

**Nascimento: O Restaurador de
Quadros e Conservador da
Pinacoteca da Academia Imperial de
Belas Artes do Rio de Janeiro em
meados do século XIX**
Discurso, prática e materialidade

por

Bruno Perea Chiossi

*Aluno do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio –
PPG-PMUS (UNIRIO/MAST).

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de
Financiamento 001

Orientador: Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá
Coorientadora: Profa. Dra. Isolda Maria de Castro
Mendes

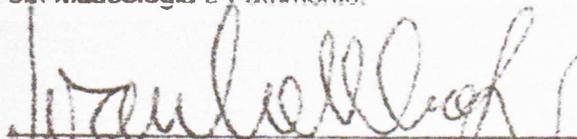
UNIRIO/MAST - RJ, 26 de fevereiro de 2024

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nascimento: O Restaurador de Quadros e Conservador da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro em meados do século XIX Discurso, prática e materialidade

Tese de Doutorado de Bruno Perea Chiossi 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 requisito final para a obtenção do grau de Doutor, em Museologia e Patrimônio.

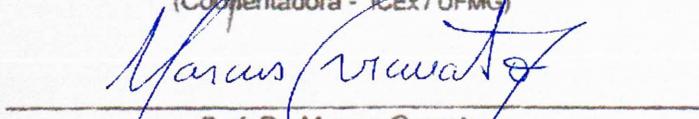
Aprovada por



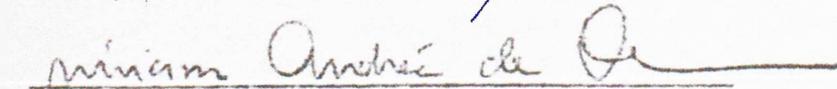
Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá
(Orientador - PPG-PMUS, UNIRIO / MAST)



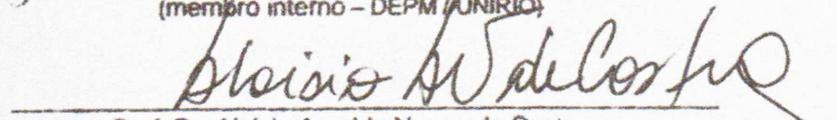
Prof. Dr. Isolda Maria de Castro Mendes
(Coorientadora - ICEX / UFMG)



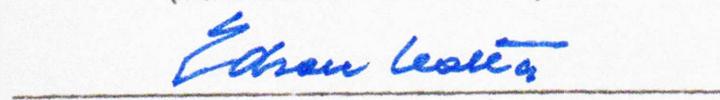
Prof. Dr. Marcus Granato
(membro interno - PPG-PMUS, UNIRIO / MAST)



Prof. Dr. Miriam Andrea Oliveira
(membro interno - DEPM / UNIRIO)



Prof. Dr. Aloisio Arnaldo Nunes de Castro
(membro externo - MAMM / UFJF)



Prof. Dr. Edson Motta Junior
(membro externo - EBA / UFRJ)

Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 2024

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

C532 Chiossi, Bruno
Nascimento: O Restaurador de Quadros e Conservador da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro em meados do século XIX: Discurso, prática e materialidade / Bruno Chiossi. -- Rio de Janeiro, 2024.
467 f.

Orientador: Ivan Coelho de Sá.
Coorientador: Isolda Maria de Castro Mendes.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2024.

1. Restauração. 2. Conservação. 3. Museologia. I. Coelho de Sá, Ivan, orient. II. Maria de Castro Mendes, Isolda, coorient. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus agradecimentos a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, incluindo o Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, o Museu Nacional de Belas Artes, o Departamento de Química da Universidade Federal de Minas Gerais e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Agradeço pelo apoio e pelas oportunidades, tanto acadêmicas quanto profissionais.

Ao meu orientador, Ivan Coelho de Sá, e coorientadora, Isolda Maria de Castro Mendes, pelo inestimável conhecimento e experiências compartilhadas ao longo desse processo.

À Claudia Regina Alves da Rocha, chefe da Divisão Técnica; Nilselia Maria Monteiro Campos Diogo, museóloga responsável pela Reserva Técnica; e Larissa Long, Conservadora-Restauradora do Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura do Museu Nacional de Belas Artes do Instituto Brasileiro de Museus, pela sua colaboração e assistência valiosas.

À Amanda Thomaz Cavalcanti da Seção de Museologia e à Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelo suporte e documentações fornecidas.

Ao Renato Pereira de Freitas e André Rocha Pimenta do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, e ao Professor Davi Ferreira de Oliveira do Laboratório de Instrumentação Nuclear da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por sua contribuição fundamental para este trabalho.

Por fim, gostaria de estender meu agradecimento especial a Carlos Henrique Gomes da Silva, Elisabete Edelvita Chaves da Silva, Zuzana Trepková Paternostro, Marina Jardim e Silva e a todos que direta ou indiretamente contribuíram nesse percurso. O apoio de todos foi fundamental para a pesquisa, obrigado por tornarem este trabalho possível.

RESUMO

CHIOSSI, Bruno. **Nascimento: O Restaurador de Quadros e Conservador da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro em meados do século XIX. Discurso, prática e materialidade.** Orientador: Ivan Coelho de Sá; Coorientadora: Isolda Maria de Castro Mendes. UNIRIO/MAST. 2024. Tese.

Nesta pesquisa, buscamos identificar e distinguir intervenções restaurativas aplicadas às pinturas de cavalete executadas na técnica a óleo sobre tela, por meio da análise da relação entre documento, contexto e matéria. Com essa intenção, mapeamos as atividades de Carlos Luiz do Nascimento, artista contratado oficialmente como "Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca" pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) do Rio de Janeiro entre 1854 e 1876, procurando relacioná-las aos materiais empregados nas restaurações que ocorreram entre 1859 e 1864 de duas obras da Coleção Lebreton: "A Morte de Germânico", cópia de uma pintura de Nicolas Poussin, e "Vênus e Amores", releitura de uma obra de Francesco Albani. A investigação de cunho exploratório empregou diversos métodos pertinentes aos campos que compõem a identificação do patrimônio cultural, especialmente História, Química, Conservação-Restauração e Museologia, integrados sob a perspectiva organizacional proposta por Barbara Appelbaum. Ao cruzar essas informações, procuramos compreender como esse profissional se relacionava com o acervo da AIBA e atuava no espaço da Pinacoteca da instituição. Além disso, buscamos distinguir os diferentes momentos nos quais as pinturas, ao longo de mais de dois séculos, passaram por intervenções. Ao final, identificamos locais onde os dados coletados indicavam possíveis intervenções executadas por Nascimento. No entanto, não conseguimos diferenciá-las de restaurações temporalmente próximas, devido aos insumos e práticas que continuavam a ser utilizados por seus pares, advindo de um processo de sucessão orgânico, no qual os alunos aprendiam o ofício com seus mestres e eram posteriormente contratados pela instituição. Isso também se deve à ausência de informações e pesquisas relacionadas a esses atores, seus materiais de trabalho e à circulação de insumos artísticos entre meados do século XIX e início do século XX no cenário fluminense brasileiro.

Palavras-chave: Restauração; Conservação; Museologia; História do Patrimônio; Academia Imperial de Belas Artes; Carlos Luiz do Nascimento.

ABSTRACT

CHIOSSI, Bruno. **Nascimento: The Restorer of Paintings and Conservator of the Pinacotheca at the Imperial Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro in the Mid-19th Century. Discourse, Practice, and Materiality.** Advisor: Ivan Coelho de Sá; Co-advisor: Isolda Maria de Castro Mendes. UNIRIO/MAST. 2024. Thesis.

In this research, we aim to identify and distinguish restorative interventions applied to easel paintings executed in the oil on canvas technique, through the analysis of the relationship between document, context, and material. With this intention, we mapped the activities of Carlos Luiz do Nascimento, an artist officially contracted as a "Restorer of paintings and Curator of the Pinacotheca" by the Imperial Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro between 1854 and 1876, seeking to relate them to the materials used in the restorations that took place between 1859 and 1864 on two works from the Lebreton Collection: "The Death of Germanicus," a copy of a painting by Nicolas Poussin, and "Venus and Cupids," a reinterpretation of a work by Francesco Albani. The exploratory investigation employed various methods relevant to the fields that compose the identification of cultural heritage, especially History, Chemistry, Conservation-Restoration, and Museology, integrated under the organizational perspective proposed by Barbara Appelbaum. By cross-referencing this information, we sought to understand how this professional related to the collection of the Imperial Academy of Fine Arts and operated in the space of the institution's Pinacoteca. Additionally, we aimed to distinguish the different moments in which the paintings, over more than two centuries, underwent interventions. In conclusion, we identified locations where the collected data indicated possible interventions carried out by Nascimento. However, we were unable to differentiate them from temporally proximate restorations, due to the inputs and practices that continued to be employed by his peers, stemming from an organic succession process, in which students learned the craft from their masters and were subsequently hired by the institution. This is also due to the absence of information and research related to these actors, their working materials, and the circulation of artistic inputs between the mid-19th century and the early 20th century in the nineteenth-century Rio de Janeiro art scene.

Keywords: Restoration; Conservation; Museology; Heritage History; Imperial Academy of Fine Arts; Carlos Luiz do Nascimento.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS

AAM – Associação Americana de Museus
 AIBA - Academia Imperial de Belas Artes
 AGAPAN - Associação Gaúcha de Proteção ao Ambiente Natural
 AMDJVI - Associação Museu Dom João VI
 AMICO - The Art Museum Image Consortium
 AMOL - Australian Museums on Line
 ARCA - Ateliê de Restauro e Conservação de Obras de Arte
 BN - Biblioteca Nacional
 CCH - Centro de Ciências Humanas e Sociais
 CERBA - Centro de Restauração da Bahia
 CICI - Comissão Internacional de Cooperação Intelectual
 CMA - Associação Canadense de Museus
 CECOR - Centro de Conservação e Restauração
 CIDOC - International Committee for Documentation
 CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
 CLN - Carlos Luiz do Nascimento
 COFEM - Conselho Federal de Museologia
 CONAC - Conselho Nacional de Cultura, Venezuela
 CONAMA - Conselho Nacional do Meio Ambiente
 COREM - Conselho Regional de Museologia
 CPC - Comissão de Patrimônio Cultural - USP
 DASP - Departamento Administrativo do Serviço Público
 DEMU - Departamento de Museus e Centros Culturais
 DPHAN - Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
 EBA - Escola de Belas Artes
 ENBA - Escola Nacional de Bellas-Artes
 FAO - Food and Agriculture Organization (Organização Mundial para a Agricultura e Alimentação)
 FBCN - Fundação Brasileira para a Conservação da Natureza
 FBN - Fundação Biblioteca Nacional
 FEFIERJ - Federação das Escolas Federais Isoladas do Rio de Janeiro
 FPAC/BA - Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
 FUNARTE - Fundação Nacional de Artes
 FUNDEF - Fundación de Etnomusicología y Folklore
 GPI - Getty Provenance Index
 IBAMA - Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis
 IBPC - Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
 Ibram - Instituto Brasileiro de Museus
 ICA - Conselho Internacional de Arquivos
 ICC - Instituto Canadense de Conservação
 ICCROM - Centro Internacional para a Preservação e o Estudo de Patrimônio Cultural
 ICI - Instituto Internacional de Cooperação Intelectual
 ICOM - Conselho Internacional de Museus
 ICOM-CC - Comitê de Conservação do Conselho Internacional de Museus
 ICOMOS - Conselho Internacional de Sítios e Monumentos
 ICOFOM - International Committee for Museology, ICOM (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)
 ICOFOM LAM - Organização Regional do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) para a América Latina e o Caribe

ICON - Institute of Conservation
IPAC - Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
IPHAN - Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional
IPC - Instituto del Patrimonio Cultural, Venezuela
IR - Infravermelho
IUCN - União Internacional para a Conservação da Natureza
IIC - International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works
ICTOP - International Committee for the Training of Personnel
MA-XRF - Mapeamento Macro Elementar por Fluorescência de Raios-X
MEC - Ministério da Educação e Cultura
MINC - Ministério da Cultura
MMA - Ministério do Meio Ambiente
MN - Museu Nacional
MNAM - Musée National d'Art Moderne, França (Museu Nacional de Arte Moderna)
MuWoP - Museological Working Papers
NARCISSE - Network Research Computer Image SystemS in Europe
OCEI - Oficina Central de Estadísticas e Informática, da Venezuela
OEA - Organizacao dos Estados Americanos
OIM - Office International des Musées
ONU - Organização das Nações Unidas
PNUMA - Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente
PNM - Política Nacional de Museus
PSOL - Partido Socialismo e Liberdade
RAMAN - Espectroscopia por espalhamento de luz Raman
Reuni - Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais
SBM - Sistema Brasileiro de Museus
SEMEAR/MN - Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional
SIMBA/DONATO - Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes
SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TOF-SIMS - Time-Of-Flight Secondary Ion Mass Spectrometry
UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UV - Ultravioleta
UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação a Ciência e a Cultura

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: DESPESAS COM A RESTAURAÇÃO DE 8 PAINÉIS, 15 OUTUBRO DE 1855.....	102
FIGURA 2: A MESMA COMPRA DE 15 DE OUTUBRO DE 1855 NO LIVRO DE DESPESAS.	102
FIGURA 3: CÓPIA DO RELATÓRIO DE RESTAURAÇÃO DE 1860.....	103
FIGURA 4: RASCUNHO DE SOLICITAÇÃO À CARLOS LUIZ DO NASCIMENTO EM 1867.	103
FIGURA 5: ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO (RJ) - 1844 A 1885, ANO 1858\EDIÇÃO 00015, P. 1390 [64]	106
FIGURA 6:ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO (RJ) - 1844 A 1885, ANO 1866\EDIÇÃO 00010, P. 720 [74].....	106
FIGURA 7:RASCUNHO DO RELATÓRIO DE ANDAMENTO DAS ATIVIDADES DE RESTAURAÇÃO EM 1876.	112
FIGURA 8: RELATÓRIO DA ACADEMIA APRESENTADO AO MINISTÉRIO EM 1876.....	112
FIGURA 9: CONTRACAPA DA TRADUÇÃO DE LAGUNA, DE 1555, EM ESPANHOL, DOS DOCUMENTOS ACHADOS DE DIOSCORIDES (SÉCULO 1 D.C).....	116
FIGURA 10: RECEITA PARA A PRODUÇÃO DE BRANCO DE CHUMBO LAGUNA, 1555, P. 532.....	116
FIGURA 11: NUNES. PHILIPPE. ARTE DA PINTURA. SIMETRIA, E PERSPECTIVA. LISBOA: 1615	117
FIGURA 12: ALMADA, JOZÉ LOPEZ BATISTA. PRENDAS DA ADOLESCÊNCIA, OU ADOLESCÊNCIA PRENDADA COM AS PRENDAS, ARTES, E CURIOSIDADES MAIS UTEIS, DELICIOSAS, E ESTIMADAS EM TODO O MUNDO. LISBOA: 1746.	117
FIGURA 13: MONTÓN, BERNARDO. SECRETOS DE ARTES LIBERALES Y MECÁNICAS, RECOPIADOS, Y TRADUCIDOS DE VARIOS, Y SELECTOS AUTORES, QUE TRATAN DE PHISICA, PINTURA, ARQUITETURA, OPTICA, CHIMICA, DOURADURA, Y CHAROLES, CON OTRAS VARIAS CURIOSIDADES INGENIOSAS. MADRID: 1761	119
FIGURA 14: CAPA DO LIVRO SEGREDOS NECESSÁRIOS PARA OS OFFICIOS, ARTES, E MANUFACTURAS, E PARA MUITOS OBJECTOS SOBRE A ECONOMIA DOMESTICA, EXTRAHIDOS DA ENCYCLOPÉDIA, DA ENCYCLOPEDIA METHODICA, DA ENCYCLOPEDIA PRÁTICA, E DAS MELHORES OBRAS QUE TRATARÃO ATÉ AGORA ESTES OBJECTOS, TOMO II, OFFICINA DE SIMÃO THADDEO FERREIRA, LISBOA, 1794.	119
FIGURA 15: LEBRUN. REFLEXÕES SOBRE O MUSEU NACIONAL, 1792.	126
FIGURA 16: LEBRUN. OBSERVAÇÕES SOBRE O MUSEU NACIONAL, 1793.	126
FIGURA 17: LEBRUN. ALGUMAS IDEIAS SOBRE A DISPOSIÇÃO, ARRANJO E DECORAÇÃO DO MUSEU NACIONAL, 1794.	126
FIGURA 18: RELATÓRIO SOBRE A RESTAURAÇÃO DA PINTURA DE RAFAEL, CONHECIDA COMO "A VIRGEM DE FOLIGNO", 1802.	137
FIGURA 19: TÍTULO: A VIRGEM DE FOLIGNO, AUTOR: RAFAEL SANZIO DE URBINO (1483–1520), TÉCNICA: ÓLEO SOBRE TELA, DIMENSÕES: 3,20 M X LARGURA: 1,94 M; DATA: 1511 E 1512, MUSEU DO VATICANO.	137
FIGURA 20: DUMAS, JEAN-BAPTISTE. TRAITÉ DE CHIMIE APPLIQUÉE AUX ARTS. PARIS: BÉCHET, 1828.	142
FIGURA 21: MÉRIMÉE, JEAN FRANÇOIS LÉONOR. DE LA PEINTURE À L’HUILE, 1830.	142
FIGURA 22: MOGSFORD, HENRY. HAND-BOOK FOR THE PRESERVATION OF PICTURES; CONTAINING PRATICAL INSTRUCTIONS FOR CLEANING, LINING, REPAIRING AND RESTORING OIL PAINTINGS., 1851.....	148
FIGURA 23: CATÁLOGO DE CORES E MATERIAIS. IN: MOGSFORD, 1851, P. 50-100.	148
FIGURA 24: HORSIN-DÉON, <i>DE LA CONSERVAÇÃO ET DE LA RESTAURATION DES TABLEAUX</i> . PARIS: CHEZ HECTOR BOSSANGE, 1851.....	154
FIGURA 25: CAPA DA PUBLICAÇÃO, ARTE DE LA RESTAURACION: OBSERVACIONES RELATIVAS A LA RESTAURACION DE CUADROS, DE VICENTE POLERÓ Y TOLEDO, DE 1853.....	163
FIGURA 26: SECCO-SUARDO-MANUALE REGIONATO PER LA PARTE MECCANICA DELL’ARTE DEL RESTAURATORE DEI DIPINTI., 1866.	166
FIGURA 27: ULISSE FORNI, MANUALE DEL PITTORE RESTAURATORE DE, 1866.	166
FIGURA 28: MACEDO, MANUEL. MANUAL DO PINTOR RESTAURADOR, 1885	181
FIGURA 29: RIS-PAQUOT, GUIDE PRATIQUE DU RESTAURATEUR-AMATEUR DE TABLEAUX, GRAVURES, DESSINS, PASTELS, MINIATURES, ETC. RELIURES ET LIVRES, 1890.	181
FIGURA 30: ARTISTA: VICTOR MEIRELLES, TÍTULO DA OBRA: "PRIMEIRA MISSA NO BRASIL", DATA: 1860, (1832-1903), TÉCNICA DE PINTURA: ÓLEO SOBRE TELA, DIMENSÕES: 268CM X 356CM, SEM MOLDURA.	197
FIGURA 31: RECIBO DE OBRAS RESTAURADAS POR JOÃO JOSÉ DA SILVA, EM 1888. AI-EN 15/DOC 6.	205
FIGURA 32: RECIBO POR OBRAS RESTAURADAS POR JOÃO JOSÉ DA SILVA, EM 1888. AI-EN 15/DOC 6.....	205
FIGURA 33: VIBERT, JEHAN GEORGES (1840-1902). LA SCIENCE DE LA PEINTURE. PARIS: EDITOR PAUL OLLENDORF, 1891.	211
FIGURA 34: ASPECTO DO DEPÓSITO DE QUADROS, ANTES DOS MELHORAMENTOS INTRODUZIDOS NO MNBA.....	217

FIGURA 35: DEPÓSITO DE QUADROS NO PORÃO, APÓS A INSTALAÇÃO DOS TRANEIS. O SISTEMA POSSIBILITAVA UMA INSPEÇÃO FÁCIL DAS OBRAS E UMA CONSERVAÇÃO APRIMORADA DAS MESMAS.	217
FIGURA 36: ANGENOR DE BARROS, NA SEÇÃO DE RESTAURAÇÃO DE PINTURA, RESTAURANDO O QUADRO DE ROSALVO RIBEIRO, "CARGA DE CAVALARIA"	219
FIGURA 37: ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1938-1939.	221
FIGURA 38: ORGANIZAÇÃO ADMINISTRATIVA DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES EM 1938-1939.	221
FIGURA 39: GUSTAVO BARROSO, INTRODUÇÃO À TÉCNICA DE MUSEUS, VOLUME I, 1946.	224
FIGURA 40: PRENSA TERMO-PLANADORA EXPERIMENTA DESENVOLVIDA POR EDSON MOTTA E MEDIDOR DE PONTO DE FUSÃO. MOTTA; SALGADO, 1969, p. 35; 54	241
FIGURA 41: MOTTA, EDSON. TRABALHOS DE RESTAURAÇÃO. RIO DE JANEIRO: 1970.	244
FIGURA 42: LISTA LEBRETON; DOCUMENTO: AI-EN 2/DOC1/1-1, 1941.	263
FIGURA 43: LISTA LEBRETON; DOCUMENTO: AI-EN 2/DOC1/1-2, 1941.	263
FIGURA 44: RELAÇÃO DOS CATÁLOGOS 1836, 1860, 1893 E 1923, LISTAS ESPARSAS, INCLUINDO-SE AS ÚLTIMAS AQUISIÇÕES. MNBA, PASTA MNBA-01, 1941.	270
FIGURA 45: PRIMEIRA PÁGINA DA RELAÇÃO DE CATÁLOGOS DE 1941. LÊ-SE: A- ALBANI: VÊNUS E AMORES (MISSÃO LEBRETON) – 1893/1923	270
FIGURA 46: RELAÇÃO DE QUADROS DO MNBA, 1941. LÊ-SE: POUSSIN (NICOLAS): MORTE DE GERMÂNICO - CÓPIA - CÓPIA DO ORIGINAL POR DEBRET; RESTAURADO ULTIMAMENTE - 1836/1860/1893.....	270
FIGURA 47: FOTOGRAFIA DA CAPA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO "QUADROS TRAZIDOS POR LEBRETON", EM 1948.	275
FIGURA 48: FOTOGRAFIA DA CAPA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO "LE BRETON E A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA DE 1816", DE 1860.	275
FIGURA 49: FOTOGRAFIA DA CAPA DO CATÁLOGO DA "EXPOSIÇÃO LEBRETON E A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA" QUE OCORREU ENTRE OS ANOS DE 2000 E 2002.	275
FIGURA 50: FOTOGRAFIA DA CAPA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO "TRÊS CULTURAS E UMA PINTURA" QUE EM 2016.....	275
FIGURA 51: PINTURA ORIGINAL, "THE DEATH OF GERMANICUS", PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA, NICOLAS POUSSIN, 148 x 198,1 CM, 1627. FONTE: MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ART, FUNDO WILLIAM HOOD DUNWOODY.	282
FIGURA 52: CÓPIA DA OBRA "A MORTE DE GERMÂNICO" PERTENCENTE AO MNBA, PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA, AUTOR DESCONHECIDO, 73,5 x 97,3 CM COM ESPESSURA DE 3 CM APROXIMADAMENTE, DATA ESTIMADA DE PRODUÇÃO ENTRE O SÉCULO XVII E XVIII. FOTOGRAFIA DO AUTOR.	283
FIGURA 53: CÓPIA DO ESBOÇO DE POUSSIN. FOLHA DE ESTUDO: TRÊS CABEÇAS DE MULHERES, ESTUDO PARA A MORTE DE GERMÂNICO. FONTE: RMN, DEPARTAMENTO DE ARTES GRÁFICAS, LOUVRE.....	287
FIGURA 54: ESTUDO PARA A SEGUNDA OBRA, "LA MORT DE GERMANICUS", POUSSIN NICOLAS, PAPEL, PENA, TINTA MARROM, 16,3 x 24.1CM, 1632-1640. FONTE: FOTOGRAFIA DE RMN, CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ.	287
FIGURA 55: "MORTE DE GERMÂNICO", TINTA A ÓLEO SOBRE TELA, 148 x 205CM, AUTOR ANÔNIMO, CÓPIA DA OBRA DE NICOLAS POUSSIN. FONTE DA IMAGEM: LOUVRE, 2023.	289
FIGURA 56: "MORTE DE GERMÂNICO", TINTA A ÓLEO SOBRE TELA, 148 x 205CM, AUTOR ANÔNIMO, CÓPIA DA OBRA DE NICOLAS POUSSIN. FONTE DA IMAGEM: LOUVRE, 2023.	289
FIGURA 57: LISTA DE COMPRAS DE MATERIAL PARA RESTAURAÇÃO DE MAIO DE 1859. ENCADERNADOS, PASTA 6178, DESPESAS AIBA 1855/1869, 1859, p.101.	297
FIGURA 58: DESENHO ESQUEMÁTICO DOS DOCUMENTOS LOCALIZADOS QUE APRESENTAVAM OS MOMENTOS DE INTERVENÇÃO NA OBRA "A MORTE DE GERMÂNICO".	299
FIGURA 59: IMAGENS GERADAS PARA ANÁLISE DA OBRA MORTE DE GERMÂNICO	299
FIGURA 60: DESENHO ESQUEMÁTICO, ESTUDO DA COMPOSIÇÃO DA OBRA "A MORTE DE GERMÂNICO" E TRAÇADOS REGULADORES.....	301
FIGURA 61: DETALHE DO ENRUGAMENTO HORIZONTAL E VERTICAL; VINCO PRÓXIMA A BORDA FRONTAL DIREITA E FOTOGRAFIA DAS LATERAIS ESQUERDA E DIREITA DA OBRA.	302
FIGURA 62: FOTOGRAFIA FRONTAL DA CÓPIA DA OBRA "A MORTE DE GERMÂNICO", ÓLEO SOBRE TELA, AUTOR DESCONHECIDO, 73,5 x 97,3 CM COM ESPESSURA DE 3 CM APROXIMADAMENTE, DATADA ENTRE O SÉCULO XVII E XVIII. FOTOGRAFIA DO AUTOR.	303
FIGURA 63: FOTOGRAFIA DO VERSO DA CÓPIA DA OBRA "A MORTE DE GERMÂNICO", ÓLEO SOBRE TELA, AUTOR DESCONHECIDO, 73,5 x 97,3 CM COM ESPESSURA DE 3 CM APROXIMADAMENTE, DATADA ENTRE O SÉCULO XVII E XVIII. FOTOGRAFIA DO AUTOR.	303
FIGURA 64: DETALHE DO CANTO SUPERIOR ESQUERDO	303
FIGURA 65: DETALHE DO CANTO INFERIOR ESQUERDO.	303
FIGURA 66: DETALHE DO PONTO MÉDIO DIREITO LATERAL	303
FIGURA 67: BORDA INFERIOR DIREITA DA OBRA.	304
FIGURA 68: DETALHE DO VERSO, PORÇÃO MÉDIA DA LATERAL ESQUERDA DO PONTO DE VISTA DO OBSERVADOR.	304

FIGURA 69: NÚMERO DE IDENTIFICAÇÃO DA OBRA, NO TRAVESSÃO DE SUPORTE DO CHASSI NA PORÇÃO INFERIOR DA PARTE MEDIAL DO VERSO.	304
FIGURA 70: FOTOGRAFIA EXECUTADA UTILIZANDO LÂMPADA COM FILAMENTO DE TUNGSTÊNIO, ÁREAS DE INTERESSE. FONTE: FOTOGRAFIA DO AUTOR.....	306
FIGURA 71: FOTOGRAFIA UV 254NM DA OBRA “MORTE DE GERMÂNICO”. FONTE: FOTOGRAFIA DO AUTOR.....	307
FIGURA 72: FOTOGRAFIA UV 254NM DA OBRA “MORTE DE GERMÂNICO” APÓS TRATAMENTO P/B. FONTE: FOTOGRAFIA DO AUTOR.	307
FIGURA 73: MAPEAMENTO DOS LOCAIS DE INTERESSE COM ALTERAÇÕES VISÍVEIS NA CAMADA DE VERNIZ. AS IMAGENS FORAM TRATADAS UTILIZANDO COMO BASE AS FOTOGRAFIAS UV EXECUTADAS EM 365 E 254NM.	308
FIGURA 74: FOTOGRAFIA NA FAIXA DO INFRAVERMELHO 1000NM DA OBRA “A MORTE DE GERMÂNICO”. FONTE: FOTOGRAFIA DO AUTOR.....	309
FIGURA 75: FOTOGRAFIA NA FAIXA DO INFRAVERMELHO 1000NM DA OBRA “A MORTE DE GERMÂNICO” APÓS TRATAMENTO P/B. FONTE: FOTOGRAFIA DO AUTOR.	309
FIGURA 76: LOCAIS DE INTERESSE COM ALTERAÇÕES VISÍVEIS NAS CAMADAS SUPERFICIAIS DA PINTURA. AS IMAGENS FORAM TRATADAS UTILIZANDO COMO BASE AS FOTOGRAFIAS IR.	310
FIGURA 77: IMAGEM RESULTANTE DA MONTAGEM DAS RADIOGRAFIAS. FONTE: DAVI FERREIRA DE OLIVEIRA, LABORATÓRIO DE INSTRUMENTAÇÃO NUCLEAR - PEN/COPPE/UFRJ.....	311
FIGURA 78: FOTOGRAFIA DE DETALHE DO VERSO DA OBRA (FIGURA 63), APRESENTANDO: (1) TECIDO DE REENTELENTO; (2) TECIDO DE REFORÇO DE BORDA; (3) TECIDO DE FORRO/ACABAMENTO.	312
FIGURA 79: DETALHE DA RADIOGRAFIA DO SETOR 2 (FIGURA 77, N. 2) PARTE SUPERIOR; (A) GUIRLANDAS CRIADAS PELA TENSÃO DO ESTIRAMENTO DA TELA NO CHASSI; (B) ORIFÍCIO DE TACHA; (C) RECORTE DO PADRÃO DO TECIDO DA OBRA	312
FIGURA 80: TECIDO DE REENTELENTO	313
FIGURA 81: TECIDO DO REFORÇO DE BORDA	313
FIGURA 82: TECIDO DE FORRO/ ACABAMENTO.	313
FIGURA 83: DESTAQUE DOS ELEMENTOS DOMINANTES NA OBRA “A MORTE DE GERMÂNICO”.	314
FIGURA 84: MAPA ELEMENTAR DO CÁLCIO A ESQUERDA E DESTAQUE DA ÁREA PONTILHADA A DIREITA.....	315
FIGURA 85: DESTAQUE DOS ELEMENTOS PRESENTES NOS LOCAIS QUE FORAM RESTAURADOS.	316
FIGURA 86 : LOCAIS DE RETIRADA DAS AMOSTRAS NA PARTE FRONTAL, VERSO, LATERAL ESQUERDA E LATERAL DIREITA DA OBRA “A MORTE DE GERMÂNICO”.	318
FIGURA 87: OBRA "VÊNUS E AMORES" PERTENCENTE AO MNBA, PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA, AUTOR DESCONHECIDO, 69,3 x 114,5 CM COM ESPESSURA DE 2,5 CM APROXIMADAMENTE, DATA ESTIMADA DE PRODUÇÃO ENTRE O SÉCULO XVII E XVIII. FOTOGRAFIA DO AUTOR.	325
FIGURA 88: OBRA “LE REPOS DE VÉNUS ET DE VULCAIN, DIT AUSSI À TORT LE FEU”, FRANCESCO ALBANI, ÓLEO SOBRE TELA, 2,03 x 2,52 M, 1621- 1633 (PASSOU POR TRANSPOSIÇÃO DA TELA). FONTE: LOUVRE, RMN-GRAND PALAIS; FRANCK RAUX, 2009.	326
FIGURA 89: GRAVURA “THE LOVES OF VENUS AND ADONIS” DE BENOIT AUDRAN THE ELDER, EXECUTADA EM PARIS, ANTERIOR A 1741, LOCALIZADA NO METROPOLITAN MUSEUM OF ART, N. DE IDENTIFICAÇÃO: 25.62.46r(A). FOTOGRAFIA PERTENCENTE AO HARRIS BRISBANE DICK FUND, 1925.....	327
FIGURA 90: OBRA “LA TOILETTE DE VÉNUS, DIT AUSSI À TORT L'Air”, FRANCESCO ALBANI, ÓLEO SOBRE TELA, 2,02 X 2,52 M, 1621- 1633. FONTE: LOUVRE, RMN-GRAND PALAIS; FRANCK RAUX, 2009.....	328
FIGURA 91: OBRA “LES AMOURS DÉARMÉS PAR LES NYMPHES DE DIANE, DIT AUSSI À TORT LA TERRE”, FRANCESCO ALBANI, ÓLEO SOBRE TELA, 2,02 X 2,27 M, 1621- 1633. FONTE:LOUVRE, RMN-GRAND PALAIS; FRANCK RAUX, 2009... 329	329
FIGURA 92: OBRA “ADONIS CONDUIT PRÈS DE VÉNUS PAR LES AMOURS, DIT AUSSI À TORT L'EAU”, FRANCESCO ALBANI, ÓLEO SOBRE TELA, 2,03 X 2,52 M, 1621- 1633. FONTE:LOUVRE, RMN-GRAND PALAIS; FRANCK RAUX, 2009.	329
FIGURA 93: FOTOGRAFIA DA CAPA DO CATÁLOGO EXPOSTAS NA ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES EM 1864.....	339
FIGURA 94: AIBA. CATÁLOGO GERAL DAS OBRAS EXPOSTAS NO PALÁCIO DA ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES 1864, P. 15.	339
FIGURA 95: AIBA. CATÁLOGO GERAL DAS OBRAS EXPOSTAS NO PALÁCIO DA ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES 1864, P. 14. FONTE: BIBLIOTECA NACIONAL	339
FIGURA 96: LISTA DE JANEIRO DE 1863. AMDJVI-EBA/UFRJ, ENCADERNADOS, PASTA 6178, DESPESAS AIBA 1855/1869, 1863, P. 169.	340
FIGURA 97: LISTA DE JULHO DE 1863. MDJVI-EBA/UFRJ, ENCADERNADOS, PASTA 6178, DESPESAS AIBA 1855/1869, 1863, P. 186.....	340
FIGURA 98: LISTA DE OUTUBRO DE 1863. MDJVI-EBA/UFRJ, ENCADERNADOS, PASTA 6178, DESPESAS AIBA 1855/1869, 1863, P. 195.	340

FIGURA 101: DESENHO ESQUEMÁTICO DOS DOCUMENTOS LOCALIZADOS QUE APRESENTAVAM OS MOMENTOS NOS QUAIS A OBRA “VÊNUS E AMORES” PASSOU POR RESTAURAÇÃO.	344
FIGURA 100: AIBA. CATÁLOGO GERAL DAS OBRAS EXPOSTAS NO PALÁCIO DA ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES 1864, P. 14. FONTE: BIBLIOTECA NACIONAL	344
FIGURA 100: LAUDO TÉCNICO DA RESTAURAÇÃO EXECUTADA NA OBRA “VÊNUS E AMORES” QUE OCORREU ENTRE 02 DE JUNHO DE 1978 E 05 DE MAIO DE 1982.	344
FIGURA 102: OBRA ORIGINAL, “LE REPOS DE VÉNUS ET DE VULCAIN, DIT AUSSI À TORT LE FEU”, FRANCESCO ALBANI, ÓLEO SOBRE TELA, 2,03 x 2,52 M, 1621- 1633. FONTE: LOUVRE, RMN-GRAND PALAIS; FRANCK RAUX, 2009.	344
FIGURA 103: CÓPIA PERTENCENTE AO MNBA, “VÊNUS E AMORES”, PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA, AUTOR DESCONHECIDO, 69,3 x 114,5 CM COM ESPESSURA DE 2,5 CM APROXIMADAMENTE, DATA ESTIMADA DE PRODUÇÃO ENTRE O SÉCULO XVII E XVIII. FOTOGRAFIA DO AUTOR.	344
FIGURA 104: FOTOGRAFIA FRONTAL NA FAIXA DO VISÍVEL DA OBRA “VÊNUS E AMORES.	345
FIGURA 105: FOTOGRAFIA DO VERSO DA OBRA “VÊNUS E AMORES”.	345
FIGURA 106: IMAGENS GERADAS PARA ANÁLISE DA OBRA VÊNUS E AMORES.	346
FIGURA 107: DESENHO ESQUEMÁTICO, ESTUDO DA COMPOSIÇÃO DA OBRA “VÊNUS E AMORES”.	347
FIGURA 108: FOTOGRAFIA FRONTAL NA FAIXA DO VISÍVEL DA OBRA “VÊNUS E AMORES.	348
FIGURA 109: FOTOGRAFIA DO VERSO DA OBRA “VÊNUS E AMORES”.	348
FIGURA 110: DETALHE DO CANTO SUPERIOR ESQUERDO DA OBRA (LT. A) “VÊNUS E AMORES” (FIGURA 87, LT. B, N. 1); FOTOGRAFIA NA FAIXA DO VISÍVEL; RASANTE E TUNGSTÊNIO, RESPECTIVAMENTE.	349
FIGURA 111: DETALHE DO RASGO LOCALIZADO NA PARTE MÉDIA À ESQUERDA (B) (FIGURA 87, LT. A, N.1, 3); FOTOGRAFIA NA FAIXA DO VISÍVEL; RASANTE E TUNGSTÊNIO, RESPECTIVAMENTE.	349
FIGURA 112: FOTOGRAFIA DA PINTURA REALIZADA EM 1945. MNBA, 1945, P. 103.	349
FIGURA 113: FOTOGRAFIA ANTES DA INTERVENÇÃO DE 1978. OBERLAENDER, 1982, P. 3.	349
FIGURA 114: FOTOGRAFIA DURANTE A INTERVENÇÃO DE 1978. OBERLAENDER, 1982, P. 6.	350
FIGURA 115: FOTOGRAFIA DO VERSO ANTES DA INTERVENÇÃO DE 1978. OBERLAENDER, 1982, P. 4.	350
FIGURA 116: FOTOGRAFIA UV 254NM DA OBRA “VÊNUS E AMORES”. FONTE: FOTOGRAFIA DO AUTOR.	351
FIGURA 117: FOTOGRAFIA UV 254NM DA OBRA “MORTE DE GERMÂNICO” APÓS TRATAMENTO P/B. FONTE: FOTOGRAFIA DO AUTOR.	351
FIGURA 118: MAPEAMENTO DOS LOCAIS DE INTERESSE COM ALTERAÇÕES VISÍVEIS NA CAMADA DE VERNIZ DA OBRA “VÊNUS E AMORES”. AS IMAGENS FORAM TRATADAS UTILIZANDO COMO BASE AS FOTOGRAFIAS UV EXECUTADAS EM 365 E 254NM.	352
FIGURA 119: FOTOGRAFIA IR 1000NM DA OBRA “VÊNUS E AMORES”. FONTE: FOTOGRAFIA DO AUTOR.	353
FIGURA 120: FOTOGRAFIA IR 1000NM DA OBRA “VÊNUS E AMORES” APÓS TRATAMENTO P/B. FONTE: FOTOGRAFIA DO AUTOR.	353
FIGURA 121: MAPEAMENTO DOS LOCAIS DE INTERESSE COMO BASE AS FOTOGRAFIAS IR EXECUTADAS COM FILTRO DE 1000NM NA OBRA “VÊNUS E AMORES”	353
FIGURA 122: IMAGEM RESULTANTE DA MONTAGEM DAS RADIOGRAFIAS (LINHAS CONTINUAS AMARELAS) DA OBRA “VÊNUS E AMORES”. FONTE: DAVI FERREIRA DE OLIVEIRA, LABORATÓRIO DE INSTRUMENTAÇÃO NUCLEAR - PEN/COPPE/UFRJ	354
FIGURA 123: DETALHE DA RADIOGRAFIA NA PORÇÃO CENTRAL DA OBRA (FIGURA 122; FIGURA 87, LT. D); (1) ENXERTO; (2) DESCAMAÇÃO DA CAMADA PICTÓRICA; (3) PADRÃO NÃO IDENTIFICADO; (4) LACUNA REINTEGRADA COM MATERIAL CEROSO; (5) ORIFÍCIOS NO SUPORTE E PERDA DE POLICROMIA.	354
FIGURA 124: DESTAQUE DA ÁREA COM CRAQUELÊS EM DESPRENDIMENTO FOTOGRAFADA ANTES DA INTERVENÇÃO DE 1978. OBERLAENDER, 1982, P. 5.	355
FIGURA 125: FOTOGRAFIA DE DETALHE DO VERSO DA OBRA, APRESENTANDO: (2) TECIDO DE REENTELAMENTO; (3) TECIDO DE FORRO/ACABAMENTO.	356
FIGURA 126: DETALHE DA TRAMA DO TECIDO DA OBRA OBSERVADO NA RADIOGRAFIA (FIGURA 122, N. 1).	356
FIGURA 127: DETALHE DA TRAMA DO TECIDO DE REENTELAMENTO OBSERVADO NA FOTOGRAFIA VISÍVEL.	356
FIGURA 128: DETALHE DA TRAMA DO TECIDO DE FORRO/ACABAMENTO OBSERVADO NA FOTOGRAFIA VISÍVEL.	356
FIGURA 129: DESTAQUE DOS ELEMENTOS DOMINANTES NA OBRA “VÊNUS E AMORES”.	357
FIGURA 130: MAPA ELEMENTAR ARSÊNIO E DO CÁLCIO, UTILIZADO TANTO NAS INTERVENÇÕES COMO PELO ARTISTA DA CÓPIA.	358
FIGURA 131: DESTAQUE DOS ELEMENTOS PRESENTES NOS LOCAIS QUE FORAM RESTAURADOS.	359
FIGURA 132: COMPARAÇÃO ENTRE A RADIOGRAFIA E OS MAPAS ELEMENTARES DO CÁLCIO E DO CHUMBO EM LOCAIS DE PERDA DE SUPORTE E DE BASE DE PREPARAÇÃO.	360
FIGURA 133: MAPA ELEMENTAR DO CÁLCIO.	360

FIGURA 134: DESTAQUE DA ÁREA APÓS A REMOÇÃO DO VERNIZ OXIDADO E REPINTURAS, 1978. OBERLAENDER, 1982, P. 6	361
FIGURA 135: FOTOGRAFIA ANTES DA INTERVENÇÃO DE 1978. OBERLAENDER, 1982, P. 3.....	362
FIGURA 136: FOTOGRAFIA DURANTE A INTERVENÇÃO DE 1978. OBERLAENDER, 1982, P. 6	362
FIGURA 137 : LOCAIS DE RETIRADA DAS AMOSTRAS, FRENTE E VERSO DA OBRA “VÊNUS E AMORES”	363
FIGURA 138: OFÍCIO DE ALFREDO D’ESCRAGNOLLE TAUNAY REMETENDO À ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES A LISTA DAS OBRAS TRAZIDAS POR LE BRETON, 1923.....	444
FIGURA 139: LISTA DAS OBRAS TRAZIDAS POR LE BRETON, MANUSCRITA, FRENTE.	445
FIGURA 140: LISTA DAS OBRAS TRAZIDAS POR LE BRETON, MANUSCRITA, VERSO.....	446
FIGURA 141: LISTA DAS OBRAS TRAZIDAS POR LE BRETON, MIMEOGRAFADA.	447
FIGURA 142: LISTA DAS OBRAS TRAZIDAS POR LE BRETON, MIMEOGRAFADA, VERSO.	448
FIGURA 143: LISTA DAS OBRAS TRAZIDAS POR LE BRETON, DATILOGRAFADA, FRENTE.	449
FIGURA 144: LISTA DAS OBRAS TRAZIDAS POR LE BRETON, DATILOGRAFADA, VERSO.	450

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR UNIDADE DE GRADE DE MADEIRA, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS, NA AIBA, ENTRE 1855 E 1874.	89
GRÁFICO 2: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR VARA DE BRIM E BRIM ENFESTADO, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.....	90
GRÁFICO 3: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR VARA DE TAFETÁ, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.	90
GRÁFICO 4: LEVANTAMENTO DA QUANTIDADE DE VARAS DE BRIM E BRIM ENFESTADO, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.	90
GRÁFICO 5: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR LITRO DE AGUARÁS, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.	92
GRÁFICO 6: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR MEDIDA DE ESPÍRITO DE VINHO, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.....	93
GRÁFICO 7: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR ONÇA DE SABÃO ESPANHOL, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.....	94
GRÁFICO 8: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR LIBRA DE FARINHA DE TRIGO, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.....	96
GRÁFICO 9: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR LIBRA DE COLA DE GIVET, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.....	96
GRÁFICO 10: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR LIBRA DE ÓLEO DE LINHAÇA, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.....	97
GRÁFICO 11: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR LIBRA DE ÓLEO DE LINHAÇA, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS, NA AIBA, ENTRE 1855 E 1874.	98
GRÁFICO 12: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR LIBRA DE AZUL DE COBALTO, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.....	98
GRÁFICO 13: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR ONÇA DE AMARELO DA ÍNDIA, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS.....	98
GRÁFICO 14: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR ONÇA DE VERMELHÃO, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.....	99
GRÁFICO 15: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR ONÇA DE GESSO, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS.	99

GRÁFICO 16: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR LIBRA DE LACA ROBERT N° . 3, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.....	100
GRÁFICO 17: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR TUBO DE LACA DE GARANÇA, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.....	100
GRÁFICO 18: LEVANTAMENTO DA QUANTIDADE DE GARRAFAS DE VERNIZ À TABLEAUX COMPRADOS POR ANO, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.....	101
GRÁFICO 19: LEVANTAMENTO DO VALOR EM CONTOS DE RÉIS POR GARRAFA DE VERNIZ À TABLEAUX, APRESENTADA NAS LISTAS DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS.....	101
GRÁFICO 20: LEVANTAMENTO DO VALOR TOTAL, EM CONTOS DE RÉIS, POR LISTA DE MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS, NA AIBA, ENTRE 1855 E 1874.....	101
GRÁFICO 21: AMOSTRA N. 3. EQUIPAMENTO DE RAMAN MODELO SENTERRA DA MARCA BRUKER. CONFIGURAÇÕES: OBJETIVA: 50x; COMPRIMENTO DE ONDA DO LASER: 532NM; ENERGIA: 10MW; FAIXA SPECTRAL:1200A 40-1540CM-1, ABERTURA 50x1000UM; RESOLUÇÃO: ~3-5 CM-1; Co ADIÇÕES: 1; TEMPO EM CADA MEDIDA: 0.5 s; QUANTIDADE DE PONTOS: 1	322
GRÁFICO 22: AMOSTRA N. 6, PONTO 2. EQUIPAMENTO DE RAMAN MODELO SENTERRA DA MARCA BRUKER. CONFIGURAÇÕES: OBJETIVA: 50x; COMPRIMENTO DE ONDA DO LASER: 785NM; ENERGIA: 10MW; FAIXA SPECTRAL:1200A 96-1540CM-1; ABERTURA 25x 1000UM; RESOLUÇÃO: ~3-5 CM-1; Co ADIÇÕES: 2; TEMPO EM CADA MEDIDA: 5s; QUANTIDADE DE PONTOS: 1 PONTO.....	323
GRÁFICO 23: AMOSTRA N. 6, PONTO 4. EQUIPAMENTO DE RAMAN MODELO SENTERRA DA MARCA BRUKER. CONFIGURAÇÕES: OBJETIVA: 50x; COMPRIMENTO DE ONDA DO LASER: 785NM; ENERGIA: 10MW; FAIXA SPECTRAL:1200A 96-1540CM-1; ABERTURA 25x 1000UM; RESOLUÇÃO: ~3-5 CM-1; Co ADIÇÕES: 2; TEMPO EM CADA MEDIDA: 5s; QUANTIDADE DE PONTOS: 1 PONTO.....	323
GRÁFICO 24: AMOSTRA N. 6, PONTO 12. EQUIPAMENTO DE RAMAN MODELO SENTERRA DA MARCA BRUKER. CONFIGURAÇÕES: OBJETIVA: 50x; COMPRIMENTO DE ONDA DO LASER: 785NM; ENERGIA: 10MW; FAIXA SPECTRAL:1200A 96-1540CM-1; ABERTURA 25x 1000UM; RESOLUÇÃO: ~3-5 CM-1; Co ADIÇÕES: 2; TEMPO EM CADA MEDIDA: 50s; QUANTIDADE DE PONTOS: 1 PONTO.....	324
GRÁFICO 25: LOCALIZADA NO MESMO PONTO 12 (FIGURA 86) NA FAIXA ESPECTRAL DE: 650-1520CM ⁻¹ . EQUIPAMENTO DE RAMAN MODELO SENTERRA DA MARCA BRUKER. CONFIGURAÇÕES: OBJETIVA: 50x; COMPRIMENTO DE ONDA DO LASER: 785NM; ENERGIA: 10 MW; REDE DE DIFRAÇÃO: 1200B; FAIXA ESPECTRAL: 650-1520-CM-1; ABERTURA 25x 1000µM; RESOLUÇÃO: ~3-5 CM-1; COADIÇÕES: 2; TEMPO EM CADA MEDIDA: 50s; QUANTIDADE DE PONTOS: 1 PONTO	324
GRÁFICO 26: AM-14-VA, PONTO 2b, PIGMENTO PV19 E POSSÍVEIS RESQUÍCIOS DE SULFATO DE BÁRIO. EQUIPAMENTO DE RAMAN MODELO SENTERRA DA MARCA BRUKER. CONFIGURAÇÕES: OBJETIVA: 50x; COMPRIMENTO DE ONDA DO LASER: 785NM; ENERGIA: 10 MW; FAIXA SPECTRAL:1200AB 96-1540CM-1; ABERTURA 25x1000UM; RESOLUÇÃO: ~3-5 CM-1; Co ADIÇÕES: 2; TEMPO EM CADA MEDIDA: 30; QUANTIDADE DE PONTOS: 1 PONTO.....	368
GRÁFICO 27: AM-17b-VA, FRAGMENTO AVULSO. EQUIPAMENTO DE RAMAN MODELO SENTERRA DA MARCA BRUKER. CONFIGURAÇÕES: OBJETIVA: 50x; COMPRIMENTO DE ONDA DO LASER: 785NM; ENERGIA: 1 MW; FAIXA SPECTRAL:1200A 96-1540CM-1; ABERTURA 25x1000UM; RESOLUÇÃO: ~3-5 CM-1; Co ADIÇÕES: 2; TEMPO EM CADA MEDIDA: 10s; QUANTIDADE DE PONTOS: 1 PONTO.....	369

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: TABELA DE COLETA DE INFORMAÇÕES PARA A CARACTERIZAÇÃO DO OBJETO.	5
TABELA 2: LISTA DE FONTES PRIMÁRIAS UTILIZADAS NA PESQUISA.	7
TABELA 3: ANO E SITUAÇÃO DE MATRÍCULA DE CARLOS LUIZ DO NASCIMENTO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES....	79
TABELA 4: LISTA DOS TRABALHOS AUTORAIS DE CARLOS LUIZ DO NASCIMENTO BASEADA NOS CATÁLOGOS DAS EXPOSIÇÕES GERAIS DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO ENTRE 1830 E 1870.....	81
TABELA 5: OBRAS LOCALIZADAS NOS CATÁLOGOS DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES QUE PASSARAM POR RESTAURAÇÃO E ESTÃO ATRIBUÍDAS A CARLOS LUIZ DO NASCIMENTO.....	104
TABELA 6:CRONOLOGIA DOS FORNECEDORES DOS MATERIAIS ADQUIRIDOS PELA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E UTILIZADOS NA CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS ENTRE 1855 E 1876.	105

TABELA 7: ANUÁRIOS E BOLETINS DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES	233
TABELA 8: CATÁLOGOS DA ACADEMIA PESQUISADOS ENTRE 1830 E 1890, A DENOMINAÇÃO DA INSTITUIÇÃO SEGUE A GRAFIA UTILIZADA NA PUBLICAÇÃO.	268
TABELA 9: COMPARAÇÃO ENTRE O TOTAL DE OBRAS LISTADAS NOS CATÁLOGOS DA AIBA ENTRE 1859 E 1872, QUE FORAM RESTAURADAS POR CARLOS LUIZ DO NASCIMENTO E SUA EQUIPE, E AQUELAS QUE PERTENCEM À COLEÇÃO LEBRETON.	269
TABELA 10: RECORTE DE ALGUMAS OBRAS QUE APRESENTARAM DIVERGÊNCIA NAS NÚMERO DE IDENTIFICAÇÃO/REGISTRO (ID) DE UMA LISTA PARA A OUTRA.	278
TABELA 11: RECORTE DE ALGUMAS OBRAS QUE APRESENTARAM DIVERGÊNCIA NO TÍTULO DE UMA LISTA PARA OUTA.	279
TABELA 12: RECORTE DE ALGUMAS OBRAS QUE APRESENTARAM DIVERGÊNCIAS NA ATRIBUIÇÃO DE UMA LISTA PARA OUTRA.	279
TABELA 13: TABELA DE PONTUAÇÃO DESENVOLVIDA PARA ORGANIZAR, AGRUPAR E PONTUAR AS OBRAS QUE SERIAM ANALISADAS RELACIONADAS A COLEÇÃO LEBRETON. AS OBRAS SELECIONADAS NESSA ETAPA FORAM DESTACADAS. ...	280
TABELA 14: RELAÇÃO DAS CAMADAS COMPOSITIVAS ENCONTRADAS NAS OBRAS “SMALL BACCHANAL” E “BIG BACCHANAL” NOS ESTUDOS DE BOUVIER ET AL. (2021).	294
TABELA 15: TABELA DAS INFORMAÇÕES OBTIDAS DURANTE A ANÁLISE DAS AMOSTRAS REFERENTES A OBRA "MORTE DE GERMÂNICO".	319
TABELA 16: TABELA DAS INFORMAÇÕES OBTIDAS DURANTE A ANÁLISE DAS AMOSTRAS REFERENTES A OBRA "VÊNUS E AMORES".	364
TABELA 17: EXPOSIÇÃO DE TRABALHO AUTORAL – CARLOS LUIZ DO NASCIMENTO.	419
TABELA 18: OBRAS INDICADAS NOS CATÁLOGOS COMO RESTAURADAS POR CARLOS LUIZ DO NASCIMENTO.	420
TABELA 19: LISTAS ENCONTRADAS REFERENTES AOS MATERIAIS ADQUIRIDOS PARA A RESTAURAÇÃO ENTRE 1855 E 1876.	430
TABELA 20: COMPARAÇÃO DA PALHETA DOS RESTAURADORES (TRADUÇÃO PARA OS TERMOS ENCONTRADOS NA LITERATURA PORTUGUESA).....	441

SUMÁRIO

1. ENCONTROS E DESENCONTROS EPISTEMOLÓGICOS: DEFINIÇÕES INICIAIS E PANORAMA GERAL. ..	15
1.1. A PARTICIPAÇÃO DA CONSERVAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA MUSEOGRAFIA	20
1.2. A ESTRUTURAÇÃO DO CAMPO DO PATRIMÔNIO NO SÉCULO XX: CONTEXTOS DA CONSERVAÇÃO	31
1.3. DA MUSEOGRAFIA À MUSEOLOGIA.....	43
1.4. A MUSEOLOGIA E A CONSERVAÇÃO: DOIS CAMINHOS	54
1.5. DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS.....	61
2. CARLOS LUIZ DO NASCIMENTO: ENTRE A HISTÓRIA E A CONSERVAÇÃO	70
2.1. A NECESSIDADE DE UM CONSERVADOR E RESTAURADOR PARA A RECÉM CRIADA ACADEMIA DAS BELLAS ARTES ..	70
2.2. NASCIMENTO: UM CONSERVADOR E RESTAURADOR PARA A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES.....	78
2.3. A RESTAURAÇÃO DE PINTURAS EM MEADOS DO SÉCULO XIX: PRÁTICA, DISCURSO E MATERIALIDADE	88
3. SEGREDOS NECESSÁRIOS, TRATADOS E MANUAIS	115
3.1. TRATADOS ENCICLOPÉDICOS: LIVROS DE SEGREDOS	116
3.2. OS PRIMEIROS MANUAIS DE RESTAURAÇÃO DO SÉCULO XIX DEDICADOS AO TEMA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS	135
3.3. MANUAIS E TRATADOS SUBSEQUENTES	147
3.4. MANUAIS DE TRANSIÇÃO: ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX.....	181
4. DA ACADEMIA AO MUSEU: PRÁTICAS E MATERIALIDADE EM TRANSIÇÃO.....	196
4.1. A CONSERVAÇÃO E A RESTAURAÇÃO DE PINTURAS: RETALHOS ENTRE 1876 E 1920.	197
4.2. O MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES.....	221
4.2.1. Regina Liberalli - 1939, 1940 e 1945.....	227
4.2.2 A Conservação e a Restauração nos Boletins e Anuários do Museu Nacional de Belas Artes, entre 1938 e 2009.	233
4.2.3. Edson Motta e Maria Luisa Guimarães Salgado – 1969, 1970, 1973	237
5. ANÁLISE DA COLEÇÃO LEBRETON: CRUZAMENTO DOS DADOS	262
5.1. A COLEÇÃO LEBRETON	264
5.2. A MORTE DE GERMÂNICO: BREVE HISTÓRICO	282
5.2.1. A Morte de Germânico: A pintura.....	286
5.2.2. Considerações relacionadas aos aspectos construtivos e materiais da obra - Morte de Germânico	292
5.2.3. Histórico da Cópia da Morte de Germânico na AIBA/ENBA/MNBA.....	296
5.2.4. Exames Especiais – Análises Físico-químicas da obra “A Morte de Germânico”.	299
5.3. INTRODUÇÃO A OBRA VÊNUS E AMORES	325
5.3.1. Francesco Albani: Breve Histórico.....	330
5.3.2. Aspectos técnicos nas obras de Albani.....	333
5.3.3. Vênus e Amores no mercado de arte europeu entre 1790 e 1816.....	336
5.3.4. Histórico da obra Vênus e Amores na AIBA/ENBA/MNBA	338
5.3.5. Exames Especiais – Análises Físico-químicas da obra “Vênus e Amores”.....	344
CONSIDERAÇÕES FINAIS	370
REFERÊNCIAS	376
APÊNDICE	418
ANEXO	443

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Acreditamos ser possível distinguir, por meio das relações estabelecidas entre a documentação, a contextualização e a materialidade, as distintas intervenções aplicadas às pinturas de cavalete executadas na técnica à óleo sobre tela. Se considerarmos o ato de restaurar como uma ação inserida em seu tempo, podemos buscar, a partir dos resquícios materiais, a rememoração desses momentos¹.

Com essa intenção, aprofundamo-nos nas práticas de Carlos Luiz do Nascimento, que atuou como Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no Rio de Janeiro, entre 1854 e 1876.

O estudo analisou as intervenções do restaurador em um grupo seletivo de quadros da Coleção Lebreton, atualmente pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes. Selecionamos duas obras, “Morte de Germânico”² e “Vênus e Amores”³, que são cópias de pinturas dos artistas Nicolas Poussin e Francesco Albani, respectivamente. Ambos pintores do classicismo inseridos no contexto do barroco europeu do século XVII. Por meio de análises físicas, químicas, do levantamento histórico e contextual, buscamos evidenciar as práticas e materiais aplicadas à restauração dessas cópias, com o propósito de discernir os momentos em que as obras passaram por processos de intervenção, procurando traços da restauração executada por Carlos Luiz do Nascimento.

Se podemos identificar as intervenções realizadas por este Artista-Restaurador nessas obras, será possível diferenciá-las? O impacto desse profissional em sua área foi significativo?⁴ . Buscamos, dessa forma, historicizar esse processo como forma de ativação da memória de dois grupos sociais envolvidos⁵ relacionados aos campos da Conservação-Restauração e da Museologia. Consideramos que é no alicerce da memória que as sociedades, especialmente as modernas e ocidentais, estão fundamentadas⁶.

¹ Segundo Brandi (2004, p. 33), “O período intermediário entre o tempo em que a obra foi criada e esse presente histórico, que de modo contínuo se desloca para a frente, será constituído de outros tantos presentes históricos que se tornaram passados, mas de cujo trânsito a obra poderá ter conservado os traços”.

² Morte de Germânico; autor desconhecido; óleo sobre tela; 73cm x 98 cm; local de produção desconhecido; pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

³ Vênus e Amores; autor desconhecido; óleo sobre tela; 69 cm x 114 cm; local de produção desconhecido; pertence ao Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁴ Observamos que a criação do cargo de Restaurador de quadros e Conservador da pinacoteca foi criado apenas em 1854, no início da Reforma Pedreira, movimento que culminou na criação efetiva da Pinacoteca, embora ambas as ocorrências estivessem suscitadas em documentos anteriores, há indicações de que o espaço está relacionado à atuação e contratação deste profissional.

⁵ “*Profession*’ é uma palavra da linguagem comum que entrou de contrabando na linguagem científica; mas é, sobretudo, uma construção social, produto de todo um trabalho social de construção de um grupo e de uma representação dos grupos, que se insinuou docemente no mundo social.” BOURDIEU, 1989, p. 40.

⁶ GONÇALVES, 1996, p. 13.

Ao adentrarmos o museu tradicional, onde "não há lugar para surpresas [...] para nenhum sentimento que perturbe a ordem virtuosa das coisas, os espaços rigorosamente alinhados, os objetos classificados e apresentados em respeitosa simetria"⁷, nos deparamos com uma questão latente⁸, especialmente nas pinturas em tela ou, como são denominadas, pinturas de cavalete. Como é possível que essas obras atravessem os anos com a aparência de "novas" e "intactas"? Em muitos casos, naturalizamos essa impressão, alegando que estão "conservadas" em um sentido amplo da palavra, e, assim, essa premissa nos parece tão assertiva que continuamos a apreciar o que nos é apresentado⁹.

Cabe ao museu manter as informações integradas aos objetos, pois estes devem ser tratados como documentos, contribuindo dessa forma para a construção da identidade dos objetos de arte sob sua guarda¹⁰.

No entanto, nem sempre as intervenções e mudanças pelas quais os objetos passaram são informadas ao espectador ou ao pesquisador. Ao considerarmos as lacunas na documentação atrelada aos bens pesquisados, percebemos que a omissão dos processos relativos à conservação e restauração desses impõe a subjetividade, privando o espectador das diferentes leituras que o circundam.

Ao relacionarmos a pintura ao local em que aparece como definidor da modalidade de sua apresentação, consideramos que "o modo de apresentação faz parte da própria obra"¹¹. A "inserção de um trabalho artístico no meio de arte" reflete na ideia de que a exposição ou "o evento é um acontecimento que vira o próprio fato artístico"¹², confundindo "as expectativas dos receptores que buscam uma experiência estética"¹³ e, conseqüentemente, "a experiência estética se confunde com a realidade mais imediata da arte, com a instância do mercado e do lazer"¹⁴.

Portanto, ao analisarmos o objeto como uma forma de relação entre o humano e o real, mediado pela linguagem¹⁵, buscamos na Conservação e na Restauração camadas históricas¹⁶ que evidenciem a passagem temporal, ainda que fragmentada, dos indivíduos ou de uma coletividade, relacionados a esse espaço de atuação, como uma forma de compreender a fase inicial do pensamento museológico¹⁷.

⁷ SCHEINER, 1998, p.80.

⁸ Considerando o objeto como ponto central nesta representação do fenômeno museu. SCHEINER, 2012, p. 25.

⁹ Cf. FABBRINI, 2008, p. 245-266.

¹⁰ FERREZ, 1994, p. 64.

¹¹ FAVARETTO, 2007, p. 228.

¹² Idem, 2007, p. 228.

¹³ Id, 2007, p. 228.

¹⁴ FAVARETTO, 2007, p. 228.

¹⁵ SCHEINER, 2013, p.370.

¹⁶ HARTOG, 2013, p.11-13.

¹⁷ MAROEVIC, 1998, p.74.

Vale destacar que a fragmentação dos campos epistemológicos envolvidos acentua-se somente nas décadas finais do século XIX e início do século XX, até apresentar sua divisão em áreas distintas¹⁸. Deste modo, podemos entender que nestes espaços, os campos atualmente denominamos Museologia e Conservação-Restauração não eram, em si, existentes, assumindo diferentes conformações ao longo do tempo.

Nesta pesquisa, a abordagem teórica utilizada está diretamente relacionada à teoria da Restauração, de Cesare Brandi¹⁹, buscando como aporte a Restauração Científica. Essa, que ao final do século XX seria denominada como “Nova Conservação Científica”, sustenta-se em evidências documentais, evitando “tanto o fatalismo passivo de Ruskin como o intervencionismo de Viollet-le-Duc”. Caracteriza-se “por métodos e conhecimentos próprios das ciências humanas, sendo também denominada arqueológica, histórica ou filológica”²⁰. Este movimento buscou retomar o uso da técnica e da metodologia científica na Conservação no início do século XX²¹.

Partimos da coleta e organização das informações pautados nos princípios da Conservação Preventiva propostos por Stefan Michalski, retratada na publicação *Como Gerir um Museu: Manual Prático* de 2004, para estruturarmos o levantamento documental proveniente da Academia Imperial de Belas Artes entre 1855 e 1876, focando tanto na atuação de Carlos Luiz do Nascimento como na Pinacoteca da AIBA. Esta ordenação buscou entender os principais agentes de deterioração que podem ter impactado a Coleção Lebreton neste intervalo: Estrutura do Edifício, Criminosos (Vandalismo/Roubo), Fogo/Incêndio, Água, Pragas, Poluentes, Temperatura e Umidade, Manipulação (Forças Físicas) e Dissociação.

Selecionamos este modelo por seguir o sistema atualmente vigente para a análise das condições de guarda em relação ao patrimônio musealizado brasileiro, proposto na cartilha de Gestão de Risco²² do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Em complementação, agregamos a essa organização um segundo método, proposto por Barbara Appelbaum na publicação *Conservation Treatment Methodology* de 2010. O objetivo foi aprofundarmo-nos nos momentos em que as obras da Coleção Lebreton passaram por intervenções, visando identificar remanescentes dos trabalhos restaurativos de Nascimento.

¹⁸ PEIXOTO, 2013, p. 15.

¹⁹ Cf. BRANDI, [1963] 2013.

²⁰ MUÑOZ VIÑAS, 2005 apud GRANATO; CAMPOS, 2013, p.4.

²¹ GRANATO; CAMPOS, 2013, p.5.

²² A gestão de riscos é uma das ferramentas atualmente utilizadas para integrar os conhecimentos relativos às coleções, objetivando prevenir e minimizar a deterioração relacionada aos bens culturais. IBRAM, 2013, p. 9.

O método de Appelbaum, embora específico para a aplicação prática da conservação, propõe uma organização documental que nos auxilia no entendimento dos processos envolvidos. Sua proposta consiste em oito passos: caracterização; reconstrução histórica do objeto; determinação do estado ideal; decisão de um objetivo específico; escolha dos tratamentos, métodos e materiais; preparação da documentação para o pré-tratamento; o tratamento e a preparação da documentação final²³. Destas oito etapas, iremos nos focar em quatro: métodos e materiais, a caracterização do objeto, sua reconstrução histórica e documentação.

Tendo em vista a caracterização desse, a autora estabelece quatro seções com a intenção de criar uma tabela de informações que inclui os passos acima citados (Tabela 1). Dois destes estão relacionados ao conjunto de dados pertinentes ao objeto, e dois buscam noções amplas que englobam a esfera relacional dos bens.

Tabela 1: Tabela de coleta de informações para a caracterização do objeto²⁴.

Aspectos materiais	Aspectos contextuais
<p>I - Informação: Identificação material, determinação da estrutura</p> <p>Fonte: Objeto</p> <p>Estratégia: Exame físico, análise, imagem, testes</p>	<p>III - Informação: História do Objeto, seu atual valor, projeções</p> <p>Fonte: Proprietário, Instituição de guarda</p> <p>Estratégia: Entrevista, consulta às informações da instituição</p>
<p>II - Informação: Método de manufatura, propriedade dos materiais, estudos de sua deterioração</p> <p>Fonte: História técnica, ciência dos materiais, reconhecimento de técnicas de conservação aplicadas ao mesmo tipo de objeto</p> <p>Estratégia: Consulta à literatura específica</p>	<p>IV - Informação: Informações de objetos semelhantes, história da arte, cultura geral</p> <p>Fonte: Profissionais da área, conhecimento do conservador</p> <p>Estratégia: Revisão de literatura, consulta a profissionais da área</p>

Compete ao primeiro quadrante, “Aspectos Materiais I”, as informações intrínsecas ao objeto. Faz parte desta etapa a descrição do estado atual do bem. São as informações coletadas no contato direto com a obra, e fazem parte desta a tomada das medidas, o exame organoléptico e imagens fotográficas. De forma geral, a caracterização descreve e analisa os fenômenos que compõem a prática do exame de Conservação.

²³ APPELBAUM, 2010, p. XIX, XX

²⁴ Ibidem, 2010, p. 11.

Entre os processos compositivos desta fase está a comparação do estado atual do objeto em relação a outros momentos nos quais a obra foi documentada. Neste quesito, reside a importância da coleta das informações de restaurações prévias e protocolos de acompanhamento que a instituição tenha registrado²⁵.

Na segunda etapa, destinada à caracterização material, as informações têm como objetivo realizar uma análise específica e relacional, abrangendo tanto a história de produção quanto as intervenções pelas quais passou. Esse processo envolve o conhecimento coletado e debatido em conjunto com profissionais de outros campos, como História e Química, permitindo distinguir, entre outros aspectos, sinais de uso e mudanças físicas intrínsecas²⁶.

O terceiro setor de coleta refere-se às informações não materiais, específicas ao bem. Essas são particularmente importantes para traçar sua história e identificar momentos nos quais o objeto estava inserido, retomando os valores atribuídos e explicitando, conseqüentemente, o posicionamento da instituição de guarda e sua relação histórica com o bem. Esses aspectos não são intrínsecos; incluem julgamentos pessoais, instrucionais e atitudes baseadas nos contextos culturais, sendo geralmente definidos pelos termos “significado”, “significância”, “valor” e “valorização”. Além disso, são pertinentes a esta categoria informações relacionadas à tipologia, proveniência, data de origem, documentação existente, histórico de exposições e de tratamento²⁷.

Por fim, a quarta fase de coleta também envolve dados não materiais, não necessariamente vinculados ao objeto. Podem incluir, por exemplo, informações gerais envolvendo aspectos culturais e/ou contextuais, auxiliando no reconhecimento do bem, assim como na tomada de decisões, e estão relacionadas à “aura”²⁸ do objeto²⁹.

Outros exemplos incluem bens da mesma coleção que possuem fragmentos de dados que auxiliam a entender a vida de um objeto. Quando identificados como de mesma proveniência, costumam fazer parte do registro histórico pertencente ao outro objeto correlato. Conseqüentemente, podemos caracteriza-lo de forma relacional ao

²⁵ APPELBAUM, 2010, p.22

²⁶ Ibidem, 2010, p. 42-43.

²⁷ Ibid, 2010, p. 65-67.

²⁸ O termo "aura" é empregado com a ideia de que o contexto do objeto influenciará a sua interpretação, da mesma forma que cada nova interpretação afetará o seu contexto, caracterizando um processo de mão dupla." A interpretação artística está intrinsecamente conectada à bagagem cultural do observador, o que torna a separação entre indicação e conotação arbitrárias. [...] alguns dos instrumentos mentais através dos quais o homem organiza sua experiência visual é [sic] variável, e boa parte desses instrumentos depende da cultura, no sentido de que eles são determinados pela sociedade, que exerce influência sobre a experiência individual". BAXANDALL, 1991, p. 48 apud SQUEFF, 2012, p. 22.

²⁹ Em relação a esta afirmação, vale pontuar que esta pesquisa se alinha com a proposta de Squeff (2012, p. 22), buscando caminhos alternativos aos de uma história da arte estritamente presa à trajetória artística, ou de uma investigação baseada somente no significado de obras específicas, através da comparação entre imagens e textos.

apreender a função de um grupo ou perfil específico concomitantemente ao contexto no qual um objeto estava inserido³⁰.

Ao coletarmos e organizarmos esses dados, consideramos que teremos informações suficientes para confirmar ou rejeitar a hipótese proposta. Buscamos analisar diferentes aspectos da realidade, incorporados nas práticas institucionais, seguindo o método proposto por Carlo Ginzburg, que enfatiza a importância de interpretar as pistas fornecidas pelas fontes primárias para reconstruir uma narrativa histórica³¹. As principais fontes primárias utilizadas foram:

Tabela 2: Lista de fontes primárias utilizadas na pesquisa.

47 obras referentes à primeira lista, identificada como trazidas por Lebreton ao Brasil ³²
Os documentos do Museu Dom João VI (Acervo Virtual, O Novo Museu D. João VI) ³³
Os arquivos da UNIRIO relacionado ao Curso de Museus – Organizados pelo Projeto de Preservação da Memória da Museologia no Brasil e o Núcleo de Memória da Museologia (NUMMUS)
Arquivos Históricos do Museu Nacional de Belas Artes (AI/EN)
Arquivos do Museu Nacional ³⁴ (Foram obtidas as cópias virtuais cedidas pela Seção de Memória e Arquivo – SEMEAR) ³⁵
Artigos de periódicos obtidos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional ³⁶
O Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA/DONATO)
Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts (1801-1809) ³⁷
As publicações de Mousseion: revue internationale de muséographie Office International des Musées (1927-1940) ³⁸
Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro (1840, 1841, 1843, 1845, 1846, 1850, 1852, 1859, 1860, 1862, 1864) ³⁹
Catálogo geral das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes (1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1870, 1872, 1875, 1876, 1879, 1884, 1890) ⁴⁰

³⁰ APPELBAUM, 2010, p. 120-121.

³¹ GINZBURG, 1986, p. 143-179; BURKE, 1992; CASTRO, 2013, p. 19-20.

³² Segundo o levantamento documental, possivelmente as duas listas foram obtidas pela Escola Nacional de Belas Artes, em 1923, na embaixada da França a pedido de Alfredo d'Escragno Taunay e enviadas ao a Sebastião Viera Fernandes, Conservador-Restaurador da Instituição sendo retomadas em 1941 durante a administração Augusto Bracet.

³³ Associação Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes do Universidade Federal do Rio de Janeiro (AMDJV-EBA/UFRJ). Disponível em: <http://docvirt.com/museudjoaovi/>. Acesso em 20 de dez. de 2022.

³⁴ Relação dos 183 quadros transferidos por ordem do Imperador do Tesouro Real para o Museu em 1822 (BR MN DR. CO, AO, 182, pasta 2, documento 10) 11 obras estão no MNBA; Relação de objetos de arte e coleção de medalhas e quadros que foram da Casa Imperial recolhidos ao Museu Nacional (Class. 54 quadros, pasta 92, documento 10): a autora encontrou aí três títulos do MNBA; Aviso de 18 de janeiro de 1832 que ordena a transferência dos quadros para a AIBA (BR MN. DR. CO, AO, 162, pasta IA, documento 156, 18/01/1832). Recebeu em 17/03/1832 os quadros transferidos para a AIBA (BR MN DR. CO, AO, 166, 166, pasta IA, documento 160). Enumeram-se 118 quadros, dos quais 17 estão no MNBA; Lista de quadros que existem no Museu Nacional, assinada por João de Deus de Mattos em 17 de março de 1832. SEMEAR/MN, Pasta 01 A, Doc. 159, 1832; PATERNOSTRO, 1992, p.12-16; PEREIRA, 2015, p. 2180; CAVALCANTI, 2019, p.136.

³⁵ Documentos obtidos após o incêndio do Museu Nacional datado de 2 de setembro de 2018.

³⁶ Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em 20 de dez. de 2022.

³⁷ Gallica, Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

³⁸ Idem, 2020.

³⁹ Disponibilizados pela Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>. Acesso entre dia 27 a 28 de janeiro de 2021.

⁴⁰ Disponibilizados pela Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:

Em observância às fontes secundárias destacamos os trabalhos de Price; Talley Jr, Vaccaro⁴¹ (1996) e Bomford; Leonard⁴² (2005) intitulados, respectivamente *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* e *Readings in Conservation: Issues in the Conservation of Paintings*, ambos de suma importância para o levantamento das questões teóricas consagradas do campo da Conservação e da Restauração e as problemáticas inseridas na prática cotidiana.

Como apresentado anteriormente, Brandi⁴³ ([1963] 2003) expõem uma interessante perspectiva sinalizando a hipótese desenvolvida nessa pesquisa. Considerando que sua teoria é amplamente utilizada na Conservação, inserida no campo da Museologia, o utilizamos como fundamentação teórica desta.

Buscando uma visão focada no contexto pesquisado, optamos por aproximarmos das pesquisas de Castro⁴⁴ (2013), Rosado⁴⁵ (2011) e Uribarren⁴⁶ (2015) intitulados, respectivamente, *Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: O corpus operandi na administração pública brasileira de 1855 a 1980*; *História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira* e *Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: O setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976)*. A escolha destes trabalhos se deu pelo pioneirismo nas respectivas áreas e ampliação da visão relacionada à profissão do Conservador-Restaurador, assim como há de ser notado um campo emergente de estudo denominado História Técnica da Conservação e Restauração de Pinturas, ou História da Arte Técnica, no contexto brasileiro, no qual a presente pesquisa é passível de inclusão.

Levantando contextualmente as referências bibliográficas que orbitavam a construção do conhecimento europeu do Conservador e Restaurador no século XIX, podemos citar alguns dos manuais que, de alguma maneira, poderiam estar presentes ou serem reconhecidos por Carlos Luiz do Nascimento: Lebrun (1792-1794), Secco-Suardo (1866), Polero y Toledo (1853)⁴⁷ ; Christian Philipp Köster (1827), Friedrich Gottfried Hermann Lucanus (1848), Simon Horsin-Deon (1851), Henry Mogford (1876) , e Ulisse Forni (1866)⁴⁸

<http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>. Acesso entre dia 27 a 28 de janeiro de 2021.

⁴¹ Cf. PRICE; TALLEY JUNIOR; VACCARO. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, 1996.

⁴² Cf. BOMFORD; LEONARD, 2005.

⁴³ Cf. BRANDI, 2003.

⁴⁴ Cf. CASTRO. *Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: O corpus operandi na administração pública brasileira de 1855 a 1980*, 2013.

⁴⁵ Cf. ROSADO. *História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*, 2011.

⁴⁶ Cf. Uribarren. *Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: O setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976)*, 2015.

⁴⁷ CASTRO, 2013, p. 234.

⁴⁸ BAILÃO, 2015, p.52.

A metodologia aplicada na coleta de dados e informações dos diversos documentos está pautada no trabalho de Barbara Appelbaum⁴⁹ (2010), *Conservation Treatment Methodology* e os fatores de risco observados à partir do mapeamento de Michalski e Pedersoli Jr.⁵⁰ (2016), *The ABC Method: a risk management approach to the preservation of cultural heritage*.

Ao nos movimentarmos em direção ao campo da Museologia, a apreensão teórica teve como principal fundamentação os trabalhos de Ivo Maroevic⁵¹ (1994), *Museology as a field of knowledge*, *Introduction to Museology* e *The museum object as a document*, por serem estudos voltado a subsidiar o entendimento do objeto inserido no museu.

Em complementação vale pontuar a contribuição da pesquisa de Ivan Coelho de Sá⁵² (2019), *Matrizes do Pensamento Museológico de Gustavo Barroso*⁵³, que nos auxiliou na produção narrativa e referencial teórico. Em seu levantamento bibliográfico buscando as matrizes que deram auxílio à produção do livro *Introdução à Técnicas de Museu*, lançado em 1946 e 1947, conseguimos observar a absorção de diversos teóricos do século XIX identificados nesta pesquisa, auxiliando no entendimento da construção do pensamento museológico do início do século XX. Na dissertação de mestrado de Scheiner⁵⁴ (1988), *Apolo e Dionísio no templo das musas. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental* encontramos a conceitualização do termo Museu Tradicional Ortodoxo. E no trabalho de Claudia Regina Alves da Rocha⁵⁵, *Da Pinacoteca ao Museu: Historicizando processos Museológicos* de 2014, buscando o entendimento do processo de construção do espaço da Pinacoteca e, desta forma, a inserção do profissional da Restauração de quadros e Conservador da Pinacoteca, criados concomitantemente.

Considerando a Museologia e a Conservação como pedra angular desta pesquisa, e a utilização do campo da História como parte fundamental na construção das reflexões propostas, vale citar, em complementação a Ginsburg⁵⁶ (1986) apresentado anteriormente, os trabalhos de Michel de Certeau⁵⁷ (1982), *A escrita da história*; Etienne⁵⁸ (2017), *The Restoration of Paintings in Paris, 1750-1815, Practice,*

⁴⁹ Cf. APPELBAUM. *Conservation Treatment Methodology*, 2010.

⁵⁰ Cf. MICHALSKI; PEDERSOLI JR. *The ABC Method: a risk management approach to the preservation of cultural heritage*, 2016.

⁵¹ Cf. MAROEVIC. *Museology as a field of knowledge*, 2000; MAROEVIC. *Introduction to Museology*, 1998; MAROEVIC. *The museum object as a document*, 1994.

⁵² Cf. SÁ. *Matrizes do Pensamento Museológico de Gustavo Barroso*, 2019.

⁵³ Cf. BARROSO. *Introdução à Técnicas de Museu*, 1946; 1947.

⁵⁴ Cf. SCHEINER. *Apolo e Dionísio no templo das musas. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental*, 1988.

⁵⁵ Cf. ROCHA. *Da Pinacoteca ao Museu: Historicizando processos Museológicos*, 2014.

⁵⁶ Cf. GINZBURG. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 143-179.

⁵⁷ Cf. CERTEAU. *A escrita da história*, 1982.

⁵⁸ ETIENNE. *The Restoration of Paintings in Paris, 1750-1815, Practice, Discourse, Materiality*, 2017.

Discourse, Materiality; Dias⁵⁹ (2009), *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)* e Squeff⁶⁰ (2012), *Uma Galeria para o Império: A coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes* na forma de referencial histórico e debate contextual.

Em relação às análises físico-químicas efetuadas na obra selecionada como estudo de caso, nos embasamos na conceituação teórico e metodologia de Barbara. H. Stuart⁶¹, *Analytical Techniques in Materials Conservation* de 2007, comparando os resultados obtidos ao livro *Pigment Compendium* de Eastaugh, et al.⁶² (2008) e ao banco de dados⁶³ “The Conservation and Art Materials Encyclopedia Online” (CAMEO), entre outros.

O objetivo da coleta destas fontes, primárias e secundárias, foi identificar e diferenciar os trabalhos de conservação e restauro executadas por Nascimento entre 1855 e 1876, em relação as intervenções restaurativas posteriores. A premissa foi que essas poderiam ser detectadas por aspectos formais, estilísticos, materiais ou documentais. No entanto, reconhecemos a possibilidade de as lacunas documentais impedirem a identificação.

Buscando dispor e organizar os dados coletados de forma a desenvolver uma lógica narrativa, dividimos a pesquisa em cinco capítulos.

No primeiro, “Encontros e desencontros epistemológicos: Definições iniciais e panorama geral”, apresentamos o levantamento teórico que subsidiou a pesquisa com a intenção de expor o lugar de fala, as terminologias e definições utilizadas em cada campo. Nessa etapa, evidenciamos três momentos distintos nos processos que tangem a Museologia e a Conservação. O primeiro corresponde temporalmente a meados do século XIX, no qual observamos a inclusão do profissional da Conservação e da Restauração na Academia Imperial de Belas Artes.

O segundo, refere-se ao início do século XX até a década de 1970, destacando as atividades do *Curso de Museus* organizado por Gustavo Barroso que buscava injetar mão de obra especializada nos museus, em um processo de síntese e expansão do campo Museológico, e em concomitância evidenciamos que este se valia tanto de conhecimento específico da Conservação e da Restauração quanto de laboratórios ofertados por Edson Motta, representante do IPHAN, para suprir a carência do curso nas atividades práticas relacionadas ao restauro.

⁵⁹ Cf. DIAS. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*, 2009.

⁶⁰ Cf. SQUEFF. *Uma Galeria para o Império: A coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*, 2012.

⁶¹ Cf. STUART. *Analytical Techniques in Materials Conservation*, 2007.

⁶² Cf. EASTAUGH; et al. *Pigment Compendium*, 2008.

⁶³ CAMEO. *The Conservation and Art Materials, 2023. Encyclopedia Online*. Disponível em: cameo.mfa.org; Acessado em: 10 de janeiro de 2023.

O terceiro intervalo temporal situa-se após a década de 1970, momento em que há uma mudança de paradigma na Museologia, aproximando-a de sua conformação atual, enquanto a Conservação-Restauração passa a integrar as universidades federais brasileiras. Conseqüentemente, há uma cisão: a Museologia volta-se para a Conservação Preventiva, enquanto a Conservação-Restauração busca oficialização e reconhecimento profissional.

No segundo capítulo, “Carlos Luiz do Nascimento: Entre a História e a Conservação”, apresentamos o Conservador e Restaurador envolvido nas atividades da Academia, assim como a Pinacoteca como espaço de atuação deste. Buscamos desenvolver uma narrativa construída a partir de um corpus documental constituído por ampla variedade tipológica de documentos arquivísticos e acervos bibliográficos. Partimos das atas, documentos, regimentos e arquivos relacionados à AIBA, atualmente depositados no acervo do Museu Don João VI, e dos artigos jornalísticos e catálogos da Academia localizados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional que debatiam este espaço e a atuação de Nascimento.

No segundo capítulo, “Carlos Luiz do Nascimento: Entre a História e a Conservação”, apresentamos o Conservador e Restaurador envolvido nas atividades da Academia, assim como a Pinacoteca como espaço de atuação deste. Buscamos desenvolver uma narrativa construída a partir de um corpus documental constituído por ampla variedade tipológica de documentos arquivísticos e acervos bibliográficos partindo das atas, documentos, regimentos e arquivos relacionados à AIBA, atualmente depositados no acervo do Museu Don João VI, e dos artigos jornalísticos que debatiam este espaço e sua atuação especialmente os disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Por sua vez, o terceiro, “Segredos necessários, tratados e manuais”, busca entender as principais fontes disponíveis em meados do século XIX, procurando compreender as práticas e materiais utilizados no cotidiano dos artistas-restauradores.

No quarto capítulo, “Da Academia ao Museu: práticas e materialidade em transição”, buscamos aspectos que evidenciassem as transformações pelas quais a AIBA passou na transição do século XIX para o XX, o que inclui mudanças de denominação institucional, transferência do acervo e tutela dos quadros da Pinacoteca, que passaram a ser administrados pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1890 e posteriormente pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) em 1937. Esse levantamento almejou compreender as mudanças nas práticas e referenciais que nos auxiliassem a caracterizar e distinguir os trabalhos de Nascimento em relação aos restauradores que entraram posteriormente na instituição e que, de alguma forma, relacionaram-se com a Coleção Lebreton.

Por fim no quinto capítulo, “Análise da Coleção Lebreton: cruzamento dos dados”, buscamos nos orientar por métodos quantitativos e qualitativos, objetivando relacionar as informações coletadas⁶⁴. Retomamos o material produzido e o confrontamos com a intenção de delinear as intervenções executadas por Nascimento⁶⁵.

Após a triagem, foram selecionadas duas obras para estudo de caso, “A Morte de Germânico”⁶⁶ e “Vênus e Amores”⁶⁷. Nessas, foram aplicadas análises iconográficas e iconológicas⁶⁸, comparando-as com outras pinturas disponíveis em instituições *sui generis*. Além disso, realizamos o estudo organoléptico, buscando características físicas que sugerissem intervenções anteriores, como restaurações, reentelamentos, marcas, lacunas, reintegrações cromáticas e craquelês consolidados.

Concomitantemente, foram coletados os *laudos de restauração*⁶⁹ e efetuadas análises não invasivas, como fotografias na faixa do visível, na região do ultravioleta (365nm e 254nm), infravermelho⁷⁰ (1000nm) e radiografia. Os resultados obtidos foram comparados com as informações contidas no Sistema de Informação do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA/DONATO).

Posteriormente, procedemos ao Mapeamento Macro Elementar por Fluorescência de Raios-X (MA-XRF)⁷¹, técnica analítica em que as imagens e espectros resultantes fornecem informações relacionadas aos elementos distribuídos na obra. Além disso, utilizamos a Espectroscopia por espalhamento de luz Raman⁷², que nos auxiliou na caracterização de alguns pigmentos presentes nas tintas⁷³.

Ambas as pinturas foram definidas como pertencentes à Coleção Lebreton e estão relacionadas à lista de obras trazidas por Joaquim Lebreton em 1815. Elas

⁶⁴ REEDY; REEDY, 1988, p.3.

⁶⁵ Por exemplo, se identificarmos a utilização de BEVA 371 para o reentelamento ou reforço de bordas, sabemos que as intervenções, possivelmente, ocorreram após 1970 quando o material passa a ser difundido. Assim como a utilização de Paraloid B-72 como camada de proteção só acontece após 1972 e a utilização de cera microcristalina tem ampla produção para fins de restauração após 1930. CAMEO, *Conservation & Art Materials Encyclopedia Online*. Disponível em: <http://cameo.mfa.org/>. Acesso em: 06 de abril de 2023.

⁶⁶ Morte de Germânico; autor desconhecido; óleo sobre tela; 73cm x 98 cm; local de produção desconhecido; pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁶⁷ Vênus e Amores; autor desconhecido; óleo sobre tela; 69 cm x 114 cm; local de produção desconhecido; pertence ao Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁶⁸ PANOFSKY, 2001, p.47-87.

⁶⁹ Este documento é um relatório sintético que compila o estado de conservação da obra de arte, informações relativas ao bem e tratamento executado para mitigar as deteriorações encontradas.

⁷⁰ Cf. COSENTINO, 2015, p. 53-62.

⁷¹ Consiste na captura de um espectro característico de elementos presentes na amostra, fazendo-se incidir sobre ela um feixe de raio-X. Esse exame permite a identificação de alguns elementos por sua série única de energias. MENDES; DANTAS; SOUZA; CHIOSSI, 2016, p. 3.

⁷² Essa análise envolve a captura de um espectro vibracional das moléculas presentes na amostra, utilizando o espalhamento de luz. Realizado ao incidir um laser de comprimento de onda específico sobre a amostra. A análise comparativa desse espectro possibilita a identificação de materiais específicos presentes na amostra. MENDES; DANTAS; SOUZA; CHIOSSI, 2016, p. 3.

⁷³ STUART, 2007, p. 109.

passaram por intervenção entre 1859 e 1864, período em que Carlos Luiz do Nascimento trabalhava na instituição.

Desta forma, procedemos de uma objetiva macro ao aporte micro, filtrando e afinando as possibilidades e conseqüentemente aumentando as chances de encontrarmos testemunhos que compreendam o recorte almejado. Há de se considerar que não estamos buscando uma forma reducionista de se conceituar as atividades de Conservação e Restauro em meados do século XIX, pelo contrário, neste processo procuramos formas fractais, não-lineares, entendendo que “A vida cultural das ciências sociais evolui por meio de um desdobramento de distinções fractais”⁷⁴. No sentido de que, uma estrutura fractal:

ocorre quando a distinção que ela traz se repete em diferentes níveis de abstração, quando a “pequena estrutura” recapitula a “estrutura maior” ou, mais especificamente, quando “a relação dos termos gerais é recapitulada nos específicos”⁷⁵.

Ao final, observamos as diversas intervenções pelas quais as obras passaram delimitando-as em contextos específicos, e identificamos possíveis áreas que apresentam restaurações executadas por Carlos Luís do Nascimento. Conseqüentemente, ampliamos a documentação referente às pinturas “Morte de Germânico” e “Vênus e Amores”.

Tomando a afirmativa de que a pesquisa no campo Museológico no Brasil “ainda se ressentia de projetos que possam analisar e redimensionar alguns aspectos de sua história, de seu desenvolvimento e de suas transformações, inclusive das origens de suas bases teóricas”⁷⁶, e pontuando que essas passam por noções de conservação, organização, arrumação, catalogação, restauração, entre outros⁷⁷, a importância desta pesquisa reside na evidência de que, no contexto brasileiro, a Conservação-Restauração e a Museologia são complementares, cabendo a cada qual sua parte na missão de preservação dos bens materiais que compõem os museus que salvaguardam o patrimônio cultural. Por esse motivo, aprofundamos nossa pesquisa em meados do século XIX, momento em que, sob uma mesma semente, ambos os campos parecem tender a germinar, enriquecendo o debate epistemológico.

⁷⁴ ABBOTT, 2001, p. 157; DOWLING, 2001 apud MOORE; MULLER, 2003, p. 1351.

⁷⁵ Idem, 2003, p. 1351.

⁷⁶ SÁ, 2019, p. 37.

⁷⁷ Ibidem, 2019, p. 6.

CAPÍTULO 1

Encontros e desencontros epistemológicos: definições iniciais e panorama geral

1. Encontros e desencontros epistemológicos: Definições iniciais e panorama geral.

Buscando equilibrar o entendimento das definições utilizadas, optamos por iniciar esclarecendo algumas terminologias adotadas que nos acompanharão ao longo dos próximos capítulos. Desta forma, faz-se necessário um breve panorama do campo da Conservação, tendo em vista a evidenciação das diferentes narrativas que compõem o tema, assim como prover o ferramental necessário para seu debate e reflexões.

De forma sintética, a restauração pode ser entendida como um conjunto de ações interventivas inseridas no processo de conservação de um bem com a intenção de preservar os valores a ele atribuídos. Esta questão é elemento de reflexão tanto para os profissionais denominados "Conservadores(as)-Restauradores(as)" quanto para os "Museólogos(as)". Esses termos foram elaborados ao longo do tempo, adquirindo significações e definições diversas. Neste capítulo, nosso objetivo foi analisar o desenvolvimento desses quando se tangenciam, com a intenção de fornecer uma visão geral das discussões relacionadas à conservação de bens culturais musealizados.

Peter Van Mensch⁷⁸ aponta que a introdução dos termos Museologia e Museografia não foram amplamente documentadas. Em sua pesquisa de doutorado de 1992, na Universidade de Zagreb, o autor indica que o termo museografia despontava em uso desde o início do século XVIII, enquanto Museologia apareceria somente na segunda metade do século XIX. Ambos os termos, aparentemente, emergiram na Alemanha, no trabalho de Neickelius, em 1727, que percebia a museografia como o entendimento e estabelecimento dos museus e de Martin, em 1869, que definia a Museologia como a exibição e preservação de coleções naturais.

Embora tenhamos encontrado a utilização do termo “estudos muzeológicos”⁷⁹, no Brasil, pela primeira vez em 1838, como veremos no próximo capítulo. A ampla utilização deste termo está, de certa forma, atrelada ao desenvolvimento do “Curso de Museus”⁸⁰ e às definições propostas por Gustavo Barroso no livro *Introdução à Técnicas de Museus* de 1946.

No contexto fluminense da década de 1940, Gustavo Barroso, apresentava sua própria interpretação, especificando que a palavra “Museu” designava “coleções de qualquer natureza públicas ou particulares”, a Museografia seria a descrição de um museu, enquanto a Museologia seria:

⁷⁸ VAN MENSCH, 1992, p. 5.

⁷⁹ AMDJVI. Encadernados 6124, Correspondências Recebidas 1833-1843, 1838, p. 205.

⁸⁰ Atual Escola de Museologia, do Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCH), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

[...] o estudo científico de tudo o que se refere aos Museus, no sentido de organizá-los, arrumá-los, conservá-los, dirigi-los, classificar e restaurar os seus objetos. O termo é recente e resultou dos trabalhos técnicos realizados nos últimos decênios sobre a matéria. A Museologia abarca âmbito mais vasto do que a Museografia, que dela faz parte, pois é natural que a simples descrição dos Museus se enquadre nas fronteiras da Ciência dos Museus. Museólogo, portanto, é o técnico ou entendido em Museus.⁸¹

Ao considerarmos que o autor define a Museografia como “a descrição de um Museu ou dos Museus”⁸², podemos entender que o Museógrafo seria aquele que caracteriza, narra e detalha esse tipo de instituição. Consequentemente, um tratado de Museografia é uma obra que descreve o museu.

Enquanto a Museologia seria o estudo científico de tudo relacionado aos museus, envolvendo sua organização, arrumação, conservação, direção, classificação e restauração dos objetos⁸³. Consequentemente, na visão do autor, o Museógrafo seria o “Técnico de Museu” ou “Conservador de Museus”⁸⁴ que pratica o estudo dos processos que envolvem a instituição, descrevendo-os posteriormente.

O conceito de museu barroseano pode ser caracterizado por uma mistura de museu romântico e saudosista de raízes novecentistas combinado a um ideário moderno preconizado “nos Estados Unidos desde os anos de 1920 e que despontava e crescia na Europa das décadas de 1920, 1930 e 1940”⁸⁵.

Em adição, vale pontuar que a primeira associação de museus, segundo Van Mensch⁸⁶ e Ivo Maroevic⁸⁷, foi fundada em 1889, no Reino Unido⁸⁸, seguida pela *American Association of Museums*⁸⁹, em 1906. A primeira iniciaria a publicação do *Museums Journal* em 1901, enquanto no âmbito da segunda, foi formado o primeiro programa para o treinamento no Museu da Pensilvânia em 1908. Desta forma, a Museologia foi gradualmente reconhecida enquanto campo de interesse com identidade própria.

Nessa leitura, a definição de Barroso, embora aparentemente simples, faz distinção entre Museologia e Museografia por meio do caráter científico, apresentando um conceito “complexo e pessoal”⁹⁰. Museografia, por sua vez, alude à publicação do *Office International des Musées* (OIM)⁹¹, relacionada aos Anais da Conferência de

⁸¹ BARROSO, 1946, p. 6.

⁸² Ibid, 1946, p. 5.

⁸³ Ibidem, 1946, p. 6.

⁸⁴ Ambas as denominações foram utilizadas nas referências encontradas.

⁸⁵ SÁ, 2019, p. 85.

⁸⁶ VAN MENSCH, 1992, p. 10.

⁸⁷ MAROEVIC, 1998, p. 78.

⁸⁸ VAN MENSCH; MAROEVIC, loc cit. Denominada de *Museums Association*.

⁸⁹ VAN MENSCH; MAROEVIC, loc cit. Associação americana de Museus. Tradução nossa.

⁹⁰ SÁ, 2019, p.86.

⁹¹ Id, 2019, p.86. Escritório Internacional de Museus. Tradução nossa.

Madri, de 1934⁹², que, por meio do periódico *Mouseion*⁹³, publicado entre 1927 e 1940, buscava definir o termo e introduzir o cenário técnico-conceitual desse espaço de atuação.

Gustavo Barroso gerou um importante impacto no campo da Preservação do Patrimônio Cultural⁹⁴, e podemos destacar três principais vertentes: a criação do Museu Histórico Nacional (MHN)⁹⁵, as atividades da Inspetoria de Monumentos Nacionais e a implantação do curso especializado em museus.

Com o Decreto-Lei nº 15.596, de 1922⁹⁶ o Museu Histórico Nacional foi criado e inaugurado em 1º de outubro do mesmo ano. A ideia de um curso técnico, sugerida por Barroso, não foi implementada imediatamente, mas estabeleceu as fundações para o surgimento do curso de “Conservador de Museus” em 1932, dez anos depois.⁹⁷

A implantação desse no MHN, em 1932, foi um dos marcos para a Museologia brasileira⁹⁸, assim como para a Conservação⁹⁹. Entre os anos 1930 e 1940, era o único centro de formação de profissionais habilitados para trabalhar nos museus históricos e de belas artes do país¹⁰⁰.

Em relação à restauração em específico, a primeira disciplina voltada para o tema, denominada “Teoria, Conservação e Restauração da Pintura”, seria criada somente no curso de pintura, da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1951, e lecionada por Edson Motta¹⁰¹.

Acerca da atuação de Gustavo Barroso, na figura de docente do conteúdo de conservação e restauração na disciplina de “Técnica de Museus”, vale destacar a utilização dos artigos da revista *Mouseion* como referencial teórico e metodológico¹⁰².

Além de investir em Preservação e Conservação de acervos museológicos, desde aspectos de documentação, reserva técnica e acondicionamento, até procedimentos de controle ambiental e iluminação de exposições, a *Mouseion* preocupou-se, também, com questões, problemas, critérios e procedimentos técnicos específicos da Restauração, divulgando-os em vários números. Na década de 1930, a *Mouseion* tornou-se um dos principais veículos de disseminação não somente das questões específicas de Museografia, como já

⁹² Ibidem, 2019, p.86.

⁹³ Cf. Office International des Musées (OIM). *Mouseion* Paris: Revue Internationale de Muséographie, 1927-1940.

⁹⁴ OLIVEIRA, 2003 apud SIQUEIRA; GRANATO; SÁ, 2008, p.142.

⁹⁵ O Museu possuía a proposta de “Museu Ergológico” buscando unificar a visão dicotômica entre cultura de elite, caracterizada por uma visão oficial da história com um sentido atribuído de progresso e civilização e de uma cultura popular, marcada pela ideia de folclorismo, tradicionalidade e primitivismo. O todo, resultante destas duas partes, seria a cultura nacional. CABRAL, 2004, p. 38-39.

⁹⁶ BRASIL. Decreto-Lei nº 15.596, de 2 de agosto de 1922.

⁹⁷ RANGEL, 2012, p. 106.

