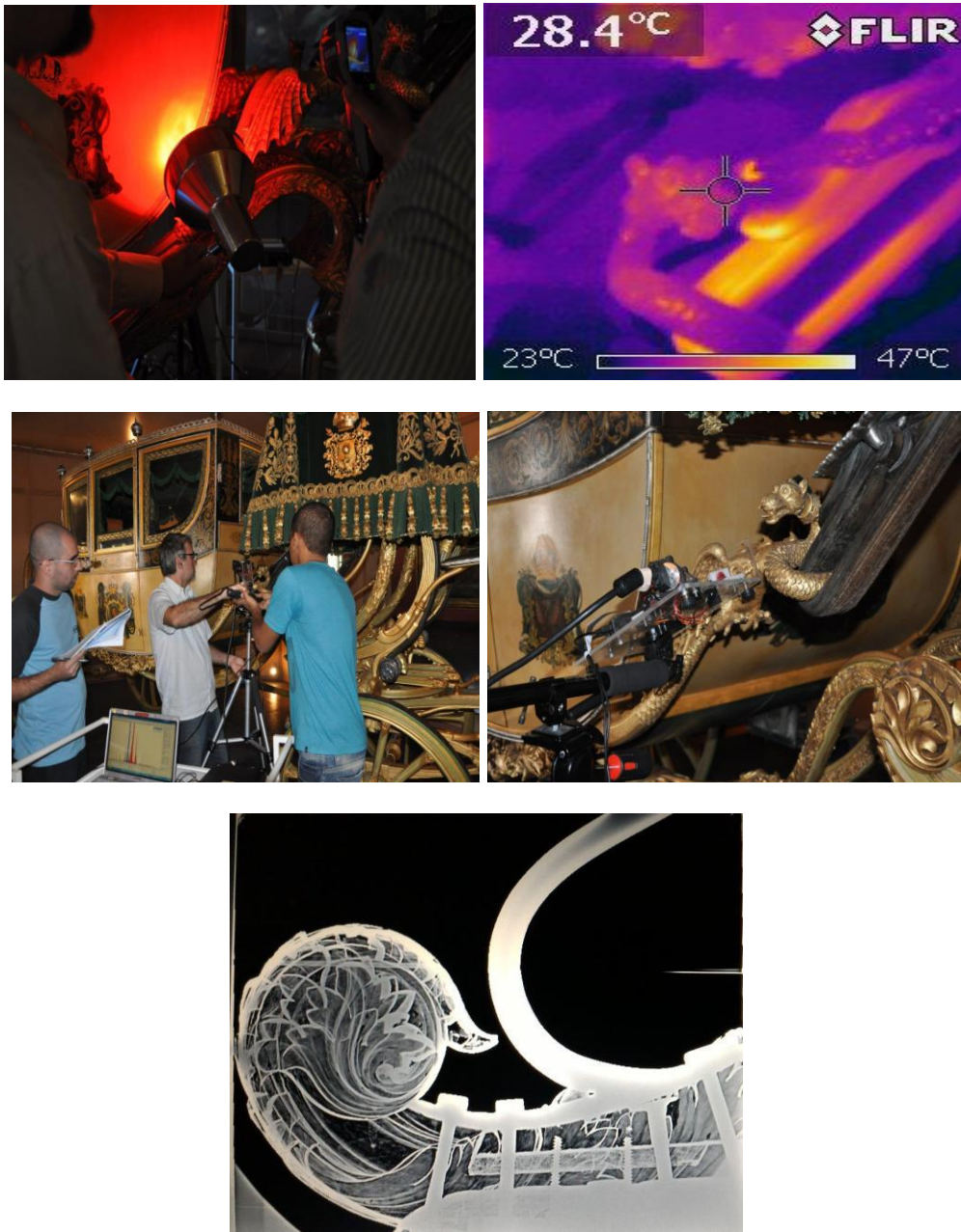


Figuras 122, 123 e 124 – fungos isolados em diversos elementos da berlinda.
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Após o término dos trabalhos de conservação e restauração da berlinda, nos anos que se seguiram, outras instituições manifestaram interesse em realizar análise científicas para ampliar as informações sobre os materiais constitutivos da berlinda, da mesma forma que a técnica de manufatura. O Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial entendeu que este processo é legitimador na medida em que pode agregar novos conhecimentos sobre este bem cultural de grande importância nacional, assim deu continuidade às investigações.

Dessa forma, outra instituição acadêmica, identificada nesta tese como instituição **E**, vem realizando medições de fluorescência de raios X, visando avaliar a espessura das folhas de ouro em diversas áreas da berlinda, a utilização de infravermelho e radiografia digital nos elementos estruturais, que permitiria responder se existem danos nas partes em madeira que ficaram sob esforço mecânico, da mesma forma, analisar a técnica de manufatura. Enfim, ainda existem diversos questionamentos que podem ser extraídos do objeto por meio dos resultados qualitativos que são movidos pela objetividade independente das precedências individuais.

As Figuras 125, 126, 127, 128 e 129 apresentam imagens referentes às análises com infravermelho, fluorescência de raios X e radiografia digital realizados em elementos diversos da berlinda.



Figuras 125, 126, 127, 128 e 129 - imagens referentes às análises com infravermelho, fluorescência de raios X e radiografia digital realizados em elementos diversos da berlinda.
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Entretanto, mais uma vez, verifica-se que dentre as diversas frentes que foram criadas sob o ponto de vista das análises científicas, existe uma dificuldade em traduzir os dados que são coletados para relatórios, de forma a devolver à instituição responsável pela guarda do objeto, neste caso específico o Museu Imperial, uma análise que responda formalmente ao que foi expresso pelos equipamentos.

Até o momento nenhum relatório contendo dados substanciais sobre os elementos analisados foi entregue ao Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial para apensar ao dossiê da berlinda, algumas informações foram repassadas sem nenhuma formalidade, persistindo assim, a desesperança nas relações de complementaridade entre os diversos profissionais que atuam na preservação da berlinda de aparato do imperador D. Pedro II.

4.2 - A Conservação e Restauração do Trono do Imperador D. Pedro II

Neste item apresenta-se outro objeto tratado pelo Laboratório de Conservação e Restauração, com valores atribuídos similares à berlinda do Imperador, porém mais sucinto, considerando o menor número de elementos constitutivos.

Trata-se do trono de D. Pedro II, usado com o sentido de “...assento de cerimônia dos monarcas e do Papa; Poder soberano; império; domínio.”³⁰¹, é um objeto que permite reavivar as marcas deixadas pelas gerações passadas com a riqueza de informações que permitem também “*experiências intercambiáveis*” (BENJAMIN, 1972, p.197-221) acerca do valor e da necessidade de comunicá-las.

O trono, considerado uma das peças mais preciosas e de maior relevância no acervo do Museu, representando o poder imperial, pelo seu caráter simbólico e evocativo, apresenta um significado impar para a instituição que é dedicada à preservação da memória do império, contribuindo assim, para legitimar e valorizar as suas coleções museológicas, povoando o imaginário social que evoca sentimentos dos mais variados em todas as camadas sociais (CANCLINI, 1998).

Trata-se de um objeto com as marcas da sociedade monárquica, pertencente ao que se chamava à época de Sala de Estado, a mais importante de um Palácio. O Museu Imperial por ser uma casa de veraneio não dispunha de uma sala nestes termos, mas por ocasião da criação do Museu, Alcindo Sodrê idealizou um espaço que intitulou de Sala do Trono e que se mantém até os dias atuais.

O trono em talha dourada e forro em veludo verde com bordados a fio de ouro se destaca pelos seus ricos detalhes, indicando os sinais do luxo e do simbolismo aristocrático seguindo as cortes europeias. O trono integra um sistema de aparato que representa a grandeza e a imagem de um Estado para com os seus representantes, e

³⁰¹ Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/trono>>. Acesso em: 14 de Out. 2016.

é por meio da “fala do trono”³⁰², proferidas pelo monarca que temas importantes da história política eram postos a público para a legitimidade do poder.

O Museu Imperial se tornou o espaço por excelência da consagração deste objeto ao conservar esse bem simbólico, possibilitando que ele se tornasse público, recebendo novo status, o de patrimônio da nação, símbolo da sociedade imperial.

No mês de dezembro de 2013, o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, percebeu que o Trono Imperial estava sofrendo um processo de deterioração, sobretudo em relação a sua parte mais sensível, como os têxteis, e necessitava de um tratamento de conservação e restauração para reverter uma possível perda irreparável para o patrimônio cultural brasileiro. Assim, neste mesmo mês os trabalhos de conservação e restauração deram início nas instalações da Galeria Restauro, para um tratamento com vista a estender a sua longevidade.

O projeto foi executado com recursos próprios da união, sem a possibilidade de ampliação da equipe de profissionais, mas conseguiu compor uma equipe interdisciplinar no processo, por meio dos profissionais da conservação e restauração do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial com os das ciências para a aplicação de técnicas instrumentais como complementaridade aos exames simples, oriundos das instituições parceiras.

4.2.1 – Dados catalográficos ³⁰³

Neste item serão apresentados os dados catalográficos do objeto em estudo, a partir das consultas aos registros relacionados.

Número de registro: 2.026

Categoria: Mobiliário

Título: Trono de Dom Pedro II

Forma de aquisição: Transferência do Museu Histórico Nacional

Fabricante/procedência:

³⁰² As “Falas do Trono” tinha como objetivo encaminhar mensagens do Poder Executivo para o Poder Legislativo, a partir da Independência do Brasil. O Museu do Senado dispõe das Falas do Trono proferidas pelo imperador D. Pedro II e do quadro de Pedro Américo intitulado “Fala do Trono” que retrata o imperador D. Pedro II na abertura da Assembleia de 3 de maio de 1872. Disponível em: www12.senado.leg.br/cidadania/edicoes/513/exposicao-falas-do-trono-e-a-atracoa-no-senado. Acesso em 31 de out. 2016.

³⁰³ Ficha Técnica do Setor de Museologia – RG 2.026

Época: Século XIX

Materiais/técnicas: Talha dourada com estofos em veludo verde

Dimensões: Altura total: 1,75 m; comprimento: 1,04 m; largura 0,66 m

Descrição: O trono imperial pertenceu ao Paço da Quinta de São Cristóvão, e após o regime monárquico foi para o Museu Histórico Nacional sendo nos anos de 1940 transferido para o Museu Imperial. A sua manufatura é em talha dourada com estofamento em veludo verde no encosto, assento e braços.

O encosto em medalhão oval, guarnecido de estreita moldura. No centro, encimadas por uma estrela, a sigla P.II.I (Pedro II Imperador) entre duas palmas atadas por um laço, bordado a fios de ouro.

O medalhão liga-se ao bastidor do assento por um suporte de folhas estilizadas, e as hastes laterais que formam a moldura do espaldar. Folhagens de acanto, em voluta, encimando o medalhão e partindo das mesmas hastes, sustentadas sobre o friso o dragão de Bragança, sentado, voltado a $\frac{3}{4}$ para a esquerda, com dois estandartes de cada lado. Ornamentação estilizada de folhas de acanto no arremate das hastes laterais e no friso do espaldar. Travessa em serpentina com decoração de laço em guirlanda.

Pés dianteiros representados por duas esfinges cujas asas formam os braços do assento. Os outros pés, simples e ligeiramente curvos. As esfinges repousam sobre dois pedestais unidos por um travessão.

4.2.2 – Diagnóstico do estado de conservação do trono: subjetividade e objetividade

Tal como o exemplo apresentado anteriormente, o diagnóstico do estado de conservação do trono do imperador D. Pedro II, colocou em prática a capacidade do conservador e restaurador em analisar de maneira sensível e de um modo muito particular cada detalhe deste objeto de caráter cultural.

As sutilezas percebidas na avaliação do estado de conservação do trono, com a pesquisa documental e iconográfica, aliaram-se aos testes mecânicos e químicos, representados pela objetividade, permitindo assim, uma análise pormenorizada do objeto em questão.

O trono de forma geral apresentava um bom estado de conservação, sobretudo as peças em madeira, mesmo com áreas fragilizadas por infestação por insetos em momento anterior, o que deixou grandes galerias na madeira, mas ainda assim estão em melhor situação do que as peças com revestimento têxtil.

As partes manufaturadas em madeira apresentavam muitas perfurações provocadas por insetos xilófagos, atingiram principalmente a base central da estrutura do trono, que une as laterais, deixando-a altamente fragilizada. Rachaduras superficiais estavam visíveis em muitas áreas, a exemplo da moldura do encosto na forma oval, do lado direito.

Em relação ao douramento, sujidades acumuladas ao longo dos anos contribuíram para uma degradação generalizada da camada de proteção. São percebidas ainda, lacunas na camada preparatória, com total perda do revestimento com folha de ouro. Algumas dessas áreas apresentavam repinturas com espessas camadas de douramento, em purpurina.

A estrutura do assento revelou-se substituída em intervenções anteriores, em razão da assinatura e data do profissional que realizou os trabalhos, do diferencial da madeira e dos pregos com aspecto contemporâneo.

Cabe registrar ainda que, consta no processo de nº 93, de 31 de dezembro de 1940, relacionado com a “Transferência de objetos históricos do Museu Histórico Nacional para o Museu Imperial”, ofício datado de 04 de abril de 1941, do Senhor Diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, para o Diretor do Museu Histórico Nacional, a seguinte orientação:

Rogo-vos as providências necessárias no sentido de ser entregue ao portador, de acordo com a autorização que verbalmente haveis concedido, o trono imperial que pertenceu ao Paço de São Cristóvão, afim de ser convenientemente restaurado e transportado, oportunamente, para o Museu Imperial de Petrópolis.

As Figuras 130 e 131 apresentam assinatura e data do possível profissional que reconstituiu o assento.



Figuras 130 e 131 – Detalhe da assinatura e data do profissional que reconstituiu a estrutura do assento. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

O encosto de veludo que sustentava o bordado aplicado a fios metalizados, apresentava-se oxidado, com áreas de desprendimento do suporte, encontrando-se bastante fragilizadas e com as tachas oxidadas. À primeira vista chegou-se a supor que o veludo do encosto fosse original, no entanto, foram encontrados fragmentos de outro veludo no lado interno e também foi possível perceber que o bordado havia sido fixado com pontos tipo alinhavo e não trabalhado diretamente sobre o tecido como o utilizado à época.

O assento e os braços apresentavam veludo diferente do encosto, com alteração cromática, preso com tachas à madeira e recheado com crina e capim sob pasta de algodão, com as persintas em ótimo estado de conservação. Pregos com aparência de novos. O acabamento tipo galão, estreito, em fio metálico que contornam os braços, estava bem preservado.

Assim, pode-se concluir o real estado de conservação do trono do Imperador e definir o conjunto de atividades necessárias a uma intervenção de restauro, com uma equipe interdisciplinar, visando devolver a legitimidade do objeto no circuito expositivo do Museu Imperial.

4.2.3 - Referencial teórico e metodologia no tratamento do trono: enfoques subjetivos e objetivos

Os trabalhos de conservação e restauração do trono do imperador D. Pedro II foi executado por meio de uma metodologia que respeitou o objeto enquanto possuidor de uma carga simbólica imensurável para a cultura nacional. O esforço interpretativo se deu por meio da singularidade ao analisar caso a caso cada elemento constitutivo do processo criativo da peça.

Para tanto a subjetividade foi utilizada para o julgamento do estado de conservação, analisando o significado do objeto em relação a todos os setores envolvidos no processo de intermediação para com o público do Museu Imperial (MUNOZ – VINAS, 2010), com vistas a alcançar um equilíbrio na tomada de decisão para eleger o referencial teórico a seguir.

Participaram das decisões representantes do Setor de Museologia, Museografia e a Direção do Museu Imperial, junto com a equipe do Laboratório, num processo de negociação, reconhecendo que o valor simbólico, que é convencional e, portanto, subjetivo, deve ser levado em conta na hora de decidir como se restaura... (MUNHOZ-VINHAS, 2010, p.175)(tradução nossa).³⁰⁴Resumindo, foi levado em conta, objetivamente, as orientações de Salvador Munoz Vinas, por meio da sua *Teoría Contemporánea de la Restauración*, publicada no ano de 2003, para as decisões que nortearam os trabalhos de conservação e restauração do trono.

Cumprir registrar que, mesmo tendo sido amplamente negociado com os diversos setores do Museu Imperial, a proposta de intervenção no trono, considerou a orientação de Munoz Vinas (2010, p. 169-173), em relação a evitar os abusos, recorrendo sempre ao conhecimento que tem de ser cada vez mais profundo e exigente, mas sempre utilizando o bom senso e considerando que é o conservador e restaurador que garantirá a integridade do objeto para as gerações futuras.

Considerou-se ainda, que a subjetividade é quem levaria em conta o reconhecimento da significância e a identificação dos atributos para posteriormente definir quais os procedimentos a serem adotados no tratamento do objeto, mas sempre mantendo as condições aceitáveis de integridade e legitimidade dos valores representados pela leitura visual, sob o ponto de vista ético.

4.2.4 – Conservação e restauração do trono: a subjetividade interagindo com a objetividade

Concepções subjetivas

Os trabalhos foram iniciados pela higienização mecânica com trincha macia e aspirador de baixa sucção, diferenciados de acordo com as particularidades técnicas, matérias e visuais das áreas, tendo em vista a busca de sua leitura com a preocupação de resguardar, sempre que possível, as marcas do tempo. Tal procedimento imediatamente facilitou na observação de inúmeras intervenções

³⁰⁴ El valor simbólico, que es convencional y por ende subjetivo, debe ser tenido en cuenta a la hora de decidir como se restaura...

anteriores em estado de degradação ou de qualidade insatisfatória que exigiam substituições.