⁹⁸ Idem, 2012, p. 106.

⁹⁹ CHIOSSI, 2018, p. 33.

¹⁰⁰ OLIVEIRA, 2003, p. 83 apud SIQUEIRA; GRANATO; SÁ, 2008, p.147.

¹⁰¹ SÁ, 2012, p. 18; 2019, p. 350.

¹⁰² SÁ, 2019, p. 351.

destacamos, mas também de Restauração. Por isso mesmo, esta revista foi a principal 'escola' de Barroso no que se refere à Restauração.¹⁰³

No quinto capítulo, intitulado “Como se fazem Restaurações”, podemos notar que Barroso entende a conservação e a restauração enquanto técnicas museográficas¹⁰⁴. Ademais, observa-se que a obra propõe uma combinação de apropriação teórica da Restauração Arquitetônica, utilizando como referência Viollet-le-Duc e Ludovic Vitet para exemplificar o que seria a primeira das três escolas de restauração, a “escola da unidade de estilo”¹⁰⁵, interpretada sob a ótica de Paul Léon¹⁰⁶, e o artigo *La restauration des monuments dans l'Espagne d'aujourd'hui*¹⁰⁷ de Leopoldo Torres Balbás, ambos presentes na *Mouseion* de 1932. As outras duas escolas seriam a “italiana” e a “eclectica”, as quais não são referenciadas diretamente¹⁰⁸.

A prática apresentada no livro de Barroso¹⁰⁹ compreende um referencial distinto. Objetivando um entendimento mais amplo do constructo deste podemos recorrer ao trabalho de Regina Liberalli para suprir estas lacunas informacionais.

Regina Liberalli foi aluna de Barroso entre 1936 e 1937¹¹⁰. No concurso aberto pelo Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), em 1939, que pretendia suprir os quadros técnicos do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes¹¹¹, Liberalli entrega um importante trabalho para a comissão examinadora¹¹².

Este trabalho apresentado como parte dos requisitos solicitados no concurso, encontra-se hoje no acervo do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS)¹¹³. A obra, *Conservação e Restauração de Obras de Arte*¹¹⁴, problematiza as exposições a partir da perspectiva da conservação, elencando como atribuições os cuidados com limpeza, transporte, salvamento, reservas e as condições dos locais de guarda e exposição, iluminação, umidade e temperatura¹¹⁵. No viés da restauração, atribui o surgimento da prática à Itália entre o final do século XVII e início do XVIII¹¹⁶ inserindo a discussão da necessidade de ensino sistemático em instituições museográficas, solução que vinha sendo debatida pelo OIM¹¹⁷. Em seu livro descreve

¹⁰³ Ibidem, 2019, p. 351

¹⁰⁴ SÁ, 2019, p. 339

¹⁰⁵ BARROSO, 1946, p. 84

¹⁰⁶ Cf. LÉON, 1917.

¹⁰⁷ Cf. TORRES BALBÁS, 1932.

¹⁰⁸ SÁ, 2019, p. 341

¹⁰⁹ BARROSO, 1946, p. 88-92.

¹¹⁰ SÁ, 2019, p. 351

¹¹¹ SÁ, 2007, p. 135

¹¹² CASTRO, 2013 p.110.

¹¹³ LIBERALLI, Acervo NUMMUS, Caixa 6, RLL 9552, 1939.

¹¹⁴ Cf. LIBERALLI, 1939.

¹¹⁵ LIBERALLI, 1939 apud CASTRO, 2013, p. 114.

¹¹⁶ LIBERALLI, 1939, p. 20-23.

¹¹⁷ O *Office International des Musées* (OIM) foi um órgão com campo de atuação relacionado a obras de arte e museus, implantado em 1926, vinculado ao Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IICI), braço executivo da Comissão Internacional de Cooperação Intelectual (CICI) aprovada pela Liga das

duas técnicas, a transposição e o reentelamento, sendo elas, respectivamente, a ação de substituir o suporte da pintura¹¹⁸ e a colocação de forro na forma de reforço do anteparo.

O texto é dividido em três partes: “Exames das Pinturas”, “Conservação das Pinturas” e “Restauração das Pinturas”. Suas referências perpassam manuais de conservação e restauro consagrados no século XIX, como Secco-Suardo e Horsin-Déon¹¹⁹ e artigos complementares como o *Les agents atmosphériques et la conservation des oeuvres d'art* de Corrado Ricci¹²⁰, publicado na revista *Mouseion* de 1931.

Vale ressaltar que em 1931 é subsidiada pela OIM, em Atenas, a conferência sobre a conservação de monumentos de arte e de história ficando conhecida como Conferência de Atenas¹²¹, que teria um importante impacto, tanto nas escolas de restauração definidas por Barroso como em sua promoção através dos materiais publicados na revista *Mouseion*. No entanto, o primeiro evento internacional organizado pela instituição ocorreu em 1930, em Roma, a escolha do local foi influenciada por interesses políticos. Benito Mussolini foi inspirado por seu Ministro da Educação, Corrado Ricci, com a intenção de fazer da restauração “o instrumento da sua luta contra a decadência moral da Itália e levar, assim, os intelectuais a apoiarem a sua política fascista.”¹²².

Ao levantarmos os documentos relacionados à conservação e ao restauro de obras, entre 1855 e 1876, nos arquivos do MNBA e do Museu Dom João VI, considerando as referências citadas nas obras *Introdução à Técnica de Museus*, na revista *Mouseion* e a bibliografia utilizada por Regina Liberalli; e ao ponderarmos que as publicações de curadores, conservadores, restauradores e de historiadores da arte fomentavam o que até aquele momento havia enquanto publicações pertinentes à museografia¹²³; Sugere-se a possibilidade de que, até 1880, não havia relação direta entre a teoria do restauro arquitetônico com a prática da conservação e restauração de pinturas no contexto fluminense.

Percebemos que, possivelmente, Barroso, no início do século XX, ao interpretar as publicações da revista *Mouseion*, imerso no contexto de debates que culminaram na criação da *Carta de Atenas*, acaba por ser o primeiro no cenário carioca, a desenvolver

Nações em 192. A OIM investe nos museus priorizando a museografia como “principal forma de atuação”, por meio de publicações temáticas como a revista *Mouseion* que teve ampla repercussão nos meios culturais da época. SÁ, 2020, p. 128; OLENDER, 2020, p. 300-304.

¹¹⁸ Neste caso, o tecido ou painel sobre o qual a pintura foi executada.

¹¹⁹ Esses manuais serão debatidos no quarto capítulo.

¹²⁰ RICCI, 1931, p. 8-13.

¹²¹ SÁ, 2019, p.349.

¹²² LEVEAU, 2011, p. 9 apud OLENDER, 2020, p.305.

¹²³ NEUSTUPNÝ, 1980, p. 28; SÁ, 2019, p. 614.

o ensino da restauração de bens culturais móveis baseando-se na teoria da restauração arquitetônica de forma explícita, possibilidade reforçada pela bibliografia utilizada por Liberalli. É possível que, neste momento, inicia-se a problemática dicotômica legada aos campos da Conservação-Restauração, e da Museologia no contexto brasileiro, em que a teoria nem sempre condiz ao fazer técnico, questão levantada por diversos autores¹²⁴.

Nota-se, nesse contexto, uma preferência por manuais de referência italiana¹²⁵ e francesa¹²⁶, complementados por artigos da revista *Mouseion* de origens diversas, à exemplo as publicações de *Méthodes de restauration et de conservation des peintures des écoles hollandaise et flamande* de Martin Wild¹²⁷, restaurador holandês, e *Les agents atmosphériques et la conservation des oeuvres d'art* de Corrado Ricci, citado anteriormente, ambos publicados na edição de 1931.

Ainda que as atividades de conservação e restauração da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro tenham ocorrido ativamente com a presença de profissionais contratados para esta atividade regularmente, entre 1854 e 1890, no contexto da AIBA, e posteriormente, de 1890 a 1915, na ENBA¹²⁸, podemos considerar que no início do século XX, há uma quebra com o sistema vigente, e o desenvolvimento de uma lacuna história, legando um apagamento que seria percebido apenas em trabalhos recentes¹²⁹.

1.1. A participação da Conservação na construção da Museografia

A conservação e a restauração são atividades e exercícios reflexivos cuja história se entrelaça no pano em que se desdobra a figura do Restaurador, do Conservador e do Museólogo. Assim, a fim de nos aprofundarmos nesses desdobramentos faz-se necessário considerarmos que são campos interdisciplinares por excelência, utilizando-se do *corpus teórico* de outras disciplinas como História da Arte, Química, Física, Sistemas da Informação e Artes Plásticas, para construir seu próprio *corpus*. Ao lado desses, estabelece-se uma rede de inter-relações cujas partes não são separadas e ainda que válidas em si mesmas, são uma unidade interconectada¹³⁰.

[...] aos valores tradicionais incorporam-se, em fluxo continuado, novos valores, num incessante movimento de hibritização, tão bem descrito por Canclini (1998) – onde o foco principal não é o que se extingue, mas o modo

¹²⁴ GONÇALVES, 2007, p.15; CUNHA, 2010, p.17; KÜHL, 2010, p. 294; COREMANS, 1964. In: URIBARREN, 2015. p. 257-270.

¹²⁵ Cf. SECCO-SUARDO, 1866.

¹²⁶ Cf. HORSIN-DÉON, 1851.

¹²⁷ Cf. WILD, 1931.

¹²⁸ Cf. CASTRO, 2013.

¹²⁹ CASTRO, 2013; ROCHA, 2014; CAVALCANTI, 2018.

¹³⁰ RUIZ-MATEOS, 1994, p. 113.

pelo qual as coisas se transformam. Neste sentido, resultaria inútil tentar compreender o patrimônio como mecanismo de resistência à perda: ele precisa ser compreendido como o que realmente é: um movimento continuado de transformação/ressignificação simbólica, que impregna e atravessa todo o tecido social.¹³¹

A profissão de Restaurador, que antes estava associada aos artistas, que ocasionalmente realizavam ações de recuperação estética ou substituição de partes de obras, começou a tomar uma nova forma no final do século XVIII e início do século XIX, ao menos na França, Itália e Inglaterra. Isso ocorreu concomitantemente ao processo de transformação das coleções particulares e do patrimônio real em coleções públicas, levando a um aumento significativo no número de instituições de guarda desses bens. Esse desenvolvimento tornou a cultura mais acessível ao público em geral e estabeleceu práticas e técnicas padronizadas para a preservação desses bens¹³².

A conscientização do objeto enquanto seus valores históricos, artísticos e arqueológicos passando ao *status* de monumentos de glória da nação ocorre paralelamente aos avanços científicos e ao desenvolvimento de novas tecnologias.

No entanto, é apenas ao longo do século XX que a Conservação-Restauração, assim como a Museologia, são oficialmente reconhecidas e definidas como tais em âmbito internacional, com o estabelecimento de uma estrutura legal específica em cada nação, contando com o respaldo supranacional. Isso auxiliou o desenvolvimento do senso de bem cultural público, o que foi fundamental para o surgimento dos serviços nacionais que buscavam a preservação do patrimônio cultural¹³³.

A conservação e a restauração, enquanto conjunto de práticas específicas institucionalizadas no Brasil, pode ser encontrada inserida em instituições ao menos, desde meados do século XIX. A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) foi uma das primeiras instituições a solicitar, em seu estatuto, a abertura de uma vaga para a atuação do “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacotheca”¹³⁴. A criação do cargo ocorreu em meio à reformulação da Academia implementada por Manuel Araújo Porto-alegre, pintor, poeta, jornalista e diretor da AIBA entre 1854 e 1857, e fez parte do programa de governo denominado “Reforma Pedreira”, empreendida por Luiz Pedreira do Couto Ferraz, ministro do Império no Gabinete da Conciliação entre 1853 e 1857¹³⁵.

Entre as medidas da reforma institucional, daremos destaque às relacionadas à conservação, a restauração e à criação da Pinacoteca. Dessa forma, percebemos uma proposta concebida como processo fundamental para o progresso e para a construção

¹³¹ SCHEINER, 2009, p. 53.

¹³² Cf. RUIZ-DE-LACANAL, 1994.

¹³³ RUIZ-DE-LACANAL, 1994, p. 113-114

¹³⁴ BRASIL. Decreto nº 1.603, de 14 de maio de 1855, Cap. VI.

¹³⁵ SQUEFF, 2000, p. 104.

de um “imaginário nacional”, com intenção de alinhar o Império com as chamadas “nações civilizadas”¹³⁶.

Até aquele momento, vale ressaltar que ocorreram algumas ocasiões em que foram conferidos títulos análogos a essa função. É o caso de José Estêvão Grondona, Vice-Cônsul da Sardenha, nomeado como “Restaurador, e Conservador dois Paineis, e pinturas” do “Real Musêo”¹³⁷ do Rio de Janeiro em 30 de dezembro em 1819¹³⁸ e Henrique José da Silva¹³⁹, designado como restaurador de quadros da coroa, possivelmente na década de 1820¹⁴⁰.

Há também a figura do Preparador. É o caso de Francisco Xavier Cardoso Caldeira ou Xavier dos Pássaros¹⁴¹, que, em 1784, a pedido do Vice-rei Luiz de Vasconcelos, passa a administrar o Museu Casa de História Natural ou Casa dos Pássaros, preparando insetos, pássaros e outros animais¹⁴².

Percebe-se que a figura do Preparador é muito próxima ao perfil de Conservador encontrado na Academia Imperial de Belas Artes, excluindo as atividades de restauração. Todavia, enquanto o Preparador visava a atuação frente a coleções naturais e objetos científicos, o Conservador e Restaurador orientava-se pelo manutenção das obras artísticas pertencentes à Coleção Nacional da Pinacoteca.

O acervo de quadros pertencente à AIBA foi formado, inicialmente, pelas peças adquiridas por Joaquim Lebreton¹⁴³ e pela Coleção Real¹⁴⁴. Sendo acrescida, ao longo do tempo, por meio de ofertas e doações de particulares, bem como com a aquisição das obras premiadas nas Exposições Gerais da AIBA e dos estudos recebidos da Europa pelos alunos que eram contemplados com bolsas concedidas aos vencedores dessas premiações¹⁴⁵.

As obras adquiridas por Lebreton, ao chegarem ao Brasil, foram armazenadas em uma sala do Tesouro Público¹⁴⁶. Posteriormente, em 1822, passaram ao Museu

¹³⁶ MATTOS, 1987 apud SQUEFF, 2000, p. 105.

¹³⁷ O Museu Real foi criado pelo Decreto, de 6 de junho de 1818, passando a denominar Museu Imperial e Nacional, após a independência do Brasil em relação ao Reino de Portugal em 1822, chegando à denominação de Museu Nacional, após a proclamação da república em 1889. BRASIL, 1889, p. 60-61.; BRASIL, 1886, p. 86.; SÁ; SÁ; LIMA, 2018, p. 3.

¹³⁸ FBN, 1823 p. 68; BARAÇAL, 2018, p. 10.

¹³⁹ DEBRET, 1839, p.94.

¹⁴⁰ Esta questão será trabalhada de forma mais aprofundada no próximo capítulo.

¹⁴¹ DIDONÉ & MAKWIECK, 2014 apud ALMEIDA; DANTAS, 2016, p.3; 2018, p. 3-4; 2019, p.1-8.

¹⁴² ALMEIDA; DANTAS, 2019, p. 3.

¹⁴³ Joaquim Lebreton (1760-1819) foi chefe do conjunto de profissionais e artistas conhecidos como “Missão Artística Francesa”, “Colônia Francesa” ou “Comissão Artística Francesa”. CASTRO, 2013, p.33.

¹⁴⁴ Segundo Baraçal (2017, p. 175), a primeira lista de obras transferidas do Museu Real (atual Museu Nacional) para a Academia Imperial de Belas Artes, em 1932 era composta por obras adquiridas por Joaquim Lebreton e José Estêvão Grondona, enquanto, a segunda lista, era constituída por obras identificadas como “Coleção Real”.

¹⁴⁵ SILVA; PINHEIRO, 2013, p.67.

¹⁴⁶ DEBRET, 1839, p.94.

Nacional¹⁴⁷ e, por fim, em fevereiro de 1832, foram encaminhadas à “Academia Nacional das Bellas Artes”¹⁴⁸.

Para a conservação dessas obras, apenas em 1854, Carlos Luiz do Nascimento, ex-aluno é oficialmente contratado, atuando na AIBA entre 1854 e 1876. Suas atribuições foram apresentadas no Decreto de 1855¹⁴⁹, que dava novos Estatutos à Academia. Dos cinco parágrafos relacionados à atribuição do cargo, três descreviam as atividades de conservação e um tratava das intervenções restaurativas, enquanto o quinto era referente ao repasse das ordens expedidas.

Alguns autores indicam semelhanças entre as ideias de Poléro y Toledo, na publicação, *Arte de la restauración*, de 1853¹⁵⁰, e as atribuições legadas pelo estatuto da AIBA¹⁵¹. No entanto, não há dados que confirmem ou refutem esta possibilidade, portanto, propomos o aprofundamento desta discussão no terceiro capítulo. O mesmo ocorre com os manuais de Simon Horsin-Déon, *De la conservation et de la restauration des tableaux*, publicado em Paris, em 1851¹⁵² e o manual prático *Il ristauratore dei dipinti*, de autoria de Giovanni Secco-Suardo¹⁵³, publicado em Milão, no ano de 1866¹⁵⁴.

Com a passagem do Império para a República em 1889, a Academia Imperial de Belas Artes recebe a denominação de “Escola Nacional de Bellas-Artes” (ENBA), sob um novo regimento definido pelo Decreto nº 983, de 8 de novembro de 1890. A presença de profissionais relacionados à prática da conservação e da restauração perpassou a história da instituição na AIBA, de 1854 até 1890, e na ENBA, de 1890 a 1915¹⁵⁵.

Vale destacar que, na ENBA, a denominação específica de Conservador-Restaurador passa a vigorar a partir de 1911, por meio do Decreto nº. 8.962, de 14 de setembro de 1911¹⁵⁶. Neste sentido, há uma progressiva especialização dos profissionais que atuavam nesses espaços. Esse processo, em suas continuidades e descontinuidades, acompanha a elaboração e complexificação de instrumentos legais em que a conservação de bens culturais se revela ponto angular de uma política de preservação do patrimônio cultural.

Considerando a alta circulação de informações nos períodos estudados, podemos deduzir que ocorreram trocas de conhecimento e contato com diversas bases teóricas, principalmente europeias, relevantes para o campo da Conservação. No

¹⁴⁷ BRASIL, 1823, p. 7; 119.; CAVALCANTI, 2018, p. 199.

¹⁴⁸ MN, SEMEAR, Arquivo 013, Pasta1, Doc. n. 159.

¹⁴⁹ BRASIL. Decreto nº1603, de 14 de maio de 1855, Artigo 131, Capítulo VI, parágrafos 2 a 4.

¹⁵⁰ Cf. POLÉRO Y TOLEDO, 1853.

¹⁵¹ CASTRO, 2013, p. 45-47.

¹⁵² Cf. HORSIN-DÉON, 1851.

¹⁵³ Cf. SECCO-SUARDO, 1866.

¹⁵⁴ CASTRO, 2013, p. 40-42.

¹⁵⁵ Cf. CASTRO, 2013.

¹⁵⁶ BRASIL. Decreto nº. 8.962, de 14 de setembro de 1911.

entanto, em maior ou menor medida, essas informações passaram por reflexões durante o processo de assimilação, adaptando-se à realidade brasileira.

Não muito distante deste perfil profissional de artistas-restauradores, Alberto Childe foi contratado, em 1911, como “Conservador de Arqueologia” no Museu Nacional. Childe que trabalhava no museu como artista, por indicação de Roquette-Pinto, passou a atuar como “Técnico de Restauração” dos objetos egípcios¹⁵⁷ na 4ª Secção do Museu Nacional¹⁵⁸.

A atuação de Alberto Childe concretiza a aproximação dos campos da Conservação e da Arqueologia no Brasil, marcada pela criação do cargo no Decreto nº 9211, de 15 de dezembro de 1911, que definia, no artigo 31, que cabia a este profissional “velar pelas colleções entregues a sua guarda, restaurando os specimens que lhe forem indicados pelo chefe de secção e professor de anthropologia e ethnographia”¹⁵⁹.

No campo do Patrimônio podemos destacar duas contribuições de Childe: a elaboração de um anteprojeto de lei de defesa do patrimônio artístico nacional, em 1920, e seu envolvimento na formação do primeiro Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)¹⁶⁰.

Em 1920, Bruno Álvares da Silva Lobo, membro da Sociedade Brasileira de Belas Artes e diretor do Museu Nacional, solicita à Alberto Childe a elaboração de um anteprojeto de lei de defesa do patrimônio artístico nacional¹⁶¹. Childe então envia um ofício em resposta ao diretor, que objetivava quase que exclusivamente a preservação de sítios arqueológicos. A proposta sugeria a desapropriação de todos os bens culturais defendendo a sua transferência ao poder público. No entanto, por não encontrar respaldo na Constituição de 1891, quase intocável em relação à propriedade privada, a proposta não despertou muito interesse do Poder Legislativo e do Poder Executivo¹⁶². A ação de desapropriação só se tornaria possível com a Constituição de 1934.

¹⁵⁷ KEULLER, 2008, p. 141.

¹⁵⁸ Inicialmente denominada seção de “numismática, artes liberais, arqueologia e usos das nações indígenas”, por meio do Decreto nº 123 de 3 de fevereiro de 1842. Entre outras funções o decreto propunha o estabelecimento do conselho administrativo no Museu Nacional e promovia o contato com outras províncias e outros museus da Europa. KEULLER, 2008, p. 53.

¹⁵⁹ CHIOSSI, 2018, p.30.

¹⁶⁰ Há de se considerar que o então Serviço do Patrimônio passa por diferentes denominações ao longo de sua existência, são elas: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN (197-1946); Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN (1946-1970); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (1970-1979); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Fundação Nacional Pró-Memória – SPHAN (1979-1981); Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Fundação Nacional Pró-Memória – SPHAN (1981-1985); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Fundação Nacional Pró-Memória – SPHAN (1985-1990); Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC (1990-1994); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (1994-Atualmente)

¹⁶¹ ANDRADE, 2012, p. 68; CHIOSSI, 2018, p. 31.

¹⁶² SILVA, 1996, p. 11; ANDRADE, 2012, p. 69-70.

Apesar de não ser efetivado, o anteprojeto de Childe é um dos primeiros com intenção de elaborar uma defesa do patrimônio cultural. Vale mencionar outros que o sucederam nesta investida. Alcides Maia em 1922, com intenção de manter no domínio público e conservar os lugares históricos; Gustavo Barroso, entre 1922 e 1930, com o objetivo de recolher, classificar e expor os objetos de importância histórica e erigir, vigiar e guardar o patrimônio artístico nacional; Carneiro Leão, em 1923, que propunha classificar e conservar os monumentos nacionais; Luiz Cedro, em 1923, que pretendia a classificação dos monumentos nacionais; Augusto de Lima, em 1924, que visava a proibição da saída de obras de arte tradicional brasileira; Blaise Cedrars com a intenção de inventariar, classificar e conservar os monumentos históricos; Lair Lins, em 1925, com o intento principal de catalogação dos objetos; Oswald de Andrade, que propôs a ferramenta do tombamento para o patrimônio nacional, ato que já era discutido em âmbito internacional¹⁶³; Araújo Pinto com a intenção de proteger o Patrimônio Histórico Artístico Nacional e o anteprojeto de Mário de Andrade de 1936 que passa por mudanças efetuadas por Rodrigo Melo Franco de Andrade e o grupo modernista e é implantado em 1937¹⁶⁴.

Os projetos e as instituições, pensadas entre as décadas de 1920 e 1930¹⁶⁵, passavam a perceber a proteção do patrimônio como parte de um constructo de identidade nacional¹⁶⁶. Assim como, o Decreto Lei nº 25 e a Lei nº 378, ambos de 1937, estabelecidos pelos esforços do grupo de intelectuais denominados “modernistas”, ligados a Rodrigo Melo Franco de Andrade que davam função e organizaram o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)¹⁶⁷.

Ao longo da década de 1920, crescem os movimentos que valorizavam os ideais de cultura nacional, ou por outra perspectiva, que pretendiam a implantação de sua própria visão de cultura, estabelecendo um jogo de poder. É neste contexto que o Museu Histórico Nacional (MHN) é criado pelo Decreto-Lei nº 15.596, de 1922, no governo do Presidente Epitácio Pessoa:

Tal instituição foi criada no âmbito das comemorações do Centenário da Independência do Brasil e em consonância com a política das oligarquias que predominou na República Velha, cujos privilégios foram ameaçados com a Revolução de 1930 e com a ascensão de Getúlio Vargas à Presidência.¹⁶⁸

¹⁶³ Segundo Olender (2020, p.306), a proposta do tombamento como ferramenta de proteção surgiu pela primeira vez em 1889, no Primeiro Congresso Internacional para a Proteção de Obras de Arte e dos Monumentos ocorrida em Paris.

¹⁶⁴ ANDRADE, 2012, p. 70-100; CHIOSSI, 2018, p. 31.

¹⁶⁵ O Ministério da Educação e Saúde, instituído após a Revolução de 1930, cria o Conselho Nacional de Cultura (Decreto-Lei nº 526, em 1938), o Serviço Nacional do Teatro (Decreto-Lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937), o Instituto Nacional do Livro (Decreto-Lei nº 93, de 21 de dezembro de 1937) entre outros aparatos culturais. BOTELHO, 2007, p.2 apud RANGEL, 2012, p. 104.

¹⁶⁶ RANGEL, 2012, p. 105.

¹⁶⁷ Atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

¹⁶⁸ SIQUEIRA, GRANATO, SÁ, 2008, p.142.

O Museu Histórico Nacional, dirigido por Gustavo Barroso, fomentou a implantação do “Curso de Museus” pelo Decreto-Lei nº 21.1129, de 7 de março de 1932. O curso formava profissionais habilitados para trabalhar nos museus históricos e de belas artes¹⁶⁹ e “Pela primeira vez, no Brasil as questões de Conservação e da Restauração foram trabalhadas como conteúdo de uma disciplina acadêmica”¹⁷⁰.

Com a ascensão de Getúlio Vargas à Presidência, em 1930, Gustavo Barroso foi destituído do cargo de diretor do MHN. Conseqüentemente, o historiador Rodolfo Garcia fica à frente da instituição, entre 1930 e 1932, realizando o projeto de Barroso e inaugurando-o¹⁷¹. Em 1932, sete meses após o início do curso, Garcia passa a ser diretor da Biblioteca Nacional (BN) e Gustavo Barroso, retorna à direção do MHN¹⁷².

Vale assinalar que o curso já estava previsto no decreto de criação do MHN, de 1922, por influência de Barroso, no entanto, não chegou a ser implantado. Entretanto, estabelecia as bases para a estruturação que seria criada dez anos mais tarde, em 1932¹⁷³.

A implantação do Curso de Museus no Museu Histórico Nacional é um dos marcos para a Museologia e para a Conservação no Brasil. Por este motivo e diversos profissionais do MNBA passaram por ele. Caracterizaremos brevemente seu desenvolvimento, focando em suas primeiras décadas, com a intenção de apresentar o que estava sendo construído em relação a conservação e restauração desses bens culturais, neste contexto. Com essa intenção, utilizamos como base o texto de Ivan Coelho de Sá, *Subsídios para a história da preservação no Brasil. A formação em conservação-restauração no Curso de Museologia da UNIRIO*, publicado nos Anais do Museu Histórico Nacional em 2012 e o livro do mesmo autor, *Matrizes do Pensamento Museológico de Gustavo Barroso* de 2019.

De forma sintética, o livro *Introdução à Técnica de Museus* de Barroso compreende o conteúdo aplicado ao curso, em específico, a disciplina “Técnica de Museus”, lecionada por ele, abordando “organização, arrumação, catalogação, classificação de objetos e restauração”¹⁷⁴. Em resumo, as atividades de organização seriam, no entendimento atual, algo próximo ao “plano museológico”, incluindo ações educativas e culturais; a arrumação compreendida a expografia e a iluminação; a catalogação ficava a cargo das ações relacionadas a documentação e informação, hoje

¹⁶⁹ OLIVEIRA, 2003, p. 83 apud SIQUEIRA; GRANATO; SÁ, 2008, p.147.

¹⁷⁰ SÁ, 2019, p. 350.

¹⁷¹ SIQUEIRA; GRANATO; SÁ, 2008, p.147.

¹⁷² WILLIAMS, 1997 apud COSTA, 2010, p.3-4.; SIQUEIRA, 2009, p.26.

¹⁷³ RANGEL, 2012, p. 106.

¹⁷⁴ Siqueira (2009, p. 20-25) ressalta que, de 1932 até 1944, segundo os relatórios de Atividades do Museu, o curso nada custava aos cofres públicos pelo fato dos professores serem os funcionários que não recebiam a mais pela docência.

área correlata às ciências da informação; a classificação compreenderia a identificação, e o processo de “thesaurização”¹⁷⁵ abrangendo o desenvolvimento de nomenclaturas técnicas; por último, a restauração seria composta por diagnóstico da deterioração e tratamento, ou como definido por Barroso, “terapêutica”¹⁷⁶.

Em relação à teoria adotada pelo autor há a menção de três escolas, como suscitado anteriormente: a da “unidade de estilo”, baseando-se em Eugène Viollet-le-Duc e Ludovic Vitet; a “italiana”, com a intenção de respeitar o espírito dos monumentos e objetos ao propor a conservação dos valores adquiridos, sem preocupação com a unidade do estilo; e a “eclectica”, que seria a mais utilizada e que respeitava as camadas históricas deixando visíveis as partes renovadas¹⁷⁷. Estas duas últimas escolas estariam próximas as posturas de Camillo Boito¹⁷⁸, restaurador que segundo teria sintetizado uma posição “moderada e intermediária entre Viollet-le-Duc, cujos preceitos seguiu durante certo tempo, e [John] Ruskin, sintetizando e elaborando princípios que se encontram na base da teoria contemporânea da restauração”¹⁷⁹ e que teria importante influência na transição do século XIX para o XX.

Outra relação estabelecida é a separação em escolas de Restauração efetuada por Barroso, em referência à *Carta de Atenas*, de 1931¹⁸⁰. Vale pontuarmos que a primeira tradução para o português, a pedido da Inspeção de Monumentos Nacionais em 1937, foi efetuada por Nair de Moraes Carvalho, ex-aluna, professora e coordenadora, do Curso de Museus. Registro que serviu como material didático para a disciplina “Técnica de Museus”.

Vale retomar que durante a Conferência de Roma, que ocorreu em 1930, desdobrou-se a proposta da Conferência de Atenas realizada em 1931 que gerou a *Carta de Atenas*¹⁸¹. As recomendações contidas nesta ajudaram no processo de consolidação das ideias de Camillo Boito que ponderava ser possível “conciliar a leitura de monumento-documento com fruição artística presente, mediante a diferenciação de matéria e das partes novas necessárias a lograr sua consolidação e uso social.”¹⁸².

A elaboração da carta teve a participação ativa de Gustavo Giovannoni, marcada pela ideia de “restauração filológica” ou “científica”¹⁸³ que propunha o respeito às várias estratificações do bem e da diferenciação entre intervenções. Assim como foi relevante

¹⁷⁵ Pode ser entendido como um processo para a criação de um dicionário de sinônimos, úteis para uma variedade de finalidades como agrupamento linguístico, “um recurso no qual palavras com significados semelhantes são agrupadas”. KILGARRIFF; YALLOP, 2000, p. 1371.

¹⁷⁶ BARROSO, 1946, p.89; SÁ, 2012, p. 14.

¹⁷⁷ BARROSO, 1946, p. 84.

¹⁷⁸ SÁ, 2012, p. 15; 2019, p. 345.

¹⁷⁹ KÜHL, 2003, p. 9.

¹⁸⁰ SÁ, 2012, p. 15.

¹⁸¹ KÜHL, 2010, p. 291.

¹⁸² AZEVEDO, 2003, p. 20.

¹⁸³ CARBONARA, 1997, p. 231-233 apud KÜHL, 2007, p. 199.

para a construção da *Carta de Veneza*, em 1964, na qual, este conceito associava-se à concepção do restauro crítico, proposta por Cesari Brandi, que problematizava a dimensão formal e “trazia a discussão para teoria estética e questões relacionadas a percepção próprias da primeira metade do século XX”¹⁸⁴.

Outra contribuição relevante de Camillo Boito reside na distinção entre Conservação e Restauração. Boito enfatiza que a Conservação deve ser considerada uma responsabilidade coletiva e compartilhada por todos, ao passo que a Restauração é concebida como uma disciplina distinta, igualmente necessária.¹⁸⁵

Os estudos preliminares da *Conferência de Atenas* foram publicados na revista *Mouseion*, n. 13 e 14¹⁸⁶, amplamente utilizada por Gustavo Barroso. Para o docente do curso de “Conservador de Museus”, a Conservação deveria ser eminentemente preventiva. Tendo preferência à higienização do acervo em relação as ações mais interventivas, respeitando a pátina que o tempo traz. No caso em que as restaurações fossem necessárias utiliza a expressão “cada caso apresenta caráter particular”¹⁸⁷, interessante por remeter a um “mantra” amplamente difundido no cenário da Conservação e da Restauração no Brasil que é: “cada caso é um caso”¹⁸⁸, em alusão à ideia de que cada projeto é único com diversas abordagens possíveis. Camillo Boito buscava em estudos de caso a ideia de que cada restauração constituía um objeto “único e distinto”¹⁸⁹, composto por particularidades e, portanto, deveria ser tratada de maneira específica.

Outra colocação no texto de Barroso é a diferenciação entre pátina e sujeira. Segundo o autor, deve-se “Respeitar sempre a pátina, que é a assinatura do tempo”¹⁹⁰, e “os monumentos devem conservar os traços de todas as épocas, que são a sua própria história”¹⁹¹, possivelmente indicando que sua abordagem tenderia ao restauro definido por ele como “ecclético”.

Há também referências à variação de umidade atmosférica indicando que as oscilações não deveriam ter uma grande alteração resultando em uma boa conservação¹⁹². Entre as possíveis referências utilizadas pelo autor, esta indicação consta no texto *Méthodes de restauration et de conservation des peintures des écoles hollandaise et flamande*, artigo publicado na revista *Mouseion*, n. 15, de 1931 por Martin de Wild, conservador e restaurador holandês. Segundo Wild,

¹⁸⁴ KÜHL, 2010, p.290;292; 295.

¹⁸⁵ KÜHL, 2002, p.21-22.

¹⁸⁶ SÁ, 2020, p. 143.

¹⁸⁷ BARROSO, 1946, p. 88.

¹⁸⁸ GONÇALVES, 2007, p.13.

¹⁸⁹ Cf. OLIVEIRA, 2009.

¹⁹⁰ BARROSO, 1946, p. 86.

¹⁹¹ Ibidem, 1946, p. 90.

¹⁹² Ibid, 1946, p. 27.

As condições em que as pinturas podem ser exibidas variam ad infinitum, mas não há nenhum que os proteja de toda a influência atmosférica, isto é, mudanças na temperatura e variações na umidade do ar. Mas essas são precisamente as causas que produzem, ao longo do tempo, os fenômenos mais lamentáveis. Os painéis e telas que servem de suporte às pinturas passam por influência constante das mudanças atmosféricas.¹⁹³

Barroso adota o argumento deste autor, ao alegar que a deterioração de telas e painéis é influenciada por diversos fatores, destacando-se as variações na temperatura e as flutuações na umidade do ar como as principais causas dos danos mais significativos observados nesses suportes.

Outro artigo que desenvolve a mesma conclusão nesta revista é o trabalho de John McCabe, Superintendente de Edifícios do Museu de Arte de Cleveland nos Estados Unidos. *Humidification de l'air et aération dans les musées*, publicado em 1931, na revista *Mouseion*, no qual indica que o melhor nível de umidade para “pinturas e outras obras de arte, bem como para visitantes, estava entre 55 e 60 por cento, independentemente da temperatura ou época do ano.”¹⁹⁴.

Em 1944 a matriz curricular do Curso de Museus é alterada, vigorando até a década de 1960¹⁹⁵. A disciplina de “Técnica de Museus” continuava a ser oferecida ao primeiro ano e, dentre seus tópicos no que concerne a preservação constam: restauração, regras e princípios técnicos. Provavelmente, é neste tópico que se trabalhavam as teorias da restauração¹⁹⁶. Na disciplina de pintura, três tópicos faziam referência à conservação e a restauração: “Técnicas essenciais”, na qual eram apresentadas as construções, instalações, estética, conservação e restauração; “Técnicas de restauração”, que trabalhava as causas de desgaste e envelhecimento das pintura, as principais “doenças” dos trabalhos pictóricos e seus tratamentos; e os “Exames científicos” que apresentava as camadas composicionais, processos de identificação, exames de raios X, infravermelho, ultravioleta, célula fotoelétrica e exames microquímico, colorimétrico e espectroscópico assim como pretendia a discussão dos resultados obtidos. Neste último tópico também estavam inclusos debates relacionados às falsificações.

Além disso, estava planejada uma parte prática nas seções de restauração do MHN e do MNBA, bem como em sua reserva técnica. A professora Ecylla Castanheira

¹⁹³ Tradução nossa. [Original] Les conditions dans lesquelles on peut exposer les tableaux, varient à l'infini, mais il n'en est pas qui les mettent à l'abri de toute influence atmosphérique, c'est-à-dire des changements de température et des variations du degré d'humidité de l'air. Or ce sont là précisément les causes qui produisent, avec le temps, les phénomènes les plus regrettables. Les panneaux et les toiles qui servent de support aux peintures subissent constamment l'influence des changements atmosphériques. WILD, 1931, p. 41.

¹⁹⁴ Tradução nossa. [Original] [...] oeuvres d'art, comme du reste aux visiteurs, était entre 55 et 60 pour cent, indépendamment de la température ou de l'époque de l'année. MCCABE, 1931, p. 52.

¹⁹⁵ O novo regulamento do Curso de Museus é estabelecido pelo Decreto n° 16.078, de 13 de julho de 1944.

¹⁹⁶ SA, 2012, p. 16.

Brandão, que lecionou na disciplina de pintura do Curso de Museus entre 1964 e 1974, mencionou em uma entrevista para um artigo de Ivan Coelho de Sá que não havia condições para aulas práticas no Curso de Museus¹⁹⁷. Como alternativa, os alunos visitavam o laboratório do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), onde o Prof. Edson Motta oferecia explicações e demonstrações sobre tratamentos básicos de restauração de pinturas. Na época não existia um laboratório com a estrutura adequada para a conservação e restauração em nível nacional. Portanto, as oficinas eram improvisadas como uma solução temporária. Entre as décadas de 1930 e 1970, houve uma tendência de estagnação nesses "laboratórios" dos museus, principalmente porque a maioria dos profissionais envolvidos eram artistas e artesãos com habilidades manuais consideráveis¹⁹⁸.

O curso buscava constantemente uma aproximação da prática museográfica. Anyone Costa¹⁹⁹, professor do curso na cadeira de Arqueologia Brasileira, dizia preparar funcionários com a capacidade de servir nos museus, garantindo a preferência de suas nomeações nas vagas do MHN²⁰⁰.

No discurso de Barroso, presente no memorial intitulado *A carreira de Conservador*, publicado nos *Anais do Museu Nacional*, é possível identificar a defesa da concepção de museus como instituições voltadas para a promoção de ciência e arte, bem como o seu papel na formação de especialistas. Além disso, ele discute a resistência à mudança da denominação "Conservador de Museu" para "Museólogo" ou "Museologista," destacando que o título de Conservador era amplamente reconhecido, enquanto a designação de Museólogo ainda era pouco conhecida em várias instituições ocidentais. Ele também faz uma comparação interessante, afirmando que um museu pode ser considerado essencialmente como um "Conservatório." Efetivamente, o termo "Museografia" passou a ser amplamente adotado, no contexto do curso de "Conservador de Museus", no início da década de 1970²⁰¹.

Para definir o profissional de Conservação, Barroso utiliza como referência o dicionarista Larousse, "um funcionário especializado, encarregado da guarda de certos depósitos ou da defesa de certos direitos" combinada a definição de Maximiano Lemos,

¹⁹⁷ SÁ, 2012, p.17.

¹⁹⁸ Idem, 2012, p.17.

¹⁹⁹ Professor da cadeira de Arqueologia Brasileira com o cargo de 3º Oficial no MHN, encarregado dos trabalhos de escrita e prestar serviços na biblioteca e nos arquivos das sessões, assim como conservação dos livros e documentos, organização dos catálogos e na consulta pública. Função que seria atribuída a alguns conservadores que se habilitassem no Curso. BRASIL. Decreto nº15.596 de 2 de agosto de 1922, Artigo nº17, Artigo nº55.

²⁰⁰ O JORNAL, 1934 apud SIQUEIRA, 2009, p. 24.

²⁰¹ SÁ, 2019, p. 88.

na qual o conservador é apresentado como “um funcionário público encarregado de guardar e conservar um arquivo de estabelecimento científico”²⁰².

Diversos alunos recém-formados no curso foram absorvidos por instituições ligadas ao patrimônio tendo um importante impacto no campo. Vale citar, Luiz Castro Faria, 1934-1935²⁰³; Regina Liberalli, 1936-1937²⁰⁴; Lygia Martins Costa, 1938-1940²⁰⁵, que trabalharam respectivamente no Museu Nacional, Museu Nacional de Belas Artes e no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

1.2. A estruturação do campo do Patrimônio no século XX: Contextos da Conservação

Há uma clara disputa de poder que se segue na criação de práticas, instrumentos e instituições em relação ao que se estabelecia enquanto patrimônio cultural nacional. Com a Constituição de 1934²⁰⁶ criou-se um cenário favorável para que Gustavo Capanema, Ministro da Educação, solicitasse a elaboração de um plano geral de conservação e aproveitamento dos monumentos nacionais²⁰⁷. Havia a intenção de aprimoramento da legislação, com o objetivo de registrar os monumentos históricos e seu estado de conservação; estabelecer órgãos administrativos voltados aos trabalhos de reconstrução e restauração; e criar museus regionais atrelados ao reaproveitamento de edifícios representativos, que acolheriam o mobiliário e objetos de arte popular, formando núcleos de pesquisa²⁰⁸.

Visando a criação de um projeto legislativo o Ministro Capanema solicita a Mario de Andrade, diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo, a elaboração de um anteprojeto, entregue em 23 de março de 1936²⁰⁹, contendo uma proposta de organização do SPHAN²¹⁰.

A proposta de Mario de Andrade atribuía ao SPAN a organização de museus nacionais por meio da “Seção de Museus”, chefiada pelo próprio diretor do Serviço,

²⁰² BARROSO, 1947, p. 232.

²⁰³ SIQUEIRA, 2009, p. 116.

²⁰⁴ CASTRO, 2013, p. 110.

²⁰⁵ SÁ, 2015, p. 133-134.

²⁰⁶ A Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 16 de julho de 1934, Capítulo II, Educação e Cultura, artigo n°148, atribuía a União aos Estados e Municípios a incumbência de desenvolver as ciências, artes, letras e cultura em geral e proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país.

²⁰⁷ ANDRADE, 2012, p. 106.

²⁰⁸ Ibidem, 2012, p. 105.

²⁰⁹ Ibid, 2012, p. 106.

²¹⁰ SPHAN/*pró*Memória, 1980.

justificando que, assim, não seria criado mais um organismo, evitando o aumento de funcionalismo²¹¹.

O anteprojeto também propunha a criação dos “Livros do Tombo”²¹² e do Conselho Consultivo²¹³, entre outras ações. Entretanto, segundo Rodrigo Melo Franco de Andrade, não dava o “prestígio desejável” à organização técnica e administrativa do Serviço e previa “instituições que as condições do país talvez não comportassem”²¹⁴.

O projeto para a criação do órgão é enviado à Presidência da República para consideração, indicando Rodrigo Melo Franco de Andrade como diretor²¹⁵. Sua aprovação resultou na Lei nº 378, de 1937, que oficializava a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional²¹⁶.

Em relação ao MHN, MNBA e o Curso de Conservador de Museus, a lei estabelecia que:

Art. 46. Fica creado o Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o Paiz e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimonio historico e artístico nacional.

[...]

§ 3º O Museu Historico Nacional, o Museu Nacional de Bellas Artes e outros museus nacionaes de coisas historicas ou artísticas, que forem creados, cooperarão nas actividades do Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional, pela fórmula que fôr estabelecida em regulamento.

Art. 47. O Museu Historico Nacional é mantido como estabelecimento destinado á guarda, conservação e exposição das reliquias referentes ao passado do Paiz e pertencentes ao patrimonio federal.

Paragraphe unico. No Museu Historico Nacional funcionará o curso de museologia alli existente.

Art. 48. Fica creado o Museu Nacional de Bellas Artes, destinado a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimonio federal.²¹⁷

Vale ressaltar que, o parágrafo único, denomina o curso em 1937 como “curso de museologia”, indicando divergência ao mencionado por Barroso, em relação a adoção do termo. Passados três meses da instalação do Serviço²¹⁸, o diretor apresenta os primeiros resultados, resumido o anteprojeto de Mario de Andrade e incluindo outras

²¹¹ SPHAN/*pró*Memória, 1980, p. 65.

²¹² O termo “tombamento” já havia sido citado no anteprojeto de Oswald de Andrade, em 1926, para órgão de função similar, substituindo os termos “classificação” ou “catalogação”. NASCIMENTO, 2009 apud AQUINO, 2011, p. 2.

²¹³ O Conselho Consultivo já havia sido previsto em outros projetos, como é o caso do anteprojeto do deputado Wanderley Pinho em 29 de agosto de 1930. Segundo Andrade (2012, p. 89) este projeto este foi uma das principais fontes da legislação do patrimônio na Constituição de 1934.

²¹⁴ ANDRADE, 2012, p. 106-107.

²¹⁵ Segundo Judith Martins, Manuel Bandeira teria indicado Rodrigo Melo Franco de Andrade para o cargo de diretor do Serviço recém-criado. Vale pontuar que as relações de Mario de Andrade e Gustavo Capanema, passavam por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete de Capanema. Ao final da ditadura, em 1945, Carlos Drummond, foi trabalhar no Serviço do Patrimônio. SALA, 1990, p. 21; THOMPSON, 2009, p. 30;51.

²¹⁶ ANDRADE, 2012, p. 107.

²¹⁷ BRASIL, Lei nº. 378 de 1937.

²¹⁸ ANDRADE, 2012, p. 107.

emendas²¹⁹. Nas discussões finalísticas do projeto na Câmara dos Deputados, ocorre o golpe de Estado²²⁰, dissolvendo o Congresso Nacional.

Após o golpe de Vargas, Capanema reenvia o projeto considerando as reduções e alterações no anteprojeto de Mário de Andrade, o que seria promulgado como o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. No primeiro artigo deste o patrimônio histórico e artístico nacional seria definido como, todos os bens “[...] móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público por vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”.

Em uma primeira análise do órgão recém-criado, Rodrigo M. F. de Andrade aponta as problemáticas encontradas, aferindo que não conseguia efetivar a ação de proteção estabelecida no Decreto-Lei, necessitando de um aparelho mais complexo, que englobasse não somente os monumentos históricos e artísticos, como também os bens móveis e imóveis, arqueológicos, etnográficos e paisagísticos.

Uma das maneiras encontradas para ampliação da atuação do Serviço do Patrimônio, foi a colaboração entre o SPHAN e o Museu Histórico Nacional²²¹. Entre as funções essenciais, estabelecidas pelo MHN, constava o ensino na área de Conservação dos monumentos históricos, tendo em vista a necessidade de mão de obra especializada para a atuação no Serviço do Patrimônio. Neste sentido, até aquele momento “o único estabelecimento de ensino que, no país, incluía no respectivo currículo matérias compreendendo o estudo dos monumentos históricos, arqueológicos e artísticos do Brasil era o Curso de Museus”²²². No entanto, Andrade pretendia mudar este cenário ao incorporar a disciplina de Arquitetura no Brasil na Faculdade Nacional de Arquitetura, recém-criada.

Entre os mecanismos de validação das decisões de salvaguarda e conservação estabelecidos pelo serviço do patrimônio o “Conselho Consultivo” instituído pelo Decreto-Lei nº 25, de 1937, desempenhava um “papel fundamental, mediante o prestígio e a representatividade de seus membros no interior dos campos intelectual e político, ao engendrar uma retórica legitimadora e consagradora das ações impositivas do Sphan”²²³. Entre as pessoas que compunham a primeira formação do conselho constavam: Afonso Arinos de Melo Franco, Alberto Childe, Alcindo de Azevedo Sodré,

²¹⁹ ANDRADE, 2012, p. 110; SILVA, 1996, p.14.

²²⁰ Getúlio Vargas assume a presidência em 1934, executando um golpe em 1937, o que estabelece o Estado Novo, mantendo-se no poder até 1945.

²²¹ Outras instituições, como o Museu Paulista, criado entre 1893 e 1894, e o Museu Paraense, inaugurado oficialmente em 1871, tiveram uma importante atuação no desenvolvimento e difusão da conservação no contexto brasileiro, no entanto não entraram no escopo desta pesquisa. GROLA, 2014, p.32, 39, 84.; SANJAD, 2005, p.277.

²²² ANDRADE, 2012, p. 128.

²²³ CHUVA, 2009, p. 222.

Augusto José Marques Júnior, Carlos de Azevedo Leão, Edgar Roquette-Pinto, Francisco Marques dos Santos, Gilberto Ferraz, Gustavo Barroso, Heloisa Alberto Torres, José Otávio Corrêa Lima, Lourenço Luiz Lacombe, Manuel Bandeira, Oswaldo Teixeira, Raimundo Lopes da Cunha e Rodolfo Siqueira²²⁴.

O Conselho Consultivo do Patrimônio foi estabelecido como instância de legitimação²²⁵. Um espaço que possibilitava a oficialização dos saberes no processo de visibilidade dentro das universidades.

Os intelectuais envolvidos na criação do Serviço e no Conselho Consultivo apresentavam artigos na recém-criada *Revista do Patrimônio* (1937 – 2012). Atrélendo o caráter legitimador à difusão deste conhecimento especializado avalizado pela agência do Estado²²⁶. A *Revista do Patrimônio* legitimava o discurso institucional frente ao público, por meio das narrativas, descritivas e classificatória de seus textos, e desta forma imputava os valores e atributos ao fixar os limites, fornecendo um mapa de possibilidades de ação estruturado por um grupo autodeclarado de elite cultural²²⁷.

Objetivando entender a absorção das diretivas de preservação relativas ao contexto supranacional, interessa discorrermos alguns mecanismos que atuaram nos desdobramentos relacionados aos campos da Museologia e da Conservação, visando compreender as mudanças que levaram a ampliação dos campos no Brasil entre as décadas de 1940 e 1980.

Neste sentido, destaca-se a Organização dos Estados Americanos (OEA), e o *Office International des Musées*, oficializado em 1926, as visitas técnicas de consultores da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em parceria com o IPHAN, e as *Cartas Patrimoniais*²²⁸, publicadas e publicizadas como documentos de referência no campo da Preservação do Patrimônio.

²²⁴ Idem, 2009, p. 222.

²²⁵ SIMÃO, 2009, P. 425.

²²⁶ CHUVA, 2009, p. 245.

²²⁷ Ibidem, 2009, p.246.

²²⁸ Kühn (2010, p. 289) destaca dois pontos importantes para o entendimento das cartas, em primeiro, estas não possuem a intensão de estabelecer um sistema teórico, tampouco pretendem um rigor absoluto ou a exposição teórica do contexto. São em geral "documentos concisos e sintetizam os pontos a respeito dos quais foi possível obter consenso, oferecendo indicações de caráter geral.". Portanto sua função é sinalizar boas práticas sem que possuam o caráter normativo, necessitando serem "reinterpretadas e aprofundadas para as diversas realidades culturais de cada país, e ser, ou não, absorvidas em suas propostas legislativas". As cartas internacionais quando reinterpretadas para a realidades local são denominadas cartas nacionais ou são transpostas em forma de portaria e ou decreto-lei entre outros dispositivos, é o caso do Compromisso de Salvador em 1971 que reúne aspectos da Carta de Veneza em 1964, e das Normas de Quito e 1967. Em segundo as cartas patrimoniais não são um conjunto homogêneo de documentos, é necessário entender que não constroem um conjunto coerente, portanto possuem suas contradições "justamente por serem elaborados em períodos distintos, por organismos e grupos diferentes, com finalidades diversas", que devem ser devidamente reflexionadas. KÜHL, 2010, p. 291-292; KÖHLER, 2019, p.149.

A OEA foi uma organização concebida nas Conferências Pan-Americanas que ocorreram entre 1889 e 1954²²⁹. Especificamente na Conferência de Bogotá, em 1948, o *Tratado Americano de Soluções Pacíficas* foi assinado propondo uma cooperação técnica, econômica, financeira e social dos países envolvidos²³⁰. Outra importante realização da OEA viabilização das *Normas de Quito*, em 1967, após a reunião sobre a conservação e utilização de monumentos e lugares de interesse histórico e artístico, que denunciava “a situação de interferência destrutivas ameaçadoras às manifestações patrimoniais.”²³¹

A Organização das Nações Unidas (ONU) é criada em 1945, após a Segunda Guerra Mundial, com a intenção de evitar, através de cooperação intelectual, uma nova guerra²³², atuando no campo do patrimônio cultural com a especialização de agências criadas por meio da colaboração dos países que compõe o bloco da instituição supranacional. A UNESCO é um exemplo, que tem foco nas seguintes áreas de atuação: Educação, Ciências Naturais, Ciências Humanas e Sociais, Cultura, Comunicação e Informação.

Em parte, a atuação da UNESCO ocorre no processo de fomento a organizações internacionais não-governamentais ligadas à sua missão. No campo da preservação e da cultura, são destacados o Conselho Internacional de Museus (ICOM), criado entre 1946 e 1947, nas durante a Conferências de Paris de 1946 e na Primeira Conferência Interina do ICOM, na Cidade do México, em 1947²³³. Ambos resultaram em *Cartas Patrimoniais* homônimas com intenção de embasar a atuação da Instituição. Ressalta-se ainda o Centro Internacional de Estudo para a Preservação e Restauração de Propriedade Cultural (ICCROM), criado em 1956, durante a Conferência de Nova Delhi²³⁴; e o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), em 1964, que no ano seguinte a sua criação produz a *Carta de Veneza*, publicada por ocasião do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos.

Após a criação dos Conselhos, como o ICOM, foram instituídos os comitês que tratavam de assuntos específicos dentro das grandes áreas. É o caso do Comitê de Conservação do Conselho Internacional de Museus (ICOM-CC), fundado em 1967²³⁵, e o Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), oficializado em 1977, na 12ª

²²⁹ I Conferência Internacional Americana de Washington (1889-1890); II Conferência na Cidade do México (1901), III Conferência realizada no Rio de Janeiro (1906); a IV Conferência em Buenos Aires (1910); VI Conferência em Havana (1928); a VII Conferência de Montevideu (1933); a VIII Conferência de Lima (1938); a IX Conferência Interamericana de Bogotá (1948) e X Conferência Interamericana de Caracas (1954). GUEDES, Cap I, In: ANDRADE, 2012, p. 16-17.

²³⁰ Ibidem, 2012, p. 16-17.

²³¹ LIMA, 2015, p.13.

²³² BRASIL. Decreto nº 19.841, de 22 de outubro de 1945.

²³³ BAGHLI; BOYLAN; HERREMAN, 1998, p. 13.

²³⁴ Cf. ICCROM, 2021.

²³⁵ Cf. ICOM-CC, 2021.

Assembleia Geral do ICOM, em Moscou²³⁶ e dos subcomitês, em regiões específicas, por exemplo, o ICOFOM-LAN que nasce com a necessidade de teorizar e refletir a Museologia no âmbito da América Latina, no início da década de 1990, sendo oficializada em 1998, tendo como base as *Cartas de Santiago* em 1972 e de *Caracas* em 1992²³⁷.

A articulação entre o IPHAN a UNESCO e a OEA ocorre com base no “incentivo a Proteção do Patrimônio Cultural Latino-Americano através de planos diversos que articulavam os bens culturais com o desenvolvimento”²³⁸ social.

As *Cartas Patrimoniais*²³⁹ possuem um importante papel na problematização do patrimônio cultural e legitimação destas organizações supranacionais. Entre as *Cartas* que produziram um importante impacto no campo da Museologia e da Conservação, podemos citar: A *Carta de Atenas*, mencionada anteriormente²⁴⁰; a *Carta de Veneza* em 1964; as *Recomendações de Paris* entre 1964 e 1972; a *Mesa Redonda de Santiago* em 1972, as *Cartas italianas do Restauro* de 1932, 1972 e 1987; a *Carta de Burra* em 1979 ; a *Declaração de Quebec* de 1984; a *Carta de Cuenca* em 1997, a *Carta de Montevideo* em 2001 e a *Declaração de Salvador* em 2007. No entanto, o estudo das *Cartas* seria uma fonte infinita de pesquisa, fugindo ao escopo de nossa pesquisa, portanto elas serão introduzidas conforme a narrativa suscitá-las, de toda forma, cabe registrar que são importantes indicativos das discussões e das mudanças que gravitam a temática da preservação do patrimônio cultural em seus respectivos contextos.

Entre as décadas de 1950 e 1960, Juscelino Kubitschek implementa um projeto desenvolvimentista buscando atrelar o desenvolvimento econômico e o interesse público²⁴¹. É neste contexto que, durante a década de 1960, Rodrigo Melo Franco de Andrade empenha-se em associar ações preservacionistas voltadas ao patrimônio cultural com às políticas econômicas, fortalecendo a atuação do SPHAN. Neste processo, amplia os convênios com a UNESCO por meio de visitas técnicas²⁴². São mencionadas sete visitas com intenção de consultoria ao órgão: Paul Coremans, em 1964; Michel Parent, entre 1966 e 1970; Alfredo E. Viana de Lima, em 1968; Jean

²³⁶ CARVALHO, SCHEINER, MIRANDA, 2009, p.5.

²³⁷ CARVALHO, SCHEINER, MIRANDA, 2009, p.9.

²³⁸ URIBARREN, 2015, p. 22.

²³⁹ *Cartas Patrimoniais* ou *Cartas Internacionais* são termos utilizados para designar documentos, recomendações, normas e cartas de caráter internacional, os quais normalmente o Brasil é signatário, que possuam orientações relacionadas a proteção do patrimônio cultural e ou acordos multilaterais.

²⁴⁰ Existem duas cartas produzidas em Atenas, a Carta de Atenas produzida pelo Escritório Internacional de Museus, em 1931 e a Carta de Atenas resultante do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), em 1933 e publicada somente em 1941, as vezes referenciada como sendo de 1942. LECORBUSIER, 1993, p. 10; CERÁVOLO, 2009, p.8.

²⁴¹ LEAL, 2016, p. 101.

²⁴² Também conhecidas como “missões da UNESCO no Brasil”, foi aqui denominada “visitas técnicas” pois o termo originalmente cunhado possui denotação pejorativa quando refletimos a respeito do sentido catequizante da palavra. TELLES, Cap. III, In: ANDRADE, 2012, p. 301.

Bernard Perrin, Frédéric Limburg Stirum e Shankland, em 1970; e Viana de Lima, 1971²⁴³.

No campo da Conservação e da Restauração, a visita de Paul Coremans, em 1964, produziu um relatório interessante para entendermos o contexto de atuação do profissional nesta década. Coremans era doutor em química analítica pela Universidade Livre de Bruxelas e foi fundador e diretor do Instituto Real de Estudo e Conservação do Patrimônio Artístico, em Bruxelas²⁴⁴, envolvendo-se ativamente na formação de Conservadores-Restauradores e na difusão deste conhecimento por meio de sua atuação como consultor da UNESCO. Foi também membro do ICOM, colaborando nas fases iniciais do ICCROM²⁴⁵.

Durante a consultoria, Coremans avaliou o Laboratório do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN)²⁴⁶, as ações institucionais, seu programa e sua modernização²⁴⁷. Em resumo, o parecer de Coreman discute os desafios das duas divisões gestadas pelo DPHAN. A primeira, voltada para a gestão, estudos e classificação dos bens artísticos patrimonializados e patrimonializáveis, e a segunda, responsável pela Conservação e Restauração desses bens, encarregada da parte técnica e dirigida por Renato Soeiro²⁴⁸.

O relatório destaca a atuação de Edson Motta, chefe do laboratório do Setor de Recuperação de Obras de Arte da Divisão de Conservação e Restauração, apontando a importância de seu trabalho. Em complementação, Coremans aborda os principais problemas a serem enfrentados pelo setor, isto é, a necessidade de corpo técnico especializado e de equipamento no laboratório, “o que transformaria o laboratório de um fazer técnico para científico”²⁴⁹, ressaltando as preocupações em relação à manutenção de objetos das coleções ao considerar o ambiente desfavorável ao mencionar a umidade do ambiente.

O parecer apresenta um ponto de vista importante da aplicação prática na conservação e na restauração dos bens culturais institucionalizados no âmbito do DPHAN, e como esta era abordada pelos consultores sob a ótica oficializada, respaldada pela UNESCO.

Vale ressaltar que a atuação de Edson Motta foi fundamental para a história da Conservação e da Restauração no IPHAN. Conforme mencionado anteriormente, Motta

²⁴³ TELLES, Cap. III, In: ANDRADE, 2012, p. 301-303.

²⁴⁴ LEAL, 2011, p.1.

²⁴⁵ URIBARREN, 2015, p. 161.

²⁴⁶ Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) é o nome atribuído ao atual IPHAN entre os anos de 1946 e 1970.

²⁴⁷ URIBARREN, 2015, p. 164, anexo B, “Informe de Paul Coremans”.

²⁴⁸ Ibidem, 2015, p. 164, Anexo B, THOMPSON, 2009, p. 272.

²⁴⁹ Ibid, 2015, p. 262, Anexo B.

auxiliava a complementar a formação dos alunos do Curso de Museus, ministrando aulas práticas no laboratório da instituição, supria a carência de estrutura específica no Curso²⁵⁰.

Algumas publicações podem nos auxiliar a entender a importância de Edson Motta nesse processo, são elas o artigo de Orlando Ramos Filho, *Restauração de Bens móveis e integrados: 40 anos*, publicado em 1987 na *Revista do Patrimônio* n° 22; a tese de doutorado de Aloísio Arnaldo Nunes de Castro, *Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: o corpus operandi na administração pública brasileira de 1855 a 1980*, de 2013; a tese de Mariá Sabina Uribarren, *Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: O Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947 - 1976)*, de 2015; a dissertação de mestrado de Elis Marina Mota, *As práticas de restauração de bens móveis e integrados nas igrejas Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis em São João del Rei/MG (1947-1976)*, de 2018 e a tese de doutorado de May Christina Cunha de Paiva, *A história técnica da conservação e restauro de pinturas no Brasil entre os anos de 1947 e 1985: Edson Motta e seus seguidores*, de 2021.

Pelo viés da técnica de conservação e restauração, aplicada e lecionada no cotidiano de Edson Motta, ressaltam-se quatro livros publicados pelo autor: *Restauração de pintura em descolamento*, de 1969; *O Papel: Problemas de conservação e restauração*, de 1971; e dois livros em conjunto com Maria Luiza Guimarães Salgado, *Restauração de pinturas: aplicações da encáustica*, publicado em 1973; e *Iniciação à pintura*, de 1976.

Os primeiros registros encontrados da relação entre Edson Motta e o IPHAN, ocorreram por volta de 1939²⁵¹, como consequência do prêmio de viagem advindo do Salão Nacional de Belas-Artes. Motta chegou ao Rio de Janeiro em 1927 iniciando seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes e tornando-se discípulo de Manuel Santiago e Bruno Lechowsky²⁵². Em 1931 participa da fundação do Núcleo Bernardelli²⁵³. Recebeu diversos prêmios enquanto artista plástico, como medalha de bronze no Salão

²⁵⁰ SÁ, 2012, p.17.

²⁵¹ URIBARREN, 2015, p. 55.

²⁵² MNBA, 1982, p. 3-4.

²⁵³ O Núcleo nomeado em homenagem a Henrique Bernardelli e Rodolfo Bernardelli foi formado em 1931, tendo Edson Motta como seu primeiro presidente entre 1931 e 1935. Era uma resposta ao sistema estabelecido no campo das artes, buscando alternativas para os artistas que trabalhavam e não podiam assistir ao curso integral da Escola Nacional de Belas Artes. A agremiação buscava a democratização das artes, dominada até aquele momento, pelo academicismo e o fim do prêmio de viagem ao exterior, concedido pela ENBA apenas aos artistas acadêmicos. Seus integrantes possuíam uma produção voltada em maioria a temas modernos e em menor quantidade acadêmicos. Entre outros artistas que compunham o grupo, estavam João Rescala Bustamente de Sá, Milton da Costa, Ado Malagoni e Joaquim Tenreiro. Vale pontuar que posteriormente, participaram na fundação de um curso paralelo caracterizado por uma menor rigidez no ensino das artes. MOTA, 2018, p. 74.; MNBA, 1982, p.3.; BOURDETTE, 1998, p. 408 apud URIBARREN, 2015, p. 51.

Nacional de Belas Artes de 1934 e de prata em 1939. Em 1944 é convidado por Rodrigo Mello Franco de Andrade a organizar o Setor de Recuperação de Obras de Arte do Departamento do Patrimônio Histórico e Artísticos Nacional e em 1945 recebe uma bolsa da Fundação Rockefeller com a finalidade de fazer um curso de Conservação e Restauração no Fogg Museum²⁵⁴.

A bolsa da Fundação era fruto da política de boa vizinhança promovida por Roosevelt após 1933 no contexto da pré-guerra, visando influenciar o jogo de poder entre Alemanha e Estados Unidos na América Latina²⁵⁵.

O Fogg Museum foi criado em 1895 como Museu Universitário com a intenção de suprir as necessidades didáticas de Harvard em relação aos cursos de Arte e debater problemáticas relacionadas à elaboração, conservação e restauração²⁵⁶. Após a direção de Edward Forbes, entre 1909 e 1944 a instituição passa por reformas com intenções de transformar o Museu em um “Laboratório de Artes” tendo importante impacto nas áreas de Conservação, Restauo e análise de obra de arte.

O Método Fogg auxiliava na análise das obras buscando estabelecer o autor e data dos bens não identificados, assim como sua autenticidade, embasando-se na comparação estilística das obras já catalogadas. No contexto brasileiro Robert Smith aplicou este método para a identificação de diversos bens, incluindo a análise arquitetônica com base no estudo de documentos²⁵⁷.

O *corpus* inicial para o desenvolvimento prático da preservação e da restauração no âmbito do Fogg Museum era composto por Daniel Thompson, na área de química, que fez parte da instituição até 1926 e posteriormente George Leslie Stout, Diretor do Departamento de Conservação com uma ampla contribuição ao campo.

Stout participou da conferência de estudo de métodos científicos para o exame e preservação de obras de arte que ocorreu em outubro de 1931, em Roma²⁵⁸, publicou a *Enciclopédia de materiais de pintura*²⁵⁹, em conjunto com Rutherford Gettens, em 1942, e produziu artigos relacionados ao tema, como *Description of Film Crack*²⁶⁰, publicação posterior a sua morte.

Em complementação, vale mencionar os artigos de Leslie Stout publicados na revista *Mouseion* de 1932 e 1935²⁶¹, sobre transporte de afresco oriental e restauração de um relevo em argila, respectivamente. Técnica passada a Edson Motta que atuaria

²⁵⁴ URIBARREN, 2015, p. 64.

²⁵⁵ Idem, 2015, p. 64.

²⁵⁶ Ibidem, 2015, p. 70.

²⁵⁷ Ibid, 2015, p. 70.

²⁵⁸ STOUT, 1931, p. 330.

²⁵⁹ Cf. GETTENS.; STOUT, 1942.

²⁶⁰ URIBARREN, 2015, P. 72.

²⁶¹ Cf. STOUT; GETTENS, 1932.

com a transposição de afrescos chineses no Fogg Museum em 1946. Os documentos e fotografias relacionadas a estes trabalhos encontram-se no Conjunto Documental Virgínia Motta, no Arquivo Noronha Santos do IPHAN.

Em 1945, Edson Motta chega à Boston e, três meses após sua chegada, Rutherford Gettens e Richard Buck oficializam o curso de treinamento em Conservação e Restauração que estabelecia a colaboração entre o Departamento de Belas-Artes de Harvard para as aulas teóricas e formação prática no Fogg Museum. Motta encontrou dois principais problemas: a barreira linguística e os estudos de química e física que foram nivelados com curso na Swarthmore College da Filadélfia, providenciados por William Berrien.

Durante o curso na Filadélfia, Motta entraria em contato com três referências essenciais, entre outros materiais produzidos por funcionários do Fogg Museum, *Il libro dell'arte, the craftman's handbook* de Andrea Cennini, traduzido por Daniel Thompson, contendo diversas receitas referentes à produção de pigmento e técnicas de afresco, relacionadas ao início do século XV; A enciclopédia de Gettens e Stout, citada anteriormente, entendido como um glossário para o auxílio da conservação e restauração e *An introduction to the language of drawings*, de Arthur Pope. Em complementação aos estudos, Edson Motta fez visitas a museus refletindo seus funcionamentos e suas coleções.

Em 1946, após o curso preparatório, Motta retorna a Boston e inicia efetivamente seu aprendizado no Fogg. Em relação às aulas teóricas, estuda pinturas do século XV até aquele momento, no entanto, “a falta de um curso oficial de restauração em Harvard fazia com que as aulas teóricas oferecidas à Motta não fossem necessariamente as adequadas aos interesses do brasileiro”²⁶². Já em referências às aulas práticas, atuou com:

Limpeza de quadros e imagens suportadas em papel; transposição de pinturas a novo suporte; pigmentos e solventes (sua identificação, interpretação e datação); restauro de painéis de madeira e de afrescos sobre argila (problemas de pintura, meios de tratamento e conservação); restauro de papéis, livros e documentos, além de tratamento de aquarela, gravura e desenho.²⁶³

Além das atividades relacionadas à limpeza de quadros, à transferência de pinturas para novos suportes, à análise e datação de pigmentos e solventes, à restauração de painéis de madeira e afrescos em argila, abordando questões relacionadas à pintura e técnicas de conservação, à recuperação de papéis, livros e documentos, bem como ao tratamento de aquarelas, gravuras e desenhos, é relevante observar que desde o ano de 1920, o Fogg Museum estabeleceu a exigência de que os

²⁶² URIBARREN, 2015, p. 75

²⁶³ MOTTA, Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, 26 de agosto de 1946 apud URIBARREN, 2015, p. 76

procedimentos de conservação e restauração fossem devidamente documentados, fotografados, descritos pormenorizadamente e que as intervenções realizadas fossem claramente identificáveis, com a capacidade de serem reversíveis, destacando assim a importância de um registro meticuloso e responsável das intervenções realizadas nesse contexto²⁶⁴.

Ao retornar ao Brasil, em 1947²⁶⁵, Edson Motta inicia a organização do Setor de Conservação e Restauração de Obras de Arte do DPHAN, onde permanece até 1976, quando se torna diretor do MNBA até 1981, ano de seu falecimento.

Vale citar novamente que Motta exerceu magistério na Escola de Belas Artes da UFRJ lecionando Teoria, Conservação e Restauração de Pinturas entre 1951 e 1980, disciplina criada por Motta. Introduzindo a técnica adaptada do Fogg Museum de restauração com cera-resina²⁶⁶, a aquisição para o IPHAN de uma mesa térmica por meio de crédito com a Fundação Rockefeller²⁶⁷, assim como foi de grande importância para o estabelecimento de processos de documentação e fichas de intervenção quando Diretor do Museu Nacional de Belas Artes. Alguns desses registros serão trabalhados mais à frente.

Os profissionais que atualmente realizam trabalhos no campo da Conservação, no contexto brasileiro, o que abarca consequentemente a restauração dos bens culturais, são principalmente os Conservador-Restaurador e os Museólogo, entre outros como os Arqueólogos, Bibliotecários e Arquivistas que utilizam das relações dos bens materiais ou imateriais com as ações que englobam a conservação e a restauração em suas interações interdisciplinares.

O termo “Conservador-Restaurador” atribuído atualmente a estes profissionais especializados passa a ser adotado, de forma consistente, somente entre as décadas de 1970 e 1980. Em parte, por consequência do texto de Agnes Ballestrem, *El conservador-restaurador: una definición de la profesión*, de 1978²⁶⁸, submetido ao Comitê de Normas e Formação do ICCROM, passando por diversas revisões e emendas antes de ser apresentado em sua totalidade em 1984. A definição estabelecia diretrizes éticas para a profissão de “Conservador-Restaurador”, recebendo o reconhecimento do ICOM²⁶⁹.

Possivelmente, a produção do documento, foi impactada pelos encontros de 1969, do Instituto Internacional para a Conservação de Trabalhos Históricos e

²⁶⁴ URIBARREN, 2015, p. 77.

²⁶⁵ MNBA, 1982, p. 4.

²⁶⁶ MOTA, 2018, p. 154.

²⁶⁷ URIBARREN, 2015, p. 264.

²⁶⁸ Cf. UNESCO, 1987.

²⁶⁹ BALLESTREM, 2019, p. 1.

Artísticos (IIC). No qual estabeleceu-se contato entre diversos restauradores de escultura e pintura, incluindo Johannes Taubert, Paul Philippot e Agnes Ballestrem. O objetivo era compartilhar métodos e experiências relacionadas à conservação e preparar o número quinze da revista *Studies in Conservation*, publicada em 1970²⁷⁰, que abordaria questões relacionadas ao exame e conservação de esculturas policromadas²⁷¹. Esse período foi marcado por um esforço colaborativo entre Restauradores, principalmente da Europa Central, para compatibilizar os critérios e técnicas da restauração de pinturas e de esculturas²⁷².

Em 1978, Ballestrem²⁷³ defendia que a formação deste profissional deveria abranger o desenvolvimento da sensibilidade e as habilidades práticas, a aquisição de conhecimento teórico sobre os materiais e técnicas, bem como um entendimento essencial das metodologias científicas. Isso permitiria a capacidade de solucionar questões de conservação de maneira sistêmica, com base em investigações e uma avaliação crítica dos resultados. E durante o período de formação, a autora enfatizar a necessidade da prática atrelada a compreensão dos aspectos técnicos, científicos, históricos e estéticos envolvidos no processo²⁷⁴.

No entanto, vale pontuar que, no Brasil, a denominação de “Conservador-Restaurador” é notada, ao menos desde 1915²⁷⁵, conforme veremos nos próximos capítulos.

O perfil ético do profissional descrito por Ballestrem e absorvido pelo ICOM passa a ser reproduzido pela Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais (ABRACOR) em 1988²⁷⁶, incluindo o a necessidade dos laboratórios especializados, recorrentemente citada por Maria Luiza Guimarães Salgado e Edson Motta, em 1973 e 1976²⁷⁷, e um enfoque interdisciplinar para abordar a conservação de bens culturais²⁷⁸.

²⁷⁰ Cf. IIC, 1970.

²⁷¹ MOTA, 2018, p. 154.

²⁷² COELHO; QUITES, 2014, p. 24.

²⁷³ Cf. UNESCO, 1987.; BALLESTREM, 2019.

²⁷⁴ UNESCO, 1987, p. 231-233; BALLESTREM, 2019, p. 1-4.

²⁷⁵ BRASIL. Decreto n. 11.749, de 13 de outubro de 1915.

²⁷⁶ ABRACOR, 1988. p. 11

²⁷⁷ *Restauração de pinturas: aplicações da encáustica*, publicado em 1973; e *Iniciação à pintura*, de 1976.

²⁷⁸ IPHAN. Serie Centro de Restauração de Bens Culturais. Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Estudo das necessidades atuais e possibilidades regionais do programa nacional de preservação de bens culturais. Grifos nossos apud CASTRO, 2013, p. 224.

1.3. Da Museografia à Museologia

A partir da década de 1970 diversos especialistas vinculados ao ICOM²⁷⁹, em grande parte, dos comitês de Documentação (CIDOC), Formação de Pessoal para Museus (ICTOP) e Museologia (ICOFOM) se debruçaram sobre os estudos terminológicos para o desenvolvimento de dicionários, tesouros e glossários com a intenção de apresentar “um conjunto de padrões e normas operacionais que tornasse possível desenvolver, para os museus e a Museologia, uma linguagem comum.”²⁸⁰. Outros desdobramentos notados foram o *Dicionário Museológico*, aprovado pela Conferência Geral de Museus de 1965 e o *Dictionarium* de 1986, a necessidade de definição de uma terminologia específica já vinha ocorrendo desde os primeiros anos do ICOM, a exemplo, com a definição de “Museus”.

O projeto que sucedeu esta empreitada foi o *Terms and Concepts of Museology*, iniciado em 1993 pelo ICOFOM que derivou o *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie* de 2011 editado por Desvallées e Mairesse. Esse procedimento não se mostrou uma tarefa fácil, enfrentando uma série de desafios, incluindo a necessidade de estabelecer a coerência de significados entre termos diversos e seus respectivos correlatos e derivados dentro do mesmo idioma, bem como abordar as relações entre idiomas que compartilham raízes linguísticas similares²⁸¹.

Na definição etimológica proposta no *Conceitos-Chave de Museologia* o termo Museologia é similar a “estudo do museu”, atribuída desde início da década de 1950²⁸². Esta afirmação deriva dos cursos relativos ao papel educacional dos museus ministrados em Nova York, Atenas e Rio de Janeiro em 1952, 1954 e 1958, respectivamente, por Georges Henri Rivière²⁸³, no qual definia os museus como estabelecimentos permanentes, administrados com o interesse geral e tendo por objetivo conservar, estudar e valorizar, por meio de diversas formas. Exibindo, para fruição e educação do público, um conjunto de elementos de valor cultural: “coleções de interesse artístico, histórico, científico e técnico, jardins botânica e zoológica, aquários, etc.”²⁸⁴. Esta definição é oriunda do entendimento exposto na primeira edição do jornal do ICOM de 1948, que definia:

²⁷⁹ SCHEINER, 2014, p. 4650-4651.

²⁸⁰ SCHEINER, 2008, p. 214-216; 2014, p. 4650

²⁸¹ SCHEINER, 2014, p. 4651.

²⁸² DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 61.

²⁸³ Diretor do ICOM, entre 1942 e 1962. CÂNDIDO, 2003, p. 34.

²⁸⁴ RIVIÈRE, 1960, p. 12.

A palavra "Museus" inclui todas as coleções, abertas ao público, de material artístico, tecnológico, científico, arqueológico histórico, incluindo zoológicos e jardins botânicos, mas excluindo bibliotecas, exceto na medida em que mantenham salas de exposições permanentes [...]²⁸⁵

Consequentemente, a Museologia foi entendida como “a ciência que visa estudar a missão e organização dos museus” e a Museografia seria “o conjunto de técnicas relacionadas à museologia.”²⁸⁶ Nesta definição dicotômica²⁸⁷, entre a teoria e a prática como base para a ciência, a teoria é desenvolvida partindo da prática que é, por vez, aperfeiçoada pela reflexão teórica. Neste sentido a Museografia precede a Museologia²⁸⁸.

André Desvallées e François Mairesse²⁸⁹ apresentam cinco leituras do termo “Museologia”. Na primeira, atribuem o termo a tudo que remete ao museu ou, em outras palavras, tudo que pode ser definido como museal. Flexionando o termo museal em sua leitura de adjetivação ou na qualidade de substantivo que remete a todas as questões que se destinam “a reflexão e seus fundamentos” do conceito Museu. “Assim, nos países onde não existe a profissão específica reconhecida [...] pode se aplicar a toda profissão museal”²⁹⁰.

A segunda compreensão é decorrente da interpretação de Rivière que entende, neste momento, a Museologia enquanto ciência que estuda os museus, “[...]sua história e seu papel na sociedade, nas suas formas específicas de pesquisa e de conservação física, de apresentação, de animação e de difusão, de organização e de funcionamento [...]”²⁹¹.

A terceira definição parte do entendimento de que a Museologia enquanto campo científico investiga a realidade. Ideia oriunda da década de 1960 que motivaria intensa reflexão no âmbito do ICOFOM entre 1980 e 1990 desdobrando-se no entendimento de que seu objeto de estudo é “a relação específica entre o homem e a realidade”²⁹².

²⁸⁵ Tradução nossa. [Original] The word "Museums" includes all collections, open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms. ICOM NEWS, 1948, ed.1, p. 1 apud BAGHLI, S. A.; BOYLAN, P.; HERREMAN, 1998, p. 17.

²⁸⁶ RIVIÈRE, 1960, p. 12.

²⁸⁷ SOARES, 2019, p. 19.

²⁸⁸ É relevante destacar a influência de Jiří Neustupný, um dos pioneiros na formulação de uma teoria para a prática museológica no período pós-guerra. Em 1950, Neustupný escreveu o texto intitulado *Questions de muséologie moderne*, no qual propôs uma divisão teórica das atividades museológicas em áreas como pesquisa científica e coleta, atividades educacionais, conservação, exposições, teoria e técnica. Ele também estabeleceu uma distinção entre Museografia, como a parte técnica, e Museologia, como a teoria subjacente. Outra contribuição significativa para o campo foi a publicação de *General Museum Studies* por Soichiro Tsuruta em 1956, enfatizando o papel dos museus na promoção e disseminação do conhecimento científico. Para uma análise mais aprofundada das questões teóricas no campo, recomenda-se a leitura da obra *A History of Museology: Key Authors of Museological Theory*, editada por Bruno Brulon em 2019. TEATHER, 1991, p. 405. MIZUSHIMA, 2019, p. 94.

²⁸⁹ DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 61-64.

²⁹⁰ *ibidem*, 2013, p.54.

²⁹¹ RIVIÈRE, 1981 apud DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 61.

²⁹² *Idem*, 2013, p.54.

Entre os eventos que suscitaram este desdobramento vale citar os seminários abertos ao público ocorridos entre os anos de 1964 e 1965, organizados pelo Departamento de Museologia, criado em 1962, da Faculdade de Filosofia da Universidade J. E. Purkyně e pelo Museu da Marávia, em Brno, na Tchecoslováquia²⁹³, com a intenção de testar certos problemas museológicos e publicizar a Museologia²⁹⁴.

Em relação aos trabalhos apresentados nestes seminários, ressalta-se o de Zbyněk Zbyslav Stránský, intitulado *Predmet muzeologie*, no qual trata “do objeto de estudo da museologia”²⁹⁵, negando o museu como objeto científico da Museologia e separando-o da sua finalidade.

Ao afirmar que o museu enquanto instituição serve a uma finalidade, e por consequência não pode ser o objeto de uma ciência, Stránský desloca o objeto de estudo da Museologia, do Museu (Instituição) para a Musealidade. Entendendo esta como “valor documental específico”²⁹⁶. Este conceito é a pedra angular da teoria stranskiana que levaria à reflexão de que a Museologia segue o caminho de pensa “uma postura do homem em relação à realidade”²⁹⁷.

Outra importante contribuição de Stránský para a Museologia, enquanto constituição de um campo científico, foi a formação inicial de uma estruturação de bases investigativas para a legitimação do campo enquanto área de estudo, considerando que o problema de existência do museu não poderia ser resolvido somente pela prática²⁹⁸.

A Museologia Teórica ou Metamuseologia, consiste na teoria da relação entre o trabalho museológico e a realidade²⁹⁹. Stránský³⁰⁰ adverte que até aquele momento, 1980, do ponto de vista metateórico, a teoria seria somente uma parte da resolução do problema, pois ela em si não é ciência, necessitando de “um lugar dentro do atual sistema da ciência”³⁰¹ inserindo-se em uma área determinada da atividade intelectual humana. E, deste ponto, conseqüentemente surge a necessidade da construção de um sistema teórico.

Anna Gregorová³⁰² ao apresentar sua própria leitura de Museologia e de uma “relação específica do homem com a realidade” na publicação do *Museological Working Papers (MuWoP)*³⁰³, afere que esta relação compreende a coleção e conservação de

²⁹³ Este Departamento de Museologia, seus debates relacionados à reflexão do campo e as publicações decorrentes destes encontros seriam denominados posteriormente pelos museólogos como Escola de Brno.

²⁹⁴ BRULON, 2017, p. 405-406.

²⁹⁵ *Idem*, 2017, p. 408-409.

²⁹⁶ STRÁNSKÝ, 1974, p.28 apud BRULON, 2017, p. 410.

²⁹⁷ *Idem*2017, p. 410.

²⁹⁸ STRÁNSKÝ, 1980, p. 44

²⁹⁹ Soares, 2019, p. 79.

³⁰⁰ STRÁNSKÝ, 1980, p. 43; 2008, p. 103.

³⁰¹ *Ibidem*, 1980, p. 43; 2008, p. 103.

³⁰² GREGOROVÁ, 1980, p. 20-21.

³⁰³ Cf. ICOM, 1980.

bens de forma “consciente e sistemática”, e da utilização destes para fins científicos, culturais e educativos, visando documentar o “desenvolvimento da natureza e da sociedade”. Como consequência deste entendimento, a autora propõe que a definição de museu seria a de:

[...] *um instituto no qual a relação específica do homem com a realidade é naturalmente aplicada e realizada.* Esta relação com realidade consiste na coleta intencional, sistemática e conservação de material inanimado selecionado, móvel (especialmente objetos tridimensionais), incluindo seus multivariados usos científicos, culturais e educacionais, documentando o desenvolvimento da natureza e da sociedade, incluindo seu uso científico, cultural e educacional. Com a ajuda desta definição, quase exaurimos todas as *diferenças* e características específicas do museu, distinguindo-o de outras instituições ou institutos de caráter semelhante.

A definição da noção de museu desta forma torna possível uma análise mais aprofundada das verdadeiras *funções do museu*. Função significa orientação e foco nas atividades, expressando ao mesmo tempo a missão e o campo das atividades do museu. Existe uma literatura muito rica sobre a função do museu. Da minha definição seguem três (respectivamente quatro) das funções básicas. Função No. 1 é: coleta proposital e sistemática de objetos de museu e criação das coleções do museu. Função No. 2 é.: conservação e proteção das coleções do museu, e finalmente a função nº 3 do museu é: tudo que envolve o uso das coleções do museu. Este último pode ser dividido em funções de pesquisa científica e cultural-educacional (sua combinação resulta no uso generalizado de coleções de museus).³⁰⁴

A concepção de que a Museologia explora como objeto de pesquisa a relação entre o “homem e a realidade” havia sido difundida a partir de um artigo escrito por Gregorová³⁰⁵. Considerando que, em consequência a publicação do *MuWoP*, de 1980, outros autores trabalharam o conceito a sua maneira, por exemplo:

Gluzinski (como “fator M”, 1983), Waldisa Rússio (com “fato museal”, 1981 e 1983); Spielbauer (com uma museologia “ativa” em dinâmico intercâmbio entre indivíduo/audiência/comunidade;1988). Ou de outras concepções como as de Edwina Taborsky dentro de uma perspectiva semiótica (museus lidam com a preservação e produção das imagens sociais e delas geram conhecimento;1982), seguida pela brasileira Maria de Lourdes Horta (1987)³⁰⁶

O embate sobre o objeto de estudo da Museologia, seguiu-se por décadas³⁰⁷. As diversas visões se multiplicaram desde 1965³⁰⁸ e com as publicações do *MuWoP* de 1980 e 1981, um dos artigos mais citados do ICOFOM até 1994³⁰⁹ ao invés de uma consolidação relacionada ao tema, as compreensões se proliferaram. Para Cury a diversidade de visões e de vertentes linguísticas apresentadas nas publicações do ICOFOM podem ser interpretadas como um “jogo de forças” dentro do comitê “[...] por visões localizadas, um mapa de disputas a ser elaborado como pesquisa”³¹⁰.

³⁰⁴ GREGOROVÁ, 1980, p.20-21, tradução nossa

³⁰⁵ VAN MENSCH, 1992, p. 4-11; CERÁVOLO, 2004, p. 255.

³⁰⁶ Ibidem, 1992; 2004, p. 256.

³⁰⁷ Cury, 2020, p.130.

³⁰⁸ VAN MENSCH, 1994, p. 1

³⁰⁹ Ibidem, 1994, p. 12.

³¹⁰ CURY, 2020, p.130.

Considerando a importância do *MuWoPs* de 1980 e 1981, e dos *Study Series Archives*, publicado desde 1983³¹¹, vale nos aprofundarmos no que estava sendo considerado em relação ao papel da Conservação inserida no universo da Museologia no cenário proposto pelo *MuWoP* de 1980.

Ao início da publicação, Jan Jealínek apresenta que já havia uma produção específica no âmbito da UNESCO denominada *Museum* que tratava das profissões inseridas neste contexto. No entanto, considerando que o conceito e as necessidades do Patrimônio Cultural estavam em mudança, havia a urgência crescente de acompanhá-las³¹².

A restauração, para representar uma operação legítima, não deverá presumir nem o tempo como reversível, nem a abolição da história. A ação de restauro, ademais, e pela mesma exigência que impõe o respeito da complexa historicidade que compete à obra de arte, não deverá colocar como secreta e quase fora do tempo, mas deverá ser pontuada como evento histórico tal como é, pelo fato de ser ato humano e de se inserir no processo de transmissão da obra de arte para o futuro.³¹³

André Desvallées³¹⁴ pontuava que “para garantir a transferência a futuras gerações, coleções são mantidas em boas condições – conservação – e quando necessário são colocadas nas melhores condições possíveis – restauração”³¹⁵. Coincidência ou não, a máxima remete ao discurso de Cesare Brandi presente na obra *Teoria da Restauração*³¹⁶, publicada pela primeira vez em 1963 em Roma.

As visões apresentadas na revista eram plurais. Para Gregorová³¹⁷, a Museologia consistia na coleta sistemática e conservação destes diversos objetos. Na visão de Bengt Hubendick³¹⁸ a Museologia seria traduzida no conhecimento do museu e nas suas funções, exprimindo uma fórmula mais prática e gerencial do espaço ao questionar: o que nos perguntaríamos amanhã em relação a ontem, qual é o custo de conservação e armazenagem e até que ponto podemos manusear estes objetos. Para o autor, coletar sem conseguir prover a conservação seria inútil, assim, qual seria a forma de manter as informações dos objetos intacta e disponível, quais técnicas devem ser empregadas para que estas informações sejam as mais amplas possíveis para a pesquisa?

³¹¹ Vale pontuar que, conforme Duarte (2013, p.116), é em relação a “postura epistemológica pós-estruturalista” que alguns autores, optam pela denominação de “museum studies” ao invés de “museologia”, considerando o “caráter plural das abordagens”. MACDONALD, 2006 *apud* DUARTE, 2013, p.116.

³¹² JEALÍNEK, 1980, p. 4.

³¹³ BRANDI, 2013, p. 61.

³¹⁴ DESVALLÉES, 1980, p.17.

³¹⁵ *Ibidem*, 1980, p.17.

³¹⁶ Cf. BRANDI, 2004.

³¹⁷ GREGOROVÁ, 1980, p.20

³¹⁸ HUBENDICK, 1980, p.22.

Em complementação, Jiří Neustupný³¹⁹ propõe uma leitura histórica, inserindo o conceito de que, até um determinado período, a Museografia aparecia no sentido do que estava sendo referenciado como Museologia por seus pares. E nesta definição, o que se designava por museografia seriam os relatórios anuais dos trabalhos elaborados nos museus, pesquisas e artigos em áreas relacionadas ao espaço museal, relatórios sobre procedimentos de aquisição de material, a conservação ou restauração das coleções, catalogação, planejamento, exposições e a parte administrativa como técnica também poderia ser delimitadas neste termo.

Assumindo que a Conservação é área de pesquisa correlata à Museologia, Barrie Gordon Robert Reynolds³²⁰ alerta que, buscando encontrar um objetivo geral para a Museologia e conseqüentemente diferenciá-la em relação a outras disciplinas envolvidas no museu, seria necessário haver um *corpus* de publicações consistente, tanto teórico quanto metodológico, com conclusões passíveis de avaliação e replicabilidade.

Para Reynolds³²¹, os objetivos gerais almejavam um melhor entendimento do museu e uma forma mais eficiente de atuação em vista ao aprimoramento da função de pesquisa e da comunicação institucional. Entretanto, afere que a definição de Museologia se sobrepõe a outras disciplinas, tornando o processo de identificação deste um objetivo complexo. “Onde, por exemplo, fica a fronteira entre museologia e conservação; entre a museologia e a arqueologia, especialmente na área de gestão de acervos e pesquisa; entre museologia e design de exibição? Esses relacionamentos e áreas cinzentas ainda permanecem”³²². Como consequência, Reynolds conclui que o curador, na função de estudar, preservar e comunicar, seria a área correlata à Museologia, reunindo todas as matérias que correspondem ao universo temático do museu.

James Swauger³²³, por sua vez, apresenta que a preservação dos objetos não era questão exclusiva dos museus e que a palavra análoga a preservação em amplo sentido seria entendida no museu como Conservação aferindo que o estudo dos objetos no Museu não era exclusivo aos que trabalhavam na instituição, mas também a artistas, historiadores, antropólogos, etc.

Ao final da publicação do *MuWoPs* de 1980, Bachir Zauhdi³²⁴ insere na discussão que, na França, ao final do século XVIII foram estabelecidos os métodos de

³¹⁹ NEUSTUPNY, 1980, p. 28.

³²⁰ REYNOLDS, 1980, p. 34-35.

³²¹ Idem, 1980, p. 34-35.

³²² Ibidem. 1980, p. 35.

³²³ SWAUGER, 1980, p. 45.

³²⁴ ZAUHDI, 1980, p.50.

conservação e preservação de obras de arte estimuladas pelo projeto de exibição pública das coleções reais, o que teria lançado as bases para o crescimento das atividades museológicas em toda a Europa. Para o autor, a Museologia compreendia a conservação, exibição, restauração e disseminação cultural³²⁵.

As diferentes visões apresentadas no *MuWoP* relacionadas à Conservação e à Restauração e sua inserção na Museologia enquanto área que buscava entender-se quanto campo científico e autônomo são sintomáticas de um momento de gênese epistemológica, de entendimento das fronteiras e suas tangencialidades.

Neste ponto, retomamos o artigo de Stránský³²⁶, que apresenta ter uma maior ressonância na Museologia no contexto brasileiro, traduzido posteriormente por Teresa Scheiner, em 2008, para a Revista do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, e foi amplamente difundido por Gregorová³²⁷. A definição de Museologia inserida na teoria Museológica, explorada por Stránský, pode proporcionar uma importante base³²⁸ para o entendimento do complexo constructo do campo posterior à década de 1960 e assentado após as subseqüentes publicações citadas acima, referentes à década de 1980.

Para Van Mensch³²⁹ interpretar o conceito de musealidade desenvolvido por Stránský, enquanto propriedade do objeto/documento, é um equívoco decorrente de uma explicação vaga proposta pelo autor. Se, durante o seminário de 1965, no simpósio de Brno, Stránský definia o objeto de estudo da Museologia como “o reconhecimento do documento primário”, em 1975, nas apostilas do curso de Museologia da Universidade de Purkyně, o autor passa a considerar que a função da Museologia necessita “perceber e identificar” documentos que representem certos valores sociais. É em relação “a esse valor documental [que] Stránský chama de musealidade”³³⁰. Conforme elucidado por Cury³³¹, ao endossar a leitura de Van Mensch, a interpretação de uma relação específica do homem com a realidade encontra-se expressa “na tendência de adquirir e preservar autênticas representações de valores”:

Então, musealidade são as qualidades e os valores atribuídos aos objetos museológicos, musealia, como ação humana, a ser estudada pela Museologia, nas dimensões dos sentidos e dos comportamentos culturais, para compreensão do processo de preservação que, para os museus, é designado como musealização.³³²

³²⁵ Ibidem, 1980, p.51.

³²⁶ STRÁNSKÝ, 1980, p. 42-44.

³²⁷ VAN MENSCH, 1992, p.4-11.

³²⁸ CURY, 2020, p. 132.

³²⁹ Van Mensch, 1994, p. 10-11.

³³⁰ VAN MENSCH, 1994, p.10.

³³¹ Ibidem, 1994, p.10.

³³² CURY, 2020, p. 132.

Ao final da década de 1980 a Museologia já se firmara enquanto campo teórico possuindo um *locus* acadêmico, “definida, a partir de então, como uma disciplina de caráter transdisciplinar, dedicada ao estudo da relação específica entre o Humano e o Real, tendo como objeto de estudo o fenômeno Museu”³³³. É neste contexto que foi criado o Subcomité Regional do ICOFOM para a América latina e o Caribe (ICOFOM-LAM) entre 1989 e 1990³³⁴.

Scheiner, em 2013, publica o artigo *Museu, museologia e a ‘relação específica’: considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal*³³⁵ no qual busca o aprofundamento da intencionalidade no conceito de *relação*, ao examinar a produção teórica relacionada ao tema. Nesta, a autora reflexiona que poucos foram além da proposta inicial de Stránský e Gregorová. Para Scheiner, explicitar a interface “imaginando que a ‘relação específica’ se daria por meio do objeto musealizado (museália), quando exposto no museu (tradicional)”³³⁶ ou “imaginaram uma relação específica entre indivíduo e patrimônio (integral) musealizado”³³⁷ sem entender o conceito de “relação específica” seria um equívoco.

Neste entendimento, o conceito perpassa o constructo filosófico do termo “relação específica”. Na filosofia geral, um dos caminhos para se descrever as “coisas” é considerar sua relação com outras “coisas”. Isso também se aplicou à Museologia ao relacioná-la às Ciências Sociais, enfatizando a ideia da natureza relacional dos fenômenos sociais³³⁸.

Stránský³³⁹ desenvolve três pontos de reflexão para a investigação do campo enquanto ciência. O primeiro se dá na descoberta do objeto de pesquisa da Museologia. O segundo é a necessidade de utilização de uma metodologia própria, construída em harmonia com o pensamento científico à época³⁴⁰. Sendo o terceiro a construção de uma terminologia pertinente ao campo.

Visando o entendimento dos três pontos de apoio para a estruturação científica, é necessário apresentarmos três termos recorrentes no trabalho de Stránský, amplamente debatidos na Museologia³⁴¹: a musealia, a musealidade e a musealização.

³³³ SCHEINER, 2012, p. 16-17.

³³⁴ Cf. CARVALHO; SCHEINER; MIRANDA, 2007; 2009.

³³⁵ SCHEINER, 2013, p. 361-362.

³³⁶ SCHEINER, 2013, p. 361-362,

³³⁷ Idem, 2013, p. 361-362.

³³⁸ SCHEINER, 2013, p. 262; DONATI, 2014, p. 233 apud SCHEINER, 2013, p. 362.

³³⁹ STRÁNSKÝ, 1980, p. 43-44.

³⁴⁰ Ibidem, p. 42; 2008, p. 101. Artigo do Stránský da MuWoP de 1980 traduzido por Scheiner para a Revista do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio em 2008.

³⁴¹ ICOM, 1980/1981; VAN MENSCH, 1992, p. 4; VAN MENSCH, 1994, p. 11; MAROEVIĆ, 1998, passim; SOARES, 2017, passim; SOARES, 2019, p.77-87; SCHEINER, 2013, p. 362, SCHEINER, 2014, passim; SOARES; BARAÇAL, 2017, passim; VAZ, 2017, p. 35-44; CURY, 2020, p. 132.

No artigo de 2020 intitulado *Metamuseologia – reflexão sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena*³⁴², Marília Xavier Cury, professora e museóloga, estabelece as seguintes relações entre os termos:

Os objetos são considerados musealia apenas quando há musealidade, ou seja, quando são dotados de significados que justificam sua preservação. A musealidade, por sua vez, depende da musealização, que é um processo de operacionalização que não existe isoladamente, mas que serve para sustentar a musealidade dos objetos. Se a musealidade representa o valor ou a qualidade daquilo que está sendo musealizado, é a musealização, enquanto processo, que mantém esses valores e qualidades³⁴³.

Na publicação de 2017, *Stránský: uma ponte Brno – Brasil*, organizada por Bruno Brulon Soares e Anaildo Bernardo Baraçal, a missão dos museus é definida como sendo “criar uma base de documentos, uma base sistemática e crítica através dos documentos primários – musealias – e preservar esta base e disponibilizá-la para as necessidades da ciência e da educação”³⁴⁴, apontando que o objeto da Museologia, seria, portanto “o reconhecimento do material (documento) primário. Isto é, aquela tarefa do trabalho sistemático e crítico de documentar, focalizado na seleção dos documentos primários – musealias.”³⁴⁵.

Ao interpretar a musealia como objeto de museu, bem cultural ou fonte primária. Consequentemente a musealidade pode ser compreendida como a relação entre o objeto e um valor específico atribuído no processo de documentação³⁴⁶.

O valor atribuído aos objetos de museu não se apresenta como novidade. Uma das primeiras sistematizações desses valores foi elaborada por Alois Riegl na Áustria e publicada em 1903. Curador do departamento de têxteis do Museu Austríaco de artes decorativas entre 1887 e 1897, produziu estudos relacionados a tapetes orientais em 1901 e à história da ornamentação em 1893³⁴⁷. No livro *O Culto Moderno dos Monumentos: A sua essência e origem*³⁴⁸, Riegl apresenta três principais valores atribuídos para a memória e culto dos monumentos: o valor da antiguidade; o valor histórico e o valor volúvel de memória ou de comemoração, passando aos valores da atualidade: divididos em duas vertentes, valor de uso e valor de arte, subdividido em valor de novidade e valor de arte relativo³⁴⁹. Vale destacar que uma obra possui mais de um valor atribuído ao mesmo tempo, como exemplificado pelo autor:

³⁴² CURY, 2020, p. 143.