Elementos em madeira - **Concepções objetivas**

Após a higienização mecânica acima citada, as áreas de descolamento foram fixadas com Primal AC-33 diluído em água deionizada e posteriormente foram realizados os testes químicos, objetivando a remoção das sujidades impregnadas e dos vernizes altamente degradados.

As madeiras com douramento, após vários testes, foram higienizadas com uma solução de álcool etílico diluído em água deionizada e aplicadas com a utilização de suobe. A seguir, todos os elementos em madeira com áreas de perda foram obturados e nivelados com massa à base de carboximetilcelulose e carbonato de cálcio, quando necessário diluído em água deionizada. Posteriormente, após a secagem, foi aplicada uma película de bol armênio vermelho com cola de coelho nas áreas já niveladas.

A base central da estrutura do trono, que une as laterais, com grandes galerias e muitos resíduos de excremento de inseto, uma das áreas mais fragilizadas, foi higienizada com a utilização de aspirador de pó e obturada com uma pasta de pó de serragem com Paraloid B-72, ainda assim, tal base necessitou de um novo suporte para reforço estrutural, o que foi realizado com uma nova placa de madeira de lei, nivelada com massa, à base carboximetilcelulose, tendo o douramento sido reintegrado com Mica 3350 e Paraloid-B-72. Todas as áreas douradas receberam uma velatura com pigmento natural e B-72.

Elementos em metal – **Concepções objetivas**

As peças em metais, como as travas do assento, tachas que tinham uma grosseira camada de tinta dourada, presumivelmente purpurina, com uma base de preparação em gesso, foram higienizadas mecanicamente e removidas delicadamente com bisturi as partes com maior concentração de oxidação e repinturas em estado de degradação. A seguir foi realizado um tratamento químico com ácido fosfórico, aplicado com suobe e algodão hidrófilo, para remoção dos resíduos ferruginosos que ainda persistiram. O ácido foi neutralizado com água deionizada, sendo o processo de neutralização repetido por três vezes consecutivas. Ao final do processo as áreas foram secas com pistola de ar.

Como acabamento protetor, esses mesmos elementos metálicos receberam uma fina camada de verniz mate marítimo, diluído em aguarrás mineral. Após a secagem foi aplicada uma tinta sintética para metal na cor terrosa como base para o douramento com Mica 3350 e Paraloid B-72.

Elementos têxtil - **Concepções subjetivas e objetivas**

A parte têxtil dos revestimentos em veludo do encosto, assento e braços apresentavam em seu avesso marcas de intervenção anterior, denotando a não originalidade, tais como a fixação dos bordados, vestígios de veludo em outra textura e coloração, sem contar que apresentava um desgaste acentuado que ao ser tocado se desfazia, justificando a confecção de novo revestimento, veludo, com o intuito de garantir a estética do objeto, relacionada com o simbolismo da cor dos “Bragança”.

Os recheios dos revestimentos, como a pasta de algodão foi higienizada e restabelecida aos seus lugares, havendo necessidade de inserção de pequena quantidade de nova pasta de algodão para complementação dos vãos. Já as crinas de cavalo passaram por aspiração sob tela, lavagem com água deionizada e detergente neutro, sendo secas naturalmente para não aumentar seu volume e restituídas ao lugar de origem.

Os bordados compostos pela sigla P.II.I (Pedro II. Imperador) entre duas palmas atadas por um laço, segundo a Ficha Catalográfica do Setor de Museologia, eram confeccionados em fios de prata, mas ao longo do processo de higienização mecânica para a remoção dos resíduos de oxidação, descobriu-se tratar de fios de ouro. Fios estes que foram higienizados e colocados sobre suporte em seda natural, adesivado com Beva 371, com a finalidade de evitar maiores desprendimentos durante o manuseio para a consolidação de áreas de perda, realizada com fios metalizados oriundos de uma fábrica em Valência na Espanha, respeitando dentro do possível as técnicas originais de fixação dos bordados. A reintegração cromática foi realizada com uma velatura de Mica 3350 diluída com Paraloid-B-72, visando devolver minimamente o encanto do dourado.

Os galões de contorno dos braços apresentavam leve oxidação e resíduos de cola branca foram higienizados mecanicamente, lavados com água deionizada e detergente neutro e posteriormente planificados para secagem em mesa de vidro. A fixação foi realizada com Beva gel e nas extremidades reforçados com tachas de cobre.

Finalizado os trabalhos no mês de abril do ano de 2014, a exemplo de outras peças que compõe as coleções do Museu Imperial e são tratadas pela equipe do Laboratório de Conservação e Restauração, o Trono do Imperador D. Pedro II, retornou ao Palácio, e já está exposto aos visitantes na sala intitulada “Sala do Trono” integrante do circuito expositivo permanente.

As Figuras 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147 e 148 apresentam detalhes do trono do imperador D. Pedro II antes, durante e após o tratamento de conservação e restauração.





Figuras 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147 e 148 - detalhes do trono do imperador D. Pedro II antes, durante e após o tratamento de

conservação e restauração. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

4.2.5 – O juízo objetivo das investigações científicas

Seguindo os mesmos procedimentos do exemplo apresentado em item anterior, foram colhidas amostras de microorganismos no trono do Imperador D. Pedro II pelos técnicos das instituições **C** e **D**, parceiros do Museu Imperial no que diz respeito às pesquisas direcionadas para o estudo da biodeterioração, controle e detecção de espécies microbianas em áreas selecionadas do objeto e dos acessórios expográficos, do qual ele encontra-se inserido.

Os relatórios com a identificação dos fungos e bactérias, juntamente com a orientação sobre como controlá-los não foram entregues até a presente data ao Museu Imperial, mas o Laboratório tomou iniciativas, visando minimizar a proliferação dos microorganismos.

De acordo com a descrição do tratamento efetuado no objeto, o veludo, não original, foi removido e os recheios dos estofados foram lavados com água deionizada e detergente neutro, isso possivelmente pode ter reduzido ou alterado as colônias de fungos ou bactérias que ali se encontravam. Já em relação aos ornamentos expográficos, optaram em remover o forro branco ao fundo, entre a parede e o trono que estava com várias machas de fungos e realizaram uma higienização com solução a base de Lysoform na tapeçaria do piso e no veludo do dossel.

As Figuras 149, 150, 151, 152, 153 e 154 mostram imagens referente aos procedimentos de coleta dos microorganismos no trono do imperador D. Pedro II.





Figuras 149, 150, 151, 152, 153 e 154 - detalhes dos procedimentos de coleta dos microorganismos no trono do imperador D.Pedro II. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Considerando as extensas áreas de repintura do trono, julgou-se importante realizar análises de Fluorescência de raios X com o intuito de mapear as informações qualitativamente dos elementos presentes nas áreas de douramento do objeto e as informações quantitativas, das concentrações dos mesmos elementos nestas áreas, em especial as relacionadas com o ouro nos entalhes em madeira.

Seguindo a mesma denominação das instituições que foram mencionados no caso da berlinda, a instituição **E**, realizou medições, entretanto, ainda não apresentaram os relatórios, mesmo após diversas solicitações.

As Figuras 155 e 156 ilustram a instituição **E** utilizando o equipamento portátil de fluorescência de raios x no trono do imperador D. Pedro II.



Figuras 155 e 156 – Medições de fluorescência de raios X no trono do imperador D. Pedro II. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Os argumentos da instituição **E** para o atraso na entrega dos relatórios é a de que estão assoberbados, às vezes com o início ou o fim dos anos letivos, outros momentos estão em fase de elaboração de trabalhos para serem apresentados em congressos ou encontros, geralmente de cunho internacional. Infelizmente o resultado das análises, até o momento, não contribuíram para agregar ao dossiê do trono informações acerca da materialidade que o constitui.

4.3 – Conservação e Restauração dos Berços dos Filhos do Imperador D. Pedro II

No ano de 1947, foram doados ao Museu Imperial o Arquivo da Casa Imperial, a berlinda de aparato de D. Pedro II e dois berços que serviram aos filhos do mesmo imperador. Tais objetos de caráter simbólico da história da monarquia

brasileira encontravam-se em casa da família imperial no Castelo d'Eu na França, foram trazidos para o Brasil a bordo do vapor "Barroso" e chegaram ao Museu em maio de 1948³⁰⁵.

Esses dois objetos de modo geral reúnem um alto padrão de elegância e de perfeição técnica característico do mobiliário do século XIX, revelando o conforto e o luxo peculiar do período monárquico, que em sua maioria refletia a corrente neoclássica, produzindo modelos que até os dias atuais são dignos de serem seguidos (RYBCZYNSKI, 1999) e os valores simbólicos, sem precedentes, reunidos pelo sentimento que produz na família imperial até os dias atuais, por terem pertencido aos herdeiros do imperador D. Pedro II, mortos ainda crianças.

Os dois berços, similares esteticamente e nos materiais que os constituem, geram discussões que devem suscitar reflexões pelo Setor de Museologia, conjuntamente com o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, no que diz respeito sobre a origem. Ao serem doados ao Museu Imperial, foram atribuídos em diversos documentos apensados ao processo de número 83/50³⁰⁶, como sendo dos dois filhos do imperador, D. Afonso Pedro, o primogênito que nasceu aos 23 de fevereiro de 1845 e faleceu a 11 de junho de 1847 e o outro a D. Pedro Afonso, nascido a 19 de julho de 1848 e falecido a 9 de janeiro de 1850 (SCHWARCZ, 1998, p. 98) e ao serem registrados como propriedade da união foram identificados como sendo somente de D. Afonso, como constam nas Fichas Técnicas do Setor de Museologia.

Permito-me opinar que em razão da analogia dos objetos é possível que no passado colegas do Museu Imperial tenham atribuído a somente um dos filhos do imperador, D. Afonso Pedro, e que estes eram utilizados, um no Paço de São Cristóvão e o outro na Fazenda Santa Cruz (SCHWARCZ, 1998) onde a família imperial mantinha sua casa de campo antes da construção do Palácio de Verão em Petrópolis. Entretanto outras indagações continuam recomenda-se ampliar as investigações para que seja consolidada uma informação sobre a atribuição dos objetos.

Com problemas estruturais e estéticos, os berços, foram restaurados no ano de 2014³⁰⁷ com recursos da União, ou seja, do próprio Museu, na Galeria Restauro,

³⁰⁵ Processo nº 83/50 – Arquivo Administrativo do Museu Imperial

³⁰⁶ Arquivado no Arquivo Administrativo do Museu Imperial

³⁰⁷ Não existe uma exatidão do período em que foram realizados os trabalhos de conservação e restauração dos berços, considerando que as condições de trabalho foram limitadas, não só pelos escassos recursos materiais, mas principalmente o humano que não pode se dedicar em tempo integral a este trabalho, pois se debruçam diariamente nas rotinas de conservação do vasto acervo do Museu Imperial.

antes do fechamento da mesma para obras de manutenção do telhado. Após o tratamento retornaram ao circuito expositivo do Palácio, em uma sala localizada no Sobrado, intitulada Sala dos Berços.

Não foram localizados nos arquivos do Museu Imperial, seja no Setor de Museologia ou no Arquivo Administrativo, relatórios que pudessem contribuir para o histórico de conservação dos berços.

Da mesma que os outros objetos apresentados anteriormente, os dados catalográficos foram extraídos da Ficha Técnica do Setor de Museologia.

4.3.1 – Dados catalográficos do berço número 1

Neste item serão apresentados os dados catalográficos do objeto em estudo, a partir das consultas aos registros relacionados.

Número de registro: 17.888

Categoria: Mobiliário

Título: Berço mandado fazer para o Príncipe Dom Afonso em 1845

Forma de aquisição: Doação do Príncipe D. João de Orléans e Bragança

Fabricante/procedência: S/identificação

Época: 1845

Materiais/técnicas: estrutura em madeira, renda e bordados a fio de ouro

Dimensões: Leito: 0,062 m largura; 1,07m comprimento e 0,42 altura;
Suportes: 2,27. altura

Descrição

Leito de renda branca revestida de filé externamente. Dossel de passamanarias e borlas, tendo ao centro, bordado um escudo de forma gótica, contendo as iniciais P I (Príncipe Imperial). Suporte em jacarandá, em forma de colunas superpostas, ornamentadas com arabescos em metal dourado e rematadas por um dragão do mesmo sobre uma esfera, também em jacarandá. Na parte inferior das colunas, vê-se um pino da mesma madeira com função de fixar esta parte à base quadrada dos pés do berço. Na parte central, possui um “anel” em metal dourado, que contém um orifício onde entra um metal rosqueado, com a

ponteira em marfim torneado que serve de base para a sustentação do leito do berço. As colunas possuem um orifício no centro com a finalidade de encaixar uma haste de ferro que dá estruturação a peça.

4.3.1.1 – Diagnóstico do estado de conservação do berço número 1: subjetividade e objetividade

Ao ser avaliado o estado de conservação do berço de número 1, levou-se em consideração os aspectos subjetivos visualizados pelo olhar do conservador e os aspectos objetivos por meio de testes químicos que auxiliaram na identificação das áreas de sujidades mais impregnadas, favorecendo um diagnóstico mais preciso.

Elementos em madeira, metal e marfim

Base manufaturada em jacarandá, maciça, com infestação por insetos xilófagos na parte inferior. Na lateral direita galerias e diversos pequenos orifícios provocados pelos mesmos insetos, ainda ativos. No lado esquerdo galerias em menor proporção, porém com excrementos que remete a infestação pretérita. Dividindo as partes de madeira, visualiza-se um anel em metal, oxidado, mas íntegro em sua funcionalidade.

A coluna esquerda esculpida em madeira, em bom estado de conservação, apresenta a ausência de adornos em metal dourado, que pode ser ressaltado pelas marcas presentes na madeira e alguns pinos parecidos com pequenos preguinhos dourados, que fixam os adornos. É possível observar que todos os adornos possuem complementaridade, em geral com quatro faces, mas que apresenta ausência em sua maioria, de duas faces de todos os elementos.

Na parte superior, em bom estado, algumas perdas dos elementos decorativos em metal e outras somente a perda de parte dos elementos decorativos em metal, que não compromete a leitura visual do acabamento. No arremate da coluna, composta por uma esfera de madeira, que está quebrada com fragmento colado próximo ao orifício central é possível fazer o encaixe de fixação para o suporte do dossel. Possui ainda, um pino confeccionado também em madeira que serve como encaixe à parte superior da coluna. Encimando a esfera tem-se uma serpe, entalhada em madeira, pigmentada em dourado, que apresenta a falta de parte da asa e língua.

A coluna direita com inscrição do número de Registro Geral na parte interna, em tinta branca, apresenta haste de sustentação e rosca oxidada. A base encontra-se com as partes esculpidas e os adornos em metal dourados completos. O anel em metal dourado trabalhado com a ponteira em marfim torneado, que serve como base de sustentação do leito do berço, também em bom estado de conservação.

Na parte superior, em bom estado de conservação, apresenta somente as perdas dos ornamentos em metal dourado, em sua maioria, nas duas faces das quatro que constituem as colunas, e nas outras faces subsequentes, algumas pequenas ausências e descolamentos. Já a parte central as ausências estão nas três faces dos elementos decorativos em metal dourado e a outra com descolamentos.

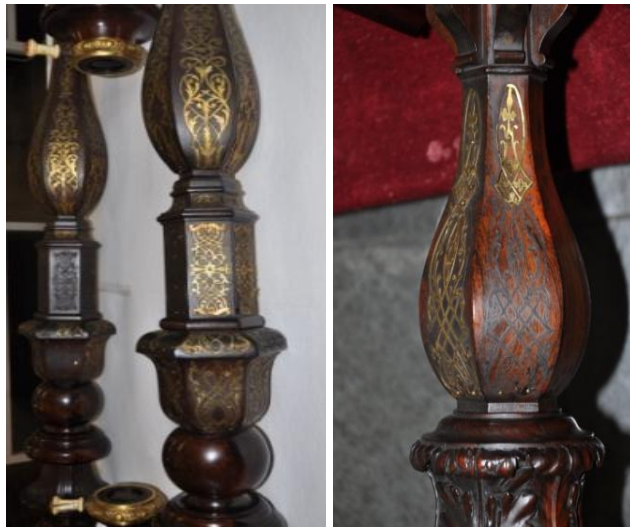
O arremate da coluna em forma de esfera em madeira, tendo encimada uma serpe entalhada em madeira, dourada, encontra-se com suas funções preservadas, porém uma das suas asas encontra-se colada e as partes em metal e marfim, emperradas, em razão da oxidação.

Os adornos em metal das duas colunas estão encobertos por uma grossa camada escurecida que remete a poeira sobre óleo de peroba.

A base de sustentação do dossel, dos dois lados, esquerdo e direito, manufaturadas em metal dourado com ponteiras em marfim torneado tem revestimento em veludo na tonalidade bordeaux, em bom estado de conservação, apesar da alteração cromática provocada pelo excesso de sujeira.

As peças em marfim com sujidades generalizadas e impregnadas por oxidação, provocada pelo contato com adorno metálico. O adorno que compõe a estrutura de sustentação do cesto à coluna, rachou ao meio devido a grande oxidação e pressão à qual estava exposto.

As Figuras 157, 158, 159, 160 e 161 apresentam detalhes dos elementos em madeira e marfim durante o diagnóstico do estado de conservação do berço de número 1.



Figuras 157, 158, 159, 160 e 161 – Detalhes dos elementos em madeira e marfim durante o diagnóstico do estado de conservação do berço de número 1. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Elementos têxteis

Dossel – Com sujidades generalizadas, apresenta razoável estado de conservação. Fios de nylon reforçam a estrutura e as franjas em fios metalizados,

oxidados, estão com diversas molinhas esgarçadas e ausência de lantejoulas douradas. Os bordados ao centro em forma de escudo têm como suporte a seda, com rompimento em várias partes, sob as siglas de PI (Príncipe Imperial) em fios metalizados, oxidados. De certa forma o restante da passamanaria e as borlas encontram-se em bom estado de conservação, apesar da oxidação. Este elemento passou por um processo de intervenção no ano de 2010, quando foi inserido o fio de nylon para dar melhor sustentação.

A Figura 162 registra a forma como o dossel é fixado ao berço, durante o diagnóstico do estado de conservação.



Figura 162 – Dossel fixado ao berço de número 1 durante o diagnóstico do estado de conservação. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Leito – Revestimento em tecido bege, contrariando a descrição da Ficha Técnica do Setor de Museologia, que menciona a renda, em avançado estado de degradação pela ação do tempo. Pequenas áreas de perda das molas em fios metalizados, outras com esgarçados.

A trama do cordão em fios metalizados, entrelaçada com fios de seda e de algodão, em bom estado de conservação apesar da oxidação. Visualiza-se no entrelaçamento vestígios da cor azul nos fios de seda.

A base do colchãozinho, em cordão encerado, encontra-se preservado, porém muito impregnado de sujidades. Tal cordão fixado nas extremidades apresenta revestimento em veludo na cor Bordeaux.

O colchãozinho, confeccionado com pasta de algodão, revestido por tecido bege, um tanto grosseiro, foi confeccionado pela técnica do botônê.

Os ganchos de metal que sustentam o leito às colunas, estão com pontos de oxidação, mas preservados em sua função.

A Figura 163 ilustra o leito do berço de número 1.



Figura 163 – Detalhe do leito do berço de número 1. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

4.3.1.2 – Embasamento teórico e a metodologia utilizada no tratamento dos berços de número 1 e número 2: entrelaçamento da subjetividade e objetividade

Os trabalhos de conservação e restauração dos berços que serviram aos filhos do imperador D. Pedro II cumpriu o mesmo rigor que os produzidos nos exemplos anteriores em especial se forem considerados que os valores simbólicos dos objetos em destaque são similares, e por assim dizer devem ser respeitados pelos seus aspectos socioculturais, que é analisado pelo aspecto subjetivo do profissional conservado e restaurador.

Entretanto, este profissional necessita de instrumentos nos quais se apoiar para a condução de um raciocínio que de suporte ao seu julgamento e para isso busca apoio nos referenciais teóricos já existentes, produzidos por intelectuais que se debruçaram em tornar público um senso comum. Assim, a objetividade se fará presente legitimando o caráter científico que espera-se para dar conta dos fenômenos abordados.

Utilizou-se para conduzir os trabalhos de conservação e restauração dos berços dos filhos do imperador, as posturas de Salvador Muñoz Viñaz (2010), da mesma forma que as apresentadas no tratamento do trono, que coloca o diálogo e a

sustentabilidade como requisito para as tomadas de decisão, visando o envolvimento dos diversos setores do Museu Imperial para afastar do que geralmente é cometido pelos que se intitulam “peritos da verdade” (MUÑOZ VIÑAZ, 2010).

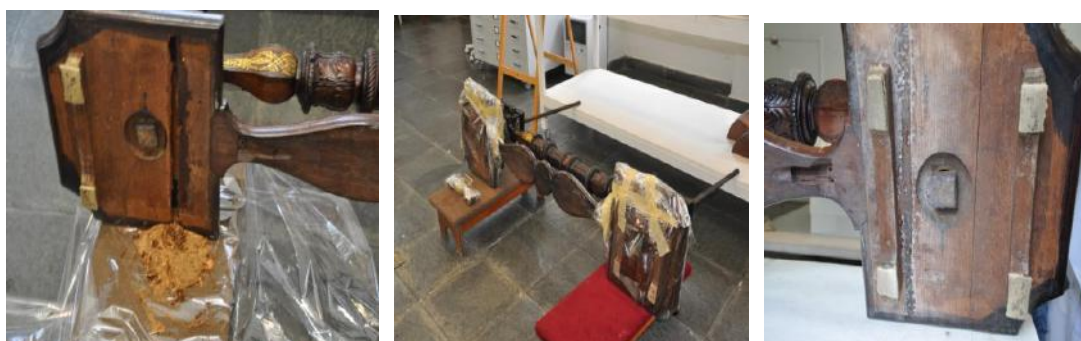
4.3.1.3 – O tratamento de conservação e restauração do berço de número 1: subjetividade e objetividade

Elementos em madeira - Concepções objetivas

Os trabalhos iniciaram-se pela madeira que apresentava muitas sujidades aderidas. Esses elementos foram higienizados com trincha macia para remoção da poeira solta e com solução de Varsol diluído em água, para as sujidades mais impregnadas.

Nas áreas com infestação por térmitas, foi aplicado K otrine e embalado por 30 dias ficando em uma atmosfera inóspita. Após esse período de desinfestação, as galerias foram obturadas com resina acrílica e pó de madeira (serragem).

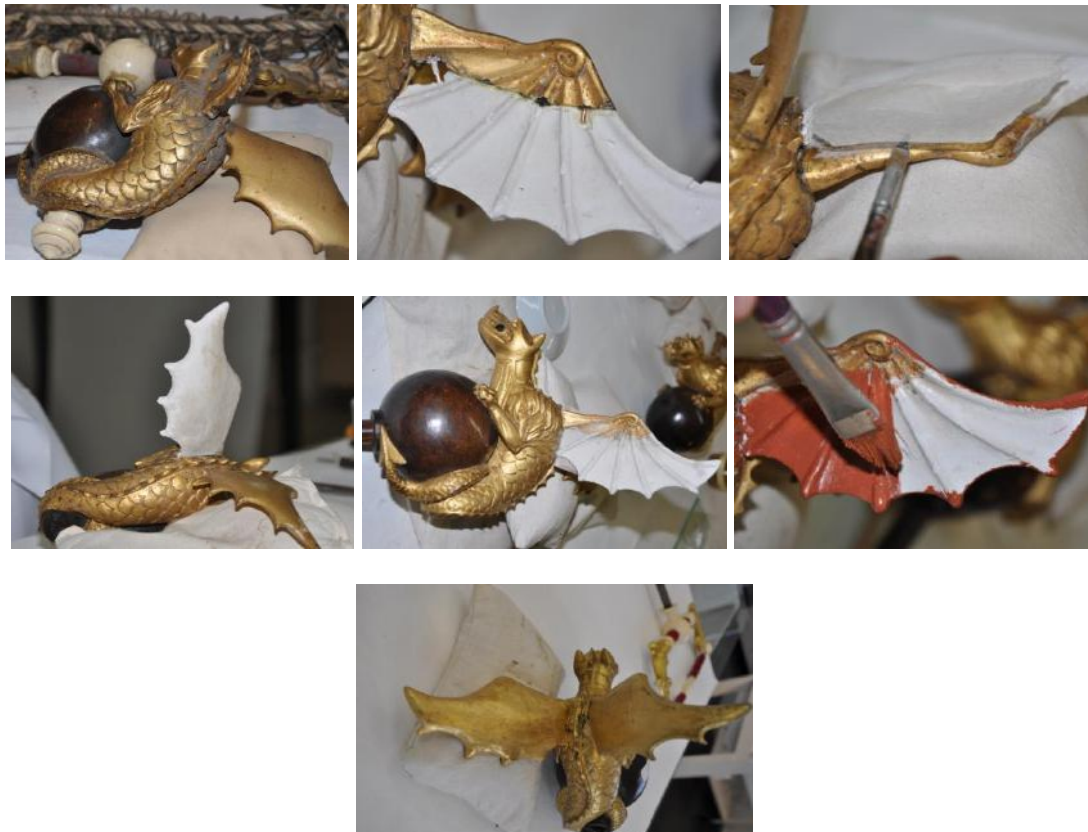
As Figuras 164, 165 e 166 evidenciam detalhes do tratamento da base do berço número 1 com galerias provocadas por térmitas.



Figuras 164, 165 e 166 – Detalhes do tratamento da base do berço de número 1. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

As serpes em madeira com douramento apresentavam ausência de uma das asas, que foram substituídas após molde, por uma similar em gesso dentístico, revestida com papel japonês para dar sustentação e uniformidade e fixada ao conjunto por dois pregos de latão. A reintegração cromática foi realizada com bol armênio sobre o gesso e pigmentos dourados, Mica.

As Figuras 167, 168, 169, 170, 171, 172 e 173 apresentam detalhes da reintegração da parte da asa da serpe.



Figuras 167, 168, 169, 170, 171, 172 e 173 - apresentam detalhes da reintegração da asa da serpe. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM.

Elementos em metal - **Concepções objetivas**

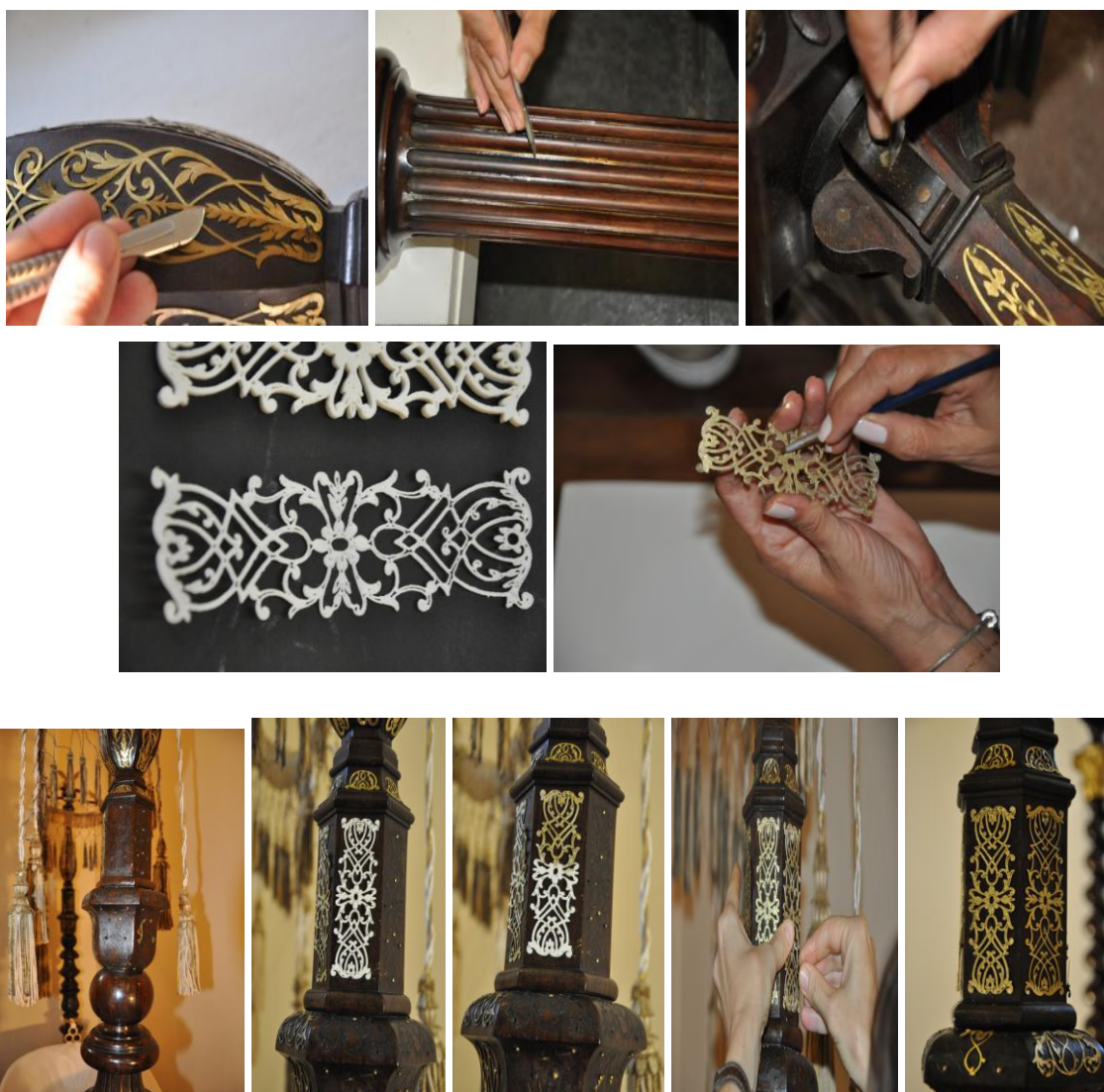
Foram realizados diversos testes com produtos químicos, visando a remoção das crostas aderidas sobre os elementos em metal das colunas do berço. Entretanto a cada teste percebia-se que as crostas não eram removidas e simplesmente se dissolviam movimentando e ou impregnando outras áreas como a madeira. Assim, percebeu-se que a higienização mecânica, com o uso de bisturi, e em outros cantinhos que a escova de cobre do Dremel, levemente manuseados para não provocar nenhuma abrasão. Como proteção final foi aplicada uma fina camada de Paraloid B-72.

Para a reconstituição dos ornamentos em metal das colunas, com originais preservados idênticos, inicialmente pensou-se na utilização de finas placas metálicas, mas houve dificuldade para o corte dos contornos internos do delicado rendilhado. Dessa forma, o Laboratório buscou o apoio da instituição **E** para reconstituir por meio da modelagem virtual o rendilhado em proporções similares aos originais, gerando os objetos pela impressão 3 D, ainda assim, foi necessário realizar o acabamento dos cantos manualmente com bisturi de lâmina curva, devolvendo dessa forma, a leitura

visual da peça, com a mesma delicadeza. O material utilizado para a impressão foi o ABS – *Acrilonitrila butadieno estireno*, um polímero bastante rígido, porém leve e flexível.

Após a impressão dos elementos esses foram pigmentadas com pasta metálica dourada, remetendo a cor original e fixadas na coluna por meio de pequenas taxas em cobre, em sua maioria os originais que já estavam fixadas ao local.

As Figuras 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182 e 183 exemplificam os procedimentos de higienização mecânica e reconstituição em impressão 3D dos elementos em metal das colunas do berço.



Figuras 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182 e 183 – Detalhes dos procedimentos de higienização mecânica e reconstituição em impressão 3D dos elementos em metal das colunas do berço. Fonte: Laboratório de Conservação e restauração do Museu Imperial/IBRAM

Elementos em marfim - **Concepções objetivas**

As peças foram higienizadas com água deionizada e detergente neutro, algumas com manchas um pouco mais impregnadas foi utilizado água oxigenada volume 10 diluída em água deionizada com aplicação por compressas de algodão, foram neutralizadas com água deionizada por no mínimo três vezes consecutivas e as que estavam descoladas usou-se um adesivo PH neutro para a consolidação.

As Figuras 184, 185, 186 e 187 apresentam alguns detalhes dos elementos em marfim.



Figuras 184, 185, 186 e 187 - Detalhes dos elementos em marfim. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Elementos textéis – **Concepções subjetivas e objetivas**

Leito

Após o cumprimento do processo de negociação com os setores do Museu Imperial envolvidos com a preservação dos objetos, concluiu-se que não sendo o revestimento do berço original, de baixa qualidade que em nenhum momento remetia a um tecido utilizado por um membro da família imperial, junta-se a isso, o estado de conservação a desejar e os resíduos de seda localizados no desmonte, que contrariou a descrição da Ficha Técnica do Setor de Mesologia, optou-se por restituir minimamente a leitura visual do objeto com a carga simbólica que lhe é inerente em todo o revestimento do cesto e do colchãozinho.

Foi utilizado seda pura, em uma nuance nude com a técnica de costura manual e a utilização de Beva Gel em algumas áreas bem pontuais da borda inferior.

A rede que envolve o cesto foi higienizada mecanicamente, com trincha e aspirador com baixa sucção e após foram tratadas quimicamente com água deionizada e detergente neutro, seca naturalmente em mesa de vidro, obtendo um bom resultado.

A trama do cordão em fios metalizados, entrelaçada com fios de seda e de algodão, em bom estado de conservação apesar da oxidação, foram desmontadas, higienizadas com caneta de fibra de vidro e tiveram os fios metalizados pigmentados com Mica 3350 e Paraloid B-72, sendo remontadas. Manteve-se visualmente os vestígios da cor azul.

O colchãozinho foi desmontado e teve a pasta de algodão removida e higienizada com procedimentos de vaporização. A seguir foi reconstituída com a mesma seda que o cesto com a técnica de botonê. Da mesma forma, o cordão encerado foi higienizado com trincha macia e aspirador com baixa sucção.

As franjas que contornam o cesto do leito, foram higienizadas mecanicamente, com escova macia e caneta de fibra de vidro. Após receberam uma fina camada de Mica 3350 com Paraloid B-72, aspergido com aerógrafo, com o intuito de devolver a leitura visual do douramento.