³⁴³ CURY, 2020, p. 143.

³⁴⁴ STRÁNSKÝ, 2017, p. 25.

³⁴⁵ Ibidem, 2017, p.25-26.

³⁴⁶ SCHREINER, 1980, p. 39.

³⁴⁷ FABRIS, 2014, p. 9.

³⁴⁸ Cf. RIEGL, 2014.

³⁴⁹ RIEGL, 2014, p. 31-79.

[...] é importante esclarecer que todo monumento de arte, sem exceção, caracteriza-se por ser ao mesmo tempo um monumento histórico – [...] representa uma determinada escala na evolução das artes plásticas - [...] De forma inversa, todo monumento histórico é também um monumento de arte, pois mesmo um monumento escrito banal - como um pedaço de papel contendo uma breve nota sem importância - contém ao lado do seu valor histórico referente à evolução da fabricação do papel, da escrita, dos materiais usados para a execução da escrita etc. toda uma série de elementos de arte: a configuração externa da folha de papel, a forma das letras e o tipo da sua composição.³⁵⁰

Neste livro, Riegl³⁵¹ define monumento enquanto “obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos” ³⁵², ou a combinação de ambos.

A partir da primeira Comissão dos Monumentos Históricos, em 1837³⁵³, “as três grandes categorias de monumentos históricos eram constituídas pelos remanescentes da Antiguidade, os edifícios religiosos da Idade Média e alguns castelos”³⁵⁴. Nota-se que a diferença na apropriação do termo está na amplitude que abarca o sentido deste. No contexto francês de meados do século XIX a definição abarcava todos os bens de interesse social que possuíam característica edificadas, enquanto na estruturação apresentada por Riegl, *lato sensu*, almejava todas obras criadas pelos homens que pretendiam a memória ou a construção desta.

Possivelmente, a primeira menção do termo "monumentos históricos" tenha ocorrido próxima a década de 1790, durante o período da Revolução Francesa, quando se concebeu o conceito de monumentos históricos e os mecanismos de preservação a eles relacionados, incluindo museus, inventários e tombamentos³⁵⁵.

No contexto brasileiro, podemos perceber a utilização da categorização entre monumentos históricos e artísticos no projeto de Rodrigo Melo Franco de Andrade³⁵⁶, em vistas à criação do SPHAN que originaria o Decreto-lei nº25 de 1937. No qual, afirmava que, “os principais valores culturais atribuídos aos bens patrimoniais são valores artísticos e históricos”³⁵⁷. No entanto, o decreto supracitado também menciona os valores arqueológicos, etnográficos, paisagísticos, possivelmente “tributários das noções de História da Arte”³⁵⁸.

³⁵⁰ Ibidem, 2014, p. 33.

³⁵¹ RIEGL, 2014, p.31.

³⁵² RIEGL, 2014, p.31.

³⁵³ Na França, em 1830, o Ministro do Interior, Guizot, cria o cargo de “Inspetor de Monumentos Históricos”, em 1834 é organizada a “Sociedade para a Conservação de Monumentos Históricos” e em 1937 a “Comissão de Monumentos Históricos”. CHOAY, 2006, p.12; NUNEZ, 2016, p. 196.

³⁵⁴ CHOAY, 2006, p. 12.

³⁵⁵ MILLIN, 1790-1798, p. 77 apud CHOAY, 2006, p. 28.

³⁵⁶ Assim como no anteprojeto de Mario de Andrade. FONSECA, 1997, p. 51.

³⁵⁷ BRASIL. Decreto-lei nº25 de 1937

³⁵⁸ Ribeiro (2013, p. 6) aponta que, enquanto Fonseca “ênfatiza as reflexões de Alôis Riegl sobre a dimensão histórica e estética presentes em todos os monumentos”, Rubino (1992, p. 162-172 *apud* RIBEIRO, 2013, p. 6) destaca “o caráter antropológico do projeto”. FONSECA, 1997, p. 50.

Vale pontuar que o Serviço do Patrimônio seguia um movimento semelhante à outras nações da América Latina, como o caso da Argentina e do México, que já haviam criado órgãos administrativos visando a defesa de seus monumentos. Ademais, após sua criação estabeleceu intercâmbio com Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai, Equador, Peru, Uruguai, República Dominicana, Estados Unidos e Canadá³⁵⁹

O livro, *O Culto Moderno dos Monumentos* apresenta dois principais pontos relacionados à percepção de valor: subjetivo, tencionado por uma atribuição através da interpretação do observador e objetiva, “determinada por sua condição de objeto dotado de história”³⁶⁰.

Ao longo do processo de entendimento do universo que constitui o Patrimônio Cultural observamos diversas categorizações dos valores atribuídos aos bens. Alois Riegl³⁶¹, acima mencionado; Françoise Choay³⁶² que subdivide em: *valor nacional*; *valor cognitivo/educativo*; *valor econômico* e *valor artístico*; Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes³⁶³ que separa-os em: *valores cognitivos*; *valores formais*; *valores afetivos*; *valores pragmáticos*; *valores éticos*; e Barbara Appelbaum³⁶⁴, com uma extensa lista para a categorização dos valores: *valor de arte*, *valor estético*, *valor histórico*, *valor de uso/função*, *valor de pesquisa*, *valor educacional*, *valor de idade*, *valor de novidade*, *valor sentimental*, *valor monetário*, *valor associativo*, *valor comemorativo* e *valor de raridade*.

Da mesma forma, no Brasil, em 2000, quando o Decreto nº 3551³⁶⁵ é promulgado, ao instituir os livros de registro dos saberes, celebrações, formas de expressão e lugares está sinalizando a valoração destes patrimônios pelo viés imaterial, apresentando uma ampliação do entendimento do que se está valorando.

A atribuição de valor é relativa, subjetiva e contextual, neste sentido conclui-se que “o campo dos valores não é um mapa em que se tenham fronteiras demarcadas, rotas seguras, pontos de chegada precisos. É, antes, uma arena de conflito, de confronto — de avaliação, valoração”³⁶⁶. Em complementação, os objetos são preservados porque que são atribuídos valores”³⁶⁷. Considerando estes como fundamentais, podemos entendê-los como justificativas que fundamentam a patrimonialização ou a musealização e por consequência sua preservação e conservação.

³⁵⁹ ANDRADE, 1952, p. 20; 169.

³⁶⁰ NUNEZ, 2016, p.196.

³⁶¹ RIEGL, 2014, p. 31-79.

³⁶² CHOAY, 2006, p. 116-123.

³⁶³ MENESES, 2009, p. 35-38.

³⁶⁴ APPELBAUM, 2010, p. 86-115.

³⁶⁵ BRASIL. Decreto nº3.551, de 4 de agosto de 2000.

³⁶⁶ MENEZES, 2009, p. 38.

³⁶⁷ APPELBAUM, 2010, p. 86.

1.4. A Museologia e a Conservação: Dois caminhos

É importante salientar que na década de 1970, a ditadura civil-militar instaurada em 1964 dava sinais de desgaste. A crise econômica, o enfraquecimento da classe empresarial e a pressão de movimentos sociais tencionando a participação no estado de direito levaram às eleições diretas para governadores em 1982 e indiretas para presidente em 1984³⁶⁸.

A crise econômica e social do período é percebida pelo conjunto de contradições no modelo de desenvolvimento econômico-industrial dominante, que caminhavam para a deterioração da qualidade de vida da população³⁶⁹.

Neste contexto, a partir da década de 1980, podemos traçar dois caminhos paralelos em relação à Conservação no contexto Brasileiro, reflexo de movimentações nacionais e internacionais. No primeiro, diversas ocorrências no campo da Museologia impõem à atuação específica resumindo-a à área da Conservação Preventiva³⁷⁰, em um processo de desprendimento da Restauração, no entanto a profissão passa por regulamentação, oficializando o campo. Enquanto à Conservação-Restauração, entendida como conhecimento específico, passa por um aparelhamento somente nas universidades federais visando o ensino e profissionalização de mão de obra especializada, entretanto, a profissão não chega a ser regulamentada, legando o conhecimento ao âmbito acadêmico.

No contexto brasileiro, a Lei nº 7.287, de 1984, e o Decreto nº 91.775, de 1985, que estabelecem, regulamentam e criam o conselho federal (COFEM) e os conselhos regionais (COREM) embasando e oficializando a profissão de Museólogo³⁷¹.

Em complementação, vale citar a criação do Núcleo de Preservação e Conservação de Bens Culturais (NUPRECON), em 1987, laboratório especializado em Conservação Preventiva, idealizado e implantado por Violeta Cheniaux, graduada em Museologia pelo Curso de Museus do MHN em 1978, Mestre em Administração de Centros Culturais pela UNIRIO que ministrou aulas de Museologia I e III e Preservação de Bens Culturais de 1981 a 1996³⁷².

Vale assinalar que durante a 12ª Assembleia Geral do ICOM, de 1977, em Moscou, salientava-se a necessidade de formação de mão de obra especializada e qualificada para a atuação na conservação e restauração dos bens musealizados,

³⁶⁸ LEAL; SILVA, 2016, p. 13.

³⁶⁹ LIMA, 1999, p. 137.

³⁷⁰ Vale mencionar que algumas atividades seguem a ramificação denominada Conservação Curativa.

³⁷¹ COSTA; LIMA, 2013, p. 3.

³⁷² SÁ, 2019, p. 419.

enfocando regiões “em desenvolvimento” como Ásia, África e América Latina. Uma das consequências foi a criação do ICOFOM, assim, contribuindo para a consolidação da Museologia como campo disciplinar³⁷³.

Como consequência destes processos os movimentos populares, e posicionamentos institucionais começam a tomar maior visibilidade nas discussões do campo museológico, dando espaço a um olhar antropológico das narrativas institucionais enquanto campo de disputa de poder.

Por trás de todas as opções ligadas à atividade expositiva do museu – seleção dos objetos, das legendas, dos painéis informativos, do catálogo, das decisões de comunicação – há um discurso ou “subtextos” que transmitem concepções, desejos, ambições, posicionamentos veiculados por todas as pessoas intervenientes no processo e que têm implicações intelectuais, políticas, sociais, educativas. Essas “considerações, em vez de, digamos, a administração dos museus, os seus métodos e técnicas de conservação, o seu bem-estar financeiro, o seu sucesso ou negligência aos olhos do público, são o assunto da nova museologia”.³⁷⁴

No Curso de Museus também ocorreram impactos decorrentes deste olhar, sendo notáveis as subseqüentes mudanças na grade do curso de Museologia, por exemplo, as reformas curriculares experimentais de 1970, 1971, 1973 e 1974³⁷⁵. Neste contexto, somente a partir do início da década de 1970 o termo Museografia é utilizado oficialmente no Curso de Museus, após o desmembramento da disciplina “Técnica de Museus”³⁷⁶.

Em 1977, o curso é transferido do Museu Histórico Nacional para a Federação das Escolas Federais Isoladas do Rio de Janeiro (FEFIERJ), denominada posteriormente de Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)³⁷⁷.

O Curso de Museus que permanecera por décadas o único centro de formação no Brasil com desenvolvimento teórico e atividades técnicas voltadas aos acervos, após a década de 1970, foi impactado pelas transformações do campo, assim como por mudanças exigidas pelo Ministério da Educação e Cultura³⁷⁸. Entre as alterações na reforma de 1974 vale citar o desmembramento da disciplina basilar Técnica de Museus em Museologia e Museografia. E no mesmo ano as habilitações específicas em museus históricos ou artísticos são suprimidas³⁷⁹:

[...]as transformações realizadas na estrutura do Curso de Museus neste período responderam a todas as qualificações determinadas pelo MEC o que resultou na sua transferência do MHN para a estrutura da FEFIERJ, iniciando assim, um novo capítulo na história do Curso de Museologia da UNIRIO e, como já mencionamos anteriormente, podemos dizer, de forma clara, que o Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, concentrava sua formação nos

³⁷³ TOSTES, 2017, p.16.

³⁷⁴ VERGO, 1989, p. 3 apud DUARTE, 2013, p. 111.

³⁷⁵ TOSTES, 2017, p.54.

³⁷⁶ SÁ, 2019, p. 88.

³⁷⁷ SIQUEIRA, 2009, p. 53.

³⁷⁸ As alterações buscavam adequar o Curso as novas determinações do Ministério da Educação e Cultura, por exemplo, a Lei nº 5.540/68, que visava a normatização do ensino superior. TOSTES, 2017, p. 17.

³⁷⁹ SÁ, 2007, 34-35 apud SIQUEIRA, 2009, p. 52.

estudos das coleções do Museu, passando, com sua transferência para a universidade a concentrar seus estudos das questões inerentes a área dos Museus e da Museologia, pois foi quando observamos uma preocupação maior do Curso de Museologia, através da criação de novas disciplinas, em oferecer ao aluno discussões voltadas especificamente para os estudos da Documentação, Preservação-Conservação, Comunicação, Educação, bem como problemas relacionados à área da Museologia³⁸⁰.

Durante esse período, o Curso de Museus passou por mudanças em sua estrutura, em conformidade com os requisitos do MEC. Isso resultou em sua transferência da estrutura do curso do MHN para a FEFIERJ, marcando um novo capítulo na história do Curso de Museologia da UNIRIO. Anteriormente, o curso se concentrava principalmente no estudo das coleções dos museus, mas, com a transferência para a universidade, sua ênfase passou a ser nas questões gerais relacionadas aos museus e à Museologia. Foram criadas novas disciplinas para abordar temas como Documentação, Preservação, Conservação, Comunicação, Educação e outros desafios específicos da área da Museologia.

Em relação aos movimentos supranacionais vale notar a influência da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, que indicava a simplificação dos processos de conservação tendo em vista ações de maior abrangência com menor custo operacional, buscando atrelar as ações às realidades institucionais:

A mesa-redonda sobre “A importância e o Desenvolvimento dos Museus no Mundo Contemporâneo”
 DECIDE O SEGUINTE
 [...]

 4°. Que as técnicas museográficas tradicionais sejam atualizadas para melhorar a comunicação entre o objeto e o visitante
 Que o museu deve preservar seu caráter de instituição permanente, sem que isso implique o uso de técnicas e materiais onerosos e sofisticados que possam estimular uma tendência de extravagância incompatível com as condições dos países latino-americanos.³⁸¹

Neste sentido a Conservação e a Restauração inseridas no contexto museológico necessitavam reconsiderar sua posição. Muitas das ações empregadas, embora não todas, estavam embasadas na premissa de que a visão original do artista em relação à sua obra representa a “mais verdadeira e autêntica desse artefato, como se os artistas e os próprios fabricantes não estivessem cientes de que estavam lançando um objeto em uma longa e complexa jornada na qual pode ser mudado em ambos aparência física e significado”³⁸². A questão que estava sendo levantada era a de que o ciclo de vida do artefato é parte fundamental deste. Nesta perspectiva existia “uma espécie de arrogância contemporânea que considera possível reverter o processo da

³⁸⁰ TOSTES, 2017, p. 123.

³⁸¹ NASCIMENTO JUNIOR; TRAMPE; SANTOS, 2012, v. 1, p. 116.

³⁸² SMITH, [1989]2006, p. 20. In: VERGO, 2006, p. 6-21.

história e devolver a aparência do artefato exatamente como era quando saiu de suas mãos do fabricante.”³⁸³

Um novo modelo de museu, em oposição ao modelo clássico, estava sendo proposto com o deslocamento da coleção para a relação museu-sociedade, evidenciando um discurso crítico em relação ao papel social e político do museu. Assim, “tratava-se dos ecomuseus, dos museus de sociedade, dos centros de cultura científica e técnica e, de maneira geral, da maior parte das novas proposições que visavam à utilização do patrimônio em benefício do desenvolvimento local”³⁸⁴.

Paralelamente às transformações ocorridas no campo da Museologia houve um preenchimento dos espaços acadêmicos por Conservação-Restauração, em geral, profissionais que faziam parte do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional³⁸⁵. Estes, que seguiam uma linha técnico-científica encabeçada por Edson Motta e Jair Afonso Inácio, no eixo Rio-Minas, tornavam-se professores da cadeira de Restauração nas universidades e cursos técnicos dos estados em que trabalhavam, buscando resolver a questão da formação profissional³⁸⁶.

Cabe registrar que outros cursos de Museologia possuíam igualmente em suas respectivas grades curriculares disciplinas específicas relacionadas à Conservação. Foi o caso da Universidade Federal da Bahia, na qual João José Rescala lecionava no Curso de Pintura da Escola de Belas Artes da UFBA. No entanto, somente em 1970 é criado o primeiro curso voltado integralmente a matéria de Conservação e Restauração lecionado por Jair Afonso Inácio, a nível técnico, na Fundação de Artes de Ouro Preto³⁸⁷.

Em 1974, na Bahia, implantava-se o primeiro núcleo de conservação e restauro denominado Ateliê de Restauro e Conservação de Obras de Arte (ARCA) sob a égide do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC). O qual, em 1976, seria incorporado à Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (FPAC/BA), movimento que se desdobrou na criação do Centro de Restauração da Bahia (CERBA), em 1977³⁸⁸.

Em complementação, em 1978, é criado o curso de especialização em Conservação e Restauração por Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, motivando o desenvolvimento do

³⁸³ Idem, 2006, p. 6-21.

³⁸⁴ DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64.

³⁸⁵ Entre estes estavam Jair Afonso Inácio em Minas Gerais, Edson Motta no Rio de Janeiro, João José Rescala na Bahia, e Fernando Barreto em Pernambuco.

³⁸⁶ RAMOS FILHO, 1987, p. 157.

³⁸⁷ SOUSA JUNIOR, 2020, p. 82.

³⁸⁸ BRAIL. Decreto n.º 25.979, de 07 de dezembro de 1977.; SILVA, 2015, p. 23.

Centro de Conservação e Restauração (CECOR). Estas iniciativas foram incentivadas pela UNESCO³⁸⁹.

Ao final da década de 1970 e começo da década de 1980, a área profissional de atuação em Conservação-Restauração ganhava novo fôlego como resultado da articulação de profissionais e pesquisadores. A Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais (ABRACOR) é criada em 1980, constituindo um avanço no crescimento do campo de atuação.

A ABRACOR realizou eventos bianuais entre 1985 e 2009, sendo considerado um dos grupos mais significativo da área com o objetivo de difusão do conhecimento e valorização da profissão do Conservador-Restaurador, promoveu o aprimoramento de seus associados por meio de eventos com entidades nacionais e internacionais que visavam o aprofundamento técnico e profissional³⁹⁰.

No campo da Museologia, a Restauração foi paulatinamente comutada pela Conservação, em específico a Conservação Preventiva. Concomitantemente, ocorria o processo de fortalecimento da Conservação-Restauração enquanto campo de atuação.

Embora tenham ocorridos diversos esforços para o reconhecimento profissional do Conservador-Restaurador, como os: Projetos de Lei n° 4042³⁹¹, de 2007-2008, proposto pelo Senador Federal Edison Lobão do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB); o Projeto de Lei n° 9.063, de 2017³⁹², do Deputado Federal Chico Alencar do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL); e o Projeto de Lei n°1183, de 2019³⁹³, da Deputada Federal Fernanda Melchionna do PSOL, a profissão ainda não foi reconhecida³⁹⁴.

A Conservação Preventiva se estabelece no contexto brasileiro na década de 1990 e é considerada atualmente como uma das “principais áreas da preservação de acervos em instituições museológicas e em exposições”³⁹⁵. Em 1995, Gaël de Guichen publica o artigo *Conservação preventiva: uma profunda mudança de mentalidade pelo*

³⁸⁹ RAMOS FILHO, 1987, p. 155; SOUZA JUNIOR, 2020, p. 82.

³⁹⁰ ABRACOR, 1987 apud BOJANOSKI; MICHELON; BEVILACQUA, 2017, p. 37.

³⁹¹ Substitutivo da Câmara dos Deputados n° 370, de 2007, ao Projeto de Lei do Senado n° 370, de 2007, Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/113384>, Acessado em: 01 de jan. de 2021.

<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=410920>

³⁹² BRASIL. Projeto de Lei n° 9.063, de 2017. Disponível em:

<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2161957>; Acessado em: 20 de fev. de 2020.

³⁹³ REDINI, p. 92-93, 2019. Projeto de Lei n°1183, de 2019. Disponível em:

<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2193266>; Acessado em: 20 de mar. de 2020.

³⁹⁴ Para o aprofundamento desta questão em trabalho indicamos conferir a dissertação de mestrado: REDINI, L. L. S. *Análise do mercado de trabalho do conservador-restaurador de bens móveis e integrados: uma visão do sistema de preservação a partir da Superintendência do IPHAN no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado (Orientadora: Adriana Sanajotti Nakamuta), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2019.

³⁹⁵ BONADIO, p. 238, 2015.

ICOM, explicitando a importância das ações de conservação em contraposição à restauração, evidenciando a necessidade de transformar a forma com que nos relacionávamos com as coleções.

O autor entende que o conceito, embora conhecido pelas instituições museológicas, organizava-se apenas após década de 1980, e possuía o intento de mudar profundamente a mentalidade institucional, alterando o foco dos objetos para uma visão das coleções, dos espaços específicos como a Reserva Técnica, para toda a edificação, assim como, o que era observado sob a perspectiva de dias deveria ser analisado sob uma temporalidade ampliada, de anos.³⁹⁶

Desta forma, os museus desenvolvem a preferência por ações de conservação em detrimento às restaurações, evitando assim, as ações invasivas. Bonadio³⁹⁷ descreve que a Conservação Preventiva, portanto, engloba:

[...] o conhecimento da legislação de patrimônio; o controle ambiental passivo e ativo abarcando a iluminação, a temperatura, a umidade, os gases poluentes e os organismos vivos; a elaboração e execução de projetos relacionados à organização de acervos com definição de mobiliário, formas de acondicionamento de obras e controle ambiental; especificações para manuseio, embalagens e transporte. O principal objetivo de todas essas ações é realizar a conservação dos objetos prezando pela sua permanência e longevidade (BONADIO, p. 238, 2015)

As diretivas tomadas pelo campo da Museologia na adoção da Conservação Preventiva aparentam estarem alinhadas com as colocações de Barrie Gordon Robert Reynolds³⁹⁸ no *MuWop*, no qual destaca a necessidade de um aporte voltado para a gestão ampla do acervo e ao mesmo tempo o entendimento das diversas áreas que se tangenciam este processo.

Entre estas e outras mudanças do pensamento museológico entre o final do século XX e início do XXI, a área passa a abarcar todas as acepções anteriores, incluindo um campo “vasto que compreende o conjunto de tentativas de teorização ou de reflexão crítica ligadas ao campo museal.”³⁹⁹ Tendo como conjunção as proposições da década de 1980, e do MuWoP, apresentadas anteriormente, “uma relação específica entre o homem e a realidade, caracterizada como a documentação do real pela apreensão sensível direta”⁴⁰⁰. O que seria uma forma inclusiva de entender as diversas formas de museus que coexistem, cada qual com sua missão própria e inserida em um contexto único. Neste sentido, Desvallées e Mairesse⁴⁰¹, apresentam duas linhas do campo:

³⁹⁶ GUICHEN, p. 2, 1995; BONADIO, p. 238, 2015; BACHETTINI; SERRES; GASTAUD, 2017, p. 20.

³⁹⁷ BONADIO, p. 238, 2015.

³⁹⁸ REYNOLDS, 1980, p. 34-35.

³⁹⁹ DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64.

⁴⁰⁰ Idem, 2013, p. 64

⁴⁰¹ Ibidem, 2013, p. 61-64.

As linhas diretrizes de um mapeamento para o campo museal podem ser traçadas em duas direções diferentes, seja pela referência às principais funções inerentes ao campo (documentação, indexação, apresentação ou ainda preservação, pesquisa, comunicação), seja considerando as diferentes disciplinas que o exploram mais ou menos pontualmente.⁴⁰²

Essa interpretação está relacionada à abordagem de Bernard Deloche, na qual propõe que a Museologia é como uma "filosofia do museal" que atua como uma metateoria para a ciência documental. Assumindo um papel ético de regulação para todas as instituições incumbidas de promover essa perspectiva⁴⁰³.

Em 2003, o setor museológico inserido administrativamente no IPHAN se mobiliza em âmbito nacional, em grande parte pelas contribuições de Mário Chagas e José do Nascimento Junior, resultando na elaboração da Política Nacional de Museus (PNM) e do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), com Gilberto Passos Gil Moreira a frente do cargo de Ministro da Cultura. Estes processos desdobraram-se na criação do Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU), após a reformulação institucional de 2004⁴⁰⁴. Na passagem do século XX para o XXI, o Brasil passa a ter mais de 2.000 museus⁴⁰⁵, perspectiva salientada pelos mapeamentos do universo museológico iniciados em 2005 após o estabelecimento do Cadastro Nacional de Museus⁴⁰⁶.

Os levantamentos e as reestruturações advindos dos processos descritos acima fundamentaram a articulação entre o Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus e o DEMU/IPHAN, processo que auxiliou na elaboração do anteprojeto do *Estatuto de Museus* em 2005⁴⁰⁷ contendo as diretrizes do campo museológico e o projeto para a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)⁴⁰⁸.

Ainda que estas mudanças suscitassem renovações institucionais, havia uma escassa comunicação entre seus pares. Saladino⁴⁰⁹ atribui a "rarefeita comunicação intrainstitucional"⁴¹⁰ ao crescimento das demandas próprias do setor museológico em um cenário de disputas internas no IPHAN por recursos, espaço, visibilidade e representatividade, o que teria gerado, conseqüentemente, um baixo número de projetos interdepartamentais. É neste contexto que o IPHAN emite a Portaria n° 43, de 2007, transferindo e distribuindo os museus entre os diferentes departamentos da

⁴⁰² DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64.

⁴⁰³ DELOCHE, 2001 apud DESVALÉES; MAIRESSE, 2013, p. 61-64.

⁴⁰⁴ BRASIL. Decreto n° 5.040, de 2004.; SALADINO, 2010, p. 112.

⁴⁰⁵ WICHERS, 2010, p. 162.

⁴⁰⁶ CHIOSSI, 2018, p. 88.

⁴⁰⁷ Embora o Estatuto dos Museus seja instituído somente em 2009 pela lei n°11.906, o anteprojeto de organização o patrimônio cultural museal data de 2005. Neste sentido vale conferir o fórum permanente: Disponível em: forumpermanente.org/painel/pol_culturais/minc-iphan/estat-museus; Acessado em: 13 de maio de 2021. NASCIMENTO; CHAGAS, 2007 apud WICHERS, 2010, p. 162.

⁴⁰⁸ SALADINO, 2010, p. 114.

⁴⁰⁹ Idem, 2010, p. 114.

⁴¹⁰ ibidem, 2010, p. 114.

instituição para a administração direta do DEMU e destinando orçamento específico para as unidades de representação regional, processo que, apontava para a criação do Instituto Brasileiro de Museus⁴¹¹.

Em 2009, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) é fundado, com a publicação da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, absorvendo o Setor de Museus da estrutura do IPHAN⁴¹², recebendo sua organização regimental mediante o Decreto nº 6.844, de 7 de maio de 2009⁴¹³. À recém-criada autarquia cabia a função de gerir a política dos museus, propor e implementar projetos, programas e ações para o setor museológico, assim como coordenar, acompanhar e avaliar, normatizando os padrões e procedimentos, com vistas a aperfeiçoar o desempenho das instituições museológicas.

O segundo processo que fortaleceu o crescimento tanto da Museologia quanto da Conservação-Restauração foi iniciado em 2007, quando o governo brasileiro institui o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), por meio do Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007⁴¹⁴, gerando a ampliação de pessoal formado com conhecimento específico. No viés da Museologia, entre os exemplos que podemos citar, apresentam-se os cursos de Museologia nas universidades federais de Santa Catarina, Ouro Preto, Brasília, e Pernambuco, entre outros, totalizando nove cursos⁴¹⁵ e no campo da Conservação-Restauração, são abertos três cursos, nas universidades federais de Pelotas, Minas Gerais e do Rio de Janeiro⁴¹⁶.

1.5. Divergências e Convergências

O crescimento tanto da Museologia, quanto da Conservação-Restauração no início do século XXI ampliou as definições pertinentes aos campos. Podemos citar algumas, dividindo-as em conceitos supranacionais, institucionais ou pessoais, oriundos de diversos autores que atuam no campo e sintetizam suas próprias percepções.

Vale mencionar que, no entendimento atual, a Museologia e a Conservação-Restauração fazem parte da ampla gama de disciplinas que compõem a Preservação do Patrimônio Cultural⁴¹⁷.

No contexto brasileiro o termo está geralmente relacionado à gestão do patrimônio efetuada pelos órgãos de Estado, sejam elas instituições municipais,

⁴¹¹ SALADINO, 2010, p. 114.

⁴¹² THOMPSON, 2015, p. 82.

⁴¹³ BRAIL. Decreto nº 6.844, de 7 de maio de 2009.

⁴¹⁴ BRAIL. Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007.; CORDEIRO, 2016, p. 23.

⁴¹⁵ Cf. TANUS, 2013, p. 82.

⁴¹⁶ Cf. BOJANOSKI; MICHELON; BEVILACQUA, 2017, p. 36.

⁴¹⁷ BOJANOSKI, 2018, p.106.

estaduais ou federais, embora a preservação destes bens possa ocorrer por iniciativa individual ou de um grupo. Pelo viés do Patrimônio, a Preservação engloba diversas atividades que abarcam, entre outras, a identificação e proteção do que está “oficializados e ou institucionalizados”⁴¹⁸ em um processo, denominado de “patrimonialização”⁴¹⁹, que tem início na atribuição de valores e perpassa diversas naturezas de bens, tangíveis e intangíveis, como objetos, edificações, paisagens, saberes e práticas. Neste sentido, as ações de preservação na prática são todas aquelas que “visam mantê-los ou lhes dar continuidade”⁴²⁰. Pode-se considerar, portanto, que o museu está atrelado a este fundamento.

No entendimento contemporâneo não há uma cultura superior a outra⁴²¹, mas sim, diferentes culturas, cada qual, com seu valor próprio. Embora, alguns pesquisadores acenem para a ideia de que, o que se tem preservado, são objetos materiais no “cânone europeu” sendo predominantes os grupos materiais que representem cristãos europeus das classes abastadas⁴²².

Neste sentido, diferentes culturas possuem entendimentos diversos do significado de preservação, algumas prezam por destruição em vez de preservação, como é o caso de certos movimentos iconoclastas. Em outros casos, como por exemplo em Kyoto, entre os métodos de conservação de monumentos históricos faturados em madeira há um processo periódico de substituição de partes deterioradas refazendo-as com atenção aos detalhes históricos. Neste caso o que se busca preservar é a técnica construtiva tradicional⁴²³. Em outra formulação, é possível observar que certas culturas têm como fundamento valores de natureza intangível, os quais não se prestam à comercialização ou à apropriação material. A perspectiva predominantemente eurocêntrica e ocidental, em grande medida, pode ser interpretada como uma forma de colonialismo. Essa interpretação não somente é referente à seleção de objetos feita pelo observador ocidental ou por especialistas formados sob a influência de perspectivas ocidentais, mas também impõe obrigações e padrões a serem seguidos de acordo com essa perspectiva⁴²⁴.

Considerando os bens estudados nesta pesquisa, não fugimos à essa perspectiva. Ao ponderar que a Conservação é uma das disciplinas que compõem a Museologia, a Conservação-Restauração e conseqüentemente a Preservação, recebe-se, conseqüentemente, esta incumbência crítica.

⁴¹⁸ SANT’ANNA, 2015, p. 2.

⁴¹⁹ Que possui similaridades com o termo “musealização”, observado anteriormente.

⁴²⁰ SANT’ANNA, 2015, p. 2

⁴²¹ MUÑOZ VIÑAS, 2012, p. 26.

⁴²² COSGROE, 1994 apud MUÑOZ VIÑAS, 2012, p.26.

⁴²³ MAIRESSE; PETERS, 2019, p. 9.

⁴²⁴ MUÑOZ VIÑAS, 2012, p. 26.

Objetivando nos aprofundarmos nas diversas instâncias e significados atribuídos ao termo “Conservação”, relacionados aos bens tangíveis, seguiremos desenvolvendo algumas destas definições do termo na contemporaneidade. No viés supranacional, o ICOM-CC, em 2008, durante a 15ª Conferência, em Nova Deli⁴²⁵, interpreta a Conservação como todas as ações destinadas a salvaguarda do patrimônio tangível, garantindo sua acessibilidade “às gerações presentes e futuras”, compreendendo três subcategorias: a Conservação Preventiva, a Conservação Remedial⁴²⁶ e a Restauração⁴²⁷, considerando que, todas as categorias devem “respeitar o significado e as propriedades físicas”⁴²⁸ dos bens. Durante a 22ª Conferência do ICOM que ocorreu em 2010, em Shanghai, este entendimento foi mantido⁴²⁹. Por vez, em 2010 a ABRACOR, passa a utilizar a mesma definição⁴³⁰, mantida até o momento⁴³¹.

Em complementação, o termo Conservação, portanto pode designar tanto a atividade, quanto o departamento que trata do tema dentro do museu⁴³², em suma o objetivo é garantir a estabilidade do bem em relação ao processo de deterioração.

Vale pontuar a definição expedida pelo International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC) na qual Conservação pode ser entendida como toda ação tomadas para melhorar as condições de qualquer tipo de bem cultural, considerando também “qualquer ação tomada para determinar a natureza ou propriedades dos materiais”⁴³³ presentes nestes bens, assim como todo o manuseio e tratamento que têm a finalidade de “compreender e controlar”⁴³⁴ as causas de sua deterioração.

⁴²⁵ ICOM-CC, 2008, p. 1.

⁴²⁶ Alguns autores definem esta como Conservação Curativa ou Conservação Remedial, com base no francês e no inglês, respectivamente. A tradução literal do termo na cartilha do ICOM-CC (2008, p.1) ficaria Conservação Remedial, na tradução da ABRACOR (2010, p. 3) o termo é passa a ser interpretado como Conservação Curativa.

⁴²⁷ ICOM-CC, 2008, p. 1.

⁴²⁸ Idem, 2008, p. 1.

⁴²⁹ ICOM, 2010, p. 1-2.

⁴³⁰ É possível suscitar diversas interpretações atribuídas a Conservação ao longo dos anos por convenções internacionais, por exemplo, a Carta do Restauo, emitida pelo governo italiano em 1972 que entende “[...] por salvaguarda qualquer medida de conservação que não implique a intervenção direta sobre a obra; entende-se por restauração qualquer intervenção destinada a manter em funcionamento, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente ao futuro as obras e os objetos definidos nos artigos precedentes”(ITALIA, 1972, p. 2, tradução IPHAN). Vale pontuar que foram elaboradas três Cartas italianas do Restauo: a primeira, em 1932, do Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes estabelecendo as normas para o restauo dos monumentos, influenciada pelas ideias de Gustavo Giovannoni; a segunda de 1972 e a atualização desta em 1987 ; pode-se mencionar também o Apêndice 2 da Conferência de Nara de 1994 que estabelece que a Conservação é considerada como “todos os esforços para compreender o patrimônio cultural, conhecer sua história e desta forma garantir sua salvaguarda material, conforme o necessário, sua apresentação, restauração e aprimoramento .” (ICOMOS, 1994, p. 48, tradução nossa). Pontuamos que aprimoramento foi traduzido do termo “enhancement” que, neste contexto, pode ser entendido como melhora nas condições do bem cultural. ITALIA, 1972, p. 2, tradução; ICOMOS, 1994, p. 48, tradução nossa IPHAN; KÜHL, p.312, 2010.

⁴³¹ ABRACOR, 2010, p.2.

⁴³² DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011, p. 581.

⁴³³ IIC, 2020, p.2.

⁴³⁴ Idem, 2020, p.2.

Vale assinalar novamente que o conceito de Conservação engloba a Conservação Preventiva, a Conservação Curativa, ou Remedial, e a Restauração. Em sentido amplo a Conservação abarca a área da Restauração e esta é uma formulação chave para entender, no atual contexto atual brasileiro, a diferença na atuação do Conservador-Restaurador⁴³⁵, que abarca todas as categorias e do Museólogo que pratica a Conservação Preventiva.

Outra camada de definição atribuída ao conceito de Conservação pode ser observada em organizações, como é o caso do *American Institute for Conservation* (AIC), nos Estados Unidos, que delinea o termo como todos os profissionais dedicados “à preservação de bens culturais para o futuro. As atividades de conservação incluem exame, documentação, tratamento e cuidados preventivos, apoiados por pesquisa e educação”⁴³⁶. Ou, ainda, podemos abarcar outras definições, como por exemplo, as expedidas pela ABRACOR e o IPHAN, no Brasil, apresentadas anteriormente; o Instituto Canadense de Conservação (CCI) ou o Instituto de Conservação (ICON) na Inglaterra.

Embora o CCI, em suas publicações, apresente uma definição própria⁴³⁷, atualmente tende a aproximá-la do conceito expedido pelo ICOM-CC⁴³⁸, quando trabalha em conjunto com o ICCROM em projetos como o de reorganização das reservas-técnicas dos museus⁴³⁹. Em complementação, o ICON, apresenta seu próprio entendimento, no qual a Conservação é entendida como:

Uma abordagem de objetos / itens, que visa preservar e valorizar esses objetos / itens para fins de entendimento e acesso público. A conservação abrange muitas ações diferentes incluindo investigação, documentação, limpeza, estabilização e preservação de longo prazo que buscam gerenciar mudanças ao longo do tempo. A Conservação está preocupada com as camadas de significados que os objetos / itens adquirem ao longo do tempo, em vez de reparos em um modelo ou criar ‘um novo estado’.⁴⁴⁰

A produção de diferentes entendimentos do termo também perpassa as compreensões individuais e, neste sentido, a diferença entre a Conservação e a Restauração não é a técnica utilizada, tampouco os materiais, mas “a intenção com que certas ações são feitas”⁴⁴¹. Por exemplo, no processo de reentelamento de uma pintura, se a intenção é diminuir futuras alterações do objeto decorrentes da deformação da tela,

⁴³⁵ Para o aprofundamento na adoção da denominação Conservador-Restaurador, indicamos conferir ICOM-CC (1984). *The Conservator-Restorer: a Definition of the Profession* e a resolução adotada pelo ICOM-CC durante a 15ª Conferência Trienal que ocorreu em Nova Deli em 22-26 de setembro de 2008

⁴³⁶ AIC, 2015, p.1.

⁴³⁷ Cf. OGDEN.; WAINWRIGHT; ROCHE. *Introducing conservation*. Ottawa: Journal of the Canadian Conservation Institute, Canadian Conservation Institute, 1976.

⁴³⁸ Cf. MICHALSKI. *Care and Preservation of Collections*. Paris: International Council of Museums – ICOM, UNESCO, 2004.

⁴³⁹ RE-ORG, collection storage reorganization. Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/collection-storage-reorganization/program-description.html>. Acessado em: 01 de dez. de 2020.

⁴⁴⁰ ICON, 2020, p. 3.

⁴⁴¹ MUÑOZ VIÑAS, 2003, p. 21.

desacelerando o processo de deterioração. Neste caso, podemos definir o ato como uma “operação de conservação”⁴⁴². Simultaneamente, esta ação ajudaria a melhorar o aspecto da obra, nivelando a superfície e apresentando uma pintura mais suave, o que enquadraria a atividade como uma “operação de restauração”⁴⁴³.

Em complementação, a Conservação “se desenreda em uma gama infinita, que vai da intervenção mais radical, como ocorre no caso de se remover afrescos ou de fazer a transposição de pinturas sobre madeira ou sobre tela”⁴⁴⁴.

Ao menos um século atrás, os responsáveis por cuidar dos objetos nos museus, reparando-os e reconstruindo-os eram os Restauradores⁴⁴⁵. Esta categoria inclusa na Conservação, passa por diferentes definições sempre atreladas à atribuição de valor/valoração, ressaltados anteriormente. E estas diferentes definições não somente, se desdobram com o passar do tempo, como também são contextuais atravessando diversos entendimentos em distintas esferas, individuais, nacionais e supranacionais.

Na interpretação do ICOM-CC a Restauração pode ser entendida como a aplicação direta de ações em um bem estável, com o propósito de facilitar sua apreciação, compreensão e utilização. Essas ações são realizadas quando o objeto perdeu parte de seu significado ou função devido a mudanças anteriores. A abordagem se baseia no respeito ao material original, embora, em muitos casos, as ações de restauração possam modificar a aparência do objeto⁴⁴⁶. Exemplos típicos de restauração incluem o retoque de uma pintura, o reentelamento e a transposição.

Já o AIC, define o mesmo termo como “Procedimentos de tratamento destinados a devolver bens culturais a um estado conhecido ou presumido, geralmente por meio da adição de material não original.”⁴⁴⁷. De certo, ambas as definições estão relacionadas a um processo interventivo de amplo impacto na materialidade do bem.

Neste sentido, o ICON uma ideia mais incisiva do ato de restaurar ao delimitar que estas ações possuem a intenção de “retornar o objeto a um estado anterior”⁴⁴⁸. Para que isso ocorra indica a remoção de acréscimos posteriores ao momento que o bem foi terminado ou na fatura de elementos faltantes, ação que engloba “desde retocar áreas de perda até fazer peças de fac-símile”⁴⁴⁹. Vale mencionar que há uma ampla discussão

⁴⁴² Idem, 2003, p. 21.

⁴⁴³ MUÑOZ VIÑAS, 2003, p. 21.

⁴⁴⁴ BRANDI, 2013, p. 31

⁴⁴⁵ MICHALSKI, 2004, p.57.

⁴⁴⁶ ICOM-CC, 2008, p. 2 apud ABRACOR, 2010, p. 3.

⁴⁴⁷ AIC, 2015, p.1.

⁴⁴⁸ ICON, 2020, p. 9.

⁴⁴⁹ Id, 2020, p. 9.

relacionada à busca de retornar o bem a um estado anterior e ou facilitar sua compreensão⁴⁵⁰.

Pode-se entender que a Conservação de forma ampla enfatiza os tratamentos que objetivam limpeza, estabilização e fortalecimento dos bens culturais. Por este motivo, os Conservadores, em certos casos, trabalham buscando retomar certos aspectos já deteriorados sem que seja apresentado ao receptor/espectador um falso histórico. Considerando que a restauração está restrita ao tratamento de uma peça por vez, redefiniu-se o conjunto de técnicas inseridas na intersecção entre a Conservação e a Restauração denominando-a Conservação Preventiva⁴⁵¹.

Embora a Conservação Preventiva, atualmente, seja interpretada como sendo todas as atividades que objetivam minimizar o processo de deterioração e que cumpram os requisitos de estarem restritas ao ambiente no qual os bens estão inseridos, sendo indiretas e não interferindo diretamente na materialidade⁴⁵². Algumas ações como a limpeza requerem o contato direto ou a aplicação de produtos específicos.

Neste entendimento, a matéria passa a ser um importante elemento da política dos museus⁴⁵³, trata-se de uma responsabilidade compartilhada entre todos os profissionais pertencentes à equipe institucional, com o objetivo de manter um ambiente adequado para as coleções, seja na Reserva Técnica, nas exposições ou durante o transporte das obras.

A Conservação Preventiva abrange o conhecimento da legislação relativa ao campo do patrimônio cultural buscando a elaboração de protocolos para práticas institucionais visando o desenvolvimento de processos alinhados com as diretrizes nacionais. Além disso, cuida do manuseio, higienização, acondicionamento, embalagem e transporte dos acervos. Essa vertente também envolve a aquisição de mobiliário adequado e o controle ambiental, abrangendo elementos como iluminação, temperatura, umidade, gases poluentes, pragas e outras práticas profissionais cotidianas⁴⁵⁴.

No contexto brasileiro, alguns pesquisadores atribuem, como ramificação desta categoria inserida na Conservação uma outra divisão, entendida como “Preditiva”, ao interpretar que, enquanto a Conservação Preventiva tem como preocupação atenuar os processos de deterioração ativos, estabilizando o bem através de alterações no

⁴⁵⁰ A questão reside na impossibilidade de tal ação. Para um aprofundamento neste e outros paradoxos relacionados à restauração indicamos a leitura de: Cf. PRICE, N. S.; TALLEY JR, M. K.; VACCARO, A. M. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Readings in Conservation, Getty, 1996.

⁴⁵¹ MICHALSKI, 2004, p.57.

⁴⁵² ICOM-CC, 2008, p-1-2; ABRACOR, 2010, p.3; ICON, 2020, p. 9.

⁴⁵³ LEWIS, 2004, p.9.

⁴⁵⁴ BONADIO, p. 238, 2015.

ambiente no qual ele está inserido, a Conservação Preditiva consistiria em “avaliar as condições ambientais às quais um objeto está exposto e como e em qual intervalo de tempo estes fatores poderão agir em um bem, baseado em uma tabela de riscos e valores pré-definida.”⁴⁵⁵. De fato, esta subdivisão, embora procure elucidar dois processos diferentes sob a mesma denominação, não possui aderência do campo. Não sendo excludentes, mas composicionais, acaba por ser uma definição meramente explicativa.

Por último, a Conservação Curativa ou Remedial é a área de sobreposição entre a Restauração e a Conservação Preventiva. São ações que implicam intervenções diretas, geralmente de pequeno impacto, objetivando inibir um processo de deterioração em estado adiantado⁴⁵⁶.

Podemos exemplificar a diferença nas definições, de forma prática, ao observar um caso hipotético no qual o chassi de madeira que suporta uma pintura sobre tela foi atacado por insetos. O primeiro passo será a identificação da infestação e a separação da obra em um ambiente reservado e controlado para que não se espalhe para outros bens que possuam a mesma tipologia material e esta é considerada uma atividade da Conservação Preventiva ⁴⁵⁷. Em seguida é necessário parar o processo de infestação para que o ataque não comprometa todo o chassi. A desinfestação neste caso seria entendida como uma medida de Conservação Curativa⁴⁵⁸. Por fim, seria necessário ou a abertura dos canais resultantes da infestação e a reposição de material estrutural, ou em casos extremos, onde o suporte está extremamente fragilizado, a substituição do chassi, e esta atividade corresponderia à Restauração⁴⁵⁹. Todos estes processos são classificados como ações de Conservação e competem em maior ou menor proporção aos Museólogos, assim como aos Conservadores-Restauradores.

Embora as atividades de conservação e restauração tenham sido conduzidas ativamente na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro entre 1854 e 1890, a partir do início da década de 1890, na Escola Nacional de Belas Artes, e posteriormente no Museu Nacional de Belas Artes, com a presença de profissionais contratados para essa finalidade. Podemos observar que no início do século XX, ocorreu uma ruptura com o sistema estabelecido, resultando em uma lacuna histórica que só recentemente tem sido objeto de investigação.

Neste capítulo, procuramos oferecer as bases teóricas para compreender o desenvolvimento epistêmico dos campos da Museologia e da Conservação-

⁴⁵⁵ BARBOZA, 2011, p. 39-40.

⁴⁵⁶ ICOM-CC, 2008, p. 2; ABRACOR, 2010, p.3; ICON, 2020, p. 9.

⁴⁵⁷ MORALES, 2000, p. 103.

⁴⁵⁸ MARTIARENA, 1992, p. 197; ABRACOR, 2010, p. 3.

⁴⁵⁹ NICOLAUS, 1998, p. 40-46.

Restauração, por meio da lente da história do Patrimônio Cultural em três momentos distintos, destacando a Conservação como elemento central nas áreas que se entrelaçam.

CAPÍTULO 2

Carlos Luiz do Nascimento: Entre a História e a Conservação

2. Carlos Luiz do Nascimento: Entre a História e a Conservação

Embora haja uma profícua história relacionada ao campo da Conservação e da Restauração no Brasil, somente há pouco tempo os pesquisadores retornam seu olhar à certos profissionais e contextos específicos⁴⁶⁰. É com esta intenção que buscamos aqui abordar o processo de formação, assim como as atribuições de Carlos Luiz do Nascimento (CLN), Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca que se integra oficialmente à Academia Imperial de Belas Artes, em meados do século XIX, no Rio de Janeiro.

O corpo documental utilizado para este capítulo baseou-se nos arquivos do Museu Dom João VI administrados pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, notícias publicadas nos jornais cariocas entre 1830 e 1876, encontradas na Hemeroteca Digital e Catálogos da Academia Imperial de Belas Artes publicados entre 1830 e 1876, mantidos pela Fundação Biblioteca Nacional.

2. 1. A necessidade de um Conservador e Restaurador para a recém criada Academia das Bellas Artes

A nomeação de Carlos Luiz do Nascimento como profissional responsável pela restauração e conservação de quadros da Academia Imperial de Belas Artes ocorreu em setembro de 1854, após autorização do governo imperial⁴⁶¹. Dada a urgência pelo início dos trabalhos, antes mesmo da publicação do decreto que oficializava o ato, Nascimento havia assumido o posto recém criado na instituição⁴⁶².

Sua nomeação era resultado de reiterados pedidos de criação da cadeira para o cargo por parte da Congregação de Lentes⁴⁶³ que alertava para o estado de deterioração das obras pertencentes à Coleção Nacional.

⁴⁶⁰ Em relação a esta pesquisa, podemos citar quatro trabalhos recentes que desenvolvem, de certa forma, o tema. Squeff (2012, p. 106), apresenta em seu livro *Uma galeria para o Império: A coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*, a criação do cargo de Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca como parte dos processos vinculados as transformações ocorridas entre 1855 e 1854. O primeiro capítulo da tese de doutorado de Castro, *Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: o corpus operandi na administração pública brasileira de 1855 a 1980*, de 2013, na qual, o desenvolvimento estava voltado para uma análise social e no processo de oficialização e inserção deste profissional na administração pública. A dissertação de mestrado de Silva (2016), intitulada, *juntando as peças: o processo de formação da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes (1826-1855)*, nesta, Nascimento aparecia quase que entre uma observação e outra. Era por si, um papel secundário, um ator pouco desenvolvido, porém presente.

⁴⁶¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Aviso de 23 de set. 1854, Livro de registro das correspondências, 1852-1855, 1854, p. 38 verso.

⁴⁶² AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício, 2 out. 1854. Livro de registro das correspondências, 1852-1855, 1854, p. 39 verso.

⁴⁶³ A Congregação de Lentes da Academia Imperial de Belas Artes era composta pelos docentes efetivos e pelos professores substitutos. SILVA, 2016, p. 27.

A primeira solicitação encontrada nos documentos do Museu Dom João VI data de 1833, na qual, o diretor Henrique José da Silva envia um ofício ao Ministro da Justiça, apresentando os avanços e necessidades do estabelecimento. Nesta correspondência, o diretor solicita o montante de oitocentos e cinquenta mil réis para despesas da Academia, como a organização dos arquivos e da biblioteca, "Incluso [...] reparo de antigos e preciosos painéis que estão a perder-se"⁴⁶⁴. Para este primeiro trabalho foi contratado Aureliano de Souza e Oliveira Coutinho por setecentos e quarenta mil e oito centos reis⁴⁶⁵.

Não era a primeira vez que Henrique José da Silva relacionava-se com a restauração de pinturas. No livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, escrito por Jean-Baptiste Debret entre 1834 e 1839⁴⁶⁶, o autor relata que José da Silva ficou encarregado de conservar uma coleção de quadros trazida por Joachim Lebreton. Estas obras que ficaram depositadas provisoriamente em uma sala da Tesouraria⁴⁶⁷. E, posteriormente, foram colocados pelo secretário no chão da sala, ainda úmida por ter servido de atelier de escultura. Após seis meses fechados, "sem ar [...] foram encontrados quase apodrecidos"⁴⁶⁸. Segundo o autor, o ocorrido que deveria motivar a demissão do diretor, no entanto acabou por valer-lhe uma "permissão de residir no Museu, além de uma gratificação como restaurador dos quadros da Coroa"⁴⁶⁹.

Em 1836, alguns quadros já apresentavam intervenções, como atesta o Ofício datado de 1 de fevereiro, que relata à Secretaria d'Estado dos Negócios do Império a retirada do verniz "antigo", substituindo este por uma nova camada em alguns dos quadros da Coleção Nacional, "indispensável trabalho" que teria continuidade no ano

⁴⁶⁴ Painéis neste contexto se referem ao que é atualmente reconhecido como pinturas a óleo realizadas sobre uma superfície de madeira ou tecido. Explicaremos as variações desse termo mais adiante. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, Correspondências Recebidas 1833/1843, 1833, p. 20

⁴⁶⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, 1834, p. 35.

⁴⁶⁶ DEBRET, [1834-1839]1978, TOMO II, p. 115.

⁴⁶⁷ Em relação ao ocorrido descrito por Debret ([1834-1839]1978, TOMO II, p. 115), podemos levantar algumas questões devido a dubiedade da narrativa. Segundo o texto, o processo de transferência das obras deu-se por volta de 1824. Considerando que os quadros, trazidas por Lebreton em 1816, que foram para a Academia com a finalidade de servir ao ensino das artes, neste momento, encontravam-se no Museu Nacional. Neste sentido, vale pontuar que, segundo o Ofício de setembro de 1822, uma parte dos quadros, ao chegar, ficaram no "Thesouro Real", passando, posteriormente, para o acervo do Museu Nacional em 1822 e retornando as instalações da Academia, somente, em 20 de fevereiro de 1832. As obras que estavam na Tesouraria recém ocupada da Academia, provavelmente, seriam outras, adquiridas posteriormente, pelo Barão de São Lourenço, e não a Coleção Lebreton que hoje encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes. SEMEAR/MN, Arquivo 13, Pasta 1, Doc. 159; MN/SEMEAR, Arquivo 0450, Pasta 10, Doc. 2

⁴⁶⁸ DEBRET, [1834-1839]1978, TOMO II, p. 115.

⁴⁶⁹ Em relação a esta colocação, vale pontuar que não há indicativos a qual "Museu" Debret faz referência. Se seria o Museu Real (Museu Nacional), ou as instalações inacabadas da Academia das Belas Artes que foi finalizada somente entre 1826-1827. Deve-se esta ambiguidade ao fato de que o único museu instalado, até aquele momento, na capital do império, seria o Museu Real, no entanto, em alguns textos, como é o caso do projeto inicial de Lebreton há menção a criação do "Museu Nacional" no tema das Belas Artes, a partir da coleção que se juntaria com a produção dos alunos e professores. Neste sentido, é interessante notar que, para Lebreton, a denominação de "Museu" parece estar atrelada a produção e exposição destas obras, enquanto, mais tarde, em meados do século XIX, com a criação da Pinacoteca, nos intermédios da Academia, a ideia de "Museu" aparenta atrelar-se à um espaço físico específico. BARATA, 1959, p. 296.

que se iniciava⁴⁷⁰. Além disso, verificam-se em relatório de 1834, referente as despesas da Academia, a contratação de Aureliano de Souza e Oliveira Coutinho por setecentos e quarenta mil e oito centos reis ensejando os reparos dos antigos painéis⁴⁷¹

Entre as primeiras manifestações que indicavam a necessidade de “haver no Estabelecimento um hábil restaurador de painéis”, o ofício de 30 de julho de 1839 traz importantes informações quanto ao que se esperava deste profissional, assim como a dimensão do trabalho necessário.

[...] que nas diversas salas do Estabelecimento [?] expostos á vista do publico os objectos descriptos no folheto impresso de que remeto junto um exemplar, [...] **além dos objectos mencionados circunstancialmente no mesmo folheto, existem nos armazéns 128 quadros: a saber 34 grandes, 37 de tamanho mediano, e 57 pequenos**, dos quaes uns cincoenta haõ de entrar no catálogo novo que deve formar para a exposição publica à qual se procede **tirando o verniz antigo e passando lhes outro recente e reconhecendolhes, quanto é possível a autenticidade, se são originaes ou copiãs conforme se tem praticado com as já mencionadas; que a respeito do resíduo que ficará tirados aquelles, uma parte por mãos que mediócre, só pode servir para ser parcamente consultadas, e a necessita de concerto por ser muito deteriorada, circunstancia que se dá também em alguns quadros da coleção exposta nas salas**, e que torna forçoso lembrar a necessidade de **haver no Estabelecimento um artista hábil restaurador de painéis**; Enfim que os quadros e estatuas pertencentes á Academia existem todos no recinto do Palacio: pois está em vigor o procedente regra de não deixar sahir do Estabelecimento modelo algum: regra de que tem havido apenas uma única dispensa justificada, e duas infrações em objetctos de pouco valor [...]⁴⁷²

Este levantamento não ocorreu por iniciativa da Congregação de Lentos, mas foi provocado pela Secretaria do Estado dos Negócios que solicitava uma relação de todas as pinturas e esculturas pertencentes à Academia, detalhando quais eram autênticas e quais eram réplicas e identificar seus respectivos autores no processo, assim como descrever seu estado de conservação, informando se alguma delas estava fora da Academia, juntamente com sua localização⁴⁷³.

Nota-se, até aquele momento, uma significativa variação nas definições que circundavam o repertório relacionado à conservação do acervo da Academia, seja pela denominação das obras como “quadros” ou “painéis”, pela atividade a ser executada como “restauração”, “reparo” ou “concerto”, ou ainda pela titulação que aparecem de três formas diferentes “Restaurador, e Conservador dos Painéis, e pinturas”⁴⁷⁴, “Restaurador dos Quadros” e “Restaurador de painéis”.

⁴⁷⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Pasta 6124. Ofício, 12 fev. 1836, Livro de registro das correspondências, 1833-1843, p. 97.

⁴⁷¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício de março de 1834, Livro de registro das correspondências, 1833-1843, p. 34

⁴⁷² Grifo nosso. AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício do Diretor, 29 de julho de 1839, Felix Emilio Taunay. Encadernados, Pasta 6124, Correspondências Recebidas 1833/ 1843, 1839, p. 279-280.

⁴⁷³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, 1839, p. 277.

⁴⁷⁴ É o caso de José Estêvão Grondona, Vis-Consul da Sardenha, nomeado como “Restaurador, e Conservador dos Paineis, e pinturas” do “Real Musêo” do Rio de Janeiro em 30 de dezembro de 1819 e Henrique José da Silva, designado como restaurador de quadros da coroa. FBN, 1823, p. 68; DEBRET, 1839, p.94; TOMO II, p. 115; BARAÇAL, 2018, p. 10.

Notamos que a denominação mais comum ao ser referido por terceiros em correspondências, livro de registro de contas da Academia e jornais é “Conservador da Pinacoteca”⁴⁷⁵.

Conforme o levantamento realizado pelo historiador e conservador-restaurador Aloisio Arnaldo Nunes de Castro⁴⁷⁶, em relação ao termo “reparar”, observa-se a presença de uma conotação associada a ações de “conserto, emenda e reforma”⁴⁷⁷, que guarda semelhança com a palavra “restaurar”, sugerindo um conjunto de significados relacionados a “reformular, renovar, reparar e restituir”⁴⁷⁸ quando aplicados a objetos.

Por vez, o termo “Conservar”, “Conservação”, “Conservador”, estava relacionado à “Fazer durar ileso, sem corrupção física; sem lesão, ofensa, quebra, detrimento v. g., conservar a saúde, a fazenda, a vida – Guardar, ter em seu poder inteiro v. g. conservo o livro, o original.”⁴⁷⁹ sendo que o Conservador, seria “o que tem a seu cargo a conservação de alguma coisa”⁴⁸⁰, portanto:

:

[Conservação] s. f. ões no plur. Acção de conservar. [...] [Conservador], s. m. O que conserva o que protege. Magistrado, que administra justiça a huma corporação e lhe guarda os privilegios. [...] [Conservadora], v. f. A que conserva, e que protege. [...] [Conservar], v. a. Livrar de corrupção, de detrimento, de lesão. Guardar, ter seu poder.⁴⁸¹

Ao levantarmos as definições apresentadas nos dicionários do século XVIII e XIX, podemos perceber que “Painéis” e “Quadros” figuravam praticamente sinônimos quando relacionados à pintura. É o caso do *Nouveau dictionnaire de langues française, et portugaise*, de 1764⁴⁸², e do *Dicionário da Língua Brasileira* de Luiz Maria da Silva Pinto, Natural da Provincia de Goyaz, de 1832, o qual, por vez, mantém grande similitude com o *Novo diccionario da lingua portuguesa* de 1806. Nestes, a descrição do termo “Painél” está vinculada à idéia de “Pintura a oleo, ou a tempera sobre diferentes materiais, v. g. panno, taboa, cobre, etc.”⁴⁸³.

Ponto curioso dá-se no desenvolvimento dicionarista da palavra “Musêo”, “Museo”, “Musêu” ou “Museum” que, à parte do sentido recorrente de “templo dedicado as musas”⁴⁸⁴ possui dupla significância, podendo ser entendido tanto como “lugar da

⁴⁷⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, Despesas AIBA 1855/ 1869, 1856, p. 12-144, passim.

⁴⁷⁶ CASTRO, 2013, p. 40.

⁴⁷⁷ ROQUETE; FONSECA. *Diccionario dos Synonymos poético e de epithetos da lingua portugueza*. GUILLARD, AILLAUD & Cia.: Lisboa, 1848, p. 146 apud CASTRO, 2013, p. 40.

⁴⁷⁸ FONSECA, 1833, v. 2, p. 258.

⁴⁷⁹ BLUTEAU, 1789, v. 1, p. 314.

⁴⁸⁰ FEIJÓ, *Ortografia ou arte de escrever e pronunciar*, 1734, p. 253.

⁴⁸¹ TYPOGRAFIA ROLLANDIANA, *Novo diccionario da lingua portuguesa*, 1806, p. 275.

⁴⁸² Cf. MARQUES, *Nouveau dictionnaire delangues française, et portugaise*, 1758-1764.

⁴⁸³ MARQUES, 1764, v. 1, p. 505.

⁴⁸⁴ BLUTEAU, 1638-1734, v1, p. 550.; SILVA, 1789, v. 2, p. 106.

academia”⁴⁸⁵, em referência a “Academia de ciencias, edificada em Alexandria, onde os homens doutos moravaõ, e sustentavaõ à custa do publico, e trabalhavaõ no estudo das letras humanas”⁴⁸⁶, como no sentido de “lugar, onde se guardaõ produções da Natureza, e da Arte [...]”⁴⁸⁷. Nos documentos pesquisados notamos uma maior incidência da terminologia “Museo”⁴⁸⁸

Vale mencionar, que em 1838, o termo “estudos muzeológicos” aparece pela primeira vez sendo utilizado em correspondência oficial, no Rio de Janeiro, na indicação orçamentária para o ano de 1839 apresentada pelo diretor Félix-Émile Taunay e a Congregação de Lentes ao então Ministro da Secretaria de Estado dos Negócios do Império Bernardo Pereira de Vasconcellos em 6 de março de 1838.

[...]menos de 91\$333 à que foi reduzida no ano p.p. Bastará indicar as sessões de medelo vivo os objetos dos estudos muzeologicos V. S alem de que hé muito penoso, por falta de quantias insignificantes, deixar de comprar modellos valiozos que muitas vezes se offerecem à venda, tratados, colleções com que se enriqueceria o fundo da Academia⁴⁸⁹

Desta breve citação, da qual, não foram encontradas outras em anos próximos, podemos supor que para Taunay, o termo “estudos muzeológicos” está relacionado ao estudo da pintura na academia nos termos dicionaristas acima mencionados.

Retomando o ofício do Diretor de 29 de julho de 1839⁴⁹⁰, podemos perceber que há outras informações relevantes a serem consideradas. Vale destacar as atividades de levantamento, identificação de autoria e autenticação das obras executadas pelo corpo acadêmico.

Em 1839 a correspondência descreve que, existiam no armazém 128 quadros: 34 grandes, 37 de tamanho mediano, e 57 pequenos. Em complementação, Taunay⁴⁹¹, menciona que, em 1840, haviam 41 produções de alunos expostas, possivelmente apresentados na sala semicircular no fundo do vestibulo⁴⁹², soma-se a este número 143 pinturas, numeradas no mesmo catálogo. Ao considerar a nota de ofício emitida pelo diretor, 78 quadros continuavam no armazém, após a entrada das aproximadamente 50 obras revisadas.

O processo de análise, seleção e revisão das obras concentrava-se principalmente como uma atribuição do Conselho de Lentes. Após a seleção e

⁴⁸⁵ LIMA, 1783, p. 448.

⁴⁸⁶ MARQUES, 1764, v.1, p. 461.

⁴⁸⁷ TYPOGRAFIA ROLLANDIANA, 1806, p. 582.

⁴⁸⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, Correspondências Recebidas 1833/1843, 1841, p. 340-341.

⁴⁸⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados 6124, Correspondências Recebidas 1833/1843, 1838, p. 205.

⁴⁹⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados 6124, Correspondências Recebidas 1833/1843, 1838, p. 205.

⁴⁹¹ “Memoria sobre as Exposições Gerais artísticas na Academia das Belas Artes”, Rio de Janeiro, agosto de 1852 apud DIAS, 2009, p. 184-186; 208.

⁴⁹² Cf. FBN, Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, 1840.

realocação para exposição, as pinturas eram movimentadas do armazém⁴⁹³, para proceder-se a remoção e aplicação de nova camada de verniz⁴⁹⁴.

Para as Exposições Gerais havia uma movimentação adicional da Academia, nota-se nas despesas extraordinárias a inclusão de transporte, colocação de quadros⁴⁹⁵ e molduras, algumas vezes observamos a aplicação de veneno para controle de pragas⁴⁹⁶. Nessa perspectiva, em ofício, fica explicitado que todas as obras expostas recebiam molduras, justificando que estas possuíam a dupla função de dar um aspecto “asseado” às obras expostas, assim como isolá-las visualmente dos objetos circunvizinhos⁴⁹⁷.

Em alguns casos o processo de limpeza e aplicação de novo verniz ocorria por subcontrato, é o caso de Vasco José da Costa e Silva, ex aluno da academia que em 1861 é contratado para esta atividade no período de preparação para a Exposição Geral⁴⁹⁸.

Em determinados anos, durante as exposições, o fluxo de trabalho parece avolumar-se de tal forma que fica necessária a contratação de terceiros para o retoque de pinturas da Pinacoteca, como é o caso de Carlos Assis em 1863, assim como de Bernarconi e Mancada, contratados em 1863 e 1867 para a colocação de quadros⁴⁹⁹. Assim como havia uma intensa movimentação para as Exposições Gerais, ao termino do evento, em alguns casos, haviam contratações para a remoção das obras, pequenos reparos e retorno dos quadros expostos para seus proprietários⁵⁰⁰.

Como ressalta Aloisio Arnaldo Nunes de Castro, a ata da Sessão ocorrida na Academia em 15 de janeiro de 1841 fazia menção ao Relatório elaborado em 1840 em que era apresentada como necessidade da instituição a criação de “diversos lugares”, tais como professor de História das Artes, Aritmética, Geometria, Perspectiva e “de restaurador de painéis para a conservação da Coleção Nacional” que se deteriorava⁵⁰¹.

Cabe destacar que nestas primeiras décadas da Academia há um grande trânsito de obras de referência advindas de outros aparelhos públicos a serem incluídas no acervo, por exemplo, em nota de 1834 a Academia solicita a transferência dos tratados de Arte, assim como de obras que figuravam na escadaria da “Biblioteca

⁴⁹³ Em relação a localização deste armazém podemos aferir que provavelmente seria uma das portas com saída para a rua da Moeda. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, 1836, p. 100-101.

⁴⁹⁴ Processo posteriormente referido como refrescamento da pintura em conjunto com outros métodos de limpeza.

⁴⁹⁵ É o caso de Bernarconi e Moncada contratados em 1860 para o trabalho de colocação de quadros na Pinacoteca. AMDJVI. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, p. 120.

⁴⁹⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, p. 111.

⁴⁹⁷ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1852, p. 392.

⁴⁹⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, p. 120-121.

⁴⁹⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, p. 171, 1863 e MDJVI. Encadernados, Pasta 6178, p. 301, 1867.

⁵⁰⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas dos Empregados 1869/1878 p. 76-89, 1872.

⁵⁰¹ ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES, 1841 apud CASTRO, 2013, p. 33

Publica”⁵⁰² para a instituição das Belas Artes assim como em 1838 o Ministério dos Negócios ordena ao tesoureiro geral do Tesouro Público Nacional que entregasse três quadros para a Academia⁵⁰³.

Outros quadros de tão deteriorados, segundo o diretor, serviam somente para consultas e necessitavam de restauro para serem apresentadas em exposições futuras. O processo de renovação do verniz ocorria de forma independente da necessidade de um restaurador, podendo este ser, possivelmente, executado por professores e alunos. Vale mencionar que havia, certamente, uma política de restrição da saída de obras da instituição, baseada, em princípio, em critérios de maior valia pouco explicitados nos ofícios encontrados.

Diante do "estado de decadência"⁵⁰⁴, em 1842, quando algumas obras da coleção nacional se encontravam necessitando de reparos, a contratação de um “hábil restaurador” pareceu adquirir importância. Nesse mesmo ano, uma quantia de cento e cinquenta mil réis foi incluída nas solicitações de orçamento para o reparo dos painéis nas despesas miúdas.⁵⁰⁵

Apesar da separação orçamentária para a restauração de algumas obras desde 1842, é importante ressaltar as frequentes solicitações para a criação do cargo de “restaurador de quadros”, no quadro de funcionários da instituição ocorreria com maior regularidade entre 1844⁵⁰⁶ e em 1847. Em relação a esta última, a Academia apresentou o seguinte argumento:

Prescindimos também no presente ano de outra proposta, **já apresentada em várias ocasiões** precedentes, a da criação de um lugar de restaurador de quadros; **sem esta garantia de conservação**, é intempestivo qualquer pedido de compra de quadros antigos, bem que alguns de várias escolas nos sejam necessários e quase indispensáveis.⁵⁰⁷

Em 1844, durante a elaboração de um novo Estatuto que seria apresentado somente em 1855, cogitou-se a possibilidade de inserir no quarto parágrafo a proposta de “criação do cargo de restaurador de quadros da academia”⁵⁰⁸. E em 1848, após as repetidas solicitações para a contratação de um restaurador de quadros para a academia e a alocação de verbas emergenciais, a congregação tomou ações contundentes para encontrar um profissional especializado⁵⁰⁹.

Tenho a honra de fazer presente a V. Ex., em nome da Congregação dos Professores desta Academia a razão por que ficou demorada essa remessa:

⁵⁰² AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, 1834, p. 42.

⁵⁰³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, 1838, p. 207; p. 210.

⁵⁰⁴ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, p. 354, 1842.

⁵⁰⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, p. 356; 357, 1842

⁵⁰⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, p. 28; p.38, 1844

⁵⁰⁷ Grifo nosso. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, Ofício de 15 fev. de 1847, Livro de registro das correspondências 1843-1852, 1847, p. 143.

⁵⁰⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6151, Atas Sessões Presidência-Diretor 1841/1856, 1844, p. 133.

⁵⁰⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1848, p. 180.

expondo em addiantamento ao meu officio de informação sobre o estado da Instituição e providencias de precisa que appareceu um praticante habil na especialidade de restaurador de quadros , caso este que eu lembrava no sobredito officio como necessario para provocar uma determinação relativa aos concertos urgentes da coleção nacional de quadros que nos é confiada. Mereceu sempre esta coleção os maiores elogios dos estrangeiros entendedores que a visitarão; ella é digna de todos o cuidado já por isto, já pela utilidade que tem para a formação de nossos alunos. Entregamos dois quadros de menor valor ao dito restaurador, depois de vermos os atestados de que é mencionado: satisfez-no completamente a experiência, cujo resultado serão apresentados à V. Exc. Portanto tenho honra de propor que a quantia de 150\$000, consignada para os reparos da coleção nacional, seja elevada a de quatro centos. Pode-se há prevenir assim por um concerto radical a ruina imminente de alguns dos nossos painéis , os quais preciosos, adiando-se para mais tarde a criação de lugar de restaurador de quadros da Academia , se a pratica mostrar que é conveniente.⁵¹⁰

Portanto, pode-se considerar que, em 1848, sob a égide da diretoria de Félix-Émile Taunay é aplicado o primeiro processo seletivo com a intenção de contratação de um restaurador com conhecimento específico no gênero. Foi no mesmo ano que se iniciaram as solicitações para a formação de duas galerias, uma ocidental e uma oriental, adjacentes ao salão central no sobrado do Palácio. Este officio evidenciava a necessidade de desenvolvimento, reparos e ampliação da Instituição⁵¹¹.

Essas galerias, juntamente com o salão central, formariam um andar superior que, segundo o Diretor e o conselho de lentes, traria destaque ao edifício tanto interna como externamente. Possivelmente sendo essa uma das primeiras vezes em que foi citada a proposta de criar o anexo que posteriormente se tornaria a Pinacoteca⁵¹².

Em relação a esse episódio, é relevante destacar sua importância na identificação de um restaurador adequado para a tarefa. A escolha desse profissional foi fundamentada nos sucessivos relatórios, que destacavam com urgência a necessidade desse profissional, levando em consideração o estado de deterioração das obras e sua importância no contexto da Academia. O trabalho desse profissional foi testado por meio da restauração de duas obras de menor valor para a Academia, embora o documento não especifique quais obras foram restauradas ou quais critérios foram considerados para a seleção. Além disso, o episódio também ressalta a necessidade de aumentar o investimento na restauração, passando de cento e cinquenta mil réis para quatrocentos mil réis.

Nos registros pesquisados não foram localizados os relatórios após o retorno das duas obras, conforme indicado no officio. No entanto, percebemos que nos meses seguintes são recorrentes as despesas de quatrocentos mil réis para a restauração da coleção. Pouco podemos supor em relação a esse profissional, possivelmente, seria

⁵¹⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados , Pasta 6125, p. 183-184, 1848.

⁵¹¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, p. 178, 1848

⁵¹² No entanto, em 1851, a solicitação, que inicialmente previa duas alas para a galeria, passou a enfocar a construção da ala ocidental, reiterando a relevância desse espaço para as Exposições Gerais. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1851, p. 324-325.

estrangeiro, considerando que Taunay, afirmava que “Depende, todavia, esta inovação da circunstancia que trazes a este pays um praticante habil de semelhante especialidade.”⁵¹³. Aventa-se que, sua preferência por estrangeiros se dê ao não reconhecer profissionais que atuassem neste tipo de ofício no país, ou pela ausência de um histórico no molde europeu.

Em nota de 1851, notamos a menção de a restaurador que não conseguimos traspor o nome com clareza “Jouffroi”, na seguinte passagem: “operação esta que desempenhou perfeitamente, não ficando a sua restauração abaixo das melhores do finado Jouffroi[?] pratico profissional.”⁵¹⁴. Portanto, é possível que este seja o nome do restaurador contratado em 1848.

Em 1853, justificando que “muito pouco se pode fazer com quatrocentos mil réis, agora consignados para o fim de uma restauração geral urgente”⁵¹⁵. A ideia de ter um profissional dedicado as atividades de conservação e restauração na Academia foi lançada ao menos desde o período em que o Félix-Émile Taunay estava à frente da direção entre 1834 e 1851, mas só foi implantada na figura de um funcionário da Academia, contratado para este fim, após 1854, sob a direção de Manuel de Araújo Porto-Alegre, entre 1854 e 1857. Vale mencionar que, em 1852, um ofício do diretor, apontava que a criação do lugar de restaurador traria economia para a instituição, considerando a quantidade de telas danificadas⁵¹⁶.

2.2. Nascimento: Um Conservador e Restaurador para a Academia Imperial de Belas Artes

Além de pintor histórico, por meio do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1841⁵¹⁷, sabe-se que Carlos Luiz do Nascimento se dedicava à feitura de retratos e dava aulas de desenho. Para isso, possivelmente, recebia os interessados em sua residência, pois fez publicar a alteração de seu endereço nas páginas desse jornal. Além de tratar de negócios particulares com potenciais clientes, é possível aferir que utilizasse sua residência como ateliê, onde produziria obras e ministrava aulas, considerando que a nota assinala “onde continua no exercício da profissão”⁵¹⁸.

⁵¹³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1848, p. 180

⁵¹⁴ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1851, p. 365

⁵¹⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício, 31 de jan. de 1853, Livro de registro das correspondências, 1852-1855, 1853, p. 3 - 4; AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício, 21 de jan. de 1854. Livro de registro das correspondências, 1852-1855, p. 19 verso.

⁵¹⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício do Diretor, 31 de jan. de 1852, Encadernados, Correspondências Recebidas 1843/1852, 1852, p. 369.

⁵¹⁷ FBN, *Diário do Rio de Janeiro*, 1841, ed. 47, p. 4.

⁵¹⁸ FBN. *Jornal do Comércio*, 1841, Ed. 00054B, p. 3.

Segundo, ao que tudo indica, diversos artistas ganhavam o sustento por meio de retratos⁵¹⁹. Neste momento, na capital fluminense o barroco passava a figurar em segundo plano e o neoclássico ganhava novos adeptos. “No resto do país predominava, ainda, o academicismo, bem como o retratismo, grande moda entre as famílias abastadas até a difusão da fotografia”⁵²⁰

Carlos Luiz do Nascimento não era um estranho na Academia. Em março de 1830, com 17 anos, filho de Rosa Aberia do Copirito Santo e Manoel José do Nascimento, nascido no Brasil, matriculou-se nas aulas de desenho e arquitetura civil como discípulo extraordinário⁵²¹, que correspondia à classe de estudantes formada por “pessoas adultas, e deleitantes que desejarem instruírem-se, e só para recreio cultivam as Bellas Artes e que não tinham obrigação de matrícula ou frequência”⁵²².

Durante os primeiros anos como discípulo extraordinário, em 1831, há uma mudança no Estatuto da Academia das Bellas Artes⁵²³ passando a aceitar a matrícula regular de alunos entre 12 e 18 anos, assim como “outro qualquer, que queira aproveitar dos cursos, os poderá frequentar independente da matrícula [...]”⁵²⁴. No entanto, somente em 1834, Nascimento constar como aluno regular, matriculado na aula de Pintura Histórica, somando sete anos de percurso acadêmico. Estudando três anos como discípulo extraordinário e quatro anos como aluno regular.

Tabela 3: Ano e situação de matrícula de Carlos Luiz do Nascimento na Academia Imperial de Belas Artes⁵²⁵

Ano	Situação da matrícula	Idade	Disciplinas	Ano na instituição
1830	Discípulo Extraordinário	17 anos	Desenho e Arquitetura Civil	1° Geral
1833	Discípulo Extraordinário	20 anos	Classe de Desenho	3° Geral
1834	Aluno Regular	21 anos	Classe de Pintura Histórica	4° Geral / 1° Particular
1835	Aluno Regular	22 anos	Classe de Pintura Histórica	5° Geral / 2° Particular
1836	Aluno Regular	23 anos	Classe de Pintura Histórica	6° Geral / 3° Particular
1837	Aluno Regular	24 anos	Classe de Pintura	7° Geral / 4° Particular

⁵¹⁹ GALVÃO, 1959, p. 19-120; SQUEFF, 2012, p. 94.

⁵²⁰ SCHWARCZ, 1998, p. 226.

⁵²¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6214, Livro de Matrícula 1827/1831, 1830, p. 28.

⁵²² Os estatutos de 1820 previam dois tipos de discípulos: os efetivos, com idade entre 12 e 15 anos, e os extraordinários. Estatuto da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes, Artigo VIII, Parágrafo n. 25. Transcrição foi feita por Alberto Cipiniuk do documento localizado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Caixa 6283. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.ht. Acessado em: 30 de julho de 2022. CIPINIUK, s/d, p. 9.

⁵²³ Estas mudanças no estatuto foram denominadas “Reforma Lino Coutinho”. BRASIL, Decreto de 30 de dezembro de 1831.; SILVA, 2016, p. 46.

⁵²⁴ BRASIL, 1978, p. 95.

⁵²⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Pasta 6214, Livro de Matrícula 1827/1831, p. 28; AMDJVI-EBA/UFRJ, Pasta 6208, Assentamento de Matrículas e Concurso para Professores 1833/1844, p. 6; 38; 62; 87; 112.

Vale mencionar que, pela sequência das datas, embora o Livro de Matrícula de 1827 à 1831, indique que Nascimento tenha se matriculado em março de 1831, há uma correção, sendo, provavelmente, março de 1830. Outro indicio deste equívoco advém da menção à Carlos Luiz do Nascimento no Catálogo elaborado por Jean-Baptiste Debret relacionando o trabalho dos alunos em 1930⁵²⁶, no qual ele aparece como discípulo de Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny, expondo seis desenhos copiados do professor.

Em decorrência das datas e das matérias nas quais Carlos Luiz do Nascimento (CLN) estava inscrito (Tabela 3) podemos supor que, provavelmente, teve aulas com Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (1830-1833); Henrique José da Silva (1833-1834); Simplício Rodrigues de Sá (1835-1837), José Correa de Lima e/ou Manuel de Araújo Porto-alegre (1837).

Em relação à Henrique José da Silva, deve-se considerar que em outubro de 1834, o então diretor da Academia falece, e em 1835, Simplício Rodrigues passa a lecionar na cadeira de Desenho⁵²⁷ acumulada à cadeira vacante de Pintura Histórica⁵²⁸, deixada por Debret quando retorna à França em 1831⁵²⁹. Vale considerar que, somente em 1937, Porto-alegre entra como professor da cadeira de Pintura Histórica. Neste caso, não podemos aferir, ao certo, se Porto-alegre foi professor de Nascimento, ou se em seu último período continuou com Simplício Rodrigues de Sá, que havia sido seu instrutor na maior parte de sua formação acadêmica.

Em 1837, seu último ano na condição de estudante, Carlos Luiz do Nascimento, demonstra interesse no concurso para a cadeira de substituto de Desenho que abrisse em concomitância ao de Pintura Histórica, demonstrava interesse em ocupar o primeiro⁵³⁰, tendo sido incorporado aos concorrentes do concurso⁵³¹. O resultado não o favoreceu, e como substituto de desenho foi nomeado Manoel Joaquim de Melo Corte Real que passava a ser titular após o falecimento de Simplício e de Pintura Histórica, José Correa de Lima, que atuou até o retorno, no mesmo ano, de Porto-alegre como

⁵²⁶ FBN, Exposição Publicada da Classe de Pintura Histórica na Imperial Accademia das Bellas-Artes, 1830, p10.

⁵²⁷ SILVA, 2016, p. 61

⁵²⁸ SILVA, 2016, p. 81-82

⁵²⁹ Em 1831, Debret deixa o Brasil e assume seu assistente e aluno Simplício Rodrigues de Sá o posto de professor da Academia. Cf. DEBRET, [1834-1839]1978, p. 456.

⁵³⁰ O requerimento de Nascimento foi encaminhado à Academia por meio de ofício, em 11 de agosto de 1837, e foi apresentado na sessão de 16 de agosto do mesmo ano. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, Correspondências Recebidas 1833/1843, p. 182.

⁵³¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício, 18 ago. 1837, Encadernados, Pasta 6124, Correspondências Recebidas 1833/1843, 1837, p. 184.

sucessor na cadeira de Debret⁵³². Diversos autores debruçaram-se sobre o tema do ensino das artes na AIBA⁵³³.

Quanto ao início de suas atividades como restaurador, as fontes pesquisadas indicam que Nascimento executou a restauração de um retrato de Gomes Freire de Andrade, de propriedade da Câmara Municipal, em 1842, sobre o qual pouco conseguimos apreender. Este trabalho foi mencionado no periódico *Arquivo Municipal* em 1862⁵³⁴.

No intervalo de 17 anos entre seus dias como estudante na Academia e seu retorno como funcionário em 1854, Nascimento exerceu a função de "Contra-Mestre de Desenho" no Arsenal de Guerra da Corte, particularmente entre 1844 a 1847, e posteriormente, ocupou o posto de Mestre de Desenho na mesma instituição⁵³⁵.

Em 1851, após ter sido aprovado em um teste para atuar como "Restaurador de quadros e Conservador da Pinacotheca" na Academia Imperial de Belas Artes e enquanto desenvolvia trabalhos esporádicos para a AIBA, Nascimento apresentou seu pedido de demissão ao Arsenal de Guerra⁵³⁶.

No tempo que estava empregado como Contra-Mestre, Carlos Luiz do Nascimento não deixou de ter relações artísticas com a Academia das Belas Artes, e em 1845 expõe pela segunda vez nas Exposições Gerais um retrato. Valendo-lhe uma nota no jornal:

O Sr. Carlos do Nascimento se encaminha a emparelhar com os melhores retratistas; seu pincel é energético, as tintas suaves, conhece perfeitamente o claro-escuro; modela com huma valentia de mestre; colora sem affectação de mescla; he phisionomista, possui finalmente todos os predicados de retratista. Com tanto merecimento nos dá direito a pedir-lhe e esperar que acabe melhor as suas roupagens.⁵³⁷

O retrato acima mencionado, que estava localizado na sala nº9 rendeu ao CLN uma medalha de ouro por ser um “retrato agradável pela ingenua simplicidade do toque e do colorido”⁵³⁸. No decorrer de sua carreira o artista expôs na Academia ao menos dezessete pinturas, das quais em grande parte eram retratos, com exceção dos desenhos copiados de seu primeiro professor, Grandegian (Tabela 4).

Tabela 4: Lista dos trabalhos autorais de Carlos Luiz do Nascimento baseada nos catálogos das exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro entre 1830 e 1870

Exposição de trabalho autoral – Carlos Luiz do Nascimento

⁵³² Cf. GALVÃO, 1959, passim.

⁵³³ Cf. DEBRET, [1834-1839]1978; TAUNAY, 1957; BARATA, 1960; SCHWARCZ, 1998; PEREIRA, 2001; DIAS, 2006; 2009; SQUEFF, 2005, 2012; FLOR e SOUZA, 2020.

⁵³⁴ FBN. *Arquivo Municipal*, [1842] 1862, ed. 139, p. 306.

⁵³⁵ Cf. FBN. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial*, 1844-1852.

⁵³⁶ FBN. *Diário do Rio*, 1852, ed. 8970, p. 1.

⁵³⁷ FBN. *A Nova Minerva*, 1845, ed. 4, p. 11.

⁵³⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1846, p. 97.

Exposição pública da classe de pintura historica na Imperial Accademia das Bellas-Artes - 1830		
Professor	GRANDEGIAN DE MONTIGNY	OBS: Carlos Luiz do Nascimento
Aula	Architetura	
Página n. 10	1 Seis desenhos copiados do professor	
Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro - 1845		
Local	Sala n. 9 – Exposição geral de desenhos, gravuras, miniaturas, aquarellas	OBS: O Sr. Carlos Luiz Nascimento, Rua d'Ajuda.
Página n. 56	16 (bis). Hum retrato	
Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da exposição de 1862		
Local	Sala n. 7 - Exposição Geral de Pintura	OBS: O Sr. Carlos Luiz do Nascimento, Conservador da Pinacotheca na Academia; Rua d'El-rei n.º 81, em Nictheroy.
Página n. 59	1. Retrato.	
	2. Dito.	
	3. Dito do fallecido Sr. J. J. S. Junior	
	4. Dito do fallecido Sr. Cons. F. de P. s.	
	5. Dito do fallecido Sr. B. J de F	
	6. Dito da Sra. D. M. de F	
Exposição Geral das Bellas Artes. Catálogo Explicativo- 1864		
Local:	Não especifica o local	OBS: O Sr. Carlos Luiz do Nascimento, Conservador da Pinacotheca na Academia. —Rua d'El-Rei n.º 81, em Nictheroy
Página n. 5	11. Retrato	
	12. Dito.	
Catálogo das obras expostas no palacio da Academia Imperial das Bellas Artes em 6 de março de 1870		
Local:	Não especifica o local	OBS: O Sr. Carlos Luiz do Nascimento; conservador da Pinacotheca na Academia. —Rua d'El-Rei, em Nictheroy
Página n. 4	12. Retrato.	
	13. Dito	
*A grafia dos títulos corresponde à publicação original		
**Nem todas as obras possuíam as mesmas séries de dados para extração.		

Vale observar que apenas uma fração das obras expostas pôde ser identificada. Isso se deve, em parte, à indisponibilidade de muitos dos catálogos, como é o caso de 1857. No entanto, em relação a este último catálogo, encontramos uma referência ao trabalho de Carlos Luiz do Nascimento no jornal *Novo e Completo Índice Cronológico da História do Brasil*.

Effectuou-se a exposição da academia das bellas-artes desta côrte na augusta presença de Sua Magestades e Altezas Imperiaes, de alguns ministros, senadores, membros do corpo diplomatico, e de um numero curso de senhoras e outros convidados. Suas Magestades e Altezas demorarão-se mais de duas horas no estabelecimento, e retirárão-se mostrando-se satisfeitos. Sobresaheim nesta exposição, entre outros, os trabalhos dos Srs. Carlos Luiz do Nascimento, Meirelles de Lima, Heade, Chevrel, Mariano, Guimarães e Deprez.⁵³⁹

Entre suas virtudes como pintor parece haver um constante destaque de suas qualidades como colorista, tema que abrangia o desenvolvimento, mistura, aplicação e manipulação das cores e tons. Outro trabalho elogiado pelos mesmos atributos foi o oratório do Arsenal de Guerra dedicado à Nossa Senhora da Conceição, ornado por CLN em 1842. A este respeito, o Jornal do Commercio publicou “a pedido” um elogio, afirmando que se tratava de “uma obra de colorista e de uma suavidade de claro e

⁵³⁹ FBN. *Novo e completo indice Chronologico da história do Brasil* (RJ), 1857, ed. 1, p. 635.

escuro que encanta; o nicho dórico de uma grande pureza de contornos; e o gosto do retábulo e baldaquino, formam uma simetria admirável de singeleza e de elegância”⁵⁴⁰.

Em outro artigo no jornal *A Actualidade*, em 1863 percebemos que Nascimento participa de exposições tanto na Academia de Belas Artes, como atuava ativamente no circuito cultural carioca em meados do século XIX, é o caso dos seis retratos expostos naquele ano que haviam sido vistas há três meses na exposição que ocorrera no Palácio Imperial preparada pelo “Sr, Rocha”⁵⁴¹. Segundo a matéria, as obras mereciam menção honrosa pelo realismo contido na pintura dos retratados⁵⁴². E, em 1870, na casa do sr. Ruquét no Largo de S. Francisco de Paula, o retrato de Gottschalck que estava, anteriormente, na Sociedade Philarmonica⁵⁴³

Entre seus trabalhos vale destaque para a capela no Hospital das Misericórdias. Sob o zimbório havia a capela do sacramento, trabalho arquitetônico de Job Justino cuja as paredes interiores eram ornadas com um retábulo representando os quatro Evangelistas pintados por Nascimento “esses painéis honram o artista que executou; admira-se ahi a perfeição do pincel do distinto artista nacional”⁵⁴⁴. O Asilo de Santa Leopoldina, também recebera uma obra de CLN, doada em 1866. Um grande quadro de moldura dourada com o retrato de Sua Magestade Imperial o S. D. Pedro II, “obra muito perfeita do pincel do Sr. Carlos Luiz do Nascimento”⁵⁴⁵

Em 1864, após a exposição de dois retratos na qual, da mesma forma como mencionado em 1857, receberam “uma atenção particular”⁵⁴⁶ do Imperador, Carlos Luiz do Nascimento foi condecorado com o Hábito de Cristo.

Se durante as décadas de 1850 e 1860, Nascimento se destaca como colorista, no campo artístico, na década seguinte, ao que tudo indica, parece alcançar sua maturidade como retratista⁵⁴⁷.

Em 1851, um ano antes de pedir demissão do cargo de Mestre no Arsenal de Guerra, Carlos Luiz do Nascimento expressou o desejo de trabalhar como 'Restaurador de Quadros da Coleção Nacional'. Como teste de sua habilidade para essa função, foi confiada a ele a tarefa de realizar a transposição do suporte de madeira para tela em uma obra genovesa.

[...] entregou-se-lhe no dia 7 de Maio p.p um painel da escola genovesa que estava a ponto de perder-se, afim que elle traspusesse a pintura para panno

⁵⁴⁰ FBN, *Novo e completo indice Chronologico da história do Brasil* (RJ), 1842, ed. 1, p. 306; FBN. *Jornal do Commercio*, 1847, ed. 341, p.1; CASTRO p. 57-59.

⁵⁴¹ Não conseguimos identificar com precisão quem seria o "Sr. Rocha" mencionado, uma vez que havia diversos indivíduos com o mesmo sobrenome, todos pertencentes aos mesmos círculos sócio-políticos.

⁵⁴² FBN, *A Actualidade: jornal politico, litterario e noticioso* (RJ), 1863, ed. 349, p. 2.

⁵⁴³ FBN, *Jornal da Tarde* (RJ), 1870, ed. 234, p. 1; FBN. *Diario de Noticias*, 1870, ed. 2, p. 2.

⁵⁴⁴ FBN, *Arquivo Municipal* (RJ), 1861, ed. 99, p. 3.

⁵⁴⁵ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1866, ed. 333, p. 1.; FBN. *Diário do Rio de Janeiro*, 1866, ed. 288, p. 4.

⁵⁴⁶ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1864, ed. 45, p. 2.

⁵⁴⁷ FBN, *Diário do Rio de Janeiro*, 1870, ed. 77, p. 2.

novo: operação esta que desempenhou perfeitamente, não ficando a sua restauração abaixo das melhores do finado Jouffroi[?] pratico profissional. Portanto a Academia considera completamente justificavel as asserções do requerente e não hesitaria em confiar as seus desvelos os preciosos objectos da coleção que necessitam de concerto, por se acharem em estado de effetiva decadencia material. Deus Guarde [...] Job Justino Director Interino.⁵⁴⁸

Este processo ocorre logo após Félix-Émile Taunay⁵⁴⁹ deixar a diretoria, ficando Job Justino d'Alcântara entre 1851 e 1854 como diretor interino da AIBA.

A prova executada por Carlos Luiz do Nascimento, como confirmação de proficiência para atuar como restaurador dos quadros da Academia aparenta remeter as discussões, amplamente difundidas na França, no início do século XIX. O ocorrido, teve como cerne, o relatório de uma comissão composta por químicos e artistas que possuíam a incumbência de recolher informações e determinar medidas de preservação da pintura renascentista, *Madonna de Foligno*, de Rafael, executada entre 1511-1512, com intenção de ser transferida do Monastério de St. Anne em Foligno para Paris, por ordem de Napoleão⁵⁵⁰. Fizeram parte desta comissão, os químicos Claude-Louis Berthollet e Louis-Bernard Guyton de Morveau, os pintores Françoise-André Vincent e Nicolas-Antoine Taunay⁵⁵¹, assim como o “especialista em museus” Jean-Baptiste Pierre Lebrun e outros membros da administração do “*Musé Central des Arts*”⁵⁵² em Paris⁵⁵³.

Em 1852, após CLN foi aprovado no teste efetuado, e começa a executar trabalhos intermitentes para a Academia, “aproveitar-se há da autorização que foi lhe dada pelo aviso de Dezembro p. p. para mandar prover a restauração de alguns quadros da colleção nacional”⁵⁵⁴. Consequentemente, em 1853 a Congregação encarrega o pintor histórico da restauração de oito quadro da coleção⁵⁵⁵. No entanto, vale notar que a verba de quatrocentos mil reis, recebida pelo antecessor de Nascimento, volta ao valor inicial de cento e cinquantal mil réis⁵⁵⁶, ao menos entre 1852 e 1853. Embora a congregação alegasse continuar despendendo o mesmo valor.

Dessa forma, em 1854, podemos compreender a nomeação de Carlos Luiz do Nascimento para o cargo de Conservador e Restaurador da Academia. Nesse período, sob a direção de Manuel de Araújo Porto-alegre, a coleção de quadros originais e cópias

⁵⁴⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício do Diretor Interino de 21 de nov. de 1851, Encadernados, Pasta 6125, Correspondências Recebidas 1843/1852, p. 367.

⁵⁴⁹ Félix-Émile Taunay, diretor da Academia Imperial de Belas Artes entre 1834 e 1851.

⁵⁵⁰ Cf. GUYTON; VINCENT; TAUNAY; BERTHOLLET. *Rapport sur la restauration du tableau de raphaël, connu sous le nom de la Vierge de Foligno*. 1802.

⁵⁵¹ Antoine Taunay foi um dos artistas que acompanhou Joachim Lebreton ao Brasil para a fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (primeira denominação da Academia Imperial de Belas Artes), e pai de Félix-Émile Taunay, diretor da Academia Imperial de Belas Artes entre 1834 e 1851.

⁵⁵² Uma das primeiras denominações do Museu do Louvre.

⁵⁵³ ÉTIENNE, 2017, p. 39; HOENIGER, 2013, p. 20-21.

⁵⁵⁴ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1852, p. 369-370.

⁵⁵⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1853, p. 26.

⁵⁵⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1852, p. 378.

estava notoriamente em um “estado de ruína”. A indicação de Nascimento para o cargo destacou suas habilidades, apresentando-o como um pintor histórico e como “um homem de estudos regulares, de probidade, e de uma longa prática neste gênero de trabalho”⁵⁵⁷.

Tenho a honra de propor a V. Exa. O pintor historico Carlos Luiz do Nascimento para Conservador e Restaurador [...] É uma necessidade imperiosa a principiari já a restauração d'sta galeria, que de dia em dia que augmenta no seu estado de ruina - A V. Exa. caberá a gloria de salvar de uma perda inevitável esta preciosa coleção, que custou muito mais de cem contos de reis, e que se não poderá substituir, pois ha n'ella alguns originaes de preço, e muitas copias de valor. Manuel de Araujo Porto-Alegre⁵⁵⁸.

É, portanto, que após esses processos de probidade que o Ministério dos Negócios do Império, em 26 de setembro de 1854, emite autorização oficializando Nascimento como Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca, no enquadramento do estatuto publicado no ano seguinte. Em seguida a Assembléia Geral Legislativa sanciona e manda executar a resolução que criava o lugar de Conservador e Restaurador de quadros na Academia⁵⁵⁹. Neste sentido que em 2 de outubro do mesmo ano a Diretoria solicita a liberação da verba argumentando que o restaurador estava trabalhando na Academia desde 30 de setembro, mas foi nomeado somente em 20 de outubro⁵⁶⁰.

Na esteira deste processo são autorizadas as reformas solicitadas por diversas vezes assim como a construção da galeria ocidental que passa a ser denominada de “Pinacotheca”⁵⁶¹. A galeria foi projetada pelo professor de Arquitetura e ex diretor Job Justino d'Alcantara para o terreno vago contíguo a Academia e possuía 126 palmos de frente (27,72 Metros), 43 de altura (9,46 metros) e 43 de largura (9,46 metros)⁵⁶², custando aproximadamente vinte e nove contos, duzentos e vinte e oito mil réis, incluindo os ornamentos internos. Vale pontuar que o orçamento detalhado não foi fornecido justificando que os preços na cidade carioca “variavam incessantemente”⁵⁶³.

Após o recebimento do ofício que aprovou a planta da Pinacoteca e incumbiu o professor da direção, inspeção e fiscalização das obras. Foi pleiteado que o Imperador comparecesse para lançar a medalha que seria introduzida como a pedra fundamental do edifício destinado a “Pinacoteca Nacional” no dia 2 de dezembro de 1854. Para o

⁵⁵⁷ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1854, p. 77.

⁵⁵⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1854, p. 77.

⁵⁵⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1854, p. 81.

⁵⁶⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1854, p. 82.

⁵⁶¹ Não há menção anterior em relação a escolha da denominação ‘Pinacotheca’. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1854, p.78; 84.

⁵⁶² As transformações das medidas foram feitas tomando como base a publicação de MARQUES, João dos Santos. *Redução dos principaes pesos e medidas para os do systema metrico para as alfandegas deste imperio*. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & Comp, ed. 2, 1869.

⁵⁶³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1854, p. 83

evento foi solicitado que o terreno adjacente a Academia fosse devidamente limpo pela Repartição das Obras Públicas e que os muros fossem demolidos.⁵⁶⁴

A função do novo edifício assim como as melhorias decorrentes da reforma da Academia Imperial de Belas Artes foi explicitada no Ofício do Diretor de 2 de novembro de 1854, no qual apontava que os investimentos permitiriam colocarem os melhores painéis e estátuas na Pinacoteca, os Professores de Pintura e de Paisagem teriam um grande alívio, pois seus alunos poderiam trabalhar lá, copiar e deixar de danificar os painéis da coleção da instituição, como vinham fazendo até então⁵⁶⁵.

Em complementação, foram providenciados móveis especiais, tais como mesas para os professores, bancadas e cavalete para os alunos, molduras envidraçadas para preservar as obras expostas, além de modelos, não apenas para os ornamentistas, mas também para o curso de matemática. Adicionalmente ocorreram reformas na Academia considerando as paredes esburacadas, o assoalho “podre” e teto “caído”⁵⁶⁶.

A Pinacoteca, assim como o resto do edifício provavelmente recebia pintura a óleo no teto, portas e ombreiras⁵⁶⁷. Ao que tudo indica, neste espaço, as obras eram fixadas em grades de madeira por pregos e pitões ou este sistema coexistia com cabos que se estendiam do ornato superior amparando as obras de grande dimensão, considerando os sistemas de fixação disponíveis a época e as listas de materiais⁵⁶⁸.

Parecem haver diversos contratempos em relação as atividades do Restaurador assim como na qualidade do ambiente nos quais as obras estavam inseridas. Entre os processos que favoreciam a deterioração das pinturas há a constante necessidade de reparo das telhas da Academia pelas quais penetravam água, iluminação deficitária das claraboias⁵⁶⁹ e renovação do assoalho atacado por cupins. São solicitados reparos em 1837⁵⁷⁰, 1841⁵⁷¹, 1843⁵⁷², 1844⁵⁷³, 1846⁵⁷⁴, 1848, 1849⁵⁷⁵, 1850⁵⁷⁶. Inclusive apontando que os problemas do telhado eram persistentes e por diversas vezes incorriam em danos as pinturas. Vale mencionar umas das ocorrências explicitada em relatório da congregação de lentes.