Dossel

O dossel que já havia passado por tratamento em 2010, recebendo uma estruturação com fio de nylon, manteve o mesmo material no reforço da estrutura. Os cordões em seda e fios metalizados foram removidos e desmontados para favorecer a higienização mecânica que se deu com escovas macias e escovinhas com cerdas, em cobre, nas áreas com maior aderência de oxidação. Restitui-se as áreas de perda de fios de seda nos cordões, objetivando devolver o volume junto aos fios metalizados.

Os fios metalizados receberam uma fina camada de pigmento dourado, Mica 3350 com Paraloid B-72, aspergido com aerógrafo para devolver a nobreza do objeto. Houve dificuldade para reenrolar os cordões que não obedeciam ao comando na forma de torcer, após várias tentativas, percebeu-se que os fios deveriam ser enrolados no sentido anti horário, possibilitando assim, a sua fixação à base de tecido onde desempenha o papel de entremeio.

As franjas e borlas receberam o mesmo tratamento que as franjas e outras passamanarias do berço, ou seja, foram higienizadas mecanicamente com escovinhas

macias e receberam uma velatura Mica 3350 dourada com Paraloid B-72, visando devolver a nobreza dos fios de ouro.

Os dois bordados ao centro do dossel, um de cada lado, com as siglas de PI (Príncipe Imperial) foram removidos junto com a seda esgarçada e receberam novo suporte em seda natural. Os fios metalizados dos bordados foram higienizados como todos os outros fios metalizados, pigmentados e recolocados sobre os medalhões.

As Figuras 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194 e 195 mostram detalhes do leito e do dossel durante o tratamento do berço de número 1.





Figuras 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194 e 195 - detalhes do leito e do dossel do berço de número 1. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

4.3.2 – Dados catalográficos do berço número 2

Neste item serão apresentados os dados catalográficos do objeto em estudo, a partir das consultas aos registros relacionados.

Número de registro: 17.889

Categoria: Mobiliário

Título: Berço mandado fazer para o Príncipe Dom Afonso em 1845

Forma de aquisição: Doação do Príncipe D. João de Orléans e Bragança

Fabricante/procedência: S/identificação

Época: 1845

Materiais/técnicas: estrutura em madeira, seda e bordados a fio de ouro

Dimensões: Leito: 0,062 m largura; 1,07m comprimento e 0,42 altura;
Suportes: 2,45 x 1,64 m altura

Descrição

Leito de seda branca e filé com a borda e parte inferior franjadas. Dossel de passamarias e borlas. Suportes de jacarandá, constituídos de colunas superpostas, dividida apenas na forma trabalhada (parece ser uma única peça) sendo a inferior dórica e a outra torsa filetadas de metal amarelo. Capitéis e bronze dourado.

Base retangular em três níveis distintos, com duas figuras de Serpes cada uma (total de 4 figuras), esculpidas na madeira (peça móvel, apenas encaixada). Possui também na base, quatro rodinhas com as funções preservadas.

Um pouco acima da base, a madeira torneada e trabalhada une as colunas, encontra-se em bom estado de conservação.

Todas as peças são esculpidas, torneadas na própria madeira que apresentam variadas formas esculpidas, finalizando por um anel em liga metálica esculpido.

Registrado no verso da Ficha Técnica do Setor de Museologia encontra-se a observação de que em 1972 o leito foi “estofado e restaurado” e que existe também a ausência de um acabamento em marfim na haste da frente onde é presa a passamanaria superior, com a data do registro em 12/11/1989.

4.3.2.1 – Diagnóstico do estado de conservação do berço número 2: subjetividade e objetividade

O berço de número 2, foi diagnosticado por meio de posturas conjuntas relacionadas com a subjetividade do conservador que se vê no papel de contextualizar o objeto enquanto patrimônio nacional, atribuindo-lhe significado, que o torna complexo com relevantes implicações para as decisões de intervenção e pela objetividade que vê o objeto pela sua materialidade, buscando deixá-lo o mais próximo do original, por meio de métodos e formulas científicas para conduzir os materiais que devem ser empregados no processo de tratamento.

Elementos em madeira - Toda a estrutura em madeira apresenta bom estado de conservação. A base apresenta apenas uma pequena lasca logo acima da figura da serpe do lado direito.

A coluna esquerda diferencia-se da coluna à direita somente pelo número de perfurações no centro, com apenas uma perfuração.

As áreas de manchas na madeira foram produzidas pela utilização de material de limpeza, como óleo de peroba, e podem ser facilmente removidas durante o tratamento.

Elementos em metal - O anel metálico das colunas, esquerda e direita, encontram-se oxidados. Na coluna esquerda, ausência de parte do friso dourado, que fica do lado direito, e que ornamenta o torneado da coluna, vendo-se somente o sulco onde o friso se encaixaria. No topo das colunas, arrematadas por um adorno, em metal dourado de forma quadrada, com leve oxidação, serve para fechar a peça onde encaixa uma esfera em madeira, que tem a função de sustentar o dossel. Os

suportes em metal que tem a função de sustentar o leito às colunas estão oxidados e sem os acabamentos em marfim.

Elementos em marfim - As peças em marfim apresentam sujidades e manchas impregnadas por oxidação migrada dos elementos metálicos. O adorno que compõe a estrutura de sustentação do cesto à coluna, está rachado ao meio, possivelmente devido a grande oxidação e pressão à qual estava exposto. Ausência dos adornos de sustentação do leito às colunas.

Elementos têxtil

Dossel - Tal como o berço de número 1, em 2010 o dossel passou por um processo de estruturação e foi reforçado com fios de nylon em toda a extensão. Apresenta sujidades generalizadas e oxidação nas molinhas metalizadas com muito esgarçamento. Percebe-se grandes áreas de perdas das franjas.

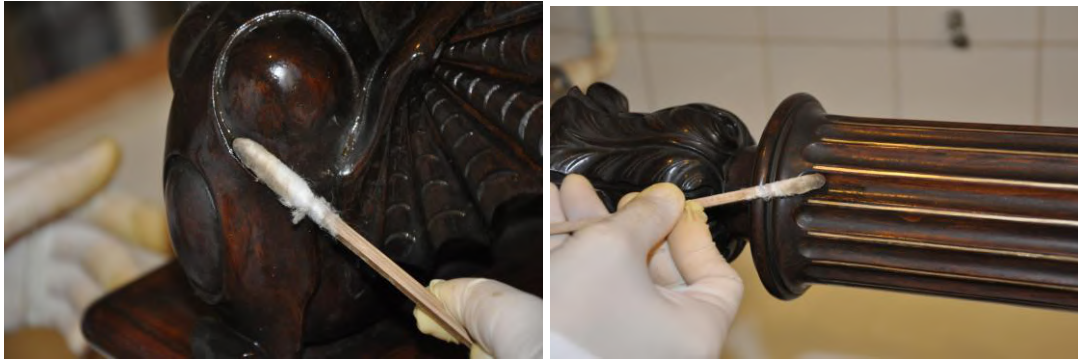
Leito - Sujidades impregnadas e generalizadas, com manchas e rupturas em toda a extensão do leito. Tecido em algodão de baixa qualidade, muito grosseiro, não compatível com a descrito na Ficha Técnica do Setor de Museologia à época da entrada do objeto ao Museu e com o status de um nobre. Franjas metalizadas muito sujas, oxidadas, embora com poucas áreas de perda. Os cordões entrelaçados com seda e fios metalizados, em bom estado de conservação, tanto na parte interna como na externa. O colchãozinho recoberto com tecido similar ao cesto, em técnica botonê, recheado com pasta de algodão apresenta manchas e perfurações em sua forração.

4.3.2.2 – O tratamento de conservação e restauração do berço de número 2: subjetividade e objetividade

Elementos em Madeira – **Concepções objetivas**

Todos os elementos em madeira foram higienizados inicialmente mecanicamente, com trincha macia e após foi utilizado a formula de Varsol com água deionizada para remoção das sujidades impregnadas e das manchas provocadas por produtos químicos em limpezas pretéritas. Como proteção receberam uma fina camada de cera microcristalina diluída em querosene desodorizado e lustro com flanela delicada.

As Figuras 196 e 197 apresentam detalhes de alguns elementos em madeira durante o processo de higienização.



Figuras 196 e 197 – elementos em madeira durante o processo de higienização. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Elementos em metal – **Concepções objetivas**

Após alguns testes, percebeu-se que a higienização mecânica foi a que melhor respondeu para a remoção das crostas sobre os metais, principalmente sobre os delicados frisos que adornam as colunas do berço. Foi utilizado bisturi, muito delicadamente para não provocar nenhum risco e como proteção uma fina camada de cera microcristalina.

Os outros elementos em metal, oxidados, foram higienizados mecanicamente com bisturi e receberam um tratamento químico com ácido fosfórico, aplicado com suabe de algodão até a total remoção dos resíduos ferruginosos. A seguir a neutralização se deu com água deionizada, por várias vezes até a completa remoção. Ao final foram secas e receberam uma camada base de tinta para metais na cor terra e por cima pigmento dourado Mica com Paraloid B-72.

As Figuras 198 e 199 mostram elementos em metal durante e após a higienização.



Figuras 198 e 199 - elementos em metal durante e após a higienização. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Elementos em marfim – **Concepções objetivas**

Todos os adornos em marfim foram higienizados com água deionizada e detergente neutro e os que estavam com rachaduras profundas receberam enxertos com papel japonês e cola branca PH Neutra, visando devolver a estética e funcionalidade de sustentação do dossel.

A Figura 200 mostra detalhes dos elementos em marfim após o tratamento.



Figura 200 – Detalhe dos elementos em marfim de sustentação do dossel. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

Elementos têxteis – **Concepções subjetivas e objetivas**

As concepções subjetivas foram tomadas após o processo de negociação, de forma idêntica ao do berço de número 1, com os setores do Museu Imperial. Procurou seguir com referencial as preconizações MUÑOZ VIÑAS (2010, p.171) que busca a sustentabilidade na intervenção deste objeto, de forma que ultrapasse as questões orçamentárias que devem garantir a conservação, mas que o resultado de uma intervenção siga satisfazendo os responsáveis pela preservação do objeto na sua forma mais ampla. As objetivas, tratam-se de ações que foram testadas e já aplicadas anteriormente sem a necessidade de um juízo crítico por parte do conservador e restaurador.

Dessa forma, ao ser percebido que o revestimento do berço não era original, de qualidade muito inferior a que um Príncipe faria juz, optou-se por restabelecer a leitura do objeto, utilizando-se seda pura, em uma nuance nude, que mais se aproximava da descrição da Ficha Técnica do Setor de Museologia, com a técnica de costura manual e a utilização de Beva Gel em alguns pontos para melhor fixação nos contornos de borda.

O colchãozinho foi desmontado e teve o seu revestimento, entre o algodão externo e a pasta de algodão higienizados com água deionizada e detergente neutro, e foi devolvido ao mesmo lugar sob o revestimento de seda. Foi mantida a técnica em botônê, mantendo-se a pasta de algodão após a higienização com vapor e secagem.

A rede que envolve o cesto foi aspirada com aspirador em baixa sucção e higienizada com água deionizada e detergente neutro. Seca em mesa de vidro para planificar.

Os cordões de seda com fios metalizados, com alma em algodão, foram desmontados, higienizados com caneta de fibra de vidro e tiveram os fios metalizados pigmentados por uma fina camada de Mica com Paraloid B-72, aspergido com aerógrafo e receberam nas áreas faltantes revestimentos em fios de seda natural. Foram remontados sendo retorcidos na mesma direção.

As franjas que contornam o cesto do leito, foram higienizadas mecanicamente, com escova macia e caneta de fibra de vidro. Após receberam uma fina camada de Mica com Paraloid B-72, aspergido com aerógrafo, com o intuito de devolver a leitura visual do douramento.

Dossel

O dossel que já havia passado por tratamento em 2010, recebendo da mesma forma que o berço de número 1, estruturação com fio de nylon, manteve o mesmo material no reforço da estrutura. Os cordões em seda e fios metalizados foram removidos e desmontados para favorecer a higienização mecânica que se deu com escovas macias e de fibra de vidro nas áreas com maior aderência de oxidação. Restitui-se as áreas de perda de fios de seda nos cordões, objetivando devolver o volume ao ser retorcido com aos fios metalizados. Os fios metalizados receberam uma fina camada de pigmento dourado, Mica com Paraloid B-72, aspergido com aerógrafo para devolver a nobreza do objeto.

As franjas e borlas receberam o mesmo tratamento, foram higienizadas com escovas macias e de fibra de vidro e receberam uma velatura Mica dourada com Paraloid B-72, aspergido com aerógrafo, visando devolver o douramento.

As áreas faltantes das franjas foram restituídas por outras, bastante similares que estavam depositadas, sem identificação, há anos na Reserva Técnica.

As borlas passaram pelo processo de higienização mecânica, com escovas macias e a de fibra de vidro nos fios metalizados e receberam pigmentação com Mica diluída em Paraloid B-72. Já os fios de seda, foram rebordados com linha em seda natural, deixando as peças harmonizadas.

As Figuras 201, 202, 203, 204, 205 e 206 apresentam imagens de elementos têxtil durante o tratamento.



Figuras 201, 202, 203, 204, 205 e 206 - elementos têxteis durante o tratamento. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

A Figura 207 apresenta os berços após o tratamento no circuito expositivo.



Figura 207 – Berços após o tratamento no circuito expositivo. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial/IBRAM

4.4 - Análise Crítica e Comparativa dos Processos

Este item buscará analisar criticamente os três projetos apresentados anteriormente de forma a tornar evidente os resultados que foram obtidos pelas ações de conservação e restauração, podendo assim, avaliar como critérios e métodos distintos, com concepções subjetivas e objetivas podem produzir relações de conflitos e aproximações no campo da preservação dos bens simbólicos.

Os três casos precisos e documentados, com aspectos positivos e negativos resultantes das decisões dos profissionais envolvidos, permitem esboçar um quadro que apresenta o uso de recursos técnicos e de infraestrutura bem diferente entre os projetos, muito embora, em razão do esforço da equipe do laboratório os resultados alcançados sejam bastante similares, em especial os relacionados com os valores históricos e estéticos.

A conservação e restauração da berlinda de aparato do imperador D.Pedro II foi realizada a partir de um projeto intitulado Plano de Gerenciamento: conservação e restauração da berlinda de aparato do imperador D.Pedro II, elaborado com uma minúcia de detalhes sobre a história do objeto, foi financiado por meio da Lei de Incentivo Fiscal do Governo Federal, o que favoreceu a contratação de consultores, a constituição de uma equipe multidisciplinar, a aquisição de materiais de excelente qualidade, sem contar a geração de produtos para divulgação dos resultados trabalhos.

O projeto da berlinda de aparato do imperador D.Pedro II, desde a sua concepção, teve uma preocupação em evidenciar os pormenores do contexto histórico, político e social do objeto, trazendo contribuições para a ampliação e alteração dos dados catalográficos junto ao Setor de Museologia, com uma proposta sistemática de diagnóstico e tratamento, com um recorte delimitador do referencial teórico metodológico e um planejamento que possibilitou pequenos ajustes para a sua execução quase uma década mais tarde.

Verifica-se ainda, que na elaboração do projeto houve uma preocupação com o rigor metodológico, com vistas a estabelecer as condições necessárias para que se respeitasse o bem cultural sem criar a possibilidade de intervenções aleatórias que pudesse alterar o processo criativo do objeto. Entretanto é possível analisar por meio dos relatórios finais que a busca pela exatidão metodológica teve a preocupação em não criar regras fixas, enfatizou-se a necessidade do esforço interpretativo (KÜHL, 2006).

A subjetividade foi parte importante no processo de conservação e restauração da berlinda, demonstrando a importância de respeitar cada elemento enquanto constitutivos de um objeto possuidor de uma carga simbólica imensurável.

Refletindo sobre essa iniciativa, pode-se dizer que o mais importante foi o diálogo estabelecido entre os diversos técnicos da conservação e restauração, museólogos e gestores do Museu Imperial e da Sociedade de Amigos do Museu Imperial, para que a subjetividade fosse reconhecida e legitimada na condução das etapas de reintegração, a exemplo das intervenções nos elementos têxteis e dos douramentos das talhas em madeira e dos metais da estrutura, promovendo ao final um encontro de subjetividades.

Levaram-se em conta todas as origens subjetivas para não se conceber uma nova possibilidade de interpretação, sempre considerando a complexidade dos problemas que são emanados pelos objetos (Kant, 1989), que podem levar a caminhos divergentes durante as investigações.

O histórico de conservação foi analisado a partir das informações junto ao Arquivo Administrativo do Museu Imperial, pois os arquivos do Setor de Museologia e Laboratório não dispunham de relatórios sobre intervenções pretéritas, ainda assim, não foram suficientes para elucidar algumas questões como detalhes das alterações cromáticas nos têxteis e na policromia da caixa. O que muito colaborou em relação à pigmentação dos couros foram registros fotográficos que permitiram a equipe comprovar pelo uso da imagem, tinta preta nas mãos dos funcionários que realizavam a higienização à época.

Outro fator que colaborou com os trabalhos foi às observações das ex funcionárias do Museu Imperial que vivenciaram alguns procedimentos de higienização e desinfestação realizados na berlinda. Entretanto, carece de registrar que esta é uma prática subjetiva que não deve ser levada a cabo, é muitíssimo importante transformar toda e qualquer observação em relação aos bens culturais em registros objetivos para que se possa embasar e agregar informações que complementem o histórico do objeto para as futuras gerações.

É fato que em nenhum momento o Laboratório ou o Setor de Museologia observaram a ausência de registros formais, suficientemente embasados sobre os danos ocorridos em tratamentos anteriores da berlinda, nem mesmo exigia das empresas que realizavam os trabalhos, relatórios das intervenções. Tudo leva a crer que as decisões eram tomadas individualmente, a partir de uma subjetividade que não considerava a posição de outros profissionais da instituição. A

subjetividade do sujeito depende da sensibilidade para entender que um sujeito é diferente do outro, mas que se pode chegar a um acordo para que a subjetividade se encontre pelo menos parcialmente, resultando em decisões legitimadas coletivamente.

Em 1979, Fielden orientava que eram necessários conhecimentos diversificados para estabelecer as relações com o objeto durante as intervenções. Nas palavras de Fielden:

... muitas pessoas podem ser envolvidas num único projeto: administradores; arquivistas; antropólogos; antiquaristas; arqueólogos; arquitetos; historiadores; biólogos; técnico em edificações; químicos; conservadores e restauradores; curadores; ecologistas; entomologistas; etimologistas; engenheiros de diversas especialidades; geógrafos; geólogos; museólogos; legisladores; sociólogos; planejadores (FIELDEN, 1979, p. 3).

Atualmente poderíamos acrescentar outros tantos profissionais que dividem o mesmo espaço museológico e que na época Fielden (1979) não mencionou ou não existiam.

No caso específico da berlinda, percebeu-se a necessidade de ampliar as informações em relação às alterações cromáticas, com destaque para as ocorridas nos anos de 1970, análises voltada para os estudos da biodeterioração e identificação de alguns materiais constitutivos que foi requisitada a outros profissionais, como engenheiros, biólogos e físicos para ampliar as investigações por meio da objetividade sobre o objeto.

Assim, com o intuito de obter o apoio técnico dos referidos profissionais, foram estabelecidas várias parcerias entre o Museu Imperial e instituições de pesquisas nas áreas de interesse do projeto, por meio de termos de cooperação técnica.

Os trabalhos científicos iniciaram com a coleta de dados e amostras para possibilitar o desenvolvimento das análises científicas, no entanto, a ausência de transferência dos resultados obtidos com os estudos, necessários para subsidiar as investigações científicas do projeto da berlinda, demonstrou a priorização dos interesses acadêmicos dos profissionais envolvidos no trabalho em detrimento dos objetivos da cooperação técnica.

Embora concordando com a importância e as facilidades advindas dos métodos científicos, há de se considerar que as atitudes desses profissionais deixaram a desejar. Nenhum resultado das análises foi entregue a tempo de subsidiar a

subjetividade dos conservadores e restauradores e contribuir para a preservação mais efetiva da berlinda.

Esses profissionais não se conscientizaram que os objetos produzidos pelo homem possuem informações intrínsecas e extrínsecas a serem identificadas; as informações intrínsecas são deduzidas do próprio objeto, a partir da descrição e análise das suas propriedades químicas e físicas, e as extrínsecas, geralmente são originárias de natureza documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto.

Segundo Marc Block (s/d), “É quase infinita a diversidade dos testemunhos históricos. Tudo quanto o homem diz ou escreve, tudo quanto fabrica, tudo em que toca, pode e deve informar a seu respeito. ” É dessa forma que ele chama a atenção para a vasta gama de fontes históricas, pois tudo o que o homem pensa, produz e faz deve ser objeto de estudo para um abalizado pesquisador.

Assim, registra-se que da perspectiva científica e histórica é indispensável a objetividade da documentação, com todos os fatos e ações acontecidos e realizados para a valorização e conservação dos bens culturais. Além do que, documentando cada momento em que os objetos vivem no tempo, contribui-se para a consolidação da história da conservação e restauração.

A documentação dos objetos museológicos é um processo básico para determinar o conjunto de informações, por meio de textos e imagens dos artefatos que constituem as coleções, visando contribuir para analisar como os vários acontecimentos estão estruturados e ocorrendo, da mesma forma, em como difundir a transferência desses episódios, de forma avaliativa e interpretativa, perpassando todas as etapas que antecedem o tratamento dos objetos.

As fotografias, os desenhos, a pesquisa histórica, o estudo preliminar, as análises científicas, os diagnósticos minuciosos, cada etapa dos tratamentos, o resultado de todo o processo deve se constituir em um dossiê obrigatório que deve acompanhar os objetos restaurados, devendo ficar à disposição dos arquivos institucionais para estudo e divulgação. Os profissionais envolvidos também reconheceram as suas responsabilidades quanto a conservação preventiva e buscaram orientar e recomendar, formalmente, os setores de Museologia e Museografia, sobre as ações para limitar futuras deterioração do objeto em questão.

Como resultado dos trabalhos, foi elaborado um Caderno Técnico com o objetivo de proporcionar o acesso do público a uma experiência de todo o processo de tratamento da berlinda, bem como, conscientizá-lo da necessidade de ações

conjuntas na preservação do patrimônio cultural, sempre tendo em mente a importância da ética funcional que almeje o retorno das funções simbólicas ou documentais do objeto, por meio das diversificadas formas de entender o objeto (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p.156).

As justificativas em relação as posturas subjetivas e objetivas acima se aplicam também aos trabalhos de conservação e restauração do Trono do Imperador D.Pedro II, exceto pelas dificuldades apresentadas que envolvem os poucos recursos financeiros e de infraestrutura que limitaram a atuação do Laboratório, principalmente no quesito da montagem da equipe de profissionais necessários para o desenvolvimento do projeto de restauro.

A equipe do Laboratório se dividiu entre a execução desse projeto com outros que estavam sendo desenvolvidos paralelamente e as atividades de rotina da conservação, acrescenta-se que a maioria dos materiais utilizados foram oriundos das sobras de produtos do projeto da berlinda que eram bastante similares.

Para atender aos propósitos do trabalho, o Laboratório informou a metodologia, com indicação de estudos bibliográficos e documentais, e de princípios mundialmente aceitos no âmbito da conservação e restauração do patrimônio, praticando como referencial primário os preceitos de Salvador Muñoz Viñas (2003) de que os objetos possuem valores simbólicos, que pode ser pessoal, coletivo ou histórico e que qualquer intervenção nesses bens tem limites confusos, por vezes subjetivos que acaba por introduzir novos valores ao objeto, dependendo do sujeito que o restaura (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p. 17-23).

Procurando respeitar, ao máximo, a integridade e a legitimidade das peças, bem como as marcas de seu uso, os danos mais acentuados, tais como: perdas de fragmentos, intervenções anteriores com uso de material inadequado, etc, foram sanados, buscando-se, sempre, desempenhar a leitura visual sem, no entanto, incorrer em possíveis interpretações fantasiosas, como foi possível perceber nos relatos em item anterior.

No relatório pode ser também percebido que o trabalho foi iniciado com o exame técnico, procedimento para determinação da significância documental de um objeto, sua estrutura original, a extensão de sua deterioração, alteração, perda e a documentação desses resultados. Posteriormente, passaram para a etapa de preservar as integridades física, estrutural e estética, com as exigências e o respeito aos determinantes simbólicos, como por exemplo: origem do objeto,

procedência, poder, distinção social, entre outros. Buscou-se garantir em cada etapa do trabalho, sobretudo nas reconstituições das áreas de perda, o emprego de materiais de fácil reversibilidade.

Mais uma vez as análises científicas voltadas para as investigações físicas dos materiais constitutivos e as investigações sobre a biodeterioração não corresponderam às expectativas da equipe do Laboratório. Os trabalhos foram finalizados sem uma conclusão de caráter objetivo para agregar maiores informações sobre o histórico de conservação da peça.

Neste estágio de reflexão, é possível então definir que a conservação e restauração do Trono do Imperador D. Pedro II, por mais que tenha buscado caminhar em busca do uso de tecnologias com resultados mais objetivos, acabou por voltar-se para um complexo caminhar subjetivo, onde o reconhecimento do objeto patrimonial se deu, prioritariamente, a partir das relações históricas, estético e social, mas que contribuiu para a preservação, valorização e recontextualização, para que o seu potencial simbólico continue participando da dinâmica cultural em toda a sua dimensão histórica.

A história é a consciência do passado no presente e a sua projeção para o futuro. É a forma de reconhecer a ação humana no tempo, numa construção também temporal. Por isso o desafio é trabalhar com as “relatividades subjetivas”, que esteve aliada a postura ética dos profissionais envolvidos com a preservação de uma multiplicidade de elementos simbólicos.

A despeito da divulgação dos resultados, por meio de uma publicação, tal qual o projeto da berlinda, os trabalhos de conservação e restauração do trono de D. Pedro II não conseguiu recursos financeiros para a impressão do relatório final.

O terceiro e último projeto apresentado, que compreende a conservação e restauração dos berços dos filhos do imperador D. Pedro II, oferece de início um problema de catalogação que até o momento não foi elucidado. A Ficha Técnica do Setor de Museologia, que segue uma padronização para todos os objetos do Museu Imperial, carece de maiores informações sobre a origem e atribuição das peças. Por outro lado, o Laboratório que também atuou com limites financeiros, não conseguiu novamente montar a equipe de profissionais necessários para o desenvolvimento do projeto, que poderia produzir o aprofundamento das investigações históricas dos berços.

Contudo registrou em relatórios e comunicados para o Setor de Museologia a importância de se continuar as investigações, até porque se objetos /

documentos são suportes de informação, entendendo que o grande desafio de um museu é preservar o objeto e a possibilidade de conhecimento que ele contém e que o qualifica como documento, pois "...o processo de investigação amplia as possibilidades de comunicação do bem cultural e dá sentido a sua preservação..." (CHAGAS, Mário. Museália, p.46-47).

Os objetos museológicos são fontes de informação e tem na conservação as bases para a sua transformação em fontes de pesquisa científica. Assim, afirma-se que a catalogação da documentação dos berços dos filhos do imperador D. Pedro II carecem de recuperar algumas informações que serão capazes de transformar essas peças em valiosas fontes de investigação, produzindo uma cogitação crítica, mais abrangente para organizar e traduzir todo o registro dos fatos subjetivos em fatos objetivos, contrariando uma prática que se perpetua no Museu Imperial.

Nos anos de 1980, Myriam Sepúlveda já se apercebia das dificuldades estabelecidas no Museu Imperial, observando em seus estudos que:

... no Museu Imperial não há a intenção de uma abordagem crítica que permita a reflexão, a conscientização e capacite o homem a intervir no rumo da história a partir da sua compreensão global. A história, neste museu, retoma a experiência e procura revivê-la passionalmente, repetindo seus erros e acertos. Ainda que a instituição também possua um discurso historiográfico, este é marginalizado e encontra-se submisso à narrativa descontinua dos objetos (SEPÚLVEDA, 1984, p.129-130).

A história é a consciência do passado no presente, é impregnada de simbolismo para se reconhecer a ação humana no passado e possibilitar assim a construção da vida das sociedades, por meio das suas formas organizativas e culturais. Assim deve-se ter o compromisso em estudar e interpretar o passado com a aplicabilidade de métodos de pesquisa que possibilite o reconhecimento dos sujeitos numa dinâmica individual e coletiva.

Por outro lado, têm que ser considerado que o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial não dispôs de recursos financeiros para a contratação de um historiador, como foi o caso do projeto da berlinda e que, também não teve a colaboração de outros setores do Museu, que possuem este profissional para integrar a equipe. Essas dificuldades de articulação no Museu já eram percebidas por Myriam Sepúlveda na década de 80 e continuam até os dias atuais. Nas palavras desta autora a "...falta de integração entre os que tratavam do acervo e suas exposições e aqueles que eram responsáveis pela documentação

histórica era claramente perceptível” (SEPÚLVEDA, 1984, p. 130). Destaca ainda que a tendência de muitos museus atuais, dentre eles o Museu Imperial é de:

... apagar o movimento da memória, do tempo e da história; de afastar, mais e mais, os objetos de suas origens, fazendo com que se perca a sensação de que seus significados são nômades. Dessa forma, tornam-se “museus-espetáculos”, quer porque os objetos perdem indicações e referências, quer porque são manipulados sem que seja considerado o contexto de ações em que foram produzidos e resgatados (SEPÚLVEDA, 1984, p. 130).

Dessa forma as ações dos conservadores e restauradores têm que ser mais abrangentes para desenvolver a sensibilidade na articulação das relações entre sujeito, objeto e contexto, de forma a respeitar os bens simbólicos como patrimônio produtos especiais da humanidade. É fundamental preservar com os melhores meios, as melhores técnicas, mas especialmente, com os melhores critérios.

Os critérios adotados pela equipe foram o de iniciar por um diagnóstico meticuloso para se chegar a um registro do estado de conservação que pudesse suprir as informações registradas na catalogação. Logicamente, sabe-se que não é tão simples produzir uma análise precisa sem o aporte dos métodos científicos, entretanto não havia recursos financeiros para incrementar o diagnóstico. Assim, os conservadores e restauradores buscaram analisar pelo caráter subjetivo, aliado a alguns testes químicos pontuais, objetivos, cada elemento que pudesse apontar para dados importantes para subsidiar um tratamento de qualidade.

O rigor desses levantamentos foi traduzido para Fichas Técnicas específicas do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial e discutido com a equipe do Setor de Museologia antes de se estabelecer uma proposta de tratamento que incluiu os objetivos e as justificativas, com as alternativas possíveis para assegurar a integridade histórica e estética dos berços, de acordo com as palavras de Muñoz Viñas:

As decisões tomadas em Restauração assumem sempre que se deve escolher em que medida os gostos e as preferências são impostas aos usuários futuros, ou em que medida se devem sacrificar essas preferências para os outros, circunstâncias em que ainda são desconhecidas, pode usar melhor o objeto, se que é isso o que eles querem. (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p. 170) (Tradução nossa)³⁰⁸

³⁰⁸ Las decisiones que se toman em Restauración suponen siempre elegir em qué medida se imponen gustos y preferências a otros usuários futuros, o hasta qué punto se deben sacrificar esas preferências para que otros, em circunstancias que aún se desconocen, puedan usar mejor el objeto, si es que lo desean.

Seguindo a mesma prática dos projetos anteriores, chegou-se a um dado momento em que percebeu-se a necessidade de utilizar métodos científicos, primeiro para ter conhecimento da liga que compunha os metais dos adornos e depois para confeccionar alguns elementos dos adornos por meio da impressão em 3D, processo contemporâneo que poderia ter bons resultados na reintegração das partes faltantes.

Análises com fluorescência de raios x foram realizadas e comprovaram o que se imaginava dos componentes da liga metálica dos adornos, havia uma quantidade significativa de ouro, mas seguindo a mesma postura em relação aos exames anteriores, os relatórios formais não foram entregues até o momento. Da mesma forma às reproduções em 3D, foram realizadas a contento, no entanto pouco se sabe do processo de confecção, foram entregues ao Laboratório sem nenhuma formalização.

Apesar da necessidade das análises científicas para esclarecer algumas questões, observa-se que a subjetividade acabou por prevalecer na maioria dos acontecimentos ocorridos na trajetória dos berços e quais ações deveriam ser tomadas para a melhor preservação desses objetos.

A organização das informações do tratamento dos berços, constituíram em um dossiê que encontra-se nos arquivos do Laboratório, mas não resultou em uma publicação conforme desejado, pela indisponibilidade de recursos financeiros.

Como síntese final pode-se estabelecer um paralelo entre os projetos da berlinda de aparato, do trono e dos berços dos filhos do imperador D. Pedro II, ponderando que os resultados dos tratamentos só foram possíveis em razão da otimização das observações dos conservadores e restauradores que por meio do conhecimento, da experiência, da subjetividade utilizaram os melhores elementos técnicos que se dispunham no momento para a confrontação com a história.

Mais uma vez menciona-se que a parceria com as instituições para as análises científicas não gerou resultados suficientes que complementem os estudos necessários da materialidade dos objetos. Julga-se ser necessária uma regulamentação mínima por parte do Museu Imperial e das instituições parceiras para que haja consenso e objetividade na entrega dos resultados das análises. Os critérios devem surgir com acordo e objetividade, do contexto mais amplo que a do setor que responde pelo tratamento, mantendo assim, um comprometimento na gestão para que não haja contradições na preservação dos bens simbólicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desafio proposto nesta tese foi o de suscitar o debate conceitual sobre os aspectos subjetivos envolvidos nos processos decisórios da conservação e restauração de bens culturais, em contraponto ao papel exercido pelas metodologias de análise oriundas das ciências exatas e biológicas, na preservação dos objetos musealizados, certa de que tais discussões estão em constante transformação, e que de maneira alguma se esgotam nesta pesquisa, possivelmente por não haver uma única resposta, suficiente para exaurir totalmente alguns questionamentos levantados.

A temática foi abrangente, são questões que encontram-se em constante transformação, mas de maneira alguma esgota a problemática em pauta, principalmente pelos conflitos entre os princípios subjetivos e objetivos que transitam entre diferentes posições teóricas, conceituais e ideológicas.