[...] e 4:000\$ para os telhados ficando em pé a observação de que em todo o caso, é de grande conveniencia esta ultima despeza para um edificio em que

⁵⁶⁴ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1854, p. 87-90

⁵⁶⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1854, p. 91-95.

⁵⁶⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1854, p. 91-95.

⁵⁶⁷ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1852, p. 389.

⁵⁶⁸ Aprofundaremos a questão mais à frente.

⁵⁶⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1852, p. 391.

⁵⁷⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, 1837, p. 181.

⁵⁷¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, 1841, p. 335.

⁵⁷² AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, 1843, p. 373.

⁵⁷³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1844, p. 28.

⁵⁷⁴ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1846, p. 84.

⁵⁷⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1849, p. 215-216.

⁵⁷⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1850, p. 307.

se conserva objectos preciosos suseptíveis de irremediavel danificação pelo efeito de goteiras continuadas.⁵⁷⁷

É neste contexto que a partir de 1855, Carlos Luiz do Nascimento é anunciado pela primeira vez no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro como “Conservador da Pinacotheca”⁵⁷⁸.

Em 1855, o Decreto nº1603, de 14 de maio, Artigo 131 do Capítulo VI dava novos Estatutos à AIBA e definia a atuação do “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacotheca”⁵⁷⁹. Dos cinco parágrafos sobre o assunto, três descreviam as atribuições da conservação e um, as da restauração, enquanto o quinto era referente ao repasse das ordens expedidas pelo diretor aos demais funcionários⁵⁸⁰.

Art. 131 O Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca tem por dever:

1º. Reparar e iluminar os painéis que se deteriorarem.

2º. Fazer manter o asseio e a ordem da Pinacoteca, representando o Diretor contra quaisquer abusos que ai se cometerem.

3º. Impedir absolutamente a deslocação dos painéis, a aplicação sobre eles de vernizes, óleos, transparentes, ou qualquer outra coisa que os possa danificar.

4º. Fazer sair imediatamente da sala, proibindo que tornem a nela entrar os que violarem qualquer dos preceitos acima declarados, os que procederem mal perturbando a ordem e recalitrando as suas observações.

5º. Observar e fazer observar as instruções que o Diretor deve expedir para melhor desempenho de suas obrigações⁵⁸¹.

Embora as competências do “Restaurador de quadros e Conservador da Pinacotheca” estivessem apresentadas em decreto, pouco podemos apreender da prática cotidiana de Carlos Luiz do Nascimento. Com esta intenção, nos aprofundamos nas informações fornecidas pelos catálogos da Academia Imperial de Belas Artes, assim como as listas de materiais adquiridos para a restauração das obras. Provavelmente, o Conservador delegava as atividades de manutenção e limpeza do espaço aos auxiliares e serventes.

Em relação à Pinacoteca, assinalada como local de atuação do Conservador, sabemos que em 14 de março de 1855 os alicerces já se encontravam no nível da rua e o muro interno já estava com 14 palmos (aproximadamente 3 metros) de altura⁵⁸². Ainda assim, vale pontuar que muitas das melhorias necessárias demoravam a serem concretizadas, é o caso do madeiramento “[...]na parte contigua á Pinacotheca, onde havia uma antiga escada e porta murada, cujo telhado estava cahido, e aberto, como o de um edificio em ruinas.”⁵⁸³. De fato, a Pinacoteca foi finalizada apenas em 1859⁵⁸⁴.

⁵⁷⁷ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1848, p. 178-179.

⁵⁷⁸ FBN. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1855, ed. 12, p. 106.

⁵⁷⁹ BRASIL. Decreto nº1603, de 14 de maio, 1855, cap. VI., art. 131.

⁵⁸⁰ CASTRO, 2013, p. 40; CHIOSSI, 2018, p. 28.

⁵⁸¹ BRASIL. Decreto nº1603, de 14 de maio, 1855.

⁵⁸² AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1855, p. 110.

⁵⁸³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1855, p. 144.

⁵⁸⁴ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento nº 1272, 1859.

Inclusive, a sala designada para a exposição dos trabalhos dos pensionistas em 1855 ainda não estava pronta, necessitando da abertura do teto para permitir a circulação de ar. O Conselho de Lentes justificou a urgência, apontando que, caso contrário, a sala se transformaria em uma estufa, o que poderia causar danos à saúde das pessoas que utilizariam o ambiente.

2.3. A restauração de pinturas em meados do século XIX: Prática, discurso e Materialidade

Após a oficialização do cargo de Conservador na Academia de Belas Artes, ocorreram mudanças na destinação e alocação de recursos. Além disso, houve notáveis alterações relacionadas à contratação de assistentes.

Inicialmente, CLN executava trabalhos esporádicos para a Academia e recebia uma quantia variando de cento e cinquenta a quatrocentos mil réis pela restauração de oito obras. Após sua admissão no corpo de funcionários, passou a receber um salário mensal de cinquenta mil réis pela mesma tarefa, totalizando uma quantia anual de seiscentos mil réis. Além disso, somava-se a este valor uma gratificação mensal de cinquenta mil réis⁵⁸⁵, o restaurador continua a receber este ordenado até 1873⁵⁸⁶ quando passa a receber cem mil réis e mais a gratificação de cinquenta mil réis mensalmente até seu falecimento em 1876.

Em contraste, os “Ajudantes do Conservador da Pinacotheca” recebiam mensalmente vinte mil réis, ao menos entre 1857 e 1874. Foram encontrados registros de cinco auxiliares no tempo de atuação de CLN, são estes: Antonio Araujo de Souza Lobo⁵⁸⁷ (1857-1873), Antonio Dias dos Santos (1857-1861), Geraldo Francisco de Lima (1863-1873), Antonio Bernardes Pereira Neto (1874) e Antonio Joaquim Pereira Falcão (1874). Ao que tudo indica, estes dois últimos ficaram apenas durante o ano de 1874.

Em outro ponto, vale destaque para o livro de despesas, que apresenta indícios da aquisição de materiais para a execução dos trabalhos de restauração. Embora existam descontinuidades, conseguimos elaborar um levantamento dos insumos adquiridos, Tateando a preferência do restaurador em algumas práticas.

⁵⁸⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, 1855-1860, p. 93-354.

⁵⁸⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6166, 1869-1876, p. 119-159.

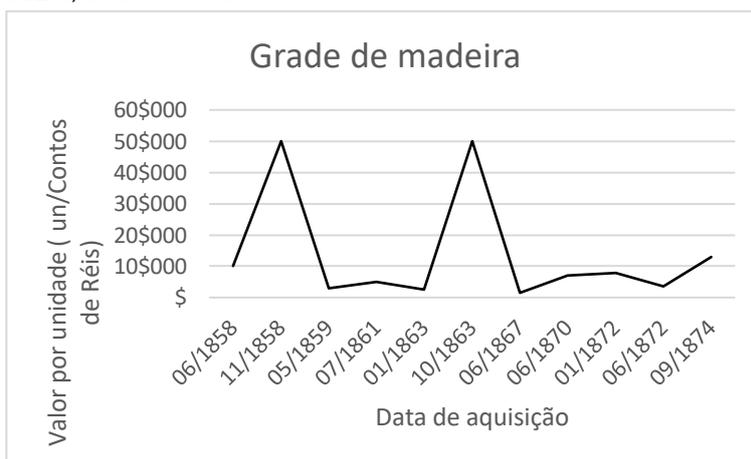
⁵⁸⁷ Antônio Araújo Souza Lobo, nasceu em 26 de fevereiro de 1810, na província do Rio de Janeiro. Sua formação ocorreu na Imperial Academia de Artes e Ofícios, onde se especializou em trabalhos de restauração. Juntamente com outros artistas, ele desempenhou um papel importante na fundação da "Acrópole", local onde diversas exposições de arte foram realizadas. Antônio Araújo Souza Lobo faleceu em 1904. MNBA, *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes 1947-1948*, ed. 9, p. 106.

No dia 15 de outubro de 1855, localizamos a primeira lista de despesas destinada à restauração de oito painéis (Figura 1; Figura 2). Esse marco ocorreu aproximadamente um ano após o início efetivo de Carlos Luiz do Nascimento na Instituição, considerando que, como mencionado anteriormente, já atuava *in loco* desde 30 de setembro de 1854.

As distintas funções e origens dos materiais, foram categorizadas da seguinte maneira: telas, grades, madeiras e pregos; tecidos; diluentes e solventes; sabões; óleos e colas; aditivos; tintas, corantes, pigmentos e base de preparação; lacas; vernizes; papéis; materiais e equipamentos. A utilização desses nos diversos processos empregados na restauração será abordada no próximo capítulo. Enquanto isso, os materiais aplicados em épocas correlatas à restauração das pinturas a óleo "Morte de Germânico" e "Vênus e Amores" por Carlos Luiz do Nascimento serão destacados no último capítulo.

Durante o período em que CLN exerceu o cargo de Restaurador, de 1854 a 1876, notamos uma maior frequência de aquisições de grades de madeira (Gráfico 1) e pregos do tipo ponta de Paris. Observando a presença constante desses materiais desde a primeira lista, datada de 15 de outubro de 1855⁵⁸⁸, até a última, registrada em setembro de 1874⁵⁸⁹, é possível inferir que a quantidade adquirida estava diretamente relacionada com a complexidade de cada projeto em questão.

Gráfico 1: Levantamento do valor em contos de réis por unidade de Grade de Madeira, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas, na AIBA, entre 1855 e 1874.



Vale ressaltar que as grades de madeira seguiam padrões de tamanho específicos, e aprofundaremos esse assunto nos próximos capítulos.

⁵⁸⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1855, p. 3.

⁵⁸⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6166, Despesas dos Empregados 1869/1878, 1874, p. 143.

No que se refere aos tecidos utilizados, o Brim, notável por sua trama densa e fechada (Gráfico 2), e o Tafetá (Gráfico 3), que apresenta tramas que variam de fechadas a mais abertas, embora de menor densidade em relação ao Brim, provavelmente eram destinados, respectivamente, às atividades de reentelamento e transposição. Esses tecidos poderiam ser compostos por diversas fibras, como algodão ou linho. Tecituras mais delicadas, como o Morim, possivelmente foram empregadas no processo de transposição do suporte das pinturas, embora tenhamos encontrado essas variações de forma esporádica⁵⁹⁰.

Gráfico 2: Levantamento do valor em contos de réis por Vara de Brim e Brim enfestado, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.

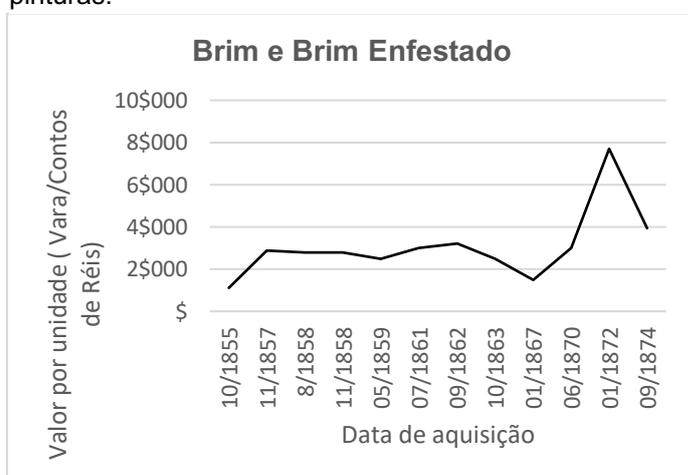


Gráfico 3: Levantamento do valor em contos de réis por vara de Tafetá, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.

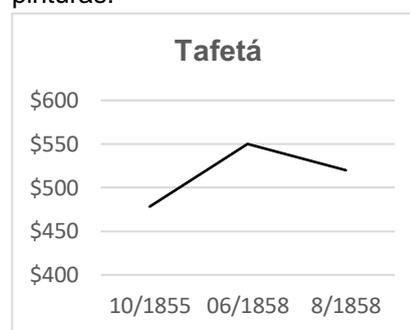
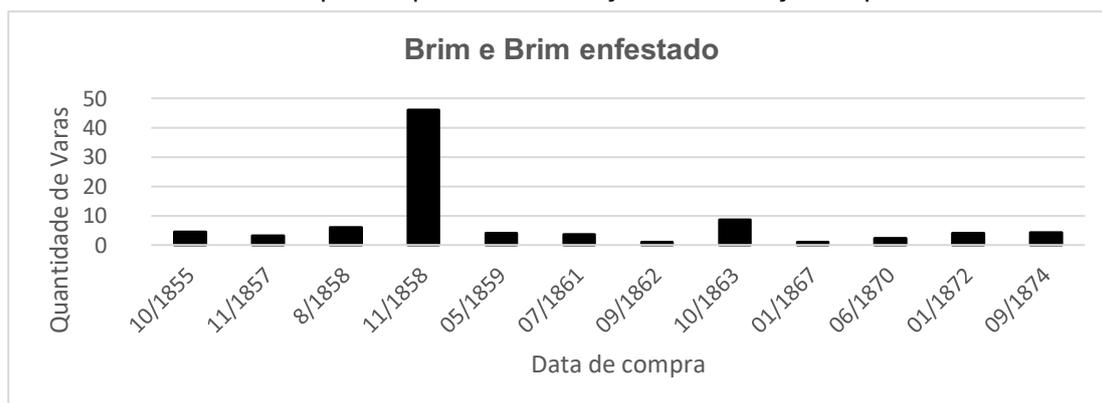


Gráfico 4: Levantamento da quantidade de Varas de Brim e Brim enfestado, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.



Ao analisarmos as aquisições para a restauração de obras vale pontuar o aumento considerável na aquisição de tecido em 1858 (Gráfico 4), o que pode indicar a entrada de uma grande quantidade de obras para a restauração, ou algum trabalho pontual de maior dimensão.

⁵⁹⁰ Esses processos serão discutidos no próximo capítulo.

Na época da independência do Brasil, 40% da receita gerada com exportações era proveniente do açúcar, enquanto o algodão cultivado no Maranhão e em Pernambuco representava aproximadamente 20% desse total⁵⁹¹. Naquele momento, a importações de algodão cru inglês, para o Brasil estava em declínio, as exportações de café da capitania do Rio de Janeiro, que haviam aumentado em 1820, quase alcançavam 20% do total das exportações. O restante consistia principalmente de couro, fumo e cacau⁵⁹².

Desde a chegada da corte portuguesa e a subsequente abertura dos portos em 1808, o domínio sobre as atividades de comércio exterior, tanto na exportação quanto na importação, estava predominantemente nas mãos de agentes estrangeiros, notadamente os ingleses, mas também incluindo franceses, alemães e norte-americanos, sem deixar de mencionar os comerciantes portugueses. Nesse período, a Inglaterra assumiu o papel preeminente como parceiro comercial principal do Brasil. Embora seja verdade que o sistema de preferência colonial tenha excluído o açúcar e o café do mercado inglês, o algodão, por outro lado, não foi sujeito a essas restrições. No entanto, os comerciantes britânicos encaminhavam uma considerável quantidade de produtos originários do Brasil para o mercado europeu, e a Inglaterra era a principal fonte dos produtos manufaturados importados pelo Brasil, abarcando itens como tecidos de algodão, lã, linho e ferragens. Predominantemente, os portugueses se concentravam nas atividades de varejo de bens estrangeiros e no comércio interno de produtos brasileiros. Assim, enquanto os brasileiros detinham o controle quase absoluto sobre o setor produtivo da economia, os estrangeiros exerciam sua influência predominante sobre o âmbito comercial⁵⁹³.

No período compreendido entre 1858 e 1859, a França e a Inglaterra ocupavam uma posição de destaque na procedência de muitos dos produtos empregados por Carlos Luiz do Nascimento. Contudo, é importante salientar que tais insumos eram frequentemente adquiridos por intermédio de comerciantes, em sua maioria, de ascendência portuguesa. A França desempenhava um papel crucial no abastecimento de vernizes e pigmentos, enquanto a Inglaterra seria uma das principais fornecedoras de ferragens.

Nesse momento a Europa enfrentava uma série de problemas econômicos⁵⁹⁴. Na França, a economia estava em crise, com a indústria abalada pelas regulamentações impostas pelo governo e pela pobreza da população⁵⁹⁵. Os tecidos ingleses ganharam

⁵⁹¹ CARVALHO; BETHELL, 2001, p. 697.

⁵⁹² Idem, 2001, p. 697.

⁵⁹³ CARVALHO; BETHELL, 2001, p. 698.

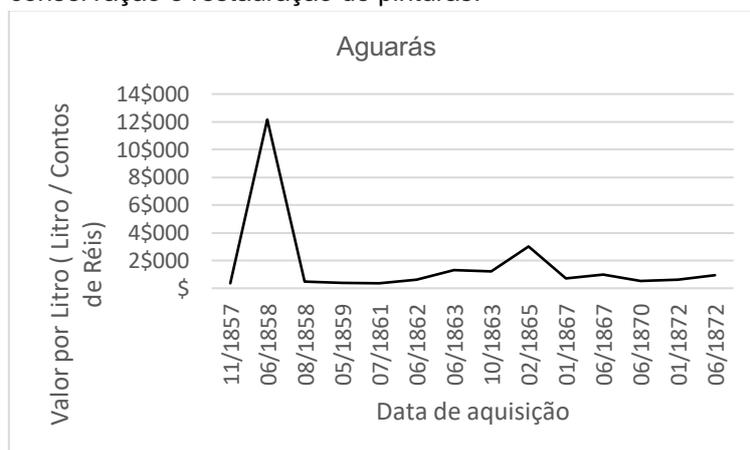
⁵⁹⁴ BERGER; SPOERER, 2001, p. 293.

⁵⁹⁵ Cf. BERGER; SPOERER, 2001, p. 293-326, passim.

o direito de entrar na França causando a falência de muitas fabricas. Na Inglaterra, o período foi marcado por uma recessão econômica que durou de 1857 a 1859. Devido a uma série de fatores, incluindo uma queda nos preços dos grãos, um excesso de oferta de algodão e um aumento na taxa de juros⁵⁹⁶.

Quanto aos diluentes e solventes utilizados por Nascimento e aplicados nos processos de limpeza, remoção do verniz e diluição das tintas, as escolhas predominantes foram a Aguarrás⁵⁹⁷ (Gráfico 5) e o Espírito de Vinho (Gráfico 6). Encontramos a aquisição de outros materiais utilizados para as mesmas funções como espírito de terebentina em 1855⁵⁹⁸, “potassa refinada” e amoníaco em 1872⁵⁹⁹, no entanto são ocorrências isoladas. Possivelmente, Carlos Luiz do Nascimento utilizasse estes materiais de forma pontual ou adquiria-os para testar o insumo.

Gráfico 5: Levantamento do valor em contos de réis por Litro de Aguarrás, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.



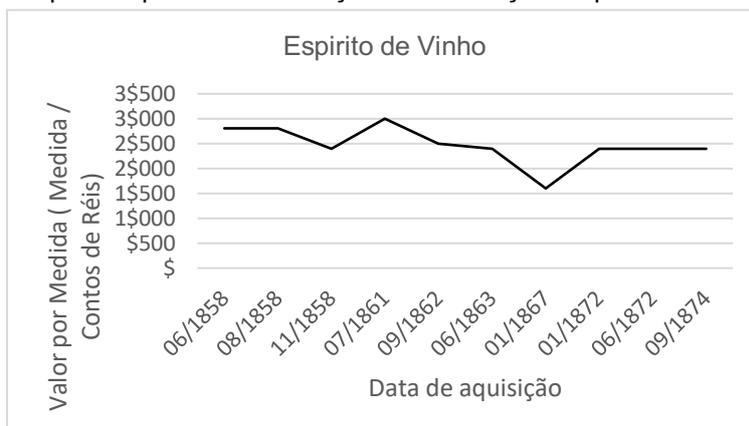
⁵⁹⁶ Cf. HUGHES, 1956, p. 194-222, *passim*.

⁵⁹⁷ Vale pontuar que a denominação dos produtos pode variar de uma lista para outra, apresentando variações como "Água-raz," "Água-ras," e "Água-raz," que atualmente, na língua portuguesa brasileira, se referem a "Aguarrás." Com o propósito de facilitar a indexação do termo, optamos por adotar a grafia contemporânea, ou seja, "Aguarrás." O mesmo critério é aplicado para os demais termos encontrados nas listas.

⁵⁹⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1855, p. 3.

⁵⁹⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6166, Despesas dos Empregados 1869/1878, 1872, p. 85.

Gráfico 6: Levantamento do valor em contos de réis por Medida de Espirito de Vinho, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.

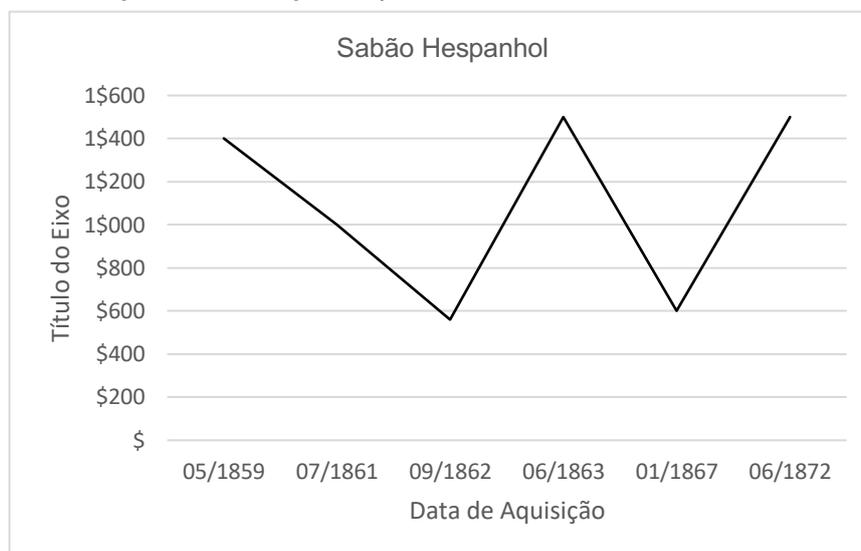


Vale pontuar que, no que diz respeito à Aguarrás, a unidade de medida do produto variou ao longo do tempo, incluindo “Arrobas”, “Litros” e “Garrafas”. Quando o solvente passou a ser adquirido em Arroba entre os anos de 1858 e 1859, observou-se um aumento substancial na quantidade adquirida, o que provavelmente decorreu devido a instabilidade econômica europeia em conjunto com a alta demanda, conforme observamos com o Brim.

Para a limpeza superficial o sabão Hespagnol (Gráfico 7) sobressaiu como a opção mais utilizada por Carlos Luiz do Nascimento. No entanto, vale notar que foram encontradas aquisições de outros sabões com o de Marselha⁶⁰⁰.

⁶⁰⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1867, p. 299.

Gráfico 7: Levantamento do valor em contos de réis por Onça de Sabão Espanhol, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.



Outro material utilizado por CLN e que constava nesta lista de é o "Sabão H espanhol", a utilização desse produto para a limpeza superficial da pintura, antes da remoção do verniz é bastante controversa na literatura pesquisada⁶⁰¹.

Não foram apenas os quintos da Coroa Portuguesa e os rendimentos das jazidas diamantíferas, que foram transformados em monopólios estatais. Outros lucros, diretos e indiretos, ganharam destaque ao longo dos séculos XVIII e XIX⁶⁰². Por volta de 1770, Simonsen⁶⁰³, aponta que a colônia portuguesa contribuía por meio dos lucros provenientes do monopólio de produtos como sal, sabão, mercúrio, aguardente e jogos de cartas.

Em 1849, existia apenas uma fábrica de sabão em Portugal, localizada em Marvila, uma freguesia municipal de Lisboa⁶⁰⁴. No relatório que precedeu o projeto de lei destinado a abolir o monopólio na produção de sabão, apresentado por Pereira dos Reis na Câmara dos Deputados em 3 de abril de 1849, foram feitas diversas considerações. Mencionava-se que dois arretéis de sabão português tinham um desempenho comparável ao de um arretél de sabão espanhol; considerava-se a qualidade deste último como superior. Argumentou-se que a abolição do monopólio senhorial do sabão pela monarquia poderia permitir que o sabão produzido localmente competisse em termos de qualidade e custo com os sabões fabricados na Europa⁶⁰⁵.

⁶⁰¹ Cf. SEGREDOS NECESSARIOS, 1790; HORSIN-DÉON, 1851.; SECCO-SUARDO, 1866.; RIS-PASQUOT, 1890.

⁶⁰² SIMONSEN, 2005, p. 334.

⁶⁰³ Idem, 2005, p. 334.

⁶⁰⁴ BNL. *Revista Universal Lisbonense*, 1849, Tomo I, n. 25, p. 290.

⁶⁰⁵ Ibidem, 1849, Tomo I, n. 25, p. 289.

Nesse contexto, o debate concentrou-se na qualidade do produto, levando o autor do relatório a realizar análises comparativas entre o sabão português, o sabão espanhol, o sabão de Castela e o sabão de Marselha. Nesse período, definia-se sabão como uma combinação de ácidos graxos (esteárico, margárico e oleico) com um álcali (soda cáustica em sabões considerados duros e potassa em sabões considerados moles), contendo sempre uma quantidade variável de água. O autor enfatizou que a eficácia do sabão dependia do tipo e proporção dos álcalis utilizados⁶⁰⁶.

Em 1849, havia quatro variedades diferentes de sabão fabricadas em Portugal, destinadas ao consumo local: Sabão de mescla ordinária; Sabão de seda; Sabão resinoso e Sabão Windsor.

O "Sabão Hespagnol" era classificado como pertencente ao grupo de mescla ordinária, utilizando soda cáustica como alcali e azeite de oliva como matéria gorda. Isso o tornava semelhante ao sabão em pedra castelhano e ao sabão "madré" ou "marbré" de Marselha, com a principal diferença sendo a proporção dos ingredientes utilizados na mistura⁶⁰⁷.

O autor concluiu que, naquela época, o sabão espanhol desfrutava de uma melhor reputação entre os consumidores em comparação com o nacional. Essa reputação havia sido estabelecida em um período em que a qualidade do sabão português era deficiente, e produtos estrangeiros eram introduzidos no mercado português. Em 1849, pelo menos em Portugal, o sabão de Castela era preferido não por proporcionar resultados superiores, mas devido à sua maior durabilidade, o que impactava na relação custo-benefício⁶⁰⁸.

Entre as colas utilizadas tanto na transposição, reentelamento, base de preparação, vernizes e pigmentos, destacam-se a Cola de Givet (Gráfico 9) e a Cola de Farinha de Trigo (Gráfico 8) como as mais empregadas nos processos. É relevante observar que a aquisição da Cola da Bahia⁶⁰⁹, embora tenha sido registrada apenas uma vez nas listas de CLN, nos primeiros anos de sua atuação em 1855, foi retomada em 1890⁶¹⁰ por João José da Silva, quando este assumiu a responsabilidade pela restauração das pinturas da Coleção Nacional.

Vale pontuar que Jean-Marie Roland, Visconde de la Platière, indicava que no Brasil se curtia mal as peles animais, empregando-se matéria-prima inferior. No entanto, elogiava a cola forte, feita na Bahia, com os resíduos de couros⁶¹¹. Considerando essa

⁶⁰⁶ BNL, 1849, Tomo I, n. 25, p. 289.

⁶⁰⁷ Ibidem, 1849, Tomo I, n. 25, p. 290.

⁶⁰⁸ Ibid, 1849, Tomo I, n. 25, p. 289.

⁶⁰⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1855, p. 3.

⁶¹⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 451.

⁶¹¹ SIMONSEN, 2005, p. 220.

afirmação, é possível suscitar que nas listas de materiais, quando encontramos o termo “Cola da Bahia”, possivelmente, refere-se à aquisição da variante de Cola forte ou “Cola de Givet”, produzida naquela província.

Gráfico 8: Levantamento do valor em contos de réis por Libra de Farinha de Trigo, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.

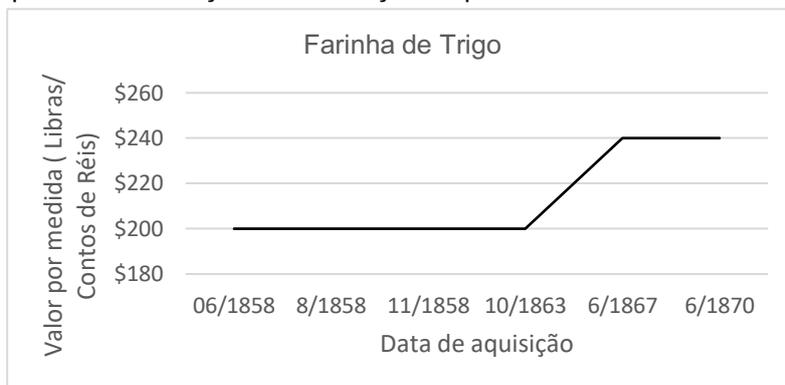
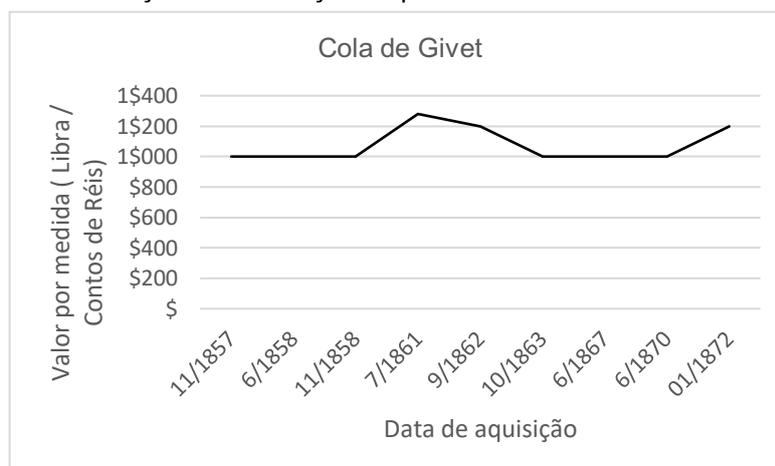


Gráfico 9: Levantamento do valor em contos de réis por Libra de Cola de Givet, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.



Nesse momento, na França, a extração de gelatina ocorre principalmente a partir de ossos, peles e tecidos animais. O produto obtido servia a diferentes propósitos, incluindo a produção de colas de diversas qualidades. O processo de extração variava dependendo do material utilizado e da parte do animal envolvida⁶¹².

Débris de peles não curtidas, provenientes de diversas fontes, como curtumes, matadouros e indústrias de couro em geral, compreendem os resíduos de peles que não passaram pelo processo de curtimento, abrangendo igualmente a epiderme das peles usadas na fabricação de artigos de couro. Além disso, incluem retalhos de couros provenientes de diversas origens, tais como Buenos Aires e caixas de embalagem

⁶¹² Cf. DUMAS, 1828; 1847.

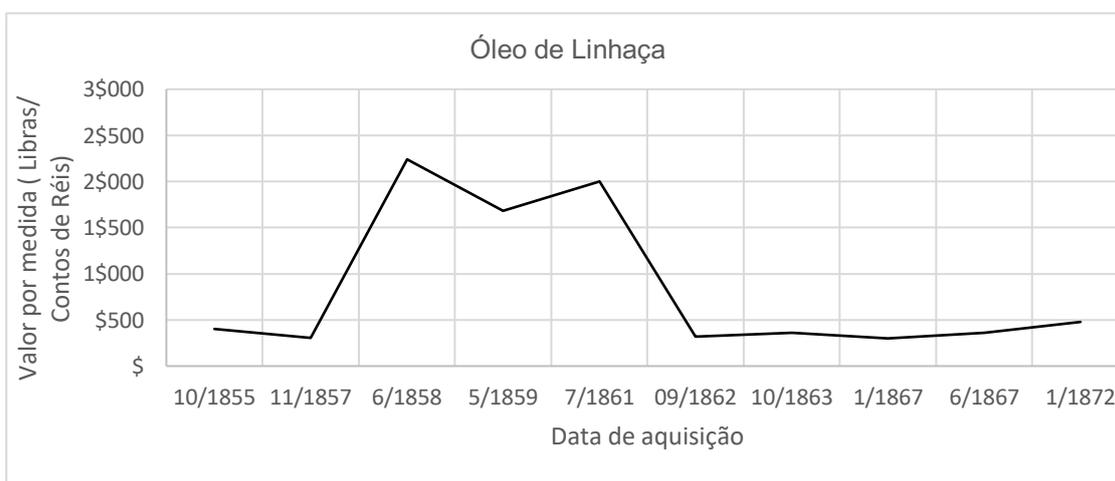
precedentes do Brasil⁶¹³. Frequentemente, esses retalhos incluem os tendões das pernas bovinas, por vezes mesclados com pequenos ossos e porções de músculos. Também abrangem os resíduos de empresas que lidam com couros de ovelha e bezerro. Por fim, podem englobar ainda as peles de lebres e coelhos⁶¹⁴.

O método de extração de gelatina varia dependendo da qualidade da cola desejada. Por volta de 1847, na França, haviam dois principais métodos: um que produzia colas mais fortes e de melhor qualidade, e outro que resultava em colas de boa aparência, mas de qualidade inferior. O primeiro método envolve a dissolução do material cartilaginoso em várias etapas, enquanto o segundo método prolonga à fervura até que o material seja completamente dissolvido. Os produtos obtidos pelo segundo método são conhecidos como "Cola de Givet", enquanto o primeiro método está associado à "Cola de Flandres"⁶¹⁵.

Em resumo, por volta de 1855, Nascimento trocava a cola considerada de boa qualidade produzida na Bahia por um produto processado de origem francesa, que, em parte, poderia conter restos de retalhos de couro enviados do Brasil. No entanto, vale considerar que a consistência, aplicabilidade, rendimento e aderência são fatores que podem ter influenciado nessa escolha.

O óleo de linhaça, vigorava como o veículo e aglutinante mais adquirido por Carlos Luiz do Nascimento (Gráfico 10; Gráfico 11), no entanto, localizamos em menor quantidade a aquisição de sementes de linho, óleo de nozes, óleo graxo e óleo branco.

Gráfico 10: Levantamento do valor em contos de réis por Libra de Óleo de Linhaça, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.

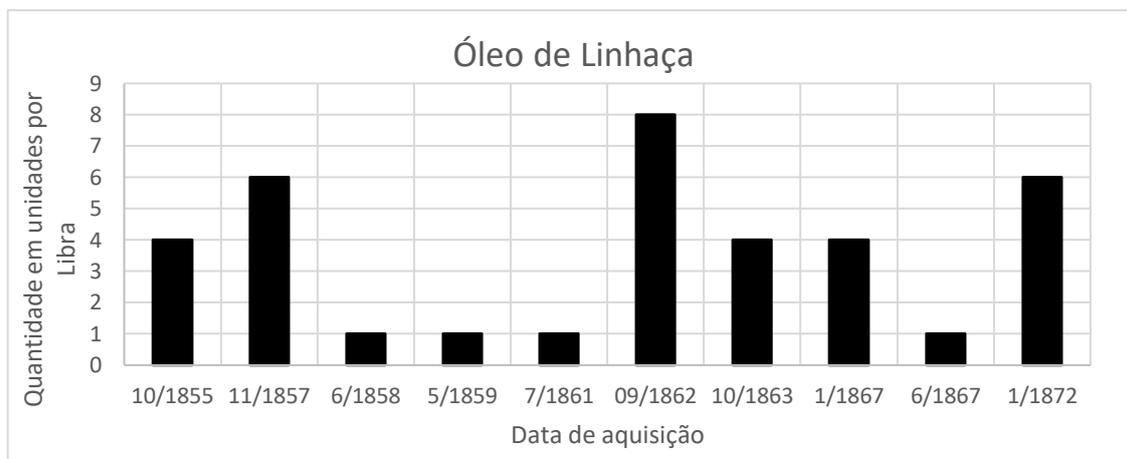


⁶¹³ DUMAS, 1847, p. 131.

⁶¹⁴ Ibidem, 1847, p. 131-135.

⁶¹⁵ Idem, 1847, p. 131-135.

Gráfico 11: Levantamento do valor em contos de réis por Libra de Óleo de Linhaça, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas, na AIBA, entre 1855 e 1874.



Observa-se um aumento significativo na aquisição de produtos, como o óleo de linhaça, entre 1862 e 1863. Parece-nos que os pigmentos utilizados como cores primárias por CLN seriam o Azul de Cobalto (Gráfico 12), o Amarelo Indiano (Gráfico 13) e o Vermelhão, e para a base de preparação, o Gesso (Gráfico 15). Foram encontrados outros pigmentos como Terra de Siena queimada e natural, Preto de Marfim, Branco de Prata, Branco de Hespanha, Verdete, Amarelo de Nápoles, Brum Van Dyke e Rouge Van Dyke em quantidades significativamente menores.

Gráfico 12: Levantamento do valor em contos de réis por Libra de Azul de Cobalto, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.

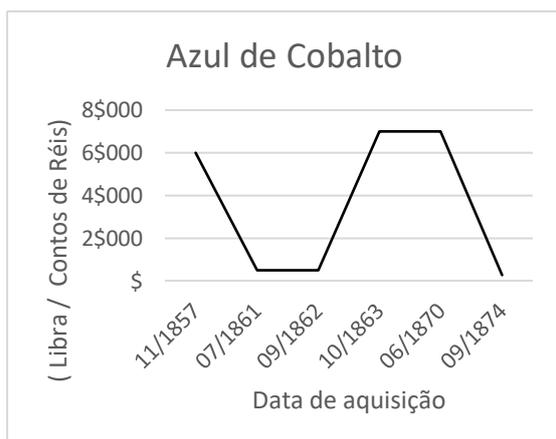


Gráfico 13: Levantamento do valor em contos de réis por Onça de Amarelo da Índia, apresentada nas listas de materiais adquiridos.

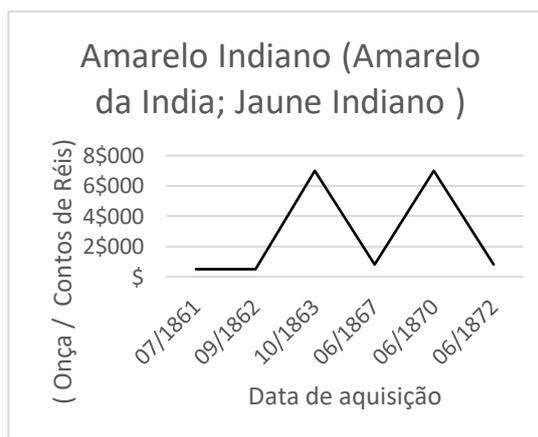


Gráfico 14: Levantamento do valor em contos de réis por Onça de Vermelhão, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.

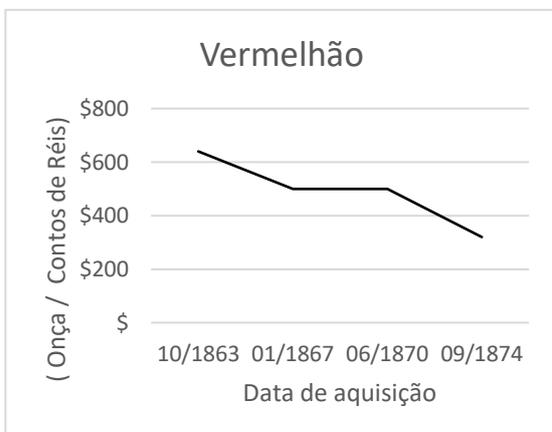
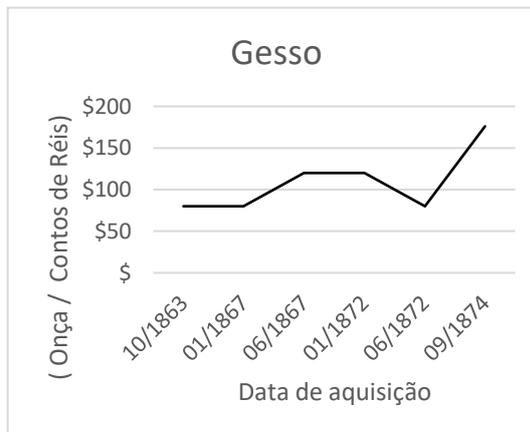


Gráfico 15: Levantamento do valor em contos de réis por Onça de Gesso, apresentada nas listas de materiais adquiridos.



Adicionalmente, é importante mencionar que em certos momentos foram adquiridos sal de chumbo e barras de cádmio, possivelmente, para serem utilizados no processo de produção de pigmentos, como carga ou base.

As variações nos preços dos pigmentos destacam as diversas origens desses materiais. No campo das Lacas e corantes, vigora a utilização de uma ampla variedade de tonalidades da Laca Robert n°. 1 ao 8 e Laca de Garançã. Estas eram utilizadas nos processos de retoque, técnicas de pintura que envolviam o "glacis"⁶¹⁶ ou como aditivos no verniz para o desenvolvimento da cor e tonalidade desejadas.

⁶¹⁶ "Glacis" em francês, ou "Glazing" em inglês, designa uma técnica de pintura utilizada para unificar áreas, suavizando tons contrastantes que necessitam de coerência visual. A pintura original permanece visível e é seguida pela aplicação de uma ou várias camadas finas e semitransparentes de verniz, laca e/ou resina, com adição de pigmento e/ou corante. O glacis também pode ser usado para reduzir a proeminência de adições históricas. Da mesma forma, em algumas restaurações, é utilizada para suavizar as rachaduras, sem eliminá-las completamente. STONER; RUSHFIELD, 2021, p. 1104.

Gráfico 16: Levantamento do valor em contos de réis por Libra de Laca Robert n.º 3, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.

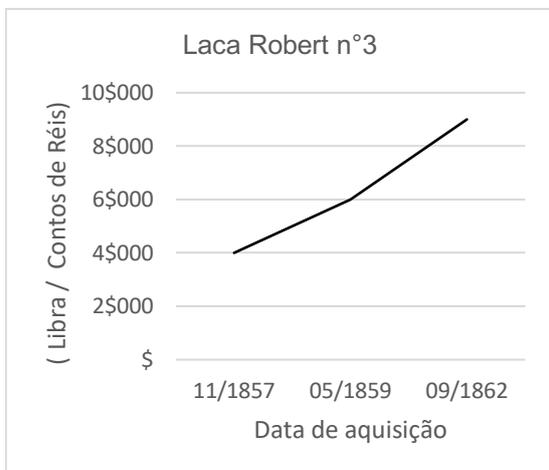
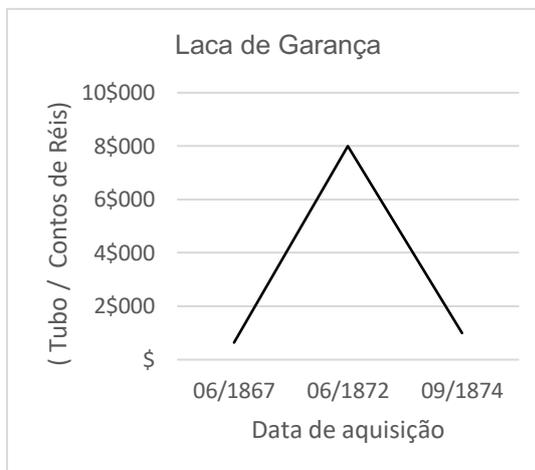


Gráfico 17: Levantamento do valor em contos de réis por Tubo de Laca de Garana, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservao e restaurao de pinturas.



De meados à segunda metade do século XIX, era possível obter uma laca, semitransparente e de colorao marrom, que ficou conhecida como "Laca Robert", em homenagem à inventora que a concebeu. Entretanto, a fórmula precisa deste composto nunca foi divulgada, sendo que, com o falecimento dessa, a técnica de sua produo foi perdida. Essa laca ganhou grande apreo devido à sua colorao extremamente delicada, que, em muitas ocasiões, tornava-se praticamente indistinguível em relao a um verniz antigo⁶¹⁷.

Os vernizes comumente adquiridos por Nascimento eram o "Verniz à tableaux" (Gráfico 18; Gráfico 19) e o Verniz de Copal, em menor proporo, conforme evidenciado nas listas de 1870, 1872 e 1874. Além disso, o papel mata-borrão, caracterizado por sua gramatura elevada e boa capacidade de absoro de líquidos, era frequentemente adquirido por Carlos Luiz do Nascimento que possivelmente utilizava-os no processo de faceamento, entre outros.

Vale destacar os materiais auxiliares que desempenhavam um papel fundamental nas tarefas diárias e na aplicao dos insumos mencionados. Destacam-se o algodão, a pedra-pomes, folhas de lixa, broxas e pincéis de marta⁶¹⁸.

⁶¹⁷ HUYGHE, 1950, p. 153.

⁶¹⁸ [Original] "Pincel de marte". AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1861, p. 133.

Gráfico 18: Levantamento da quantidade de garrafas de Verniz à tableaux comprados por ano, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.

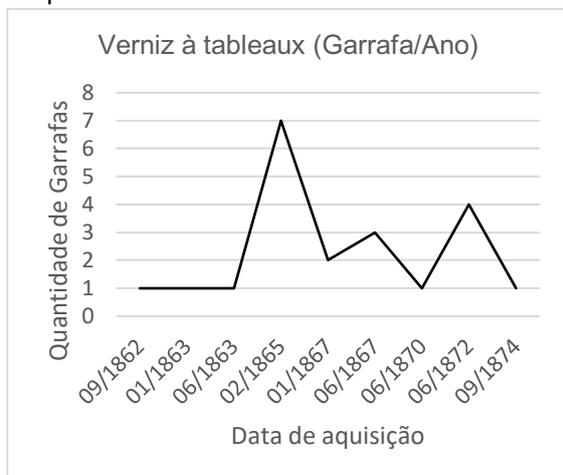
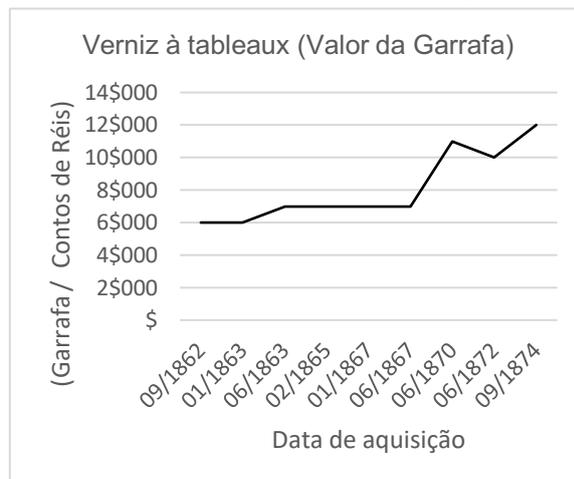


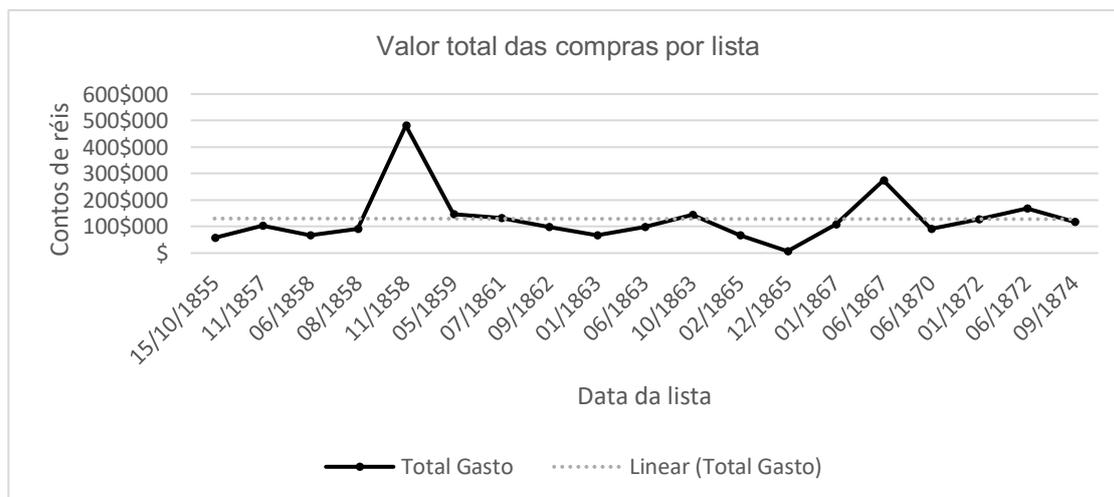
Gráfico 19: Levantamento do valor em contos de réis por Garrafa de Verniz à tableaux, apresentada nas listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas.



May Christina Cunha de Paiva⁶¹⁹, apresenta a possibilidade de que o "verniz à tableaux" poderia ser o verniz de mastique ou, possivelmente, um verniz que utilizasse como base a resina da Copaiba. Isso é justificado na observação de que a resina de Damar só passou a ser usada regularmente ao final do século XIX. Além disso, conforme indicado por Ângela Sofia Alves Ferraz⁶²⁰, neste período em Portugal, o verniz de mastique foi consistentemente recomendado como verniz preferencial.

Partindo destas informações conseguimos levantar a quantidade e variação nos preços que estes materiais apresentavam no intervalo em que Carlos Luiz do Nascimento trabalhava na AIBA, entre 1854 e 1876.

Gráfico 20: Levantamento do valor total, em contos de réis, por lista de materiais adquiridos para a conservação e restauração de pinturas, na AIBA, entre 1855 e 1874.



⁶¹⁹ PAIVA, 202, p. 57-58.

⁶²⁰ FERRAZ, 2017, v.1, p. 198.

Nota-se que os gastos totais com a aquisição de insumos foram significativos em 1858 e 1867. Em linhas gerais, Carlos Luiz do Nascimento adquiria em média, anualmente cento e cinquenta mil réis em insumos para suas atividades. Esses custos estavam incorporados às relações de contas das despesas da AIBA entre 1855 e 1874. Adicionalmente, durante o período entre 1872 e 1874, observa-se um leve aumento nos custos dos materiais. Uma das possíveis razões pode estar relacionada à crise econômica que afetou a Europa e os Estados Unidos, entre 1873 e 1896⁶²¹.

Figura 1: Despesas com a restauração de 8 painéis, 15 outubro de 1855.

Despesas com a restauração de oito painéis pertencentes à mesma Academia a saber:	
23 cavacos de madeira (do N.º 1)	11000
4/4 varas de breu branco (do N.º 2)	5400
2 varas e uma quarta de dióxido de chumbo (do N.º 3)	4600
4 medidas e 1/4 marabelhos de óleo de algodão (do N.º 4)	2300
5 libras de betão de Babilônia (do N.º 5)	2300
4 medidas de papel mela-branco (do N.º 6)	1400
4 libras de óleo de linho (do N.º 7)	1400
4 l. de espírito de turbentina (do N.º 8)	1400
4 l. de " (do N.º 9)	1400
8 grades de chumbo (do N.º 10)	26000
Total	83.154

Assinado por Carlos Luiz do Nascimento.

Fonte: AMDJVI-EBA/UFRJ. Índice onomástico, Notação n. 862

Figura 2: A mesma compra de 15 de outubro de 1855 no Livro de Despesas.

23 cavacos de madeira (do N.º 1)	11000
4/4 varas de breu branco (do N.º 2)	5400
2 varas e uma quarta de dióxido de chumbo (do N.º 3)	4600
4 medidas e 1/4 marabelhos de óleo de algodão (do N.º 4)	2300
5 libras de betão de Babilônia (do N.º 5)	2300
4 medidas de papel mela-branco (do N.º 6)	1400
4 libras de óleo de linho (do N.º 7)	1400
4 l. de espírito de turbentina (do N.º 8)	1400
4 l. de " (do N.º 9)	1400
8 grades de chumbo (do N.º 10)	26000
Total	83.154

Fonte: AMDJVI-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869

No caso específico do ano de 1855, foram identificadas duas listas distintas da mesma compra, uma assinada por Carlos Luiz do Nascimento (Figura 1) e outra registrada no Livro de Despesas (Figura 2).

Em novembro de 1858, contabilizavam-se 60 painéis, registrados nas despesas, restaurados por CLN⁶²². Comparando com o Catálogo das Exposições Gerais de 1859, vemos que neste ano constam 39 obras restauradas. Isso sugere que nem todas as obras que passaram por intervenção estavam em exibição nas salas da Academia. Esta discrepância entre o número de obras listadas nos Livros de Despesas e as que aparecem no catálogo é notável. Além disso, é importante observar que alguns títulos

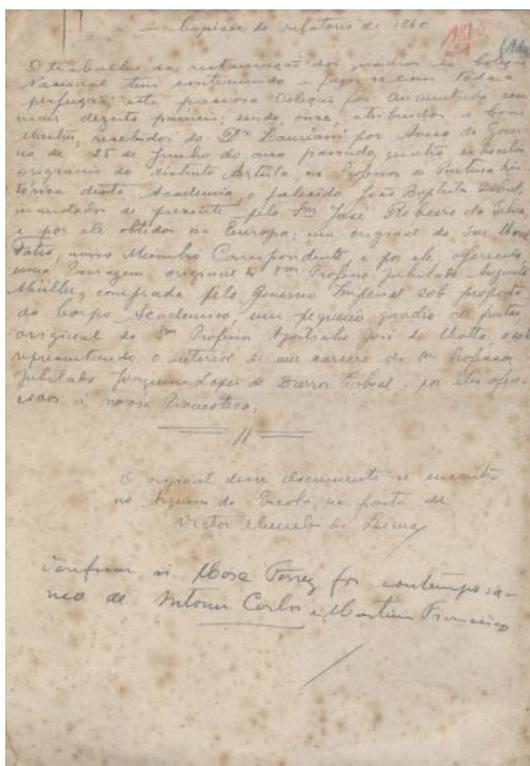
⁶²¹ Cf. ROSENBERG, 1943, p. 58-73, passim.

⁶²² AMDJVI-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1859, p. 67.

foram repetidamente expostos, como quadros que foram listados como restaurados em 1860, apesar de já terem sido incluídos como tal no catálogo de 1859⁶²³.

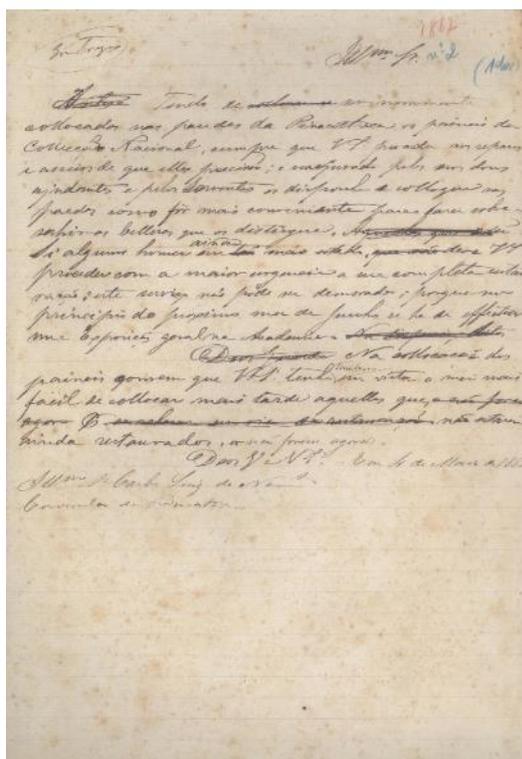
Em uma cópia do relatório datado de 1860, Carlos Luiz do Nascimento observava que o processo de restauração das pinturas da Coleção Nacional estava em andamento e, adicionalmente, informou que foram adquiridos e incorporados à Coleção da Academia um total de dezoito painéis⁶²⁴.

Figura 3: Cópia do Relatório de Restauração de 1860.



Fonte: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. MNBA, AI-EN 15/Doc 1.

Figura 4: Rascunho de solicitação à Carlos Luiz do Nascimento em 1867.



Fonte: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. MNBA, AI-EN 15/Doc 2.

Localizamos o esboço de uma nota endereçada a Carlos Luiz do Nascimento, datada de maio de 1867⁶²⁵, que lança luz sobre a dinâmica das atividades do Conservador e sua equipe antes das Exposições Gerais. De acordo com o teor da correspondência, após a seleção das obras, provavelmente conduzida pelo Diretor e pelo Conselho de Lentes, as pinturas eram dispostas nas paredes da Pinacoteca, marcando o início das responsabilidades de Nascimento, que englobavam os reparos e a limpeza. No momento de realocá-las na Pinacoteca, o próprio

⁶²³ Cf. FBN, Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, e da Exposição de 1859.

⁶²⁴ MNBA, Relatório de Restauração 1860, AI-EN 15/Doc 1.

⁶²⁵ MNBA, AI-EN 15/Doc 2.

Conservador detinha a prerrogativa de escolher o local de exposição, com o auxílio de seus dois assistentes e dos serventes. A consideração primordial ao determinar o posicionamento das obras após a restauração era "como for mais conveniente para sobressair as belezas que os distingue"⁶²⁶, em complementação, aconselha que "Na colocação dos painéis [...] tenha também vista o meio mais fácil de colocar mais tarde aquelles que, não estavam ainda restaurados, se não fosse agora."⁶²⁷.

A nota também estipulava que todas as obras em mau estado necessitavam passar pela "mais completa restauração". Contudo, qualquer intervenção realizada não deveria demorar, tendo em vista que essas obras estariam em exposição no primeiro mês de junho de 1867, durante a Exposição Geral da Academia. Após essa observação a correspondência concluía as orientações expedidas ao "Conservador da Pinacotheca"⁶²⁸.

Entre 1859 e 1872, encontramos nos catálogos da Academia Imperial das Belas Artes um total de 120 obras mencionadas como restauradas por Carlos Luiz do Nascimento (Tabela 5). Considerando as pinturas restaurada durante o teste de admissão em 1851 e as oito obras mencionadas em 1854, chegamos em ao menos 129 pinturas, desconsiderando as obras aludidas nas listas de despesas e as restauradas entre 1851 e 1854 que não foram arroladas nas despesas gerais⁶²⁹.

Tabela 5: Obras localizadas nos catálogos da Academia Imperial de Belas Artes que passaram por restauração e estão atribuídas a Carlos Luiz do Nascimento.

Data	Obras Restauradas
Restauradas até 1859	39
Restauradas entre 1859 e 1860	7
Restauradas entre 1860 e 1862	26
Restauradas entre 1862 e 1864	12
Restauradas entre 1864 e 1865	2
Restauradas entre 1865 e 1866	12
Restauradas entre 1868 e 1870	6
Restauradas entre 1870 e 1872	16
Total	120

⁶²⁶ Idem, AI-EN 15/Doc 2.

⁶²⁷ Id, AI-EN 15/Doc 2.

⁶²⁸ MNBA, AI-EN 15/Doc 2.

⁶²⁹ Das listas de despesas, apenas três mencionam a utilização da verba para um número específico de obras, nas listas de 15 de outubro de 1855, novembro de 1857 e novembro de 1858.

Em certos anos, como foi o caso em 1866, o público observou a exibição de obras restauradas, sem que fossem apresentadas criações originais atribuídas a Carlos Luiz do Nascimento.

Não deixaremos passar em silêncio os doze painéis restaurados ultimamente pelo Sr. Carlos Luiz do Nascimento, conservador da Pinacoteca e artista notável da escola brasileira, cuja obra originaes lamentamos não ver nesta exposição. Artistas do quilate do Sr. Carlos do Nascimento não devem deixar de aparecer neste certame artístico⁶³⁰

Durante o período em que Carlos Luiz do Nascimento desempenhou suas funções, foram localizadas 19 listas de despesas. No entanto, é relevante mencionar que duas delas não fazem referência direta às atividades de restauração e conservação, embora sigam padrões semelhantes às demais listas. Isso se deve ao fato de estarem integradas na sequência correspondente de despesas e, de maneira geral, englobarem itens similares às demais. As listas eram consideradas na contagem quando continham indicações de sua origem, como por exemplo: "Compra de Carlos Luiz do Nascimento" ou "Compra de materiais para a restauração".

Entre os fornecedores de materiais para a restauração de obras destaca-se o armarinho de José Ruqué⁶³¹. Ao que tudo indica além de fornecer as grades de madeira utilizadas para estabilização das obras à Nascimento, Ruqué, o dono do estabelecimento era famoso por ser o dourador da Casa Imperial e membro fundador do Liceu de Artes e Ofícios em 1858⁶³².

Tabela 6: Cronologia dos fornecedores dos materiais adquiridos pela Academia Imperial de Belas Artes e utilizados na conservação e restauração de pinturas entre 1855 e 1876.

Sem indicação de fornecedor -	10/1855
Sem indicação de fornecedor -	11/1857
Sem indicação de fornecedor -	06/1858
Sem indicação de fornecedor -	08/1858
José Ruqué, Pedro Rambert, Bastos e Comp.-	
Delfino e Fernandes	07/1861
Delfino e Fernandes	07/1861
Delfino e Fernandes	09/1862
Delfino e Fernandes	01/1863
Delfino e Fernandes	06/1863
Delfino e Fernandes	10/1863
Delfino e Fernandes	02/1865
[Não confirmado] Delfino e Fernandes	12/1865
Antonio Antunes Fez	1/1867
Antonio Antunes Fez	6/1867
Antonio Antunes Fez	6/1870
José Ruqué; Antonio Antunes Fez	1/1872
[Não confirmado] Antonio Antunes Fez	6/1872
Fernandes, Irmão & Gijrão?	9/1874

⁶³⁰ FBN. Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal (RJ), 1866, ed. 49, p. 2.

⁶³¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1858, p.67.

⁶³² VIANA, 2015, p. 99.

No entanto, encontramos apenas duas compras que podem ser diretamente atribuídas ao estabelecimento de José Ruqué. É importante destacar que o comércio de Defino e Fernandes (Figura 5 e Figura 6)⁶³³ forneceu materiais, ao menos, no período entre 1861 e 1865. Foram identificadas oito notas de compra feitas nesse estabelecimento. Posteriormente, a Academia passou a adquirir insumos no armazém de Antônio Antunes Fez entre 1867 e 1872⁶³⁴. É relevante observar que a mudança de fornecedor não se deu porque o estabelecimento de Defino e Fernandes encerrou suas atividades, visto que encontramos publicações relacionadas a esse comércio após a alteração de fornecedor.

Aventa-se que as mudanças ocorreram próximas às oscilações do mercado, especialmente durante as crises socioeconômicas em Portugal, Inglaterra e França nos anos de 1858, 1867 e entre 1872 e 1874, conforme destacado anteriormente. Esses eventos tiveram um impacto direto sobre os preços dos produtos importados, possivelmente contribuindo para as mudanças de fornecedores pela Academia Imperial de Belas Artes.

Figura 5: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ) - 1844 a 1885, Ano 1858\Edição 00015, p. 1390 [64]

DELFINO & FERNANDES
SUCCSORES
DE
JOSÉ DA SILVA PEREIRA
POSSESSOR DO MAIS ANTIGO ESTABELECIMENTO
DE
TINTAS E VERNIZES
SITIO A
74 RUA DO HOSPICIO, 74.
Oferecem aos seus frequentes, e ao publico em geral, o seguinte

CATALOGO:
Aqua-rax ou essencia de terebintina; almagra de Roma, dito inglez; alvaide inglez 1ª qualidade em pó, dito dita em pedra, dito 2ª qualidade em pó, dito dita em pedra, dito de Hamburgo 1ª qualidade, dito de dito 2ª qualidade, dito de Veneza, dito de zinco; amarello brilhante, dito de Neapol; amarello Indiano; azul cobalto; azul da Prussia; branco de prata purificação, dito de dita 2ª qualidade, dito de zinco patente da fabrica Langston & Cotts.
Borrachas inglesas para caiar n. 7 a 99, ditas de ponta inglesas branco de neve n. 1 a 12, ditas francezas para pintura de tetos e portas, etc; de cabelo branco de patente n. 4 a 16, ditas chatas para dar verniz n. 12 a 36, ditas chatas para fingir madeira n. 12 a 36;

Figura 6: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ) - 1844 a 1885, Ano 1866\Edição 00010, p. 720 [74]

DELFINO & FERNANDES
POSSESSORES DO MAIS ANTIGO ESTABELECIMENTO DE TINTAS E VERNIZES
74 Rua do Hospício 98 Rua da Alfandega
CATALOGO
dos generos existentes nos seus armazens
(por atacado e a varejo)

A	C
Alvaide inglez em pó de 3 qualidades. * em pedra de 3 qualidades. * de zinco. * de neve. * de Veneza.	Colla para pintura. * grudar. * da Bahia. * de pellica e de peixe.
Aqua-rax ou essencia de terebintina. Azul cobalto. * da Prussia. * francez para scenographia. * esverdeado. Amarello indiano. brilhante, dito de Neapol.	Caixinhos de tintas para desenho, regulares e finas. Cinza azes escuras. * ultramarinas. Corum n. 9 e 10. Crayons brancos e de cores. Códices com almofada e com pertences. Camphora. Candelas de latão. Cavaletes para retratistas.
Almagra. * de Roma. Azarcio. Acido sulphurico (oleo vitriolo). * muriatico. * nitrico (agua-forte).	E Espanjas para pintura. * de Veneza, grandes, ditas finas. Esmalte (para pintura). Enxofre em caudoso. * em pó (flór de). Escovas para ferrado a papel. Espátulas para apañhar tinta. Esluminhos.
Borrachas inglesas para caiar, de 6 sortes. * de 6 sortes, n. 1 a 14. * chatas para dar verniz, n. 12 a 36. * para fingir madeira, n. 12 a 36. * francezas para dar bollo. Biteoz pedrados, de n. 1 a 10. * chatos, de n. 2 a 6. Breu escuro e claro. Branco de chumbo (vide Alvaide). * de zinco. * de neve. * de prata. Bittame judaico em pedra. * em pó. Bollo para dourar. Borrachas em pedacos. Bronze em pó, cor d'ouro, de ns. 100 a 1000. * de cores, de ns. 100 a 1000. Barrilha (soda).	F Fézes de ouro secante. Flór d'ouçofre, dita de anil, dita de Jabbe. Facas para cortar ouro, cabo de osso. * de marfim. * de dar massa, ditas para segretos. Fazias para desenho. Gesso cre, dito francez para dourador, dito matto. Gomma arabica, dita copal, laca escura, laca clara, laca branca, gutta em pedra, gutta em pó e gomma graixa. Grades para telas, de ns. 10 a 60. J Jalbe crons escuro e dito claro. * mineral, dito Jabbeino.

⁶³³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Despesas dos Empregados 1855/1869, p. 101-102.

⁶³⁴ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, 1866, p. 286-287.

Com base em informações veiculadas por alguns jornais, podemos inferir que Carlos Luiz do Nascimento estava em contato com atualizações sobre casos recentes relacionados à Conservação e à Restauração. Um exemplo interessante pode ser encontrado em um artigo escrito pelo Sr. Bittencourt da Silva, que se referiu às memórias de viagem de Rappozo d'Almeida. Nesse artigo, menciona-se o incêndio que ocorreu em 1856 no teatro Covent Garden, em Londres, que, segundo o autor, poderia ser de interesse para CLN. A mesma matéria foi publicada em pelo menos dois periódicos, *A Pátria: Folha da Província do Rio de Janeiro* e *O Correio da Tarde: Jornal Comercial, Político, Literário e Noticioso*⁶³⁵.

Considerando os registros administrativos da AIBA⁶³⁶ localizados, é possível inferir que a atuação de Nascimento como Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca, bem como sua participação nas exposições, são aspectos que merecem consideração⁶³⁷. Esses fatores levaram a Instituição a solicitar ao Ministério do Império, um reconhecimento pelo mérito como Restaurador, em 1859. Neste sentido, vale destacar que, em 1860, Ernesto Gomes Moreira Maia e Francisco Joaquim Bethencourt reforçaram o pedido de uma distinção honorífica para Nascimento, com base nos trabalhos apresentados na Exposição Geral das Belas Artes⁶³⁸.

Desta forma, em 1860, Carlos Luiz do Nascimento recebe a nomeação de Cavaleiro da Ordem da Rosa, embora, em resposta à congregação, Nascimento indique desejar como reconhecimento uma viagem à Europa⁶³⁹. No entanto, o Ofício da 4ª Seção do Ministério do Império ao diretor da Academia, comunicava que a solicitação de pagamento de subsídio para o aperfeiçoamento de Carlos Luiz do Nascimento na Europa não poderia ser atendida⁶⁴⁰. Além dos ofícios localizados, o caso foi mencionado no jornal *Diário do Rio de Janeiro*.

Ahi está o Sr. Carlos do Nascimento, um pintor distinto, um colorista raro, um restaurador exímio a quem o governo acaba de indeferir o requerimento em que esse hábil artista solicitava uma viagem á Europa, como remuneração dos extraordinários serviços que prestára á academia, ás artes e á nação, salvando da ruina certa em que se achava a preciosa collecção de painéis originaes que possui a academia, entre os quaes existem um Van Dick, um Salvador Rosa, um Miguel Angelo Caravagio, um Anibal Carache, etc.⁶⁴¹

Em uma tentativa de melhorar a situação, o Ministério do Império concedeu a Nascimento os títulos honoríficos de Cavaleiro da Ordem da Rosa⁶⁴² e Cavaleiro da

⁶³⁵ Cf. FBN, *A Patria: Folha da Província do Rio de Janeiro* (RJ), ed. 136; 137; 139, 1856; FBN, *O Correio da Tarde: Jornal Commercial, Político, Litterario e Noticioso*, ed. 00136; 00190; 00191, 1856.

⁶³⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 860 de 3 de julho de 1859.

⁶³⁷ CASTRO, 2013, p. 56.

⁶³⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 6079, 1860.

⁶³⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 866, 1859.

⁶⁴⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 858, 1860.

⁶⁴¹ FBN. *Diário do Rio de Janeiro*, ed. 000263, 1860

⁶⁴² AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 860.

Ordem de Cristo⁶⁴³. A condecoração da Ordem de Cristo, recebida em 1864, parece ter sido alvo de discussões semelhantes, relacionadas ao reconhecimento dos trabalhos realizados como Restaurador da Academia, e não apenas à qualidade das obras autorais expostas por ele⁶⁴⁴.

Dez anos mais tarde, em 1869, CLN seria novamente indicado para receber um prêmio em reconhecimento à sua atuação. Em uma minuta de ofício, o diretor da academia, Tomás Gomes dos Santos, solicitava o Prêmio de 2ª ordem como recompensa pelo seu desempenho como Conservador⁶⁴⁵.

Vale salientar que em 1859, o catálogo listava 39 obras restauradas por Carlos Luiz do Nascimento, Antonio Araujo de Souza Lobo e Antonio Dias dos Santos. No entanto, apenas o nome de Nascimento é mencionado como o responsável pela execução das restaurações, e essa mesma tendência se mantém nos anos subsequentes.

Possivelmente, a Academia ocasionalmente recebia pinturas de outras entidades governamentais para trabalhos de restauração, como no caso do painel da proclamação da independência pertencente ao Senado, que foi restaurado em 1863. Não há menção se o trabalho foi executado na AIBA ou no Senado. Isso pode ter contribuído para o aumento no volume de materiais (Gráfico 20) levando em consideração que a compra dos insumos ocorreu por meio da Academia das Belas Artes⁶⁴⁶.

Entre os eventuais artigos que destacam a atuação de Carlos Luiz do Nascimento, o *Correio Mercantil* e o *Instructivo, Politico, Universal do Rio de Janeiro* apresentam informações relevantes sobre seu cotidiano. A entrevista ocorre no ano de 1861⁶⁴⁷, logo após Nascimento ter concluído a restauração de três obras, incluindo dois pequenos quadros intitulados "Bacchanal de Meninos" e "Virtude Conduzida por um Anjo". O redator destaca que essas restaurações demonstram a habilidade e precisão do trabalho do restaurador. No entanto, é no quadro de Annibal Carrache, intitulado "Deucalião e Pyrrha", que, segundo o entrevistador, se destaca como a melhor restauração realizada por Nascimento⁶⁴⁸.

A entrevista ocorreu no gabinete de CLN, portanto, podemos aferir que nesta data o restaurador executava seu trabalho entre seu gabinete e o salão da Pinacoteca,

⁶⁴³ FBN, *Jornal do Comercio* (MA), 1860, ed. 97, p. 2. Nota semelhante é publicada no jornal *Pedro II* (CE), 1860, ed. 2160, p. 2 e no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, 1860, ed. 226, p. 1.

⁶⁴⁴ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1864, ed. 125, p. 2; *O Paiz* (MA), 1864, ed. 60, p. 1; *Diário de Pernambuco*, 1864, ed. 111, p. 3.

⁶⁴⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento, n. 859.

⁶⁴⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, 1863-1864, p. 194-195.

⁶⁴⁷ Neste artigo Carlos Luiz do Nascimento é referido como "Restaurador e Conservador".

⁶⁴⁸ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1864, ed. 125, p. 2; *O Paiz* (MA), 1864, ed. 60, p. 1; *Diário de Pernambuco*, 1864, ed. 111, p. 3.

como observado anteriormente. A publicação também busca retratar as características que eram necessárias a figura do conservador: “paciência, inteligência e conhecimento da arte”⁶⁴⁹.

Possivelmente, segundo destacado, havia uma preocupação em restituir a pintura das áreas faltantes, sem que a nova pintura se sobressaísse ao original. Conforme descrito o artigo cria a ideia de Nascimento desenvolvendo uma pintura mimética, que se confundia com o original, mas atuando somente nos locais onde a pintura havia perdido a policromia.

Ahi vimos restituídas á luz as côres daquelle magnífico quadro, que se achava todo ennegrecido e estragado; e quem quer que o não examinar com attenção, persuadir-se-ha de que aquella pintura clara e bella, como nova, é devida a repintamento do restaurador, entretanto que não ha alli nada de sua casa, mas unicamente restituição do original á luz.

O Sr. Nascimento só pinta (e não repinta) os logares em que falta a tinta, ou por estar a tela rota e estragada, ou por ter saltado a tinta primitiva; mas faz isso com tal estudo do colorido, do assumpto e das escolas, que o seu trabalho confunde-se exactamente com o do autor. Isto só faz o verdadeiro restaurador, que trabalha com toda a consciência e limpeza, e conhece e estuda os segredos da arte.⁶⁵⁰

Conforme destacado pelo jornal, a habilidade de Carlos Luiz do Nascimento como colorista era um aspecto fundamental na qualidade de seu trabalho. O artigo enfatiza que o restaurador desempenhava um papel crucial ao preservar obras tão valiosas para o Estado, apesar de receber uma remuneração consideravelmente inferior em comparação com os gastos da Academia em aquisições⁶⁵¹.

Apesar dos frequentes elogios à sua atuação, em 1865, entre as raras críticas dirigidas a CLN, encontramos um bilhete de João Maximiano Mafra, secretário da Academia desde 1854, mencionando a demora na restauração de um painel representando São Francisco⁶⁵². Após avaliar o trabalho, o diretor Tomás Gomes dos Santos expressou sua insatisfação com a execução e solicitou algumas modificações⁶⁵³.

Outro ponto interessante, dá-se na caracterização do trabalho do restaurador, ao enfatizar suas qualidades, em correspondências e jornais mencionava-se que Nascimento era um grande artista em “seu gênero”⁶⁵⁴. Ressaltava-se a restauração conduzida por CLN como um gênero artístico distinto. Em complementação, é sensível

⁶⁴⁹ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1864, ed. 125, p. 2; *O Paiz* (MA), 1864, ed. 60, p. 1; *Diario de Pernambuco*, 1864, ed. 111, p. 3.

⁶⁵⁰ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1861, ed. 11, p. 1.

⁶⁵¹ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1861, ed. 11, p. 1.

⁶⁵² Não conseguimos identificar com certeza qual obra se refere, uma vez que não encontramos exposições de obras restauradas com o título de “São Francisco” entre os catálogos de 1864 e 1865. Posteriormente, em 1866, após uma alteração na apresentação do catálogo, as pinturas restauradas são mencionadas, mas não são listadas nominalmente.

⁶⁵³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 3964, 1865.

⁶⁵⁴ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1864, ed. 125, p. 2; *O Paiz* (MA), 1864, ed. 60, p. 1; *Diario de Pernambuco*, 1864, ed. 111, p. 3.

o destaque atribuído as restaurações nos catálogos das exposições da Academia (Figura 5; Figura 6; Figura 7).

Em complementação, apontava-se Nascimento “com talvez poucos iguaes, na Europa” ao enfatizarem sua qualidade como retratista. Esta caracterização ocorre ao menos entre 1860 a 1865⁶⁵⁵.

Mas porque não se achão na pinacotheca os quadros restaurados? A pinaconheca deve ser o museu dos quadros antigos que se conservão. Tal é o fim da creação desse edifício, e não a exposição de quadros novos, que só em falta absoluta do local apropriado poderião ser postos alli.⁶⁵⁶

A proposta inicial da Pinacoteca, em 1848 e 1851, possuía como ideal a expansão do espaço destinado às Exposições Gerais⁶⁵⁷. No entanto, após sua inauguração em 1860, surgiram questionamentos por parte do público relacionado ao propósito da Pinacoteca. Alguns artigos argumentavam que o local deveria abrigar as pinturas antigas, em vez das novas produções dos alunos que ali estavam expostas.

Inicialmente, a intenção do espaço era proporcionar um lugar no qual os alunos pudessem copiar as pinturas e esculturas da Coleção da Academia⁶⁵⁸. No entanto, com o advento das Exposições Gerais, as obras recebidas eram direcionadas para a Pinacoteca, passavam por pequenos reparos caso houvesse algum dano durante o transporte⁶⁵⁹ e, posteriormente, eram expostas na própria Pinacoteca⁶⁶⁰. Quando os quadros retornavam aos artistas⁶⁶¹, parecia ocorrer uma dispersão das obras da coleção da AIBA pela instituição.

Em alguns dos dicionários conseguimos apreender que “Pinacotheca” era definida como “Hum camarim, ornado de varias pinturas, quadros, payneis [...]”⁶⁶², segundo o *Vocabulario Portuguez e Latino*, de Rafael Bluteau, publicado desde 1712; e um “gabinete de pinturas, lugar, em que se guardão estatuas, tapeçarias, peças ricas, &c.”⁶⁶³, no *Lexicon Latinum* de Pedro José da Fonseca, em 1847. Portanto, é compreensível a dubiedade em relação à utilização do espaço⁶⁶⁴.

No artigo do *Correio Mercantil* alertava-se que os quadros recém restaurados estavam dispersos pela instituição, inclusive alguns em lugares que privilegiavam sua deterioração deixando-os “entregues ao pó e aos vermes”⁶⁶⁵, referindo-se à sala n. 2, que se apresentava mal iluminada, com o telhado exibindo goteiras e madeiramento

⁶⁵⁵ FBN, *Diário do Rio de Janeiro*, 1865, ed. 45, p. 1.

⁶⁵⁶ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1861, ed. 11, p. 1.

⁶⁵⁷ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1851, p. 324-325.

⁶⁵⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6126, 1854, p. 91-95.

⁶⁵⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Exposição Geral 1860-1861, 1860, p. 120-121.

⁶⁶⁰ MNBA, AI-EN 15/Doc 2.

⁶⁶¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, 1872, p. 76-89.

⁶⁶² BLUTEAU, 1712, v. 6, p. 187;519.

⁶⁶³ FONSECA, 1847, p. 604.

⁶⁶⁴ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1861, ed. 11, p. 1.

⁶⁶⁵ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1861, ed. 11, p. 1.

esfarelando pela presença de cupins. Dificuldades que, como observado anteriormente, não eram recentes. Resultando na necessidade de um novo restauro, é o caso da obra *A Morte de Germânico*, cópia do original de Nicolas Poussin e *Pyramo e Thisbe*, atribuída a Miguel Angelo de Caravaggio.

Como se deixa assim arruinar um patrimonio da nação? Terá a academia reclamado o concerto, não só dessa parte do telhado, mas de tudo o mais que está cahindo aos pedaços? E se o tem reclamado nos devidos termos, explicando ao governo o resultado de semelhante negligencia, porque não tem este ordenado os concertos precisos? Oh! senhores! que paiz é este em que se deixa cair tudo em ruina, sem se prevenir o que tão facil era prevenir, sem se acudir com o remedio no começo do mal, para por fim ou perder-se tudo sem recurso, ou despendem-se sommas muito maiores do quo se houverão despendido feitas as cousas com tempo?⁶⁶⁶

O artigo termina por apresentar uma denúncia sobre o estado precário da Academia e como isso afetava as obras expostas e restauradas. Conforme mencionado anteriormente, a instituição frequentemente solicitava verbas ao Ministério para reparos em suas instalações, como o telhado, o piso e a claraboia⁶⁶⁷. No entanto, a verba alocada para esses fins no orçamento não era suficiente para solucionar os problemas. Geralmente, os reparos só eram efetuados próximo às Exposições Gerais.

Entre os catálogos de 1867 e 1868, não foram encontrados registros de novas produções autorais, tampouco de novas restaurações. Carlos Luiz do Nascimento voltou a apresentar seu trabalho somente no Catálogo de 1870, com duas obras autorais e seis obras restauradas⁶⁶⁸. Os registros de compra de materiais mostram que o restaurador continuava ativo durante esses anos (Tabela 6).

Algumas obras que haviam sido restauradas necessitavam de uma nova intervenção em um curto espaço de tempo⁶⁶⁹. Por outro lado, algumas obras que aguardavam no gabinete de Nascimento há dez anos para serem restauradas, como evidenciado no comunicado de Maximiano Mafra ao restaurador⁶⁷⁰, informando que o diretor da Academia concordava em aguardar mais oito dias para a entrega de um painel que estava em sua “oficina”⁶⁷¹ há uma década.

O último catálogo encontrado com informações relacionadas aos trabalhos restaurados foi publicado em 1872, e listava dezesseis obras, que passaram por intervenção, provavelmente, entre 1870 e 1872, embora tenha sido encontrada nota de aquisição de material até 1874⁶⁷².

⁶⁶⁶ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1861, ed. 11, p. 1.

⁶⁶⁷ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1848, p. 178-179.

⁶⁶⁸ Cf. FBN. Catálogo das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes, em 6 de março de 1870.

⁶⁶⁹ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1861, ed. 11, p. 1.

⁶⁷⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 3973, 1872.

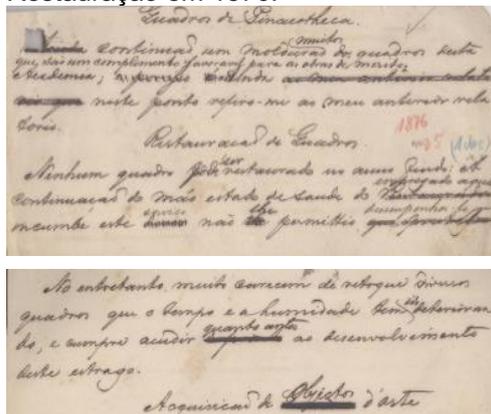
⁶⁷¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 3973, 1872.

⁶⁷² AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6166, 1874, p. 143.

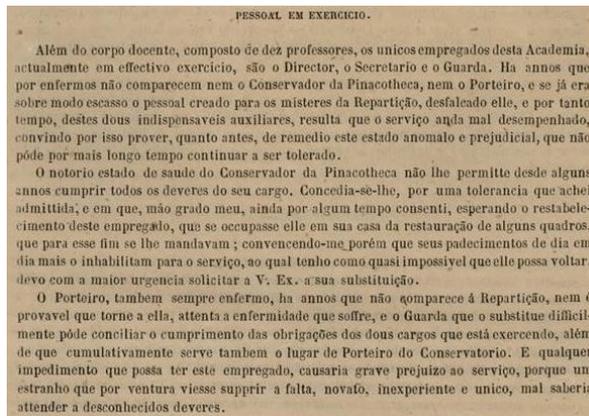
Em 1876, um relatório apresentado ao ministério revelou que, devido a problemas de saúde, Carlos Luiz do Nascimento estava ausente⁶⁷³, e seus assistentes, aparentemente, não trabalhavam sem a sua supervisão. Essa situação ocorria há alguns anos (Figura 7; Figura 8). O cenário destacava a escassez de pessoal necessário para o pleno funcionamento da Academia.

O estado de saúde do Conservador impossibilitava o desempenho de suas funções, e o Diretor concedeu-lhe uma tolerância por um período, considerando sua recuperação⁶⁷⁴. Como resultado, algumas obras que normalmente não eram retiradas das dependências da instituição foram enviadas para serem restauradas em sua residência. No entanto, os resultados não foram satisfatórios. Diante dessa situação, foi solicitada a substituição do Conservador.

Figura 7: Rascunho do relatório de Andamento das atividades de Restauração em 1876. Figura 8: Relatório da Academia apresentado ao Ministério em 1876.



Fonte: MNBA, Pasta AI-EN 15, Doc 5



Fonte: MDJVI. Avulsos, Pasta 3601 a 3700, p. 317, junho de 1876.

Nesse meio tempo, diversos eventos ocorreram simultaneamente: a aposentadoria de Nascimento foi solicitada, ele apresentou sua proclamação para se casar com Idalina Guilhermina Baschoca, e às onze horas da noite do dia dois de dezembro, com 64 anos de idade, ele faleceu devido a uma "lesão orgânica do coração"⁶⁷⁵.

No mês de abril de 1876, na capela imperial, anunciava-se o nome de Carlos Luiz do Nascimento e Idalina Guilhermina Baschoca, marcando o início dos proclamas para o processo de casamento⁶⁷⁶. Dois meses depois, uma correspondência oficial do diretor da Academia foi endereçada ao Ministro do Império, solicitando a aposentadoria

⁶⁷³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Avulsos, Pasta 3601 a 3700, 1876, p. 317.

⁶⁷⁴ AMDJVI-EBA/UFRJ, Avulsos, Pasta 3601 a 3700, 1876, p. 317.

⁶⁷⁵ Cf. FBN. *O Globo: Órgão da Agência Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industrias*, ed. 106, ed. 263, ed. 332, ed. 334, 1876.

⁶⁷⁶ FBN. *Diário do Rio de Janeiro*, 1876, ed. 102, p. 2.; *O Apostolo*, 1876, ed. 42, p. 3.

do restaurador da Pinacoteca por motivos de saúde⁶⁷⁷. Além disso, uma minuta de ofício foi redigida para agradecer ao Imperador e solicitar a nomeação do artista Vasco José da Costa e Silva⁶⁷⁸ para substituir Carlos Luiz do Nascimento⁶⁷⁹. Esses eventos transcorreram ao longo do período entre abril e outubro de 1876.

Em dezembro daquele ano, os jornais noticiavam o falecimento do “fluminense Carlos Luiz do Nascimento, 64 anos, solteiro”⁶⁸⁰; que “exercia há anos o cargo de conservador da Pinacotheca e ahi prestou importantes serviços, restaurando alguns quadros, que a não ser elle, estariam perdidos”⁶⁸¹.

[...] Foi por muitos annos conservador na pinacotheca da Academia das Bellas Artes, e deixou trabalhos que muito o honram.
Era cavalheiro das ordens da Rosa e de Christo. Sua familia fica em extrema pobreza - Missa Funebre Na de S. José, ás 8 1/2 por Carlos Luiz do Nascimento.⁶⁸²

No seu lugar, Vasco José da Costa e Silva, ex-aluno contemporâneo de Nascimento, assumiu o cargo, e dois novos ajudantes, Antonio Bernardo Pereira Netto e Leoncio da Costa Vieira⁶⁸³, foram contratados. Algumas atividades, como arrumar os quadros e desmontar as estátuas da Pinacoteca, ficaram a cargo de João Frederico Gluek, o porteiro. Além disso, dezenove quadros foram “contrastados” e lustrados por Francisco Antonio de Freitas, contratado para realizar o serviço⁶⁸⁴.

Não foram encontradas produções autorais de Carlos Luiz do Nascimento no Museu Nacional de Belas Artes, na EBA/UFRJ ou no Museu Dom João VI, até o momento. Sabe-se, por meio de uma carta datada de 1916, de Isabel Cristina da Mota Rio, última representante da família do comendador João José de Sousa Silva Rio, que houve menção à doação de dois retratos da família pintados por Carlos Nascimento à Escola de Belas Artes. No entanto, um despacho em resposta afirmava que a doação não foi aceita, visto “os retratos terem sido retocados por mãos estranhas.”⁶⁸⁵.

⁶⁷⁷ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 1695, 1876.

⁶⁷⁸ Vasco já havia realizado trabalhos pontuais de limpeza e aplicação de novo verniz, como ocorreu em 1861. Além disso, seu nome já havia sido aprovado em sessão da Congregação de professores. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, p. 120-121.

⁶⁷⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 1693, 1876.

⁶⁸⁰ FBN. *Diário do Rio de Janeiro*, 1876, ed. 328, p.3.

⁶⁸¹ FBN. *A Constituição*, 1876, ed. 285, p. 1; FBN. *Correio Paulista* (SP), 1876, ed. 337, p.1.

⁶⁸² Cf. FBN. *O Globo: Orgão da Agência Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industrias*, ed.106, ed. 263, ed. 332, ed. 330, ed. 334, 1876.

⁶⁸³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6166, Despesas dos Empregados 1869/1878, 1976, p. 209.

⁶⁸⁴ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6166, Despesas dos Empregados 1869/1878, p. 214-237.

⁶⁸⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 830, 1916.

CAPÍTULO 3

Carlos Luiz do Nascimento: Entre a História e a Conservação

3. Segredos necessários, tratados e manuais

No acervo documental do Museu Don João VI, destacam-se as informações relacionadas ao exame de admissão de Nascimento para a cadeira de Restaurador de Quadros e Conservador da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes⁶⁸⁶, bem como a solicitação de um prêmio pelos serviços prestados, no qual a Congregação de Lentes requisitou uma viagem à Europa para estudar restauração com os mestres do ofício⁶⁸⁷.

Em relação ao referencial disponível para Carlos Luiz do Nascimento na execução de suas atividades, alguns autores apontam que ele poderia ter tido contato com duas principais referências na Academia Imperial de Belas Artes: Giovanni Secco-Suardo⁶⁸⁸ e Vicente Polero y Toledo⁶⁸⁹.

O século XIX testemunhou uma prolífica produção de manuais de restauração, marcando o início da busca por materiais mais estáveis e procedimentos menos agressivos⁶⁹⁰. Além disso, surgiram manuais de Conservação e Restauração que desempenharam um papel fundamental nas discussões e na formação das instituições de guarda que emergiram no início e meados desse século. Autores notáveis nesse contexto incluem Christian Philipp Köster⁶⁹¹, Jacob Schlesinger⁶⁹², Friedrich Gottfried Hermann Lucanus⁶⁹³, Simon Horsin-Déon⁶⁹⁴, Henry Mogford⁶⁹⁵ e Ulisse Forni⁶⁹⁶. Durante esse período, houve uma transição da transmissão oral e prática do conhecimento para a documentação escrita dos processos, com exceção de tratados breves e excertos encontrados em manuais de pintura já existentes. Até então, não havia um levantamento sistemático das práticas de restauração e conservação para as obras de arte que se acumulavam nas instituições recentemente criadas.

Em 1801, o pintor e gravador espanhol Francisco de Goya y Lucientes, em um relatório sobre a restauração de pinturas em Buen Retiro, destacou o caráter frequentemente enigmático que envolvia a figura do restaurador⁶⁹⁷.

⁶⁸⁶ Cf. GUYTON; VINCENT; TAUNAY; BERTHOLLET. *Rapport sur la restauration du tableau de raphaël, connu sous le nom de la Vierge de Foligno*. 1802.; AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício do Diretor Interino de 21 de nov. de 1851, Encadernados, Pasta 6125, Correspondências Recebidas 1843/1852, p. 367.

⁶⁸⁷ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 6079, 1860.

⁶⁸⁸ Cf. SECCO-SUARDO, 1866.

⁶⁸⁹ Cf. POLERO Y TOLEDO, 1853.; CASTRO, 2013, p. 78-79; 234; SLAIBI, 2019, p. 40.

⁶⁹⁰ Cf. RUIZ-DE-LACANAL, 1994.; BAILÃO, 2015, p.52.

⁶⁹¹ Cf. KÖSTER, 1827.

⁶⁹² Cf. SCHLESINGER, *Über Tempera-Bilder und deren Restauration*, in: KÖSTER, *Über Restauration alter Oelgemälde by the painter-restorer*, 1827.

⁶⁹³ Cf. LUCANUS, 1828.

⁶⁹⁴ Cf. HORSIN-DÉON, 1851.

⁶⁹⁵ Cf. MOGFORD, 1851.

⁶⁹⁶ Cf. FORNI, 1866.; BAILÃO, 2015, p.52.

⁶⁹⁷ RUIZ-DE-LACANAL, 1994, p. 499.

Ao aprofundarmos nossa análise nas discussões sobre a prática da conservação e restauração de pinturas na Academia Imperial de Belas Artes durante o século XIX, concentramos nossa atenção nas bibliografias e fontes de referência que poderiam ter influenciado Carlos Luiz do Nascimento ou contribuído para a compreensão das práticas por ele empregadas. Isso nos permitirá realizar comparações posteriores com a lista de materiais apresentada no capítulo anterior.

Organizamos o desenvolvimento das informações em três tópicos sempre que possível: 1. Limpeza e remoção de verniz; 2. Faceamento, reentelamento e transposição; 3. Preparação do suporte, reintegração cromática e aplicação de verniz.

3.1. Tratados enciclopédicos: Livros de Segredos

No século XVIII, a troca e o desenvolvimento de técnicas na esfera pública, predominantemente na Europa, eram parte de um movimento conhecido como o “movimento da técnica aberta”⁶⁹⁸. Vale ressaltar, nesse contexto, a disseminação de publicações com propósitos educacionais ou promocionais na França, Itália, Inglaterra, Espanha e Portugal⁶⁹⁹, sugerindo a existência de um espaço comum onde a imitação e a transmissão de conhecimento poderiam ocorrer⁷⁰⁰.

Figura 9: Contracapa da tradução de Laguna, de 1555, em espanhol, dos documentos achados de Dioscorides (Século 1 d.C).

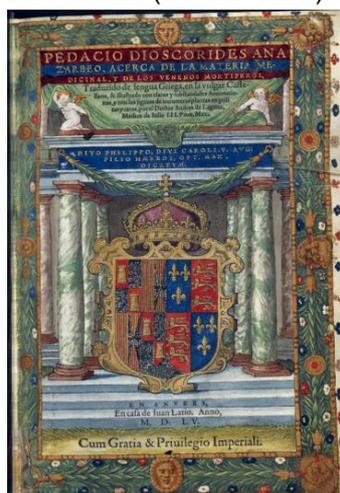
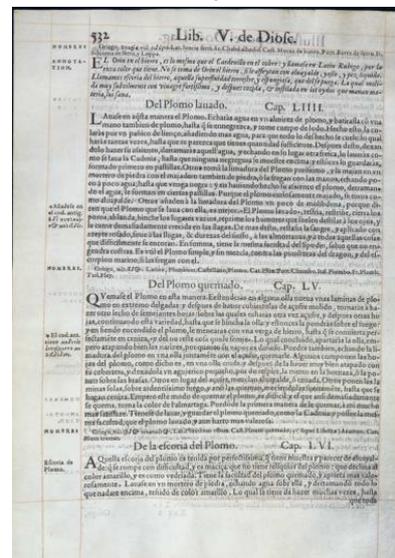


Figura 10: Receita para a produção de Branco de Chumbo LAGUNA, 1555, p. 532.



⁶⁹⁸ WAGNER, 1990, p. 57-96; GARÇON; HILAIRE-PÉREZ, 2002, p. 237-56 apud ÉTIENNE, 2017, p. 29.

⁶⁹⁹ Alguns desses países, como a Itália, estavam passando por um processo de formação e consolidação geopolítica em seus territórios. Optamos por usar as denominações atuais, que se referem ao espaço geográfico no qual as discussões ocorreram.

⁷⁰⁰ ÉTIENNE, Noémie. *The Restoration of Paintings in Paris, 1750-1815: Practice, Discourse, Materiality*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, Traslated by Sharon Grevet, 2017, p. 29.

Essas publicações contribuíram para a difusão do conhecimento entre amadores, praticantes e profissionais, facilitando o intercâmbio e a transferência de conhecimentos e habilidades úteis para o cotidiano. Os "livros de segredos" inserem-se em uma tradição de compilação de textos que divulgavam diversos métodos relacionados à limpeza de objetos e pinturas, bem como à produção de pigmentos.

Também conhecidos como “tratados enciclopédicos”, essas obras disseminavam conhecimentos técnicos, embora nem sempre de forma acessível ou testada previamente⁷⁰¹.

Entre alguns dos tratados conhecidos em língua portuguesa destaca-se *A Arte da Pintura. Simetria e Perspectiva* (Figura 11), escrito por Philippe Nunes⁷⁰² em 1615, enquanto no Século XVIII, distingue-se *Prendas da Adolescência, ou adolescência prendada com as prendas, artes, e curiosidades mais uteis, deliciosas, e estimadas em todo o mundo*, escrito por José Lopes Baptista de Almada, com a primeira edição publicada em 1749⁷⁰³, abrangendo diversos temas.

Figura 11: NUNES. Philippe. *Arte da Pintura. Simetria, e perspectiva*. Lisboa: 1615

**A R T E D A
P I N T U R A.**
SYMMETRIA, E
Perspectiua.

*Composta por Philippe Nunes natural de
Villa Real.*



Em LISBOA, Anno 1615.

Figura 12: ALMADA, Jozé Lopez Batista. *Prendas da Adolescência, ou adolescência prendada com as prendas, artes, e curiosidades mais uteis, deliciosas, e estimadas em todo o mundo*. Lisboa: 1746.

P R E N D A S
D A
ADOLESCENCIA,
O U
ADOLESCENCIA PRENDADA
COM AS PRENDAS, ARTES, E CURIOSIDADES
mais uteis, deliciosas, e estimadas em todo o mundo:
OBRA UTILISSIMA
NAM SO PARA OS INGENUOS ADOLESCENTES,
mas para todas, e quasquer pessoas curiosas, e principalmente para os in-
clinados ás Artes, ou Prendas de Escrever, Contar, Cetejar, Dibuçar,
Iluminar, Pintar, Colorir, Bordar, Entalhar, Miniaturar, &c.
COMPOSTAS, E OFFERECIDAS
AO GLORIOSO PATRIARCHA
S. JOSEPH,
ESPOSO DE
MARIA SANTISSIMA
SENHORA NOSSA,
PELO DOUTOR
JOZE LOPEZ BAPTISTA
DE ALMADA,
Transmontano da Villa de Chaves.

L I S B O A :
NA OFFICINA DE FRANCISCO DA SILVA.
ANO DE MDCCXLIX.
Com todas as licenças necessarias, e Privilegio Real.

⁷⁰¹ W. Eamon. *Cience and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princenton: Princeton University Press. 1991.

⁷⁰² NUNES. Philippe. *Arte da Pintura. Simetria, e perspectiva*. Lisboa: 1615

⁷⁰³ Cf. ALMADA, 1749.

Ao abordar os temas relevantes para nossa discussão, observa-se que as primeiras receitas identificadas se concentram na limpeza e na renovação do verniz. Nesse âmbito, é notável a ênfase dada à preparação das superfícies para a pintura, bem como aos procedimentos de aplicação e remoção do verniz⁷⁰⁴. Adicionalmente, vale salientar os tópicos relacionados à produção de pigmentos, tais como o vermelho, o ultramarino e o alvaiade. Essas receitas são consistentemente encontradas entre os livros de segredos.

Em relação ao livro de Almada (Figura 12) de 1749, é relevante destacar o método recomendado para a remoção do verniz de uma pintura, o qual envolvia o uso de água-forte⁷⁰⁵ e a cuidadosa esfregação com uma escova, a fim de evitar qualquer dano à pintura. Após essa operação, que, segundo o manual, deixava a superfície consideravelmente seca, recomendava-se a aplicação de óleo de nozes ou aguarrás, com a promessa de restaurar o brilho e deixar a pintura limpa⁷⁰⁶.

Vale observar que o “Livro de Segredos” de Almada faz diversas referências a André Laguna, que interpretou partes da obra *De Materia Medica*⁷⁰⁷, escrita por Dioscorides. Laguna em 1555 (Figura 9), publica seu manuscrito em língua espanhola⁷⁰⁸. Um exemplo notável dessas referências é encontrado na seção que aborda a produção do Branco de Chumbo, conhecido como “Alvayade”⁷⁰⁹ (Figura 10). Da mesma forma, há menção à publicação de Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, de 1715, que utiliza a obra de Phelippe Nunes (Figura 11), como uma de suas fontes. Esses elementos de Palomino⁷¹⁰ e Laguna⁷¹¹ foram posteriormente incorporados em diversos tratados enciclopédicos portugueses e espanhóis⁷¹².

Certamente, esse contexto se relaciona com o manual de Bernardo Montón, *Secretos de artes liberales, y mecânicas* (Figura 13), uma obra que aborda diversos tópicos, incluindo física, pintura, arquitetura, óptica, química, douramento e outras áreas

⁷⁰⁴ ALMADA, 1749, p. 181-184; p. 164-166.

⁷⁰⁵ [Original] “agoa forte de prateyros”. [Tradução nossa] “água forte de prateiros”, a constituição não foi descrita.

⁷⁰⁶ ALMADA, 1749, p. 189.

⁷⁰⁷ DIOSCORIDES, Pedanius. *Dioscorides: De Materia Medica*. Johannesburg: IBIDIS Press, Tess Anne Osbaldeston, 2000.