Não obstante, destaca-se também que a produção acadêmica nesta área, infelizmente, ainda é muito reticente em relação às teorias de embasamento para abordar tais aspectos, com isso algumas reflexões ficam limitadas e não permitem explorar todas as possibilidades de questionamentos que os tratamentos de conservação e restauração em bens culturais produzem, salvo algumas exceções.

Os estudiosos dessa área, em especial no Brasil, ainda estão à margem para compreensão de que existem várias formas para se conservar e restaurar um objeto, mas que todas se apoiam na subjetividade do profissional, pois trata-se de uma prática que se desenvolve sobre princípios culturalmente complexos (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p.177), sendo impossível de seguir somente uma lógica.

Assim, os estudos realizados para esta Tese abrem novas perspectivas de pesquisa, expandindo o entendimento da importância do conhecimento teórico e dos debates para o surgimento de novas propostas ou mesmo para a reformulação de teorias e hipóteses de investigação, relacionadas com a prática da conservação e restauração, com uma abordagem metodológica, sem basear-se apenas nas experiências individuais e nas sensibilidades distanciadas de um caráter universal.

Na busca da compreensão da subjetividade e objetividade das ações de conservação e restauração, inicialmente foram analisadas as noções de patrimônio musealizado e de preservação, partindo do pressuposto de que a proteção dos bens culturais constitui, nas sociedades contemporâneas ocidentais, um fato social, que se traduz pela materialidade e significância dos artefatos, garantindo a sua permanência para as futuras gerações.

Julgou-se ainda necessário apresentar um conjunto de referenciais da conservação e restauração, com foco na profissionalização a partir do século XIX, período em que se sistematizam alguns instrumentos para auxiliar na gestão da preservação do patrimônio, mas a ênfase foi direcionada aos preceitos de Salvador Muñoz Viñaz que no século XXI evidencia a defesa do caráter simbólico na preservação do patrimônio cultural.

Como resultado, observou-se conforme já mencionado em item específico, que desde os primórdios já se pensava em traduzir a prática do campo em princípios científicos puramente objetivos para resolver qualquer problema relacionado com o tratamento dos bens culturais, mas pelo ponto de vista do conservador e restaurador, sujeito que à época, por vezes, detinha um conhecimento empírico, ou buscava em suas posturas ações pautadas pela História, por meio dos documentos escritos ou iconográficos, aliado à uma descrição detalhada do bem cultural em si. Com isso, acreditava-se que estariam se afastando das subjetividades, conferindo uma base científica, mais sólida e objetiva, para a execução dos tratamentos de conservação e restauração.

Só que a História é a ciência que estuda os processos humanos, em toda a sua amplitude e caminha para traduzir, fazer leituras que representem a realidade de uma forma abrangente e integrada das complexidades dos aspectos do homem como ser individual e social (BURKE, 1992). Mas para isso, tais reflexões perpassam inevitavelmente pela subjetividade do historiador que deverá considerar a maior amplitude de possibilidades e aspectos que seus instrumentos metodológicos de apreensão do real possam abarcar.

Mas dentro dessa perspectiva, não se pode deixar de referenciar que as discussões sobre os aspectos da subjetividade só emergiram na segunda metade do século XX (BOMBOSSARO, 1994), quando a busca pela aceitação e consideração de “todos” os elementos contidos numa representação do passado passou a ser percebida como plural, utilizando-se de todas as possibilidades metodológicas, em que se reconhece a interação com outras ciências que articulem o simbólico cultural às práticas sociais, apresentando maior possibilidade de abordar os objetos e suas múltiplas representações e integrações sociais.

Reafirma-se a importância que se estabeleçam critérios pautados por uma reflexão a respeito da concepção da carga simbólica dos objetos, até porque a leitura destes deve ser compreendida a partir de uma linguagem que traduza, com isenção

de valores, uma linguagem cultural, que reconheça a existência de uma lógica entre o passado e o futuro, e as relações que se estabelece com o mundo atual.

É um exercício de tradução, onde a principal tarefa é a de desconstruir códigos e construir leituras, num esforço crítico permanente, para ter em mente a problemática da temporalidade e do envolvimento dos diversos sujeitos que sempre estão envolvidos nos processos.

Assim pode-se afirmar que é incontestável que o patrimônio cultural é regido por valores puramente simbólicos, relacionados à identidade e memória, razão pela qual, os processos que envolvem a proteção desses objetos representativos deverão ser processados pela pluralidade dos fazeres, advindo das subjetividades produzidas pelos saberes e práticas dos sujeitos.

Muñoz Viñaz (2003) dá ênfase aos valores simbólicos e alega que são várias as formas de realizar um tratamento nos objetos e todas são apoiadas na subjetividade dos profissionais da conservação e restauração, que devem buscar consensos sobre os significados que devem ser conservados, junto aos indivíduos ou grupos envolvidos diretamente com os bens patrimoniais.

O entendimento sobre a subjetividade tem gerado múltiplas discussões e contradições por parte de críticos e interpretes, entretanto, há de se reconhecer que é de fundamental importância para a sustentação dos princípios que asseguram o entendimento do caráter simbólico dos objetos, que são de natureza complexa, por apresentarem significados que dependem da forma como a sociedade reproduz seus ajuntamentos ideológicos.

Assim, levou-se a termo para a fundamentação destes estudos a noção de subjetividade e objetividade produzida epistemologicamente pela Filosofia para que fosse possível estabelecer os deslocamentos e ou implicações necessárias nos contextos próprios, já que essas posturas são homogêneas, trabalham com a possibilidade de encontrar elementos ou mesmo princípios, notadamente, de ordem não universalizada, contrariando os aspectos teóricos que se espera estar contribuindo com esta tese para as discussões em questão.

Dentro dessa perspectiva, foi possível também observar que as considerações da teoria de Salvador Muñoz Viñaz de 2003, não se sustentam se não forem confrontadas com definições éticas interpretadas pela Filosofia, mesmo que este autor mencione algumas categorias sobre as posturas éticas nas condutas da conservação e restauração, como a: ética funcional da restauração; ética agonista e ética sincrética e a ética circunstancial.

Junto a essas constatações paradigmáticas de Muñoz Viñaz (2010) para o entendimento das questões éticas, emergiu um ponto discordante por parte da autora desta tese, pois a mesma reconhece que indiferente das condutas subjetivas do sujeito, existe uma ética moral que a Filosofia interpreta como sendo inadmissível a dicotomia, ou dualidade entre variadas práticas, pois é uma qualidade objetiva. Ética é ética, não existe meio termo.

Apesar da complexidade que as discussões sobre ética geram não se pode deixar de mencionar que em nosso cotidiano ela está presente por meio dos valores que seguimos e dos códigos existentes que norteiam as nossas atividades profissionais, visando sistematizar princípios básicos na conservação e restauração do patrimônio cultural. Segundo Caple (2000), em primeiro lugar, deve-se sempre buscar a verdadeira natureza dos objetos, conduzindo para a revelação das verdades para fugir das inadequadas restaurações, mas sabedor que nos dias atuais não existe uma verdade absoluta.

Por outro lado, sabe-se que somente as posturas subjetivas não conseguem dar conta da conservação e restauração dos bens simbólicos. É necessário que aspectos objetivos venham à tona para legitimar as ações dos profissionais da conservação e restauração na trajetória da preservação da materialidade dos objetos.

Seguindo a mesma fundamentação de Muñoz Viñaz (2010), o entendimento usado para os estudos desta tese foi o de que o conhecimento científico está assentado em critérios da objetividade, que caminha em direção contrária à valorização dos significados do patrimônio cultural, imbuídos de valores simbólicos.

Ainda assim, a conservação e restauração devem calcar-se em campos disciplinares distintos, que devem trabalhar de forma integrada, tais como: biologia, filosofia, física, química, engenharias, história, história da arte e museologia, pois somente desta forma será possível gerar os conhecimentos necessários e uma base científica mais sólida, objetiva, para a compreensão dos bens culturais, levando a posturas verdadeiramente conservativas.

Para isso, ressalta-se que a junção destes aspectos, subjetivos e objetivos, tem que estar perfeitamente acordados para que se possa atender às finalidades em relação à preservação do objeto. Os conservadores e restauradores e os profissionais responsáveis pelas análises científicas, deverão ter em mente que a interdisciplinaridade neste campo, visa buscar uma resposta sobre uma questão que tenha sido claramente identificada e requerem resultados objetivos para se afastar das más interpretações.

Os conservadores e restauradores precisam ter um conhecimento das técnicas disponíveis pelas ciências para resolver os problemas que se colocam de forma complexa nos tratamentos de conservação e restauração. Não basta introduzir o pensamento científico em um projeto sem saber das dimensões interdisciplinares que se pode usufruir. É necessário saber relacionar as análises científicas da materialidade, com as análises estéticas, formais e históricas dos objetos.

Os métodos científicos de análise estão cada vez mais especializados, com resultados bastante precisos que podem oferecer dados quantitativos e qualitativos que ampliem o conhecimento sobre os objetos, todavia sem uma sistemática que possa subsidiar os conservadores e restauradores. Foi por essa razão que a autora desta tese, despretensiosamente, direcionou o Capítulo 2 para a apresentação de algumas técnicas que podem ser utilizadas no campo, auxiliando assim, a atitude dos profissionais da preservação em seus questionamentos para as decisões de um tratamento mais efetivo do patrimônio cultural.

Logicamente há que se compreender que mesmo estando os profissionais da conservação e restauração e os da análise científica, em comum acordo na condução de um tratamento, com o mesmo objetivo, cada um terá o olhar diferenciado, colocando em prática uma conduta muito singular, mas que ao final deverá caminhar para a mesma direção, com vistas a um resultado final satisfatório.

Ressalta-se que os profissionais das ciências exatas ou duras não podem se afastar das sutilezas da subjetividade do conservador e restaurador como sujeito que interpreta as significâncias das características físicas dos bens representativos de um grupo ou povo e que podem levar a diversas interpretações. Cada objeto será sempre um caso singular, irreproduzível no contexto histórico, artístico e cultural.

Seguindo a necessidade de melhor estruturar as argumentações, buscou-se trazer algumas reflexões sobre a práxis das instituições de preservação no Brasil, com destaque para o Museu Imperial, onde percebeu-se a oportunidade de registrar nestes estudos para a tese a experiência pessoal desta autora, junto ao Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial.

O resultado foi a constatação de que, ainda hoje, muitas dificuldades são vivenciadas pela Instituição, desde a sua criação no ano de 1940, seja pela ausência de recursos financeiros, de pessoal, de espaços físicos adequados, ou simplesmente ausência de normatização para rotinas mais adequadas à contemporaneidade dos museus, a exemplo de uma política de aquisição de acervos que interfira diretamente com a conservação das coleções, as ingerências nos circuitos expositivos e nas áreas

de guarda dos objetos e conscientização da problemática da conservação, enfatizando a premente necessidade de conservação preventiva, de forma mais asseverada.

No que se refere à questão dos tratamentos de conservação e restauração realizados pelo Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, foram demonstradas as rotinas do setor para com os objetos museológicos em suportes diversos e como evidência, exemplificando os aspectos subjetivos e objetivos da prática, destacando em Capítulo próprio o detalhamento de três projetos executados sequencialmente, em peças de imensurável relevância simbólica, pontuando cada momento essencial ao tratamento de conservação e restauração.

A observação do diferencial desses projetos encontra-se no primeiro estudo de caso, intitulado conservação e restauração da berlinda de aparato do imperador D. Pedro II, que obteve recursos pela Lei de Incentivo Fiscal, com incremento financeiro que proporcionou a execução aos moldes dos princípios teóricos basilares no contexto internacional do campo, ou seja, possibilitou a realização dos trabalhos por uma equipe interdisciplinar. Apesar disso, como foi visto em item específico, o caminhar da equipe interdisciplinar não produziu os efeitos desejados. A necessidade das investigações científicas foram pontuadas, analisadas, porém os resultados não foram entregues de forma a subsidiar o trabalho da equipe de conservadores e restauradores, derivando em uma ausência de informações para assegurar efetivamente a conservação de diversos elementos da berlinda de aparato do imperador D. Pedro II.

Na sequência, seguindo a mesma linha de análise, os outros dois projetos, de conservação e restauração do trono do imperador D. Pedro II e dos dois berços dos filhos do mesmo imperador, também não corresponderam às expectativas do Laboratório. Apesar do esforço em estabelecer parcerias com instituições de pesquisa para as análises científicas, dados foram coletados e resultados não foram informados, mantendo em aberto questionamentos insuficientemente respondidos em relação aos bens simbólicos.

Não obstante, a hipótese que emergiu sobre as dificuldades de articulação entre as áreas do conhecimento durante a execução dos supracitados projetos, foi que a visão restrita no contexto objetivo dos profissionais oriundos das análises científicas, anulou completamente a iniciativa de reflexão sobre a importância dos bens culturais de caráter simbólico que expressam complexos e dinâmicos processos, durante as investigações para a realização dos trabalhos de conservação e restauração. Aliado a

isso, soma-se as prioridades, conforme argumentado por estes profissionais em item anterior, em prol das demandas acadêmicas, aos quais encontram-se vinculados.

De fato, pode ser comprovadamente verificada em uma breve investigação por meio digital, como a produção acadêmica vem sendo intensificada e como eventos estão sendo promovidos para a troca de informações sobre os métodos disponíveis de análises que envolvem a conservação e restauração nos dias atuais. Ressalta-se que somente os dados coletados pelos cientistas já são importantes fontes para ativar esses debates, sendo desnecessária a legitimação pelos resultados. Com isso, percebe-se que esses profissionais não conseguem atender às demandas em tempo hábil e se afastam da validação da interface interdisciplinar.

Com efeito, o que parece prevalecer, sem dúvida, é a ausência de entendimento dos profissionais oriundos das ciências exatas sobre a capacidade e sensibilidade de entender que esses objetos culturais são fonte inesgotável de valores extrínsecos e intrínsecos, carregados de simbolismo e das suas complexidades, e por isso requerem posturas éticas para a sua preservação, atendendo cada etapa dos tratamentos de conservação e restauração de forma eficiente e eficaz.

Obviamente o resultado destes estudos para tese, não resulta em uma generalização, é importante ressaltar, que vários outros profissionais vêm realizando importantes análises científicas com total colaboração interdisciplinar.

No tocante aos resultados desses projetos, pode-se dizer que, mesmo com a omissão dos resultados objetivos oriundos das análises científicas, com vistas a potencializar as ações de preservação, nomeadamente pontuais, a subjetividade dos conservadores e restauradores deu conta de conduzir o tratamento restaurativo, colocando-se em prática o processo de negociação proposto por Muñoz Viñaz (2010), respondendo assim ao princípio da sustentabilidade, no qual atende às necessidades das gerações no presente sem comprometer os imperativos para as gerações futuras possuidoras do patrimônio cultural.

Mas isso não descarta a importância do conservador e restaurador em ter como prática uma gestão pautada por acordos e consensos, conduzindo a posturas interdisciplinares na busca do entrecruzamento das ações na preservação do patrimônio cultural, visando à eficiência nas análises sobre os significados e objetivos para solucionar as questões inerentes à estética, à história e aos aspectos formais com as análises físico-químicas dos objetos.

Para os conservadores e restauradores não é mais novidade que algumas atitudes, por mais contraditórias que sejam, são posturas que devem coexistir para

fundamentar suas ações enquanto sujeitos culturais que têm o poder de intervir e o mais maléfico, o de alterar completamente os objetos que são símbolos de grupos ou mesmo da nação.

Registra-se ainda que, além dos aspectos subjetivos, os conservadores e restauradores têm uma série de regras básicas a seguir que devem ser comuns a todas as decisões. É indispensável a documentação dos episódios em relação a cada etapa da intervenção realizada para a valorização e conservação do patrimônio.

Posto isso, encerram-se essas considerações com a consciência de que, apesar de suscitadas contextualizações, visando dirimir pontos que direta ou indiretamente se relacionam com os aspectos subjetivos e objetivos nas posturas da conservação e restauração, o resultado direcionou para o princípio da ação humana que indiscutivelmente coloca a sua postura como veículo de manifestação, subjetividade, expressada por intermédio das interpretações que efetua.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ALDROVANDI, Alfredo. Indagini radiografiche nelle opere d'arte: principi di base e nuovi sviluppi. In: **Rivista dell' Opificio delle Pietre Dure**, Firenze, n. 11, p. 146-156, Stampa, 1999.

ALENCASTRO, Luis Felipe (org.). Império: a corte e a modernidade nacional. In: **História da Vida Privada no Brasil**. V.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. Meios de Transporte Terrestre no Museu Histórico Nacional: uma introdução. **Anais do MHN**, v.XXX, p.245-265, 1998.

ALVES, Rubem. **Filosofia da ciência**. São Paulo: Ars Poetica, 1981.

AMARAL, Marcelo Magri. **Desenvolvimento de espectroscopia de plasma induzido por laser para aplicações em análise de patrimônio cultural: estudo de moedas de Um Cruzeiro de 1945 e Mil Réis de 1939**. Dissertação de mestrado apresentado ao Instituto de Pesquisas Energéticas da Universidade de São Paulo-USP; São Paulo, 2008; Orientador: Dr. Luiz Vicente Gomes Tarelho. Disponível em: <http://www.tese.usp.br/teses/disponiveis/85/85134/tde-21092009-102313/pt-br.php>.

AULER, Guilherme. **A construção do Palácio de Petrópolis**. In: Tribuna de Petrópolis. Petrópolis, 19 de agosto de 1952.