⁷⁰⁸ Dioscorides foi um médico e botânico grego que viveu no século I d.C. e escreveu uma obra chamada *De Matéria Medica*, que era uma enciclopédia de plantas medicinais e seus usos. Ele é considerado o pai da farmacognosia, o estudo das drogas de origem natural. PINTO, 2013, p. 161-186.

⁷⁰⁹ ALMADA, 1749, p. 166.

⁷¹⁰ Antônio Palomino de Castro y Velasco publicou a primeira edição de *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, em 1715. Esta obra é composta por dois volumes, um dedicado à teoria e outro à prática da pintura. Cf. PALOMINO, 1715.

⁷¹¹ LAGUNA, 1555, p. 532.

⁷¹² ALMADA, 2014, p. 19.

de interesse. Esse livro foi compilado e traduzido de diferentes autores, e nesta pesquisa utilizamos a edição de 1761⁷¹³. No entanto, vale pontuar que há uma cópia datada de 1734 disponível na biblioteca digital de Nova York⁷¹⁴.

Figura 13: MONTÓN, Bernardo. *Secretos de Artes Liberales y mecánicas, recopilados, y traducidos de varios, y selectos Autores, que tratan de Phisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Douradura, y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas*. Madrid: 1761

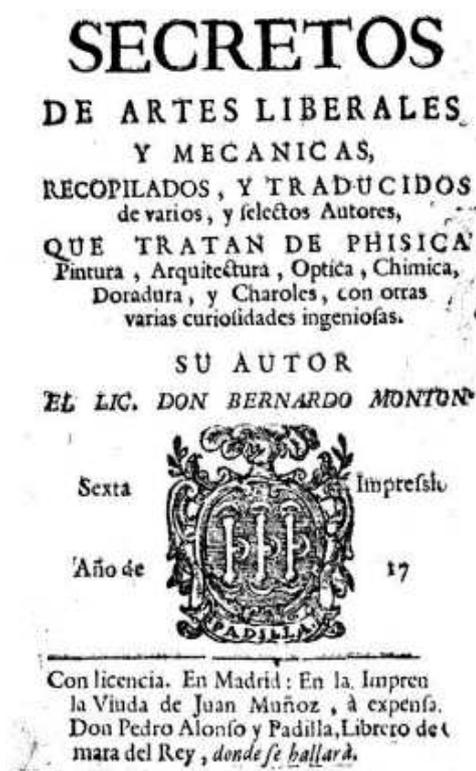
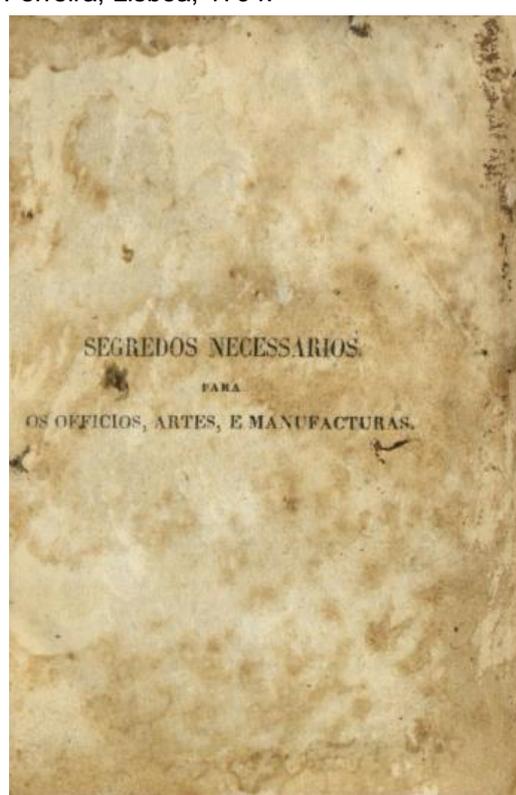


Figura 14: Capa do livro *Segredos Necessários para os Offícios, Artes, e Manufacturas, e para muitos objectos sobre a economia domestica, extrahidos da Encyclopédia, da Encyclopedia Methodica, da Encyclopedia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objectos*, tomo II, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1794.



Com ênfase nas discussões relacionadas à conservação e restauração de pinturas, encontramos receitas para produzir verniz de aguarrás⁷¹⁵ e receitas de pigmentos interpretadas a partir do manuscrito de Laguna⁷¹⁶. A produção de pigmento azul, por exemplo, é descrita como uma parte de “vitriolo calcinado, até ficar vermelho”⁷¹⁷, uma parte de enxofre e três partes de mercúrio, “tudo moído e misturado”⁷¹⁸. O

⁷¹³ MONTÓN, Bernardo. *Secretos de Artes Liberales y mecánicas, recopilados, y traducidos de varios, y selectos Autores, que tratan de Phisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Douradura, y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas*. Madrid: Impren la Viuda de Juan Muñoz, 1761.

⁷¹⁴ The New York public library, digital collections. Acessível em: digitalcollections.nypl.org. Acessado em 16 de junho de 2023.

⁷¹⁵ MONTÓN, 1761, p.28-29.

⁷¹⁶ MONTÓN, 1761, p. 34 e 41.

⁷¹⁷ Provavelmente o ácido sulfúrico.

⁷¹⁸ [Original] “Toma Vitriolo calcinado, hasta que esté colorado, una parte, azufre dos partes,

produto desta mistura deveria ser colocado em um recipiente de vidro tampado com “esterco de cavalo”, por quarenta dias, para a obtenção de um pigmento de coloração azul.

Um importante método adicionado ao manual de Montón referia-se a um procedimento para fazer com que as “pinturas antigas pareçam novas”⁷¹⁹. Sugeria-se adotar o seguinte procedimento: após a remoção do pó acumulado na superfície da tela, separava-se uma clara de ovo, que era batida, e adicionava-se uma pequena quantidade de açúcar de confeitiro e suco de limão. Mergulhava-se uma esponja nessa solução e utilizava-a para limpar suavemente a superfície da pintura⁷²⁰.

Em outra receita, indicava-se o uso de uma esponja embebida em uma mistura de óleo e aguardente para a limpeza da pintura. Posteriormente, com o auxílio de um pano de lã, realizava-se uma suave fricção na tela a fim de eliminar o excesso de óleo, o que resultaria em uma aparência rejuvenescida⁷²¹.

À medida que se adicionavam outras obras de referência ao acervo de conhecimento público, os dicionários enciclopédicos tornavam-se mais complexos. Nesse sentido, começaram a surgir receitas para a produção de laca, cola de goma e secantes⁷²². Por exemplo, a publicação *Segredos necesarios para os officios, artes e manufacturas e para muitos objetos sobre a economia doméstica* ou *Segredos das Artes Liberaes e Mecanicas* (Figura 14) de autoria desconhecida, lançado entre 1794 e 1802, em língua portuguesa. O tratado é particionado em dois volumes e publicado pela oficina de Simão Thaddeo Ferreira entre 1794 e 1802 e pela tipografia de José Baptista Morando em 1802⁷²³.

Sabe-se que alguns desses manuais enciclopédicos circularam em território brasileiro. Por exemplo, há registros da solicitação de 150 cópias de *Prendas da Adolescência*, de 1746 (Figura 12), para complementar as aulas na capitania de Pernambuco em 1799⁷²⁴, bem como do “Segredo das Artes” no inventário de 1802 do

y azogue tres partes, todo molido, y mezclado, lo pondrás en una retorta de vidrio tapada, la cual pondrás en estiércol de caballo, por espacio de cuarenta días, al cabo de dicho tiempo quitarás la retorta, y hallarás el azul muy hermoso”. MÓNTON, 1761, p. 35-36.

⁷¹⁹ MÓNTON, 1761, p. 170.

⁷²⁰ [Original] “Para que las Pinturas, por antiguas que sean, parezan nuevas.

Toma una clara de guevo, batela bien, y haz que cayar en otro plato, en la qual pondrás un poco de azúcar piedra polvo, y zumo de limones: en este baño mojarás una esponja, con la qual limpia tu pintura con suavidad, haviendole primero quitado el polvo.

Otro . Tambien tomarás aceite, y aguardiente juntos, de esto embebe una esponja, y limpia la pintura: luego con un trapo de lana esfregará dócilmente el lienzo para quitarle el aceite, y quadará como nueva. “MÓNTON, 1761, p. 170-171.

⁷²¹ MÓNTON, 1761, p. 170-171.

⁷²² MONTÓN, 1761, p. 40;47;180.

⁷²³ Cf. SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794.

⁷²⁴ VERRI, 2005, p. 351-356.

Mestre Ataíde⁷²⁵ em Minas Gerais. Tanto no Brasil como em Portugal, os livros de segredos parecem ser importantes obras de referência para atender às necessidades do cotidiano, o que incluía a limpeza e manutenção das pinturas domésticas⁷²⁶.

Outra ocorrência interessante refere-se ao livro *Segredos Necessários*⁷²⁷. Vale notar a inclusão de uma nova técnica, denominada "Para passar uma pintura de um pano velho para outro novo"⁷²⁸, posteriormente conhecida como "transposição de suporte". Esse processo propunha a transferência da camada de pinturas de um suporte, como madeira, tela ou afresco, para uma nova base de sustentação, neste caso, uma tela. A receita alinhava-se às discussões que ocorriam na França⁷²⁹.

Por volta de 1750, a introdução de uma nova técnica, conhecida como "transferência de pintura," na capital francesa, provocou uma transformação profunda no campo da restauração artística. Originária da Itália, essa técnica já era praticada no início do século XVIII por artistas como Antonio Contri em Nápoles, Carlo Monti (falecido em 1725) e Domenico Michelini (1675-1756) em Roma⁷³⁰. Na tradição italiana, essas transferências consistiam principalmente em intervenções que preservavam o suporte original. Na França, a técnica foi introduzida em Nancy por Léopold Roxin. No entanto, foi com Robert Picault em Paris que ela se popularizou e, conseqüentemente, ele ficou conhecido como o pioneiro dessa prática. A importância atribuída a essa inovação fica evidente em diversas publicações⁷³¹.

Essas publicações podem ser categorizadas em três tipos, que a partir de meados do século XVIII, contribuíram para a ideia de que Picault era o inventor dessa técnica. O primeiro grupo incluía jornais e periódicos, como o *Mercure de France* e os *Mémoires de Trévoux*⁷³². O segundo grupo compreendia obras da cultura acadêmica, como dicionários e tratados. E a terceira categoria consistia em obras que tratavam da história da restauração. Por exemplo, Horsin Déon, que discutiremos mais adiante.

O livro *Segredos Necessários* não apenas apresentava a técnica de "transferência de pintura", mas também diversas formas de produção de pigmentos, incluindo derivados de chumbo, como alvaiade, carbonato de chumbo e sal de chumbo, bem como a produção de branco de zinco, antimônio, bismuto, mercúrio, cinábrio e

⁷²⁵ "Hum D° segredo das Artes dous Tomos". MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaide*. Belo Horizonte, Editora Arquitetura, 1965, p. 213-214; THIMÓTEO, 2012, p. 52.

⁷²⁶ VERRI, 2005, p. 356-357; FERRAZ, 2017, p. 65.

⁷²⁷ SEGREDOS NECESSÁRIOS, *para os Offícios, Artes, e Manufacturas, e para muitos objectos sobre a economia domestica, extrahidos da Encyclopédia, da Encyclopedia Methodica, da Encyclopedia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objectos*, Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Tomo II, 1794.

⁷²⁸ SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 36.

⁷²⁹ Cf. ÉTIENNE, 2017.

⁷³⁰ ÉTIENNE, 2017, p. 30.

⁷³¹ Ibidem, 2017, p. 30.

⁷³² Ibid, 2017, p. 30.

vermelhão⁷³³, lacas e betumes⁷³⁴. No entanto, é no Tomo II, do dicionário enciclopédico que encontramos as receitas para limpar, revitalizar e transferir as pinturas.

Entre as diversas recomendações e métodos, destacam-se as maneiras de limpar os painéis⁷³⁵, inclusive aqueles que estão "arruinados"⁷³⁶, bem como formas de reparar bolhas e fendas. Também são fornecidas receitas para revitalizar as tonalidades dos painéis que escureceram com o tempo. Outra questão abordada na publicação refere-se a como evitar a incidência de moscas nos painéis⁷³⁷, causada principalmente pela utilização de materiais orgânicos, como farinha ou cartilagem de animais, na composição das colas e aglutinantes das pinturas.

A obra indicava que, para a limpeza dos painéis e para restaurar a vivacidade das cores, eram recomendados clara de ovo, aguardente e açúcar, com detalhes consideráveis sobre o processo de produção e aplicação. No caso de pinturas antigas, assinalava que era necessário, antes do procedimento, limpá-las com uma brocha um pouco áspera embebida em uma solução morna contendo uma parte de água e uma parte de sabão negro. Após a lavagem, a limpeza e a secagem, recomendava a aplicação de duas camadas de verniz⁷³⁸.

Segundo a publicação, a água ajudava na remoção de materiais pegajosos, como o açúcar, o mel, a cola e as sujidades aderidas. Em alguns casos, o verniz possuía em sua constituição cola de peixe⁷³⁹.

O azeite e a manteiga eram usados para remover manchas que eram resistentes ao sabão, dissolvendo a resina. Para outras substâncias que precisavam ser removidas, utilizava-se o espírito ou o óleo de terebintina, mas muitas vezes isso alterava as tintas, o que não ocorria com o azeite e a manteiga, de acordo com o autor⁷⁴⁰.

A cinza de lenha era outro composto que frequentemente era utilizada. De acordo com o relato⁷⁴¹, quando dissolvida em água, apresentava ótimos resultados na limpeza dos painéis, mas havia ressalvas. Isso ocorria porque, quando empregada, podia danificar o óleo nas obras que não possuíam um verniz à base de gomas resinosas. O sabão apresentava propriedades semelhantes às cinzas; no entanto, de

⁷³³ SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo I, p. 48-58.

⁷³⁴ *Id.*, p. 155-163.

⁷³⁵ SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 25.

⁷³⁶ *Idem.*, p. 32.

⁷³⁷ Nessa ocasião o autor descreve duas receitas - colocar um punhado de alhos verdes em rama em um pouco de água deixando-os descansar por cinco ou seis dias. Em seguida, indica utilizar essa água para lavar os painéis, para que as moscas não pousem neles. Outra opção, seria esfregar os painéis com óleo de louro ou qualquer substância que afastasse as moscas. SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, p. 33-35.

⁷³⁸ [Original] "Se o painel fôr antigo he necessário alimpalo com uma brocha hum pouco áspera, molhada em lexívia tépida, composta de uma camada de água do rio e de huma quarta de sabão negro (...) Depois que estiver lavado, limpo e secco dá-lhe huma, ou duas mãos de verniz para os painéis". SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 25.

⁷³⁹ Cola produzida a partir de cartilagem de peixes.

⁷⁴⁰ SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 25-32.

⁷⁴¹ *Id.*, 1794, Tomo II, p. 25-32.

acordo com o autor, era mais prejudicial ao óleo das pinturas. Portanto, não deveria ser utilizado, exceto para manchas específicas que não pudessem ser removidas de outra forma⁷⁴².

Para a remoção das gomas e resinas, exceto a goma arábica utilizava-se, segundo indicação, o espírito de vinho, “excelente para tirar os vernizes”⁷⁴³. E espírito de terebentina para algumas gomas e manchas, mas o espírito de vinho mostrava indícios de obter melhores resultados⁷⁴⁴. A essência de limão, por vez, produzia o mesmo efeito do espírito de terebentina, mas alertava que possuía maior poder dissolvente, e por conseguinte, deveria ser empregado unicamente em circunstâncias extremas, após experimentar todas as abordagens citadas anteriormente.

Quando os painéis possuíam goma arábica, clara de ovo ou cola de peixe na constituição do verniz, o manual enciclopédico *Segredos Necessários*⁷⁴⁵ sinalizava a necessidade de removê-los antes da limpeza. Com o objetivo de detectar a existência desses elementos, instruía-se a umedecer uma área da pintura com água morna. Se a superfície se tornasse pegajosa, esse procedimento indicaria a presença desse tipo de verniz.

Nessa situação, a eliminação do verniz seria realizada com uma esponja embebida em água quente, depois de posicionar o painel de forma horizontal, sobre a mesa. Recomendava-se que a água estivesse “quase fervendo”⁷⁴⁶; somente quando a pintura começasse a se revelar, deveria ser utilizada água levemente aquecida. Caso o verniz persistisse, sugeria-se friccionar suavemente com um pano de linho umedecido.

Nos casos em que o painel se apresentasse envernizado com substâncias que não eram solúveis em água, e as manchas continuassem a aparecer, ou quando o verniz estivesse amarelado, escurecendo as cores, procedia-se à remoção da seguinte maneira: aplicava-se o espírito de vinho em toda a obra, espalhando levemente com uma esponja, em seguida, após alguns minutos, enxaguava-se com água fria com a intenção de remover o espírito de vinho e as partes do verniz que se separaram, sem esfregar. Se necessário, indicava-se repetir o procedimento até remover completamente o verniz⁷⁴⁷. Em alguns casos, quando a pintura possuía em sua composição óleo de linhaça, goma, ou resina e não apresentava resultados com os métodos citados, alegava não haver solução⁷⁴⁸.

⁷⁴² SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 25.

⁷⁴³ Idem., 1794, Tomo II, p. 25-32.

⁷⁴⁴ Id., 1794, Tomo II, p. 25-27.

⁷⁴⁵ SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 25-32.

⁷⁴⁶ Idem., 1794, Tomo II, p. 25-32.

⁷⁴⁷ SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 25-32.

⁷⁴⁸ Id., 1794, Tomo II, p. 25-32.

Outras técnicas mencionadas incluíam o uso de uma esponja embebida em fel de boi para uma limpeza delicada da pintura. Além disso, recomendava-se cobrir a pintura com um tecido ou papel e mantê-la úmida por um período de doze horas ou mais. Também sugeria-se realizar a limpeza através da fricção de uma esponja embebida em uma mistura de cinzas, vinho branco e/ou urina⁷⁴⁹. Após esses processos, a orientação era aplicar uma camada de verniz branco de Veneza⁷⁵⁰ para revitalizar o painel.

Tendo em vista o reparo das eventuais bolhas na superfície da obra, o autor aconselhava primeiramente esfregá-las com cola forte⁷⁵¹. Após concluir essa etapa, faziam-se pequenos furos nas áreas afetadas com o auxílio de um alfinete e, em seguida, aplicava-se a cola. Durante o processo, utilizava-se um pincel umedecido em óleo de linhaça na região comprometida para amolecer a área.

Em seguida, recomendava-se colocar uma esponja ou um pano de linho úmido sob um ferro quente. Depois disso, aplicava-se o ferro sobre a bolha para uni-la novamente ao tecido. É importante observar que o ponto certo de calor para o ferro era determinado pelo momento em que ele “parava de chiar”⁷⁵². Além disso, antes de pressionar as bolhas, sugeria-se colocar um segundo pano por trás para oferecer suporte adicional ao primeiro.

Para as fendas no suporte o tratamento orientava produzir uma pasta fina de cálcio, terra de sombra e óleo de nozes, após remover o excesso e esperar secar dava-se uma nova mão de óleo de nozes e inseria-se “sobre estes sítios as tintas proporcionadas, e correspondentes a cada hum deles.”⁷⁵³.

Para reduzir ou eliminar o escurecimento das obras, recomendava-se utilizar metade de uma cebola branca imersa em vinagre, passando-a cuidadosamente sobre a tela até obter o efeito desejado. Uma alternativa envolvia a aplicação de uma esponja embebida em ácido nítrico diluído nos painéis, seguida pela lavagem da pintura e a

⁷⁴⁹ SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 25-32.

⁷⁵⁰ A composição do “verniz branco de Veneza” não foi especificada. No entanto, encontramos a descrição dos materiais necessários para a produção de um “verniz branco” no trabalho de Pierre Boitard, publicado pela primeira vez em 1845. Nesse, o autor descreve um verniz que era utilizado por preparadores e conservadores de animais taxidermizados e modelos anatômicos. Esse verniz era composto por 90g de Bálsamo do Canadá, 90g de aguardente de terebintina e 60g de verniz de mástique.

O Bálsamo do Canadá, também conhecido como terebintina do Canadá, é a resina transparente e incolor obtida do abeto balsâmico, *Abies balsamea*. Por sua vez, o verniz mástique, que é igualmente chamado de verniz amarelo, é produzido a partir do pó de mástique, que é a resina da árvore aroeira *Pistacia lentiscus*. Essa árvore é comum na região sul do Mediterrâneo, e o verniz é produzido dissolvendo o pó de mástique em gasolina. BOITARD, Pierre. *Nouveau manuel complet du naturaliste préparateur, ou l'art d'empailler les animaux, de conserver les végétaux et les minéraux, de préparer les pièces d'anatomie normale et pathologique, suivi d'un traité des embaumements*. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1853, p. 422-423. Cf. DEGUEURCE, et al., 2020.

⁷⁵¹ A “cola forte” é obtida das partes gelatinosas de animais e, em seguida, diluída em água para ajustar sua consistência. Na época, era frequentemente utilizada por carpinteiros. Após algumas horas de imersão em água, a cola incha e amolece. Para dissolvê-la completamente, é aquecida com cuidado, com agitação constante para evitar a ferverura, mantendo assim sua tenacidade. SECCO-SUARDO, 1866, p. 567-568.

⁷⁵² SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 32-33.

⁷⁵³ SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 33.

aplicação de uma camada de verniz branco. Outra opção consistia em misturar cerca de 920g⁷⁵⁴ de sebo de boi com aproximadamente 665,5ml de óleo de nozes⁷⁵⁵, acrescentando 14,3g⁷⁵⁶ de terra amarela e 230g⁷⁵⁷ de alvaiade moídos. Utilizando uma espátula, essa mistura morna era aplicada na porção posterior do painel, o que supostamente produzia um clareamento da pintura⁷⁵⁸.

No entanto, o destaque desta publicação está no processo de transferir a pintura de um suporte para outro, principalmente quando se faz necessário reestruturar uma pintura com um tecido muito antigo para um tecido novo.

Para esse processo, o autor recomenda começar com a aplicação de uma camada de cola forte⁷⁵⁹ sobre a pintura e, em seguida, aderir um tecido ou papel resistente por cima para proteger a pintura⁷⁶⁰, um procedimento atualmente conhecido como "faceamento". Posteriormente, o painel é virado, com a porção posterior para cima, e fixado em uma mesa, com a sugestão de aplicar ácido nítrico diluído no verso para separar o tecido antigo da pintura. Conforme mencionado na publicação, outra abordagem envolve a remoção apenas com água, mas esse método poderia soltar o papel aplicado na parte frontal da obra. Após a conclusão desse passo, o tecido separado é retirado e substituído por um novo, que é colado sob a pintura, fornecendo um novo suporte. Após a secagem, o painel é novamente virado, e o tecido superior é umedecido com água para ser separado, com uma lavagem cuidadosa para remover a cola⁷⁶¹.

Posteriormente, recomendava-se a aplicação de uma camada de óleo de nozes e, após a secagem, a aplicação de uma camada de clara de ovo, criando assim um efeito semelhante ao de um verniz⁷⁶².

⁷⁵⁴ Correspondente a 2 arreteis. BLUTEAU, 1712-1728, vol. I, p. 549-550.

⁷⁵⁵ Correspondente a um quartilho. MARQUES, 1869, p. 10.

⁷⁵⁶ Referente a meia onça. Cf. MARQUES, 1869.

⁷⁵⁷ Correspondente a meio arretel. BLUTEAU, 1712-1728, vol. I, p. 549-550.

⁷⁵⁸ SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 33-38.

⁷⁵⁹ O fabricante de cola animal utiliza restos de peles, couros, pergaminhos, sobras de surradores, peleiros e outras partes de animais, como caudas, barbatanas, partes nervosas e mucilaginosas de peixes, para produzir cola forte e cola de peixe. Por vez, o fabricante de cola vegetal utiliza farinhas de trigo, centeio e amidos como ingredientes essenciais para a produção da cola de farinha. Cf. DUMAS, 1847.

⁷⁶⁰ Atualmente conhecida como técnica de faceamento o autor também indicava que se os painéis a serem transferidos para outro tecido estivessem inchados, rachados ou fissurados, seria necessário colar duas folhas de papel sobre esses defeitos para fortalecê-los evitando que se rasgassem durante o processo. SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 38.

⁷⁶¹ Id., 1794, Tomo II, p. 36.

⁷⁶² SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 38.

Figura 15: Lebrun. reflexões sobre o Museu Nacional, 1792.

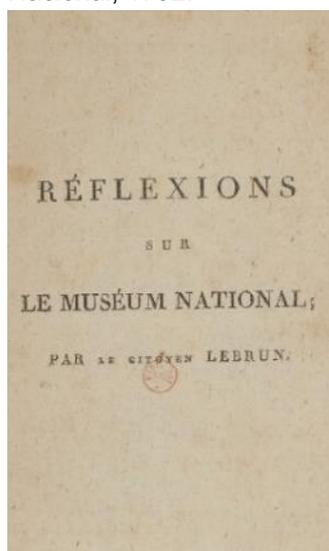


Figura 16: Lebrun. Observações sobre o Museu Nacional, 1793.

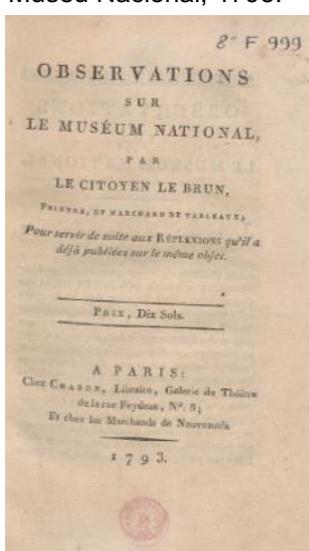
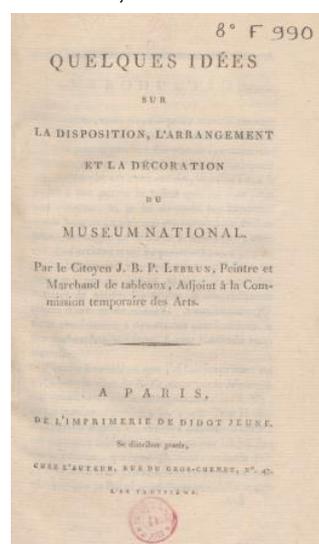


Figura 17: Lebrun. Algumas ideias sobre a disposição, arranjo e decoração do Museu Nacional, 1794.



Entre 1792 e 1794, em Paris, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, pintor e comerciante de quadros, publicou três textos (Figura 15; Figura 16; Figura 17) que teriam sido distribuídos gratuitamente. Neles, apresentou algumas propostas para a reformulação do Museu Nacional da França. Esses folhetos geraram um debate interessante no campo das artes. Vale considerar que Lebrun, chefe da comissão francesa que veio ao Brasil, estava inteirado desse contexto de debates, e as repercussões impactavam na compreensão até então estabelecida de administração, exposição, organização, conservação e restauração em um museu no cenário parisiense.

Essas publicações são: *Réflexions sur le Musée National*⁷⁶³, de 1792; *Observations sur le Muséum national*⁷⁶⁴, de 1793 e *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum National*⁷⁶⁵ de 1794. Vale destacar que, de acordo com alguns autores⁷⁶⁶, em 1794, Lebrun é creditado como o indivíduo responsável por compilar um registro na forma de fichas de estado de conservação e relatórios de intervenção relacionados a todos os quadros que foram saqueados pelas armadas revolucionárias e recebidos pelo serviço de coleção real, todos originários de Flandres. Além disso, Lebrun desempenhou um papel pioneiro nessa época, ao

⁷⁶³ "Reflexões sobre o Museu Nacional", Tradução nossa. Cf. LEBRUN, *Réflexions sur le Musée National*. Paris: Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, 1792.

⁷⁶⁴ "Observações sobre o Museu Nacional", Tradução nossa. Cf. LEBRUN, *Observations sur le Muséum national*. Paris: Chez Charon, 1793.

⁷⁶⁵ "Algumas ideias sobre a disposição, arranjo e decoração do Museu Nacional", Tradução nossa. Cf. LEBRUN, *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum National*. Paris: Didot Jeune, 1794.

⁷⁶⁶ EMILE-MÂLE, 1991; LAHANIER et al., 2001, p. 29 apud TEIXEIRA, 2020, p. 92.

promover a colaboração entre químicos e pintores, visando a análise dos problemas de deterioração observados nas pinturas, bem como dos produtos utilizados.

No texto de 1792, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun descreve qual seria a composição ideal para o Museu Nacional da França, abrangendo uma coleção de obras de arte e itens naturais, incluindo pinturas, desenhos, estátuas, medalhas, pedras gravadas, entre outros. As peças deveriam ser organizadas por escola artística e demonstrar as diferentes fases das artes ao longo do tempo.

Nesse contexto, LeBrun, considera os “conhecedores”⁷⁶⁷ das artes os mais aptos a contribuir para a formação do Museu, enquanto os artistas não são vistos como participantes adequados. Por considerar que, os pintores não são os melhores juízes do mérito artístico. O autor enfatiza essa ideia destacando a importância desses para a formação de uma “coleção de qualidade”⁷⁶⁸.

Acrescento que apenas os conhecedores devem formar o Museu, pois adquiriram todo o conhecimento prático que, como acabei de mostrar, falta aos artistas, pois somente eles podem julgar o mérito ou o pouco valor de um quadro, em qualquer estado em que esteja, colocar os objetos que devem fazer parte do Museu de forma a criar um conjunto imponente e que satisfaça a curiosidade de todos os estrangeiros, identificar os mestres que podem estar ausentes em cada uma das escolas, não aceitar cópias como originais e, finalmente, apreciar o mérito dos que retocam e restauram quadros que precisarão ser empregados.⁷⁶⁹

Vale ressaltar o destaque para duas atividades primordiais para a composição da instituição, seriam elas: a de identificar as obras originais em detrimento das cópias e falsificações; assim como salienta a importância da presença de um profissional dedicado as restaurações e retoques⁷⁷⁰. O texto continua com uma crítica aos artistas que se dizem conhecedores de quadros, mas que cometem erros e enganos ao julgar as obras de arte⁷⁷¹. São citados diversos exemplos de pintores famosos que deram certificados falsos ou equivocados sobre a autenticidade de quadros. E desafia os artistas a reconhecerem os mestres que pintaram os quadros que ele lhes mostraria.

No panfleto lançado no ano seguinte, em 1793, Lebrun, continua a criticar a administração do Comitê de Monumentos e do Museu Nacional de Paris. Listando os motivos que o faziam acreditar que os artistas não teriam o conhecimento necessário para dirigi-lo. São apresentados os seguintes argumentos⁷⁷²: alegava-se que os pintores

⁷⁶⁷ “Connoisseurs”. LEBRUN, 1792, p.11.

⁷⁶⁸ LEBRUN, 1792, p.6.

⁷⁶⁹ [Original] J'ajoute, que les connoisseurs doivent seuls former le Muséum parce qu'ils ont acquis toutes les connoissances pratiques, qui, comme je viens de le faire voir, manquent aux artistes, parce qu'eux seuls en effet peuvent juger du mérite ou du peu de valeur d'un tableau, dans quelque état qu'il soit, placer les objets qui doivent faire partie du Muséum, de manière à former un ensemble imposant et qui offre à tous les étrangers de quoi contenter leur curiosité, indiquer les maîtres qui peuvent manquer dans chacune des écoles, ne pas adopter des copies pour des originaux, et enfin apprécier le mérite des rentoiliers et peintres restaurateurs qu'il faudra employer. LEBRUN, 1792, p.11-12.

⁷⁷⁰ LEBRUN, 1792, p.11-12.

⁷⁷¹ LEBRUN, 1792, p.9.

⁷⁷² LEBRUN, 1793, p.3.

não possuíam o discernimento para diferenciar os distintos estilos e características dos mestres de cada escola⁷⁷³. Argumentava-se que eles frequentemente confundiam as cópias com as obras originais, resultando na falta de compreensão sobre como os diversos mestres preparavam e aplicavam suas cores.

Como resultado, ao tentarem restaurar as pinturas, os artistas frequentemente cometiam erros e, muitas vezes, envolviam seus alunos, que careciam de experiência nessa área, no processo⁷⁷⁴. Além disso, vale mencionar que Lebrun apresenta uma lista de exemplos que destacam os equívocos cometidos pelos pintores que administravam o museu. Isso inclui numerosos erros no catálogo, erros nas atribuições, confusão nos nomes dos artistas e suas respectivas escolas, bem como a dificuldade em distinguir entre as obras originais e as cópias⁷⁷⁵. A publicação continua detalhando diversos quadros que sofreram danos devido a processos de limpeza inadequados, retoques ou aplicação de vernizes.

Vale destacar que essa pode ter sido uma das referências utilizadas na elaboração do artigo n. 131 do Decreto n° 1603, datado de 14 de maio de 1855⁷⁷⁶, que delineava as atribuições do cargo de Restaurador de Quadros e Conservador da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro.

Diversas transformações ocorreram em um curto espaço de tempo na França. Entre 1792 e 1794, Lebrun estava envolvido na sistematização das obras pilhadas durante as Guerras Napoleônicas. Esses espólios eram amplamente celebrados pelos franceses⁷⁷⁷, e Lebrun promovia a importância dos *connoisseurs*⁷⁷⁸ em cargos administrativos no Museu Nacional da França⁷⁷⁹, propondo novas formas de organização da instituição. Em contrapartida, por volta de 1798, o artista Joachim LeBreton assumia o cargo de administrador na Instituição⁷⁸⁰.

Em 1815, Alexander von Humboldt testemunhava a vulnerabilidade de Joachim Lebreton no cenário francês, devido a questões administrativas e políticas relacionadas

⁷⁷³ LARA FILHO, 2013, p. 120.

⁷⁷⁴ LEBRUN, 1793, p.3.

⁷⁷⁵ Id, 1793, p.4-10.

⁷⁷⁶ BRASIL. Decreto n°1603, de 14 de maio, 1855.

⁷⁷⁷ JOUIN, Joachin *Lebretom: 1er secrétaire perpétuel de l'académie des beaux-arts*, 1802, p. 20.

⁷⁷⁸ "conhecedores", Tradução nossa. LEBRUN, 1792, p.11.

⁷⁷⁹ Sua primeira denominação foi *Palais du Louvre* (Palácio do Louvre), tendo suas origens como uma fortaleza construída no século XII e que, ao longo do tempo, se tornou a residência real. Após a Revolução Francesa, em 1793, o local foi transformado no *Musée Central des Arts* (Museu Central das Artes) e aberto ao público, exibindo obras de arte apreendidas da nobreza e da Igreja, democratizando o acesso à cultura e marcando um contraste com o passado monárquico. No entanto, durante o governo de Napoleão Bonaparte, o museu foi rebatizado como *Musée Napoléon* (Museu Napoleão), incorporando às suas coleções espólios de nações conquistadas e enriquecendo significativamente seu acervo com obras de arte provenientes de suas campanhas militares na Europa e no Egito. Atualmente, é conhecido como *Musée National du Louvre* (Museu Nacional do Louvre), abrigando mais de 35 mil obras de arte de diversas épocas e culturas. LOUVRE, 2021. Disponível em <http://louvre.fr>. Acessado em: 21 de julho de 2021.

⁷⁸⁰ DIAS, 2006, p.304.

à devolução dos objetos de arte adquiridos pela França nas Guerras Napoleônicas. De forma resumida, em um discurso direcionado ao lorde Elgin e ao duque de Wellington⁷⁸¹, Lebreton acusou os ingleses de saquear os templos de Atenas e levar suas esculturas e pórticos para o Museu Britânico⁷⁸², em um processo análogo ao que a França havia feito. Suas palavras tiveram um considerável impacto público, e, no ano seguinte, Lebreton partiu para o Brasil, liderando uma colônia de artistas.

Humboldt, amigo de Lebreton e figura influente, pode tê-lo convencido das oportunidades de progresso artístico na América Portuguesa⁷⁸³, especialmente considerando o contexto europeu. A corte portuguesa estava em busca de alternativas, tornando o Brasil um local atraente para o desenvolvimento artístico. Humboldt provavelmente influenciou o Marquês de Marialva, que tinha conexões na corte portuguesa e, assim, pode ter facilitado as correspondências entre Lebreton e Francisco José Maria de Brito, um diplomata em Paris. No entanto, as trocas de mensagens entre Lebreton e Brito não mencionam apoio oficial do governo ao projeto ou contatos com Marialva, levantando dúvidas sobre o envolvimento das partes⁷⁸⁴.

Buscava-se uma proposta de ensino alinhada com a criação de uma "cultura civilizada" no estilo europeu e que pudesse ser aplicada na mudança do governo Português para sua colônia. Importante ressaltar que, mesmo com visões divergentes, tanto Lebrun quanto Lebreton estavam ativamente envolvidos nos debates com o objetivo de estabelecer um novo "sistema cultural" na França.

Retomando as publicações de Lebrun em 1793, o autor descreve várias obras expostas, mencionando os nomes dos pintores e as características que foram perdidas ou alteradas nessas obras⁷⁸⁵. Os quadros em questão faziam parte da exposição do recém-inaugurado Museu Nacional da França⁷⁸⁶, em 1793, após a Revolução Francesa. O autor identificou que entre os processos que levaram à destruição dessas obras estavam:

[...]em vez disso abrir concursos para Rentoileurs e Pintores-restauradores, os artistas usaram a inexperiência de seus alunos e, assim, estragaram as pinturas preciosas. [...] pode ser de grande importância; mas estragar uma obra-prima é um crime nas artes, por isso mesmo que a perda é irreparável [...] às pinturas desgastadas pela limpeza, enquanto são execravelmente rebocadas, o amigo das artes estremece com tal perda! [...] Não falarei das pinturas que estão há muito tempo em mau estado, cujas escamas estão prestes a cair, ou daquelas que precisam ser reparadas por mãos hábeis; mas aqui estão muitos para provar o que eu havia previsto sobre o destino dessas obras-primas. Devo falar das pancadas que receberam, por falta de cuidado, seja no transporte, seja na colocação? [...] Perderam pinturas, por

⁷⁸¹ DIAS, 2006, p.311.

⁷⁸² [Original] *British Museum*.

⁷⁸³ DIAS, 2006, p.310.

⁷⁸⁴ DIAS, 2006, p.304.

⁷⁸⁵ LEBRUN, 1793, p.13.

⁷⁸⁶ Atual denominado Museu do Louvre.

limpeza, repintura e reembasamento, por empregarem artistas incapazes, ao invés de abrir concurso, e garantir artistas habilitados.⁷⁸⁷

O autor defende que os quadros do museu deveriam ser classificados por escolas⁷⁸⁸ e estilos⁷⁸⁹ de pintura, para facilitar o aprendizado e o julgamento dos alunos. Argumentando que, dessa forma, poderiam acompanhar as diferenças de cada mestre, escola e estilo, comparando as obras entre si. Nesse sentido, critica a comissão do museu por misturar os quadros de forma aleatória, sem respeitar as diferenças entre os gêneros, as épocas e as origens dos artistas⁷⁹⁰.

Por fim, na publicação *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum National*⁷⁹¹ de 1794, Lebrun propõe um planejamento detalhado para a organização do museu, dividindo-o em diversas seções. Além disso, destaca a importância de uma iluminação adequada e enfatiza os cuidados necessários no processo de limpeza, remoção de verniz e reparo das pinturas. Adicionalmente, sugere a realização de um concurso para "Pintores-restauradores"⁷⁹² com o objetivo de preservar as obras de arte e pinturas danificadas⁷⁹³.

Durante sua participação na Comissão das Artes do Comitê de Instrução Pública, Lebrun apresentou uma proposta abrangente para a organização e decoração do Museu Nacional da França. Algumas de suas ideias já haviam sido incorporadas devido aos debates públicos. No entanto, logo em seguida, Lebrun renunciou à sua posição na Comissão devido a intrigas internas. Como consequência, ele produziu um folheto em 1794, contendo sua proposta⁷⁹⁴.

Para o autor, a disposição do museu necessitava de um plano prévio e de consulta aos artistas e conhecedores. Ele defende que o Museu Nacional deveria reunir

⁷⁸⁷ [Original] [...]puisqu'au lieu d'ouvrir des concours pour les Rentoileurs et les Peintres-restaurateurs, les artistes ont employé l'inexpérience de leurs élèves, et gâté ainsi des tableaux précieux. [...] peuvent être d'une grande conséquence; mais gâter un chef d'œuvre, est un crime dans les arts, par cela même que la perte est irréparable[...] aux tableaux usés par le nettoyage; quant à ceux exécrablement récrépés, que l'ami des arts frémissent d'une telle perte! [...]Je ne parlerai pas des tableaux qui sont dans un mauvais état depuis longtemps, dont les écailles sont prêtes à tomber, ou de ceux qui ont besoin d'être réparés par des mains habiles; mais en voilà beaucoup trop pour prouver ce que j'avois prédit sur le sort de ces chef-d'œuvres. Parlerai-je des coups qu'ils ont reçus, faute de soins, soit dans le transport, soit dans leur placement? [...] Ils ont perdu des tableaux, par les nettoyages, les repeints et les rentoilages, en employant des ARTISTES incapables, au lieu d'ouvrir un concours, pour s'assurer d'ARTISTES habiles. LEBRUN, 1793, p.4; 10; 13; 14, Tradução nossa.

⁷⁸⁸ Uma escola de pintura é um grupo de artistas que compartilham o mesmo estilo de pintura, possuindo ideias e princípios artísticos próximos, geralmente em um determinado período histórico ou em uma determinada região geográfica. Por exemplo, existem a escola italiana, a escola francesa, a escola holandesa, etc.

⁷⁸⁹ Um estilo de pintura é uma forma de expressar a arte através de elementos visuais como a cor, a forma, a linha e a textura, próprios desse. Há vários estilos de pintura que foram definidos ao longo da história da arte, desde o realismo até a abstração. Por exemplo, o barroco, o classicismo, o romantismo, o realismo, o impressionismo, o expressionismo, o cubismo, entre outros.

⁷⁹⁰ LEBRUN, 1793, p.14.

⁷⁹¹ Cf. LEBRUN, 1794.

⁷⁹² [Original] "Peintres-restaurateurs". LEBRUN, 1793, p.4

⁷⁹³ LEBRUN, 1794, p.7.

⁷⁹⁴ LEBRUN, 1794, p.5-6.

as obras-primas da República e os objetos raros que pudessem instruir e encantar os visitantes. Para isso, indica a necessidade de transferir as obras dos departamentos espalhados pela França para o Museu Nacional⁷⁹⁵.

Na publicação, são propostas nove seções no Museu, sendo quatro iluminadas de cima e cinco iluminadas pelas janelas. Segundo a publicação, os problemas de iluminação direta de cima são o calor, a umidade e o risco de danificar as pinturas. Portanto, é sugerido o uso de janelas altas e laterais, com cortinas para controlar a luz⁷⁹⁶. Para os locais de exposição de esculturas e objetos, também é proposta uma iluminação lateral, buscando realçar as formas e os detalhes. O autor afirma que essa disposição permitiria “uma decoração nobre e majestosa para o museu”⁷⁹⁷.

O aquecimento do ambiente também é abordado⁷⁹⁸. Recomendava-se a instalação de tubos de calor sob o piso de cerâmica para manter uma temperatura agradável no inverno. Além disso, o autor sugere a decoração dos tetos e dos azulejos das seções, seguindo o estilo das épocas que elas representavam. Lebrun explica que as nove divisões que propõe não quebram a unidade do espaço, mas criam relações entre as diferentes partes. No entanto, ele acreditava ser desnecessário ampliar o Museu Nacional, defendendo que apenas uma reorganização seria suficiente.

As três primeiras seções do museu eram planejadas da seguinte forma: a primeira seria dedicada aos monumentos egípcios; a segunda abrigaria as pinturas antigas, principalmente de origem italiana, organizadas por escolas e em ordem cronológica; a terceira seção seria destinada às esculturas gregas e romanas, feitas de mármore e bronze, bem como a outros objetos de arte antiga, como mesas, altares e cadeiras. O autor propunha que cada seção fosse decorada de acordo com o estilo e os gostos das épocas que representam e que o piso fosse revestido de mosaico, utilizando materiais provenientes de diversas regiões da França⁷⁹⁹.

A quarta seções seria dedicada às escolas flamenga, holandesa e alemã de pintura, seguindo a classificação do livro do autor. E a quinta e sexta seriam ocupadas pelas esculturas francesa antigas, em mármore e bronze, com objetos e túmulos góticos e para a pintura da escola francesa antiga, organizada por época com ornamentos e móveis⁸⁰⁰.

A sétima e oitava seções seriam destinadas às esculturas e pinturas, dos artistas falecidos contemporâneos ao autor, decorada no estilo arquitetônico de sua época e

⁷⁹⁵ Id, 1794, p. 8.

⁷⁹⁶ LEBRUN, 1794, p. 9-10.

⁷⁹⁷ Idem, 1794, p. 9-10.

⁷⁹⁸ Id, 1794, p. 11.

⁷⁹⁹ LEBRUN, 1794, p. 13-15.

⁸⁰⁰ Idem, 1794, p. 13-15.

com piso de mármore francês. Por fim, e a nona seria um gabinete de curiosidades do Oriente, considerando peças do Japão, China e Índias, bem como obras francesas de porcelana, marfim e ágata⁸⁰¹.

Em seguida, na publicação de 1794⁸⁰², Lebrun discute os meios de estabelecer o concurso para a reparação das pinturas que ornamentariam o museu. Ele divide a restauração em três categorias de trabalhos: a remoção da pintura do suporte⁸⁰³, a limpeza e o retoque⁸⁰⁴. Destacando a importância de escolher os artistas mais experientes e competentes para cada tipo de trabalho, evitando os profissionais duvidosos que poderiam danificar as obras-primas.

Em relação à primeira categoria, o autor cita alguns nomes de restauradores já estabelecidos em Paris, como Robert Picault e François-Toussaint Hacquins. E complementa criticando os restauradores que faziam segredos ou o uso de produtos químicos para limparem as pinturas, defendendo que a restauração deveria ser feita com cuidado, respeito e fidelidade ao original⁸⁰⁵.

A segunda classe de trabalhos de restauração, a limpeza, é a que mais danifica as pinturas: é sem dúvida a mais perigosa, pois é praticada indiferentemente por qualquer pessoa. Alguns se consideram esclarecidos, o suficiente, para tentarem e acabam sacrificando obras-primas com sua arrogante ignorância. Outros se gabam de possuir segredos, mas seus esforços oferecem os mesmos resultados. Lembro-me de ter lido no jornal de Paris que um tal Joulain, comerciante de gravuras, anunciava o uso de sabão preto como o melhor de todos os métodos, quando na verdade não há maneira mais infalível de danificar as pinturas.

Portanto, não há segredos especiais para limpar um quadro; os métodos conhecidos, como água-forte, água destilada, água fervente, sabão preto, álcool, terebintina, verniz, soda cáustica, escova áspera, espátula, estopa, dedos e esponja, são os instrumentos que todo limpador é obrigado a usar, seja para a limpeza em si, seja para remover repinturas.⁸⁰⁶

Lebrun, discorre sobre a limpeza das pinturas, enumerando as características necessárias para a atividade: dever-se-ia conhecer os tipos de pinturas a serem

⁸⁰¹ LEBRUN, 1794, p.15-17.

⁸⁰² Cf. LEBRUN. *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum National*, 1794.

⁸⁰³ De fato, Lebrun cita “a remoção da pintura”, no entanto Picaut e posteriormente Hacquins ficaram conhecidos por estabelecerem a técnica de transporte de pintura, de um suporte para outro entre o século XVIII e XIX em Paris, conforme desenvolveremos à frente. LEBRUN, 1794, p.18.

⁸⁰⁴ Idem, 1794, p.15-17.

⁸⁰⁵ LEBRUN, 1794, p.18.

⁸⁰⁶ [Original] Lu deuxième classedes travaux de la réparation, le nettoyage, est celle qui détruit le plus les tableaux: elle est sans contredit el plus dangereuse, en ce qu'e lle est indifféremment pratiquée par tout le monde. Les uns se croient assez éclairés pour la tenter, et sacrifient des chefs-d'œuvre à leur présomptueuse ignorance. D'autres se vantent de posséder des secrets, et leurs essais offrent les mêmes résultats. Je me souviens d'avoir lu dans le journal de Paris qu'un nommé Joulain marchand d'estampes,annonçait l'usagé du savon noir comme le meilleur de tous les procédés, tandis qu'il n'existe pas de moyen plus infaillible pour perdre les tableaux.

Disons donc qu'il n'y a point de secrets particuliers pour nettoyer un tableau; que les moyens connus, tels que l'eau forte, l'eauseconde, l'eau bouillante, le savon noir, l'esprit de vin, la thérébentine, le vernis, la soude, la brosse rude, le gratoir, la filasse, les doigts, l'éponge, sont les instrumens dont tout nettoyeur est obligé de se servir plus ou moins, soit pour le nettoyage même, soit pour enlever les repeints. LEBRUN, 1794, p.19, Tradução nossa.

tratadas, os tipos de sujeiras ou fumaça que se espalharam sobre a pintura, a forma como cada mestre pintava e as repinturas que foram feitas posteriormente⁸⁰⁷.

E alerta para os riscos de usar ingredientes ou métodos inadequados, que podem alterar ou destruir as cores e as camadas originais, exigindo talento, habilidade e uma mão leve. Mesmo assim, ele propõe que o trabalho fosse realizado por pessoas experientes e que conhecessem do assunto. Considera também que o restaurador deveria ser capaz de distinguir a pintura do mestre das repinturas⁸⁰⁸.

Na abertura do concurso, todos os artistas serão divididos em três classes, como será explicado a seguir. A primeira é a dos restauradores e entalhadores, a segunda é a dos limpadores, e a terceira é a dos pintores restauradores. É possível que um mesmo artista tenha todas as três habilidades. Aqueles que desejarem participar do concurso trarão suas obras ou mencionarão, se forem conhecidas, obras públicas que tenham realizado. Eles se inscreverão, acompanhados por dois cidadãos que atestarão sua competência⁸⁰⁹.

Em relação ao retoque, Lebrun afirma que o artista-pintor que for encarregado dessa tarefa deveria ser um colorista habilidoso, capaz de reproduzir as cores e os tons dos mestres. Recomendando que o artista esqueça seu próprio estilo e restaure apenas as áreas danificadas, usando tons puros e vívidos que se harmonizem com o tom geral da obra⁸¹⁰. Neste sentido, considerando seu talento com as cores, Carlos Luiz do Nascimento foi frequentemente elogiado por suas habilidades como colorista⁸¹¹.

O concurso propunha escolher artistas para cada categoria de trabalho: restauração, limpeza e retoque, e sugeria que um júri composto por pessoas experientes na restauração de quadros, amantes da arte e artistas renomados. Para se inscrever seria necessário apresentar suas obras ou citar obras públicas que tivessem realizado, e ser atestado por duas pessoas⁸¹².

O processo de seleção consistia em destinar quadros de madeira, cobre e tela mais danificados, serrando-os e cortando-os em pedaços para serem restaurados pelos concorrentes da primeira categoria. E para a segunda e terceira seriam escolhidos quadros de diversas escolas para serem limpos e retocados⁸¹³.

⁸⁰⁷ LEBRUN, 1794, p.20-21.

⁸⁰⁸ LEBRUN, 1794, p.21-22.

⁸⁰⁹ [Original] Lors de l'ouverture du concours, tous les artistes seront appelés dans trois classes, ainsi qu'il sera dit ci-après. La première celle des *enlaveurs* et *rentoileurs*, la deuxième celle des *desnettoyeurs*, et la troisième celle des *peintres réparateurs*. Il est possible au reste qu'un même artiste réunisse les trois qualités. Ceux qui voudront être admis au concours, apporteront de leurs ouvrages, ou citeront, s'ils sont connus, des ouvrages publics qu'ils auront faits, et se feront inscrire, accompagnés de deux citoyens qui certifieront de leur capacité. LEBRUN, 1794, p.22, Tradução nossa.

⁸¹⁰ LEBRUN, 1794, p.22.

⁸¹¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1846, p. 97; FBN, *Novo e completo indice Chronologico da história do Brasil* (RJ), 1842, ed. 1, p. 306; FBN, *Jornal do Commercio*, 1847, ed. 341, p.1; CASTRO p. 57-59.; Cf. FBN, *Diário do Rio de Janeiro*, ed. 263, 1860.

⁸¹² LEBRUN, 1794, p.22.

⁸¹³ LEBRUN, 1794, p. 22-23.

Em complementação, os artistas seriam levados aos depósitos para testar o conhecimento dos artistas em relação aos diferentes mestres, necessitando responder às perguntas do júri, esse, por vez, julgaria a obra autoral dos candidatos pelas cores e pelo cuidado. Observando que, os pintores de história, retratos e paisagens deveriam ser admitidos no concurso, pois cada gênero requer um estudo e uma cor particular⁸¹⁴.

Os quadros que fossem restaurados, limpos e retocados seriam então expostos e julgados provisoriamente com base no relatório feito na abertura do concurso, e seriam submetidos à umidade e ao calor intenso por seis meses, para ver se resistiriam às variações sazonais⁸¹⁵. Lebrun, então, estabelece que deveriam ser admitidos artistas em cada gênero: quatro restauradores, seis pintores e quatro para a limpeza. Nesse contexto, é importante observar a perspectiva de longevidade da intervenção mencionada pelo autor como um dos critérios para ingressar no cargo de restaurador da instituição.

. Em relação aos museus a serem estabelecidos nos departamentos espalhados pelo território francês. O autor defende que Paris deveria concentrar as obras, mas que seria necessário estabelecer depósitos específicos nas províncias. Contraindicando o estabelecimento de museus nos portos ou em cidades de guerra, concentrando-os em cidades do interior que teriam pouca população, solo ou comércio deficitários, pois acreditava que trariam benefícios para criar fluxo entre as comunidades próximas⁸¹⁶.

Para concluir sua proposta, Lebrun sugere a criação de um catálogo periódico que incluiria atualizações e novas aquisições, a fim de orientar visitantes e estudantes. Esse catálogo conteria informações como o nome, data, estilo e origem de cada obra, além de referências históricas ou literárias relevantes. Propunha-se que o catálogo fosse distribuído gratuitamente na entrada do museu ou vendido a um preço acessível⁸¹⁷.

Além disso, a obra de 1794 enfatizava a necessidade de promover as artes na França, destacando os artistas locais e incentivando a criação de museus⁸¹⁸.

Considerando as publicações apresentadas, vale ressaltar a importância de Jean-Baptiste-Pierre Lebrun no contexto dos debates que fomentaram a criação das instituições de guarda na França e que produziram alguma ressonância no Brasil ao final do século XVIII e início do XIX. A relevância desses textos⁸¹⁹ reside na ideia de que Joachim Lebreton estava imerso nesses debates relacionados à criação do Museu Nacional Francês, considerando seu cargo no Louvre. Quando Lebreton veio ao Brasil

⁸¹⁴ Ibidem, 1794, p. 10.

⁸¹⁵ Id, 1794, p. 24.

⁸¹⁶ LEBRUN, 1794, p. 26-30.

⁸¹⁷ Ibid, 1794, p. 29.

⁸¹⁸ LEBRUN, 1794, p. 29.

⁸¹⁹ Cf. LEBRUN, 1972; 1973; 1974.

para desenvolver seu projeto de Academia, atuando como líder da comissão francesa e idealizador da Academia Real de Belas Artes no Rio de Janeiro, essas publicações desempenharam um papel significativo nas discussões que permeavam a rede de relações direta dos integrantes da comitiva. Além disso, a obra intitulada *Segredos Necessários*⁸²⁰ pode ser acrescentada ao conjunto de referências plausíveis que Carlos Luiz do Nascimento poderia ter consultado. Ela oferece uma interessante perspectiva sobre as receitas e procedimentos disponíveis em língua portuguesa anteriores a 1851.

3.2. Os primeiros manuais de restauração do século XIX dedicados ao tema da Conservação e Restauração de pinturas

Um dos primeiros manuais a receber ampla atenção, no início do século XIX, entre os anos de 1827 e 1830, teve origem na tradição germânica e se debruçou sobre a restauração de pinturas a óleo, *Über Restauration alter Oelgemälde*⁸²¹, escrito pelo restaurador Christian Philipp Köster, foi publicado adicionando-se outros dois livros a sequência. O terceiro livro da trilogia inclui um apêndice escrito por Jacob Schlesinger⁸²², intitulado *Über Tempera-Bilder und deren Restauration*, o que pode ser traduzido aproximadamente como "Sobre as imagens em têmpera e sua restauração"⁸²³. Juntos, Köster e Schlesinger são classificados como pertencentes ao grupo de pintores-restauradores românticos.

Köster teve uma profícua produção em diversos campos na figura de pintor, músico, crítico de arte e restaurador. Como pintor-restaurador, defendia uma intervenção mínima nas obras, bem como o retoque "mimético"⁸²⁴. Vale mencionar que

⁸²⁰ Cf. SEGREDOS NECESSÁRIOS, *para os Offícios, Artes, e Manufacturas, e para muitos objectos sobre a economia domestica, extrahidos da Encyclopédia, da Encyclopedia Methodica, da Encyclopedia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objectos*, Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Tomo II, 1794.

⁸²¹ "Restauração de pinturas a óleo antigas". Tradução nossa. Cf. KÖSTER, *Über Restauration alter Oelgemälde by the painter-restorer*, 1827.

⁸²² Cf. KÖSTER, Christian Philipp. *Ueber Restauration alter Oelgemälde. Nachdruck der Originalausgabe von 1827 bis 1830*. Berlin: Editado e com introdução e apêndice de Thomas Rudi, Editora E. A. Seemann, 2021.

⁸²³ SCHLESINGER, J. *Ueber Tempera-Bilder und deren Restauration*. In: *Ueber Restauration alter Oelgemälde*. Heidelberg: Uebex, v 2, p. 35–47, 1828.

⁸²⁴ O retoque mimético é uma abordagem de reintegração cromática que se destaca pela sua capacidade de imitar tanto a cor quanto a textura da área original de uma pintura, com o objetivo de ocultar possíveis lacunas ou danos. Essa técnica exige um alto nível de habilidade e um profundo entendimento da teoria das cores, uma vez que requer a reprodução meticulosa dos matizes, do brilho e da saturação presentes na obra original. A eficácia do retoque mimético pode ser avaliada levando em consideração diversos fatores, incluindo o contexto histórico, considerações estéticas e implicações éticas associadas à intervenção. Alguns defensores dessa técnica argumentam que ela preserva a integridade potencial da obra de arte e contribui para uma melhor compreensão e apreciação da mesma. No entanto, há também críticos que afirmam que o retoque mimético pode levar a interpretações equivocadas da história e da autenticidade da obra, tornando assim mais desafiadora a identificação da intervenção. Para uma análise mais aprofundada sobre esse tema; Cf. BAILÃO, Ana Maria dos Santos. *Critérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura*. Lisboa: Tese de Doutorado (Orientadora: Ana Maria Calvo Manuel; Coorientador: Rocío Bruquetas Galán), Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2015.

Köster indicava uma combinação de "verniz de mástique em essência de terebintina"⁸²⁵ para retoques em mobiliário pintado, ocasionalmente acrescentava óleo de linhaça purificado ao verniz. Além disso, o autor defendia a técnica mista, empregando a têmpera para as camadas base e o óleo para as veladuras nas intervenções.

Por vez, Jacob Schlesinger⁸²⁶, autor do apêndice de seu último livro, é considerado um dos primeiros restauradores do Museu Real de Berlim. O livro que contém contribuições de ambos enfatizava alguns fundamentos relacionados a restauração. A obra aborda desde a preparação do suporte e da tela, até a limpeza e o retoque das cores. Christian Philipp Köster e Schlesinger apresentavam os princípios, técnicas e materiais que empregam, fundamentados em sua experiência. Também são discutidas as vantagens e desvantagens de diferentes métodos de restauração, bem como as questões éticas e estéticas associadas. Os autores ilustram o texto com exemplos de obras que restauraram ou acompanharam a restauração, fornecendo orientações práticas.

Nessa mesma linha, destaca-se Friedrich Gottfried Hermann Lucanus, um conhecedor de arte e farmacêutico que, em 1828, publicou *Anleitung zur Restauration alter Ölgemälde*⁸²⁷. A publicação fornecia instruções para a restauração de pinturas a óleo antigas e para a limpeza e branqueamento de gravuras e xilogravuras em cobre.

Na esfera das relações próximas e com o intuito de aprofundarmos nossa compreensão do papel desempenhado por Carlos Luiz do Nascimento na qualidade de Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca, é relevante considerarmos uma série de acontecimentos ocorridos em Paris no ano de 1802. Estes eventos culminaram na produção de um relatório encomendado pela administração do Museu Nacional de Paris, que descrevia o processo de restauração da pintura de Rafael, intitulada "A Virgem de Foligno"⁸²⁸. Um dos autores deste foi Nicolas-Antoine Taunay, um dos professores e pintores franceses que integrou a comissão artística que veio ao Brasil em 1816, estabelecendo-se no Rio de Janeiro e contribuiu na concepção da Academia Imperial de Belas Artes.

Este relatório (Figura 18) fez parte de um esforço colaborativo que englobou um grupo multidisciplinar de indivíduos com conhecimentos em diversas áreas do saber, abrangendo Ciências, Matemática, Física, Literatura e Artes Plásticas, todos com o

⁸²⁵ BAILÃO, 2015, p.51-59.

⁸²⁶ Cf. SCHLESINGER, 1828.

⁸²⁷ "Orientações para a restauração de pinturas a óleo antigas e para a limpeza e branqueamento de gravuras em cobre e xilogravuras.". Tradução nossa. LUCANUS, Friedrich. *Anleitung zur Restauration alter Oelgemälde und zum Reinigen und Bleichen der Kupferstiche und Holzschnitte* [reedição da 1st edition de 1828], v. 2, Editora: Ulrich Schießl Ulrich Schiessl, 1996.

⁸²⁸ [Original] "Vierge de Foligno ". Cf. GUYTON; VINCENT; TAUNAY; BERTHOLLET. *Rapport sur la restauration du tableau de raphaël, connu sous le nom de la Vierge de Foligno*. 1802.

propósito de supervisionar o processo de restauração da obra de Rafael. Dentre os membros da comissão, destacavam-se personalidades notáveis como Louis-Bernard Guyton, François-André Vincent, Nicolas-Antoine Taunay, Claude-Louis Berthollet, e Jean-Baptiste Pierre Lebrun, embora não haja menção direta a este último⁸²⁹.

Figura 18: Relatório sobre a restauração da pintura de Rafael, conhecida como "A Virgem de Foligno", 1802.

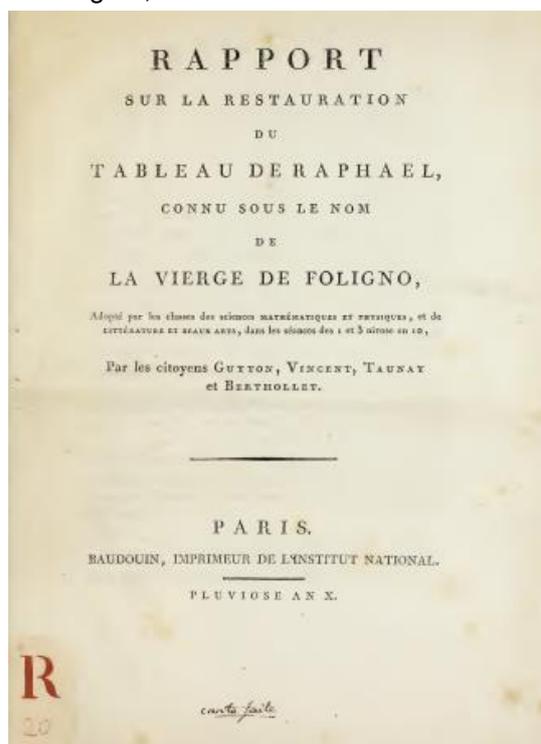


Figura 19: Título: A Virgem de Foligno, Autor: Rafael Sanzio de Urbino (1483–1520), Técnica: Óleo sobre tela, Dimensões: 3,20 m X largura: 1,94 m; Data: 1511 e 1512, Museu do Vaticano.

Este relatório foi amplamente divulgado⁸³⁰ e apresenta relevância por sua participação na disseminação das técnicas de restauração⁸³¹, discutindo a divisão do processo em duas partes distintas: operações mecânicas, envolvendo a remoção da pintura de sua superfície original e sua transferência para outro suporte, e operações artísticas que incluem a limpeza da pintura, a restauração das cores originais e o reparo das partes danificadas.

Na França, uma hierarquia surgiu entre meados do século XVIII e o início do século XIX, a qual tendia a desvalorizar a restauração dos suportes em comparação com as intervenções diretas na camada de pintura⁸³². O retoque na superfície passava a ser visto como uma forma de arte, enquanto a restauração dos suportes era considerada uma atividade menor. No entanto, alguns profissionais procuraram

⁸²⁹ ÉTIENNE, 2017, p. 39.

⁸³⁰ Ibidem, 2017, p. 39.

⁸³¹ ÉTIENNE, 2017, p. 50-52.

⁸³² ÉTIENNE, 2017, p. 50-51.

reafirmar o valor dessa atividade, destacando a necessidade de conhecimento específico e habilidade técnica para a remoção, preparação e fixação em um novo suporte, bem como o reparo das estruturas de sustentação deterioradas⁸³³.

Ademais, o relatório introduzia um novo paradigma no que diz respeito à formação de equipes multidisciplinares para a prática da restauração, em sintonia com a crescente tendência de disseminação e compartilhamento do conhecimento que permeava o cenário da época.

O quadro de Rafael Sanzio (Figura 19), do qual trata o relatório, é caracterizado como uma peça de ex-voto, exibindo os elementos desse gênero iconográfico. A Virgem de Foligno permaneceu na igreja de Santa Anna do mosteiro “da Condessa”⁸³⁴ de Foligno⁸³⁵, quando, devido ao Tratado de Tolentino e à situação de espólio resultante das guerras napoleônicas, foi enviada a Paris em condições precárias, agravadas pelos desgastes anteriores e pela longa travessia dos Alpes em um carro de bois. No Museu Central das Artes, o Louvre, a obra foi transferida para tela por François-Toussaint Haquin, e as áreas danificadas foram repintadas por Mathias Bartholomaeus Roeser, de Heidelberg. O processo de restauração ocorreu de 12 de maio de 1800 a 21 de dezembro de 1801⁸³⁶.

As dimensões da obra são 1,98 x 3,015 metros, com a parte superior arredondada. A composição apresenta a Virgem sentada sobre nuvens, com o Menino Jesus entre os braços, cercada por quatro personagens: São João Batista, São Francisco de Assis, São Jerônimo e o doador⁸³⁷.

Conforme o documento⁸³⁸, um dos desafios da pintura como forma de expressão artística é sua vulnerabilidade ao passar do tempo, uma vez que depende de um suporte que pode facilmente deteriorar-se devido a fatores como a exposição ao sol, umidade, “exalações”⁸³⁹ e até mesmo uma preparação inadequada. Como resultado, muitas obras-primas enfrentam o risco de serem perdidas para sempre, mesmo quando se tenta evitar o impacto do tempo⁸⁴⁰.

De acordo com os autores⁸⁴¹, algumas dessas pinturas foram danificadas por tentativas de restauração, que incluíram repinturas e a aplicação de vernizes

⁸³³ ÉTIENNE, 2017, p. 50-52.

⁸³⁴ [Original] “delle Contesse”. VATICANO, 2020.

⁸³⁵ Cf. VATICANO, 2020.

⁸³⁶ MNBA, 1962a, p. 19

⁸³⁷ Idem, 1962a, p. 19

⁸³⁸ Cf. GUYTON; VINCENT; TAUNAY; BERTHOLLET. *Rapport sur la restauration du tableau de raphaël, connu sous le nom de la Vierge de Foligno*. 1802.

⁸³⁹ BERTHOLLET, GUTTON; TAUNAY; VINCENT, 1802, p.3.

⁸⁴⁰ Ibidem, 1802, p.3.

⁸⁴¹ BERTHOLLET, GUTTON; TAUNAY; VINCENT, 1802, p.9.

inadequados que encobriram os traços originais dos mestres. Ou ainda, outras obras foram alteradas por motivos morais ou religiosos.

No entanto, novos métodos haviam sido aperfeiçoados, como o caso da técnica utilizada para transferir uma pintura deteriorada para uma nova tela. Segundo o autor, avanços significativos nessa área estavam ocorrendo, particularmente em Paris, sob a égide do Museu Nacional da França, embora "uma operação que sempre possa suscitar preocupações sobre possíveis alterações no desenho e na coloração"⁸⁴². Neste caso, transferia-se uma obra que estava sobre um painel de madeira para uma tela de tecido.

Nesta publicação, a prática de restauração é dividida em duas fases: a primeira envolve operações mecânicas com o propósito de remover a pintura fixada no fundo, a fim de transferi-la e fixá-la em um novo suporte; a segunda compreende a limpeza da superfície pictórica para remover manchas, restaurar as cores do retábulo e reparar as partes danificadas, utilizando uma combinação de matizes e integração com as linhas "primitivas"⁸⁴³. Embora o trabalho mecânico da primeira fase seja subdividido em várias operações, conforme Berthollet, Guyton, Vincent e Taunay, esse trabalho foi confiado a François-Toussaint Hacquins.

A fim de promover a estabilização e segurança da pintura, utilizava-se gaze aplicada diretamente sobre o verniz com cola forte na forma de um suporte temporário⁸⁴⁴. Nesse contexto, implementava-se uma etapa adicional de reforço, que envolvia a aplicação de uma segunda camada de gaze, seguida pelo uso de papéis grossos e absorventes⁸⁴⁵.

Após a secagem dessa preparação, o quadro era invertido e fixado sobre uma mesa. O processo se iniciava com a introdução de pequenas cunhas em cavidades laterais que haviam sido talhadas no suporte, seguido pela cobertura de toda a obra com panos úmidos. A intenção era que as cunhas inchassem com a umidade, atuando contra a base amolecida⁸⁴⁶. Em seguida, a pintura era separada da madeira usando duas serras, uma perpendicular e outra horizontalmente. Ao final desse processo, o fundo estava reduzido a uma fina espessura. Prosseguia-se com o uso de uma talha de forma convexa, movendo-se obliquamente sobre a madeira para remover apenas lascas muito curtas, evitando os veios, e reduzindo ainda mais sua espessura. A posteriori, empregava-se uma plaina de ferro serrilhado⁸⁴⁷, que funcionava quase como um ralador,

⁸⁴² [Original] "une opération qui peut toujours faire craindre quelqu'altération dans le dessin et dans le coloris". BERTHOLLET, GUTTON; TAUNAY; VINCENT, 1802, p.4, Tradução nossa.

⁸⁴³ [Original] "les traits primitifs". Id, 1802, p.5.

⁸⁴⁴ Este processo denominava-se "cartonnage".

⁸⁴⁵ BERTHOLLET, GUTTON; TAUNAY; VINCENT, 1802, p.11.

⁸⁴⁶ Id, 1802, p.7-8.

⁸⁴⁷ BERTHOLLET, GUTTON; TAUNAY; VINCENT, 1802, p.8.

transformando a madeira em pó e deixando apenas a espessura de uma folha de papel⁸⁴⁸. Separava-se o que restou com uma faca de ponta arredondada.

O quadro, desprovido da madeira que lhe servia de suporte, apresentava os sinais de sua deterioração⁸⁴⁹. A obra “A Virgem de Foligno”, em 1801, havia passado por um processo de restauração anterior, no qual óleos e vernizes foram utilizados para fixar as partes que começavam a se soltar. No entanto, de acordo com o relatório⁸⁵⁰, devido às lacunas deixadas pelas áreas da pintura que haviam se deteriorado, esses elementos se dispersaram pela camada subjacente, tornando difícil a realização de uma restauração eficaz.

Prosseguia-se com a separação da base de preparação que haviam sido endurecidas pelos vernizes, onde a cola das intervenções anteriores manchou a pintura pelo verso. Atuava-se umedecendo, por algum tempo, pequenas porções e quando estavam suficientemente amolecidas, separava-as com uma faca, outros eram separados umedecendo-os com uma flanela e esfregando-os levemente; até encontrar o esboço de Rafael.

Para retornar um pouco da flexibilidade, ainda pelo verso da obra, à tinta foi esfregada com algodão embebido em óleo. Em seguida, uma mistura contendo chumbo branco triturado em óleo foi aplicada por meio de um pincel macio substituindo a base anterior de cola⁸⁵¹.

A pintura necessitava ser aderida a um novo fundo por meio de um procedimento de cartonagem na porção posterior; o processo consistia em adicionar uma gaze na impressão com uma camada de óxido de chumbo e óleo. Em seguida, colocava-se sobre essa superfície, um tecido cru de peça única, impregnado na face externa com uma mistura resinosa, preparando-o para ser fixada no novo suporte.⁸⁵² Esses processos incorporavam a imagem a um novo suporte, protegendo-a dos acidentes que produziam sua degradação⁸⁵³.

Quando a tela estava seca, destacava-a da mesa e virava para retirar o faceamento com água. Feita essa operação, procedia-se à remoção das desigualdades da superfície resultantes do processo. Para isso, o artista aplicou nos desníveis, uma massa com cola de farinha; em seguida, colocava um papel sobre a parte umedecida,

⁸⁴⁸ Idem, 1802, p.8.

⁸⁴⁹ Ibid, 1802, p.8-9.

⁸⁵⁰ Ibidem, 1802, p.8-9.

⁸⁵¹ Aventa-se que, possivelmente, a base anterior seria composta por cola e gesso. BERTHOLLET, GUTTON; TAUNAY; VINCENT, 1802, p.9.

⁸⁵² Ibid, 1802, p.10.

⁸⁵³ Id, 1802, p.10-11.

e apoiava um ferro aquecido, achatando-as, mas somente depois de garantir o grau adequado de calor do ferro para aproxima-lo da pintura⁸⁵⁴.

Posteriormente, dava-se início à fase propriamente chamada de "restauração", abordada na segunda parte do relatório. Vale destacar que o procedimento inicial não era estritamente considerado como tal. Haccquin, em várias ocasiões, afirmava que se tratava de um processo mais próximo da atividade relacionada às operações mecânicas, com o intuito de preparar o suporte⁸⁵⁵.

Após essas operações, iniciava-se a "restauração pitoresca"⁸⁵⁶. Essa etapa exigia do responsável o conhecimento de como combinar as cores novas com as antigas, profundo entendimento dos processos utilizados e experiência para prever as mudanças que o tempo poderia causar nessas novas tonalidades, evitando assim as discordâncias.

No relatório, os autores indicavam que "na arte da restauração pitoresca"⁸⁵⁷ é essencial "cobrir apenas as partes danificadas"⁸⁵⁸ e a habilidade de combinar o trabalho do restaurador com o do artista, de modo que o olho treinado não pudesse distinguir o que é da mão do restaurador do que é do mestre. Dessa forma, introduzia o que atualmente denominamos de restauração mimética⁸⁵⁹.

Desta segunda etapa, o relatório foi pouco preciso em relação às ações executadas por Bartholomäus Roeser⁸⁶⁰, um artista reconhecido neste "gênero"⁸⁶¹. O documento concluiu que todas as partes da obra aparentavam ter sido criadas por Rafael, mas observações mais atentas revelavam discrepâncias. O pano azul que cobre o joelho esquerdo da Virgem não estava em harmonia tonal entre as partes. Além disso, a cabeça de São Francisco diferia das demais em termos de linha, cor e textura, levantando dúvidas sobre a autoria de certas partes da obra. No entanto, o relatório alertou que essas observações não deveriam ser interpretadas como consequências apenas das intervenções realizadas, mas possuíam a intenção de evitar equívocos na apreciação da pintura de Rafael⁸⁶².

⁸⁵⁴ BERTHOLLET, GUTTON; TAUNAY; VINCENT, 1802, p.9-10.

⁸⁵⁵ Ibidem, 1802, p.12-16.

⁸⁵⁶ [Original] "restauration pittoresque". BERTHOLLET, GUTTON; TAUNAY; VINCENT, 1802, p.12.

⁸⁵⁷ [Original] "L'art de la restauration pittoresque". BERTHOLLET, GUTTON; TAUNAY; VINCENT, 1802, p.12.

⁸⁵⁸ Ibidem, 1802, p.12.

⁸⁵⁹ Cf. BAILÃO; CALVO, 2014, p. 12-24.; BAILÃO, 2015, p.51-59.; ALMADA; VELOSO; UTSCH, 2021.

⁸⁶⁰ Cf. HOENIGER, 2009, p. 105.

⁸⁶¹ Vale pontuar a utilização do termo "gênero" e a caracterização da restauração pitoresca como "arte" em si. [Original] "[...] le citoyen Roeser, dont les talents en ce genre lui étoient connus depuis long-temps, et dont les succès multipliés ont motivé la confiance." BERTHOLLET, GUTTON; TAUNAY; VINCENT, 1802, p.13.

⁸⁶² Id. 1802, p. 14-16.

Figura 20: DUMAS, Jean-Baptiste. *Traité de chimie appliquée aux arts*. Paris: Béchét, 1828.

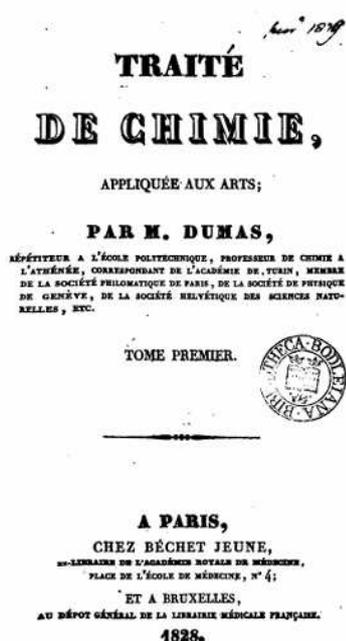
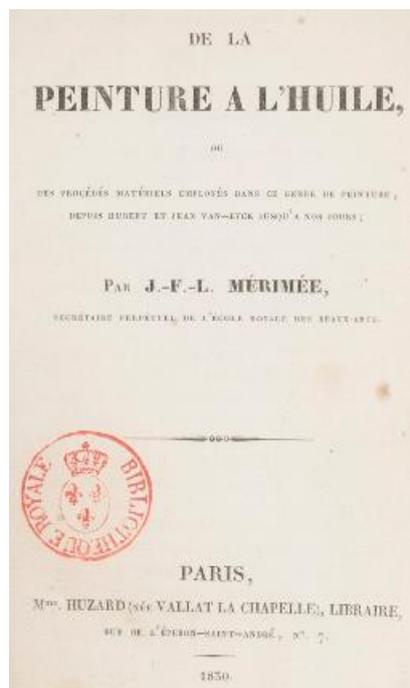


Figura 21: MÉRIMÉE, Jean François Léonor. *De la peinture à l'huile*, 1830.



Na primeira metade do século XIX, desenrolou-se um novo processo que evidenciava a conexão entre as artes, seus materiais construtivos e a conservação das pinturas. Após o relatório de restauração da "A Virgem de Foligno" de Rafael⁸⁶³, começaram a surgir outras publicações de campos afins que exploravam, sob perspectivas diversas, as relações entre a produção artística e sua materialidade.

Na interseção entre a química e as artes, destacam-se duas publicações. A primeira, de 1802, escrita por John Harslam⁸⁶⁴, representou um dos primeiros relatórios sobre a análise química de pigmentos em pinturas murais medievais inglesas. Esse estudo contribuiu para o entendimento das composições dos pigmentos utilizados, visando recuperar conhecimentos perdidos relacionados à tecnologia artística empregada.

Outro trabalho relevante nesse campo é o conjunto de sete volumes intitulado *Traité de chimie appliquée aux arts*⁸⁶⁵ (Figura 20), publicado por Jean Baptiste Dumas entre 1828 e 1846. Dumas fez contribuições significativas para o campo da química orgânica e ocupou posições acadêmicas de destaque, atuando como tutor na Escola Politécnica e professor de química no Ateneu. Além disso, ele foi membro de diversas

⁸⁶³ Cf. BERTHOLLET, GUTTON; TAUNAY; VINCENT, 1802.

⁸⁶⁴ SMITH, 1802, p.223-225.

⁸⁶⁵ "Tratado de química aplicada às artes", Tradução nossa. Cf. DUMAS, 1828.

sociedades científicas, incluindo a Academia de Turim, a Sociedade Filomática de Paris, a Sociedade Física de Genebra e a Sociedade Helvética de Ciências Naturais⁸⁶⁶.

Essa obra é notória por ser um dos primeiros tratados do século XIX dedicados a explorar a conexão entre a química e as artes. Vale pontuar, conforme observado anteriormente, a produção de pigmentos guardava semelhança com tratados de medicina, como o *Dioscorides*⁸⁶⁷, que incluíam receitas para a produção de tintas e insumos úteis ao cotidiano, como em Laguna⁸⁶⁸ e nos “Livros de Segredos”⁸⁶⁹ entre os séculos XVI e XVII.

A partir da primeira metade do século XIX, as publicações relacionadas à conservação e restauração de pinturas passaram a incluir sistematicamente conceitos da química. Isso se deve ao entendimento, como observado nas publicações de Lebrun, de 1792 a 1794⁸⁷⁰, de que compreender os materiais e técnicas utilizados pelos artistas era uma característica fundamental para o pintor-restaurador⁸⁷¹.

No contexto das publicações que poderiam alcançar as relações próximas de Carlos Luiz do Nascimento, é relevante mencionar a obra *De la peinture à l'huile*⁸⁷², escrita em 1830 por Jean François Léonor Mérimée (Figura 21). Especificamente, o capítulo VI, intitulado “Conservação e restauro de painéis”⁸⁷³, é de particular interesse, pois foi referenciado na obra de Herison-Déon⁸⁷⁴, conforme abordaremos posteriormente.

O manual artístico apresenta um foco nas técnicas e materiais utilizados na pintura⁸⁷⁵. No entanto, no sexto capítulo, o autor aborda a conservação e restauração de pinturas, destacando os efeitos adversos do ar e da luz sobre as cores, óleos e vernizes utilizados. A exposição prolongada à luz solar é apontada como uma das principais causas de alteração das cores, indicando evitá-la. Da mesma forma,

⁸⁶⁶ DUMAS, 1828, p. 13-15.

⁸⁶⁷ Dioscorides: de Matéria Médica, escrito por Pedânio Dioscórides no século 1 d.C. Cf. DIOSCORIDES, 2000.

⁸⁶⁸ Ver Figura 9. Cf. LAGUNA, 1555.

⁸⁶⁹ Cf. *Segredos Necessários para os Offícios, Artes, e Manufacturas, e para muitos objectos sobre a economia domestica, extrahidos da Encyclopédia, da Encyclopédia Methodica, da Encyclopédia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objectos*, tomo II, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1794.

⁸⁷⁰ Cf. LEBRUN. *Réflexions sur le Musée National*, 1792; LEBRUN. *Observations sur le Muséum national*, 1793; LEBRUN. *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum National*, 1794.

⁸⁷¹ LEBRUN, 1793, p.3.

⁸⁷² “Pintura a óleo”, Tradução nossa. MÉRIMÉE, 1830, p.11.

⁸⁷³ [Original] “*De la conservation des tableaux et de leur restauration*”. MÉRIMÉE, 1830, p.252-268, Tradução nossa.

⁸⁷⁴ Cf. HORSIN-DÉON, Simon. *De la conservation et de la restauration des tableaux*. Paris: Chez Hector Bossange, 1851.

⁸⁷⁵ Vale destacar que Mérimée parece ter estabelecido uma tendência que foi seguida por manuais de pintura de origem francesa no início do século XIX, consistindo na inclusão de um capítulo ou seção dedicado à conservação e restauração em sua obra. Essa adição aparentemente impactou a maneira como esses procedimentos foram incorporados em manuais de pintura mais recentes, como é o caso do capítulo 14, “Conservation of Pictures”, do livro *The Artist's Handbook* de Ralph Mayer. Cf. MAYER, Ralph. *The Artist's Handbook: Of Materials And Techniques*. Viking, New York, ed.5, 1991, p. 494-535.

observava-se que substâncias gordurosas amarelavam, de forma mais rápida, quando armazenadas no escuro ou em locais onde o ar apresentava-se “menos puro”⁸⁷⁶. Nesse sentido, Mérimée destaca a importância de uma sala bem ventilada e iluminada, enfatizando o ambiente ideal para a conservação adequada das obras de arte⁸⁷⁷.

Em relação aos vernizes aplicados nas pinturas, a publicação enfatizava sua tendência a amarelecer e perder a transparência ao longo do tempo. Para removê-los, são descritos dois métodos: friccionando a ponta dos dedos ou um tecido embebido em resina; ou solubilizando-os com uma mistura de álcool, terebintina e óleo. A restauração, segundo Mérimée, é mencionada como uma tarefa mais abrangente, envolvendo a remoção do verniz danificado e, em casos extremos, a transferência da pintura para uma nova tela⁸⁷⁸.

Entre os materiais sugeridos, Mérimée indica o uso de “potassa”⁸⁷⁹ diluída para a limpeza da pintura. Por exemplo, se a obra possuir um verniz resinoso, possuindo copal em sua composição, o autor recomenda começar friccionando-o durante vários dias com terebintina e óleo, e/ou álcool contendo um pouco de potassa em solução⁸⁸⁰. Quando esse verniz estiver suficientemente amolecido, dever-se-ia proceder à remoção com um raspador⁸⁸¹. Em complementação, sugeria-se que, no processo de remoção do verniz original, fossem retiradas as repinturas⁸⁸².

No entanto, Mérimée alertava que não é possível empregar álcalis e sabões sem perigo, mesmo quando diluídos em água. Isso ocorre porque a água, por si só, faz mal às pinturas quando estão muito ressecadas, podendo ocasionar a dissolução de algumas cores, infiltrando-se nas frestas e aumentando a aridez da cor, o que poderia causar seu destacamento do fundo⁸⁸³. Por esse motivo, indicava iniciar impregnando a pintura com óleo, até a saturação da obra.

Neste sentido, indicava que os flamengos usavam óleo de semente de papoula, mas também poder-se-ia usar óleo de noz ou de linhaça, pois o de papoula produzia um verniz mais amarelado que os outros dois; no entanto, “embranquecia”⁸⁸⁴ ao contato com a luz. Além disso, o autor afirmava que, qualquer que seja o óleo, quando

⁸⁷⁶ [Original] “est moins pur”. MÉRIMÉE, 1830, p. 252, Tradução nossa.

⁸⁷⁷ MÉRIMÉE, 1830, p. 252.

⁸⁷⁸ MÉRIMÉE, 1830, p. 253-156.

⁸⁷⁹ Possivelmente, o termo “potassa” refere-se ao carbonato de potássio, que é um sal alcalino utilizado na solubilização de algumas resinas e na fabricação de sabão. Cf. DUMAS, 1828.; Cf. LUNA, 2008, p. 2214 - 2220.

⁸⁸⁰ MÉRIMÉE, 1830, p. 253;265.

⁸⁸¹ MÉRIMÉE, 1830, p. 266-267.

⁸⁸² Id, 1830, p. 266.

⁸⁸³ MÉRIMÉE, 1830, p. 266-267.

⁸⁸⁴ [Original] “blanchit”. MÉRIMÉE, 1830, p. 264, Tradução nossa.

colocado sobre a pintura, ele penetrava na camada seca das cores, tornando-se resinoso e colando as partes da pintura que estivessem em desprendimento⁸⁸⁵.

A receita da cola forte utilizada para o faceamento também passa por incrementos, deixando de ser apenas cola de peixe, cartilagem e couro, sugerindo uma cola preparada com partes iguais de cola de Flandres⁸⁸⁶ e farinha de centeio; segundo o autor, essa preparação manteria o adesivo úmido por mais tempo, tornando-o menos quebradiço nos processos subsequentes de secagem e aquecimento.

Em seguida, a publicação aborda o processo de transferência da pintura de um suporte para outro, visando melhorar suas condições de resistência física e estética. Esta técnica já foi mencionada anteriormente, porém, a diferença reside nos materiais empregados e no detalhamento do procedimento. Apesar disso, a utilização de uma base de transporte temporária, como a cartonagem, e o trabalho realizado no verso da obra permanecem os mesmos⁸⁸⁷.

Entre os procedimentos que passam por adaptações, notamos que quando o suporte a ser transferido é constituído de tecido e não madeira, o autor indica o desbaste da base na parte posterior com pedra-pomes ou um ralador, caso não houvesse “goma” sob a camada de impressão⁸⁸⁸.

Outra contribuição interessante reside no processo denominado de restauração pitoresca. Este capítulo de Mérimée⁸⁸⁹ inclui a indicação de procedimentos para a reintegração das cores, tons e linhas que é específico para a reconstituição estética da obra, aprofundando-se em técnicas que mimetizam a composição visual atenuando as diferenciações cromáticas entre a obra do artista e a abordagem do restaurador.

O tratado indicava que após a transposição do suporte, a limpeza deveria ser realizada. Assim que esta etapa estivesse concluída, iniciava-se o processo de preenchimento de todas as lacunas que ficassem aparentes. Este procedimento ocorria inserindo uma massa composta de cola e giz branco até o nivelamento com a superfície da pintura. Se o grão da tela fosse aparente, sugeria-se que se poderia

⁸⁸⁵ MÉRIMÉE, 1830, p. 263-264.

⁸⁸⁶ Em torno de 1847, na França, existiam dois principais métodos para a produção de cola a base de cartilagem animal. Um método resultava em colas mais fortes e de melhor qualidade, enquanto o outro produzia colas com boa aparência, mas de qualidade inferior. O primeiro método envolvia a dissolução gradual do material cartilaginoso em várias etapas, enquanto o segundo consistia em ferver o material até que fosse completamente dissolvido. Os produtos obtidos pelo segundo método eram chamados de “Cola de Givet”, enquanto o primeiro método produzia à “Cola de Flandres”. MÉRIMÉE, 1830, p. 253. DUMAS, 1847, p. 131-135.

⁸⁸⁷ Ibidem, 1830, p. 253-258.

⁸⁸⁸ MÉRIMÉE, 1830, p. 258.

⁸⁸⁹ Id, 1830, p. 266-267.

obter um efeito semelhante pressionando um pedaço de tecido, na massa ainda macia, para formar a impressão da trama⁸⁹⁰.

Um ponto interessante do texto é a indicação de que uma parte considerável dos restauradores tinha o hábito de aplicar uma leve camada de verniz na pintura antes de iniciar as reintegrações cromáticas⁸⁹¹, com a intenção de compatibilizar melhor a cor da intervenção com a da obra. Outro processo indicado orienta a esfregar com óleo a seção a ser repintada, saturando as cores do quadro e dando brilho; em seguida, removendo o excesso com um pano limpo ou algodão⁸⁹².

Após a remoção do verniz, a cor da pintura perdia o brilho, no entanto, dessa maneira, mantinha uma quantidade suficiente para orientar o pintor-restaurador. Embora possa parecer mais clara do que quando estava envernizada, isso não era considerado uma desvantagem, pois as tintas a óleo tendem a escurecer ao secar. Portanto, a publicação recomenda que as cores fossem mantidas um pouco mais claras, de modo que, após o completo processo de secagem, alcançassem o tom da cor da pintura. Além disso, devido à dificuldade de imitar precisamente as cores, indicava-se a utilização de glacis⁸⁹³.

Em relação aos craquelês⁸⁹⁴, que são pequenas fendas que se formam no esmalte, verniz, camada superficial das pinturas ou na base de preparação, o autor indica que não era possível reconciliar as partes separadas; sendo necessário preencher as fendas com cor. No entanto, se a pintura fosse recente e a tinta ainda estivesse amolecida, as partes separadas poderiam ser reunidas; removendo o verniz da pintura, colocando-a plana; e ao longo do tempo, a pintura relaxaria, aproximando as fissuras⁸⁹⁵.

Por fim, o autor sinaliza a necessidade de que o profissional possuísse a experiência adequada para empreender a limpeza ou restauração de uma pintura.

⁸⁹⁰ MÉRIMÉE, 1830, p. 266.

⁸⁹¹ Vale destacar que, atualmente, é recomendado o uso de uma técnica semelhante. No entanto, na obra de Mérimée, a intenção era ter uma melhor percepção das cores com a adição do verniz, a fim de harmonizar as matrizes tonais durante a reintegração cromática. Enquanto o objetivo principal deste procedimento na restauração contemporânea é separar a obra da intervenção, visando facilitar futuras remoções com base no princípio da retratabilidade.

⁸⁹² MÉRIMÉE, 1830, p. 267.

⁸⁹³ O termo "Glacis" em francês, ou "Glazing" em inglês, refere-se a uma técnica de pintura usada para unificar áreas e suavizar tons contrastantes, proporcionando coerência visual. Nessa técnica, a pintura original permanece visível e é seguida pela aplicação de uma ou várias camadas finas e semitransparentes de verniz, laca e/ou resina, que podem conter pigmentos e/ou corantes. Além de unificar áreas, o glacis também pode ser empregado para reduzir a proeminência de adições históricas. Em algumas restaurações, essa técnica é utilizada para suavizar rachaduras e craquelês sem eliminá-los completamente. STONER; RUSHFIELD, 2021, p. 1104.

⁸⁹⁴ Craquelê é um termo utilizado para descrever o padrão de rachaduras que se desenvolvem na superfície de pinturas. Essas rachaduras podem ser ocasionadas por diversos fatores, incluindo a composição e o envelhecimento da tinta, o suporte e o verniz utilizados, as condições ambientais e intervenções de restauração, podendo conter importantes informações relacionadas à história de uma pintura. STONER; RUSHFIELD, 2021, p. 595-606.

⁸⁹⁵ MÉRIMÉE, 1830, p. 267-268.

Recomenda-se que antes de iniciar o processo, é necessário que o pintor conduza testes em imagens ou partes de menor importância, a fim de determinar o procedimento mais adequado e evitando danos. Ele alerta que o sucesso obtido em experimentos anteriores não garante resultados consistentes, uma vez que a restauração de pinturas apresenta desafios constantes e imprevisíveis⁸⁹⁶.

3.3. Manuais e Tratados subsequentes

Considerando que, conforme indicam as fontes, Carlos Luiz do Nascimento realizou seu primeiro trabalho de restauração por volta de 1842⁸⁹⁷, e em 1851⁸⁹⁸, submetia-se ao teste com o objetivo de ocupar a cadeira de Conservador na Academia Imperial de Belas Artes. As publicações subsequentes podem ter se tornado parte de seu conjunto de conhecimento profissional. No entanto, não parece que essas tenham influenciado suas práxis iniciais, uma vez que só estariam disponíveis no interstício ou após sua admissão como restaurador na AIBA. É importante notar que, em seu exame de admissão, ele demonstrou já possuir conhecimento prévio do processo de transposição de suporte, conforme discutido no capítulo anterior.

⁸⁹⁶ MÉRIMÉE, 1830, p. 268.

⁸⁹⁷ FBN. *Archivo Municipal*, [1842] 1862, ed. 139, p. 306.

⁸⁹⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício do Diretor Interino de 21 de nov. de 1851, Encadernados, Pasta 6125, Correspondências Recebidas 1843/1852, 1851, p. 367.

Figura 22: MOGSFORD, Henry. *Hand-book for the Preservation of pictures*; Containing practical instructions for cleaning, lining, repairing and restoring oil paintings., 1851.

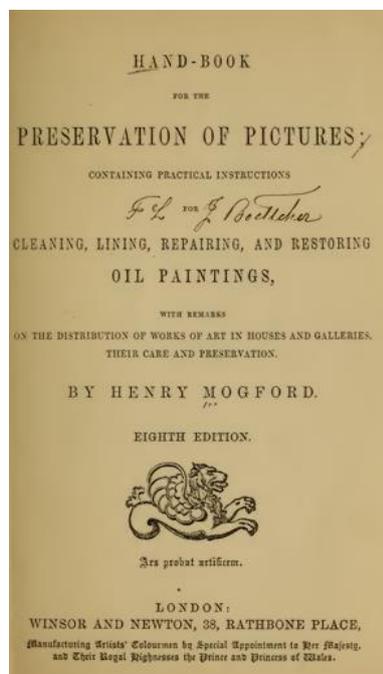


Figura 23: Catálogo de cores e materiais. In: MOGSFORD, 1851, p. 50-100.



Em 1845, Henry Mogford, competente aquarelista⁸⁹⁹, publicou o livro de bolso intitulado *Hand-book for the Preservation of Pictures*⁹⁰⁰ (Figura 22), contendo instruções práticas para a limpeza, entelamento, reparo e restauro de pinturas a óleo. A primeira edição foi publicada em 1845 subsidiada Winsor and Newton e possuía em seu apêndice uma extensa propaganda dos novos materiais artísticos da empresa (Figura 23).

O interesse na publicação de Mogford se destaca, principalmente em sua primeira parte, onde o autor fornece valiosas orientações relacionadas à disposição de obras de arte, tanto em residências quanto em museus, indicando o que era considerado de bom gosto em termos de arranjo espacial. Dado o forte vínculo entre o Brasil, a Inglaterra e a França no cenário comercial e cultural, podemos conjecturar que estas orientações permeavam alguns dos aspectos do contexto expositivo das Exposições Gerais da AIBA.

⁸⁹⁹ BOMFORD; LEONARD, 2004.p. 235.

⁹⁰⁰ "Preservação de pinturas", Tradução nossa. Cf. MOGSFORD, *Hand-book for the Preservation of Pictures*. Londres: Winsor and Newton, ed. 8, 1876.

Segundo o autor⁹⁰¹, a natureza dos materiais utilizados nas obras de arte as torna suscetíveis ao decaimento gradual. Ele apontava que os pigmentos perdem suas tonalidades originais, enquanto os suportes, como madeira, tela e papel, sofrem deterioração ao longo do tempo. Outras causas atribuídas a esse decaimento estão relacionadas, de acordo com o autor, a fatores como mudanças de temperatura, fumaça, umidade e outros elementos, que podem afetar a longevidade das pinturas a óleo, aquarelas e gravuras. Portanto, destacava-se a importância de adotar cuidados específicos para preservar a qualidade dessas obras, como evitar a exposição à umidade, realizar limpezas regulares das superfícies, escolher locais apropriados para exibí-las e utilizar molduras adequadas. Além disso, ele enfatizou a importância de os proprietários das obras compreenderem tanto a distribuição harmoniosa das obras em seus ambientes quanto os métodos de conservação, a fim de evitar a exposição à umidade e o acúmulo de poeira⁹⁰².

A publicação destaca a utilização de vidro como medida de proteção das pinturas, assim como a separação entre obras por técnica construtiva em óleo, aquarela ou gravura, além da aplicação subsequente de óleo nas peças de menores dimensões. Tais medidas são sugeridas com o propósito de assegurar a preservação das obras⁹⁰³.

Uma interessante passagem apresenta qual seria o método utilizado para a suspensão das obras de arte naquele contexto:

O método convencional de pendurar quadros consiste em utilizar cordas coloridas suspensas a partir de uma haste de latão, que é posicionada ao redor do ambiente imediatamente abaixo do beiral. As cordas geralmente empregadas são de cânhamo, revestidas com lã colorida, mas estão longe de ser tão resistentes quanto seu tamanho poderia sugerir. A influência do ar leva rapidamente à decomposição de sua tenacidade, e inúmeros acidentes ocorreram devido ao seu rompimento. Onde era prática comum apoiar a borda inferior da moldura de um quadro em um suporte, de modo que ele pudesse ficar pendurado em um ângulo, como às vezes é feito com a ideia de que um quadro é melhor apreciado em uma posição oblíqua, a corda fica ainda mais exposta à deterioração. Muitos espelhos pesados e decorativos, frequentemente colocados sobre lareiras, já foram suspensos dessa maneira por ignorância, e após alguns anos, seus proprietários pagaram o preço integral, com a desintegração das cordas e os espelhos sendo despedaçados ao cair.

Em galerias de arte, os níveis superiores de quadros às vezes são inclinados, com as bordas inferiores das molduras apoiadas em uma plataforma contínua. Se as bordas superiores das molduras forem fixadas às paredes por correntes metálicas, não há risco algum. As vantagens de visualizar quadros dispostos dessa forma oblíqua são apenas apreciadas em galerias ou salas de exposições onde a luz provém de clarabóias ou de lanternas no teto. Essas vantagens são completamente perdidas em cômodos que recebem luz pelas janelas laterais. Além de ser contraproducente do ponto de vista arquitetônico, quando os quadros são dispostos dessa maneira em ambientes habitáveis, o

⁹⁰¹ MOGSFORD, 1851, p. 4.

⁹⁰² Id, 1851, p. 5.

⁹⁰³ MOGSFORD, 1851, p. 15.

olhar fica perturbado, ao invés de receber o repouso tranquilo que é inerente à harmonia dos objetos.⁹⁰⁴

Este método apresentava aspectos vantajosos e desvantajosos. A suspensão de todo o peso nas cordas de lã e cânhamo resultava no alongamento máximo de sua capacidade. No entanto, o uso da haste de latão, que de acordo com o autor, havia sido objeto de uma patente recente, contribuía parcialmente para o controle dos acidentes ocorridos⁹⁰⁵.

Em relação a segunda parte, abordava-se a reparação, restauração e forro⁹⁰⁶ de quadros pintados a óleo⁹⁰⁷. Destacam-se duas importantes referências, tanto uma leitura histórica da limpeza de pinturas executada por Carlos Maratti; quanto a transposição de tela executada por Hacquins, apresentada anteriormente. A técnica apresentada foi praticamente a mesma executada na transposição da "Madonna di Foligno".