ARANTES, Antonio (org). **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ASSIS, J.T; CESAREO, R. **Tomografia com raggi X, medica e industriale – breve storia – caratteristiche fisiche e particolari tipi di tomografie**. Il Giornale delle prove non destruttive, v.3, p. 0-0, 1991.

ASSIS, J.T.; FILLIGOI, G. **Diagnose das patologias das vias óticas através de um microcomputador**. Revista Brasileira de Engenharia. Caderno de Engenharia Biomédica, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 71-83, 1996.

AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 1943.

BALDINI, Umberto. **Teoria del restauro e unità de metodologia**. Firenze: Nardini, 1982.

_____. **Método e scienza: operatività e ricerca nel restauro**. Firenze: Sansoni, 1982.

BALL, D. W. **Físico-Química**, Vol. 1; São Paulo:Thompson, 2006.

BANCO SAFRA. **Museu Imperial, Petrópolis**. São Paulo: Banco Safra, 1992.

BANCO SAFRA. **Museu Histórico Nacional**. São Paulo: Banco Safra, 1989.

BARROSO, Gustavo. **Introdução à técnica de museus – Volume I - Parte Geral e parte básica**. Rio de Janeiro: Olímpica, 1946.

BARROSO, Regina Cely; LOPES, Ricardo Tadeu; GONÇALVES, O.D.; Assis, J.T. Imagem reconstruction algorithm to Ray diffraction tomography. In: **Nuclear Instruments & Methods in Physics Research**. Holanda, v. 422, n.1, p. 718-723, 1999.

_____. **Introdução à técnica de museus – Volume II - Parte especializada**. Rio de Janeiro: Olímpica, 1947.

BENEVOLO, Leonardo. **L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa boccare ogni iniziativa**. Per conservare bisogna modificare La realtà. L'architettura cronache e storie, n. 21, p.184, 1957.

BESOUCHET, Lídia. **Pedro II e o século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BICCA, Luiz. **Racionalidade moderna e subjetividade**. São Paulo: Loyola, 1997.

BINOT, Jean Baptiste. **Da agricultura e da horticultura em suas aplicações a Petrópolis**. O Parahyba, Ano II, Nº 15. Petrópolis, 20 de janeiro de 1859.

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. **Introdução à história**. Publicações Europa-América, (s/d).

BLÜMICH, B., CASANOVA, F., PERLO, J., PRESCIUTTI, F., ANSELMINI, C., & DOHERTY, B. (2010). **Noninvasive Testing of Art and Cultural Heritage by Mobile NMR, Accounts of Chemical Research** DOI: [10.1021/ar900277h](https://doi.org/10.1021/ar900277h)

Bo, João Batista Lanari. **Proteção do patrimônio na Unesco: ações e significados**. Brasília: UNESCO, 2003.

BOITO, Camilo. **Os Restauradores**. São Paulo, Ateliê, 2003. Tradução do original “ *I Restauratori: Conferenza tenuta all'Esposizione di Torino Il 7 giugno*” de 1884.

BOUTAINE, Jean-Louis. Non-destructive techniques used at the laboratoire de recherche des musées de France. In: **The restoration of scientific instruments**. Florence; Le Lettere, p. 81-88, 1998.

BOURDIE, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. **Questões de sociologia**. São Paulo: Editor Marco Zero.

_____. **O amor pela arte – os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: EDUSP, 2003.

BOMBASSARO, Luís Carlos. **As fronteiras da epistemologia: como se produz conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 1994.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales – 1929-1989: A Revolução Francesa da Historiografia**. São Paulo: UNESP, 1997.

_____. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo, Ateliê, 2004. Tradução do original “*Teoria del Restauro*” de 1963.

_____. **Teoria del restauro**. Roma: Alinza, 1963.

_____. Il Fondamento Teorico Del Restauro. **Bollettino dell’Istituto Centrale Del Restauro**, n. 1, p.5-12, 1950.

BRANCANTE, Eldino da Fonseca. **O Brasil e a cerâmica antiga**. São Paulo, 1981.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. Organização do texto: Juarez de Oliveira.4, Ed. São Paulo: Saraiva, 1990. (Série Legislação Brasileira).

_____. **Decreto-Lei n.25 de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro, RJ: Presidência da República, 1937.

_____. **Decreto n. 8124 de Decreto 8.124 de 17 de outubro de 2013.** Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Brasília, DF: Presidência da República, 2013.

_____. **O MINISTÉRIO PÚBLICO E A PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL.** Goiânia: Instituto Centro –Brasileiro de Cultura, 2004.

_____. **Portaria Normativa nº1 de 5/7/2006.** Plano Museológico que dispõe sobre a organização da gestão dos museus, publicada no Diário Oficial da União em 11/07/2006.

_____. **Portal da Transparência do Governo Federal.** “Detalhamento Diário das Despesas”. Disponível em:
<http://www.portaldatransparencia.gov.br/PortalComprasDiretasOEElementoDespesa.asp?Ano=2012&CodigoOS=42000&CodigoOrgao=42207&CodigoUG=423002> e
<http://www.portaldatransparencia.gov.br/despesasdiarias/empenho?documento=423002422072014NE800069&pagina=4#paginacao>. Acesso em: 07 de jul.2015.

BRITISH MUSEUM. **Biografia de Harold Plenderleith.** Disponível em:
http://www.britishmuseum.org/about_us/departments/conservation_and_science/history.aspx. Acesso em: 26 jun. 2015.

_____. **Biografia de Alexander Scott.** Disponível em:
<http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-R&sl=en&u=http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/dr-alexander-scott-18531947-first-head-of-the-research-la191635&prev=search>. Acesso em: 26 jun. 2015.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

CAPANEMA, Gustavo. Rodrigo, espelho de critério. In: **A lição de Rodrigo.** Recife: Amigos do DPHAN, 1969, p.41-43.

CAPLE, Chris. **Conservation Skills – Judgement, method and decision making.** London: Routledge, 2000.

_____. **Preventive conservations in museums.** London: Routledge, 2011, 588p. (Leicester Readers in Museum Studies).

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 1998.

CANE, Debora. Working with complex collections: the Staffordshire Hoard. In: **Conserving Context. Relating object treatment to collections and settings.** London: Harrier LLC, 2014.

CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al Restauro – Teoria, Storia, Monumenti**. Napoli: Liguori, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. **Nação e Cidadania no Império: Novos Horizontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **A formação das almas**. O imaginário da República do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASA DE RUI BARBOSA. **Palestra ministrada por Franciza Toledo no ciclo Memória & Informação direcionada para os estudos e pesquisas nas áreas de preservação tratamento e difusão dos bens culturais, promovido pela Casa de Rui Barbosa**. Dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2004/FCRB_MemorialInformacao_FrancizaToledo.pdf>. Acesso em: 01 set. 2016.

CASELLATO, Umberto; Russo, Umberto; VIGATO, Pietro Alessandro. **Applicazione della spettroscopia Mössbauer al beni culturali**. In: Rivista dell' Opificio delle Pietre Dure. Firenze, Stampa, 1999.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHIARI, Giacomo.; LEONA, Marco. 2005. The state of conservation science. **Conservation: The GC1 Newsletter**, v.20, p.4-9. Disponível em: <HTTP://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/pdf/v.20.pdf>. Acesso em: 26.jan.2015.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESPE, 2004.

_____. **O Patrimônio em questão. Antologia para um combate**. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2011.

COSTA, Lygia Martins. **De museologia arte e políticas do patrimônio**. Rio de Janeiro, IPHAN/MinC, 2002.

CONSELHO REGIONAL DE MUSEOLOGIA. **Linha do tempo da museologia**. <HTTPS://corem2r.wordpress.com/2015/05/21/linha-do-tempo-ensino-da-museologia-no-rio-de-janeiro-e-minas-gerais>. Acesso em 19 de agos. 2015.

DECCA, Edgar Salvatori. Memória e Cidadania. In: **O direito à memória**. São Paulo: DPH, 1992.

DESVALLÉES, André. Propos de la définition du musée. In: **Vers une définition de muse é?** (Avant. Pros de Michel Van Praét). Sous La direction de François Mairesse et André Desvallées, Paris: Ed. L'Harmattan, 2007, p.227.

_____. MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, Pinacoteca do Estado, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUSSEL, E. **Ética Comunitária: Liberta o pobre!** Petrópolis: Vozes, 1986.

DVORÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013. Tradução do original "*Katechismus der Denkmalpflege*" de 1916.

ELIAS, Nobert. **A sociedade de corte**. Lisboa: Estampa, 1995.

EWING, Golen. **Métodos instrumentais de análise química**. 2 Vol. São Paulo, Edgard Blücher, 1972.

FALCÃO, Joaquim. A Política Cultural de Aloísio Magalhães. In: **E Triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil/Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p.22.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. São Paulo: Globo/Publifolha, 1975.

FERRO, Marc. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FERREIRA, Aurélio Albuquerque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERRETTI, Marco. **Princípios e aplicações de espectroscopia de fluorescência de raios x com instrumentação portátil para estudo de bens culturais**. Revista CPC, São Paulo, n. 7, PP.74-98, Nov. 2008/abr.2009.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Trajatória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, MinC – IPHAN, 2005.

FORNIÉS MATÍAS, Zoel. **La climatización: los depósitos de archivos, bibliotecas y museos como método de conservación.** Gijón (Espanha): Ediciones Trea, 2011.

FLORIANI, Ciro Augusto. **Moderno movimento hospice: kalotanásia e o revivalismo estético da boa morte.** Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bioet/v21n3/a03v21n3.pdf>. Acesso em: 21 de abr. 2015.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Biografia Gustavo Barroso.** Disponível em http://www.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gustavo_barroso. Acesso em 20 de agos. 2015.

_____. **Biografia Rodrigo Melo Franco.** Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/rodrigo_melo_franco_de_andrade. Acesso em: 07 de jul. 2015

GALLETI, Silva Regina. **Tipos de microscópio.** Disponível em: <HTTP://www.pointer.esalg.usp.br/departamento/lab/aulas/lce1302/MicroscopioEletronico.pdf>. Acesso em 21 de mar. 2015.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GIOVANNONI, Gustavo. **Textos escolhidos.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2013. Tradução do original de “Giovannoni, Gustavo” de 1873 a 1947.

GODEY, Louis Antonie & BUELL, Hale. Sarah Josepha (Orgs.). Birth-Day of the Emperor of Brazil. **Godey's Magazine**, v. 18-19, p.36, 1838. Disponível em babel.hathitrust.org/cgi/pt/search?q1=Emperor%20Brazil;id=pst.000020201982;view=1up;seq=306;start=1;sz=10;page=search;orient=0. Acesso em: 26.jan.2015.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios.** Rio de Janeiro: Museu, Memória e Cidadania, 2007.

_____. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio.** In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-16. Jan/jun 2005.

GONZÁLEZ – VARAS, Ignacio. **Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas.** Madrid: Cátedra, 2008.

GOLDIM, José Roberto. **Ética.** 2000. Disponível em : <http://www.ufrgs.br/bioetica/textos.htm#conceito>. Acesso em : 15 de jun.2015.

GRANATO, Marcus. In: GRANATO, Marcus ROCHA, Claudia Regina; SANTOS, Claudia Penha dos (orgs.). **Conservação de acervos**. Serie MAST COLLOQUIA v. 9. Rio de Janeiro:MAST, 2007.p. 5-13.

_____. Marcus; BENCHETRIT, Sarah F.; CARVALHO, Claudia; BEZERRA, Rafael Zamorano (Orgs.). **Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material**. Rio de Janeiro: IPHAN/MINC, 2008.

_____. Marcus; CÂMARA, Roberta Nobre da. 2008. Patrimônio, Ciência e Tecnologia: inter-relações. In: CARVALHO, Claudia S. Rodrigues, GRANATO, Marcus, BEZERRA, Rafael Zamorano, BENCHETRIT, Sara Fassa. **Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, p. 172-200.

_____. Marcus; PINHEIRO, Lena. Para pensar a interdisciplinaridade na preservação – algumas questões preliminares. In: **Preservação Documental uma mensagem para o futuro**. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. Marcus; CAMPOS, Guadalupe do Nascimento. **Teorias da conservação e desafios relacionados aos acervos científicos**. MIDAS (on line), 2013. . URL: <http://midas.revues.org/131>; DOI: 10.4000/Midas.131.

Guilherme F. Moleiro; Paulo R. Pascholati; Márcia A. Rizzutto. **Uso da técnica PIXE em obras e objetos do pintor Almeida Júnior**. Disponível em <http://www.iaea.org/inis/collection/NCLCollectionStore/Public/46/105/46105522.pdf>. Acesso em: 29 de mar. 2016

HANNESCH, Ozana. **Puxando o fio da meada**. Resenha de Salvador Muñoz Viñas. Teoria contemporânea de La restauración. Madrid: Sintesis, 2003.205p. Disponível em Acervo Rio de Janeiro v.23, nº 2 p. 135-140. Jul/dez 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução por Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes. Parte I. 14ª ed. 2005.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos – o breve século XX. 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

_____. Eric; **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ICOM – **21ª Assembléia Geral**. Disponível em: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>. Acesso em: 31 de mar.2015.

ICOM-CC. **Definição de conservação**. Disponível em: <http://www.icom.cc.org/9/working-groups>. Acesso em: 26 de jan. 2015.

_____. **Definição de restauração**. Disponível em: <http://www.icom.cc.org/9/working-groups>. Acesso em: 26 de jan. 2015.

ICOFOM. **Estudos sobre a teoria da museologia**. Disponível em: <http://icom.museum-committe/international.committees/internacional>. Acesso em: 12 de jan.2015.

ICOFOM-LAM. **Entendimentos sobre museu**. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=k4785544A4>. Acesso em: 01 de jun.2015.

ICOMOS. **Definição de patrimônio**. Disponível em: <http://www.icomos.org/fr/a-propos-de-licomos/mission-et-vision/licomos-en-bref-2>. Acesso em: 28 de fev. 2015.

INSTITUTO HISTORICO DE PETROPOLIS. Centenário da cidade de Petrópolis. 1988. Disponível em: <http://www.ihp.org.br/lib-ihp/docs/pmos199960111ahtm>. Acesso em: 14 de jul. 2015.

_____. **Ata da fundação de Petrópolis**. Disponível em: <http://ihp.serraplanivale.com.br/site/>. Acesso em 23 de set. 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Categoria de bens móveis e imóveis**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/pesquisa.do>. Acesso em: 28 de fev. 2015.

_____. **A Invenção do Patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: MinC./IPHAN, 1995.

_____. **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

_____. **Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009**. Substituí o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN na gestão dos museus federais do Ministério da Cultura
Disponível em: <http://www.ibram.gov.br/>. Acesso em: 07 de jul. 2015.

INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. **Parecer sobre a Teoria Contemporânea da Restauração**. Disponível em: <http://ge->

ic.com/index=com.contente7bsk=view7id=7068/termid=76. Acesso em: 12 de jan. 2015.

JAPIASSU, Hilton. **A epistemologia do “novo espírito científico”: da criação científica ou da razão aberta**. São Paulo, Folhetim da Folha de São Paulo, 1º de julho de 1984. P. 3-5.

KANT, Emmanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Alexandre F. Morujão e Manuela P. dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

_____. **Crítica da faculdade de juízo**. Tradução de Valério Rothen e Antônio Marques. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KÜHL, Beatriz Mugayar. A restauração como campo disciplinar autônomo. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 40, p. 351-373, 2008.

_____. Cesare Brandi e a teoria da restauração. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, n.21, pp. 198-211, São Paulo, jun.2007. Versão Impressa ISSN 1518-9554.

_____. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. **Revista CPC**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-11, 2005.

_____. Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural. In: **XIII Congresso Internacional ABRACOR, 2009, Porto Alegre**. XIII Congresso Internacional ABRACOR. Rio de Janeiro: ABRACOR, 2009. Disponível em www.abracor.com.br/novosite/downloads/textobeatrizmk.pdf. Acesso em 26.jan.2015.

LACOMBE, Lourenço Luiz; COTRIM, A. **Museu Imperial**. Petrópolis: Colorama, 1987.

LACOMBE, Américo L. Jacobina. **O mordomo do imperador**. Rio de Janeiro: Bibliex, 1994.

LE GOFF, Jacques. Memória-História. In: **Enciclopédia Einaudi. V.1. Verbetes “História”, “Memória”, “Documento/Monumento”**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984, p.46.

LEITE, Flamarion Tavares. **10 lições sobre Kant**. Petrópolis: Vozes, 2007.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte um novo campo do saber**. 2003. 358 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Instituto Brasileiro em Ciência da

Informação/IBICT, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

_____. Diana Farjalla; COSTA, Igor F. R. Patrimônio, herança, bem e monumento; termos, usos e significados no campo museológico. In: **ICOFOM/ICOFOM LAM – INTERNATIONAL SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND HISTORY: a Field of Knowledge**. 2006. Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers. Córdoba, Argentina. Trabajos apresentados... 2006. Munich/Germany, Córdoba/Argentina. ICOFOM/ICOFOM LAM. 2006. P. 320-326 (ICOFOM Study Series – ISS 35). Disponível em: <[http://www.icofom2.com.ar/archivos/archivos/ISS%2033-35/ISS 35final.pdf](http://www.icofom2.com.ar/archivos/archivos/ISS%2033-35/ISS%2033-35final.pdf)>. Acesso: 10.out.2011.