Os Rafaéis no Palácio Farnesina, pertencente a Agostino Chigi, bem como aquelas no Vaticano, foram restaurados por Carlo Maratti, conforme descrito por Bellori. [...] O governo de Veneza, em 1778, com grande discernimento, nomeou um comitê para supervisionar a preservação das pinturas que estavam propensas a deterioração, abrindo um estúdio com esse propósito.⁹⁰⁸

Nesse sentido, é válido destacar que ao longo do século XVII, na Itália, começava a surgir a noção de uma intervenção restaurativa passível de ser discernível em relação a pintura original. Isso pode ser observado quando Carlo Maratti, entre 1693 e 1694, durante o restauro de alguns afrescos em Roma, utilizava materiais reversíveis e reintegrações pontilhadas⁹⁰⁹. Em 1777, Pietro Edwards, em Veneza,

⁹⁰⁴ "Worsted", era um fio de lã de alta qualidade. [Original] The usual method of hanging pictures is by coloured strings suspended from a brass rod, which is placed round the room immediately below the cornice. The strings usually employed are hempen cords, covered with coloured worsted, being by no means so strong as their size would imply. The influence of the air leads speedily to the decomposition of their tenacity, and numerous accidents have occurred by their breaking. Where it has been the practice to place the lower edge of a picture-frame upon a rest, so that it may hang slantingly over, as is sometimes done with the notion that a picture is better seen by an oblique position, the cord is more exposed to decay. Many heavy-looking glasses and mirrors, over chimney-pieces, have formerly been ignorantly so suspended; and after the lapse of some few years their owners have paid the full penalty, by the disintegration of the strings, and the glasses being shivered into fragments in falling down.

In picture galleries, the upper ranges of pictures are sometimes so slanted over, with the lower edges of the frames resting on a continuous ledge. If the upper edges of the frames are held to the walls by metal chains, nodanger can ensue. The advantages of viewing pictures placed thus obliquely, are only gained in galleries or exhibition rooms where the light is from skylights, or from lantern-lights in the ceiling. These advantages are wholly lost in apartments receiving light from windows on the side. Besides being contrary to architectural propriety, when pictures are so placed in habitable rooms, the eye is disturbed instead of receiving the quiet repose incident on the harmony of objects. MOGSFORD, 1851, p. 12-13, Tradução nossa.

⁹⁰⁵ MOGSFORD, 1851, p. 13-14.

⁹⁰⁶ Processo atualmente denominado de "reentelamento".

⁹⁰⁷ MOGSFORD, 1851, p. 32-64.

⁹⁰⁸ [Original] The Raffaelles in the Palace of the Farnesina, belonging to Agostino Chigi, and also those in the Vatican, were restored by Carlo Maratti, as described by Bellori. [...] The Government of Venice, in 1778, very judiciously appointed a committee to watch over the preservation of the paintings which were inclined to decay, where a studio for the purpose was opened. MOGSFORD, 1851, p. 32, Tradução nossa.

⁹⁰⁹ A restauração dos afrescos do Palácio da Villa Farnesina, entre 1693 e 1694, foi descrita por Giovanni Pietro Bellori em uma carta. MOGSFORD, 1851, p. 32.; PAIVA, 2021, p. 101.

recomendou princípios semelhantes, enfatizando que a restauração não deveria exceder a imagem original e que nada deveria ser adicionado⁹¹⁰. No século XVIII, na França, surgiu o termo "pointiller" para descrever reintegrações apenas nas áreas de perda, em contraste com a repintura. Conseqüentemente, no século XIX, diversos textos europeus relacionados à conservação e restauração passaram a incorporar o princípio do "respeito pelo original"⁹¹¹.

Conforme a publicação, a limpeza de pinturas era uma recomendação feita por diversos artistas do século XVI, como Buonarroti e os Carracci. Mogford⁹¹² destacava que a preservação adequada das pinturas depende de vários fatores, incluindo a umidade do ambiente e a exposição à luz. Além disso, o autor ressalta a importância da transferência de pinturas de painéis para telas como um método de restauração para obras danificadas, mas adverte que se trata de uma operação delicada e dispendiosa, apropriada apenas para trabalhos de alto valor⁹¹³. A segunda referência destacada por Mogford está relacionada ao papel proeminente de Hacquins na transferência de diversas obras de arte italianas, que originalmente tinham suporte de madeira, para telas durante a invasão de Napoleão a Itália ao final do século XVIII⁹¹⁴.

Em 1845, conforme a percepção de Mogsford sobre o trabalho de Hacquins, o processo de transferência de algumas pinturas resultava em escurecimento devido à penetração da camada de pasta e cola usada durante o processo de fixação na nova tela. Ele sugere que esse material era responsável pelo escurecimento e pelo estímulo ao crescimento de inúmeros vermes que danificavam as obras, mas que poderiam ser controlados com a aplicação de sublimado corrosivo de mercúrio⁹¹⁵. Para proteger as pinturas desses danos, o autor recomenda o uso de creosoto na mistura de cola para o reentelamento ou para o forro, com o objetivo de inibir a proliferação de insetos⁹¹⁶.

Para a limpeza de pinturas, indica a utilização de solventes, como licor de potássio, óleo de tártaro, aguardente de vinho, entre outros.

sobre o qual se propõe começar, um pequeno tufo de algodão cru deve ser levemente umedecido com o espírito preparado, antes descrito: segure-o com a mão direita; sature outro pedaço de lã com álcool retificado de terebintina e segure-o com a mão esquerda.⁹¹⁷

Segundo o autor, o uso da água é perigoso em todas as pinturas, a menos que seja aplicado com extrema cautela, utilizando apenas um pedaço de couro de camurça ligeiramente úmido.

⁹¹⁰ Cf. DARROW, 2000.; CONTI, 2007, p.193; PAIVA, 2021, p. 101.

⁹¹¹ CONTI, 2007.; NADOLNY, 2010 apud PAIVA, 2021, p. 101.

⁹¹² MOGSFORD, 1851, p. 31.

⁹¹³ Ibidem, 1851, p. 33.

⁹¹⁴ Ibid,1851, p. 37.

⁹¹⁵ MOGSFORD, 1851, p. 37.

⁹¹⁶ Processo de aplicação de uma segunda tela na porção posterior para reforço da obra.

⁹¹⁷ MOGSFORD, 1851, p. 52-53.

Em relação à restauração pictórica, Mogsford indica a necessidade de o restaurador possuir habilidades quase no mesmo grau do artista. Isso se deve ao processo que requer o preenchimento cuidadoso de fissuras e buracos com materiais apropriados, como pasta de pergaminho ou chumbo branco em óleo⁹¹⁸. De acordo com o mesmo, o processo de restauração deve ser executado com destreza, permitindo que a pintura descanse por um período antes da aplicação do verniz.

[...]As pinturas da escola italiana do tempo de Rafael tinham os fundos compostos de argila de cachimbo, altamente queimada e finamente moída, misturada com uma proporção de giz, e formada em uma substância com pergaminho cozido, ou as peles de peixe. Velasquez e Murillo pintaram suas pinturas sobre as preparações terrosas vermelhas com as quais a tela espanhola foi quase uniformemente carregada. O fundo das pinturas de Claude foi frequentemente preparado com uma impressão de giz ou argila de cachimbo, como era usado pelos antigos mestres; a consequência é que os céus, distâncias e passagens delicadas permanecem tão claros como o dia em que foram pintados. O fundo de muitas das pinturas de Nicolo Poussin é, ao contrário, um marrom escuro, ou vermelho, preparado de uma terra vermelha, que em alguns casos tornou as sombras opacas, e até mesmo as fez parecer, um mal que se encontra em várias das mais belas e clássicas composições desse grande mestre.⁹¹⁹

Em relação à base de preparação utilizada por alguns mestres e às reflexões sobre sua restauração e deterioração dessas, conforme destacado no trecho, será explorada de forma mais aprofundada no último capítulo. Outra diretriz ligada à restauração pictórica envolvia a necessidade de misturar as cores de forma homogênea, com tintas puras e de comprovada durabilidade. Que seriam aplicadas após a preparação do quadro com uma fina camada de verniz de mástique, separando a intervenção da obra para evitar mudanças indesejadas de tonalidade. Segundo o autor, esse processo exigiria o entendimento das técnicas utilizadas pelos artistas.

Para obter pureza de cor e durabilidade da tinta, é absolutamente necessário, em primeiro lugar, fazer uso apenas daqueles pigmentos que são permanentes. Em segundo, que na mistura das tintas para combinar com as partes a serem repintadas, sejam usadas apenas tintas limpas e puras: por isso, quero dizer, tintas formadas por menos cores possíveis. É permitido que uma tinta composta por duas cores ou pigmentos apenas é mais permanente do que uma composta por três; e igualmente é uma tinta composta por três cores, em preferência a uma composta por quatro. Portanto, todas as tintas usadas na reparação devem ser misturadas da forma mais simples possível, e não feitas, como os pintores modernos fazem com muita frequência, de uma mistura de todos os conteúdos da paleta. Fuseli, em suas palestras, observa

⁹¹⁸ MOGSFORD, 1851, p. 33.

⁹¹⁹ [Original] The pictures of the Italian school of the time of Raffaele had the grounds composed of pipe-clay, highly burned and finely pounded, mixed with a proportion of chalk, and formed into a substance with boiled parchment, or the skins of fish. Velasquez and Murillo painted their pictures upon the red earthy preparations with which the Spanish canvas has almost uniformly been charged. The ground of the pictures painted by Claude has frequently been prepared with an impression of chalk or pipe-clay, as was used by the old masters; the consequence is that the skies, distances and delicate passages remain as clear as the day they were painted. The ground of many of the pictures painted by Nicolo Poussin is, on the contrary, a dark brown, or red, prepared of a red earth, which in some instances has made the shadows opaque, and has even caused them to perish, an evil which is to be met with in several of the most beautiful and classical compositions of that great master. MOGSFORD, 1851, p. 33-34, Tradução nossa.

sobre a combinação de tintas: “duas cores fazem uma bela tinta, três cores são menos satisfatórias, mas quatro cores fazem lama.”⁹²⁰

Nesse sentido, Mogsford entendia que as tintas feitas com apenas duas cores eram mais estáveis do que aquelas com três. Portanto, recomendava que as tintas utilizadas na restauração tivessem composições mais simples, evitando misturas complexas. Segundo o autor, isso ocorre devido às diferentes densidades dos diversos pigmentos que compõem as tintas. Se esses pigmentos não forem bem trabalhados em conjunto, a cor mais pesada afundará, enquanto a menos pesada subirá à superfície⁹²¹.

Com todas as cores preparadas a partir de chumbo e/ou mercúrio, indicava a utilização de uma espátula de chifre ou marfim em vez da de aço. A cor deveria ser trabalhada tão espessa e pastosa quanto possível para ser usada.

Não se pode negar que todas as pinturas sofrem alguma deterioração ao serem tocadas; quanto menos isso puder ser feito com eles, melhor: deve ser suficiente trazê-los de volta o mais próximo possível de seu estado original; e em todos os casos as obras de valor devem ser confiadas apenas a mãos eficientes, se quisermos manter nossa propriedade e ter suas excelências perpetuadas para a instrução e admiração das eras futuras⁹²².

Após todas as etapas, o autor indica o descanso da pintura de três a seis meses, mantida em ambiente toleravelmente seco, até a aplicação da camada final de verniz.

Em meados do século XIX havia um exponencial crescimento de publicações relacionadas ao tema. Simon Horsin-Déon, publica na França, em 1851, o livro *De la Conservation et de la Restauration des Tableaux*⁹²³.

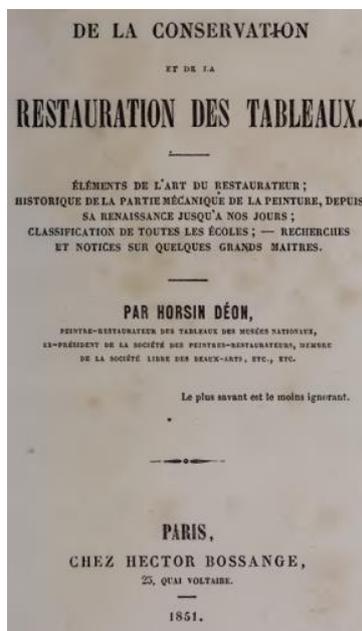
⁹²⁰ [Original] To obtain purity of colour, and durability of tint, it is absolutely necessary, firstly, to make use of those pigments only that are permanent. Secondly, that in mixing the tints to match the parts to be repainted, none but very clear and pure tints be used: by this I mean tints formed of as few colours as possible. It is allowed that a tint compounded of two colours or pigments only is more permanent than one compounded of three; and equally so is a tint compounded of three colours, in preference to one compounded of four. Therefore, all tints used in repairing should be mixed as simply as possible, and not made up, as modern painters too frequently do, from a scumbling together of all the contents of the palette. Fuseli, in his lectures, remarks on the combination of tint, "two colours make a fine tint, three colours are less satisfactory, but four colours make mud. MOGSFORD, 1851, p. 60-61, Tradução nossa.

⁹²¹ Id, 1851, p. 61.

⁹²² MOGSFORD, 1851, p. 64.

⁹²³ “Da conservação e restauração de painéis”, Tradução nossa. Cf. HORSIN-DÉON, Simon. *De la conservation et de la restauration des tableaux*. Paris: Chez Hector Bossange, 1851.

Figura 24: HORSIN-DÉON, *De la conservation et de la restauration des tableaux*. Paris: Chez Hector Bossange, 1851.



Neste livro (Figura 24), Horsin-Déon aborda os diferentes métodos e técnicas usados na restauração e conservação de pinturas, especialmente aquelas feitas em tela, madeira ou cobre. O autor divide a vida de uma pintura em três estágios distintos: nos primeiros 20 anos, quando é nova; entre 20 e 80 anos, a pintura se torna mais resistente, o que a protege e evita problemas; e com mais de 80 anos, ela assume uma aparência vitrificada e pode se pulverizar, mas não amolece⁹²⁴. Ele atribui essa transformação, entre outros fatores, às variações de temperatura e umidade.

Como solução, o autor recomenda que, a cada 30 ou 40 anos, o verniz seja renovado, removendo o verniz antigo e aplicando um novo, o que fará com que as cores da pintura voltem a brilhar. Além disso, ele menciona que o verniz pode ser mantido em bom estado com limpezas frequentes usando um lenço e preservando a obra do calor e da umidade do ar. Com esses cuidados, afirma que “uma pintura atravessará séculos”⁹²⁵.

A publicação divide o processo de reentelamento⁹²⁶, que é executado pelo Reentelador⁹²⁷, em três etapas: reentelamento simples, duplo, remoção do suporte e refixação. Isso envolve o procedimento de colar uma nova tela sob a antiga, a remoção da pintura do suporte original e sua transferência e refixação em outro, assim como a

⁹²⁴ HORSIN-DÉON, 1851, p. 2.

⁹²⁵ [Original] “tableau ne traverse des siècles”. HORSIN-DÉON, 1851, p. 84, Tradução nossa.

⁹²⁶ [Original] “rentoilage”. HORSIN-DÉON, 1851, p. 24, Tradução nossa.

⁹²⁷ [Original] “l’art du rentoilage”. HORSIN-DÉON, 1851, p. 46, Tradução nossa.

refixação das partes soltas. No caso de pinturas em madeira, esse processo era realizado pelo Parqueteiro, um profissional especializado em reforçar, separar e nivelar painéis de madeira⁹²⁸.

São apresentadas três especialidades relacionadas à restauração: o Reentelador, o Restaurador pictórico e o Parqueteiro⁹²⁹, uma especialidade distinta, descrito como um “hábil carpinteiro que se dedica especialmente à manutenção de pinturas”⁹³⁰.

As principais operações do Parqueteiro incluem o endireitamento e a montagem dos painéis desarticulados, normalmente em madeira, bem como a instalação de complementos e o revestimento dos painéis⁹³¹. Françoise-Toussaint Hacquins⁹³², por exemplo, descrevia seu trabalho como uma atividade de parquetagem.

Os processos descritos por Horsin-Déon seguem, em sua base, a mesma sequência de operações das publicações anteriores, incluindo o faceamento, lixamento e a remoção de retalhos e remendos de antigas intervenções, bem como a preparação de uma nova tela.

Com a intenção de unir os dois tecidos para o reforço de tela, ou o que estava sendo denominado como forro, a cola usada era composta da seguinte forma: uma parte de cola possivelmente de farinha⁹³³, uma parte de cola animal de origem cartilaginosa e suco de alho, além de uma parte de semente de linho. Esses ingredientes eram cozidos e, em seguida, peneirados⁹³⁴. Vale mencionar que todos esses materiais, incluindo as sementes de linho, eram adquiridos por Carlos Luiz do Nascimento. Até o momento, esta é a receita de cola de maior compatibilidade, considerando os insumos adquiridos pelo restaurador

No segundo capítulo, Horsin-Déon descreve os processos realizados na transposição da Virgem de Foligno de Rafael, apresentada anteriormente. Além disso, o autor acrescenta comentários e debates relevantes. Usando como referência o traslado de uma pintura de Ticiano, “O Martírio Dominicano” de São Pedro, ele explora os problemas enfrentados na transferência da obra da Itália para Marselha.

Seu grande tamanho obrigou os comissários de artes na Itália a fazerem com que fosse transportado por mar até Marselha. A fragata la Favourite, na qual estava carregada, tendo sido atingida durante a passagem pela tempestade, e a caixa que a continha molhada, a umidade penetrou até a tábua e fez com

⁹²⁸ HORSIN-DÉON, 1851, p.3.

⁹²⁹ A tradução do termo seria “Parqueteiro”, pessoa que aplica a técnica de parquetagem.

⁹³⁰ [Original] Le parqueteur est un habile menuisier qui se livre spécialement à l'entretien des tableaux. HORSIN-DÉON, 1851, p.21-22, Tradução nossa.

⁹³¹ Idem, 1851, p.21-22.

⁹³² ETIENNE, 2017, p. 63-66.

⁹³³ Descrita anteriormente.

⁹³⁴ HORSIN-DÉON, 1851, p. 4-5.

que o painel inchasse, de modo que a impressão encharcada não deixando consistência na pintura de Ticiano.⁹³⁵

Vale destacar esta passagem, pois, até aquele momento, poucos autores haviam abordado os desafios da transferência de obras de arte por via marítima. Tanto as obras de Ticiano quanto as de Rafael, juntamente com muitas outras, eram frequentemente afetadas durante o transporte. Como mencionamos no capítulo anterior, algumas obras necessitavam de pequenas restaurações devido a problemas no transporte, e veremos mais exemplos adiante.

Como mencionado anteriormente, Horsin-Déon considera a transposição de suporte como uma inovação francesa e atribui as primeiras operações a Robert Picault. Ele credita a estruturação e reorganização dos processos de conservação e restauração a Lebrun, “encarregado de colocar em bom estado a maior parte das obras-primas, que nossas conquistas preservaram de uma destruição quase certa.”⁹³⁶. De acordo com o autor, ao longo da primeira metade do século XIX, as operações foram simplificadas, mas o princípio subjacente permaneceu o mesmo.

Porém, a Itália, morada das artes, contém um grande número de amadores e artistas que permanecem indiferentes ou que não ousam aceitar uma responsabilidade que os assusta. É que, de fato, Roma mesma, apesar de seu grande renome, está muito atrasada nos cuidados conservadores que nossos climas do norte nos obrigam a colocar em prática todos os dias. Assim, a arte reentelador, da qual nos ocupamos no momento, seja por economia ou falta de conhecimentos, é quase desconhecida lá, ou pelo menos não é praticada; pois se resume nesse país em uma simples colagem de uma tela velha sobre uma nova, sem outra preparação.⁹³⁷

Vale destacar que, em Veneza, entre 1771 e 1777, Pietro Edwards publicou um texto sobre a preservação, juntamente com um projeto de restauração para todas as pinturas públicas. Edwards acreditava que o retoque deveria ser a última opção, enfatizando a importância de respeitar as intenções do autor. Além disso, advogava pela separação do status do restaurador em relação ao artista. No entanto, após as invasões napoleônicas, seu trabalho foi desmantelado e não é mencionado por Horsin-Déon, enquanto Picault, Hacquins e Lebrun são aclamados. A estrutura de prática e

⁹³⁵ [Original] Sa grande dimension obligea les commissaires pour les arts en Italie, de le faire transporter par mer jusqu'à Marseille. La frégate la Favorite, sur laquelle il était chargé, ayant été battue pendant la traversée par la tempête, et la caisse qui le contenait ayant été mouillée, l'humidité s'introduisit jusqu'au tableau et fit gonfler le panneau, de sorte que l'impression détrempeée ne laissa aucune consistance à la peinture du Titien. HORSIN-DÉON, 1851, p. 11, Tradução nossa.

⁹³⁶ HORSIN-DÉON, 1851, p. 13.

⁹³⁷ [Original] Cependant italie, séjour des arts, renferme un grand nombre d'amateurs et d'artistes qui restent indifférents ou qui n'osent accepter une responsabilité qui les effraye. C'est qu'en effet Rome même, malgré son grand renom, est bien arriérée dans les soins conservateurs que nos climats du nord nous forcent à mettre chaque jour en pratique. Ainsi, l'art du rentoilleur dont nous nous occupons en ce moment, soit par économie ou manque de connaissances, y est presque inconnu, ou du moins nullement pratiqué; car il se résume en ce pays en un simple collage d'une vieille toile sur une neuve, sans autre préparation. HORSIN-DÉON, 1851, p. 16, Tradução nossa.

supervisão estabelecida por Edwards continuou a fazer parte da burocracia de restauração italiana até recentemente⁹³⁸.

Segundo Horsin-Déon, a diferença seria que os restauradores italianos se mantinham apenas no método de forro para reforço do suporte e não executavam a transposição. Em suma, os reenteladores italianos aplicavam sempre os mesmos procedimentos, sem nenhuma modificação, "Enquanto na Inglaterra, Bélgica e França, chegamos quase à perfeição."⁹³⁹

A crítica sugeria que, em sua publicação, havia uma distinção entre as diversas escolas de pintura e considerou-se as diferentes técnicas de restauração, bem como a origem, a escola, o suporte e a materialidade da obra.

Uma questão adicional explorada na publicação diz respeito ao aspecto de que, na França, a gestão das galerias de arte frequentemente era confiada a teóricos que careciam de experiência prática na arte de restaurar⁹⁴⁰. Alega-se que os entusiastas ou comerciantes de arte que se opunham à restauração endossavam as preocupações dos conservadores. Eles sustentavam que a preservação da pátina nas obras de arte contribuía para a preservação de sua qualidade de "obra-prima", em detrimento de sua caracterização como "antiguidade"⁹⁴¹.

Horsin-Déon apresenta diversas formulações para o mástique⁹⁴², amplamente utilizado na preparação de tintas empregadas na reintegração pictórica e na correção de diversos tipos de danos em pinturas. Esses consistiam em três composições básicas: o primeiro, feito com cola de cartilagem animal⁹⁴³ e branco da Espanha; o segundo, à base de cera virgem natural; e uma terceira composição composta por cera e resina dissolvidas em conjunto, à qual se adicionava vermelho para conferir cor e corpo⁹⁴⁴.

Horsin-Déon considera que os vernizes de mástique seria preferível em todos os casos, embora apenas fossem usados como meio de reparar danos que chegassem somente até a base de preparação da tela⁹⁴⁵. Para rasgos e rachaduras mais extensos, retalhos eram empregados. Esses retalhos eram cuidadosamente selecionados para combinar com a trama da tela a ser reparada e tinham um formato que se encaixava na

⁹³⁸ DARROW, 2000, p. 1-14

⁹³⁹ HORSIN-DÉON, 1851, p. 16.

⁹⁴⁰ Ibidem, 1851, p. 18.

⁹⁴¹ Idem, 1851, p. 18.

⁹⁴² Vale destacar a ambiguidade da palavra "mástique" utilizada nesse contexto. Ela é usada tanto para descrever um tipo de verniz produzido com base na goma-resina extraída da planta arbustiva *Phillyrea angustifolia* (lentisco), quanto para descrever uma massa de nivelamento feita com a mesma resina.

⁹⁴³ Cola forte, descrita anteriormente.

⁹⁴⁴ HORSIN-DÉON, 1851, p. 20.

⁹⁴⁵ Ibidem, 1851, p. 21.

área de perda, como uma peça de um quebra-cabeça. Após essa seleção, o enxerto era inserido pela porção traseira da tela e, uma bola de gude ou um pedaço de madeira era passado sobre as bordas para nivelar, de modo que a nova porção ficasse completamente sob a área de perda, proporcionando um acabamento suave na junção com o auxílio de um raspador⁹⁴⁶.

Além disso, a publicação oferece informações relevantes sobre a construção das telas. Indicando que, até o século XVI, as telas eram levemente preparadas com branco, geralmente em um tom muito claro. Somente no final do século XVI, as telas preparadas com base de óleo na cor vermelha começaram a ser empregadas, uma prática que se tornou predominante na França e na Itália a partir do século XVII⁹⁴⁷.

Horsin-Deon aponta que o escurecimento das telas, um dos problemas frequentemente observados, poderia ser causado não apenas pela composição da base de preparação, mas também pelo uso excessivo de óleos e secantes⁹⁴⁸. Além disso, sugere que os "erros cometidos nos museus" contribuíram para o estado de deterioração em que algumas obras se encontravam⁹⁴⁹.

Todos também sabem que todos ou quase todos os empregos nestas administrações são ocupados por homens completamente alheios à conservação das pinturas que lhes são confiadas.⁹⁵⁰

Para o autor, o restaurador habilidoso seria aquele que “traz de volta a harmonia de uma pintura com o mínimo de trabalho, ou, melhor dizendo, restaura uma pintura ao seu estado original sem repintar”⁹⁵¹.

Horsin-Deon defende que a intervenção deveria ocorrer somente no lugar de perda, se fosse feito algo além disso "ele não é mais um restaurador, mas um pintor, mais ou menos hábil em um ou outro aspecto da restauração"⁹⁵².

Vale destacar que, até aquele momento, a limpeza e/ou a remoção de verniz, na maioria dos casos, estavam associadas a uma atividade geral de conservação e manutenção das pinturas. Horsin-Deon a incluía como uma atribuição do Restaurador pictórico, considerando as necessidades intrínsecas do processo de reintegração cromática e transposição de suporte.

Mas o que aconteceu com o nosso museu? foi quando a ruína era iminente que eles vieram trazer-lhe ajuda tardia. Quantas perdas, de fato, foram irreparáveis!
Como é que o preconceito, a teimosia ou a ignorância produzem tamanho estrago? Digamos em voz alta: hesitar entre a perda de um museu e alguns

⁹⁴⁶ HORSIN-DÉON, 1851, p. 21.

⁹⁴⁷ Idem, 1851, p. 21.

⁹⁴⁸ HORSIN-DÉON, 1851, p. 32.

⁹⁴⁹ Ibidem, 1851, p. 49.

⁹⁵⁰ Ibid, 1851, p. 49-50.

⁹⁵¹ [Original] Le restaurateur le plus habile est celui qui ramène l'harmonie d'un tableau avec le moins de travail possible, ou, pour mieux dire, qui rétablit une peinture dans son état primitif sans repeindre.. HORSIN-DÉON, 1851, p. 50, Tradução nossa.

⁹⁵² Id, 1851, p. 50.

auxílio de uma arte reparadora que teria perpetuado obras-primas, isso é vandalismo! Quer seja obra da ignorância ou do ódio à arte, pouco importa para nós... é sempre destruição e ruína.

O verdadeiro respeito pela antiguidade não consiste em preservar a imundície que cobre a obra de um grande mestre e esconde suas belezas. Está na conservação de suas obras, no cuidado que as preservará de acidentes que possam encurtar sua duração.

Todas as obras-primas pertencem à civilização: ela tem deveres que impõe a seus donos e guardiões.

Que o amador sonhador ama a ferrugem e as cicatrizes do verniz, nós entendemos; porque esse verniz se tornou um véu atrás do qual a imaginação do amador pode ver o que deseja. “Sob esta crosta fumegante e sujo talvez eu encontre um obra de arte! Como não ceder a tamanha atração? Como não preferir a esperança enganosa de um rico tesouro a uma realidade fria e medíocre?”⁹⁵³

Para embasar sua colocação, Horsin-Deon justifica que a limpeza é a parte mais importante do processo, pois o resultado dela depende da conservação ou deterioração de uma pintura⁹⁵⁴. Ele argumenta que uma limpeza inadequada pode comprometer o valor intrínseco de uma pintura, afirmando que, “É, portanto, esta parte da restauração que requer o maior conhecimento científico”⁹⁵⁵.

Segundo Horsin-Deon, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun delineou as necessidades e as diretrizes a serem seguidas em um museu. No texto de 1794 apresentado anteriormente, ele menciona que “limpeza, é aquela que mais destrói as pinturas: ela é inquestionavelmente a mais perigosa, na medida em que é praticada indiscriminadamente por todos.”⁹⁵⁶.

O artista restaurador está para os museus como o médico está para os doentes. Como ele, deve possuir prudência, sagacidade e experiência prática baseada no conhecimento real.⁹⁵⁷

Nesse sentido, Horsin-Déon indica que a prática do restaurador se assemelha à do médico. Segundo o texto, os materiais básicos para a operação de limpeza e remoção de repintura ou verniz incluem ácido, água fervente, sabão preto, álcool,

⁹⁵³ [Original] Cependant qu'arriva-t-il à notre musée? c'est quand la ruine était imminente que l'on vint lui apporter un tardif secours. Combien de pertes, en effet, étaient irréparables ! Comment se fait-il que le préjugé, l'entêtement ou l'ignorance produisent de tels ravages ? Disons-le hautement : hésiter entre la perte d'un musée et quelques secours d'un art réparateur qui eût perpétué des chefs- d'œuvre, c'est du vandalisme ! Que ce soit l'œuvre de l'ignorance ou de la haine de l'art, peu nous importe... c'est toujours la destruction et la ruine.

Le véritable respect de l'antiquité ne consiste pas dans la conservation des crasses qui couvrent l'œuvre d'un grand maître et en cachent les beautés. Il est dans la conservation de ses ouvrages, dans les soins qui les préserveront des accidents qui peuvent abrégier leur durée.

Tous les chefs-d'œuvre appartiennent à la civilisation : elle a des devoirs qu'elle impose à leurs possesseurs et à leurs gardiens.

Que l'amateur rêveur aime la rouille et les chancis- sures d'un vernis, nous le comprenons ; car ce vernis est devenu un voile derrière lequel l'imagination de l'amateur peut voir ce qu'il désire. « Sous cette croûte enfumée et encrassée je vais peut-être trouver un chef-d'œuvre! » Comment ne pas céder à un tel attrait? Comment ne pas préférer l'espoir trompeur d'un riche trésor à une froide et médiocre réalité? HORSIN-DEON, 1851, p. 54-55, Tradução nossa.

⁹⁵⁴ HORSIN-DÉON, 1851, p. 51.

⁹⁵⁵ Idem, 1851, p. 51.

⁹⁵⁶ LEBRUN, 1794, p. 19 apud HORSIN-DEON, 1851, p. 52.

⁹⁵⁷ [Original] L'artiste restaurateur est aux musées ce que le médecin est aux malades. Comme lui, il doit posséder la prudence, la sagacité et l'expérience pratique fondée sur un véritable savoir. HORSIN-DEON, 1851, p. 112, Tradução nossa.

vinho, terebintina, álcali, vernizes, hidróxido de sódio, escovas ásperas, raspadores, estopa, algodão, dedos e esponja⁹⁵⁸.

Entre os métodos apresentados para a remoção de vernizes com características mais rígidas, como vernizes copais ou âmbar, que não podem ser diluídos com álcool, ele indica:

[...] O meio que utilizamos, e que sem dúvida vem em auxílio da operação, é ferver verniz da mesma natureza daquele que cobre o quadro em trabalho, e cobri-lo em abundância; o calor deste amolece o verniz velho, que então se decompõe com a maior facilidade sob a fricção do algodão revestido da mistura de álcool.⁹⁵⁹

O método mais comum utilizado para solubilizar o verniz envolvia o aquecimento de verniz semelhante para amolecer a camada de proteção. Em relação a outras técnicas que envolviam a utilização de álcalis para limpar sujeiras aderidas, Horsin-Déon advertia que o uso era perigoso nas mãos de pessoas inexperientes. Para esse método, ele recomenda manter um recipiente de água e uma esponja por perto, além de começar a limpeza de cima para baixo, a fim de proteger a pintura da água saturada de sais que escorre sobre a tinta⁹⁶⁰. Segundo o autor, isso ocorria pois todos os sais alcalinos como “cinzas, potassa, sal de tártaro, etc”⁹⁶¹, atacam o óleo.

Horsin-Deon destaca a importância de compreender as técnicas individuais de cada mestre e escola, o que permite a adoção de métodos menos arriscados e a identificação de reações inesperadas dos materiais utilizados no processo⁹⁶². Além disso, ele enfatiza que a prudência é essencial, uma vez que certos métodos de limpeza que preservam uma obra podem inadvertidamente prejudicar outra. Também é fundamental que o restaurador distinga com precisão, durante a remoção das repinturas, entre os acréscimos e a expressão artística do mestre pintor⁹⁶³.

A melhor restauração é aquela que se obtém com uma obra leve e transparente que permite ao mestre aparecer onde ainda existe. Nunca a parte alterada de uma mesa deve ser lavada em massa. Por mais estragada que seja uma pintura, sempre resta na tela ou no painel do mestre o suficiente para que alguém possa se fechar onde existe a doença. Um tom equilibrado conecta a pasta degradada, um esmalte a harmoniza com a tinta velha. Os meios-tons, os esmaltes alterados devem ser sempre lembrados por conexões usando o processo empregado pelo artista que criou a obra em reparo.⁹⁶⁴

⁹⁵⁸ HORSIN-DEON, 1851, p. 112.

⁹⁵⁹ [Original] Le moyen que nous employons et qui vient en aide incontestablement à l'opération, c'est de faire bouillir du vernis de même nature que celui qui couvre le tableau en œuvre, et de l'en couvrir abondamment ; la chaleur de ce dernier attendrit l'ancien vernis qui se décomposera alors avec la plus grande facilité sous le frottement du coton enduit d'esprit mitigé. HORSIN-DEON, 1851, p. 88, Tradução nossa.

⁹⁶⁰ LEBRUN, 1794 apud HORSIN-DEON, 1851, p. 88.

⁹⁶¹ Idem

⁹⁶² HORSIN-DEON, 1851, p. 52-53.

⁹⁶³ Idem 1851, p. 52-53.

⁹⁶⁴ [Original] La meilleure des restaurations est celle qui est obtenue par un travail léger et transparent qui laisse le maître apparaître partout où il existe encore. Jamais la partie altérée d'un tableau ne doit être reprise en pleine pâte. Telle gâtée que soit une peinture, il reste toujours sur la toile ou sur le panneau assez

O autor observa que é possível identificar restaurações anteriores quando as camadas de tinta não se unem às camadas subjacentes. Isso ocorre porque a natureza das pastas geralmente é diferente, e entre cada uma delas há sujidades de vários tipos que agem como uma barreira isolante⁹⁶⁵. No entanto, pondera que “um restaurador qualificado não deve remover todas as restaurações indiscriminadamente.”⁹⁶⁶.

No capítulo seguinte, são discutidas maneiras de diferenciar pinturas antigas das mais recentes, destacando abordagens úteis no processo de identificação. Além disso, a pátina é analisada como um componente estético da obra, revelando algumas estratégias usadas por proprietários e diretores de galerias para adquirir obras falsificadas. Vale mencionar que Horsin-Deon era a favor da remoção dessa.

A publicação caracteriza as rachaduras, conhecidas como craquelês, de acordo com as diferentes escolas de pintura, identificando-as como resultado da secagem das camadas que compõem a pintura. Além disso, destaca a capacidade dessa característica de auxiliar na distinção entre as pinturas flamengas e holandesas, enfatizando sua propensão a se multiplicar e formar escamas em toda a área afetada⁹⁶⁷.

Nós nos comprometemos a observar o trabalho do craquelo e sua natureza diferente em cada escola, vai servir como um guia para o amador. Pelo menos para reconhecer as “pinturas de fábrica”, como os italianos as chamam; porque eles são a única observação material que pode fornecer assistência àqueles que ainda não têm uma longa experiência. Essas imitações, destinadas a enganar olhos destreinados, são ainda mais difíceis de reconhecer; que muitas vezes são executados por homens muito habilidosos.⁹⁶⁸

Em obras que apresentam esses craquelês e descamações, o autor aconselha evitar a limpeza do verniz até que as rachaduras sejam devidamente realinhadas. Além disso, alertava que elas requeriam intervenção imediata para preservar a integridade da pintura, já que muitas vezes são causadas por uma aplicação incorreta do verniz, tornando essencial um tratamento de urgência para evitar danos maiores⁹⁶⁹.

Adicionalmente, abordava-se a composição da paleta do restaurador, indicando que deveriam ser usadas apenas cores menos suscetíveis a alterações que pudessem

du maître pour que l'on puisse se renfermer là où la maladie existe. Un ton posé juste raccorde la pâte dégradée : un glacis l'harmonise avec l'ancienne peinture. Les demi-tons, les glacis altérés doivent toujours être rappelés par des raccords en utilisant le procédé qu'employa l'artiste créateur de l'œuvre en réparation. HORSIN-DEON, 1851, p. 116, Tradução nossa.

⁹⁶⁵ HORSIN-DEON, 1851, p. 78.

⁹⁶⁶ Ibidem, 1851, p. 79.

⁹⁶⁷ HORSIN-DEON, 1851, p. 91.

⁹⁶⁸ [Original] Nous engageons à bien observer le travail des craquelures et leur différente nature dans chaque école, car elles serviront de guide à l'amateur. Au moins par elles il reconnaitra les tableaux di fabrica, comme les appellent les Italiens; car elles sont la seule remarque matérielle qui puisse prêter assistance à ceux qui n'ont pas encore une longue expérience. HORSIN-DEON, 1851, p. 92, Tradução nossa.

⁹⁶⁹ HORSIN-DEON, 1851, p. 92.

causar desarmonia⁹⁷⁰. Essa orientação segue a mesma linha de Henry Mogsford⁹⁷¹, mencionado anteriormente.

Especificamente para a produção dos pigmentos, há a indicação de que se reduza a utilização do óleo no preparo das tintas, pois constatava-se que a presença de substâncias oleaginosas seria uma das principais causas do escurecimento dos tons aplicados. Consequentemente, o autor sugere que, na restauração, seria mais adequado utilizar tintas quase secas na paleta e diluídas, conforme a necessidade, em essência de terebentina purificada, de forma a minimizar o máximo possível a utilização de óleo na preparação das cores, buscando imitar inclusive a pincelada do artista⁹⁷².

Ao apresentar de forma detalhada seu método de reintegração pictórica, afirma ser necessário o uso de gravuras com o registro das pinturas, usando-as como referência para reproduzir as áreas faltantes⁹⁷³.

Todas essas pinturas recebem pátinas e até rachaduras artificiais. Estas últimas são feitas com agulhas muito finas. Ao desenhá-las e gravá-las, por assim dizer, na massa, formam-se espécies de talhos nos quais se introduz, esfregando com a palma da mão, sujeiras imitando as das antigas rachaduras.⁹⁷⁴

Para dar acabamento, após a secagem das tintas, sugere o uso de uma pátina para envelhecer a pintura. Que poderia ser simulada usando açafreão, bistre, alcaçuz preto ou café. Em seguida, aplica-se uma nova camada de verniz misturado com betume, laca amarela ou ocre vermelho para criar uma aparência envelhecida⁹⁷⁵.

Em resumo, Simon Horsin-Déon ofereceu uma visão detalhada e abrangente das práticas de conservação e restauração, abordando aspectos técnicos, práticos, materiais e históricos. O texto termina com a defesa da necessidade e da utilidade da restauração contra os preconceitos, referindo-se às falsificações que proliferaram na Europa em meados do século XIX.

Até o final do século XIX, “o restaurador era valorizado pela sua capacidade de retocar uma obra sem que fosse possível notar tal intervenção”⁹⁷⁶, aproximando-se do artista. Esse conceito foi corroborado pelos manuais de Horsin-Déon, Köster e Giovanni Secco-Suardo. Vale ressaltar que o retoque mimético não era a única técnica de reintegração de pinturas adotada pelos restauradores europeus da época. A linha de retoque italiana e germânica, por exemplo, preconizava, desde o início do século

⁹⁷⁰ HORSIN-DEON, 1851, p. 117-118.

⁹⁷¹ MOGSFORD, 1851, p. 60-61.

⁹⁷² Idem, 1851, p. 60-61.

⁹⁷³ HORSIN-DEON, 1851, p. 124.

⁹⁷⁴ [Original] Toutes ces peintures reçoivent des patines et même des craquelures artificielles. Ces dernières s'exécutent avec des aiguilles très-fines. En les dessinant et les gravant, pour ainsi dire, dans la pâte, on forme des espèces de tailles dans lesquelles on introduit, en frottant avec la paume de la main, des saletés imitant celles des anciennes craquelures. HORSIN-DEON, 1851, p. 126, Tradução nossa.

⁹⁷⁵ HORSIN-DEON, 1851, p. 125.

⁹⁷⁶ CASTRO, 2013, p. 41.

XIX, a utilização de "pontos" em algumas áreas, como forma de margens das lacunas em algumas intervenções⁹⁷⁷.

Considerado um dos primeiros manuais de restauração espanhóis⁹⁷⁸, em 1853, Vicente Poleró y Toledo, pintor, acadêmico, tratadista e restaurador, publicou a *Arte de la Restauracion: Observaciones relativas a la restauracion de cuadros*⁹⁷⁹ (Figura 25), passando a "romper o silêncio e a timidez"⁹⁸⁰, típicos dos profissionais da restauração.

Figura 25: Capa da publicação, *Arte de la Restauracion: Observaciones relativas a la restauracion de cuadros*, de Vicente Poleró y Toledo, de 1853.



Poleró y Toledo não indicava a utilização de óleo de linhaça no retoque das pinturas devido à sua instabilidade. O autor alegava que restauradores mais antigos, ao utilizarem cores diluídas em óleo, sofriam o infortúnio da deterioração, fazendo com que suas restaurações assumissem um aspecto opaco que consequentemente alterava a tonalidade da pintura⁹⁸¹.

Observa-se que Poleró y Toledo não discute o processo de transposição, indicando apenas a aplicação de forro para reforço do suporte⁹⁸². Seu texto apresenta principalmente técnicas e procedimentos da restauração pictórica, pouco discutida nos

⁹⁷⁷ ALTHOFER, 2002, p. 20-21 apud BAILÃO, 2015, p. 59.

⁹⁷⁸ CASTRO, 2013, p. 45-46.

⁹⁷⁹ POLERÓ Y TOLEDO, Vicente. *Arte de la Restauración. Arte de la Restauracion: Observaciones relativas a la restauracion de cuadros*. Madrid: M. A. Gil. 1853.

⁹⁸⁰ Cf. Castro, 2013, p. 45; RUIZ-DE-LACANAL, 1994, p. 497-499.; BAILÃO, 2015, p. 53.

⁹⁸¹ BAILÃO, 2015, p. 55.

⁹⁸² POLERÓ Y TOLEDO, 1853, p. 15.

manuais anteriores, com exceção da publicação de Christian Philipp Köster, entre 1827 e 1830⁹⁸³.

No texto de Poleró y Toledo, são descritas de forma extensiva as etapas de remoção e limpeza do verniz, base de preparação, reconstituição de lacunas, reintegração cromática e camada de proteção ou verniz final.

Este tratado indica soluções para o problema do esmaecimento das cores nas reintegrações cromáticas executadas em pinturas a óleo, propondo a utilização apenas de pigmento moído e verniz de mástique, diluídos em terebintina, como métodos eficazes para restaurar a intensidade e vivacidade das cores⁹⁸⁴.

[...] se seguem sem nenhum tipo de dúvida que a mais delicada das operações anexas a restauração, é a limpeza dos quadros. Dela depende a conservação, ou talvez, a ruína de uma preciosidade da arte.⁹⁸⁵

Em relação à limpeza das pinturas, diversas abordagens são discutidas, envolvendo o uso de água, álcool, aguarás, terebintina e cinzas. Essas técnicas, como mencionado anteriormente, já eram utilizadas e aprimoradas, ao menos, desde o final do século XVIII e início do século XIX⁹⁸⁶.

Quanto ao estuque ou enxerto, usado no processo de reconstituição das lacunas, indicava-se uma composição com pasta de pergaminho ou cola de cartilagem, seguida da aplicação de uma base de preparação para a pintura. O tema é abordado em seus aspectos construtivos, com o método descrito detalhadamente, incluindo raspagem, higienização e imitação dos fios da trama da tela⁹⁸⁷.

O primeiro envernizamento do quadro é indicado como uma etapa importante para preservar as características autorais e a harmonização tonal das cores. A operação de reintegração cromática, a aplicação de esmaltes e o envernizamento final complementam o processo de restauração e são descritos de maneira abrangente⁹⁸⁸.

Em 1866, Giovanni Secco Suardo lançou seu manual *Manuale Regionato per la Parte Meccanica dell'Arte del Restauratore dei Dipinti*⁹⁸⁹ (Figura 26) em Milão, na Itália, no mesmo ano em que Ulisse Forni publicou sua obra em Florença, *Manuale del Pittore Restauratore*⁹⁹⁰ (Figura 27). O manual de Secco Suardo teve uma tiragem inicial de 500

⁹⁸³ Cf. KÖSTER, *Über Restauration alter Oelgemälde by the painter-restorer*, 1827.

⁹⁸⁴ POLERÓ Y TOLEDO, 1853, p. 78.

⁹⁸⁵ [Original] se sigue sin ningún género de duda que la mas delicada de las operaciones anejas á la restauración, es la limpieza de los cuadros. De ella depende la conservación ó la ruina tal vez de una preciosidad del arte. POLERÓ Y TOLEDO, 1853, p. 23, Tradução nossa.

⁹⁸⁶ Ibidem, 1853, p. 15-43.

⁹⁸⁷ Ibid, 1853, p. 47-63.

⁹⁸⁸ POLERÓ Y TOLEDO, 1853, p. 64-93.

⁹⁸⁹ "Manual fundamentado da parte mecânica da arte do restaurador de pintura". Tradução nossa. Cf. SECCO-SUARDO, Giovanni. *Manuale Regionato per la Parte Meccanica dell'Arte del Restauratore dei Dipinti*. Milão: 1866.

⁹⁹⁰ Cf. FORNI, Ulisse. *Manuale del Pittore Restauratore*. Florença: Successori Le Monnier, 1866.

exemplares e esgotou rapidamente, sendo conhecido por sua ênfase na formação histórico-científica dos restauradores e nas técnicas que emergiam na segunda metade do século XIX na Europa no campo da restauração de pinturas⁹⁹¹. Por outro lado, o manual de Ulisse Forni não chegou a ser reimpresso⁹⁹².

Ambos autores consideravam que a formação como pintor era a base para o ofício de Restaurador. Optamos por destacar o texto de Secco-Suardo devido à sua maior disponibilidade na segunda metade do século XIX⁹⁹³.

É relevante observar que, embora Carlos Luiz do Nascimento tenha atuado como Conservador e Restaurador na AIBA até 1876, a obra mencionada de 1866 foi publicada quase seis anos após sua solicitação para aprimorar suas habilidades com mestres do ofício na Europa⁹⁹⁴, em 1860. Entretanto, não conseguimos identificar a aquisição ou presença dessa publicação nas listas de compras e despesas da AIBA durante o período em que Nascimento atuou na instituição, de 1854 a 1876. Uma edição de 1894 está disponível na Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro⁹⁹⁵.

Adicionalmente, vale considerar que, ao participar do concurso para a cadeira de professor substituto de Desenho em 1837⁹⁹⁶, ao observarmos o artigo n. 10 do estatuto de 1831⁹⁹⁷, em vigor na época, o candidato deveria ter conhecimento de, no mínimo, um dos dois idiomas: francês ou italiano. Portanto, não podemos afirmar se houve ou qual teria sido o ponto de contato na rede de relações que proporcionou a Nascimento o acesso ou conhecimento acerca dessa obra.

⁹⁹¹ BONSANTI, 1998, p. 79.

⁹⁹² Em relação a esta questão, Cf. BONSANTI, 1998.

⁹⁹³ Cf. BONSANTI, 1998, p. 79-82.

⁹⁹⁴ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 6079, 1860.

⁹⁹⁵ Atual fundo no qual foram depositadas as obras oriundas da Academia Imperial de Belas Artes. CASTRO, 2013, p. 76.

⁹⁹⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício, 18 ago. 1837, Encadernados, Pasta 6124, Correspondências Recebidas 1833/1843, 1837, p. 184.

⁹⁹⁷ BRASIL. Decreto de 30 de dezembro de 1831.

Figura 26: Secco-Suardo-*Manuale Ragionato per la Parte Meccanica dell'Arte del Restauratore dei Dipinti.*, 1866.



Figura 27: Ulisse Forni, *Manuale del Pittore Restauratore* de, 1866.



O manual de Giovanni Secco-Suardo (Figura 26) descreve e debate a parte mecânica da restauração de pinturas e é uma obra abrangente que aborda diversos aspectos do que seria uma "restauração perfeita"⁹⁹⁸, descrevendo de forma detalhada e sistemática os procedimentos envolvidos no processo.

A primeira parte do texto está dividida em dois capítulos. No primeiro, são abordados métodos para corrigir danos em painéis, como endireitar tábuas, tratar de placas rachadas, cuidar de fissuras e recolocar peças faltantes. Além disso, são discutidas técnicas de consolidação do sistema construtivo em madeira, forração de tecido em pinturas em suporte rígido e maneiras de eliminar o caruncho das tábuas⁹⁹⁹.

Vale notar que uma das contribuições desta publicação reside no estabelecimento de um diálogo direto entre Secco-Suardo, a transposição da obra de Rafael, a Virgem de Foligno, que, na época da publicação, estava exposta no salão do Vaticano, e a obra de Horsin-Deon. Essa discussão sinaliza as transformações que estavam ocorrendo no processo de restauração na Europa.

De acordo com o autor, "todos os outros que falaram de reformas o fez que por acidente e em muito curtas palavras"¹⁰⁰⁰, referindo-se ao extenso trabalho de Jacques-

⁹⁹⁸ Cf. SECCO-SUARDO. *Manuale Ragionato per la Parte Meccanica dell'Arte del Restauratore dei Dipinti*, 1866.

⁹⁹⁹ SECCO-SUARDO, 1866, p. 45-100.

¹⁰⁰⁰ Ibidem, 1866, p. 20.

Nicolas Paillot De Montabert¹⁰⁰¹. Ele indica que o propósito de seu manual era “levantar a primeira borda do que manteve a nobre arte no escuro”¹⁰⁰².

Segundo Secco-Suardo, a primeira operação a ser realizada era preencher as lacunas, emendar os defeitos e corrigir os erros. Para o autor, uma das razões para as alterações nas pinturas a óleo era a execução inadequada de restaurações, o que levavam ao descolamento da tinta devido ao uso de solventes alcalinos ou substâncias que davam às pinturas “um brio efêmero e passageiro”¹⁰⁰³, resultando, eventualmente, no escurecimento da obra.

Secco-Suardo menciona dois problemas relacionados ao tema que vinham ocorrendo: a remoção pontual e a manutenção das pinturas. De acordo com o autor, as diferentes técnicas de restauração levavam a uma espécie de mosaico¹⁰⁰⁴, com receitas e “segredos” agregados e aplicados nas obras¹⁰⁰⁵. Frequentemente, essas abordagens revelavam-se incompatíveis devido à disparidade nos materiais e técnicas utilizados, resultando em danos significativos à integridade da pintura.

Entre os diversos motivos que causavam alterações nas cores, o autor propõe a seguinte interpretação:

As cores de uma pintura são alteradas ou pelo efeito da luz, que destrói e faz desaparecer algumas tonalidades e varia outras, ou pelas substâncias sobre as quais as cores foram aplicadas ou sobrepostas. Estas substâncias, ora por efeito da luz, do ar, mais frequentemente de fumos, ora pelo contacto com algumas cores, dão origem a combinações químicas, algumas das quais produzem alterações de tonalidades, outras apresentam colorações inesperadas.¹⁰⁰⁶

Segundo a obra, os matizes que desapareceram, ficaram amarelados ou escureceram devido à ação da luz, do ar ou dos vapores não podem ser recuperados. Portanto, em geral, Secco-Suardo indica que são reparáveis todas as falhas mecânicas, como rachaduras, rasgos, levantamento de tinta ou aquelas derivadas da sobreposição acidental ou artificial de substâncias inadequadas, tais como tintas de baixa qualidade, colas, albumina, sujeira, fumaça, gorduras, etc. De modo geral, entendia-se que as alterações produzidas pelas reações químicas entre as camadas de tinta e os insumos das preparações da tela eram irreversíveis e decorriam dos métodos adotados pelo artista na realização da obra¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰¹ Cf. MONTALBERT. *Traité complet de la peinture*, 1829-1851.

¹⁰⁰² SECCO-SUARDO, 1866, p. 20.

¹⁰⁰³ *Ibidem*, 1866, p. 22.

¹⁰⁰⁴ *Ibid*, 1866, p. 24.

¹⁰⁰⁵ Em referência as receitas de livros de segredos, como observado no início deste capítulo.

¹⁰⁰⁶ [Original] I colori di un dipinto si alterano o per l'effetto della luce, che distrugge e fa svanire alcune tinte ed altre ne varia, od a cagione delle sostanze sulle quali i colori furono applicati o che ai medesimi vennero sovrapposte. Le quali sostanze, talora per effetto della luce, dell'aria, e più spesso delle esalazioni, tal altra pel contatto con alcuni colori, danno luogo a delle combinazioni chimiche, alcune delle quali producono alterazioni di tinte, ed altre importano coloramento impensato. SECCO-SUARDO, 1866, p. 27-28, Tradução nossa.

¹⁰⁰⁷ *Ibid*, 1866, p. 28-29.

Ressalta-se, portanto, que os locais onde não seria possível restaurar deveriam ser tratados inicialmente “sem o auxílio do pincel”¹⁰⁰⁸ e com cautela. O Restaurador deveria sempre refletir sobre a necessidade de reintegrar apenas algumas partes ou a pintura inteira.

Secco-Suardo dedica uma seção para desenvolver sua visão de um “restaurador perfeito”¹⁰⁰⁹. Segundo o autor, essas qualidades o distinguiriam dos falsos restauradores.

Além disso, quando o restaurador não conhece pelo menos teoricamente todas as operações possíveis, como saber se uma obra é ou não suscetível e merecedora de restauração[...] O restaurador verdadeiro e perfeito também deve ser honesto, moderado, circunspecto, sincero, amante da arte que exerce, bem como de sua própria honra. Deve ter aptidão para mecânica, conhecer a princípios da química, especialmente no que pode ter relação com cores e operações de limpeza, ser dotado de diligência e paciência a todos os testes, e finalmente ser um pintor em toda a extensão do prazo, e versado em todas as práticas de pintura.¹⁰¹⁰

O autor, descreve que o Restaurador deveria ser dotado de diversos conhecimentos e ter o entendimento de todos os ramos em que são divididas as artes. Considerando que, não se poderia esperar que tantas operações de naturezas diferentes sejam realizadas por apenas uma pessoa, mas esperava-se que todas fossem dirigidas pelo restaurador. Sendo essencial conhece-las a fundo.

Nessa perspectiva, o restaurador é aconselhado a atribuir um valor monetário ao seu trabalho de modo a aumentar os preços da obra, sem exceder os limites da moderação, e igualmente é desencorajado a reduzi-los abaixo dos referidos limites estabelecidos¹⁰¹¹.

Não menos importante, destaca que, a arte da restauração é altamente desafiadora e ingrata, exigindo grandes sacrifícios para alcançar o sucesso. O restaurador, não pode se gabar de suas operações, pois a discrição é essencial para preservar a reputação das pinturas restauradas¹⁰¹². A excelência do trabalho muitas vezes passa despercebida, seguindo o axioma de que a melhor restauração é a menos perceptível.

Por esse motivo, o autor alega ser comum o restaurador exagerar na limpeza das pinturas danificando-as. O que teria como propósito conferir à pintura antiga uma

¹⁰⁰⁸ SECCO-SUARDO, 1866, p. 28-29.

¹⁰⁰⁹ Ibidem, 1866, p. 30-44.

¹⁰¹⁰ [Original] Oltre di che, quando il ristauratore non conosca almeno teoricamente tutte le possibili operazioni, come sapere se un'opera sia o non sia suscettibile e meritevole di ristauo [...] Il vero e perfetto ristauratore deve inoltre essere onesto, moderato, circospetto, sincero, amante dell'arte che esercita, non meno che del proprio onore. Deve avere attitudine alla meccanica, conoscere i principii della chimica, specialmente la ciò che può aver relazione ai colori ed alle operazioni del pulimento, esser dotato di una diligenza e pazienza a tutta prova, e finalmente essere pittore in tutta la estensione del termine, e versato nelle pratiche tutte del dipingere. SECCO-SUARDO, 1866, p. 32-33, Tradução nossa.

¹⁰¹¹ Ibid, 1866, p. 33-34.

¹⁰¹² SECCO-SUARDO, 1866, p. 35-36.

sensação de novidade, alinhada ao gosto do restaurador. Nesse sentido alertava que “através da restauração a pintura deve ser reduzida, se possível, ao estado em que se encontrava originalmente”¹⁰¹³. Entretanto, Secco-Suardo pontua que, na prática, muitas vezes essa abordagem é adotada para evitar o trabalho maior que uma limpeza moderada demandaria, em comparação com uma limpeza completa.

É neste sentido que afirma que quem conhece a química não demora em reconhecer as substâncias mais adequadas¹⁰¹⁴, desta forma, pode evitar tudo o que poderia prejudicá-lo. Enquanto, quem não a conhece, emprega meios totalmente opostos às necessidades.

Como mencionado no texto, o motivo da limpeza causar tantos danos, não seria pelas substâncias utilizadas, mas pela forma que eram usadas, sem o devido cuidado, em doses excessivas. Enquanto, segundo o autor, o restaurador diligente as usaria de forma adequada tomando-o processo seguro¹⁰¹⁵.

Para Secco-Suardo¹⁰¹⁶, os resultados da pressa e da paciência são discerníveis: o primeiro leva à deterioração, enquanto o último assegura a conservação. Quando se trata de manutenção, o mesmo princípio se aplica. Fechar uma abertura com massa é uma tarefa rápida, porém, atingir o nível preciso de uniformidade ou textura em relação à superfície circundante exige um investimento substancial de tempo e paciência, muitas vezes demandando repetições até quatro ou cinco vezes.

Na definição do autor, a diferença entre o restaurador e o artista reside na ideia de que, o segundo pode recuperar uma pintura de gênero ou até mesmo uma representação de figura, desde que os danos sejam mínimos. Porém, a tarefa se torna complexa quando se trata de recompor detalhes como pés e mãos¹⁰¹⁷.

Além disso, ao considerar que apenas um indivíduo realiza diversas técnicas, dimensões e gêneros de pintura, o autor sugere que o restaurador evite restaurar obras fora de sua especialização. Nesses casos, é preferível contar com auxiliares habilidosos nos estilos nos quais o restaurador não possui conhecimento¹⁰¹⁸. Esta é a imagem do restaurador genuíno e ideal, como o autor idealiza.

Em relações as técnicas de restauração, Secco-Suardo preconiza que é necessário tomar medidas de precaução contra eventuais pequenos acidentes que possam comprometer a integridade da pintura durante o trabalho.

¹⁰¹³ SECCO-SUARDO, 1866, p. 37.

¹⁰¹⁴ [Original] [...] chi conosce la chimica non tarda a ravvisare le sostanze più atte, ed i modi più opportuni al bisogno, e sa evitare tutto. SECCO-SUARDO, 1866, p. 40, Tradução nossa.

¹⁰¹⁵ Ibidem, 1866, p. 41.

¹⁰¹⁶ Ibid, 1866, p. 37.

¹⁰¹⁷ SECCO-SUARDO, 1866, p. 43.

¹⁰¹⁸ Id, 1866, p. 43-44.

Segundo o autor, a alteração das cores de uma pintura ocorre, por três principais fatores: a exposição a luz, e as variações entre quente e frio, seco e úmido, aos quais a superfície da pintura foi exposta ao longo do tempo; A segunda deriva da falta de adesão entre a base de preparação e a tinta e a terceira está relacionada a falta de coesão da base de preparação. Isso resulta na expansão e contração contínuas do suporte sobre a qual a pintura repousa, como a tela e a base de preparação. Esse problema é acentuado pela exposição à luz solar e ao calor. Nesse sentido, o autor alerta que esses processos exigem cautela do restaurador durante a limpeza, evitando maiores danos a pintura fragilizada¹⁰¹⁹.

Os métodos, técnicas e receitas apresentados na publicação são abrangentes e detalhados abordando desde a preparação até a execução a finalização do processo.

Entre essas, vale destacar a sugestão do químico Antonio von Kramer¹⁰²⁰, que propôs um método de “asfixiar” para mitigar o ataque de insetos utilizando petróleo. Conforme os detalhes fornecidos pelo autor, o processo envolve colocar a pintura dentro de uma caixa forrada de papel, que ficava suspensa a cerca de quinze centímetros da tampa. Dentro da caixa, é colocado um recipiente contendo petróleo natural não purificado¹⁰²¹. A caixa é então vedada, fixada e deixada em local isolado e aquecida, com o objetivo de permitir que o óleo evapore e penetre nas fibras da madeira, eliminando os insetos em causar danos à pintura. O autor testou e enfatiza que é eficaz inclusive “[...] se infiltram por toda parte e penetram nas madeiras mais duras e compactas.”¹⁰²², levando-o a compartilhar a técnica. Além disso, enfatiza que essa abordagem possibilita a penetração em entalhes minúsculos, sem risco de danos.

Para preencher os buracos resultantes do tratamento, uma mistura de serragem de madeira peneirada, cola forte¹⁰²³ diluída e chumbo branco, são sugeridos¹⁰²⁴.

Em resumo, são exploradas diversas abordagens no âmbito da restauração de pinturas, incluindo soluções para o caruncho presentes na moldura, suporte¹⁰²⁵. Sua

¹⁰¹⁹ SECCO-SUARDO, 1866, p. 47.

¹⁰²⁰ Químico que colaborou no aperfeiçoamento de algumas técnicas de coloração da seda nas fiações de Enrico Mylius e foi curador do Museu de História Natural de Milão entre 1844 e 1853. Cf. ZOCCHI, Paola. *Il museo civico di storia naturale di Milano e l'associazionismo scientifico tra otto e novecento*. Milão: Milano citta'dellescienze, 2010, p. 4.

¹⁰²¹ A partir da metade do século XIX, o uso do petróleo se tornou cada vez mais difundido em todo o mundo. A presença natural de petróleo na superfície da Itália estimulou uma atividade sistemática de pesquisa e produção de hidrocarbonetos a partir da metade do século XIX. Cf. VAN DIJK, J.P, et al., 2013.

¹⁰²²[Original] infiltrano ovunque e penetrano nei legni i più duri e compatti. SECCO-SUARDO, 1866, p. 100, Tradução nossa.

¹⁰²³ A cola forte é retirada das partes gelatinosas dos animais e posteriormente diluída em água para ajustar a liga. Quando se trata de transposição de pinturas, uma consistência mais líquida é indicada. A quantidade de água deve variar conforme a necessidade. Para aplicar a cola nas telas de intelaggio e mussoline em diferentes casos de transporte, tornando-a mais líquida, é adicionada uma parte de água e uma parte de mel para cada três partes de cola, imediatamente após retirar do fogo. SECCO-SUARDO, 1866, p. 567-568.

¹⁰²⁴ Ibidem, 1866, p.100.

¹⁰²⁵ SECCO-SUARDO, 1866, p. 98-100.

abordagem reflete uma busca constante por técnicas eficazes, com o intuito de preservar a integridade artística ao mesmo tempo em que se garantem resultados duradouros.

Em alguns casos é inevitável isolar e transportar a pintura de um painel para outro. A prática de transporte se torna necessária quando a preparação da tela perde sua coesão de tal maneira que a obra apresenta bolhas, escamas ou, em casos extremos à separação e queda da camada de pintura¹⁰²⁶.

Na seção 72 o autor indica que o inventor da técnica de transposição de telas permanece desconhecido. No entanto, menciona que a referência mais antiga a operações deste tipo remonta a Domenico Michelini Roman, citando a transferência de uma pintura de Ticiano para outra superfície, em 1729¹⁰²⁷. Um relatório, apresentado na Universidade de Milão e publicado no dossiê em junho de 1864, citando a mesma fonte, afirma que Michelini tentou transferir uma pintura do painel de madeira para a tela, no entanto, não obteve sucesso¹⁰²⁸.

Secco-Suardo, salienta que o francês Robert Picault foi o primeiro a ganhar renome por executá-lo, introduzindo a prática de transferir do painel em madeira para a tela, começando com uma obra de Andrea del Sarto em Versalhes, seguida pelo "São Miguel" de Rafael, em 1752, que estava, em 1866, em exibição no Louvre em Paris¹⁰²⁹.

No final do século XVIII, essa técnica era praticada por mais de um indivíduo no meio artístico¹⁰³⁰. Da mesma forma, destaca a atuação de Hacquins, evidenciando que a técnica continuou a vigorar na França. Em Paris, em 1866, vários artistas realizavam a transferência de obras do painel para a tela, incluindo Mortemartre e seu sobrinho e pupilo Kiewert, "embora não haja conhecimento de tal prática em outros países, caso exista, é extremamente rara"¹⁰³¹.

O autor, utiliza quatro fontes para abordar a "arte de transferência". A mais antiga é um breve apontamento anexado a uma obra póstuma de D'Arlais De Montamy, que versa sobre a pintura em esmalte, impressa em Paris em 1765¹⁰³². Nesse fragmento, é abordada a maneira de transportar a tinta de um suporte para outro, em pinturas a óleo sobre camadas de imprimatura oleosa.

A segunda referência é o relatório oficial do Instituto de França, da transferência da obra "Virgem de Foligno" de Rafael, e o "Assassinato de São Pedro Mártir" por

¹⁰²⁶ SECCO-SUARDO, 1866, p.107.

¹⁰²⁷ ROMAN, *Anecdotes des beaux arts*, 1775, p. 142 apud SECCO-SUARDO, 1866, p. 109.

¹⁰²⁸ Ibid, 1866, p.109-110.

¹⁰²⁹ SECCO-SUARDO, 1866, p. 109-110.

¹⁰³⁰ Idem, 1866, p. 109-110.

¹⁰³¹ Ibidem, 1866, p.111.

¹⁰³² MONTAMY. *Traité des couleurs pour la peintiire en email et sur la porcellaine, précède de l'Art de peindre sur émailj et suivi de plusieurs Mémoires sur différents sujets interessanls*. Paris: Ouvrageposhume de M. D'Arlais de Montamy. chez G, Cavalier, 1765 apud SECCO-SUARDO, 1866, p. 110.

Ticiano. A terceira referência é a obra de Merimée; e a quarta, a publicação de Horsin-Déon¹⁰³³.

Considerando as abordagens delineadas nestas fontes, discorre sobre a comissão composta pelos químicos Guiton-Morveau e Bortholet, e os pintores Vincent e Tonnay, e como essa, desempenhou um papel crucial no desenvolvimento da técnica. No que concerne aos métodos empregados em outros lugares como Londres e São Petersburgo, afirma não se aprofunda em informações detalhadas, no entanto, alega que são realizadas transferência “com sucesso”, nesses lugares¹⁰³⁴.

Secco-Suardo aponta que a primeira necessidade para facilitar o transporte é que a pintura esteja plana, e para conseguir isso é preciso nivelar e fixar todas as partes. Caso o painel não tenha fissuras ou disjunção, inicia-se o processo de molhar repetidamente com água morna, e em seguida, com uma esponja lavar a superfície eliminando a cola e depois, secar bem deixando ao sol¹⁰³⁵.

Se as fendas, forem fechadas somente após a realização do transporte as peças não coincidem, se a pintura não estiver toda no mesmo nível, forma-se um degrau, uma linha, que se cair em alguma parte, como os olhos ou a boca de uma figura, distorce-as, alterando o original¹⁰³⁶.

De acordo com o autor, após isso, é necessário examinar a superfície da pintura, para detectar se e onde há pedaços de cor, e principalmente de base de preparação, pois todas as lacunas devem ser preenchidas. Tendo preparado a superfície da pintura dessa forma, menciona a aplicação do que os franceses denominam de cartonagem, uma vez que, de acordo com o método, apresentado anteriormente, é composto principalmente por papel. Secco-Suardo designam este processo de intelaggio, e intelatura a operação relativa, ao faceamento e suporte temporário, para a tela¹⁰³⁷.

Neste sentido, a catonagem, interlagio ou faceamento, nada mais é do que um suporte provisório capaz de suportar a camada de tinta até que seja firmemente fixada à nova tela ou painel, sem o qual essa camada não teria resistência, devido à sua extrema finura e fragilidade. De acordo com a publicação, a cola utilizada nesse processo necessitava das seguintes características, ter uma boa adesão em substâncias de natureza oleosa, como pinturas a óleo e os vernizes; em segundo, deve ser solúvel em água, mas não facilmente, para que não ceda à umidade indispensável

¹⁰³³ SECCO-SUARDO, 1866, p.111.

¹⁰³⁴ Idem, 1866, p.111.

¹⁰³⁵ Ibid., 1866, p. 113.

¹⁰³⁶ SECCO-SUARDO, 1866, p. 114.

¹⁰³⁷ Ibidem, 1866, p. 117.

para retirar as telas antigas, entre a imprimatura e a base de preparação. E não deve conter nada que possa prejudicar a pintura ou os vernizes¹⁰³⁸.

Consoante o autor, nas primeiras tentativas de transporte, executou testes em pequenas telas, utilizando uma cartonagem composta apenas de papel fixada com cola de amido fervida em água: no entanto, obteve dificuldades de remover o ar que ficava preso entre o papel e a tinta, e substituiu a primeira camada de papel por uma musselina, fixando-a com a mesma cola de amido.

No entanto a cola de amido para musselina secava rapidamente, mesmo que saturada em cola. Por este motivo, aplicava-se a cola de amido na musselina já seca, e posteriormente colocava-a sobre a tela, comprimindo-a para que adira.

Segundo a experiência do autor, a cola de amido ou farinha levava ao menos três vezes mais tempo para secar, do que a cola forte. Esse inconveniente era grave, pois essa umidade por tanto tempo poderia danificar a pintura e as restaurações, além de penetrar e amolecer a base de preparação, fazendo com que o painel se separe¹⁰³⁹.

Para alcançar a consistência desejada, o autor tentou, por conseguinte, uma mistura com suco de alho, e colocou um pouco desse suco também na cola, conseguiu encontrar um meio, que é prender a musselina com cola composta de farinha de trigo fina e leite, à qual foi adicionada uma pequena dose de açúcar, quando estiver muito seco, fixou-a com cola forte não muito espessa, onde se dissolve uma pequena dose de mel¹⁰⁴⁰, para manter um certo grau de flexibilidade. Vale lembrar que a musselina foi preparada previamente com gesso, mastique e fel de boi. Secco-Suardo notou também que a adoção da cola de pergaminho não era necessária, já que a cola forte comum, que os marceneiros usavam, era mais tenaz, custava muito menos e não necessitava de operações complexas para prepará-la¹⁰⁴¹.

Com o interlaggio fatto desta forma fiz a transferência do painél para a tela da bela pintura de Gio. Cima da Conegliano propriedade da Academia Carrara de Bérghamo, e ao mesmo tempo de uma, da mão de Andrea del Sarto, propriedade do meu muito culto amigo Dr. Gio. Morelli Deputado ao Parlamento Italiano, e posteriormente de todos aqueles que me foram confiados para ministrar aulas teórico-práticas sobre a arte de transportar as pinturas antigas de a mesa, da tela e da parede, que tive a honra de levar a Florença no verão de 1864 para uma missão do governo.¹⁰⁴²

¹⁰³⁸ SECCO-SUARDO, 1866, p. 119.

¹⁰³⁹ Ibidem, 1866, p. 120-123.

¹⁰⁴⁰ Ibid, 1866 p. 122.

¹⁰⁴¹ SECCO-SUARDO, 1866, p. 125.

¹⁰⁴² [Original] Con un intelaggio fatto a questo modo ho eseguito il trasporto dalla tavola alla tela del bel dipinto di Gio. Cima da Conegliano di proprietà dell'Accademia Carrara di Bergamo, e contemporaneamente di uno, di mano di Andrea del Sarto, posseduto dal coltissimo mio amico Dott. Gio. Morelli Deputato al Parlamento Italiano, e posteriormente di tutti quelli, che mi vennero dati per ammaestrare gli alunni durante il corso di lezioni teorico-pratiche suir arte di trasportare gli antichi dipinti dalla tavola, dalla tela, e dal muro, che ebbi l'enore di dare in Firenze nell'estate 1864 per incarico governativo. SECCO-SUARDO, 1866, p. 123, Tradução nossa.

Em 1864, Secco-Suardo ministra um dos primeiros cursos de restauração, essa publicação, de certa forma, reflete o que teria sido lesionado. Para o autor, não é suficiente apenas conhecer o material utilizado; é essencial também compreender a técnica para realiza-la.

Em continuidade ao processo de destacamento da pintura do suporte e adesão desta em um novo. Apresenta o sistema utilizado por Carlo Goldoni, restaurador encarregado da Pinacoteca de Modena em meados do século XIX, que possibilitou o traslado de uma pintura consideravelmente grande, datada de 1521, de uma placa de gesso para uma tela, tendo dimensões de 2,33 metros de altura e 2,08 metros de largura¹⁰⁴³.

Após Carlo Goldoni fixar a tela no faceamento com cola, umedeceu o suporte e verificou com uma espátula para determinar se a água, ao percorrer as pequenas rachaduras na camada de tinta, alcançava a imprimatura e amolecia suficientemente a cola de fixação. Esse procedimento foi repetido várias vezes e em diferentes áreas da obra, até que ficou convencido de que estava devidamente amolecida. Em seguida, ele removeu as telas, secou a tinta e colocou uma nova tela sob a pintura, fixando-a com uma cola resistente¹⁰⁴⁴.

A camada de tinta a óleo se separou da base de preparação umedecida, endurecendo em seguida. Goldoni procedeu levantando a tela a partir das bordas, o que, ao subir, resultou na separação da pintura. Dessa maneira, ele conseguiu transportar por completo, recolocando-a posteriormente na tela¹⁰⁴⁵.

Contudo, Secco-Suardo apresenta os contrapontos a este método, considerando que ele é aplicável apenas a pranchas com base de preparação de gesso. Além disso, o operador, opera "no escuro" sem ter a previsão de resultados, caso a água não tenha sido distribuída uniformemente por toda a superfície. Ademais, o longo período de imersão na água afeta negativamente a integridade da pintura e das tintas. O levantamento da tela fixada à pintura acarreta dobras e, por fim, ao retirar a cor junto com parte da imprimatura, o operador fica impossibilitado de avaliar as necessidades da pintura removida¹⁰⁴⁶.

Em comparação, no procedimento realizado por Hacquins, a fim de transportar os painéis da "Virgem de Foligno" de Rafael e do "Assassinato de Fra Pietro Dominicano" de Ticiano, empregava-se uma abordagem que envolvia o uso de duas serras. Uma dessas serras, operando perpendicularmente à pintura, dividiu o painel em duas partes, enquanto a outra, movendo-se horizontalmente, procedeu a cortar a

¹⁰⁴³ SECCO-SUARDO, 1866, p. 130.

¹⁰⁴⁴ Ibid, 1866, p. 130-134.

¹⁰⁴⁵ Idem, 1866, p. 130-134.

¹⁰⁴⁶ Ibidem, 1866, p. 133.

estrutura ao longo do plano posterior. Essa técnica culminou na redução da camada pintada a uma espessura ínfima. Contudo, o autor não recomenda esta prática, salvo em situações excepcionais, quando se trata de uma mesa de pequenas proporções e de considerável espessura¹⁰⁴⁷.

As justificativas que fundamentam a relutância de Secco-Suardo em relação ao método de Hacquins, são as seguintes: o procedimento só é aplicável em painéis de base plana, uma vez que não pode ser adaptada para lidar com contornos sinuosos ou estruturas curvadas. Além disso, para empregar tal procedimento em uma superfície de grandes dimensões, seria necessário o uso de ferramentas e dispositivos especializados, cuja disponibilidade, segundo o autor, seria escassa. Soma-se a questão o fato dessas intervenções poderem exercer pressão e movimentação considerável sobre a placa de madeira, representando um risco para a integridade da obra¹⁰⁴⁸. Outra preocupação reside no uso da serra transversal, sendo complexo garantir uma distribuição uniforme da ferramenta, e mesmo uma discrepância mínima pode resultar em danos ao painel¹⁰⁴⁹.

Ademais, deve-se destacar a iminente ameaça associada à manipulação de uma mesa extensa e constituída por múltiplas partes quando submetida a uma redução extrema em termos de espessura. Em tais casos, muitas placas que a compõem são fixadas por pinos ou encaixes que atravessam a espessura das placas, cuja funcionalidade é comprometida pelo processo de corte. Por fim, o autor pontua que o sistema em questão, caracterizado por sua complexidade e periculosidade, carece de justificativas significativas em termos de economia de tempo e recursos¹⁰⁵⁰.

As desvantagens mencionadas anteriormente não estão presentes no método desenvolvido por Secco-Suardo. O autor combinou as abordagens para fixar a obra com segurança durante o processo de remoção e preparação da base. Após remover o suporte anterior e chegar à base de preparação, é notado que o gesso nem sempre pode ser dissolvido apenas com fricção. Se a fricção não for eficaz, é aconselhável evitar insistir e, em vez disso, remover o gesso usando um ferro. Isso envolve umedecer uma área de cerca de dez centímetros quadrados com água morna e, após algum tempo, utilizar um bisturi curvo para suavizar o suporte, amaciado pela umidade, cortando, em seguida, finas fatias. É importante proceder com regularidade, diluindo o gesso em áreas umedecidas e movendo-se gradualmente para outras partes permitindo a secagem. A operação requer tempo e é crucial para equilibrar as várias elementos da

¹⁰⁴⁷ SECCO-SUARDO, 1866, p. 135-136.

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*, 1866, p. 137-139.

¹⁰⁴⁹ *Idem*, 1866, p. 137-139.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, 1866, p. 137.

imagem e manter a umidade controlada. O uso moderado e cuidadoso da água auxilia no processo, mas o excesso pode ser prejudicial¹⁰⁵¹.

O autor alegava que no método desenvolvido por Hacquins não há a distinção entre as pinturas com preparação de gesso e outras. Levantando a possibilidade de que a pintura de Rafael, descrita anteriormente, teriam sido realizadas sobre uma base de preparação composta por esse material. Em relação à redução dessa camada até a espessura de um papel, sugere-se uma abordagem diferente. Em vez de recorrer à água e à lima, Secco-Suardo indica a utilização de pedra-pomes levemente úmida, quando o suporte da pintura é madeira.

O método proposto por Secco-Suardo supera algumas desvantagens apresentadas em abordagens anteriores, combinando técnicas de remoção e preparação para alcançar resultados mais seguros e controlados.

. Segundo o autor, o transporte de pinturas em tela apresenta três casos principais, independentemente de terem sido removidas até a imprimatura ou a base de preparação¹⁰⁵²:

1. Telas que foram previamente untadas com cola de farinha antes da aplicação da imprimatura.

2. Telas preparadas com cola de farinha, mas que posteriormente receberam substâncias oleosas ou resinosas. O autor alega que isso ocorria frequentemente¹⁰⁵³.

3. Telas às quais foi aplicada uma impregnação mista sem qualquer preparação, sendo essas as menos comuns.

No que diz respeito aos procedimentos de preparação, o tratamento das telas para transporte é similar ao das pinturas em painéis. Isso envolve limpeza, fixação das áreas fragilizadas com cola para minimizar o risco de descascar, desprendimento da tela da moldura, limpeza dos nós e remendos visíveis, aplicação de papel e passagem a ferro, seguida por corte das bordas sem pintura para posterior aplicação do faceamento¹⁰⁵⁴.

Também indica os preparativos considerando que, se a pintura tiver bolhas, elas deveriam ser perfuradas. Se houver rasgos ou cortes, as partes individuais deveriam ser realinhadas antes de proceder à operação. Para isso, é aconselhava reforçar as com pedaços de papel ou tela fina aplicadas ao verso da imagem com cola de amido, antes de iniciar a operação de levantar a pintura da tela antiga¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵¹ SECCO-SUARDO, 1866, p. 145.

¹⁰⁵² Ibidem, 1866, p. 160-161.

¹⁰⁵³ Idem, 1866, p. 160-161.

¹⁰⁵⁴ Ibid., 1866, p. 161-162.

¹⁰⁵⁵ SECCO-SUARDO, 1866, p. 163-164.

O autor menciona que a aplicação de cola de farinha é a mais comum. Esse procedimento permitia criar uma superfície mais suave na tela, possibilitando que a base de preparação fosse aplicada de maneira mais fina e menos quebradiça. Essa camada de cola atua como intermediário, impedindo que a nova tela entre em contato direto com a base de preparação ou a imprimatura.

Segundo o autor, para alcançar uma perfeita igualdade ao fazer acréscimos ou recolocar grandes partes de uma pintura em uma tela, era comum recorrer a peças de outras pinturas de pouco valor artístico que possuíssem as mesmas características e rugosidades da área que precisava ser recomposta. Essas peças são integradas no quadro durante o alinhamento¹⁰⁵⁶.

Portanto, para atingir o objetivo da igualdade perfeita, quando alguém é forçado a fazer adições ou substituir peças grandes o suficiente. Numa pintura sobre tela costuma-se usar pedaços de outras pinturas sem valor artístico¹⁰⁵⁷

Contudo, frequentemente essas pinturas possuíam a base de preparação muito grossas ou as telas eram grosseiras, de tal forma que, mesmo com diligência no processo de alinhamento, suas junções continuam visíveis e eventualmente ressurgiam. Para evitar esse problema, o transporte é uma solução eficaz, pois ao remover a tela, a camada de imprimatura, base de preparação e até a pintura podem ser diluídos, reduzindo a camada a uma espessura que não causasse danos¹⁰⁵⁸.

No caso de enxertar peças em um quadro, o autor descreve o seguinte procedimento: a tela escolhida era estendida sobre uma superfície plana, alinhada com a tela a ser restaurada, de modo que os fios das duas telas estivessem na mesma direção. Com uma ferramenta afiada, é feito o percurso das bordas da tela rasgada, cortando também o formato do exerto da lacuna na tela subjacente, obtendo assim um pedaço correspondente à área a ser preenchida. Esse processo é repetido para vários furos, perdas e rasgos, e as peças resultantes são colocadas em seus lugares adequados. Uma fita de papel é aplicada nas junções e, em seguida, o intelaggio é formado¹⁰⁵⁹. Depois de secar, as telas antigas são cuidadosamente removidas, o novo tecido preparado é alisado, e o processo de realinhamento dos fios é realizado, de forma similar as práticas utilizadas na França¹⁰⁶⁰.

Segundo o autor, em Paris até aquele momento, poucas vezes era removida toda a base de preparação, e raramente chegava-se à imprimatura. Quando descamações na policromia eram encontradas, elas eram fixadas com cola forte. Além

¹⁰⁵⁶ SECCO-SUARDO, 1866, p. 167-168.

¹⁰⁵⁷ [Original] Quindi per ottenere lo scopo di una perfetta eguaglianza, allorquando si è costretti a fare delle aggiunte, od a rimettere dei pezzi abbastanza grandi in un dipinto sulla tela si usa adoperare dei pezzi di altri quadri di nessun valore artistico. SECCO-SUARDO, 1866, p. 167-168, Tradução nossa.

¹⁰⁵⁸ Idem, 1866, p. 167-168.

¹⁰⁵⁹ Ibidem, 1866, p. 169.

¹⁰⁶⁰ SECCO-SUARDO, 1866, p. 170.

disso, a aplicação de cartonagem, interlaggio ou faceamento, composta por um fino tecido e camadas de papéis sobrepostos, era realizada, seguida do destaque da tela antiga por umedecimento ou destruição do painel por métodos mecânicos. Até esse ponto, não havia uma diferença notável entre o método parisiense e o apresentado pelo autor. As discrepâncias notáveis entre os dois métodos surgiam apenas quando se tratava da tela antiga ou da destruição do painel.

Conforme Merimée, a remoção seria efetuada, mas a maneira exata não estava clara. Segundo Horsin-Déon, a remoção deveria ser feita por pulverização total ou parcial, de forma uniforme. Secco-Suardo pondera que Horsin-Déon não distingue entre imprimatura e a base de preparação, o que gera ambiguidade em suas afirmações. A informação teria sido obtida com restauradores de Bruxelas que trabalhavam em Paris e indicavam que a base de preparação era diluída e raramente removida. Quando removida, era substituída por camadas de chumbo branco em óleo¹⁰⁶¹.

Em relação à ação do óleo em tintas antigas, uma divergência de opiniões entre os italianos e os franceses é destacada pelo autor. Enquanto alguns afirmam que as bases gordurosas são prejudiciais para pinturas antigas, outros, como Mérimée¹⁰⁶², sugerem a dissolução do óleo e sua utilização em várias etapas do processo de restauro¹⁰⁶³.

Para o autor, a discrepância entre essas abordagens levanta questões sobre a prática e teoria francesas, visto que os italianos enfatizam a prejudicialidade das bases oleosas, enquanto os franceses, como Mérimée, aconselham o uso de óleo, ainda que de forma reduzida, em diferentes estágios da restauração, incluindo a aplicação de óleo misturado com aguarrás para fixação. Essas divergências levam o autor a questionar a compatibilidade entre as técnicas.¹⁰⁶⁴

Segundo Secco-Suardo, as opiniões divergentes sobre o uso do óleo nas pinturas antigas são evidentes. Não deixa de reconhecer que Mérimée e outros defendiam a aplicação de uma nova base de preparação após a remoção da tela antiga. Mérimée sugere a utilização de uma mistura de chumbo branco e óleo de linhaça espessado para fixar as pinturas em locais úmidos. Em casos em que a cor não adere bem à base de preparação, o autor recomenda a fixação do pigmento com cola, tanto em painéis quanto em telas¹⁰⁶⁵.

Conforme apontado por Secco-Suardo, o Sr. Gaetano Giordani, Inspetor da Galeria Real de Arte de Bolonha, em sua publicação de 1840, sobre diversas pinturas

¹⁰⁶¹ SECCO-SUARDO, 1866, p. 173-174.

¹⁰⁶² Cf. MÉRIMÉE, 1830.

¹⁰⁶³ SECCO-SUARDO, 1866, p. 174-175.

¹⁰⁶⁴ Idem, 1866, p. 174-175.

¹⁰⁶⁵ Ibidem, 1866, p. 173-174.

em afresco e tela¹⁰⁶⁶. Descreve a transposição de uma obra de arte de autoria de Innocenzo Francucci de Imola, restaurada por Agostino Govoni, de Bolonha. Giordani escreve a Secco-Suardo, destacando que, com base nos registros da Academia, a operação em questão, teve início por mãos de um pintor saxão, cuja atividade remonta 1784. Após desmontar a estrutura original do painel e alcançar o substrato de gesso subjacente, o pintor saxão optou por abandonar o empreendimento, legando a obra inacabada de Govani. Posteriormente, essa composição foi retomada e finalizada por Agostino Govani¹⁰⁶⁷ em 1825. Secco-Suardo destaca que sua técnica de restauração seria semelhante a executada por Govani.

Entretanto, Secco-Suardo observava que a simples fixação não é suficiente quando há um descolamento generalizado entre camada de pintura e a base de preparação. Nesses casos, ele critica a prática parisiense de aplicar uma ou mais camadas de tinta a óleo no verso após a remoção da tela, alegando que essa abordagem não resolve a falta de aderência real e poderia resultar em problemas recorrentes¹⁰⁶⁸. Em contrapartida, sugere que a fixação da camada de policromia por meio da aplicação de cola forte, com possíveis adições mínimas de óleo, auxiliando a estabilizar os desprendimentos dos craqueles. Desaprova a aplicação do óleo como solução para os problemas de aderência.

Segundo o autor, em situações em que a aderência da tinta à base de preparação é comprometida, ele sugeria-se um método que envolve aplicar uma mistura de óleo de papoula, engrossado com ar, aguarrás e tinta âmbar¹⁰⁶⁹. Isso é feito para assegurar uma fixação uniforme e duradoura da tinta à base. Após a aplicação, a obra é exposta ao sol ou calor suave permitindo a penetração da mistura na base. Em seguida, recomendava passar na base posterior da pintura desprovida de suporte uma solução de potássio ou soda caustica antes de aplicar uma nova tela¹⁰⁷⁰.

Um das técnicas até então pouco discutidas em outros manuais, é a colocação do forro, também denominado de reentelamento. Segundo o autor, esse processo não se tratava apenas de aplicar uma tela de reforço sob a antiga, mas sim de uma operação de máxima simplicidade que esconde perigos significativos, exigindo grande diligência e conhecimento especializado¹⁰⁷¹.

¹⁰⁶⁶ “Notas sobre várias pinturas destacadas da parede e transferidas para tela e principalmente de uma grandiosa execução magistral de Guido Reni e admirada em um nobre palácio de Bolonha”, Tradução nossa. GIORDANI, Gaetano. *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro e trasportate su tela e specialmente di una grandiosa con maestria eseguita da Guido Reni ed ammirata entro nobile palazzo in Bologna*, 1840 apud SECCO-SUARDO, 1866, p. 200-201.

¹⁰⁶⁷ Idem, 1866, p. 200-201.

¹⁰⁶⁸ SECCO-SUARDO, 1866, p. 1798.

¹⁰⁶⁹ SECCO-SUARDO, 1866, p. 179-180.

¹⁰⁷⁰ Idem, 1866, p. 179-180.

¹⁰⁷¹ Ibidem, 1866, p. 283.

A diferenças nos métodos e na atenção aos detalhes são apontadas como impactantes no alinhamento, conseqüentemente diferindo na qualidade do trabalho executado, o que afeta a integridade e o aspecto da obra. Além disso, o autor destaca a importância da escolha da tela adequada, enfatizando características como robustez e densidade. Uma tela demasiadamente espessa, de trama fechada e tecido grosso, pode apresentar riscos, prejudicando a aderência da cola ou massa impactando negativamente na durabilidade da pintura¹⁰⁷².

Conforme a publicação, a escolha da tela envolve considerar fatores como a natureza dos fios, a uniformidade da espessura e a ausência de nós. Ele também aponta para a importância de utilizar colas ou mastiques mais líquidos ao trabalhar com telas densas, visando uma absorção eficaz. Em resumo, destacava-se a complexidade e a necessidade de conhecimento técnico neste processo, enfatizando a importância da escolha criteriosa da técnica e dos materiais para garantir a conservação adequada das obras.

De acordo com Secco-Suardo, na França, antes de ser reentelada, a pintura era submetida a várias passagens de ferro quente, não só para estica-la, mas também para suavizar a superfície da pintura. O autor expressa desaprovação por essa prática, argumentando que o excesso de suavidade compromete a autenticidade da obra, comparando-a a restauradores que exageram na limpeza de pinturas antigas, removendo os vestígios naturais do tempo. Para o autor, cada objeto possui um caráter próprio que não deveria ser distorcido¹⁰⁷³.

Destacava-se a importância de uma restauração discreta e pouco perceptível, ressaltando que o reentelamento era uma etapa importante nesse processo. Ele faz referência à sua abordagem pessoal, em que utiliza gesso para a execução de pinturas.

O autor também esclarece seu envolvimento em competições e sua relação com as instituições acadêmicas. Ele enfatiza que sua participação incluiu a introdução de dessa nova indústria, levando a Itália a adotar práticas vindas da França¹⁰⁷⁴.

Vale considerar a técnica apresentada para “retomar as cores das pinturas”, entre as abordagens utilizadas, o processo explorava a invenção de Max Joseph Pettenkofer, encontrado na Carta de Patentes concedida pelo Governo britânico, assim como o processo, mencionado anteriormente, de D'Arlais de Montamy. Nesse procedimento, a superfície da tela é exposta a uma atmosfera saturada de vapores de álcool, à temperatura ambiente. O processo solubilizaria o verniz resinoso que absorveria o álcool da atmosfera, e conseqüentemente reestabeleceria a coesão do

¹⁰⁷² SECCO-SUARDO, 1866, p. 198-200.

¹⁰⁷³ Idem, 1866, p. 198-200.

¹⁰⁷⁴ Ibidem, 1866, p. 186-291.

verniz proporcionando o efeito óptico de que a obra havia retomado seu aspecto original, sem interferir fisicamente na pintura¹⁰⁷⁵.

O autor descreve o aparelho mais adequado para esse método como uma caixa de madeira, revestida internamente como uma chapa de zinco, onde a pintura é suspensa acima do álcool. O procedimento acontece de maneira gradual, permitindo a observação do processo. Contudo, a configuração do aparelho deveria ser adaptada dependendo da pintura.

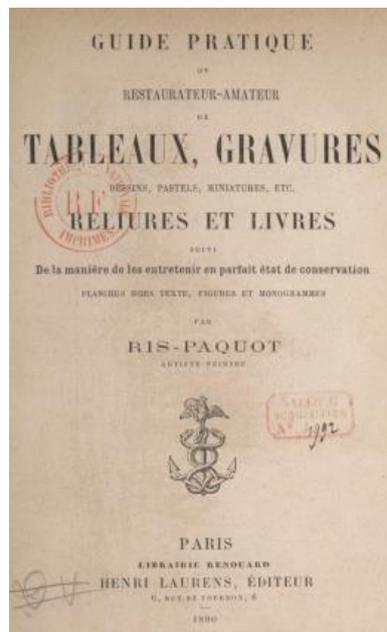
O texto contrasta o método de Pettenkofer, que atua diretamente na superfície da pintura, com as instruções de Montamy¹⁰⁷⁶, que propunha um método envolvendo a aplicação de uma composição à base de gordura de rim de boi, óleo de noz, chumbo branco moído e terra amarela na parte de trás da tela para reviver as cores das pinturas¹⁰⁷⁷. Desta forma, Giovanni Secco-Suardo aborda a variedade de técnicas aplicadas na conservação e restauração das pinturas a óleo, contrastando-as, testando e apresentando o resultado em seu trabalho.

3.4. Manuais de transição: Entre os séculos XIX e XX.

Figura 28: MACEDO, Manuel. *Manual do Pintor Restaurador*, 1885



Figura 29: RIS-PAQUOT, *Guide pratique du restaurateur-amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures, etc. reliures et livres*, 1890.



¹⁰⁷⁵ SECCO-SUARDO, 1866, p. 339.

¹⁰⁷⁶ MONTAMY, 1765, p. 228 apud SECCO-SUARDO, 1866, p. 339.

¹⁰⁷⁷ SECCO-SUARDO, 1866, p. 339-340.

Na segunda metade do século XIX, iniciava-se um novo ciclo de manuais que fundamentaram a transição para o século XX, ao menos no Brasil, em Portugal e na França.

Em 1873, Oscar Edmond Ris-Paquot, publicava em Paris a obra *L'art de restaurer les tableaux anciens et modernes ainsi que les gravures* (Figura 29), a qual, em 1881 é traduzida e quase que integralmente, utilizada por Manuel Macedo, em sua obra *Restauração de Quadros e Gravuras*¹⁰⁷⁸.

Neste sentido, vale notar que a seção da publicação de Macedo dedicada à restauração de pinturas é substancialmente menor em comparação com a restauração de gravuras. Além disso, as informações apresentadas por Macedo são em grande parte uma reinterpretação das publicações de Ris-Paquot¹⁰⁷⁹ e Alfred Bonnardot¹⁰⁸⁰, apropriando-se de algumas das suas reflexões¹⁰⁸¹. Como ele próprio se refere, ao apresentar seu manual, o texto era um recopilado dos “tratados especiais mais dignos de confiança”¹⁰⁸². Sua motivação residia na preocupação com a possibilidade de perda de obras antigas e monumentos, seja devido à negligência de seus proprietários ou a intervenções inadequadas de restauração¹⁰⁸³. Neste sentido, optamos por apresentar o texto de Macedo por ser em língua portuguesa e, quando suscitada, a mesma questão no manual de Ris-Paquot, inserimos o trecho em comparação.

O livro de Manuel de Macedo (Figura 28), publicado em 1881, integra a série denominada “Bibliotheca do Povo” e recebeu a Medalha de Ouro na Exposição do Rio de Janeiro. Por outro lado, a publicação de Macedo, teve uma circulação limitada entre 1881 e 1913¹⁰⁸⁴. Este livro foi o único em língua portuguesa disponível tanto em Portugal quanto no Brasil durante esse período e foi editado pela Empresa Horas Românticas, que tinha sede em Portugal e filial no Brasil. A Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, possui uma cópia, de 1885, desse livro, que foi adicionada ao acervo da instituição somente em 11 de julho de 1905, conforme registrado no livro de Compras, juntamente com outros 27 volumes dessa coleção, publicados entre 1883 e 1901¹⁰⁸⁵.

¹⁰⁷⁸ Cf. MACEDO, Manuel de. *Restauração de quadros e gravuras*. Lisboa: David Corazzi, 1885.

¹⁰⁷⁹ Cf. RIS-PAQUOT, Oscar Edmond. *L'art de restaurer les tableaux anciens et modernes ainsi que les gravures, contenant la manière de les entretenir en parfait état de conservation*. Amiens: Chez l'auteur, 1873.; RIS-PAQUOT, Oscar Edmond. *Guide pratique du restaurateur-amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures, reliures et livres, suivi de la manière de les entretenir en parfait état de conservation, planches hors-texte, figures et monogrammes*. Paris: Henri Laurens, 1890.

¹⁰⁸⁰ Cf. BONNARDOT, Alfred. *Essai sur l'art de restaurer les estampes et les livres; ou Traité sur les meilleurs procédés pour blanchir détacher décolorier réparer et conserver les estampes lires et dessins*. Paris: Castel, ed. 2, 1858.

¹⁰⁸¹ CASANOVA, 2011, p. 28.

¹⁰⁸² MACEDO, 1885, p.4.

¹⁰⁸³ ALMEIDA, 2016, p. 89 apud SLAIBI, 2019, p. 39-40.

¹⁰⁸⁴ SLAIBI, 2019, p. 119.

¹⁰⁸⁵ COMPRAS, 1895-1901, p. 252, 256 e 258. LIVRO de Registros de Compras. Rio de Janeiro, 1876-1895. Coleção Biblioteca Nacional. Divisão de Manuscritos. FBN, Divisão de Iconografia apud SLAIBI, 2019, p. 39-40.

O autor, trabalhava como “escritor, pintor, cenógrafo, ilustrador e conservador português do Museu Nacional de Belas Artes de Lisboa”¹⁰⁸⁶, sua obra apresenta os tópicos de contrafações, falsificações de telas antigas e de firmas, limpeza e restauração de quadros a óleo, verificação da autenticidade, métodos para remover vernizes, o uso de diferentes tipos de vernizes, concerto de telas, utilização do betume, retoque e a oficina do restaurador, incluindo materiais e utensílios.

A oficina do restaurador, de acordo com Macedo, requer familiaridade com materiais e utensílios essenciais. O retoque das obras é abordado, assim como o tratamento de manchas e nódoas, incluindo substâncias oleosas, ceras, resinas e vernizes. O processo de restauração é explorado, incluindo aspectos como rasgos e buracos, e a conservação das gravuras.

Macedo acreditava que a restauração de obras de arte possui uma relevância significativa para a conservação de pinturas. Um de seus principais benefícios seria a capacidade de combater a proliferação de contrafações, imitações e substituições fraudulentas que ocorriam nos museus, galerias e coleções particulares¹⁰⁸⁷. Segundo o autor, é crucial compreender métodos para verificar a autenticidade de quadros antigos, bem como dominar os meios para remover vernizes.

Para Macedo, “há casos em que a restauração prejudica”¹⁰⁸⁸. Nesses, é essencial que o restaurador, saiba identificar quando interromper o processo. Seria, portanto, fundamental ao profissional não substituir a autoridade do artista¹⁰⁸⁹.

Assim como Ris-Paquot¹⁰⁹⁰, Manuel de Macedo¹⁰⁹¹ compreende que a atividade do restaurador abrange duas vertentes distintas: a restauração e o retoque. A restauração exige um conhecimento abrangente dos processos de pintura utilizados ao longo das diferentes épocas e escolas artísticas, bem como uma compreensão profunda das causas de deterioração das obras. Por outro lado, o retoque é apresentado como a parte artística do trabalho do restaurador, envolvendo a capacidade de imitar o estilo único de diversos pintores e a interpretação da forma e da cor de suas obras.

Portanto, para estes autores, a restauração seria uma atividade complexa que demanda uma combinação de habilidades técnicas e artísticas, além de um discernimento cuidadoso, a fim de preservar a integridade e a autenticidade das obras¹⁰⁹². Macedo, considerava importante o anexo de documentos referentes a proveniência das obras nos processos de compra e venda de pinturas.

¹⁰⁸⁶ SLAIBI, 2019, p. 119.

¹⁰⁸⁷ MACEDO, 1885, p. 5; RIS-PAQUOT, 1890, p. 7.

¹⁰⁸⁸ MACEDO, 1885, p.6.

¹⁰⁸⁹ RIS-PAQUOT, 1890, p. 1-3.

¹⁰⁹⁰ RIS-PAQUOT, 1890, p. 21.

¹⁰⁹¹ MACEDO, 1885, p.6.; ALMEIDA, 2016, p. 90 apud SLAIBI, 2019, p. 119-120; 265.

¹⁰⁹² MACEDO, 1885, p.6.; RIS-PAQUOT, 1890, p. 21.

Vale pontuar que ao final do século XIX, a visão majoritária para a formação do profissional de restauração seria a de “pintor-restaurador” ou “artista-restaurador”, apresentada por Horsin-Déon e Secco- Suardo. Uma das características que distinguia esse profissional, seria que o restaurador deveria ter o conhecimento específico das causas de danos às pinturas. Além disso, seria essencial que esse profissional compreendesse os materiais e as técnicas apropriadas para restaurar as obras danificadas.

A arte-ofício do restaurador de quadros está tradicionalmente dividida em duas seções distintas: - a restauração e o retoque.

A primeira exige um conhecimento cabal dos diversos métodos de pintura, usados pelas varias e numerosas escolas desde as suas epochas mais primitivas; uma investigação e observação constante das muitas causas de ruina a que se acham expostos os quadros, seja pela acção do tempo, já pelo descuido e ignorância d'aquelles que os possuem ou a cuja guarda foram confiados, e um estudo paciente e laboriosíssimo dos processos materiaes applicaveis á conservação e certos quadros avariados.

A restauração é portanto, apenas um officio, imhora difícil; o retoque constitue a parte artística do mestér do restaurador, pois o bom restaurador não pode deixar de ser um pintor consumado e possuidor de talento¹⁰⁹³.

De certo um desdobramento do que estava apresentado nos manuais europeus de início e meados do século XIX. Outra característica da obra de Ris-Paquot, é a distinção entre a restauração e o retoque. A restauração estava relacionada aos processos técnicos de conservação da pintura, enquanto o retoque envolveria a parte artística da restauração, exigindo habilidades de pintura e o entendimento do estilo do artista¹⁰⁹⁴.

Em particular, o autor destaca o problema das falsificações de quadros, que se tornaram uma preocupação significativa. Com a ascensão da pintura a óleo em meados do século XVI, teriam surgido muitos pintores talentosos e escolas de arte em toda a Europa¹⁰⁹⁵. Isso levou a uma ampla produção de obras de arte, tornando-se um alvo comum para falsificadores.

Os discípulos frequentemente copiavam ou imitavam as composições e estilos de seus mestres. Quando esses discípulos possuíam talento, suas cópias eram de boa qualidade ou, pelo menos, aceitáveis¹⁰⁹⁶. No entanto, essa prática também resultava na produção de um grande número de obras de qualidade duvidosa. Essas, eram frequentemente desenterradas por “exploradores da credulidade ingênua”¹⁰⁹⁷, que as restauravam, retocavam e inseriam assinaturas, firmas e monogramas falsos.

¹⁰⁹³ MACEDO, 1885, p.6

¹⁰⁹⁴ RIS-PAQUOT, 1890, p. 21.

¹⁰⁹⁵ Idem, 1890, p. 21.

¹⁰⁹⁶ Id, 1890, p. 21.

¹⁰⁹⁷ MACEDO, 1885, p.7.

Essas falsificações incluíam tanto o nome de grandes mestres quanto de pintores que nunca existiram. Em alguns casos, as biografias eram forjadas, criando uma história convincente que contribui para aumentar o valor da obra¹⁰⁹⁸.

Em complementação, são descritos métodos que eram comumente usados por falsificadores para conferir uma aparência antiga e artística a obras relativamente modernas e de menor qualidade. Esses métodos incluem sujar a superfície da pintura com materiais diversos para dissimular imperfeições e criar uma aparência de envelhecimento¹⁰⁹⁹.

Além disso, os falsificadores aplicavam vernizes e produtos químicos para alterar a aparência das tintas, dando-lhes uma qualidade envelhecida. A exposição da obra a fatores como fumaça, calor artificial e luz solar também era usada para criar rachaduras e desgaste na superfície da pintura, imitando os efeitos do tempo sobre obras genuinamente antigas. Essas técnicas dificultavam a detecção da fraude por parte de indivíduos sem conhecimento especializado em restauração de obras de arte¹¹⁰⁰. Conforme observado em Horsin-Déon, diversas técnicas de envelhecimento e simulação de “patena”¹¹⁰¹ era utilizado para harmonizarem as restaurações com a obra original. Segundo Macedo, ainda assim, um restaurador experiente conseguiria detectar essas fraudes com base na harmonia geral da obra, descrita como o resultado da fusão natural das tintas e do verniz ao longo do tempo¹¹⁰².

Naquela época, os falsificadores costumavam aplicar a assinatura ou a monograma do artista diretamente sobre a camada de verniz que cobria o quadro. Eles então reaplicavam o verniz, buscando esconder o artifício. No entanto, essa prática foi contraposta identificando as assinaturas que não faziam parte da camada de policromia, o que indicava ser “pelo menos, suspeita”¹¹⁰³. Os falsificadores, então, adotaram um novo método, gravando a assinatura diretamente na tela. Isso envolvia a incisão das letras superficialmente na pintura e a inserção das letras com betume e argamassa de cor apropriada. Para finalizar, uma camada adicional de verniz aplicada por cima.

Embora esse método tenha sido eficaz por um tempo, eventualmente foi usado em excesso e aplicado a telas de qualidade tão duvidosa que a simples presença de uma assinatura ou monograma passou a ser vista com desconfiança. Em alguns países, o autor afirma que os colecionadores adotaram uma abordagem mais cautelosa ao comprar obras de arte. Eles preferiam adquirir obras com histórias bem documentadas,

¹⁰⁹⁸ Ibidem, 1885, p.7-8.

¹⁰⁹⁹ Idem, 1885, p. 8.

¹¹⁰⁰ MACEDO, 1885, p. 8-9.

¹¹⁰¹ Atualmente denominada de “pátina”.

¹¹⁰² MACEDO, 1885, p. 9

¹¹⁰³ Ibidem, 1885, p. 10

analisando meticulosamente a proveniência e investigando todas as circunstâncias que pudessem confirmar ou questionar a autenticidade das pinturas. Esse processo acabou por tornar-se prática comum entre os colecionadores e conhecedores do meio¹¹⁰⁴.

Antes de iniciar qualquer restauração em um quadro a óleo, o autor enfatiza a importância de verificar se o quadro é genuinamente antigo e valioso. Existem duas maneiras de determinar a antiguidade de uma pintura. A primeira envolve a aplicação de pressão sobre as áreas onde a tinta é mais espessa usando uma espátula de marfim, uma faca de corte de papel ou uma unha. Se a tinta ceder e formar um vinco perceptível, a pintura era considerada moderna, especialmente se o vinco for profundo. Por outro lado, pinturas mais antigas tendem a ter tintas mais endurecidas com o tempo¹¹⁰⁵.

A segunda maneira, é usar uma raspadeira em um ponto da pintura, de preferência onde as tintas mais claras estão localizadas, pois essas áreas geralmente são mais espessas. Se a tinta se soltar em escamas duras que se reduzem a pó fino e impalpável, a pintura é considerada antiga e genuína. No entanto, se a tinta se destacar imperfeitamente e tender a enrolar-se em tiras, a pintura é considerada recente ou provavelmente sofreu retoques¹¹⁰⁶.

Depois de determinar a antiguidade do quadro, o próximo passo seria avaliar se a pintura em si é de qualidade suficiente para justificar os custos de restauração, pois esse processo poderia ser dispendioso. Nesse sentido, vale ressaltar que, assim como nas publicações do começo do século XIX, que traziam a discussão de custo-benefício relacionado a execução das atividades mais interventivas, essas são reflexionadas por Macedo, em conformidade com Ris-Paquot.

O autor destaca a importância de proceder com cautela, sugerindo que se comece com uma área pequena da pintura para fazer experiências. A saliva e um pano podem ser usados para limpar uma pequena área verificando suas condições. No entanto, alerta que esse método pode ser prejudicial à saúde do restaurador. Menciona-se, em complementação, o uso de sabão diluído em água como alternativa, mas apenas em telas “muito lisas ou muito recamadas de verniz incorporado”¹¹⁰⁷.

Para uma limpeza mais eficaz e segura, o autor recomenda o uso de urina, que é naturalmente morna e contém ácido e sais em pequenas quantidades. A urina é aplicada à tela com uma esponja, amolecendo e dissolvendo impurezas na superfície da pintura. Após alguns minutos, uma raspadeira flexível é usada para remover

¹¹⁰⁴ Ibid., 1885, p. 10-11.

¹¹⁰⁵ MACEDO, 1885, p. 21.; RIS-PAQUOT, 1890, p. 18.

¹¹⁰⁶ MACEDO, 1885, p. 21.; RIS-PAQUOT, 1890, p. 18.

¹¹⁰⁷ Ibidem, 1885, p. 22.

cuidadosamente as impurezas soltas, sem arranhar o verniz. Essas etapas são repetidas até que a tela esteja limpa¹¹⁰⁸.

Por fim, a tela é lavada com água pura e seca cuidadosamente com um pano para evitar a constipação do verniz causada pela umidade¹¹⁰⁹.

Quanto à remoção do verniz, o autor explica que os vernizes são obtidos dissolvendo resinas em álcool ou óleos essenciais. Em complementação, explica que os vernizes eram aplicados nas pinturas para proteção contra o contato com o ar e a umidade, além de manter o brilho e a intensidade das cores a óleo. Ele descreve três tipos que eram comumente utilizados: verniz de espírito, verniz graxo e verniz de essência, destacando suas características e usos específicos na conservação e proteção das obras de arte¹¹¹⁰.

O verniz de espírito, composto de sandaraca, almecega e terebintina veneziana, era conhecido por realçar a luminosidade das cores, mas com o tempo tendia a amarelar as pinturas, prejudicando a relação dos matizes e conseqüentemente a qualidade geral da obra¹¹¹¹.

O verniz graxo, feito de goma copal ou âmbar dissolvido em óleos graxos ou uma combinação de óleo de linhaça, terebintina e goma-laca, é desaconselhado atualmente para uso em pinturas a óleo devido à sua opacidade e tonalidade excessivamente escura, que prejudicam a harmonia das cores¹¹¹².

Por outro lado, o verniz de essência, composto por óleos essenciais, almecega e terebintina veneziana, é um verniz quase transparente que não escurece a pintura e preserva sua qualidade. E essa era a escolha recomendada para a proteção de pinturas a óleo¹¹¹³.

Após identificar o verniz utilizado, procedia-se à sua remoção cuidadosa¹¹¹⁴. Segundo o autor, para a remoção de verniz de espírito, começa-se preparando pequenas almofadas de algodão, chamadas de "bonecas", que são embebidas em solventes específicos. Geralmente, dois solventes são utilizados: essência de terebintina e álcool. A essência de terebintina é empregada para amolecer o verniz e realçar as cores da pintura, enquanto o álcool e em seguida removia qualquer resíduo

¹¹⁰⁸ MACEDO, 1885, p. 23.; RIS-PAQUOT, 1890, p. 23-24.

¹¹⁰⁹ "camada impoeirada de fungos, imperceptíveis a olho nú, que a humidade estende como se fôra um véu sobre a superfície do verniz, e cuja existencia ameaça sempre a solidez dos quadros". MACEDO, 1885, p. 23.

¹¹¹⁰ MACEDO, 1885, p. 24.

¹¹¹¹ Idem, 1885, p. 24.

¹¹¹² MACEDO, 1885, p. 24-25.; RIS-PAQUOT, 1890, p. 26.

¹¹¹³ MACEDO, 1885, p. 26.; RIS-PAQUOT, 1890, p. 27.

¹¹¹⁴ MACEDO, 1885, p.26-28.; RIS-PAQUOT, 1890, p. 28-29.

restante, com movimentos circulares a partir do centro da tela em direção às bordas e cantos¹¹¹⁵.

Pode suceder que o quadro, apesar de restaurado, tenha sido judiciosamente retocado por um artista habil e consciencioso, —e em tal caso, quando se proceder a atacar o verniz, operar-se-ha com muita precaução sobre a parte repintada, poupando-a o mais possível á acção do álcool.¹¹¹⁶

O processo é repetido diversas vezes até que se tenha certeza de que todo o verniz foi removido da pintura. Ressalta-se que é importante não permitir que o álcool aja por muito tempo, pois pode afetar as tintas, não passando a boneca duas vezes no mesmo local, dessa forma, evitando danos a pintura. Após a remoção completa indicava-se examinar minuciosamente para assegurar que as cores estivessem intactas¹¹¹⁷.

Os vernizes graxos, embora mais espessos do que outros tipos, podem ser removidos usando o mesmo método, com a única diferença de que a terebintina pode demorar mais para agir na superfície da tela envernizada. Manuel de Macedo indica que esse processo deve ser estritamente reservado para telas em bom estado de conservação, que foram pintadas com impastos ou corpo de tinta à base de óleo de linhaça¹¹¹⁸.

Segundo Macedo, alguns restauradores aceleravam o processo polvilhando a superfície envernizada com cinzas de charuto, que esfregam com o dedo para reduzir o verniz. No entanto, esse método não era completamente confiável, pois a cinza poderia arranhar a pintura. Em vez disso, indicava-se o uso de resina triturada em pó, como o breu colofônia, para obter o mesmo resultado sem o risco de danificar a obra¹¹¹⁹.

Recomendava-se que periodicamente era necessário umedecer a área desprovida de verniz para verificar se a operação produziu o resultado desejado. Em alguns casos, para economizar tempo, sugeria-se aplicar uma nova camada fina de verniz sobre o verniz antigo, deixar secar e, em seguida, removê-lo com terebintina e álcool. O autor ressalta que esses métodos não eram adequados para quadros contemporâneos, que necessitavam serem tratados apenas com álcool, intercalado com terebintina¹¹²⁰.

Com base nas razões apresentadas anteriormente, esses métodos não eram adequados para obras de arte recém pintadas. Nesses casos, o autor recomenda o uso exclusivo de álcool, intercalado com óleos mais transparentes¹¹²¹.

¹¹¹⁵ Idem, 1885, p.26-28

¹¹¹⁶ MACEDO, 1885, p.26.

¹¹¹⁷ Idem, 1885, p.26.

¹¹¹⁸ MACEDO, 1885, p. 26-27.

¹¹¹⁹ MACEDO, 1885, p. 27.; RIS-PAQUOT, 1890, p. 29.

¹¹²⁰ Ibidem, 1885, p. 27-28.

¹¹²¹ MACEDO, 1885, p. 27-28.; RIS-PAQUOT, 1890, p. 30.

Vernizes que eram considerados “transitórios”, como a clara de ovo, indicava-se sua remoção por meio de lavagens sucessivas com água. No entanto, é importante destacar que o autor faz uma ressalva relação ao uso da raspadeira, técnica que até aquele momento era indicada como uma das formas de remoção do verniz. Este método deveria ser empregado apenas em situações extremas, quando o verniz estiver excessivamente endurecido e resistente. Mesmo assim, dever-se-ia ter cautela, em telas antigas ou frágeis, pois “o uso da raspadeira pode causar danos irreparáveis.”¹¹²².

Macedo, após a completa limpeza da superfície do quadro e a remoção de impurezas, indicava que a próxima etapa do processo de restauração envolvia o preenchimento das rachaduras e áreas onde a tinta se soltou. Isso era realizado aplicando um tipo especial de betume¹¹²³, que era essencial para a conservação do quadro¹¹²⁴.

Um dos métodos envolvia o uso de betume obtido pela dissolução de cola forte¹¹²⁵ em banho-maria, adicionando no processo Branco de Espanha¹¹²⁶. No entanto, esse, poderia resultar, em uma cobertura excessiva, especialmente em áreas severamente danificadas, com manchas brancas e respingos, acarretando desarmonia em relação as cores da obra. O autor aponta essa desvantagem como um aspecto importante a ser considerado¹¹²⁷.

Vale salientar que, Ris-Pquot, em 1879 mencionava uma alternativa para esse processo, que é fundamental para entendermos as transformações que se iniciaram tendo como fim a aplicação da técnica de utilização da cerã em diversas etapas do processo no início do século XX. Outro ocorrido, como veremos a frente, é que no mesmo ano, Vasco aplicava uma técnica de tempera em conjunto com um verniz ceroso na oficina de restauração da Academia Imperial de Belas Artes.

Esta massa é obtida dissolvendo cola forte em banho-maria e misturando, conforme necessário, com pó de pastel triturado com óleo de semente de papoula, cuja cor e tonalidade são variadas, para combinar tanto quanto possível o tom com o local a ser retocado.¹¹²⁸

¹¹²² MACEDO, 1885, p.28.

¹¹²³ Para uma melhor compreensão do que é definido como "betume" usado como massa de nivelamento, recomendamos a obra de Horsin-Déon (1851), que detalha alguns compostos que recebem essa denominação para essa função. Cf. HORSIN-DÉON, 1851; p. 82; 92; 119.

¹¹²⁴ MACEDO, 1885, p.28-29.

¹¹²⁵ Nesse caso, o autor usa o termo "cola forte" para se referir a qualquer cola que utilize cartilagem de peixes ou pele em sua produção. RIS-PAQUOT, 1890, p. 31.

¹¹²⁶ Vale pontuar que Macedo apresenta o processo como “dissolvendo uma porção de grude em banho-maria e adicionando-lhe depois alvaiade de Hespanha”, enquanto Ris-Paquot indica a utilização de “cola forte”. MACEDO, 1885, p. 29.; RIS-PAQUOT, 1890, p. 31.

¹¹²⁷ RIS-PAQUOT, 1890, p. 31.

¹¹²⁸ [Original] On obtient ce mastic en faisant dissoudre de la colle forte au bain-marie, et là mélangeant, suivant les besoins, avec de la poudre de pastel broyée à l'huile d'œillette dont on fait varier la couleur, la nuance, pour se raccorder le plus possible comme ton avec l'endroit à retoucher. RIS-PAQUOT, 1890, p. 31, Tradução nossa.

A técnica de Ris-Paquot envolvia a combinação de pastéis¹¹²⁹, cola forte e óleo de papoula¹¹³⁰. Enquanto a leitura de Macedo indicava a dissolução de lápis de pastel¹¹³¹ em grude¹¹³². O resultado era uma mistura semelhante a um “betume” que poderia ser aplicado de forma uniforme nas áreas danificadas. A espátula seria recomendada para garantir uma distribuição homogênea da mistura. Após a aplicação, a superfície passava por nivelamento, alinhando-se à tela¹¹³³.

O autor enfatiza que essa mistura poderia alterar ligeiramente a cor original da obra, mas esse efeito poderia ser corrigido aplicando uma camada de secativo ou um preparado de goma arábica, restaurando-a a tonalidade original. Nesse sentido, enfatizava-se que o uso de óleos gordurosos, verniz copal e solventes similares deveriam ser evitados, pois poderiam escurecer a pintura. Este método é considerado eficaz para preencher áreas com lacunas na como de tinta e permitiria um retoque mimético, sendo particularmente útil em painéis de madeira pintados, onde pode substituir outros métodos de restauração¹¹³⁴.

Nos casos em que a tela apresentasse rasgos simples, seja na vertical ou horizontal, e não havia perdido parte do tecido, indicava-se que as bordas dos rasgos poderiam ser unidas, o procedimento envolvia a colocação da tela com o avesso virado para cima sobre uma superfície plana e uniforme, como uma mesa com uma placa de vidro grosso. Uma folha de papel fino, como o papel de contorno utilizado em aulas de desenho, é estendida sobre o vidro. As bordas do rasgo são alinhadas com cuidado e, em seguida, um ferro de passar morno é utilizado para pressionar suavemente essas bordas. Isso é feito para evitar que a tinta endurecida se quebre devido à exposição ao calor excessivo, resultando no desprendimento da tela. Após alinhar as bordas, fios soltos ou desalinhados são endireitados com uma pinça. Uma vez que as extremidades estão unidas e ajustadas, uma fina camada de cola é aplicada aos fios, de forma que, após secar, não crie relevo na face da pintura. A pressão leve de instrumentos como polidores ou espátulas de chifre ou marfim é usada para estender os fios e garantir uma ligação adequada¹¹³⁵.

¹¹²⁹ Ris-Paquot, não menciona qual aglutinante foi utilizado no pastel, o qual poderia ter sido feito com base em diferentes materiais, como goma-arábica, tragacanto ou alcatira, as duas últimas são obtidas da planta *Astragalus gummifer*, por exemplo. RIS-PAQUOT, 1890, p. 31.

¹¹³⁰ Conforme observado anteriormente o alho foi utilizado para três funções. A primeira para afastar moscas, conforme o manual de Segredos Necessários, a segunda como espessante e fungicida por Horsin-Deon e Secco-Suardo. SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 25.; HORSIN-DÉON, 1851, p. 4-5.; SECCO-SUARDO, 1866, p. 122.

¹¹³¹ “Lapis de cores, sem invucro de madeira, que se empregam no desenho a cores ou a *pastel*.”. (Grifo do autor) MACEDO, 1885, p. 29.

¹¹³² Utilizando este termo para designar “collas leves, que soffrem mais com a humidade”. MACEDO, 1885, p. 29.

¹¹³³ MACEDO, 1885, p. 30.

¹¹³⁴ MACEDO, 1885, p. 31-32.

¹¹³⁵ Idem, 1885, p. 31-32.

Observar-se-á se a superfície está nivelada. Caso isso ocorra, aplicava-se um papel azeitado, “mas não gorduroso a ponto de sujar”¹¹³⁶, sobre a tela que foi previamente colada. Em cima desse papel, um peso é colocado e deixado ali por um período de cerca de oito horas, se a temperatura estiver quente. Se a operação for realizada no inverno, o prazo pode ser estendido para doze horas.

Após esse tempo, a cola terá secado completamente, e o peso é removido da superfície. Se a operação for executada da forma sugerida, a área colada deveria aparecer completamente unida e nivelada. Em seguida, a obra é virada com a pintura voltada para cima, o papel que foi colocado entre a tela e o vidro frequentemente ficava preso à pintura, devido à cola que escoava pelos fios durante a operação. Utilizava-se um pouco de água para solta-lo¹¹³⁷.

Outro ponto ocorre que, durante a passagem do ferro pelo avesso da tela, a pressão, algumas vezes, causava o surgimento de pequenas lascas ou estilhaços de tinta. Se isso ocorresse, aplicava-se a massa de betume, descrita anteriormente.

Caso houvessem buracos na tela Manuel de Macedo indicava um processo no qual, os fios da tela são alinhados e nivelados da mesma forma que no reparo de rasgos. Em seguida, as extremidades dos fios eram cortadas com uma tesoura. Sob a abertura causada pelo buraco, é inserido um pedaço de tela que deveria corresponder em espessura e qualidade ao tecido original do quadro a ser enxertado¹¹³⁸.

Para fixar o pedaço de tecido no buraco e evitar defeitos visíveis, o autor recomendava o uso de uma prensa com vidro coberta por papel azeitado. A tela, com a pintura virada para cima, é pressionada pelas bordas da área danificada usando um pincel umedecido com cola¹¹³⁹. O mesmo processo é repetido nas bordas do contorno do remendo, que é então posicionado e ajustado no local correto. Uma nova camada de cola é aplicada para garantir uma fixação sólida. Uma espátula aquecida é usada para amolecer a cola nas junções entre a tela e o remendo, promovendo uma aderência firme. Após um período de secagem de aproximadamente oito a doze horas, dependendo das condições, a tela estará completamente seca, e o processo de reparo estará concluído.

Segundo o autor, quando uma obra de arte está em condições críticas e quase perdida, é necessário adotar um método pelo qual é possível transformar uma obra seriamente danificada em uma peça restaurada, “A substituição das télas, ou transporte dos quadros, é, pois, como se disséssemos uma arte dentro da arte”¹¹⁴⁰.

¹¹³⁶ Id, 1885, p. 32.

¹¹³⁷ MACEDO, 1885, p. 31-32.

¹¹³⁸ MACEDO, 1885, p. 32-33.; RIS-PAQUOT, 1890, p. 33-36.

¹¹³⁹ MACEDO, 1885, p. 33

¹¹⁴⁰ Ibidem, 1885, p. 34

Após a secagem, a tela é virada, de modo que a pintura fique voltada para baixo, com a camada de proteção de papel. Inicia-se então ao umedecimento do verso com água morna usando uma esponja, para amolecer os fios do tecido e separá-los da base com a pintura¹¹⁴¹. Esse método, seria uma simplificação do que havia sido proposto por Horsin-Déon e Secco-Suardo. Com o método de separação a base de água.

Segundo o autor, sugeria-se para o retoque, “a secção artística do officio de restaurar quadros”¹¹⁴² ter o cuidado de preservar os detalhes da pintura original com o máximo de precisão possível. A pintura das lacunas deveria ser aplicada apenas nos pontos onde há falta de tinta, e mesmo nesses casos, deveria ser feita com moderação. Macedo, reforçava que era essencial observar atentamente a execução da pintura original e ter conhecimento dos processos usados pelo artista da obra.

O restaurador destacava que o resultado é difícil de alcançar, especialmente quando partes da tela original estão ausentes, o que requeria a busca por referências visuais, como gravuras ou estampas de obras semelhantes. Na falta de tais referências, dever-se-ia orientar-se pela composição evitando adicionar elementos que não estejam em harmonia com a obra original¹¹⁴³.

Para esse processo, são fornecidas algumas diretrizes práticas, incluindo a necessidade de fechar as rachaduras da tinta, buscando evitar que a tinta se espalhe para áreas não afetadas. Pincéis especiais com cerdas flexíveis são recomendados para esse fim. Além disso, o autor aconselha evitar o uso de verniz como veículo para as tintas, pois poderiam causar problemas de aderência no futuro, dificultando a manipulação da intervenção. Em complementação, indica que é importante preparar as cores de retoque ligeiramente mais claras do que as originais, devido à tendência das tintas a óleo de escurecer com o tempo¹¹⁴⁴.

Vale destacar que, neste momento, a denominação de “oficinas de restauração”, ao menos na França e em Portugal, passa a serem denominadas por alguns como ateliê de restauração. No Brasil, na transição entre a Academia Imperial de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes e Museu Nacional de Belas Artes, como veremos no próximo capítulo, entre 1876 e 1921¹¹⁴⁵ a denominação de “oficina” foi mantida passando a ser “setor” e posteriormente “laboratório” em meados século XX.

E' da maxima conveniência que a oficina (o atelier, como hoje vulgarmente se diz) destinada á restauração dos quadros, seja espaçosa e tenha o tecto bastante elevado. Estas condições de capacidade, necessárias para o manejo commodo das télas e painéis de grandes dimensões, tornam-se uteis, porque diffundindo-se melhor a luz pelo âmbito do aposento, os reflexos da claridade não virão influir no trabalho, nem modificar pela sua acção o aspecto das côres.

¹¹⁴¹ Ibid., 1885, p.36.

¹¹⁴² MACEDO, 1885, p.38.

¹¹⁴³ MACEDO, 1885, p.38.

¹¹⁴⁴ MACEDO, 1885, p. 41. RIS-PAQUOT, 1890, p. 62-63.

¹¹⁴⁵ MNBA. APO680/Doc12/1-1, 1921.; MNBA, Arquivo Histórico, EN-DOC 20, p. 1.

A luz deverá ser disposta por fôrma que o artista, collocado em frente do quadro, a receba inclinada n'um angulo de quarenta graus.¹¹⁴⁶

Vale salientar que nessa parte do texto, assim como Ris-Paquot, destacava-se a importância de um ambiente apropriado para a restauração dos quadros, algo que até aquele momento havia sido discutido apenas brevemente em obras como de Lebrun em 1974¹¹⁴⁷. A oficina deveria ser espaçosa, com um teto alto, permitindo o manuseio confortável de telas e painéis de grande tamanho. Essas condições seriam benéficas, uma vez que uma distribuição uniforme de luz no espaço evitaria que reflexos de claridade interferissem no trabalho ou modificassem a visualização das cores nas obras¹¹⁴⁸.

A publicação indica que a luz deveria ser disposta de forma a incidir em um ângulo de aproximadamente quarenta graus em relação ao artista-restaurador, que ficaria posicionado em frente ao quadro. Uma abertura ou janela alta, pela qual a luz penetrasse, deveria ser suficientemente ampla para distribuir a claridade de maneira uniforme podendo ser filtrada por meios como vidros foscos ou transparentes¹¹⁴⁹.

Indicava-se que o cavalete sobre o qual o quadro repousaria deveria ser robusto para evitando qualquer vibração que pudessem prejudicar o trabalho. Uma régua central móvel, que serve de apoio à tela, deve conter um espigão de ferro que permite inclinar o quadro de forma que a parte superior fique ligeiramente virada para o chão, isolando-o de reflexos e refrações de luz externa¹¹⁵⁰.

Os utensílios usados na restauração, como a paleta e os pincéis, são os mesmos usados na pintura tradicional, exceto pelos pincéis de especiais¹¹⁵¹, menos utilizados. Manter a limpeza das broxas e pincéis é essencial, e sugeria mergulhá-los em um recipiente contendo óleo quando o trabalho fosse interrompido por curtos períodos.

Além disso, enfatizava-se que a escala de cores utilizada na restauração é idêntica à da pintura a óleo, mas é crucial garantir a solidez das tintas escolhidas. Algumas tintas poderiam sofrer alterações devido a diversos fatores, como ação de óleos, essências, ar e umidade, e, portanto, deveriam ser evitadas na paleta do restaurador¹¹⁵². Essa, deveria ser cuidadosamente selecionada, permitindo uma ampla gama de combinações. E ressalta que é importante evitar o uso de tintas suscetíveis a alterações, como amarelos, alaranjados de cromo, asfaltos e bismutos, que não apenas

¹¹⁴⁶ MACEDO, 1885, p.40.

¹¹⁴⁷ Cf. MACEDO, 1885, p. 40-41. RIS-PAQUOT, 1890, p. 53-54.; LEBRUN, 1974.

¹¹⁴⁸ Idem, 1885, p. 40-41. Idem, 1890, p. 53-54.

¹¹⁴⁹ Id, 1885, p. 40-41. Id, 1890, p. 53-54.

¹¹⁵⁰ MACEDO, 1885, p. 41.

¹¹⁵¹ Pincéis que apresentam cerdas de seda, flexíveis e longas, culminando em uma extremidade fina e aguda, o que lhes confere a capacidade de penetrar profundamente nas fissuras e pequenos pontos. MACEDO, 1885, p.39. RIS-PAQUOT, 1890, p. 58.

¹¹⁵² MACEDO, 1885, p.42.; RIS-PAQUOT, 1890, p. 66.

afetam as tintas, mas também podem causar rachaduras na pintura¹¹⁵³. Ressaltando a importância de evitar o uso excessivo de secantes, pois esses produtos não apenas escureciam as pinturas, mas também poderiam causar danos.

Quanto ao verniz, aplicado após a conclusão da restauração, Manuel de Macedo orientava esperar que a tela secasse por um período de seis a oito meses. Ele recomendava o uso de vernizes de essência e vernizes incolores, pois esses não escureceriam a pintura¹¹⁵⁴.

¹¹⁵³ Idem, 1885, p.42.; idem, 1890, p. 66.

¹¹⁵⁴ MACEDO, 1885, p.43.

CAPÍTULO 4

Da Academia ao Museu: práticas e materialidade em transição.

4. Da Academia ao Museu: práticas e materialidade em transição.

Em 1876, após Antônio Nicolau Tolentino, diretor da Academia Imperial de Belas Artes, solicitar ao Ministro do Império a aposentadoria de Carlos Luiz do Nascimento, indicou a nomeação de Vasco José da Costa e Silva para o cargo de Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca da Academia¹¹⁵⁵, que começou a trabalhar no mesmo ano.

Vale destacar que Vasco era ex-aluno da AIBA e veterano de Nascimento. Em 1833, enquanto Nascimento frequentava as aulas de Desenho no terceiro ano do ciclo geral¹¹⁵⁶, comum a todos os alunos, Vasco estava em seu primeiro ano das aulas particulares de Pintura Histórica¹¹⁵⁷. No entanto, em 1834, ambos compartilharam a mesma classe, quando Nascimento passou a fazer aulas particulares de Pintura Histórica como Aluno Regular. A trajetória profissional de Vasco incluiu diversos reconhecimentos, como a Grande Medalha de Ouro em Pintura Histórica, que recebeu nos anos de 1833, 1834 e 1835¹¹⁵⁸.

Com o intuito de compreender alguns aspectos relacionados aos sucessores de Nascimento e, por conseguinte, distingui-los, notamos uma preferência institucional pela seleção de indivíduos que, em grande maioria, haviam sido ex-alunos da instituição. Um número significativo dos profissionais que passaram a ocupar a posição de Conservador e Restaurador já havia desempenhado atividades na condição de ajudante ou acompanhado o processo de restauração, seja por mera curiosidade ou com o objetivo de aprimorar sua formação¹¹⁵⁹, enquanto ainda eram estudantes na AIBA. Além disso, a maioria deles possuía reconhecimentos e premiações por seus trabalhos autorais, que eram apresentados nas Exposições Gerais quando passavam a integrar o quadro de funcionários da Academia.

No período abrangendo a segunda metade do século XIX e o início do século XX, ocorreu um notável desdobramento em relação ao ofício do Conservador e Restaurador. O ano de 1857 marca um momento significativo, quando introduziu-se a remuneração para o cargo de "Ajudante de Conservador da Pinacoteca"¹¹⁶⁰. Essa

¹¹⁵⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 1089, 1876.

¹¹⁵⁶ Estatuto da Academia das Belas Artes de 1831. BRASIL. Decreto de 30 de dezembro de 1831, Cap. 3, p. 95-98.

¹¹⁵⁷ AMDJVI. Encadernados, Pasta 6208, Assentamento de Matrículas e Concursos para Professores 1833/1844, 1833, p. 12.

¹¹⁵⁸ CASTRO, 2013, p. 69.

¹¹⁵⁹ Cf. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, 1857-1858, p.46-329.

¹¹⁶⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1857, p. 46.

alteração indica que havia um notável aumento no volume de obras, levando à necessidade de assistentes capazes para realizar tarefas cada vez mais diversificadas. A emergência desses pode ser atribuída não apenas ao crescente número de obras a serem conservadas, mas também à demanda por especialização em gêneros específicos de pintura, conforme evidenciado por Lebrun¹¹⁶¹.

Em relação aos métodos e técnicas empregados por cada profissional, nosso conhecimento permanece incompleto. Contudo, através de documentos avulsos, recortes de jornal e outros fragmentos documentais¹¹⁶², conseguimos identificar alguns desdobramentos no âmbito das práticas institucionais.

4. 1. A Conservação e a Restauração de pinturas: retalhos entre 1876 e 1920.

Figura 30: Artista: Victor Meirelles, Título da obra: "Primeira Missa no Brasil", Data: 1860, (1832-1903), Técnica de pintura: Óleo sobre tela, Dimensões: 268cm x 356cm, sem moldura.



Fonte: DORNICKE, 2023.

¹¹⁶¹ Cf. LEBRUN. *Réflexions sur le Musée National*, 1792; LEBRUN. *Observations sur le Muséum national*, 1793; LEBRUN. *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum Nationa*, 1794.

¹¹⁶² Arquivo Dom João VI; Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional; Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes; Arquivo documental do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Nacional de Belas Artes.

Em 1921, aproximando-se do centenário da Independência do Brasil, Batista da Costa, diretor da ENBA, expressou preocupação com o estado de conservação da pintura "Primeira Missa no Brasil" de Victor Meirelles (Figura 30) e nomeou uma comissão composta por Morales de los Rios e Raul Pederneiras¹¹⁶³.

O parecer emitido por Morales e Pederneiras, datado de 2 de maio de 1921, destacou o estado precário da tela, embora tenha ressaltado que a composição geral do quadro e seus detalhes ainda eram visíveis. Observou-se que algumas incertezas do autor levaram à aplicação de novas tintas e tons sobre a pintura original, resultando em problemas de aderência e no surgimento indesejado das cores iniciais que o artista havia abandonado. Essas alterações eram mais evidentes na moldura de folhagem e bosque que circundava a cena principal¹¹⁶⁴. O documento solicitou ações iniciais, como a fotografia da obra antes de qualquer intervenção.

Na tentativa de compreender as condições em que a obra se encontrava em 1921, o então diretor João Batista da Costa solicitou informações a Guilherme Gonçalves Santos, ex-aluno da Academia, que havia testemunhado o retorno da obra de uma exposição na Filadélfia em dezembro de 1878. Santos relatou que, quando a pintura chegou, estava danificada principalmente na última volta externa da tela devido ao mofo em razão da exposição a água salgada, durante o transporte marítimo. Além disso, durante o processo de limpeza e remoção do mofo, ocorreu um acidente quando o vidraceiro que estava consertando a claraboia interna caiu e quebrou o vidro, causando diversos furos na pintura¹¹⁶⁵.

A restauração foi realizada em 1921 por Sebastião Vieira Fernandes, ex-aluno da AIBA, "Conservador-Restaurador"¹¹⁶⁶ na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)¹¹⁶⁷ e discípulo de Victor Meirelles¹¹⁶⁸.

No período das férias de 1878 a 1879 sendo eu então aluno desta Escola comparecia diariamente em companhia do finado colega J. B. Castagneto afim de estudarmos um pouco a arte restaurar, trabalhando como ajudante do restaurado Vasco, que então trabalhava na antiga pinacoteca da Escola, naquela época Academia d Bellas Artes.¹¹⁶⁹

Vale destacar que a correspondência em questão, direcionada ao Diretor da ENBA, referia-se à restauração realizada por Vasco José da Costa e Silva dois anos

¹¹⁶³ MNBA, 1962, n. 2, p. 8-11.

¹¹⁶⁴ Idem, 1962, n. 2, p. 8-11.

¹¹⁶⁵ MNBA. APO680/Doc12/1-1, 1921.

¹¹⁶⁶ Após Decreto n. 8.962 de 14 de setembro de 1911 o cargo passa a ser denominado de "Conservador-Restaurador". BRASIL. Decreto n. 8.962 de 14 de setembro de 1911.

¹¹⁶⁷ Em 1890, com a República a Academia Imperial de Belas Artes passa a ser denominada de Escola Nacional de Belas Artes, por meio do Decreto n. 983, de 8 de novembro de 1890. BRASIL. Decreto n. 983, de 8 de novembro de 1890.

¹¹⁶⁸ MNBA, 1962, n. 2, p. 15-16.

¹¹⁶⁹ MNBA. APO680/Doc12/1-1, 1921.

após assumir a posição de Restaurador na AIBA, em 1878. A carta tinha como objetivo oferecer apoio ao restaurador Sebastião Vieira Fernandes¹¹⁷⁰ em seu empreendimento de restaurar novamente a obra de Meirelles em 1921.

Por esta ocasião chegaram do Estados Unidos do Norte os quadros que o Governo Brasileiro enviara para a Exposição da Philadelphia, e que se dizia terem apanhado durante a viagem alguma água salgada.

Assisti então o desenrolar da tela do "Combate Naval de Riachuelo que chegou completamente inutilizado, destacando-se da tela aos pedaços com papel duro apodrecido.

O quadro da "Primeira Missa", porém só se achava estragado na última volta externa da tela, estrago que tinha atravessado o pano, e atacado a pintura com sinais d' mofo, estão justamente na parte que ainda hoje se vê, isto é, de onde chegam por detrás do altar grande número de índios atraídos pela cerimonia que se realizava.

Foi a tela esticada nos respectivos chassis e colocada horizontalmente sobre cavaletes bem ao meio da Pinacotheca, o procedia-se a limpeza do mofo com mistura que era secreta. Achando em consertar a claraboia interna, um vidraceiro pisou em falso resultando cair sobre o quadro muito estilhaços de vidro, furando-o em muitos pontos. Para recompor estes furos o restaurador Vasco, colocou um segundo pano e para encher os furos lembro-me que empregou laca[?] e a cera virgem, esto feito foi quando retocado pelo próprio Vasco, sem ser retirado verniz algum, não sei, porém, qual o liquido que empregou para o retoque porque guardava segredo.¹¹⁷¹

Para restaurar a pintura de Meirelles, Vasco utilizou uma segunda tela a fim de recompor os furos causados pelos estilhaços de vidro. A correspondência não deixa claro se ele usou retalhos enxertados para cobrir as lacunas ou se optou pelo reentelamento para preencher e reestruturar o suporte nessas áreas. Para nivelar os furos, Vasco aplicou laca e cera virgem. Além disso, menciona-se que retocou o quadro sem retirar o verniz original, porém o que utilizou permanece em segredo, uma vez que ele mantinha em sigilo os insumos que empregava¹¹⁷².

Do texto, podemos inferir que no início de sua carreira na AIBA, Vasco não compartilhava suas técnicas, seguindo a tradição de restauradores que guardavam seus segredos. No entanto, aparentemente, ocorria um processo informal de aprendizado para os alunos interessados, que em alguns casos poderiam passar a ser remunerados, tornando-se ajudantes. Isso possivelmente estava em vigor desde a época de Nascimento¹¹⁷³. Vale mencionar o caso de João José da Silva em 1883, que posteriormente passou a trabalhar como restaurador efetivo na instituição¹¹⁷⁴. Ao que tudo indica, alguns alunos que demonstravam interesse contínuo entravam como ajudantes e, em alguns casos, eram efetivados na posição de Conservador e Restaurador. Essa tradição na relação mestre e aluno era uma característica comum na sucessão do cargo¹¹⁷⁵. Além disso, é notável que os sucessores de Nascimento

¹¹⁷⁰ Restaurador da ENBA entre 1918 e 1934.

¹¹⁷¹ MNBA, APO680/Doc12/1-1, 1921.

¹¹⁷² Idem, APO680/Doc12/1-2, 1921.

¹¹⁷³ AMDJVI - EBA/UFRJ. Indice onomástico, Documento n. 4268, 1883.

¹¹⁷⁴ CASTRO, 2013, p. 65.

¹¹⁷⁵ Idem, 2013, p. 65.

geralmente tinham uma formação artística na própria instituição. Vale destacar que, em 1889, após 13 anos de serviço¹¹⁷⁶, Vasco José da Costa e Silva falece¹¹⁷⁷.

A técnica aplicada por Vasco para preencher os furos da tela parece distingui-lo de Nascimento, que aparentemente empregava preferencialmente um processo de reintegração a óleo, diluído em aguarás, buscando mimetizar o autor da obra restaurada, e utilizava uma massa de nivelamento como base, composta principalmente de cola animal e gesso. No entanto, não podemos afirmar se essa distinção ocorre de forma pontual, pois não há menção nos documentos encontrados sobre a prática diária de Nascimento, embora ele também adquirisse cera virgem e laca. De acordo com as referências encontradas, no caso de Nascimento, aparentemente esses insumos eram usados em conjunto para preencher orifícios em pinturas sobre painéis de madeira ou na moldura¹¹⁷⁸. Vale destacar que, de acordo com a correspondência disponível¹¹⁷⁹, Vasco também realizava alguns trabalhos de restauração no próprio salão da Pinacoteca.

No tocante à nomenclatura utilizada para designar o profissional que atuava com a conservação e a restauração na AIBA, entre a segunda metade do século XIX e início do XX, a pesquisa documental revelou que a prática administrativa cotidiana da instituição não aderiu estritamente à terminologia adotada no Decreto n. 1603¹¹⁸⁰ de 1855. Isso resultou na utilização de diversas formas de referência ao cargo, tais como "Conservador de quadros", "Restaurador de quadros", "Restaurador e Conservador de quadros" e "Conservador das galerias," entre outras¹¹⁸¹.

Em outubro de 1876, após sua nomeação, Vasco recebia uma remuneração equivalente a vinte dias de trabalho, totalizando cinquenta e oito mil e sessenta e três réis, correspondente à posição de "Conservador da Pinacoteca"¹¹⁸². Nos meses seguintes, seu salário foi ajustado para cento e cinquenta mil réis, o mesmo valor que Carlos Luiz do Nascimento recebia até sua última fase. É importante lembrar que, ao final de sua carreira, devido à sua condição de saúde debilitada, Nascimento não mais recebia a bonificação de cinquenta mil réis¹¹⁸³.

Entre as escassas listas de materiais encontradas, que detalham quais materiais Vasco utilizava em seu cotidiano, localizamos uma conta no estabelecimento de Carlos

¹¹⁷⁶ CASTRO, 2013, p. 67.

¹¹⁷⁷ Idem, 2013, p. 67.

¹¹⁷⁸ Segundo Horsin-Déon, os mastiques eram utilizados para reparar todos os tipos de danos em pinturas. O autor apresenta três tipos de composição para o mastique: um com cola de pele (cola de cartilagem animal) e Branco espanhol; o segundo, de cera virgem natural; e o terceiro, de cera e resina dissolvidas em conjunto. HORSIN-DÉON, 1851, p. 20-21.

¹¹⁷⁹ MNBA, APO680/Doc12/1-1, 1921.

¹¹⁸⁰ BRASIL. Decreto n. 1603, de 14 de maio de 1855, Artigo 131, Capítulo VI, Parágrafos 2 a 4.

¹¹⁸¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 375; CASTRO, 2013, p. 82.

¹¹⁸² AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6166, Despesas dos Empregados 1869/1878, 1876, p. 201,

¹¹⁸³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6166, Despesas dos Empregados 1869/1878, 1875, p. 183.

Severiano Cavalier & Comp, que fornecia tintas, velas, papel de desenho e outros artigos para aula, expediente e restauração de painéis. Vale ressaltar que essa compra ocorreu em conjunto com a Secretaria, antes das Exposições Gerais, e por esse motivo não diferencia entre as compras para o ano 1877, material escolar ou papelaria para a secretaria¹¹⁸⁴.

No entanto, conseguimos discernir que alguns itens foram adquiridos especificamente para a restauração¹¹⁸⁵. Na lista de materiais de pintura, encontramos uma ampla variedade de insumos essenciais para o exercício da restauração naquele contexto. Dentre eles, destacam-se elementos como a peça de linho para tela, utilizada no processo de reentelamento, e as Pontas de Paris, que serviam para fixação. Além disso, a grade de madeira, que auxiliava a diminuir a tensão no tecido devido à movimentação do suporte, e o Aguarás figuram como elementos fundamentais, cada um desempenhando funções únicas no processo, conforme observado no capítulo anterior¹¹⁸⁶.

Para a aderência e manutenção das obras, substâncias como cola e óleo foram adquiridas, enquanto outros componentes, como Aloes e Cânfora, podem desempenhar papéis igualmente importantes, atuando como óleos essenciais adicionados à mistura para prevenir o ataque de fungos e insetos. Poderiam ser usados em substituição ou complementação ao alho, que era empregado por Nascimento, provavelmente com o mesmo propósito. Em complementação, a pasta de alho possuía características espessantes que os óleos essenciais não possuíam¹¹⁸⁷. O Branco de Neve, o Ocre, o Vermelhão e o Carmim faziam parte da paleta de cores à disposição do pintor-restaurador¹¹⁸⁸. Dentre os materiais de proteção e acabamento, encontram-se o Benjoim, que pode ser utilizado como tintura ou resina, e o “Verniz Harlen”¹¹⁸⁹.

Além desses materiais de pintura, a lista abrange outros elementos igualmente relevantes. O Papel Mata-Borrão, por exemplo, é essencial para o processo de faceamento. As Pedras de Tinta Sépia eram elementos indicados pelos mesmos autores como tinturas que auxiliavam a criar uma pátina, possivelmente utilizada para

¹¹⁸⁴ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pata 6178, Despesas dos Empregados 1869/1878, 1877, p. 210-212.

¹¹⁸⁵ Idem, 1877, p. 210-212.

¹¹⁸⁶ Id, 1877, p. 210-212.

¹¹⁸⁷ SECCO-SUARDO, 1866 p. 122.

¹¹⁸⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pata 6178, Despesas dos Empregados 1869/1878, 1877, p. 210-212.

¹¹⁸⁹ Em relação a esse, o que encontramos é que possivelmente não seria um verniz, mas sim um secante para o verniz. Segundo Vibert, quando o subproduto da resina de copal perdia 10% de seu peso em vapores e era dissolvido em essência de formol, era denominado Copal à gasolina. Esse composto servia como base para um secante chamado Harlem, o qual não estava disponível em Paris, ao menos em 1891. Nesse estado, o Copal não se dissolvia em óleo nem em terebintina e não gerava um resultado satisfatório quando misturado às cores. VIBERT, 1981, p. 143-144.

harmonizar os tons finais do retoque¹¹⁹⁰. A Pedra-Pomes pode indicar que havia o processo de redução do suporte para a transferência ou forro das telas, pois era utilizada em vários processos relacionados ao verso das obras, e ferramentas como a Raspadeira, Esponja, Espátula, Caneca, Faca de Osso e Régua complementam o conjunto, oferecendo uma ampla gama de recursos para a realização do trabalho artístico. Vale destaque para a faca de osso, também indicada por Ris-Paquot como preferência para a mistura e aplicação de alguns pigmentos, como o Amarelo de Nápoles, por exemplo¹¹⁹¹. Cada um desses materiais desempenha um papel fundamental na atuação do restaurador no final do século XIX e início do XX¹¹⁹².

No ano de 1883, uma nova geração de talentosos profissionais emergiu na Pinacoteca, contribuindo significativamente para o cenário artístico da época. Dentre esses nomes, destacam-se: João Duarte de Moraes, que ingressou na instituição como Restaurador e Conservador de quadros na AIBA¹¹⁹³; Belmiro Barbosa de Almeida, que atuou como Ajudante de Conservador, demonstrando sua versatilidade ao se destacar em diversas áreas, desde pintura de paisagem até retratos de modelo vivo. Sua excelência artística foi reconhecida nas Exposições Gerais com uma Pequena Medalha de Ouro em Modelo Vivo, em 1877. As habilidades notáveis de Belmiro Barbosa de Almeida também foram reconhecidas com prêmios em Pintura Histórica, incluindo uma distinção em 1880¹¹⁹⁴.

No mesmo ano, 1883, marcou a chegada de dois novos membros à equipe da Pinacoteca: Pereira de Carvalho e João José da Silva¹¹⁹⁵, ambos ocupando a posição de Ajudantes de Conservador. Contribuíram significativamente com suas habilidades para as atividades relacionadas à conservação e restauração do acervo da instituição. João José da Silva, além de suas funções, recebeu uma Menção e uma Medalha de Prata em Desenho Figurado em 1871, uma Pequena Medalha de Ouro em 1874, e uma Menção em Modelo Vivo em 1886. Infelizmente, não foram encontrados detalhes específicos sobre as realizações de Pereira de Carvalho¹¹⁹⁶.

Uma década antes da virada entre o século XIX e XX, em 1890, a Academia Imperial de Belas Artes passava a ser denominada de Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Encontramos uma nota comercial emitida pela Casa Especial de artigos para pintura C. S. Cavalier-Darbilly, datada de 31 de dezembro de 1890, que contém o

¹¹⁹⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pata 6178, Despesas dos Empregados 1869/1878, 1877, p. 210-212.

¹¹⁹¹ RIS-PAQUOT, 1890, p. 59-60.

¹¹⁹² AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pata 6178, Despesas dos Empregados 1869/1878, 1877, p. 210-212.

¹¹⁹³ CASTRO, 2013, p. 69.

¹¹⁹⁴ Idem, 2013, p. 69.

¹¹⁹⁵ Ibidem, 2013, p. 83.

¹¹⁹⁶ Ibid, 2013, p. 96

arrolamento dos materiais destinados à “Oficina de Restauração”¹¹⁹⁷ da Escola Nacional de Belas Artes. Essa nota nos auxilia a entender algumas das atividades que continuavam a ser executadas desde meados do século anterior. Nessa nota, estão registrados diversos itens, incluindo uma grade grande¹¹⁹⁸, três metros de linho português, um quilo de cola da Bahia, uma grade de madeira, seis pacotes de taxas e três grades diversas. Essa documentação revela que os trabalhos de restauração continuavam ativos na instituição, evidenciando algumas abordagens relacionadas à conservação e ao restauro executadas na transição do Império para a República no Brasil.¹¹⁹⁹

Os materiais mencionados na lista evidenciam a prática da transposição e reentelamento de pinturas, uma técnica que foi realizada desde os tempos da AIBA e continuou a ser empregada nos primeiros anos da República nas atividades da “Oficina de Restauração” da ENBA¹²⁰⁰. Vale notar que a cola da Bahia¹²⁰¹, substituída por Carlos Luiz do Nascimento por volta de 1855 e 1856¹²⁰², voltava a figurar como material adquirido em 1890. Essa escolha mostra a preferência por uma cola de adesão de melhor qualidade em relação à cola de Givet¹²⁰³.

Após o falecimento de Vasco José da Costa e Silva em 1889, João José da Silva, reconhecido por sua habilidade em Desenho Figurado e Modelo Vivo, é efetivado na cadeira de Conservador e Restaurador de quadros da AIBA, perpetuando a tradição de excelência artística. José da Silva já havia restaurado diversas pinturas da coleção nacional entre as décadas de 1870 e 1880 (Figura 31; Figura 32), além de possuir qualificação como ex-aluno da AIBA¹²⁰⁴. Outro ator importante foi Eduardo Miguel da Costa, que assumiu a posição de Conservador e Restaurador de Quadros integralmente no ano de 1896. No entanto, pouco sabemos sobre sua atuação¹²⁰⁵.

É relevante destacar que, ao final do século XIX, as publicações dos manuais de Manuel de Macedo¹²⁰⁶ e de Ris-Paquot¹²⁰⁷ abordavam uma ampla diversidade de técnicas e tipologias artísticas que poderiam ser aplicadas pelo restaurador. No entanto, essas obras enfatizam práticas de pintura e retoque utilizadas no contexto da

¹¹⁹⁷ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 375.

¹¹⁹⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 541.

¹¹⁹⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 375.

¹²⁰⁰ CASTRO, 2013, p. 82.

¹²⁰¹ Cola forte, feita na Bahia, com resíduos de couros. SIMONSEN, 2005, p. 220.

¹²⁰² Cf. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1855, p.3.; AMDJVI-EBA/UFRJ. Índice onomástico, Documento n. 375, 1890.

¹²⁰³ Método para a produção de cola à base de cartilagem animal, que consistia em ferver o insumo até que fosse completamente dissolvido, resultando em uma cola com boa aparência, porém de qualidade inferior. MÉRIMÉE, 1830, p. 253. DUMAS, 1847, p. 131-135.

¹²⁰⁴ CASTRO, 2013, p. 96.

¹²⁰⁵ CASTRO, 2013, p. 96.

¹²⁰⁶ Cf. MACEDO, 1885.

¹²⁰⁷ Cf. RIS-PAQUOT, 1890.

reintegração cromática, aproximando-se de manuais como o de Poleró y Toledo¹²⁰⁸. Em contrapartida, as publicações de Hórsin-Déon¹²⁰⁹ e Secco-Suardo¹²¹⁰ discutiam de maneira mais abrangente as diversas etapas dos processos envolvidos, assim como os insumos utilizados. O manual de Ris-Paquot estava direcionado ao público amador e retomava algumas receitas que haviam ganhado força nos Livros de Segredos¹²¹¹, aquém das técnicas mais elaboradas de Hórsin-Déon e Secco-Suardo. A inovação das publicações de Ris-Paquot e Macedo consiste, principalmente, no detalhamento do espaço adequado para restauração e um aprofundamento no tema da identificação de falsificações. Os demais processos são apresentados de forma resumida e simplificada.

Importa ressaltar que a presença dos manuais de Manuel de Macedo¹²¹² e Secco-Suardo¹²¹³ na Biblioteca Nacional e na ENBA, respectivamente, não nos dá certeza sobre a utilização ou ciência desses por José da Silva ou seus antecessores, embora sugira que os restauradores tinham acesso a essas obras. É possível que tenham sido adquiridas somente no início do século XX¹²¹⁴.

Em 1889, após João José da Silva ser efetivado na cadeira de Conservador da Academia e considerando os reconhecimentos artísticos recebidos como ex-aluno e ajudante, a congregação de lentes solicita a inclusão no orçamento de 1890 de fundos para que o Restaurador fizesse uma viagem à Europa visando o aprimoramento no ofício¹²¹⁵.

¹²⁰⁸ Cf. POLERÓ Y TOLEDO, 1853.

¹²⁰⁹ Cf. HORSIN-DÉON, 1851.

¹²¹⁰ Uma edição de 1894 está disponível na Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atual fundo no qual foram depositadas as obras oriundas da Academia Imperial de Belas Artes. Cf. SECCO-SUARDO, 1866.; CASTRO, 2013, p. 76.

¹²¹¹ Cf. SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1790.

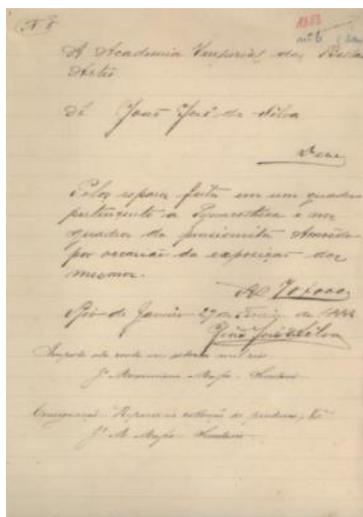
¹²¹² A Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, possui uma cópia, de 1885, desse livro, adquirida em 11 de julho de 1905, juntamente com outros 27 volumes dessa coleção. COMPRAS, 1895-1901, p. 252, 256; 258. LIVRO de Registros de Compras. Rio de Janeiro, 1876-1895. Coleção Biblioteca Nacional. Divisão de Manuscritos. FBN, Divisão de Iconografia apud SLAIBI, 2019, p. 39-40.

¹²¹³ Cf. SLAIBI, 2019, p. 39-40.

¹²¹⁴ CASTRO, 2013, p. 81.

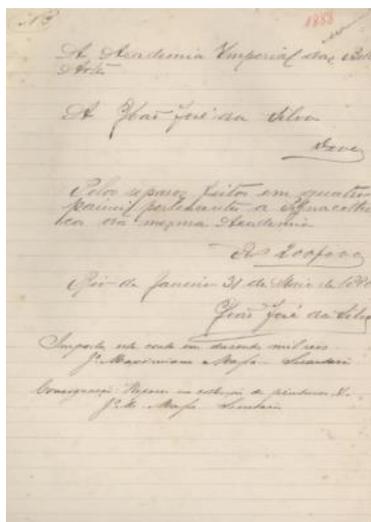
¹²¹⁵ Ibidem, 2013, p. 96.

Figura 31: Recibo de obras restauradas por João José da Silva, em 1888. AI-EN 15/Doc 6.



Fonte: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 32: Recibo por obras restauradas por João José da Silva, em 1888. AI-EN 15/Doc 6.



Fonte: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A solicitação de recursos para a viagem de José da Silva à Europa argumentava de maneira semelhante ao que ocorreu com Nascimento entre 1859 e 1860¹²¹⁶, requisitando o mesmo auxílio fornecido aos artistas que atuavam como pensionistas na Europa nesse período¹²¹⁷. No entanto, não foram localizados registros que confirmem o recebimento dos recursos ou a realização da viagem ao exterior¹²¹⁸.

Além das atividades de restauração já mencionadas, identificamos ações voltadas para a conservação de obras. Em um recibo de entrega datado de 25 de julho de 1884, destinado à Exposição Geral de Belas Artes organizada pela ENBA, observamos que João José da Silva não só recebia as obras, mas também tinha a responsabilidade de identificá-las e fazer anotações sobre suas dimensões e características para a exposição¹²¹⁹. Em alguns casos, como em 1888, ele recebeu remuneração extra pelos reparos realizados em um quadro da Pinacoteca e em uma obra do pensionista Rodolpho Amoêdo¹²²⁰, por prepará-las para a exposição daquele ano. Em maio de 1888, recebeu duzentos mil réis pelo reparo em quatro painéis pertencentes à Pinacoteca¹²²¹ e, ao final do ano, em dezembro de 1888, Silva foi novamente recompensado, desta vez com oitenta mil réis¹²²². Vale notar que há uma

¹²¹⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 866, 1859.

¹²¹⁷ Cf. GOMES JUNIOR, *Viver de arte entre Brasil e Europa: O esquema Pedro Américo*, 2019.

¹²¹⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Documento n. 451 apud CASTRO, 2013, p. 84.

¹²¹⁹ Idem, Documento n. 451 apud CASTRO, 2013, p. 84.

¹²²⁰ MNBA, AI-EN 15/Doc 6/1-1.

¹²²¹ Idem, AI-EN 15/Doc 6/1-1.

¹²²² Id, AI-EN 15/Doc 6/1-1.

concentração desses recibos no ano de 1888. Não foi observado o mesmo padrão em outros anos. Como apresentado anteriormente, geralmente, durante as Exposições Gerais, contratava-se pessoal extra para a preparação, o que incluía pequenos reparos, transporte e colocação das obras nas salas.

Esses registros documentais revelam uma variedade de atividades desempenhadas por João José da Silva no contexto da AIBA. Sua bonificação extra também indica que havia o reconhecimento da carga extra de trabalho.

A virada de 1889 para 1890 trouxe consigo mudanças significativas. Em 1890, a Academia Imperial de Belas Artes passava a ser denominada “Escola Nacional de Bellas-Artes”, conforme estabelecido pelo Decreto nº. 938 de 08 de novembro. A cadeira de "Conservador" foi mantida na ENBA¹²²³. Após onze anos, o cargo continuava no Decreto nº. 3.987 de 1901¹²²⁴.

Durante a direção de Rodolfo Bernardelli, em 1890, iniciou-se uma campanha para encontrar um local para construir uma nova sede para a escola. O então prefeito Paulo de Frontin cedeu um terreno na área próxima ao Morro do Castelo, onde a Avenida Central, hoje conhecida como Rio Branco, já havia sido aberta. O terreno era plano, com cerca de 5.180 metros quadrados e 74 metros de frente para a Avenida Central¹²²⁵.

A construção da Escola Nacional de Belas Artes ocorreu em um momento histórico em que o Rio de Janeiro se tornava um importante centro comercial no início do século XX. Mudanças significativas no espaço urbano da cidade, incluindo a demolição de áreas antigas com arquitetura colonial, foram realizadas para modernizar a cidade e torná-la mais semelhante às grandes metrópoles europeias, que passaram por transformações semelhantes ao longo do século XIX¹²²⁶.

O arquiteto e professor Adolfo Morales de los Rios, conhecido por seus projetos de arquitetura no exterior e no Rio de Janeiro, incluindo o edifício do Supremo Tribunal Federal, foi escolhido para projetar a nova sede da Escola Nacional de Belas Artes. O plano foi aprovado em 30 de março de 1906 pelo então Ministro da Justiça e Negócios Internos, José Joaquim Seabra. Em 7 de abril de 1906, foi lançada a pedra fundamental do edifício¹²²⁷. Apesar de Adolfo Morales de los Rios considerar o edifício terminado em 1º de setembro de 1908, a inauguração ocorreu em 1909, na presença do Presidente

¹²²³ BRASIL. Decreto nº 983 de 8 de novembro de 1890. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica.htm. Acessado em: 15 de dezembro de 2022.

¹²²⁴ BRASIL. Decreto nº 3987 de 13 de abril de 1891. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica.htm. Acessado em: 15 de dezembro de 2022.

¹²²⁵ MNBA, 1995, p. 1.

¹²²⁶ Ibidem, 1995, p. 2-3.

¹²²⁷ MNBA, 1985, p. 7.; MNBA, 1995, p. 1.

da República Nilo Peçanha e outras autoridades. Medalhas comemorativas foram cunhadas para marcar esse evento, apresentando a efígie de Rodolfo Bernardelli, criada pelo gravador Augusto Girardet¹²²⁸.

Em artigos encontrados em jornais de 1905, notamos que havia uma expectativa pública para a construção do novo prédio "Inaugurou-se a Exposição de Bellas Artes e os directores esperam ainda a promessa de predio novo em lugar de caixote em que vegeta a nossa pinacotheca."¹²²⁹. O projeto original de Adolfo Morales de los Rios sofreu simplificações, sendo a alteração mais significativa a substituição da mansarda por uma imponente cúpula curvilínea no centro do prédio¹²³⁰.

O edifício do Museu Nacional de Belas Artes, uma das estruturas mais significativas da primeira geração de prédios na Avenida Rio Branco, foi inspirado no Museu do Louvre e reflete a concepção do século XIX de um "Museu do Palácio", similar aos museus europeus da época. A fachada principal, seguindo o Renascimento francês, é especialmente notável, enquanto as fachadas laterais incorporam elementos do Renascimento italiano, e a fachada posterior possui um caráter eclético¹²³¹. O edifício é um dos raros exemplos remanescentes na cidade onde o ecletismo foi usado de forma monumental, juntamente com o Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional, que também foram construídos na mesma época durante a revolução urbanística de Pereira Passos¹²³². O prédio é decorado com ornamentos, frontões, colunas e medalhões pintados por Henrique Bernardelli, e nas "loggias" frontais, são retratados os membros da Comissão Artística Francesa e artistas brasileiros¹²³³.

Internamente, o edifício passou por uma grande reforma no início dos anos 1920, projetada pelo professor Arquimedes Memória. Foram renovados o hall do segundo pavimento, duas escadarias laterais em estilo Luís XVI, o hall do terceiro pavimento, e o Salão de Conferências foi reformado e reduzido, hoje conhecido como Auditório Leandro Joaquim. Além disso, a Galeria Eliseu Visconti foi construída¹²³⁴.

A Escola Nacional de Belas Artes e sua Pinacoteca funcionaram juntas até 1937, quando o Museu Nacional de Belas Artes foi criado pela Lei n° 378, de 13 de janeiro de 1937, absorvendo a Pinacoteca. A Escola Nacional de Belas Artes permaneceu no mesmo prédio do Museu até 1975, quando foi transferida para a Cidade

¹²²⁸ MNBA, 1995, p. 1.

¹²²⁹ FBN. *Jornal do Brasil (RJ)*, 1905, ed. 00245 (1), p. 1.

¹²³⁰ MNBA, 1995, p. 1-2.

¹²³¹ *Ídem*, 1995, p. 2.

¹²³² *Id.*, 1995, p. 2.

¹²³³ MNBA, 1995, p. 2.

¹²³⁴ MNBA, 1985, p. 8; MNBA, 1995, p. 2.

Universitária¹²³⁵. O atual prédio do MNBA foi alçado ao status de patrimônio cultural brasileiro pelo SPHAN e tombado pelo processo nº 860-T em 1972¹²³⁶.

Durante o início da administração de Rodolfo Bernardelli, entre 1890 e 1915, na ENBA, observa-se a contratação de artistas para conduzirem trabalhos de restauração em diversas especialidades. Hortêncio Branco de Cordoville e João Duarte de Moraes, entre 1883 e 1893, foram admitidos para ocuparem as posições de Conservador e Restaurador de esculturas. Posteriormente, em 1896, Eduardo Miguel da Costa assumiria o cargo de Conservador e Restaurador de quadros¹²³⁷.

Foi em 1911, com o art. 52 do Decreto nº. 8.962¹²³⁸, que a designação oficial de "Conservador-Restaurador" foi introduzida no Brasil. O mesmo decreto subdividia a atuação em pintura e escultura na ENBA. A atribuição deste profissional passou a ser a conservação e catalogação das obras nas galerias e no museu, assim como os serviços de restauração. Consequentemente, os cargos de auxiliares passaram a denominar-se "Ajudantes de Conservador-Restaurador"¹²³⁹.

Em 1915, em um contexto marcado por diversas crises na ENBA, Rodolfo Bernardelli foi destituído de seu cargo após um movimento liderado por professores e alunos que resultou em seu afastamento da diretoria que ocupava há vinte e seis anos. A congregação da ENBA nomeou João Baptista da Costa, um ex-aluno da AIBA, como seu substituto. Com a chegada de Baptista da Costa, houve uma retomada das relações entre o novo diretor e o corpo docente, "introduzindo reformas na parte material do ensino" e uma leitura mais moderna, aos processos didáticos¹²⁴⁰.

No mesmo ano, o Decreto nº. 11.749¹²⁴¹ preservou a categoria de "Conservador-Restaurador" e, ao fazê-lo, resgatou elementos que remontam ao Decreto nº. 1.603, de

¹²³⁵ Idem, 1995, p. 3.

¹²³⁶ O prédio do Museu Nacional de Belas Artes foi tombado pelo SPHAN e está registrado no processo nº 860-T, no livro das Belas Artes fls. 92, de 1972. O Museu é vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e ao Instituto Brasileiro de Museus, possuindo atualmente uma Associação de Amigos, organização sem fins lucrativos registrada em 23 de setembro de 1991, que atua em colaboração com a diretoria da instituição. Cf. IPHAN, 2023.; MNBA, 1995, p. 5.

¹²³⁷ Correspondência entre a Escola e o Ministério da Justiça e Negócios Interiores datada de 31 de mar. De 1910. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ apud CASTRO, 2013, p. 84.

¹²³⁸ BRASIL. Decreto nº. 8.962, de 14 de setembro de 1911, Art. 51, 1911, p. 617- 618.

¹²³⁹ Vale destacar que não foram encontradas referências relacionadas à utilização do termo "Conservador-Restaurador" anteriormente a esse momento no Brasil. Deve-se considerar que essa denominação profissional passou a ser adotada, de maneira consistente, apenas entre as décadas de 1970 e 1980. Isso ocorreu, em parte, como resultado do texto de Agnes Ballestrem, *El conservador-restaurador: una definición de la profesión*, de 1978, publicado em 1987 pela revista *Museum*, sucessora da revista *Museion*, produzida pela UNESCO. Cf. UNESCO, 1987.; BALLESTREM, 2019.

¹²⁴⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ. Relatório de 1915 apud CASTRO, 2013, p. 86

¹²⁴¹ BRASIL. Decreto n. 11.749 de 13 de outubro de 1915.

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica.htm. Acessado em: 15 de dezembro de 2022

1855¹²⁴², ao mesmo tempo que incorporava a catalogação¹²⁴³, que já vinha sendo delegada a esse profissional. Além disso, estabeleceu uma disposição que permitia ao diretor da instituição, caso julgasse necessário, a contratação de profissionais estrangeiros¹²⁴⁴, mediante a aprovação ministerial. Este decreto enfatizava a importância dos candidatos ao cargo de Conservador-Restaurador terem “notoriedade” e serem reconhecimentos em suas respectivas especialidades¹²⁴⁵.

Vale ressaltar que os guardas da instituição passaram a estar subordinados aos Conservadores-Restauradores, aos Bibliotecários e ao Diretor¹²⁴⁶. Em relação ao Art. 157, é possível observar um resgate do discurso de Félix-Émile Taunay, que buscava profissionais com especialização¹²⁴⁷, consolidando a notoriedade acadêmica como uma característica valorizada nos indivíduos cotados para esse cargo naquele momento.

Essa revisão estatutária resultou em uma ampliação do escopo das atividades do conservador-restaurador na escola, refletindo uma mudança importante na abordagem e na ênfase dada à conservação e restauração na instituição¹²⁴⁸.

Os registros administrativos da ENBA documentam os desafios recorrentes relacionados à conservação do patrimônio acautelado. Entre esses desafios, a falta de profissionais especializados era constantemente mencionada. Na década de 1910, o deputado Maurício de Paiva Lacerda, a partir da tribuna da Câmara de Deputados, denunciou à gestão do acervo da escola¹²⁴⁹.

Em sua defesa, o diretor enviou uma carta ao então Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, Alfredo Pinto Vieira de Mello, na qual apontava o estado de deterioração e falta de espaço na instituição.

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

¹²⁴² BRASIL. Decreto n. 1.603, de 14 de maio de 1855.

Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1603-14-maio-1855-558536-publicacaooriginal-79876-pe.html>. Acessado em: 15 de dezembro de 2022.

¹²⁴³ BRASIL. Decreto n. 11.749 de 13 de outubro de 1915. Art. 159, p. 391, 1915.

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica.htm. Acessado em: 15 de dezembro de 2022.

¹²⁴⁴ BRASIL. Decreto n° 11.749 de 13 de outubro de 1915. Art. 157, p. 391, 1915.

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica.htm. Acessado em: 15 de dezembro de 2022.

¹²⁴⁵ Idem, Decreto n° 11.749 de 13 de outubro de 1915. Art. 157, p. 391, 1915.

¹²⁴⁶ Id, Decreto n° 11.749 de 13 de outubro de 1915. Art. 166, p. 392, 1915.

¹²⁴⁷ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1848, p. 180; BRASIL. Decreto n° 11.749 de 13 de outubro de 1915. Art. 157; 141, p. 388; 391, 1915.

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica.htm. Acessado em: 15 de dezembro de 2022.

¹²⁴⁸ CASTRO, 2013, p. 88.

¹²⁴⁹ Idem, 2013, p. 88.

confeccionado pelos restauradores de pintura e escultura, e a demora em ficar o mesmo terminado, provem do preparo e arranjo das coleções, que se achavam, na sua maior parte, em precário e lastimável estado de conservação, e, bem assim, pela escassez de recursos e carência de pessoal idôneo¹²⁵⁰.

Conforme testemunhado pelo diretor da ENBA, haviam limitações no contingente de pessoas e na infraestrutura das instalações para a realização dos trabalhos institucionais. As adversas condições físicas do edifício tiveram um impacto significativo na deterioração do acervo mantido na instituição.

João Batista, por vezes argumentava que os danos aos quadros nas galerias poderiam estar relacionados ao processo de preparação das telas e às técnicas empregadas pelos artistas, o que era difícil precisar. A falta de ventilação adequada nas galerias também foi apontada como um fator prejudicial às obras¹²⁵¹.

No começo de minha administração, representei ao então Ministro, Dr. Carlos Maximiliano, reclamando vários melhoramentos na Escola. Entre eles foi executado uma segunda clarabóia, afim de atenuar os raios solares e evitar inundações que ali se produziam por ocasião de grandes chuvas.¹²⁵²

Ademais, no ano de 1920, é notável a contribuição dos restauradores João José da Silva e Sebastião Vieira Fernandes, que se juntou à equipe em 1918. Esses profissionais passam a desempenhar uma função significativa no processo de transporte de obras¹²⁵³.

Em cumprimento às determinações de V. Exa, designei o restaurador de pintura desta Escola para acompanhar a remoção dos quadros pertencentes à suas galerias, escolhidos, pessoalmente, pelo Exmo. Snr. Ministro das Relações Exteriores e destinados a ornamentar o Palácio Guanabara, durante a estadia de Sua Magestade o Rei da Bélgica, nesta Capital. [sic]¹²⁵⁴

Nesse contexto, o vice-diretor e professor de pintura, Rodolpho Amoêdo, demonstrava interesse não apenas no estudo da cor, mas também nas questões relacionadas às técnicas pictóricas e à conservação e restauração das pinturas. Seu programa de ensino na ENBA refletia essa abordagem, enfatizando a importância da conservação e da restauração.

Amoêdo dividiu o curso de pintura em três séries, abrangendo desde a natureza morta até estudos de modelo vivo e técnicas de pintura. A terceira série incluía noções práticas de envernizamento, limpeza e reparação de pinturas danificadas, bem como métodos de identificação de materiais utilizados nas obras. Sua preocupação com as

¹²⁵⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 5100, p. 4., 30 de setembro de 1919 apud CASTRO, 2013, p. 89.

¹²⁵¹ CASTRO, 2013, p. 88-89.

¹²⁵² AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 5100, p. 3., 30 de setembro de 1919. Apud CASTRO, 2013, p. 89

¹²⁵³ CASTRO, 2013, p. 90.

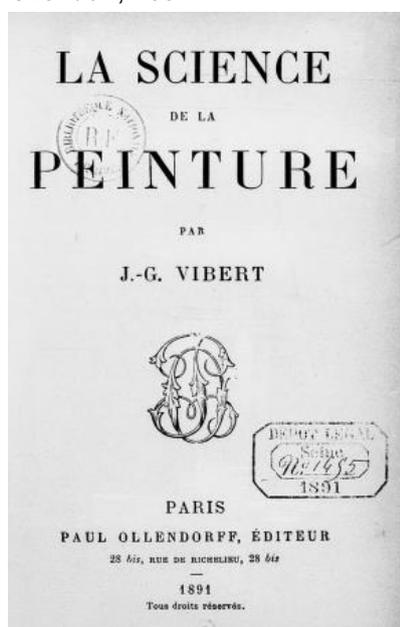
¹²⁵⁴ Idem, 2013, p. 90.

técnicas de pintura e sua relação com a conservação e restauração foram evidentes em seus escritos e práticas¹²⁵⁵.

[...] Não é preciso mais para demonstrar que o ensino dos processos materiais da Pintura se impõe com uma necessidade imperiosa numa Escola Superior de Belas Artes. [...] será preciso lembrarmo-nos que, como muito bem diz J. G. Vibert, em seu notável livro sobre conservação da Pintura, que se dermos aos vindouros a impressão de que a Pintura não dura, les acabará abandonando-a¹²⁵⁶.

Vale notar a citação de Vibert por Amoedo. A obra de *La Science de la peinture* de 1891¹²⁵⁷, após utilizada por Amoedo, também é adotado como referência nas publicações de Regina Liberalli, em 1939, Edson Motta e Maria Luisa Guimarães Salgado em 1973¹²⁵⁸.

Figura 33: Vibert, Jehan Georges (1840-1902). *La Science de la peinture*. Paris: Editor Paul Ollendorf, 1891.



Fonte: Biblioteca Nacional da França, Departamento de Ciência e Tecnologia.

A publicação de Jehan Georges Vibert (Figura 33), analisa diversos aspectos relacionados à conservação e restauração de pinturas. Inicia destacando a importância do verniz na preservação das obras e ressalta a necessidade de substituí-lo quando apresenta desgaste. Além disso, aborda os desafios enfrentados pelas pinturas ao longo

¹²⁵⁵ Prof. Rodolpho Amoedo, Escola Nacional de Belas Artes, 24 de março de 1933. ENBA, 1957, p. 22 apud CASTRO, 2013, p. 91.

¹²⁵⁶ Prof. Rodolpho Amoedo, Escola Nacional de Belas Artes, 24 de março de 1933. AENBA, 1957, p. 22 apud CASTRO, 2013, p. 91.

¹²⁵⁷ Cf. VIBERT, *La Science de la peinture*. Paris: Editor Paul Ollendorf, 1891.

¹²⁵⁸ LIBERALLI, 1939, p. 49; MOTTA; SALGADO, 1973, p. 141.

do tempo, decorrentes tanto de fatores humanos quanto ambientais, como marcas de dedos, fumaça e umidade¹²⁵⁹.

Segundo o autor, o cuidado na conservação envolvia precauções como a aplicação de um verniz de qualidade. Além disso, indica evitar mudanças bruscas de temperatura e a manipulação da obra, mantendo as pinturas limpas para minimizar a necessidade de remoções frequentes¹²⁶⁰.

A publicação também explora questões pertinentes à conservação das cores na pintura, assim como à aderência das camadas de tinta, suscitando as causas tanto químicas quanto físicas que poderiam ocasionar alterações nas tonalidades das pinturas. Também menciona as dificuldades associadas à falta de aderência das cores no substrato¹²⁶¹.

A alteração atribuída as causas químicas englobam a influência da luz, que modifica as tonalidades, além de reações que deterioram as combinações cromáticas, devido ao contato com outros elementos presentes, como óleos e vernizes, ou gases na atmosfera¹²⁶². Importante ressaltar que o autor indica que as alterações decorrentes dessas causas químicas são irreparáveis¹²⁶³.

Por outro lado, as alterações de natureza física são atribuídas por Vibert a uma má aplicação dos vernizes, o que acarretaria problemas na secagem, resultando em escurecimento, rachaduras e outros danos à pintura. Tais alterações, segundo o autor, poderiam ser corrigidas.

A “falta de solidez das cores”¹²⁶⁴ é atribuída a perda do substrato sob a tinta, seja por umidade, ataque de “vermes” ou pela ausência de aderência entre camadas de tinta ou de revestimento. A solução proposta envolvia, o “reentelamento”¹²⁶⁵, que consiste na aplicação de uma nova tela sob antiga, e/ou sua transposição para um novo suporte¹²⁶⁶.

Tomaremos, no entanto, a liberdade de aconselhar a estes restauradores o uso de cola de caseína, com exclusão de colas de gelatina ou de centeio, que são muito mais susceptíveis de serem penetradas pela humidade.¹²⁶⁷

Nessas situações, onde havia a necessidade de intervenção, recomendava-se a consulta com restauradores experientes¹²⁶⁸. Nesse contexto, sugere-se o uso de cola de caseína em detrimento de outras colas, como a de gelatina ou centeio, que são mais

¹²⁵⁹ VIBERT, 1891, p. 204-218.

¹²⁶⁰ VIBERT, 1891, p. 213.

¹²⁶¹ Idem, 1891, p. 213-214.

¹²⁶² Id, 1891, p. 34.

¹²⁶³ Id, 1891, p. 214-215.

¹²⁶⁴ [Original] “défaut de solidité des couleurs”. VIBERT, 1891, p. 215.

¹²⁶⁵ [Original] “rentoilage”. VIBERT, 1891, p. 216.

¹²⁶⁶ Id., 1891, p. 216.

¹²⁶⁷ [Original] Nous nous permettrons cependant de conseiller à ces restaurateurs l'emploi de la colle de caséine, à l'exclusion des colles de gélatine ou de seigle, qui sont beaucoup plus susceptibles d'être pénétrées par l'humidité. VIBERT, 1891, p. 216.

¹²⁶⁸ Idem, 1891, p. 216.

susceptíveis à penetração da umidade. Segundo o autor, essas precauções eram cruciais para a conservação das obras ao longo do tempo¹²⁶⁹.

A publicação de Vibert¹²⁷⁰, juntamente com as obras de Ris-Paquot¹²⁷¹ e Manuel de Macedo¹²⁷², possuíam como objetivo explorar alternativas duradouras e de fácil aplicação para a conservação e restauração das pinturas. Vale ressaltar que o conteúdo destinava-se a um público iniciante e amador. As informações fornecidas estavam principalmente relacionadas aos cuidados e materiais que os próprios artistas poderiam utilizar para pequenos reparos em suas obras, despertando um senso de curiosidade na seção que abordava métodos de reparo e precauções na limpeza e remoção de verniz.

No que diz respeito aos materiais, técnicas e receitas, a obra de Vibert se destaca pelo nível de detalhamento em comparação com as publicações de Ris-Paquot e Macedo.

A publicação também descreve formas de tratar danos menores nas pinturas, como amassados, bolhas e fissuras, com ênfase na necessidade de realizar uma limpeza adequada antes da reaplicação do verniz. Oferecendo diretrizes pormenorizadas para solucionar problemas com a aderência de remendos¹²⁷³.

Quando uma tela é perfurada, costumamos colar atrás dela um pequeno pedaço de tela fina embebida em cera quente derretida: esse é um jeito muito ruim. Primeiro, a cera por si só não é imune à umidade e muitas vezes esses acessórios apodrecem; depois a cera passa para o outro lado da tela pela fresta, e como é sempre necessário repintar para disfarçar esse reparo, as repinturas não têm solidez, a tinta a óleo (como já dissemos) não adere à cera. [...] Seria melhor, antes de colar a peça, colocar com uma faca um pouco de caseína e revestir com branco de zinco; esse revestimento impediria a passagem da cera e, em vez de cera pura derretida, usaria uma mistura de metade cera e metade resina dammar derretidas juntas¹²⁷⁴.

Vale mencionar que são explicados os componentes e usos de três tipos de vernizes na pintura a óleo: verniz de retoque, verniz para pintura e verniz final. O verniz de retoque servia para corrigir imperfeições e tinha a característica de secar rapidamente. O verniz para pintura destinava-se a ser misturado com as tintas com a

¹²⁶⁹ Id, 1891, p. 216.

¹²⁷⁰ Cf. VIBERT, *La Science de la peinture*. Paris: Editor Paul Ollendorf, 1891.

¹²⁷¹ RIS-PAQUOT, Oscar Edmond. *Guide pratique du restaurateur-amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures, reliures et livres, suivi de la manière de les entretenir en parfait état de conservation, planches hors-texte, figures et monogrammes*. Paris: Henri Laurens, 1890.

¹²⁷² Cf. MACEDO, Manuel de. *Restauração de quadros e gravuras*. Lisboa: David Corazzi, 1885.

¹²⁷³ VIBERT, 1891, p. 305.

¹²⁷⁴ [Original] Lorsqu'une toile est crevée, on a l'habitude de coller par derrière une petite pièce de toile fine imbibée de cire fondue toute chaude: c'est un très mauvais moyen. D'abord, la cire seule n'est pas à l'abri de l'humidité, et souvent ces raccords se pourrissent; ensuite, la cire passe de l'autre côté de la toile par la crevasse, et comme il faut toujours repeindre pour dissimuler cette réparation, les repeints n'ont pas de solidité, la peinture à l'huile (comme nous l'avons dit) ne tenant pas sur la cire. [...] Il vaudrait mieux, avant de coller la pièce, mettre au couteau un peu d'enduit à la caséine et au blanc de zinc; cet enduit empêcherait la cire de traverser, et au lieu de cire pure fondue, employer un mélange de moitié cire et moitié résine dammar fondues ensemble bain-marié. Il y aurait ainsi plus de chance d'éviter l'humidité. VIBERT, 1891, p. 306-307.

intenção de melhorar fluidez e durabilidade. Ambos os vernizes eram feitos de óleos purificados e se integram facilmente com o óleo de pintura, acelerando a secagem. Por último, o verniz final era ser aplicado sobre a pintura acabada com a intenção de conferir brilho e transparência às cores, protegendo-a de impurezas e gases sem prejudicar a expansão e contração naturais do óleo, madeira e tela¹²⁷⁵.

Vale destacar que o texto de Vibert, em 1891, apresentava três pontos importantes que gerariam transformações no campo da Conservação e Restauração na passagem do século XIX para o XX. Em primeiro, sua abordagem em relação a alteração das cores, que seria atribuída a causas químicas e físicas; em segundo o destaque que se dava a necessidade de o conservador entender os fatores, aos quais, as pinturas estavam suscetíveis ao longo do tempo. Em terceiro a indicação da técnica de caseína e cera no processo de remendos e preenchimento de furos e buracos em pinturas com suporte de telas e madeira¹²⁷⁶.

Vale mencionar novamente que obra de *La Science de la peinture* de 1891, foi referenciada por Amoedo¹²⁷⁷, e vigora como bibliografia nas publicações de Liberalli, em 1939 e Edson Motta e Salgado em 1973¹²⁷⁸.

Por fim, destaca-se a contribuição de Rodolfo Amoedo para a modernização dos processos de conservação e restauração de pinturas, bem como a preocupação com a preservação do trabalho dos alunos no contexto da ENBA. Sua abordagem pioneira teve um impacto significativo no campo da Conservação de obras de arte.

Em 1918, Sebastião Vieira Fernandes assumiu o cargo de Restaurador no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro e na ENBA. Sua carreira foi marcada por diversas realizações artísticas, incluindo prêmios em desenho figurado, pintura histórica e modelo vivo. Em 1920, tornou-se Restaurador efetivo da ENBA onde atuou até 1934, trazendo consigo uma sólida formação artística adquirida no Liceu de Artes e Ofícios e na AIBA, onde estudou com João Zerefino da Costa e Batista da Costa¹²⁷⁹.

Além de seu trabalho como pintor retratista e professor de pintura, Sebastião Fernandes também se destacou na restauração e ornamentação da igreja da Candelária no Rio de Janeiro em 1913. E na realização de cópias de obras, como a "Primeira Missa do Brasil" de Vitor Meireles, que foi amplamente elogiada¹²⁸⁰.

¹²⁷⁵ VIBERT, 1891, p. 148-155; p. 301.

¹²⁷⁶ VIBERT, 1891, p. 306-307.

¹²⁷⁷ Prof. Rodolpho Amoedo, Escola Nacional de Belas Artes, 24 de março de 1933. AENBA, 1957, p. 22 apud CASTRO, 2013, p. 91.

¹²⁷⁸ LIBERALLI, 1939, p. 49; MOTTA; SALGADO, 1973, p. 141.

¹²⁷⁹ BOITEUX, Henrique. *Santa Catarina nas Belas Artes: o pintor Sebastião Vieira Fernandes*. Rio de Janeiro: Zelo Valverde, 1944, p. 37 apud CASTRO, 2013, p. 92.

¹²⁸⁰ CASTRO, 2013, p. 92-94.

Em uma correspondência endereçada ao Diretor da ENBA em 27 de setembro de 1919, o Restaurador e Conservador Sebastião forneceu uma análise sobre os trabalhos de Vitor Meirelles presentes na sala de restauração da Escola¹²⁸¹. Ele relatou que a maioria dessas obras se encontravam em péssimo estado, e que essa deterioração não podia ser atribuída à negligência. A correspondência listou os quadros e desenhos, incluindo várias técnicas artísticas e suportes diferentes, como óleo, aquarela, papel e tecido¹²⁸².

O parecer de Sebastião Fernandes ilustra sua atuação como um profissional versátil, capaz de realizar a conservação e a restauração em uma variedade de técnicas e materiais. O escritor Henrique Boiteux usou uma metáfora poética para descrever o zelo e dedicação de Sebastião Fernandes ao restaurar essas obras, comparando-o a um jardineiro que devolve o viço às flores sob seu cuidado com suas ferramentas artísticas¹²⁸³.

Na década de 1930, observam-se registros de prestação de serviços para outras entidades governamentais. O General Augusto Inácio do Espírito Santo Cardoso, em correspondência dirigida ao então diretor Archimedes Memória (1893-1960), expressou seu apreço pelo trabalho de restauração realizado no Barão de Triumpho, uma propriedade do Ministério da Guerra¹²⁸⁴. Assim como Carlos Luiz do Nascimento que executou restaurações para o Senado, o trabalho esporádico de restauro de pinturas para outras instituições públicas continuava¹²⁸⁵.

Sebastião Vieira Fernandes atuou na ENBA de 1918 a 1934. Sua aposentadoria marcou uma transição na atuação dos profissionais de Conservação e Restauração, que ainda mantinham uma abordagem ligada à prática artística, assim como Carlos Luiz do Nascimento na AIBA.

Em 1937, como parte das iniciativas da Era Vargas, o Museu Nacional de Belas Artes foi criado, separando-se da ENBA. A coleção foi dividida, sendo em maior parte transferida para a administração do MNBA e uma pequena fração permaneceu na ENBA, sendo utilizada para fins didáticos nas salas e ateliês. Ambas as instituições compartilharam o mesmo edifício, projetado por Morales de los Rios, com o MNBA ocupando a parte frontal voltada para a avenida Rio Branco e a ENBA na parte posterior voltada para as ruas Araújo Porto-Alegre e México. Até 1937, localizamos o registro de ao menos oito profissionais que atuaram na área de conservação e restauração entra a

¹²⁸¹ ARQUIVO CENTRAL-IPHAN- Centro de Restauração de Bens Culturais. Correspondência de Sebastião V, Fernandes ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Caixa 04, Pasta 05, Envelope 04, Folha 95.

¹²⁸² CASTRO, 2013, p. 93.

¹²⁸³ BOITEUX, 1944, p. 47 apud CASTRO, 2013, p. 94.

¹²⁸⁴ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento n. 570. Apud CASTRO, 2013, p. 92.

¹²⁸⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, 1863-1864, p. 194-195

AIBA e a ENBA. O número limitado desses em relação ao volume de acervo acumulado ao longo dos anos evidenciava a falta de crescimento na equipe de conservação e restauração desde a Reforma Pedreira de 1855, quando havia apenas um profissional e dois ajudantes atuantes na AIBA. Em 1934, quando o Conservador-Restaurador Sebastião Vieira Fernandes se aposentou, voltava-se essa conformação da equipe em termos de tamanho e recursos¹²⁸⁶.

Esses indivíduos, predominantemente artistas com formação na Academia Imperial de Belas Artes, desempenharam um papel crucial no desenvolvimento da Conservação e da Restauração no contexto carioca durante a transição do final do século XIX e início do século XX.

Em síntese, no cargo efetivo de Conservador e Restaurador, entre a AIBA e a ENBA, Vasco José da Silva assumiu a função de 1876 a 1889, sucedendo Carlos Luiz do Nascimento. Mais tarde, em 1889, João José da Silva, que inicialmente ingressou como ajudante de conservador em 1883, assumiu a posição, e Sebastião Vieira Fernandes ocupou o cargo entre 1918 e 1934. Posteriormente, Tomás Glicério Alves da Silva e Angenor Cesar de Barros assumiram essa posição, como será pontuado a seguir.

Utilizamos as entrevistas de Angenor Cesar de Barros e Regina Real, conduzidas por Adalberto Mário Ribeiro entre 1945 e 1946¹²⁸⁷, para compreender um fragmento da dinâmica do processo e algumas das transformações ocorridas nos espaços de guarda e atividades de conservação no Museu Nacional de Belas Artes nesse período. Destacamos que a separata desse texto é uma cópia pertencente ao arquivo do Laboratório de Restauração do MNBA. No entanto, ao procurarmos este na *Revista do Serviço Público*¹²⁸⁸, não o localizamos. É possível que o artigo tenha sido aprovado para publicação, mas não chegou a ser efetivamente publicado.

Em 1945, as obras do Museu Nacional de Belas Artes poderiam estar em quatro lugares: no depósito¹²⁸⁹, em exposição, emprestadas para exposições em outras instituições ou na Seção de Restauração de Pintura.

¹²⁸⁶ CASTRO, 2013, p. 94-95.

¹²⁸⁷ Cf. RIBEIRO, Adalberto Mário. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Separata da Revista do Serviço Público, Imprensa Nacional, n. 3, v. 4, 1946.

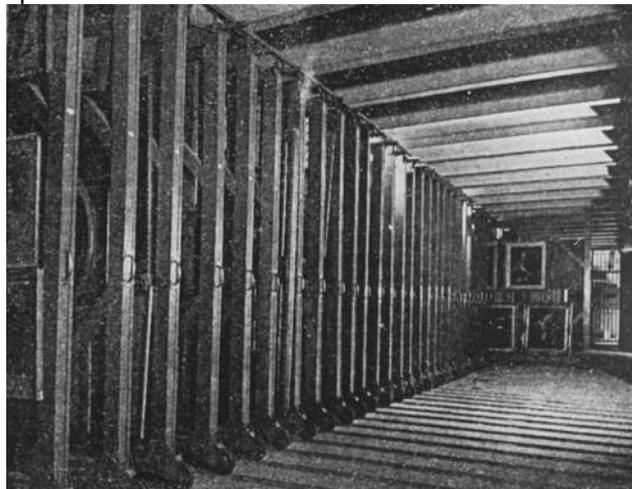
¹²⁸⁸ Revista do Serviço Público. Disponível em: <https://revista.enap.gov.br>. Acessado em: 20 de fevereiro de 2023.

¹²⁸⁹ Espaço atualmente denominado de Reserva Técnica.

Figura 34: Aspecto do depósito de quadros, antes dos melhoramentos introduzidos na inspeção fácil das obras e uma conservação MNBA.



Fonte: RIBEIRO, 1945, p.26.



Fonte: RIBEIRO, 1945, p.27.

Durante a visita, Mário Ribeiro indica que havia uma considerável carga de trabalho a ser tratada. A sala em questão servia tanto como área administrativa quanto Secção Técnica. Os autores notaram que o ambiente não era ideal para atividades burocráticas nem para tarefas técnicas. Havia um reconhecimento compartilhado de que a escassez de espaço prejudicava a funcionalidade da sala para as finalidades previstas¹²⁹⁰.

No porão do Museu, também designado de depósito, local destinado ao armazenamento de obras não expostas, o autor observa que as galerias superiores possuíam uma iluminação natural abundante, ao passo que o depósito apresentava um ambiente sombrio e escuro. Nesse espaço, tanto a iluminação diurna quanto a renovação do ar eram artificiais, realizadas por meio de exaustores. Conforme a entrevista, esses tinham a capacidade de purificar o ar em apenas uma hora, trazendo-o, filtrado da poeira da rua, do pátio interno do edifício e mantendo-o fresco por 24 horas.

Acompanhado pela Conservadora de Museus, Regina Real, que forneceu esclarecimentos adicionais, notava-se que os mezaninos haviam sido bloqueados, pois funcionavam como uma porta de saída para o ar expelido pela bomba e os trilhos dos traineis marcavam uma parte do piso do porão, espaçados a cerca de meio metro um do outro. O autor indagava sobre o propósito dos "traineis", estrutura utilizada para armazenar os quadros (Figura 35)¹²⁹¹.

A exploração do porão traz à tona reflexões sobre a percepção deste espaço do MNBA, revelando as estratégias implementadas para mitigar os desafios como

¹²⁹⁰ RIBEIRO, 1946, p. 1.

¹²⁹¹ Idem, 1946, p. 1.

iluminação e a circulação do ar nesse ambiente de acesso restrito ao público da instituição¹²⁹².

O espaço de que dispúnhamos para acomodar todo o material de reserva do museu era pequeno. Os quadros viviam encostados, em série, às paredes, e todos no chão em sentido vertical, pois se fossem simplesmente deitados ainda mais, se estragariam. E quando se queria tirar um deles, em meio dos outros, que dificuldade! E como situá-lo com precisão, no caso de uma retirada rápida? Adotamos, pois, êsses trainéis — grandes telas de arame que, dotadas de roldanas, deslisam suavemente sobre êsses trilhos. Cada trainel recebe vários quadros de um lado e de outro, e cada quadro nêle fica dependurado como se estivesse numa galeria de exposição permanente. Os quadros nos trainéis são facilmente examinados e identificados. Este ano, quando orientei a colocação nesses trainéis, tive oportunidade de ver e corrigir a identificação de vários deles. Também são refrescados de tempo em tempo.¹²⁹³

Antes das melhorias, os quadros eram dispostos em série, encostados nas paredes e no chão (Figura 34)¹²⁹⁴. Regina Real salientava a necessidade de depósitos como esse (Figura 35) nos grandes museus, pois essas instituições não permaneciam estáticas; eram periodicamente renovadas, expondo materiais provenientes de seus depósitos em diferentes galerias. Conforme a entrevistada, essa prática era comum em cidades como Paris, Londres e Nova York. Uma parte significativa das atividades do museu ocorria nas áreas não acessíveis ao público, de forma análoga aos bastidores de um teatro¹²⁹⁵.

Nesse contexto, a entrevista se desloca para a área de restauração de quadros. A narrativa nos conduz ao encontro com o artista-restaurador Angenor de Barros¹²⁹⁶.

No espaço da Secção de Restauração de Pinturas, notava-se que havia uma grande mesa onde encontravam-se telas desprovidas de molduras, vidros e outros materiais utilizados para a limpeza e restauração de quadros antigos. Além disso, constavam outras ferramentas como pincéis e paletas com tintas recém-preparadas. Destacava-se que o chefe dessa secção, em 1945, era Tomás Glicério Alves da Silva, o funcionário com mais tempo de serviço, até aquele momento na Instituição, iniciando sua carreira ao lado do Restaurador da ENBA, João José da Silva, que foi ajudante de Vasco José da Costa e Silva, e sucessor da cadeira de Conservador e Restaurador da Pinacoteca. Durante a administração de João Batista da Costa entre 1915 e 1926, Tomás Glicério assumiu o cargo de Restaurador¹²⁹⁷, atribuição técnica que em 1945 passa a ser de Angenor Cesar de Barros.

¹²⁹² RIBEIRO, 1946, p. 1.

¹²⁹³ Idem, 1946, p. 1.

¹²⁹⁴ RIBEIRO, 1946, p. 33.

¹²⁹⁵ Idem, 1946, p. 33.

¹²⁹⁶ Id, 1946, p. 33.

¹²⁹⁷ RIBEIRO, 1946, p. 33;

Angenor Cesar de Barros¹²⁹⁸, formado pela ENBA e laureado pelo Salão Nacional de Belas Artes, atuava como pintor. Além disso, atuou como professor de desenho na Escola Normal de Artes e Ofícios Wenceslau Braz, que mais tarde viria a ser a Escola Técnica Nacional¹²⁹⁹.

Barros pontuava que, "devido à considerável quantidade de telas que demandam restauração no Museu" ¹³⁰⁰, ele se mantinha constantemente ocupado. Naquele momento, restaurava uma coleção de 17 quadros do artista Rosalvo Ribeiro, comissionada pelo governo de Alagoas (

Figura 36)¹³⁰¹.

A entrevista segue explicando que utilizava-se o termo "aparelho", para se referir às camadas pictóricas da tela. Também explica que, além de sujeira e perfurações, outras deficiências poderiam surgir devido às condições ambientais, incluindo excesso de umidade e calor.

Figura 36: Angenor de Barros, na Seção de Restauração de Pintura, restaurando o quadro de Rosalvo Ribeiro, "Carga de Cavalaria".



Fonte: RIBEIRO, 1946, p. 33.

Em complementação, Barros, apresentava uma tela em que a camada pictórica começava a se desprender, explicava que era necessário realizar uma fixação

¹²⁹⁸ Vale destacar que, em relação aos documentos levantados, não encontramos evidências da contratação oficial desse profissional, o que sugere que ele possa ter sido contratado por meio de recibo para tarefas específicas.

¹²⁹⁹ RIBEIRO, 1946, p. 34.

¹³⁰⁰ Idem, 1946, p. 34.

¹³⁰¹ Id, 1946, p. 34.

adequada para impedir um colapso da obra. Nessas situações, indicava ser necessário transferir a pintura para uma nova tela, "uma vez que a original não é mais viável"¹³⁰².