_____. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v.7, n.1, p.31-50, jan. - Abr.2012.

LOPEZ, Adriana; MOTA, Guilherme, Carlos. **História do Brasil – uma interpretação**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

LOWENTAL, D. **The past is a foreign country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 2004.

_____. **Textos básicos de ética – De Platão a Foucault**. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 2007.

MATTEINI, Mauro. Gli ossalati artificiali nella conservazione dei dipinti murali e dei manufatti lapidei di natura calcárea. In: **Rivista dell' Opificio delle Pietre Dure**. Firenze: Stampa, n. 11, p. 30 – 38, 1999.

MATTEINI, Mauro; NEPOTI, Maria Rosa. La spettroscopia di assorbimento in infrarosso nell'indagine sulle opere d'arte. In: **Rivista dell' Opificio delle Pietre Dure**. Firenze: Stampa, n. 11, p. 217-225, 1999.

MENDONÇA, Sonia Regina de. 1986. **Estado e Economia no Brasil: opções de desenvolvimento**. Rio de Janeiro. Graal Ed.

MICHELE, Mario; VIDALE, Massimo. I bronzi di riace e le nuove frontiere del restauro e dell' archeometry. In: **Il Restauro in Italia**. Roma: Gangemi Editore, p. 207-213, 2013.

MIGUEL, Ana Maria Macarrón. **História de La conservación y La restauracion desde La antiguidade hasta finales Del siglo XIX**. Madrid, 1995.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Vol. II, 1941. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943 .

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 1, 1940. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1940.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 2, 1941. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 3, 1942. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 4, 1943. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 5, 1944. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 6, 1945. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 7, 1946. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 8, 1947. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 9, 1948. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 10 1949. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 11, 1950. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1950.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 12, 1951. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1951.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 13, 1952. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 14, 1953. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1953.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 15, 1954. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1954.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 16, 1955. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1955.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 17, 1956. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 18, 1957. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1957.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 19, 1958. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1958.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 20, 1959. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1959.

_____. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 21-31, 1960/1970. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1970.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA/SPHAN/pró-Memória. **Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma trajetória**. Brasília: SPHAN/pró-Memória, 1980.

Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centro Culturais. **Política Nacional de Museus**. Brasília, 2007. Disponível em: [euhttps://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf](https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf). Acesso em: 22 agos. 2016.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social Teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2015.

MUSEU IMPERIAL/IBRAM. **Conservação e Restauração: A berlinda de aparato do imperador D. Pedro II**. Petrópolis; Sumaúma, 2013.

_____. **Relação da coleção digitalizada pelo projeto de Digitalização do acervo do Museu Imperial – DAMI.** Digitalização do acervo do Museu Imperial - DAMI, estando disponível para consulta on line. Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/dami/>. Acesso em: 06 jul. de 2015.

MORAES, Nilson Alves de. **Políticas públicas, políticas culturais e museu no Brasil.** In: *Museologia e Patrimônio*, v. II, nº1, jan/jun de 2009. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatimonio.mast.br/index.php/ppgpmus>.

MORRIS, William. **Biografia.** Disponível em: <HTTPS://thaa2.wordpress.com/2009/07/24/william-morris/>. Acesso em: 20 de abr. 2015.

MUNITA, Casimiro S. Arqueometria: **Estudo de Interfaces.** *Clio Arqueológica* n 19, v.2,p. 30-42, 2005.

_____. Neutron activation analysis applied to archaeological problems. In: **Analytical Applications of Nuclear Techniques.** International Atomic Energy Agency (Ed), Vienna, 2004a, p. 165-170.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. **Teoria contemporânea de La restauracion.** Madrid, Síntesis, 2010.

NASCIMENTO FILHO, V. **Técnica analíticas nucleares de fluorescencia de raios X por dispersão de Energia (ED_XRF) e por reflexão total (TXRF).** Laboratório de instrumentação nuclear da CENA, 1999.

NATIONAL GALLERY TECHNICAL BULLETIN. **The Scientific Department of the National Gallery.** V. 1. London, 1977

NISTZSCHE. **Além do Bem e do Mal – Prelúdio de uma filosofia do futuro.** São Paulo: Escala, 1987. Tradução do original “ *Jenseits von Gut un Böse – Vorspiel Einer Phisosophie der Zukunft*” de 1885.

OLIN, Jacqueline S. **Future directions in archaeometry. A Round Table.** WASHINGTON D.C: Smithsonian institution press, 1982.

OHLWEILER, Otto Alcides. **Química analítica quantitativa -.** Vol. 3. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1974.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte.** São Paulo, Cultrix, 1968.

PALÁCIO DE QUELUZ. **D. Pedro D'Alcântara, de Bragança – 1798-1834, Imperador do Brasil e Rei de Portugal.** Fundação Nacional Pró-Memória: Rio de Janeiro, 1987.

PARREIRAS, P. **Metodologia de EDXRF e aplicações com um sistema portátil.** Londrina: UEL, LFNATEC, 2006.

PASTEUR, Louis. **Dados biográficos.** Disponível em: <http://cdcoc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art/31/EraUmaVez.html> . Acesso em: 26 de jun. 2015.

PECORARO, Rossano. **Os filósofos – clássicos da Filosofia.** Petrópolis: Vozes, 2009.

PEREIRA, Jean Michel da Silva. **Análise de meteoritos por espectrometria de massa (252Cf-PDMS) e por espectroscopias de Raios X e de infravermelho (XRD, XRF, PIXE, FTIR e Raman).** Rio de Janeiro, 2015. 152 p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Física do Departamento de Física da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientadores: Enio Frota e Cássia Ribeiro Ponciano. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0116454_03_cap_03.pdf. Acesso em: 26 de mar. 2016.

PERUZINI PERUSINI, G. **Il Restauro dei Dipinti e delle Sculture Lignee. Storia, teorie e tecniche.** Udine: Del Bianco Editore, 1994.

PEREIRA, Jean Michel da Silva. **Análise de meteoritos por espectrometria de massa (252Cf-PDMS) e por espectroscopias de Raios X e de infravermelho (XRD, XRF, PIXE, FTIR e Raman).** Rio de Janeiro, 2015. 152 p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Física do Departamento de Física da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientadores: Enio Frota e Cássia Ribeiro Ponciano. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0116454_03_cap_03.pdf. Acesso em: 26 de mar. 2016.

PLATÃO. **Obras completas.** Tradução de José Antônio Miguez e Maria Araújo. MADRID: Editora Aguilar, 1981.

_____. **Teeteto-Crátilo.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1988.

PLENDERLEITH, H.J. **The conservation of antiquities and works of art: treatment, repair and restoration.** London: Oxford University Press, 1956.

Portal Brasil. **Sobre Bloco Socialista.** Disponível em: http://www.portalbrasil.net/historiageral_guerrafria.htm

POULOT, Dominique. **Musée, nation, patrimoine: 1789-1815.** Paris: Gallimard, 1997.

_____. **O modelo republicano de museu e sua tradição.** In : Inovações, coleções, museus. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2011.

RABUSKE, Edvino A. **Antropologia Filosófica.** Petrópolis : Vozes, 1986.

Ratti, Giulana. Sobre **Técnicas de Análise Química.** Disponível em: file:///C:/Users/tk/Desktop/1_multipart_xF8FF_8_Analise_Quimica_PMI-2201.pdf. Acesso em: 08 de set. 2015.

REY, Fernando Luis González. **Sujeito e subjetividade : uma aproximação histórico-cultural.** Tradução : Raquel Souza Lobo Guzzo. São Paulo : Pioneira Thomson Learning, 2003.

RIEGL, Alois. **Le culte dès monuments. Son essence et as gênese.** Tradução Daniel Wieczorek. Paris: Seuil, 1984.

RIZZUTTO, Márcia A.; TABACNIKS, H. Manfredo; ADDED, Nemitala; BARBOSA, M.D.L; CURADO, J.F; PASCHOLATTI, R.; NEVES, G.; LIMA, S.C; MELO, H.C.; NEIVA, A.C. **Pixe externo para análises de objetos de arte e arqueologia.** Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação. Vol.1, Nº 6, PP. 309-312; 2007. Disponível em: http://www.restaurabr.ouq.br/arc/arc06pdf/04_MarciaRizzuto.pdf. Acesso em: 26 de mar. 2016.

_____. ; MOLEIRO, Guilherme F.; PASCHOLATI, Paulo R. **Uso da técnica PIXE em obras e objetos do pintor Almeida Júnior.** Disponível em: http://www.iala.org/inis/collection/NCL_CollectionStore?Public/46/105/46105522.pdf. Acesso em 29/03/2016.

ROSALES, Alberto. **Ser y subjetividad en Kant – sobre el origen subjetivo de las categorías.** Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória.** São Paulo: Atelier Editoriale, 2013. Tradução do original “*The Lampo f Memory*”. In: RUSKIN, John. “*The Seven Lamps of Architecture.*” de 1849.

RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica - Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica.** Trad. de Estevão de Resende Martins. Brasília: UNB, 2001.

RUSINS, Alfredo Teodoro. As Carruagens Imperiais do Brasil. **Anais do MHN**, v. II, p. 221-239, 1941.

SÁ, Ivan Coelho. História e Memória do Curso de Museologia: do MHN à UNIRIO. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v.39, p. 10-42, 2007.

_____. Subsídios para a História da Preservação no Brasil: A formação em conservação-restauração no curso de Museologia da UNIRIO. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 44, p. 11-32, 2012.

_____. SIQUEIRA, Graciele Kerine. **Curso de Museu – MHN, 1932-1978: alunos graduandos e atuação profissional**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007.

SANTOS, Francisco Agenor de Noronha. **Meios de Transporte no Rio de Janeiro: História e Legislação**. v. I, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. 1996.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Sociologia, IUPERJ, 1989.

SANTOS, Regis Eugenio. **Tipos de microscópio**. Disponível [HTTP://www.dsif.fee.unicamp.br/~furio?IE607A/MO.pdf](http://www.dsif.fee.unicamp.br/~furio?IE607A/MO.pdf). Acesso em 21 de mar. 2015 e 08 de mai.2017.

SCHARF, Claudia P. **Le desenvolviment de La restauration au Brésil de 1937 a 1980:lês approaches contradictories de La politique culturelle par rapport à La protection Du patrimoine**. Montreal: Universidade de Québec. 1997

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Os guardiões de nossa história oficial**. São Paulo: IDESP, 1989.

_____. **O Império em procissão – Ritos e Símbolos do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCHELER, Max. 1874-1928. **La idea del hombre y la historia**. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1959.

_____. **Da reviravolta dos valores: ensaios e artigos**. Petrópolis: Vozes, 1994.

SCHEINER, Tereza C. Comunicação, educação, exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**, v. 3, n. 4/5, Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2003. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera>. Acesso em: 10 jul. 2010.

_____. Museologia e interpretação da realidade: o discurso da História. In: **Symposium Museology as a field of study: museology and history**. ICOM/ ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, 35. Alta Gracia, Cordoba, 2006, p. 53-60.

_____. **Imagens do não-lugar. Comunicação e os novos patrimônios.** 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 2004.

_____. **Apolo e Dionísio no templo das musas. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental.** 1998. Dissertação de Mestrado em Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1998.

SCHWARTZMAN, Simon ET AL. **Tempos de Capanema.** Rio de Janeiro: Paz e Terra: São Paulo: EDUSP, 1984 e GOMES, Ângela de Castro. **Capanema: o ministro e seu ministério.** Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SENADO FEDERAL. **Falas do Trono.** Disponível em: http://www12.senado.leg.br/cidadania/edicoes/513/exposicao_falas_do_trono_e_a_atracao_no_senado. Acesso em: 31 de out. 2016

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** 20ed. São Paulo: Cortez, 1996.

SIQUEIRA, Graciele Karine. **Curso de Museus-MHN, 1932-1978: o perfil acadêmico-profissional.** Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST. Orientador Ivan Coelho de Sá. Disponível em: http://ppg-pmus.mast.br/dissertações/Dissertacao_gracile_karine_Siqueira.pdf. Acesso em: 19 de agos. 2015.

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação.** 4ed. Ver. Atual. Florianópolis: UFSC, 2005.

TELLECHEA, Domingo. **Enciclopedia de la conservacion y restauracion.** Argentina: Techndransfes, 1981.

TEODORO, Rafael. **Tipologia de museus.** Disponível em: <http://pt.slideshare.net/RafaelTeodoro/tipologia-de-museus>. Acesso em 20 de agos. 2015.

THOMSON, Garry. **The Museum Environment.** London: Butterworth; 1989.

TOCA, Teresa. **Tejidos: conservación – restauración.** Valencia: Editorial Universidad Politecnica de Valencia, 2004.

TORRACA, G. Il progetto di restauro tra artigianato e industria, lo studio scientifico e la documentazione. In: **Le scienze, gli operatori lê istituzioni allâ soglia degli anni 90.** Atti del convegno de Bressanone, 21-24 giugno, 1988. Padova, 1988. p. 129-205.

TURRINO, Alessandro. **Manuale Del Restauratore**. Bologna: Ponte Nuovo Editrice, 1980.

THOMSON, Garry. **The Museum Environment**. London: Butterworth; 1989. Disponível em: [http://www.sciencedirect.com/science/book/9780750612661#srch=Garry Thomson](http://www.sciencedirect.com/science/book/9780750612661#srch=Garry+Thomson). Acesso em: 01 de jun. 2015.

_____. **Preventive conservations in museums**. London: Routledge, 2011, 588p. (Leicester Readers in Museum Studies).

TOSINI, Isetta. Il calco dei manufatti storico – artistici. In: **Rivista dell’Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze**. Firenze: Grafiche Martinelli, v.11, p. 178-190, 1999.

_____. Metodologie di ingagine dei manufatti metallici, cromatografia iônica. In: **Rivista dell’ Opificio delle Pietre Dure**. Firenze: Stampa, n. 11, p. 241-248, 1999.

UNESCO. **Definição de Patrimônio**. Disponível em: <http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-R&sl=en&u=http://whc.unesco.org/&prev=search>. Acesso em: 28 de fev. 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. **Geologia – Tipos de Rocha**. Disponível em: <http://www.geologia.ufpr.br/graduacao2geologiageografia/rochassigneasmetamorficas.pdf>. Acesso em 27 de jun. 2017.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – INSTITUTO DE FISICA DE SÃO CARLOS. Informações **Sobre equipamentos**. Disponível em: <HTTP://biologia.ifsc.usp.br/micro/roteiro01.pdf>. Acesso em 29 de jun 2015.

_____. Microscópio mineralógico. Disponível em: <http://WWW.igc.usp.br/index.php?.id=823>. Acesso em: 27 de jun. 2015.

VAN VLACK, L.H. **Principio de ciencia dos materiais**. Edgar Blucher, 1984.

VEYNE, Paul. **Comment on écrit l’histoire: e ssai d’epistémologie**. Paris: Sevil, 1970.

VIOLLET LE DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Tradução do original “Restoration” in: VIOLLET LE DUC, Eugène Emmanuel. “*Dictionnaire Raisoné de l’Architecture Française Du XV au XVI siècle*”, de 1854 e 1868.

VOVELLI, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WATANABE, Lygia Araujo. **Platão, por mitos e hipóteses: um convite à leitura dos Diálogos**. São Paulo: Editora Moderna, 1995.

ZANATTA, Eliane Marchesini. **Museu Imperial, metodologias de conservação e restauração aplicadas às Coleções: uma narrativa**. 2011. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2011. 191p. Orientadores: Ivan Coelho de Sá e Diana Farjalla Correia Lima. UNIRIO/MAST.2011. Dissertação.

FONTES PRIMÁRIAS

Arquivo Administrativo do Museu Imperial

Pasta de Regimento Interno e seus anexos

Ofício de 29 de abril de 1970 – Pasta de Ofícios expedidos;

Pastas de Comunicados Internos dos exercícios 1992, 1993 e 1994;

Processo nº 83/1940;

Processo nº 93/ 31/12/1940;

Processo nº 94/1940;

Processo nº 741/1940;

Processo nº 502/1942;

Processo nº 828/1943;

Processo nº 606/1944;

Processo nº 855/1944;

Processo nº 83/50;

Processo nº 65/1965;

Processo nº 447/1975;

Processo nº 264/1966;

Processo nº 428/1966;

Processo nº 217/1971-48;

Processo nº 571/1979;

Processo nº 218/1986;

Processo nº 194/2000;

Processo nº 462/2004;

Processo nº 669/2006;

Pasta Funcional dos servidores lotados no Museu Imperial/IBRAM:

Alcindo Sodré

Luiz Afonso d'Escragnolle
Paulo Cordovil Maurity
Francisco Marques dos Santos
Lourenço Luiz Lacombe
Maria de Lourdes Parreiras Horta
Maurício Vicente Ferreira Junior
Alcinda Glória dos Santos
Claudia Regina Nunes
Elza Dias Osório
Eliane Marchesini Zanatta

Setor de Museologia do Museu Imperial/IBRAM

Ficha técnica - RG: 3904
Ficha técnica – RG: 2029 e: 120.97
Ficha técnica – RG: 3.189.
Ficha técnica – RG: 54.267.
Ficha técnica – RG:104.102 e 104.103.
Ficha técnica – RG: 17.895
Ficha técnica – RG: 2.026
Ficha técnica – RG: 17.888
Ficha técnica – RG: 17.889