Indagado sobre o procedimento de transposição da pintura, o Restaurador explica seu processo. Inicialmente, colocava um papel sobre a pintura¹³⁰³, sendo esticado e mantido assim por cerca de dois dias. Posteriormente, utilizando uma esponja embebida em água morna, umedecia o verso da tela e dava início, com cautela, ao levantamento da camada pictórica e remoção do suporte original. A pintura era então fixada em uma prancheta com o verso para cima e recebia uma nova tela. Os detalhes desta operação não são discutidos, mas podemos observar que existe uma relação direta com as técnicas francesas do início do século XIX, observadas no capítulo anterior¹³⁰⁴.

Outro método apresentado seria específico para pinturas sobre suporte rígido de madeira, neste caso: após o faceamento a pintura era posicionada em uma prancheta com o verso para cima. Em seguida, inicia-se uma operação com uma serra fina, a madeira é dividida em quadros, seguindo as marcações em lápis e atingindo uma profundidade específica. Posteriormente, com o auxílio de um formão, a madeira passava a ser gradualmente levantada e desbastada até o limite da pintura, próximo a base de preparação¹³⁰⁵.

Após concluir o desbaste, foi aplicado um novo suporte na porção posterior da pintura. Neste contexto, Barros ilustra a aplicação dessa técnica de transplantação com um pequeno quadro de Eliseu Visconti¹³⁰⁶.

Angenor de Barros prossegue explicando o processo de reentelamento, o procedimento era aplicado quando a pintura exibia rachaduras e craquelês e possuía a intenção de evitar que essas progredissem. Este método, considerava a necessidade de tratar tanto o desprendimento da pintura da tela quanto as rachaduras nela presentes¹³⁰⁷.

O processo de reentelamento, consistia, como vimos anteriormente, em colar uma nova tela na parte posterior da obra. Com esta intenção, aplicava-se uma camada de cola, importada da França, conhecida como "Cola Totin"¹³⁰⁸. A preparação dessa cola seria crucial para permitir sua infiltração até alcançar a pintura. Segundo Angenor

¹³⁰² RIBEIRO, 1946, p. 34.

¹³⁰³ Processo atualmente denominado de facemaneto, conforme observado anteriormente.

¹³⁰⁴ Cf. GUYTON; VINCENT; TAUNAY; BERTHOLLET. *Rapport sur la restauration du tableau de raphaël, connu sous le nom de la Vierge de Foligno*. 1802.

¹³⁰⁵ RIBEIRO, 1946, p. 34.

¹³⁰⁶ Ibidem, 1946, p. 35.

¹³⁰⁷ Idem, 1946, p. 35.

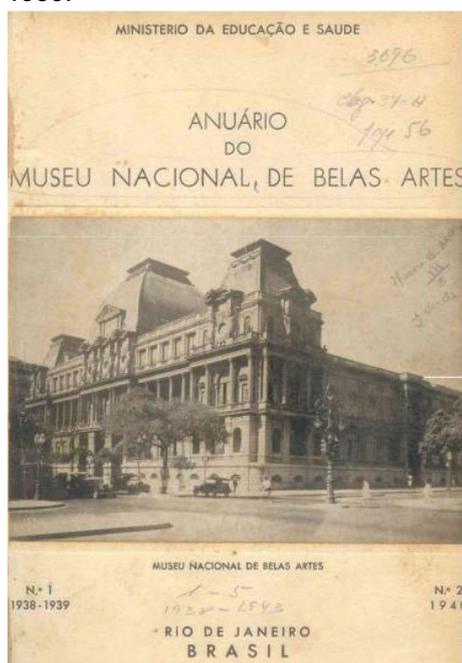
¹³⁰⁸ A Cola Totin era fabricada na França a partir da cartilagem de bezerras. Apresentava-se em folhas finas e transparentes, com uma tonalidade mel clara. Contudo, era um produto caro e de difícil obtenção. VYTLACIL; TURNBULL, 1935, p. 51.

Cesar de Barros, em temperaturas quentes, a penetração da cola ocorria em 24 horas, enquanto no inverno, levava cerca de 48 horas. O processo não eliminava completamente as rachaduras, no entanto tornava-as mais estáveis e seguras, uma vez que estavam adequadamente sustentadas, reduzindo o processo de deterioração¹³⁰⁹.

Ao final da entrevista, Barros complementa indicando que já havia executado essas técnicas inclusive para obra de particulares e em igrejas.

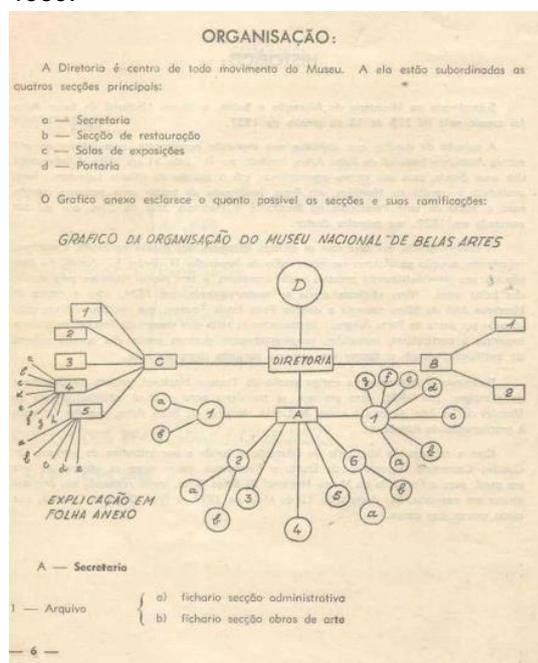
4.2. O Museu Nacional de Belas Artes

Figura 37: Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, 1938-1939.



Fonte: Arquivos Histórico do Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 38: Organização administrativa do Museu Nacional de Belas Artes em 1938-1939.



Fonte: Arquivos Histórico do Museu Nacional de Belas Artes.

No início de 1940, muito havia mudado na estrutura do Museu Nacional de Belas Artes (Figura 38). O Anuário nesse ano aborda a criação e organização do Museu, estabelecido pela reforma do Ministério da Educação e Saúde através da Lei n.º 378, em 13 de janeiro de 1937¹³¹⁰. Inicialmente, o Diretor do Museu teve dificuldades para encontrar assistentes técnicos efetivos. “Pela mesma reforma do Ministério foram creados cargos na carreira do Conservador no Museu Nacional de Belas Artes, cuja efetivação só seria concedida mediante concurso público realizado pelo D.A.S.P.”¹³¹¹, e sua efetivação ocorreria mediante concurso público do D.A.S.P.

¹³⁰⁹ RIBEIRO, 1946, p. 35.

¹³¹⁰ BRASIL. Lei n.º 378 de 13 de janeiro de 1937.

¹³¹¹ MNBA, 1940, p. 24.

Após dois anos, implementou-se as Instruções Gerais de fevereiro de 1939¹³¹² para organizar a carreira de Conservador no MNBA. Instruções adicionais foram emitidas em agosto do mesmo ano¹³¹³, seguidas por modificações em outubro¹³¹⁴. Um primeiro concurso foi realizado, exigindo que os candidatos fossem diplomados no Curso de Museus.

Após a realização das provas e entrega das monografias, os aprovados foram integrados em março de 1940, dois meses após a homologação. Devido a vagas remanescentes, um segundo concurso foi organizado com modificações nas pontuações, aceitando diferentes formações¹³¹⁵. As inscrições ocorreram de fevereiro a abril, com julgamento das monografias em agosto e provas de seleção durante setembro e outubro. Os resultados foram homologados em novembro e, em dezembro, os novos conservadores assumiram seus cargos¹³¹⁶.

Os candidatos aprovados no primeiro e segundo concursos, que foram cinco e um, respectivamente. Os Conservadores de Museus, Regina Monteiro Real, Elza Peixoto Ramos, Regina Liberalli, Maria Torres de Carvalho Barreto e Lygia Martins Costa, iniciaram suas atividades no mesmo ano. Suas contribuições foram essenciais para as atividades do museu, abrangendo a conservação, documentação, catalogação, produção de exposições, pesquisas relacionadas ao acervo e perícia¹³¹⁷.

Em complementação, na mesma publicação são apresentadas, de forma mais detalhada, as monografias de Regina Liberalli e Manoel Constantino Gomes Ribeiro, que abordavam a Conservação e Restauração de Obras de Arte¹³¹⁸.

Regina Liberalli elaborou um esquema sistematizado os principais aspectos necessários para conservar e melhorar a apresentação das pinturas nas galerias de exposição. Seu estudo abordou a análise visual das pinturas, radiações luminosas, reações químicas, raios X¹³¹⁹.

Adicionalmente, a monografia de Manoel Constantino Gomes Ribeiro dedicou-se a explorar a restauração, os materiais utilizados para a produção das pinturas, a preparação de telas e a preferências de alguns pintores por certos materiais. Em complementação apresentava alguns métodos de limpeza dos vernizes, a análise de diferentes gêneros de pintura e as técnicas para diferenciar os quadros antigos das

¹³¹² Instruções Gerais, Portaria n. 117 de 25 de fevereiro de 1939. MNBA, 1940, p. 24.

¹³¹³ Instruções Especiais, 23 de agosto do 1939, portaria n. 230. MNBA, 1940, p. 24.

¹³¹⁴ Portaria n. 250 de 6 de outubro. MNBA, 1940, p. 24.

¹³¹⁵ Instruções Especiais da Portaria n. 430 de 16 de fevereiro de 1940.

¹³¹⁶ Em 20 de novembro era homologado o concurso e o 20 de dezembro empossados os novos conservadores. MNBA, 1940, p. 24.

¹³¹⁷ Cf. MNBA, 1940.

¹³¹⁸ MNBA, 1940, p. 28.

¹³¹⁹ Idem, 1940, p. 28.

falsificações¹³²⁰.

Embora o trabalho de Manoel Constantino Gomes Ribeiro não tenha sido publicado integralmente, observamos que sua atuação, focou-se na peritagem de obras de arte e produção de exposições de curta duração na Instituição¹³²¹, atividades que se somavam as contribuições de Regina Liberalli na pesquisa, produção, catalogação e higienização. No entanto, vale pontuar que não foram identificados documentos que comprovem a atuação desses na execução de trabalhos de restauração, suas atuações no Museu, parecem voltar-se apenas aos aspectos de conservação e documentação das obras.

Foram encontradas três versões do texto de Liberalli: o Livro de 1939¹³²², depositado no NUMMUS, Núcleo de Memória da Museologia no Brasil¹³²³ e as publicações nos Anuários da ENBA em 1940¹³²⁴ e 1945¹³²⁵.

Dado que no primeiro capítulo exploramos os processos de transformação sociocultural pelos quais o campo da Conservação foi integrado tanto à esfera da Museologia quanto à da Conservação-Restauração de bens culturais no período entre 1920 e 1940, agora concentraremos nossa atenção nas questões de natureza técnica e material abordadas na obra de Regina Liberalli.

¹³²⁰ Ibidem, 1940, p. 28-31.

¹³²¹ MNBA, Anuário, 1955-1956, p. 159.

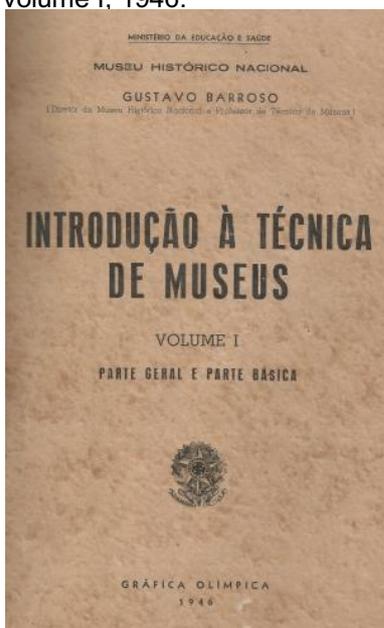
¹³²² Cf. LIBERALLI, *Conservação e Restauração de Obras de Arte*, 1939.

¹³²³ Em maio de 2005, o NUMMUS (Núcleo de Memória da Museologia no Brasil) foi estabelecido na Escola de Museologia, que faz parte do Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCH) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). As atividades do NUMMUS começaram com a exploração do acervo histórico da Escola de Museologia, que incluiu documentos como as Fichas de Matrículas dos alunos do Curso de Museus no período de 1939 a 1976, os Livros de Assentamentos dos alunos desde 1932, um álbum de fotografias das cerimônias de formatura realizadas entre 1936 e 1967, além de materiais relacionados a exposições curriculares e monografias. SÁ, 2020, p. v.

¹³²⁴ Cf. MNBA, 1940.

¹³²⁵ Cf. MNBA, 1945.

Figura 39: Gustavo Barroso, *Introdução à técnica de Museus*, volume I, 1946.



Nesse contexto, é pertinente revisitar alguns dos conceitos abordados na formação de Regina Liberalli. Com esse propósito, abordaremos alguns aspectos discutidos no âmbito do Curso de Museus.

O Curso de Museus, fundado em 1932, surgiu com a intenção de ser um seminário de formação e aperfeiçoamento para funcionários técnicos e entusiastas¹³²⁶. No momento da publicação do livro *Introdução à Técnica de Museus* (Figura 39), em 1946, Gustavo Barroso, lecionava-o há quatorze anos. Essa publicação, tornou-se fonte de difusão de um conhecimento especializado voltado para o campo cultural e de ensino.

Para o autor, a construção histórica do Museu iniciava-se com Ptolomeu I, no Egito, quando denominou “Museu” uma parte de seu palácio em Alexandria, “onde os sábios e filósofos se reuniam para estudar as letras e as ciências, contando com uma biblioteca”¹³²⁷, que ficou conhecida como Biblioteca de Alexandria. Vale notar que Barroso define “Pinacoteca” como sinônimo de “coleção de quadros [...] esculturas e objetos de arte”¹³²⁸.

No primeiro capítulo, Barroso delimita o significado de “Técnica de Museus”, como o conjunto de normas, preceitos, observações e saberes essenciais voltados à estruturação e operacionalização de um museu¹³²⁹.

¹³²⁶ BARROSO, 1946, p. 3.

¹³²⁷ Ibidem, 1946, p. 5.

¹³²⁸ Idem, 1946, p. 5.

¹³²⁹ BARROSO, 1946, p. 7-30.

A matéria sintetizava todas as disciplinas de um curso especializado, englobando diversos conhecimentos necessários para se trabalhar ou dirigi-lo um museu. Abrangia essencialmente as seguintes partes: I. Organização, II. Arrumação, III. Catalogação, IV. Restauração e V. Classificação de objetos¹³³⁰.

Embora essa ampla gama de fatores sejam determinantes para a conservação dos objetos, focamo-nos nas descrições de atividades do campo específico filtrando ações que estavam diretamente relacionadas entre o técnico de museus, o conservador e o restaurador. Nesse sentido, nos aprofundamos no capítulo sobre a restauração.

A proteção e conservação das relíquias do passado preocupam hoje os técnicos e administradores de todo o mundo. A restauração dessas relíquias nada mais é do que um trabalho eficiente e honesto de proteção e de conservação, o qual deve obedecer certamente a postulados de ordem científica e a regras de caráter prático. Sem dúvida, um diretor ou conservador de museu, não é propriamente um restaurador. Há indivíduos especializados nos vários ramos do ofício. Mas aqueles funcionários precisam conhecer tecnicamente o assunto, a fim de poderem dirigir e criticar as restaurações que se fizerem necessárias, no âmbito de suas atribuições.¹³³¹

A limpeza dos objetos, por exemplo, está descrita no capítulo de restauração. Esta concepção é fundamental para entendermos o posicionamento de Regina Liberalli no Museu Nacional de Belas Artes, assim como a cisão entre os técnicos de museus que publicavam sobre a conservação e restauração de obras e os pintores-restauradores que atuavam diretamente com o objeto no Rio de Janeiro no início do século XX.

Para o autor, a conservação deveria ser principalmente preventiva. A limpeza seria sempre preferível a uma intervenção mais invasiva¹³³². Buscando impedir que as deteriorações apresentadas pelas obras de arte se agravassem. Com essa intenção, deveriam ser consideradas as ações prejudiciais do vento, do sol, do calor, da umidade e o acúmulo de sujidades que posteriormente levariam a “lavagens perigosas”¹³³³.

Tanto a conservação quanto a restauração para Barroso requerem duas virtudes essenciais: paciência e modéstia.

Paciência na defesa constante e na meticulosidade do trabalho a ser realizado. Modéstia em não querer fazer coisas extraordinárias, sempre prejudiciais, em não querer ajuntar nada de si, dando asas a vaidade de restaurador, em não se arriscar a fundo, convencido de sua competência ou habilidade.¹³³⁴

Quanto aos materiais posteriormente aderidos às pinturas, orienta que esse deveriam ser removidos. Para o autor, o papel do conservador de museus estaria relacionado a “exercer supervisão sobre o trabalho dos restauradores para evitar que,

¹³³⁰ Ibidem, 1946, p. 7.

¹³³¹ BARROSO, 1946, p. 13.

¹³³² BARROSO, 1946, p. 84.

¹³³³ Idem, 1946, p. 84.

¹³³⁴ Ibidem, 1946, p. 84;87.

na limpeza e reparo de monumentos e peças, deturpem de alguma forma o caráter artístico ou histórico”¹³³⁵.

Barroso considera necessário que a restauração pictórica da obra esteja de acordo com as técnicas da época e seja executada com material de qualidade. E, se possível, até o uso de ferramentas correspondentes a execução das obras. Ponderando que, há especialistas que conduzem estudos químicos relacionados as diversas formas de pátina¹³³⁶. Nas pinturas, indica que o processo de restauração pode ser executado de forma a tornar-se imperceptível, nesse sentido, defendia uma reintegração mimética¹³³⁷, privilegiando o valor estético da obra. Entretanto, em geral, nos casos em que as obras estivessem profundamente impregnadas com as características de uma época ou de várias épocas, não recomendava tal abordagem¹³³⁸.

O processo de valorização de um objeto de museu passava necessariamente pelo conjunto de trabalhos executados pelo restaurador, o que compreende: a limpeza, a consolidação, a recomposição e o complementação de partes faltantes¹³³⁹.

No que diz respeito à limpeza, indica a cuidadosa remoção das sujeiras e incrustações que comprometessem a aparência e impedissem uma análise precisa da obra. No entanto, alertava que era importante não confundir patina com sujeira¹³⁴⁰.

Quanto à consolidação, o objetivo seria preservar o que ainda existe, sem substituir os elementos danificados. E no concernente à recomposição, o trabalho envolvia restaurar as partes danificadas, conferindo-lhes a forma e a constituição próximas ao original por meio de estudos técnicos¹³⁴¹. Por vez, o complemento, refere-se a finalizar esses procedimentos, conferindo à peça sua aparência definitiva, por meio de acréscimos necessários¹³⁴².

Barroso subdivide o conceito de técnica, entendida como “a ação direta da restauração, baseada nos princípios da teoria e da prática”¹³⁴³, em: diagnóstico e terapêutica. Em relação ao diagnóstico, o restaurador deveria caracterizar o estado de conservação do objeto em: quase perfeito, deteriorado, permitindo restauração discreta, com deterioração maior, exigindo restauração visível e deterioração máxima ou exigindo restauração completa¹³⁴⁴.

¹³³⁵ Id, 1946, p. 87.

¹³³⁶ Idem, 1946, p. 87.

¹³³⁷ Gustavo Barroso utiliza o termo “restauo invisível” para definir que sobretudo nas pinturas aceitava-se a reintegração mimética. BARROSO, 1946, p. 87-88.

¹³³⁸ BARROSO, 1946, p. 88.

¹³³⁹ BARROSO, 1946, p. 88.

¹³⁴⁰ Idem, 1946, p. 88.

¹³⁴¹ Ibidem, 1946, p. 89.

¹³⁴² Idem, 1946, p. 88.

¹³⁴³ BARROSO, 1946, p. 89-90.

¹³⁴⁴ Idem, 1946, p. 89-90.

No que diz respeito à terapêutica, ou seja, “à restauração de monumentos e relíquias de valor histórico e artístico”, ressalta que os monumentos podem ser considerados "vivos", quando mantêm sua função original e passam por modificações moderadas que não os afetem ou desfigurem; ou "mortos" quando perderam sua função original e receberam outra; e "em ruínas" quando requerem restauração parcial ou total¹³⁴⁵.

4.2.1. Regina Liberalli - 1939, 1940 e 1945

Foram encontradas três versões do texto *Conservação e Restauração de Obras de Arte* de Regina Liberalli: o Livro de 1939¹³⁴⁶, depositado no NUMMUS, Núcleo de Memória da Museologia no Brasil¹³⁴⁷ e as publicações nos Anuários da ENBA em 1940¹³⁴⁸ e 1945¹³⁴⁹.

Optamos por utilizar a obra depositada no NUMMUS como base e, quando necessário, compará-la com algumas alterações identificadas na publicação de 1945. No texto da autora, a conservação e restauração são abordadas como atividades fundamentais, estendendo-se à apresentação nas galerias de exposição. Os aspectos inerentes a esse processo complexo são divididos em três partes distintas: exame das pinturas, conservação e a restauração¹³⁵⁰.

Segundo a autora a conservação e a restauração das pinturas, “Deixou de sêr apenas um apanhado de cuidados [já] estabelecidos, ligados a alguma habilidade técnica, para entrar decididamente no domínio científico.”¹³⁵¹. Nesse sentido, caberia ao Conservador de um museu, a partir do instante em que lhe é confiada uma obra, proceder a uma análise detalhada da mesma, com o propósito de deliberar sobre as medidas de conservação necessárias.

Na primeira parte¹³⁵², o exame das pinturas é o ponto de partida. Inicia-se com a apresentação dos processos envolvidos em uma análise visual detalhada, levando em consideração variadas condições de iluminação, tanto artificial quanto natural. Além

¹³⁴⁵ BARROSO, 1946, p. 90.

¹³⁴⁶ Cf. LIBERALLI, *Conservação e Restauração de Obras de Arte*, 1939.

¹³⁴⁷ Em maio de 2005, o NUMMUS (Núcleo de Memória da Museologia no Brasil) foi estabelecido na Escola de Museologia, que faz parte do Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCH) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). As atividades do NUMMUS começaram com a exploração do acervo histórico da Escola de Museologia, que incluiu documentos como as Fichas de Matrículas dos alunos do Curso de Museus no período de 1939 a 1976, os Livros de Assentamentos dos alunos desde 1932, um álbum de fotografias das cerimônias de formatura realizadas entre 1936 e 1967, além de materiais relacionados a exposições curriculares e monografias. SÁ, 2020, p. v.

¹³⁴⁸ Cf. MNBA, 1940.

¹³⁴⁹ Cf. MNBA, 1945.

¹³⁵⁰ LIBERALLI, 1939, p. 1-2.

¹³⁵¹ Ibidem, 1939, p. 3.

¹³⁵² Ibid, 1939, p. 2-10.

disso, salienta a importância das análises utilizando-se de radiações luminosas. São discutidos os usos da radiação na região do ultravioleta e infravermelhos para a obtenção de informações imperceptíveis a olho nu, como retoques e restaurações prévias. Nesse processo, dispositivos como células fotoelétricas e espectrógrafos desempenhavam um papel crucial, fornecendo a compreensão sobre a composição e o estado das camadas pictóricas. A aplicação de raios X¹³⁵³ é abordada, no entanto o texto publicado nos Anais do Museu Nacional de 1945 desenvolve melhor o tema¹³⁵⁴.

A segunda parte do estudo aborda a conservação das pinturas¹³⁵⁵. Nessa, o foco recai sobre as condições ambientais nas quais as obras são expostas e armazenadas. A iluminação é objeto de estudo com o intuito de mitigar os danos causados pela exposição prolongada das obras, tratando de iluminação a gás, natural e elétrica¹³⁵⁶.

Paralelamente, trata-se da necessidade de controlar a temperatura visando evitar mudanças abruptas que possam prejudicar a integridade das pinturas, enquanto o monitoramento da umidade contribui para prevenir danos relacionados. Com o objetivo de controlar esses fatores indica que as salas devem possuir um termômetro e os conservadores necessitam controlar as temperaturas dessas mantendo uma variação na média entre 15°C a 18°C no inverno e 18°C a 22°C no verão¹³⁵⁷.

Para a umidade, indica dois meios usados mitigar seus efeitos: colocar sobre a pintura uma camada de verniz transparente ou cera¹³⁵⁸; ou conservá-la sob uma placa de vidro¹³⁵⁹. Contudo, a autora alerta que isso nem sempre é suficiente para protegê-la da umidade¹³⁶⁰. A atenção a detalhes e a implementação de precauções são evidentes em todas as etapas, desde a limpeza das obras até os protocolos de transporte e armazenamento. Inclusive, a salvaguarda das pinturas em situações de conflito ou crises é um aspecto considerado¹³⁶¹. Vale pontuar que a monografia de Liberalli, inseria-se no contexto internacional complexo da segunda guerra mundial, o que justificava a inclusão desse tópico de discussão.

A terceira parte concentra-se na restauração das pinturas, salientando os danos específicos que podem surgir ao longo do tempo. O tratamento da camada de verniz é considerado, apresentando maneiras de identificar os processos que afetam a leitura

¹³⁵³ Vale pontuar que a primeira matéria que encontramos em um jornal brasileiro, relacionada a utilização de Raio X para a identificação de autoria de uma pintura data de 1924 e foi publicada pelo jornal *O Paiz* no Rio de Janeiro de 17 de janeiro de 1924. FBN, *O PAIZ*, 1924, p. 6.

¹³⁵⁴ MNBA, 1945, p. 163.

¹³⁵⁵ LIBERALLI, 1939, p. 10-20.

¹³⁵⁶ LIBERALLI, 1939, p. 12-13.

¹³⁵⁷ Ibidem, 1939, p. 15.

¹³⁵⁸ Em referência ao trabalho de Penderleith do Laboratório do Museu Britânico e Courtauld do Museu de Edimburgo. LIBERALLI, 1939, p. 16.

¹³⁵⁹ Em referência ao Ministério de Westminster, onde amostras de aquarelas expostas apresentavam boa conservação. Idem, 1939, p. 16.

¹³⁶⁰ LIBERALLI, 1939, p. 16.

¹³⁶¹ Ibidem, 1939, p. 20.

visual da obra, como rachaduras e ataque de fungos. Diferentes abordagens de limpeza são delineadas, incluindo métodos a seco ou a utilização de solventes. A restauração da camada de tintas é conduzida, abordando rachaduras, descamações e bolhas, mediante técnicas de retoque que se harmonizam com a obra original. Em relação ao suporte de tela, são consideradas estratégias para lidar com rasgos, procedimentos de reentelagem e a substituição parcial ou total da tela. Em relação a suportes de painel de madeira, medidas preventivas são implementadas para conter danos provenientes de insetos, enquanto a viabilidade da substituição do painel é examinada em casos extremos¹³⁶².

Buscando introduzir a restauração de obras, Liberalli desenvolve um breve histórico partindo de uma comparação de antes e depois da Revolução Francesa, quando as pinturas das coleções reais, foram transferidas para o Museu do Louvre, e passaram por restaurações que, segundo a autora em vez de melhorar sua aparência, pioraram sua condição¹³⁶³. A crítica utilizava como base referências das documentações de restaurações que constavam nos arquivos da Biblioteca da Escola de Belas Artes, bem como as memórias dos restauradores da época¹³⁶⁴. Nesse sentido, a autora exemplifica evidenciando os quadros do Louvre eram emprestados para serem usados como modelos para tapeçarias dos Gobelins¹³⁶⁵. Apontando que, essas práticas tiveram impactos negativos, uma vez que as pinturas eram enroladas durante 8 a 10 anos nas oficinas dos artistas aos quais estavam emprestadas. E posteriormente, algumas restaurações eram realizadas apenas quando necessário, antes de serem devolvidas ao Estado francês.

Liberalli aponta que no século XIX, novas medidas foram tomadas para preservar essas telas, com a construção de porões especiais para protegê-las enquanto eram copiadas¹³⁶⁶. No entanto, as condições ambientais nesses locais nem sempre foram ideais. Por exemplo, treze quadros de Rubens retratando a história de Maria de Médicis foram mantidos no depósito do subsolo do Louvre por até 10 anos, resultando em danos pelo mofo e apodrecimento de algumas obras.

De acordo com Liberalli, com o passar do tempo, a conscientização sobre a responsabilidade e o desejo de preservar as obras tornaram-se mais evidentes, resultando em abordagens mais meticulosas. O avanço no desenvolvimento de materiais como solventes e técnicas de retoque, aliado a um entendimento mais

¹³⁶² Ibid, 1939, p. 46.

¹³⁶³ LIBERALLI, 1939, p. 27-28.

¹³⁶⁴ Possivelmente em referência a Picaut, Hórsin-Déon e Secco-Suardo. LIBERALLI, 1939, p. 27; 49-50.

¹³⁶⁵ Idem, 1939, p. 27.

¹³⁶⁶ Id, 1939, p. 27.

aprofundado das técnicas dos artistas, permitiu aos restauradores aprimorar sua atuação.

Há uma mudança significativa no material utilizado no processo de retoque, naquele momento, a autora indica a utilização de pintura à têmpera para camadas inferiores, próximas a base de preparação, e cores à base de cera e resinas para camadas superiores, o que permitiria a remoção posterior sem grandes danos a obra¹³⁶⁷. Regina Liberalli afirmava que o processo varia de acordo com cada obra, e geralmente envolvia a análise das diferentes camadas, começando pelo verniz e passando às camadas subjacentes.¹³⁶⁸

No entanto, como contraponto a essas colocações vale, por exemplo, mencionar que a autora apresenta o método de Pettenkofer¹³⁶⁹ como uma possível solução quando o verniz da pintura exibia um aspecto esbranquiçado, técnica apresentada anteriormente por Secco-Suardo¹³⁷⁰. Descreve também o método de remoção de suporte para transferência descrito por Horsin-Déon¹³⁷¹. Esses trechos indicam que muitos dos conhecimentos contidos no texto partiram de um apanhado de referências, mas que aparentam não terem sido executados na prática pela autora, até o momento da publicação.

O verniz póde desagregar-se da tela por meio de pequenas rachas ou então por pulverização. Em ambos os casos, será conveniente limpá-los.

Existe ainda o tratamento pelo processo de regeneração inventado pelo Professor Pettenkofer, que consiste no seguinte: coloca-se o quadro fixado na tampa de uma caixa metálica de fechadura hermética, das mesmas dimensões que o chassis em cujo fundo forrado por um pedaço de feltro bem espesso, tenhamos vaporizado alcool, de maneira homogênea. A tela colocada de face para baixo, deve apoiar-se apenas nas bordas da caixa, cuja altura não seja menor a 5 cm. [...] A acetona e o alcool, têm o mesmo poder como dissolvente, mas sua ação varia segundo as diferentes espécies de vernizes.

O alcool tem sido empregado de diversas maneiras. Quando foi preciso se limpar a "Ronda da Noite", de Rembrandt, adotou-se o método Pettenkoffer, já descrito atrás. Dizem que este quadro nada perdeu com isto, mas ainda ganhou uma claridade magnífica.

Mr. Durandean, restaurador do Palácio de Versailles, um aparelho que dá excelentes resultados, permitindo conservar a pátina do tempo, reconstituir o verniz e diminuir as pequenas rachaduras, isto tudo sem que se percam os glaciais [da pintura].

Em regra geral, quando empregarmos o dissolvente verniz, devemos fazê-lo experimentando primeiro a sua ação na borda do quadro, em lugar menos importante, estabelecendo-se com isto uma margem de segurança.¹³⁷²

¹³⁶⁷ Ibidem, 1939, p. 29.

¹³⁶⁸ Ibid, 1939, p. 29-37.

¹³⁶⁹ LIBERALLI, 1939, p. 30.

¹³⁷⁰ Cf. SECCO-SUARDO, 1866.

¹³⁷¹ Cf. HORSIN-DÉON, 1851.

¹³⁷² LIBERALLI, 1939, p. 30-34.

Vale pontuar que a autora indica três possíveis vernizes a serem aplicados após a restauração, ressaltando a necessidade de um ambiente livre de poeira, correntes de ar e umidade para assegurar uma secagem adequada¹³⁷³.

O primeiro, é o verniz que utiliza como base o óleo e a resina copal diluída, Liberalli, indica que este tipo escurece com o tempo e se torna insolúvel. O segundo à base de álcool, com laca de mástique diluída, composto apenas de resina, possuía uma característica mais transparente e resistente, embora menos eficaz na proteção¹³⁷⁴.

Por fim, recomenda o uso de cera ou resinas dissolvidas em essência de terebintina com um pouco de óleo, o que formaria uma camada protetora eficaz, segundo a publicação, essa seria a diretiva da "Comissão especial para a restauração de pinturas e a aplicação do verniz"¹³⁷⁵ do encontro de Restauração que ocorreu em Roma, conforme visto no primeiro capítulo. Porém, alerta que essa solução não oferecia a mesma transparência e luminosidade à pintura como os vernizes anteriores. Como alternativa complementa recomendando aplicar, posteriormente, uma fina camada de verniz com resina, preferencialmente de damar, no entanto, essa era conhecida por amarelecer ao longo do tempo¹³⁷⁶.

Os processos empregados estavam próximos do que observamos em meados do século passado, a mudança ocorre nos materiais utilizados em etapas específicas. A utilização de papel japonês torna-se a recomendação para a execução do faceamento¹³⁷⁷, em detrimento ao papel grosso ou mata borrão, por exemplo. Indicava-se também a reintegração de pequenas lacunas na camada pictórica com a aplicação de têmpera e cera, o que necessitava de métodos específicos para a remoção das reintegrações, o processo passava a demandar a utilização de solventes a base de amoníaco¹³⁷⁸.

Outra inclusão notável é a orientação de retoques nas pinturas utilizando a técnica de aquarela. Segundo a autora, para a reintegração com essa seria necessário preparar as tintas misturando os pigmentos aquarelados em uma gema de ovo com um volume igual de água e vinagre. Recomendava-se o uso de branco de zinco e a aplicação de camadas finas e sobrepostas. Após a secagem, aconselhava-se aplicar um verniz de goma laca, seguido de outra camada de proteção¹³⁷⁹.

Liberalli, ao lidar com as lacunas na pintura, recomenda aplicar como base uma camada de mástique na cor do fundo original que antes de secar completamente, dever-

¹³⁷³ Ibidem, 1939, p. 35.

¹³⁷⁴ Idem, 1939, p. 35.

¹³⁷⁵ LIBERALLI, 1939, p.35

¹³⁷⁶ LIBERALLI, 1939, p.35

¹³⁷⁷ Ibidem, 1939, p. 40.

¹³⁷⁸ Ibid, 1939, p. 41.

¹³⁷⁹ LIBERALLI, 1939, p. 41-42.

se-ia ser nivelada. Em seguida, uma camada de cola de pelica ou tempera deveria ser aplicada. Nesse sentido, orienta que o retoque deveria ser executado nos tons da obra, com a orientação de que a cor final fosse ligeiramente mais clara, evitando discrepâncias¹³⁸⁰.

Quanto à restauração de pinturas em painéis de madeira, alerta que insetos e fungos são agentes destruidores comuns e indica a utilização de bi sulfureto de carbono. No caso de danos extensos, a substituição do suporte em madeira seria a única opção. Para danos menores, orienta o preenchimento dos buracos com cera após a aplicação do bi sulfureto de carbono¹³⁸¹.

Em síntese, a publicação de Regina Liberalli delinea uma perspectiva que enfatiza a conservação e restauração de pinturas como um empreendimento multidisciplinar que exige não apenas um profundo domínio técnico, mas também uma sensibilidade artística.

Embora o texto apresente as condições necessárias para a longevidade das obras, salienta que no Museu Nacional de Belas Artes não dispunha de um lugar de guarda adequado para as pinturas.

Quasie sempre os depósitos são lugares pouco arejados e mal iluminados daí os estragos que se podem esperar. Esta questão torna-se ainda mais difícil quando não dispomos de espaço conveniente para guardá-las, como se dá agora no nosso Museu de Belas Artes.¹³⁸²

Buscando localizar documentos que nos auxiliassem no entendimento dos processos pelos quais as obras passaram no Museu Nacional de Belas Artes, levantamos os Anuários e Boletins da Instituição entre 1938 e 2009.

¹³⁸⁰ Idem, 1939, p. 42

¹³⁸¹ Id, 1939, p. 45.

¹³⁸² LIBERALLI, 1939, p. 18.

4.2.2 A Conservação e a Restauração nos Boletins e Anuários do Museu Nacional de Belas Artes, entre 1938 e 2009.

Tabela 7: Anuários e Boletins do Museu Nacional de Belas Artes

Anuários	Boletins
1938/1939 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	2009 Anuário do Museu Nacional de Belas Artes
1940 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	1988 - Boletim do Museu Nacional de Belas Artes
1941 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	1987 - Boletim do Museu Nacional de Belas Artes
1942 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	1986 - Boletim do Museu Nacional de Belas Artes
1943 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	1984-1985 - Boletim do Museu Nacional de Belas Artes
1944 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	1984 - Boletim do Museu Nacional de Belas Artes
1945 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	1983-1984 - Boletim do Museu Nacional de Belas Artes
1946 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	1982 - Boletim do Museu Nacional de Belas Artes
1947-1948 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	1962 - Boletim do Museu Nacional de Belas Artes
1949 - 1950 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	1958 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes
1951 - 1952 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	1957 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes
1953 - 1954 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	1955 - 1956 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes
1955 - 1956 - Anuário do Museu Nacional de Belas Artes	

Os Anuários (Tabela 7) apresentam importantes informações relacionadas as atividades de conservação e restauração, assim como, acerca das obras que passaram por esse processo. Em geral, quando referenciada, à restauração das obras eram descritas de forma pontual. Por exemplo, o Anuário de 1943 mencionava que a tela "Nossa Terra," de Hélio Seelinger, havia sido recentemente restaurada e exibida no jubileu artístico de Seelinger¹³⁸³.

Além disso, eram comuns as menções aos trabalhos realizados pela Seção de Restauração do MNBA, que incluíam a limpeza dos vernizes, reentelamento, mudanças de chassis e retoques. Em complementação, destacava-se a restauração de esculturas e molduras, como no caso da base de sustentação da estátua de D. Pedro I e das esculturas "Escrava" e "Paraíba", conforme registrado no Anuários de 1949-1950¹³⁸⁴.

Em alguns casos, como em 1944, observamos que os Conservadores de Museus, recém-integrados à instituição desempenhavam um papel fundamental na coleta, seleção e classificação dos exemplares a serem expostos, tarefa organizada no

¹³⁸³ MNBA, 1943, p. 93

¹³⁸⁴ MNBA, 1949-1950, p. 96.

catálogo por Regina Monteiro Real e Elza Ramos Peixoto, e designada pelo Diretor do Museu, Osvaldo Teixeira¹³⁸⁵.

Outro serviço que passava a ser oferecido pela instituição, ao menos desde 1940 era a peritagem¹³⁸⁶. O Diretor, em conjunto com os Conservadores forneciam as avaliações de obras à proprietários particulares abordando aspectos como escola, autoria, estado de conservação e indicação de valor artístico, histórico ou iconográfico das obras¹³⁸⁷. Em 1943, esse serviço registrou um significativo movimento, com 26 solicitações de autenticação e avaliações realizadas, sendo os responsáveis por esse serviço Manoel Constantino Gomes Ribeiro, que havia entrado no segundo concurso para o pavimento do cargo de Conservador de Museu e José Pereira Barreto Neto, com contribuições do Diretor Osvaldo Teixeira¹³⁸⁸.

Vale pontuar que José Pereira Barreto Neto, atuava no MNBA como restaurador na seção de escultura, ao menos desde 1940, no entanto, pouco conseguimos identificar em relação a atuação desse¹³⁸⁹, enquanto Manoel Constantino Gomes Ribeiro ficava encarregado da peritagem de pinturas.

Em 1951, foi realizada uma exposição relacionada ao tema da Restauração, na qual o público acompanhava diferentes fases dos processos de restauro em quadros do acervo da Instituição. No ano seguinte, em 1952, diversas telas foram restauradas, "refrescadas"¹³⁹⁰ e reenteladas, em específico, as que fizeram parte da exposição itinerante "Um Século da Pintura Brasileira". Também houve reparos em esculturas e molduras, incluindo a restauração dos bancos que decoravam as galerias de visitação pública¹³⁹¹.

Além das atividades de peritagem e restauração, publicações auxiliares, como a lista de Edson Motta¹³⁹² e o livro de registro¹³⁹³, contribuem para entendermos a extensão dos trabalhos realizados no Museu. Assim como o 1º Congresso Nacional de Museus, realizado de 24 a 31 de julho de 1956 na cidade de Ouro Preto¹³⁹⁴, no qual, foram apresentadas e debatidas sugestões sobre a instalação de um laboratório de restauração e pesquisas de arte no Brasil¹³⁹⁵. Este evento contou com a participação do restaurador Deoclécio Redig de Campos, restaurador brasileiro que na época ocupava

¹³⁸⁵ MNBA, 1944, p.76.

¹³⁸⁶ MACHADO, 2009, p. 5.

¹³⁸⁷ MNBA, 1949-1950, p. 97.

¹³⁸⁸ MNBA, 1943, p. 92.

¹³⁸⁹ MACHADO, 2009, p. 90.

¹³⁹⁰ Processo de remoção e aplicação de novo verniz.

¹³⁹¹ MNBA, 1951-1952, p.119.

¹³⁹² Cf. MOTTA, Edson. *Restauração de Obra de Arte*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, Ministério da Educação e Cultura, 1969.

¹³⁹³ Cf. MOTTA, Edson. *Trabalhos de Restauração*. Rio de Janeiro: 1970. Fonte: Laboratório de Restauração do MNBA.

¹³⁹⁴ MNBA, 1955-1956, p. 109.

¹³⁹⁵ *Ibidem*, 1955-1956, p. 114.

o cargo de chefe da Seção de Restauro do Vaticano, sendo reconhecido como uma autoridade internacional no campo da Conservação e Restauração de obras de arte. Redig de Campos foi convidado de honra no Congresso e ministrou duas conferências sobre o tema da restauração¹³⁹⁶.

A publicação da palestra proferida por Campos, ocorreu no Boletim do MNBA de 1962¹³⁹⁷. E abordava uma segunda restauração realizada na obra "Virgem de Foligno"¹³⁹⁸, apresentada no capítulo anterior. Na ocasião, descrevia-se o processo de limpeza que ocorrera entre 1957 e 1958 com a remoção parcial do verniz e das intervenções anteriores¹³⁹⁹. Campos enfatizava as transformações que a obra de Rafael havia passado após a restauração. A palestra também abordou o equilíbrio, a harmonia entre cores, o desenho e a importância desses aspectos na caracterização da obra de Rafael, produzida no século XVI¹⁴⁰⁰.

Após o Congresso de Viena de 1815, a pintura havia sido devolvida a ordem religiosa de Foligno e posteriormente, adquirida pela Santa Sé, em 1816, foi colocado na Pinacoteca do Vaticano, recém-fundada, por Pio VII. Desde então, não aparentava ter passado por outros processos de restauração ou limpeza. Entretanto, diversas camadas de verniz acumuladas ao longo do tempo, apresentavam-se amarelecida tornando-a opaca. Após mais de um século e meio, essas camadas alteravam significativamente as cores originais da obra de Rafael, o que, segundo o autor "poderia distorcer a apreciação crítica dessa pintura."¹⁴⁰¹

Naquela ocasião, conforme o autor, tratou-se mais de uma limpeza do que de uma restauração completa. O trabalho, foi realizado sob a direção de Luigi Brandi, no Laboratório de Restauração do Museus do Vaticano¹⁴⁰².

A remoção das múltiplas camadas de verniz foi realizada com uma mistura de terebentina e álcool, seguida de uma lavagem com óleo de lavanda. Essa operação não foi levada ao extremo, parando após a remoção do "véu" que cobria a obra, que segundo o autor, havia sido causada principalmente pela fumaça de velas, que cobria o verniz e conseqüentemente, a pintura. Também foram eliminadas as camadas de cor resultantes da restauração de François-Toussaint Hacquins em Paris que apresentavam uma base de preparação branca, enquanto as restaurações anteriores a essa apresentavam um

¹³⁹⁶ Ibid, 1955-1956, p. 110.

¹³⁹⁷ MNBA, 1962a, p. 18-19.

¹³⁹⁸ Cf. GUYTON; VINCENT; TAUNAY; BERTHOLLET. *Rapport sur la restauration du tableau de raphaël, connu sous le nom de la Vierge de Foligno*. 1802.

¹³⁹⁹ MNBA, 1962a, p. 19.

¹⁴⁰⁰ Idem, 1962a, p. 19.

¹⁴⁰¹ MNBA, 1962a, p. 19.

¹⁴⁰² Idem, 1962a, p. 19.

tom avermelhado, que haviam escurecido e cobriam áreas maiores do que as lacunas em si¹⁴⁰³.

Essas lacunas estavam, em grande parte, localizadas nas junções das tábuas e pouco afetavam as figuras. As duas, que geravam uma maior preocupação, estavam no lado direito do rosto da Virgem e na extremidade do pé esquerdo da mesma figura. O trabalho de reintegração de Mathias Bartholomaeus Roeser identificado nessas áreas foi revelado por meio de radiografia e foi mantido adicionando-se um leve pontilhado em sua extremidade, tornando a intervenção identificável¹⁴⁰⁴.

Método idêntico foi aplicado sempre que foi necessário retomar, com maior discricção, a obra dos restauradores precedentes. Obedece a tal método ao princípio, ditado pelo bom senso, de restabelecer tanto quanto possível o organismo estético da obra de arte, sem induzir jamais em erro o crítico.¹⁴⁰⁵

O resultado estético dessa restauração foi uma significativa mudança na apresentação das cores da obra. O véu amarelado dos vernizes antigos havia transformado o azul do céu em um cinza esverdeado, tornando as cabeças dos anjos entre as nuvens quase imperceptível. O manto azul da Virgem havia adquirido uma tonalidade semelhante, porém mais escura, dificultando a distinção das dobras em sua veste. O violeta do manto episcopal de São Jerônimo havia escurecido até se tornar quase negro. O anjo com a tabuleta tinha uma pele dourada e quente em vez da tonalidade fria. Por fim, a paisagem, antes envolta em um crepúsculo, recuperou suas cores originais: verde e azul, com nuances rosadas nas paredes dos edifícios¹⁴⁰⁶.

Uma das consequências da limpeza parcial do verniz foi a possibilidade de datar com maior precisão a execução da obra, que anteriormente oscilava entre 1509 e 1512. Esse período de tempo era bastante amplo, especialmente considerando o desenvolvimento estilístico do artista¹⁴⁰⁷. Após a limpeza, a obra passa a ser atribuída ao segundo período de Rafael, em torno de 1512. No entanto, o restaurador ressalta que estava comparando uma pintura a óleo com um afresco, o que pode explicar algumas diferenças¹⁴⁰⁸.

Nos anos de 1955 e 1956, o MNBA empreendeu significativos esforços no que diz respeito à restauração e conservação de suas obras. Durante esse período, diversas telas do acervo passaram por processos de restauração e limpeza, com especial atenção às pinturas que integravam as exposições temporárias promovidas pela

¹⁴⁰³ Id, 1962a, p. 19.

¹⁴⁰⁴ MNBA, 1962a, p. 19.

¹⁴⁰⁵ Idem, 1962a, p. 19.

¹⁴⁰⁶ Id, 1962a, p. 19.

¹⁴⁰⁷ MNBA, 1962a, p. 19.

¹⁴⁰⁸ Idem, 1962a, p. 19.

instituição. Além disso, o museu continuava a oferecer serviços de peritagem, atendendo às solicitações de proprietários¹⁴⁰⁹.

Em consonância com essas atividades, em 1957, foi aprovado o Decreto n.º 36.778, datado de 14 de janeiro de 1955, que estabelecia o Regimento do Museu Nacional de Belas Artes, sob a égide do Ministério da Educação e Cultura. Esse marco regulatório reforçava o compromisso do museu com a preservação e valorização do seu acervo¹⁴¹⁰.

O Capítulo III do Regimento do MNBA de 1955 detalha as responsabilidades dos órgãos relacionados à conservação e restauração de obras e das atividades correlatas a esses. A Seção Técnica, ficava encarregada de documentar o estado das pinturas antes e depois da restauração, assim como sua documentação fotográfica, além de elaborar um registro regular das intervenções realizadas¹⁴¹¹.

Por vez, o Serviço de Restauração incumbia-se de efetuar a restauração e conservação das obras e documentos pertencentes ao acervo do MNBA, seguindo as diretrizes estabelecidas pelo Diretor. Por conseguinte, a esse, cabia a função de ordenar ou autorizar perícias e restaurações, consultando a Seção Técnica quando necessário¹⁴¹². Em casos especiais, o regulamento permitia a técnicos externos, desde que comprovassem sua capacidade, realizarem trabalhos de restauro sob a supervisão do Diretor¹⁴¹³.

4.2.3. Edson Motta e Maria Luisa Guimarães Salgado – 1969, 1970, 1973

Em 1969, uma publicação intitulada *Restaurações de Obras de Arte*, escrita por Edson Motta com o prefácio de Alfredo Galvão¹⁴¹⁴, chama a atenção. O livro menciona que em 1964, Galvão, assumia o cargo de Diretor do Museu Nacional de Belas Artes e no mesmo ano, deu início a um abrangente processo de restauração de obras em estado significativamente deteriorado do acervo do museu. O Diretor obteve o apoio financeiro do governo, por meio de um decreto do Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco e, posteriormente, do Conselho Federal de Cultura, durante o governo do Marechal Arthur da Costa e Silva¹⁴¹⁵.

¹⁴⁰⁹ MNBA, 1955-1956, p. 151.

¹⁴¹⁰ Idem, 1955-1956, p. 153.

¹⁴¹¹ BRASIL. Decreto n. 36.778 de 14 de janeiro de 1955; MNBA, 1957, p. 120.

¹⁴¹² MNBA, 1955-1956, p. 155-159.

¹⁴¹³ Ibidem, 1955-1956, p. 164.

¹⁴¹⁴ Em 1º de abril de 1964, um golpe de Estado depôs o governo de João Goulart e estabeleceu um regime militar no Brasil. Nesse mesmo ano, em 8 de outubro, o diretor José Roberto Teixeira Leite foi removido de seu cargo sob a acusação de uso inadequado de verbas, segundo o Ministro da Educação, Flávio Suplicy de Lacerda. Ele foi substituído por Alfredo Galvão, um pintor, que permaneceu como diretor por seis anos, de 1964 a 1970. BATISTA, 2017, p. 301.

¹⁴¹⁵ MOTTA, 1969, p. 2.

Galvão designou Edson Motta, Chefe do Setor de Restauração de Obras de Arte da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para liderar esse esforço de restauração. Sob a supervisão de Motta, o departamento empreendeu a restauração de aproximadamente 400 obras ao longo de três anos. Essa publicação descreve e documenta algumas dessas restaurações, incluindo fotografias e relatórios que ilustram o estado das obras antes e depois das intervenções. Nota-se que ao menos entre as décadas de 1960 e 1970, a instituição manteve registros das obras restauradas. Em complementação evidenciava-se o trabalho dos colaboradores envolvidos no processo de restauro, com destaque para Alcinda dos Santos e Maria Luisa Guimarães Salgado¹⁴¹⁶.

Nesse esforço conjunto, uma obra notável da Coleção "Sua Alteza Real" recebeu especial atenção: "A Ceia de Emaús." Essa tela, com dimensões de 1,20 x 1,52 metros, encontrava-se em um estado precário e exigia cuidados urgentes. As análises revelaram que a pintura era rica em óleo e estava aplicada sobre um fundo de cola. A tela era espessa, com fios irregulares, sugerindo ter sido tecida manualmente. Exames microquímicos dos pigmentos utilizados na obra identificaram a presença de Azul Índigo, Branco de Chumbo e Vermelho de Mercúrio¹⁴¹⁷.

Além disso, a pintura havia sofrido intervenções anteriores em áreas danificadas devido à perda de tinta causada por danos mecânicos. O quadro também passara por um reentelamento anterior, utilizando cola de cartilagem, mas tanto o novo tecido quanto a tela original estavam em estado precário de conservação. O tratamento realizado tinha como objetivo fortalecer a estrutura da tela e restaurar os aspectos estáticos da obra prejudicada por vernizes escurecidos e repinturas que desarmonizavam com a obra, em algumas áreas. Essas intervenções, que ultrapassavam o limite das lacunas, foram removidas. Uma nova camada de verniz foi aplicada, usando um composto de cera, resina de damar e terebintina de Veneza, o que também ajudava na fixação de algumas partes da pintura que estavam em desprendimento¹⁴¹⁸.

As lacunas foram preenchidas e a obra foi retocada com tintas a óleo utilizando a técnica de "glacis"¹⁴¹⁹ em camadas finas e traços delicados, preservando a clareza da

¹⁴¹⁶ Ibidem, 1969, p. 3.

¹⁴¹⁷ Ibid, 1969, p. 5.

¹⁴¹⁸ MOTTA; SALGADO, 1969, p. 5.

¹⁴¹⁹ O termo "Glacis" em francês, ou "Glazing" em inglês, refere-se a uma técnica de pintura usada para unificar áreas e suavizar tons contrastantes, proporcionando coerência visual. Nessa técnica, a pintura original permanece visível e é seguida pela aplicação de uma ou várias camadas finas e semitransparentes de verniz, laca e/ou resina, que podem conter pigmentos e/ou corantes. Além de unificar áreas, o glacis também pode ser empregado para reduzir a proeminência de adições históricas. Em algumas restaurações, essa técnica é utilizada para suavizar rachaduras e craquelês sem eliminá-los completamente. STONER; RUSHFIELD, 2021, p. 1104.

intervenção. Por fim, um novo verniz de resina de damar foi aplicado com a intenção de proteger e realçar a pintura¹⁴²⁰.

Nesse ponto, vale retomar alguns aspectos da formação de Motta. Após concluir o curso de aperfeiçoamento em Conservação e Restauração, assim como o estágio na Universidade de Harvard e no Foggy Museum sob a orientação de Richard Buck e George Louis Stout, nos EUA, entre 1945 e 1946, Motta retorna ao Brasil em 1947¹⁴²¹. Neste momento, ele passa a atuar e organizar o Setor de Recuperação de Obras de Talha, Pintura Antiga e Documentos do SPHAN¹⁴²².

Posteriormente, na condição de professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Motta compartilhou sua experiência acumulada ao longo dos anos com seus alunos e colaboradores, preparando novos técnicos¹⁴²³. Além disso, executou trabalhos de restauração no Peru, Paraguai, Venezuela, Bolívia e Argentina, onde supervisionou a restauração da Catedral de Córdoba, que havia sido danificada em um incêndio¹⁴²⁴.

Vale destacar que, em meados do século XX no Brasil, ganhava força, por meio de Edson Motta, o "método filológico de restauro", que propunha que a restauração deveria "almejar um estado no qual a obra seja equivalente a um documento"¹⁴²⁵. Esse princípio fundamentava-se na filosofia positivista de Auguste Comte, interpretada e aplicada por Giovanni Battista Cavalcaselle na segunda metade do século XIX na Itália e que servia de base para a teoria do restauro nos EUA, no início do século XX¹⁴²⁶.

Motta, ao observar o surgimento de retículas côncavas em estado de descolamento, fenômeno associado ao craquelê que ocorre em pinturas a óleo, publicou o livro, *Restauração de pinturas em descolamento*, em conjunto com Maria Luisa Guimarães Salgado, em 1969, que reflexionava os processos de consolidação da camada de policromia aplicados entre 1967 e 1969 na restauração de obras do DPHAN¹⁴²⁷ e do MNBA¹⁴²⁸.

Ocorria que os métodos utilizados até aquele momento eram dispendiosos e não resolviam completamente essa deformação, colocando em risco a integridade das

¹⁴²⁰ MOTTA; SALGADO, 1969, p. 5.

¹⁴²¹ MNBA, 1982, p. 4.

¹⁴²² MOTTA; SALGADO, 1969, p. 3

¹⁴²³ PAIVA, 2021, p. 256

¹⁴²⁴ Em 1969, Motta supervisionava o processo de restauração da Catedral de Cordoba. MOTTA, 1969, p. 4-5.

¹⁴²⁵ PAIVA, 2021, p. 112-114.

¹⁴²⁶ Cf. PAIVA. *A história técnica da conservação e restauro de pinturas no Brasil entre os anos de 1947 e 1985: Edson Motta e seus seguidores*, 2021.

¹⁴²⁷ Denominação atribuída ao IPHAN nesse período.

¹⁴²⁸ MOTTA; SALGADO, 1969, p. 7.

obras. Após observações e estudos iniciais, Edson Motta começou a utilizar um novo processo denominado de CPU - Calor, Pressão, Umidade¹⁴²⁹.

Segundo Motta¹⁴³⁰, a alteração mais comumente observada em pinturas a óleo é a formação de craquelês e rachaduras. Essas, que se desenvolvem em padrões variados, podem ser resultado dos movimentos divergentes dos materiais que, em camadas sobrepostas, compõem a estrutura de uma pintura: substrato, tintas e verniz, ou ainda, devido à contração no processo de secagem. Essas rachaduras se formam no intervalo entre a aplicação da tinta e a sua secagem.

Estas rachaduras, que se processam em distintas tramas, podem ser consequência dos movimentos desencontrados dos materiais que, em películas sobrepostas, formam a construção de um quadro: suporte – fundo - tintas e verniz - ou ainda, pela contração de certos tipos de pigmento; esta última variedade de 'craquelé' aparece em áreas particulares do quadro e são frequentes nas regiões mais ricas em pigmentos de origem orgânica. [...] As aparências do "craquelé" são variadas. Surgem em formas retangulares, circulares, ou apenas linhas. Podem ser uniformes ou irregulares. Parece claro que estas formas diferenciadas acham-se na dependência das variações de tensão dos suportes. No caso particular dos tecidos, subordinam-se à relação existente entre a urdidura e a trama.¹⁴³¹

Menciona-se também o craquelê causado pelo verniz, que ocorre quando este é aplicado em camadas muito espessas, sobrepostas e/ou em momentos distintos. As fissuras que surgem desaparecem quando o verniz é removido¹⁴³². Sua gravidade está no fato de que o verniz, ao secar, exerce uma força de contração mais intensa do que a aderência da camada de tinta ao substrato, o que resulta em seu descolamento, além das deformações que podem distorcer a visualização da obra, devido a formação de uma retícula. Com exceção do craquelê causado pelo verniz, que pode ser completamente eliminado. Motta buscava um método adequados para eliminar os craquelês decorrentes da camada de pintura.

O autor enfatiza que aplicar apenas pressão teria um efeito prejudicial. As camadas de tinta, que endureceram ao longo do tempo e se desintegrariam, levando à destruição da obra. Os métodos utilizados até então para restaurar e nivelar camadas craqueladas em formato de conchas envolviam o uso de calor por meio de lâmpadas infravermelhas e uma solução de gelatina aplicada à superfície. No entanto, o aquecimento era limitado a áreas pequenas, normalmente de 6 x 6 cm, e a técnica não fornecia um resultado uniforme. Isso causava o risco de que as áreas tratadas, ao aderirem às áreas vizinhas, causava deformações indesejadas nas pinturas¹⁴³³. Outra

¹⁴²⁹ Ibidem, 1969, p. 5.

¹⁴³⁰ MOTTA; SALGADO, 1969, p. 11-12.

¹⁴³¹ Idem, 1969, p. 11-12.

¹⁴³² Id, 1969, p. 11.

¹⁴³³ MOTTA; SALGADO, 1969, p. 14.

uma resistência elétrica dentro d'água com a intenção de distribuir uniformemente o calor. O controle de temperatura era automático por meio de um termostato¹⁴³⁶.

Iniciava-se o procedimento com a aplicação de uma camada de papel japonês fixada com cola de amido e gelatina. A tela deveria ser posicionada com a face virada para baixo sobre uma superfície revestida de papel ou sobre mármore. No verso da tela, dever-se-ia colocar um tecido úmido do mesmo tamanho da base do aparato, seguido por um mata-borrão para absorver o excesso de umidade. A prensa termo-aplanadora, seria posicionada sobre o mata-borrão¹⁴³⁷.

Vale pontuar que a quantidade de calor empregada durante o processo deveria considerar a natureza da pintura, incluindo sua idade, a espessura das camadas de tinta e as características do suporte subjacente. Cuidados especiais deveriam ser tomados ao lidar com diferentes materiais ou pigmentos com baixos pontos de fusão, como o preto de betume. O método se mostrou eficaz em diversas situações. Porém, o autor alerta que é crucial analisar individualmente cada caso para determinar a temperatura e a duração adequada do processo¹⁴³⁸.

Vale destacar que a intenção do aparato criado por Edson Motta era proporcionar maior uniformidade na aplicação da técnica de reentelamento à base de cera-resina. Nesse processo, o tecido novo era revestido com uma mistura de cera e resina, com características e proporções variáveis conforme o caso, sendo aplicado sobre a tela antiga inicialmente utilizando um ferro a carvão e posteriormente um ferro elétrico, equipamento que se tornou amplamente utilizado no início da década de 1950¹⁴³⁹. O ferro elétrico, precursor da mesa térmica, possuía uma base de ardósia aquecida e funcionava derretendo a cera, que era posteriormente espalhada do centro para a periferia¹⁴⁴⁰.

Ralph Mayer, em 1940, descreveu a transição para o processo de reentelamento contendo cera e resina nos Estados Unidos. O autor enfatizava que a comunidade profissional adotou progressivamente essa técnica a partir da década de 1930, devido aos riscos associados à água na técnica de cola-pasta à base de farinha, amido, centeio ou cartilagem¹⁴⁴¹.

No Brasil, ao final da primeira metade do século XX, passou-se a adotar o uso de adesivos à base de cera-resina em detrimento da cola-pasta, devido à propensão destes últimos a serem colonizados por fungos¹⁴⁴². Além disso, Motta Jr. destaca a

¹⁴³⁶ MOTTA; SALGADO, 1969, p. 17.

¹⁴³⁷ Ibidem, 1969, p. 17-18.

¹⁴³⁸ Id., 1969, p. 18.

¹⁴³⁹ BRADLEY JR., 1950; RUHEMANN et al, 1940 apud PAIVA, 2021, p. 206.

¹⁴⁴⁰ PAIVA, 2021, p. 195-204.

¹⁴⁴¹ Cf. MAYER, 1991, p. 502.

¹⁴⁴² PAIVA, 2021, p. 200.

preocupação dos restauradores com o encolhimento da tela durante o processo de reentelamento com cola-pasta. Em defesa da cera-resina, argumentava-se que a técnica penetrava a tela original e fixava as áreas da camada em desprendimento, embora a técnica de cera-resina tivesse a desvantagem de, em alguns casos, causar ondulações em obras de grandes dimensões, como exemplificado na pintura "A queda dos Titãs" de Henri Martin, pertencente ao MNBA¹⁴⁴³.

Adicionalmente, vale mencionar que a mesa térmica, próxima à utilizada atualmente nos laboratórios de restauração, teve sua primeira versão desenvolvida pela Oliver Brothers Fine Art Restoration and Conservation na década de 1920¹⁴⁴⁴. Entretanto, esse equipamento não ganhou divulgação, e o modelo amplamente difundido passou a ter como base a criação de Helmut Ruhemann e Stephen Rees-Jones em 1948, o qual proporcionava uniformidade na aplicação do calor e a possibilidade de reentelar a obra de face para cima¹⁴⁴⁵.

Ao retornar ao Brasil em 1947, Edson Motta solicitou ao SPHAN que formalizasse um pedido à Fundação Rockefeller para a doação de uma mesa térmica¹⁴⁴⁶. No entanto, esta só foi recebida em 1964 e, mesmo assim, parece ter sido pouco utilizada após sua instalação no mezanino do Setor. Edson Motta Junior lembra de tê-la visto em operação apenas uma vez em 1968, durante uma demonstração feita por seu pai para alunos da Escola de Belas Artes. Questionava-se a complexidade de operar a mesa, indicando que o processo era demorado, e resultados semelhantes podiam ser alcançados através do método manual de reentelamento. O equipamento permaneceu no IPHAN até a desmontagem e dissolução do Laboratório em 1987¹⁴⁴⁷.

¹⁴⁴³ Idem, 2021, p. 200.

¹⁴⁴⁴ STONER, 1998, p. 1-4 apud PAIVA, p. 251.

¹⁴⁴⁵ RUHEMANN, 1953, p.73-76 apud PAIVA, 2021, p. 252.

¹⁴⁴⁶ URIBARREN, 2016, p.312.

¹⁴⁴⁷ PAIVA, 2021, p. 253.

Figura 41: MOTTA, Edson. *Trabalhos de Restauração*. Rio de Janeiro: 1970.

The image shows a page from a technical report titled "TRABALHOS DE RESTAURACAO" by Edson Motta. The page is a grid with multiple columns and rows. The columns are labeled: "EXAMES MICROSCOPICOS", "EXAMES DE SOLIDIDADE", and "TRATAMENTOS". The rows contain detailed information about restoration work, including dates, descriptions of the work, and the results of various tests and treatments. The text is handwritten and includes various technical terms and measurements. The page is numbered "51" at the bottom right.

Fonte: Laboratório de Restauração. Livro de tratamento das obras do Museu Nacional de Belas Artes.

Outra notável contribuição de Motta ao Museu Nacional de Belas Artes foi a introdução, por volta da década de 1970, do *Livro de Tratamento das Obras* (Figura 41) na instituição. Esta iniciativa foi um marco importante na preservação do patrimônio e permitiu um registro detalhado e organizado do tratamento executado em obras de arte¹⁴⁴⁸.

O livro continha informações técnicas essenciais relacionadas as obras, incluindo o nome, autor, época, técnica e dimensões de cada pintura. Além disso, abrangia uma série de detalhes intrínsecos às pinturas. Isso incluía o estabelecimento de prazos, referências das fotografias documentais tiradas antes, durante e após as intervenções e especificações minuciosas sobre a composição e constituição das

¹⁴⁴⁸ Cf. MOTTA, Edson. *Trabalhos de Restauração*. Rio de Janeiro: 1970. Fonte: Laboratório de Restauração do MNBA.

camadas da obra. Essas eram categorizadas considerando o suporte, o fundo (base de preparação), a camada de tinta e a camada de proteção (verniz)¹⁴⁴⁹.

O processo de tratamento começava com uma análise visual que incluía a avaliação organoléptica e observações microscópicas das obras. As observações detalhadas referentes a cada obra eram então meticulosamente registradas na forma de observações breves, fornecendo um registro completo do estado inicial de cada obra antes de sua intervenção¹⁴⁵⁰.

Os produtos utilizados para a limpeza e remoção dos vernizes eram selecionados com base nas necessidades específicas de cada obra. Entre as fórmulas químicas mencionadas, diversas substâncias eram consideradas, incluindo a Água, Benzeno, Terebentina, Xilol ou Xileno, Tolueno ou Toluol, Etanol, Butanol, Acetona, Diacetona e Amônia ou Hidróxido de amônia¹⁴⁵¹.

Além disso, foram identificadas outras substâncias, como Dissulfeto de carbono, Tetracloroeto de carbono, Clorofórmio e Piridina. No entanto, dois componentes, "CERAC" e "CERAMAC," permaneceram sem identificação, sugerindo que poderiam ser produtos comerciais ou misturas específicas desenvolvidas para fins de conservação e restauração.

Os tratamentos realizados eram adaptados às necessidades individuais de cada obra e se dividiam em cinco categorias principais: Clareamento, Imunização, Obturações, Montagem e Observações. Cada uma dessas categorias possuía subdivisões específicas, incluindo Termo-Aplanadora, Reentelamento, Chassis, Transposição, Remoção de Verniz e Repintura, Obturações, Camada de Proteção, Impermeabilização e Consolidação¹⁴⁵².

Outra publicação que nos ajuda a entender as técnicas introduzidas e utilizadas por Motta é o livro *Restauração de pinturas; aplicação de encaustica*, produzido em conjunto com Maria Luiza Guimarães Salgado. No qual são abordados aspectos relacionados à reintegração cromática. Inicia-se com uma introdução ao tema, seguida de uma análise do conceito de "retoque"¹⁴⁵³ no contexto da restauração. São delineados procedimentos específicos para a realização desses processos utilizando diferentes tipos de tintas, incluindo óleo, têmpera, aquarela e resinas plásticas.

A técnica de encáustica é abordada em sua própria seção, juntamente com a exploração das ceras de abelha, carnaúba, parafina e micro cristalina, bem como resinas e bálsamos. A discussão sobre pigmentos, suas propriedades e aplicações é

¹⁴⁴⁹ MOTTA, 1970, p. 34.

¹⁴⁵⁰ Idem, 1970, p. 34.

¹⁴⁵¹ Id, 1970, p. 34.

¹⁴⁵² MOTTA, 1970, p. 34.

¹⁴⁵³ Sinônimo de "compensação", "repintura" ou "inpainting". MOTTA, 1973, p. 11.

apresentada de forma detalhada. Fórmulas destinadas à prática da encáustica são expostas, seguidas de considerações sobre a preparação das tintas, os instrumentos utilizados e os métodos de aplicação¹⁴⁵⁴.

A importância dos vernizes na conservação das obras de arte é destacada em uma seção própria, assim como a necessidade de preservação específica para pinturas realizadas com a técnica de encáustica. Por fim, o texto encerra com menções às fotografias e desenhos, relacionando-os à temática da restauração da camada cromática da pintura¹⁴⁵⁵.

A publicação de Edson Motta em conjunto com Maria Luiza Guimarães Salgado, assim como em 1969, contribuiu para a disseminação dos métodos testados por eles e seus colaboradores no Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas, Talhas, Códices e Impressos do IPHAN. Os autores continuavam a série de estudos iniciada na obra *Restauração de Pinturas em Descolamento*, publicada quatro anos antes, que obteve repercussão entre os especialistas.

O texto enfatiza a relevância do princípio não imitativo ao abordar retoques em obras de arte e ressalta que adicionar elementos pode comprometer a autenticidade. Como exemplo, utiliza, uma pintura restaurada intitulada “Pegasus”, do acervo do Museu Nacional de Belas Artes¹⁴⁵⁶.

Em relação as atividades de reintegração cromática, em termos de critérios a serem adotados. Apontava-se que havia um consenso entre os profissionais da área em relação ao princípio não imitativo. Estabelecido nos encontros internacionais¹⁴⁵⁷.

A atitude do profissional deverá estar, por certo, na dependência da obra a ser restaurada e deverá ser suficientemente flexível para com aquilo que lhe parecer justo e, ao mesmo tempo, rigoroso no sentido de ser evitada toda e qualquer interferência de ordem estética, "...a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte e de história.". Na pintura, sua liberdade estará limitada pelas bordas das lacunas a serem recuperadas e, somente dentro deste campo, encontrar-se-á sua amplitude de decisão.

Os retoques, em caso algum, poderão depender do gosto ou das conveniências do restaurador.¹⁴⁵⁸

Os autores destacam, por meio de exemplos, que na restauração das obras inseridas no contexto museal, a abordagem adotada tem o propósito de atender às exigências museológicas¹⁴⁵⁹. A intenção seria remover as camadas de tinta que interferiam na pintura original, procedendo ao delineamento do desenho executado pelo artista. Motta e Salgado reflexionam que suprir as partes ausentes de uma

¹⁴⁵⁴ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 33-61.

¹⁴⁵⁵ Id, 1973, p. 57.

¹⁴⁵⁶ MOTTA, 1973, p. 11.

¹⁴⁵⁷ Descritos no primeiro capítulo. MOTTA, 1973, p. 14-15.

¹⁴⁵⁸ *Carta de Veneza*, 1964 apud MOTTA, 1973, p. 15.

¹⁴⁵⁹ MOTTA, 1973, p. 11-12.

pintura, que tenham sido perdidas por motivos diversos, é por si, uma ação que desafia os princípios éticos¹⁴⁶⁰.

[...]a distribuição de determinadas cores e seus valores têm, além de outros fins, a atribuição de realçar pontos dominantes do quadro. Notas claras ou escuras, que impliquem, indevidamente, na criação de novas cores ou novos valores, podem levar o observador a percepções estranhas aos desígnios propostos pelo artista.¹⁴⁶¹

O texto enfatiza a complexidade e debate a prática de reintegrar partes perdidas em obras danificadas. Com essa intenção, argumenta que a adição de elementos pode comprometer a autenticidade e o valor artístico original. Destacando a singularidade das obras de arte e sua insubstituibilidade ao indicar que qualquer reconstrução introduz interferências¹⁴⁶².

Algumas intervenções restaurativas executadas até aquele momento, resultavam em intervenções anacrônicas e provocavam protestos. No entanto, haviam situações excepcionais, como a restauração da "Pietà" de Michelangelo, onde recomposições cuidadosas poderiam ser justificadas¹⁴⁶³.

Paul Valéry afirmava “que cada obra de arte é a solução singular de um problema que jamais se reproduzirá exatamente”¹⁴⁶⁴. A obra é insubstituível tanto em sua totalidade quanto em suas partes. Ao destruir uma parte de uma escultura, a autenticidade é irremediavelmente comprometida. Refazer essa parte, mesmo baseando-se em documentação iconográfica, sempre implicará em interferência com todas as suas limitações.

À título de exemplo, os autores apresentam o caso da obra "O Hermafrodita" da Villa Borghese, restaurada por Gian Lorenzo Bernini com acréscimos de novos elementos, demonstrando que, no mínimo, a intervenção do restaurador é, por si, uma colaboração artística. Nesse sentido, apontam que esse seria o resultado quando o restaurador é um artista. Consequentemente enfatiza que obras de arte são encontradas em museus com contribuições espúrias de técnicos, devido a conceitos anacrônicos de conservação, o que resulta, por vezes, em protestos justificados de artistas e intelectuais do século XIX¹⁴⁶⁵, “... curiosidades e antigualhas... formariam um orgulhoso museu de relíquias se restauração e vandalismos não tivessem estragado quase tudo”¹⁴⁶⁶.

¹⁴⁶⁰ Ibidem, 1973, p. 33-61.

¹⁴⁶¹ Ibid, 1973, p. 16.

¹⁴⁶² MOTTA; SALGADO, 1973, p. 13.

¹⁴⁶³ Idem, 1973, p. 13.

¹⁴⁶⁴ Carta de Paul Valéry a Matila C. Ghika, publicada em *El Numero de Oro*, Los Buenos Aires, 1968. Ritmos Editorial Poseidon apud MOTTA; SALGADO, 1973, p. 12.

¹⁴⁶⁵ MOTTA, 1973, p. 12.

¹⁴⁶⁶ MOTTA, SILVEIRA, 1889, p. 220 apud MOTTA; SALGADO, 1973, p. 13.

No entanto, salientava-se que existem casos excepcionais de ordem “técnica, histórica e psicológica” que justificam recomposições. O caso da "Pietà" de Michelangelo, é citado. Um ato de vandalismo havia causado sérios danos à obra. O Conservador-Chefe do Museu do Vaticano optou por completar as partes perdidas, embora estas tenham caráter diferente do original. A alternativa seria deixar a imagem com a lacuna, o que ressaltaria o ato de vandalismo infringido. Conseqüentemente, ao restaurar e reduzir as evidências do ocorrido, o caso seria esquecido.

Outra problemática levantada, seria a restauração de obras de representação sacra. Dever-se-ia considerar, adicionalmente, que algumas obras, além de seus valores estéticos, eram objetos de devoção, o que justificaria a proposta de reconstituição.

Há de se observar que os autores utilizam para sua argumentação a colocação de Deoclecio Redig de Campos, restaurador brasileiro, mencionado anteriormente que trabalhava como conservador-chefe no Museu do Vaticano.

Deoclécio enfatizou que a alternativa de deixar a imagem mutilada seria realçar o ato de barbarismo de um exibicionista, estimulando outras agressões do mesmo gênero.

Reduzindo as evidências do crime de lesa-arte, o malfeitor seria esquecido. Quem se recorda do louco que feriu a "Gioconda" ou da sufragista que golpeou a "Toilette de Vénus" ainda não faz muito tempo?! Deve-se considerar, a mais, que a obra de Miguel Ângelo, além dos seus valores estéticos, constitui objeto de culto na Basílica de São Pedro, justificativa maior para a reconstituição proposta pelo douto Conservador.¹⁴⁶⁷

Portanto, a reintegração seria plausível em situações excepcionais, com base principalmente em uma documentação iconográfica precisa, mesmo assim, mantendo-se a intervenção perceptível¹⁴⁶⁸. Essas intervenções teriam intenção de conservar o valor estético e histórico do monumento, respaldando-se no respeito à materialidade do objeto e em documentos autênticos, devendo-se cessar quando conjecturas surgissem¹⁴⁶⁹.

É relevante salientar que os autores defendem que determinadas recomposições adquirem caráter fundamental quando contribuem para a consolidação ou estabilização das obras. Adicionalmente, sublinha-se que qualquer intervenção complementar considerada imprescindível deveria ser claramente discernível da composição original espelhando-se na época em que foi executada¹⁴⁷⁰.

De forma geral, a publicação aborda uma execução flexível, ao considerar necessário avaliar circunstâncias individuais e equilibrando princípios fundamentais com discernimento. Discutia-se a subjetividade inerentes as intervenções. Para os

¹⁴⁶⁷ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 13-14.

¹⁴⁶⁸ Idem, 1973, p. 14.

¹⁴⁶⁹ Id, 1973, p. 14.

¹⁴⁷⁰ MOTTA, 1973, p. 14-15.

autores, a restauração das lacunas deveria respeitar o limite das áreas a serem restauradas, sem interferir no sentido estético e no processo evitar influências pessoais. Muitas dessas premissas seguiam as orientações da Carta de Veneza, 29 de maio de 1964¹⁴⁷¹.

Os autores defendem a técnica de reintegração denominada de "chuleado"¹⁴⁷², que envolve a aplicação de tintas da mesma cor e valor sobre as perdas da obra em forma de traços. Nesse caso, a integração não deve recriar o desenho original, mas equilibrar a tonalmente.

Para o autor, intervenções inadequadas rompem com a intenção do artista podendo perturbar a percepção do espectador, desviando-a da motivação estética "original". A distribuição de cores e valores serve para destacar pontos-chave do quadro. Tons mais claros ou escuros podem criar a percepção de novas cores ou valores gerando percepções estranhas à intenção artística¹⁴⁷³.

Segundo os autores, há anos os especialistas em restauração vinham buscado harmonizar os retoques com a pintura, recorrendo a diversas abordagens. Alguns profissionais optavam por empregar tonalidades neutras nas lacunas após a obturação com substâncias "como massa de gesso, óxido de zinco e cola de cartilagem"¹⁴⁷⁴, entre outros. Por outro lado, existiam aqueles preferiam reconstituir os espaços ausentes por meio de tonalidades que se desviam do original, porém sem introduzir inovações nas formas propriamente ditas. Tais procedimentos, segundo Motta e Salgado, são aceitáveis, desde que não resultem em criações fictícias. Importante ressaltar que esses métodos não comprometem a visualização da pintura, tampouco competem com a intenção do artista, visando, sobretudo, a alcançar uma harmonia visual¹⁴⁷⁵.

O debate relacionado ao retoque ressaltava a importância de distinguir formas autênticas e reconstituições de áreas perdidas. Segundo a publicação, a imitação, não voltada para estudiosos ou museólogos buscava principalmente apelo estético e decorativo. Nesse sentido, a técnica mimética passava a ser menos adotadas por apresentarem alteração nas tonalidades das tintas ao longo do tempo.

Em relação aos retoques executados com tinta a óleo, os autores indicam que as mudanças nos processos de repintura derivam de diversos fatores. Uma vez que são realizados com tintas a óleo, a alteração é inevitável. As transformações químico-

¹⁴⁷¹ Conforme apresentado no primeiro capítulo.

¹⁴⁷² O chuleado é uma técnica artística que envolve o uso de hachuras com o propósito de incorporar uma lacuna à composição artística. Essa técnica simula a modulação dos volumes e, concomitantemente, torna a intervenção identificável. MOTTA; SALGADO, 1973, p. 15.; BEWER, 2010, p. 185 apud PAIVA, 2021, p.132.

¹⁴⁷³ MOTTA, 1973, p. 16.

¹⁴⁷⁴ Idem, 1973, p. 16.

¹⁴⁷⁵ Id, 1973, p. 16.

físicas das tintas ocorrem de forma proporcional a idade do óleo, alcançando uma certa estabilidade medida que o tempo passa¹⁴⁷⁶.

Ao se processar a limpeza de uma pintura é freqüente encontrarem-se reparos antigos, abrangendo largas áreas e até cobrindo o original com tintas sobrepostas; a remoção de tais intervenções, seguida apenas do restauro das falhas, deve ser preferida.¹⁴⁷⁷

Motta e Salgado apontam que o resultado visual causa transformações em diferentes graus, de formas diversas, em cada pigmento. Portanto, não há sincronia temporal entre a pintura e os retoques, tornando complexa a execução conjunta.

Além disso, a repintura a óleo em lacunas apresentava a desvantagem de dificultar e retardar a remoção das intervenções, caso necessário. A limpeza de uma pintura muitas vezes revelava restaurações anteriores, que cobriam áreas extensas ou até mesmo se sobrepunham à obra do artista. Em tais casos, recomendava-se a remoção dessas seguidas pelo restauro das lacunas.

Em 1973, a reintegração à têmpera¹⁴⁷⁸ permanecia como a preferida pelos restauradores, “devido à sua teórica resistência à alteração”¹⁴⁷⁹. Atribuía-se as mudanças de cor durante a aplicação das tintas ao processo de evaporação da umidade, levando a algumas horas para a completa identificação da tonalidade final. Considerando que têmpera usa água como solvente, a evaporação da água resulta na deposição estratificada dos pigmentos. No entanto, a aplicação de verniz para criar uniformidade de brilho superficial leva a novas repinturas e, às vezes, à utilização de óleo como glaciais. Motta e Salgado indicavam que a refração da luz é um desafio comum nos retoques de têmpera, assim como nos à óleo¹⁴⁸⁰.

Por outro lado, a encáustica, processo que utiliza a cera como aglutinante do pigmento¹⁴⁸¹, é defendida como a técnica mais segura. Existem, assim como para a técnica à óleo e à tempera, diversos processos com os mesmos materiais, com a intenção de obter a tinta¹⁴⁸² como produto final.

A encáustica havia ganhado popularidade novamente somente em torno de 1840¹⁴⁸³. Segundo os autores, foi pouco praticada na Idade Média. No entanto, ressurgiu no século XVIII devido às pesquisas arqueológicas e ao interesse de artistas e instituições¹⁴⁸⁴. A Academia Real da França, por exemplo, incentivou a utilização da

¹⁴⁷⁶ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 19.

¹⁴⁷⁷ PLENDERLEITH, H. J. In: *The Conservation of Antiquities and Works of Art*, Oxford University Press, 1956, p. 175 apud MOTTA; SALGADO, 1973, p. 20.

¹⁴⁷⁸ Técnica de pintura, na qual, os pigmentos são misturados com uma emulsão de gema de ovo, água e, fungicida, e algumas vezes goma arábica. MOTTA; SALGADO, 1973, p. 25.

¹⁴⁷⁹ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 19.

¹⁴⁸⁰ Ibidem, 1973, p. 22.

¹⁴⁸¹ Ibidem, 1973, p. 34.

¹⁴⁸² MOTTA; SALGADO, 1973, p. 21-22.

¹⁴⁸³ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 61.

¹⁴⁸⁴ Ibidem, 1973, p. 34.

técnica de encaústica por meio de prêmios. Foi também retomada na Itália, onde artistas como Michele Ridolfi a aplicaram, utilizando uma mistura de cera de Smirna, óleo essencial de Rosmarino e verniz de copal. Esse processo envolvia a aplicação de várias camadas da mistura sobre a superfície a ser pintada, seguidas de evaporação do óleo essencial com calor. As cores eram aplicadas como em pintura a óleo, e a pintura era mantida macia por meio de uma máquina que utilizava óleo de cera. No entanto, com o tempo, percebeu-se que esse método alterava as cores originais das tintas e não se tratava exatamente de encaustica¹⁴⁸⁵.

Esse método conferia durabilidade às pinturas, resistindo ao tempo e permitindo o uso de diversas cores¹⁴⁸⁶. Podendo ser aplicada por meio de calor ou “a frio”¹⁴⁸⁷.

Quando aquecida o produto oferecia grande plasticidade e maleabilidade. Como aglutinante na tinta, possui a propriedade de formar películas transparentes, podendo ser empregada em camadas espessas sem perigo de rachaduras e aderindo à superfície de todos os tipos de suporte. As ceras permitiam ainda, com relativa facilidade, a adoção de qualquer gênero de acabamento. Nesse sentido, vale pontuarmos que a cera de abelha, como aglutinante, foi largamente empregada entre os séculos XIX e XX no Brasil.

Além disso, é importante notar que, em relação a técnica fria, segundo os autores, não criava-se uma verdadeira encaustica, mas sim uma “pseudo-encáustica”¹⁴⁸⁸. Uma abordagem chamada “encaústica inglesa” ou “encaústica fria” dissolvia cores e resinas em óleo e terebintina e as aplicava de maneira semelhante à pintura a óleo ou têmpera¹⁴⁸⁹.

A prática foi retomada em diferentes partes do mundo. No Brasil, artistas como João José Rescala, restaurador que atuava principalmente na Bahia, Rodolpho Amoedo e Edson Motta haviam explorado a técnica¹⁴⁹⁰. Vale destacar que Motta e Salgado ao enfatizarem a adoção da paleta de metal utilizada para essa técnica em específico, utilizaram o material que anteriormente pertencera a Amoedo, ex-vice-diretor da ENBA.

A publicação segue apresentando diferentes receitas, composta por ceras e resinas que produziam combinações variadas, específicas para cada caso.

Segundo os autores, a utilização de cera de abelha, carnaúba, microcristalina e parafina, desempenhavam um papel essencial na produção de tintas empregadas no retoque a encáustica.

¹⁴⁸⁵ Ibid, 1973, p. 35.

¹⁴⁸⁶ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 36.

¹⁴⁸⁷ Idem, 1973, p. 36.

¹⁴⁸⁸ Id, 1973, p. 36.

¹⁴⁸⁹ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 36.

¹⁴⁹⁰ Ibidem, 1973, p. 22.

A cera de abelha, era submetida a um processo de extração que envolvia a fusão e separação por meio de água fervente. Sua composição tornava-a uma opção versátil como aglutinante na formulação de tintas, permitindo a aplicação de camadas transparentes sobre diversos suportes¹⁴⁹¹.

Outras variedades como a cera de carnaúba¹⁴⁹², oriunda das folhas da palmeira *Copernicia cerifera*, demonstravam características úteis como aditivos nesse processo. Comumente mais rígida, apresenta um ponto de fusão que varia entre 83 e 86°C. Sua combinação com a cera de abelha resultava em composições de maior dureza, provendo assim versatilidade na manipulação¹⁴⁹³.

Por sua vez, a parafina, obtida a partir do petróleo desempenhava um papel de destaque. Com sua ampla gama de pontos de fusão, entre 35 e 75°C, a parafina proporcionava estabilidade às tintas, conferindo um caráter estável ao produto final¹⁴⁹⁴.

Ademais, vale notar que é a primeira vez que uma publicação relacionada ao tema da restauração de pinturas no Brasil, indica a utilização da cera microcristalina, um derivado do petróleo que exibia propriedades notáveis no contexto da encáustica. Caracterizada por sua flexibilidade, essa cera mineral também demonstrava poder adesivo, resultando em tintas com alta coesão. Seus pontos de fusão variam, podendo atingir até 90°C¹⁴⁹⁵. Portanto, segundo as informações fornecidas pelos autores, a incorporação dessas diversas ceras no processo de formulação de tintas contribuiu para um leque de opções que possibilitavam a manipulação de variáveis fundamentais na obtenção dos resultados desejados para a reintegração cromática.

Esses materiais não são sugeridos por acaso. O Setor de Preservação e Investigação Tecnológica do Museu Fogg nos Estados Unidos, onde Motta havia estudado entre 1945 e 1947, dedicava-se, a partir da década de 1930, à investigação de alternativas para preencher lacunas, como o caso específico da encáustica. As pesquisas lideradas por Rutherford Gettens, químico chefe da instituição, e George Leslie Stout, chefe do Departamento para a Conservação e Pesquisa Tecnológica, concentraram-se na formulação de métodos de limpeza e restauração de pinturas realizadas com essa técnica, visando preservar sua textura característica¹⁴⁹⁶. A diferença estava no fato de que muitos desses materiais apresentavam-se mais

¹⁴⁹¹ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 40.

¹⁴⁹² Copernicia cerifera, também conhecida como Carnaúba, é uma palmeira que é encontrada principalmente no nordeste do Brasil, em estados como Ceará, Piauí e Rio Grande do Norte. Ela também pode ser encontrada em outras partes da América do Sul, incluindo Colômbia, Venezuela e Guiana. CF. PINTO.; BENTO. *The palm tree Copernicia cerifera (carnaúba) as an ecotope of Rhodnius nasutus in rural areas of the State of Piauí Northeastern Brazil*. Uberaba: Revista da Sociedade Brasileira de Medicina Tropical, n. 4, v. 19, 1986, p. 243-245.

¹⁴⁹³ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 40.

¹⁴⁹⁴ Ibidem, 1973, p. 40-41.

¹⁴⁹⁵ Ibid, 1973, p. 41.

¹⁴⁹⁶ BEWER, 2010, p. 161-162 apud URIBARREN, 2015, p. 82.

quebradiços quando aplicados no clima brasileiro. Por esse motivo, a pesquisa de Motta e Salgado concentrava-se em encontrar misturas cerosas adaptadas ao clima tropical, que pudessem manter uma boa maleabilidade, estabilidade e durabilidade¹⁴⁹⁷.

Segundo Motta e Salgado, é válido mencionar que todos os pigmentos tradicionalmente utilizados na criação de tintas a óleo, afresco e têmpera são igualmente aplicáveis no contexto da pintura a encáustica. Os autores também propõem proporções adequadas entre cera e pigmentos, destacando que a cera de abelha, quando utilizada sozinha ou combinada com resinas e bálsamos, não exerce efeitos adversos sobre os pigmentos, incluindo aqueles mais suscetíveis ao calor, como o ocre. Para eles, o processo de aquecimento necessário para diluir as tintas na encáustica caracterizava-se por temperaturas relativamente baixas, que não comprometiam a estabilidade das cores¹⁴⁹⁸.

Vale ressaltar que a utilização de pigmentos inadequados à técnica da encáustica poderia acarretar desafios para o propósito da restauração. Enquanto alguns mantêm sua integridade em determinadas modalidades de pintura, eles podem sofrer deterioração em outras circunstâncias. Nesse sentido, alerta que os pigmentos sensíveis à luz podem desbotar independentemente da técnica empregada, como é o caso das lacas naturais e de algumas sintéticas.

As características buscadas pelos autores no pigmento visavam sua resistência à luz, calor, umidade, ácidos e álcalis. Nesse sentido, vale pontuarmos que poucos pigmentos atendem a todos esses requisitos simultaneamente¹⁴⁹⁹. Nessa escolha, é necessário levar em consideração não apenas a resistência individual dos pigmentos, mas também suas interações com os aglutinantes. Os autores mencionam como exemplo, o branco de chumbo que poderia se tornar preto, em pinturas a têmpera, “devido à absorção de gases sulfurosos [...] contidos na atmosfera das grandes cidades”¹⁵⁰⁰. No entanto, a pintura que utiliza o aglutinante a óleo ou encáustica que envolve o pigmento atua como uma barreira protetora contra essas transformações. Adicionalmente, os autores apontam que certos pigmentos passam por alterações quando interagem com outros que não sejam compatíveis¹⁵⁰¹.

Com o objetivo de assegurar a estabilidade das cores na encaustica, os autores destacam as seguintes precauções: é recomendado evitar a combinação de pigmentos obtidos do chumbo (como ceruse, minium e cromatos de chumbo) com pigmentos que podem conter enxofre, como ultramar, vermelhão e preto martim. Além disso, é

¹⁴⁹⁷ MOTA, 2018, p. 114.

¹⁴⁹⁸ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 45-46.

¹⁴⁹⁹ Idem, 1973, p. 45-46.

¹⁵⁰⁰ Id, 1973, p. 45-46.

¹⁵⁰¹ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 46.

aconselhável não misturar pigmentos terrosos com lacas, devido à possibilidade de os corantes orgânicos presentes nas lacas sofrerem alterações substanciais quando em contato com óxidos de ferro. Da mesma forma, é recomendado não misturar pigmentos contendo enxofre com aqueles que contenham chumbo ou cobre, uma vez que os compostos de sulfeto de chumbo e cobre tendem a resultar em tonalidades mais escuras¹⁵⁰².

São sugeridas preparações da encáustica com uma composição que inclui cera de carnaúba e cera de abelha, considerando essas como tendo um melhor desempenho em contextos de climas mais quentes. Tal composição buscava ajustar-se às condições climáticas brasileiras e eram preparadas na forma de bastões para posterior utilização.

As diferentes composições visavam características como rigidez, transparência ou opacidade das tintas. Por exemplo, em comparação com a cera de abelha, a parafina é mais translúcida e possui um ponto de fusão mais baixo, enquanto a cera de carnaúba é menos transparente e apresenta um ponto de fusão mais elevado. A combinação dessas ceras é o ponto fundamental da técnica empregada por Motta¹⁵⁰³.

Motta e Salgado, também indicam que é possível incluir resinas naturais e bálsamos. No entanto, ressaltam que a incorporação desses aditivos não é obrigatória, a menos que haja um motivo específico para sua utilização. Para prevenir o desenvolvimento de fungos nas tintas encáusticas, os autores sugerem a adição de 0,5% de pentaclorofenol ao composto.

Fórmula A:
Cera virgem de abelha: 1.000 g
Cera de carnaúba: 200 g
Resina de damar: 300 g
Terebintina de Veneza: 150 g

Fórmula B:
Cera virgem de abelha: 1.000 g
Cera de carnaúba: 200 g
Parafina: 500 g
Resina de damar: 400 g
Terebintina de Veneza: 200 g¹⁵⁰⁴

A resina de damar desempenhava um papel importante nas duas fórmulas mencionadas, pois possuía a função de aumentar o poder aglutinante do composto e elevar o ponto de fusão. Em complementação, a terebintina de Veneza¹⁵⁰⁵ auxiliava na miscibilidade do composto.

¹⁵⁰² Idem, 1973, p. 45-46.

¹⁵⁰³ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 34.

¹⁵⁰⁴ Ibidem, 1973, p. 49-50.

¹⁵⁰⁵ "O larício (*Larix europaea* ou *L. decidua*) é uma espécie de conífera, que cresce na Europa e na América do Norte, cuja resina quando recente é semilíquida e conhecida por Terebintina de Veneza." GIGANTE, 2005, p. 39.

A utilização da cera virgem de abelha no processo de preparação das tintas encáusticas, demonstrava resultados satisfatórios nos locais experimentados¹⁵⁰⁶. Tal abordagem oferecia vantagens como uma mistura eficaz, aglutinação adequada e elasticidade suficiente para acomodar os movimentos dos suportes. No entanto, havia a necessidade de uma proporção específica para a composição dos bastões, na relação cera-pigmento¹⁵⁰⁷.

Segundo os autores, as tintas poderiam ser dispostas em bastões ou "tablettes", semelhantes aos estojos de pastéis, o que simplifica a seleção das tonalidades desejadas. De acordo com eles, é possível fabricar esses bastões por meio de um dispositivo composto por folha metálica no formato cilíndrico, cujos tubos estejam imersos em água fria enquanto a tinta derretida é vertida. Depois que a cera solidifica, os autores indicam que a água pode ser aquecida levemente para que os bastões se soltem das formas metálicas. Na Bahia, João José Rescala adotava um processo semelhante para produzir os bastões, despejando apenas a tinta derretida em tubos de papel umedecido, evitando a aderência da cera¹⁵⁰⁸.

O processo necessitava de instrumentos adequados: a paleta de metal, colheres, lamparina a álcool ou fogareiro elétrico e espátulas elétricas de temperatura graduável, encontradas no comércio sob a designação inglesa de "tacking iron".

Vale pontuar que foi nesse contexto que as espátulas térmicas passaram a ser introduzidas e disseminadas no Brasil como equipamento para a restauração. Embora não tenham sido inicialmente utilizadas para a encáustica, essas espátulas assemelhavam-se ao sistema C.P.U.¹⁵⁰⁹ desenvolvido por Motta na publicação de 1969. Elas passaram a ser adotadas como um aparelho de menor dimensão, portátil, porém limitado a pequenas áreas.

O preenchimento da área danificada é executado com essa tinta derretida usando um pincel, seguido do aquecimento com um cautério sobre a superfície do quadro, realizando simultaneamente o preenchimento do sulco e a correção de cor. A textura desejada, seja ela lisa, áspera ou com pinceladas marcadas, era alcançada por meio de instrumentos mecânicos, como espátulas, estiletes ou bisturis¹⁵¹⁰.

Em relação a camada de verniz e acabamento, vale retomar que desde 1940, a orientação de empregar emulsões de cera para preservar pinturas foi amplamente recomendada¹⁵¹¹. Inclusive, os autores referem-se à sugestão do International

¹⁵⁰⁶ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 50.

¹⁵⁰⁷ Ibidem, 1973, p. 51-52.

¹⁵⁰⁸ Idem, 1973, p. 52.

¹⁵⁰⁹ Calor, Pressão e Umidade. MOTTA; SALGADO, 1969, p. 7.

¹⁵¹⁰ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 55-56.

¹⁵¹¹ Ibidem, 1973, p. 57-58.

Museums Office, veiculada pelo Instituto Internacional de Cooperação. A qual, aconselhava a utilização de cera dissolvida em terebintina sobre um verniz de resina já seco, a fim de alcançar um acabamento fosco. Esse enfoque buscava integrar as vantagens das duas camadas. Indicava-se a aplicação da cera na camada de proteção na forma de uma película fina e, poderia ser polida após alguns dias usando um tecido de seda. Essa técnica eliminava a sensação pegajosa da superfície cerosa minimizando o acúmulo de poeira.

Em relação ao processo de reentelamento à base de cera-resina utilizado por Motta, na segunda metade do século XX, sua utilização reduziu-se no início do século XXI diante de evidências de que os compostos escureciam a tela e aumentavam a translucidez do fundo de preparação¹⁵¹². Vale salientar que Motta não abandonou completamente a reintegração a óleo, considerando que algumas obras do MNBA foram restauradas com essa técnica em 1968¹⁵¹³. No entanto, ao que tudo indica, na fase final de sua carreira, o Conservador-Restaurador advogava a favor do método da encáustica.

Pesquisas recentes de May Paiva, Maria Aguiar e Eduarda Vieira¹⁵¹⁴ compararam as fórmulas de cera originalmente usadas no Fogg Museum e por Edson Motta para o reentelamento, revelando diferenças significativas. Enquanto no Fogg empregava-se 2 partes de cera de abelha, 1,5 de parafina, 1 parte de resina damar e 0,5 de bálsamo de elemi, Motta optava por uma mistura de 12 partes de cera de abelha, 9 de parafina, 2 de carnaúba e 6 partes de breu. A escolha justificava-se por apresentar melhores resultados em climas tropicais¹⁵¹⁵.

Observou-se que a fórmula de Motta resultava na necessidade de utilização de temperatura mais alta em comparação com a do Fogg. No entanto, ao focar apenas nos insumos cerosos, desconsiderando as resinas e o bálsamo, há uma pequena diferença de apenas 1,4°C¹⁵¹⁶. Levando à conclusão de que a premissa de Motta estava parcialmente correta, pois a carnaúba, de fato, aumenta o ponto de fusão. Porém, ao remover o bálsamo de elemi e a resina damar para reduzir custos, percebeu-se que o aumento do ponto de fusão devia-se mais à exclusão desses elementos do que à adição da carnaúba¹⁵¹⁷.

¹⁵¹² PAIVA; AGUIAR; VIEIRA, 2021, p. 88.

¹⁵¹³ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 75; PAIVA, 2021, p. 144

¹⁵¹⁴ PAIVA, May.; AGUIAR, Maria.; VIEIRA, Eduarda. *O reentelamento com compostos de cera-resina: o aprendizado de Edson Motta no Fogg Conservation Center e a adaptação à realidade brasileira*. Lisboa: Conservar Património, Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, n. 36, 2021, p. 82-89.

¹⁵¹⁵ PAIVA; AGUIAR; VIEIRA, 2021, p. 87.

¹⁵¹⁶ PAIVA; AGUIAR; VIEIRA, 2021, p. 87.

¹⁵¹⁷ Idem, 2021, p. 87.

Em complementação, vale destacar que nas práticas diárias de Motta, substituía-se o linho por tafetá de algodão cru e a resina de damar por breu em suas misturas¹⁵¹⁸. Motta, eventualmente deixou de fazer o controle de temperatura através de um graduador e passou a utilizar a sua sensibilidade e experiência empírica para avaliar a fluidez do adesivo. Seu processo de adaptação dos métodos aprendidos no Fogg simplificaram a técnica, utilizando equipamentos acessíveis e reduzindo etapas para otimizar custos e tempo. Ainda assim, é necessário interpretar suas escolhas considerando o contexto no qual atuava. Segundo as fontes consultadas, o método de Motta continuou em uso até a década de 1990 no Brasil. Na Bélgica, a técnica de cera-resina também foi amplamente utilizada até a década de 1990, e na França, até a década de 1980¹⁵¹⁹.

A relevância dos trabalhos de Motta reside no conceito de que a maioria dos profissionais atuantes no Rio de Janeiro entre meados e final do século XX usava majoritariamente as técnicas lecionadas pelo Conservador-Restaurador em suas aulas na ENBA e praticadas no setor de restauração do IPHAN¹⁵²⁰.

Diversos restauradores brasileiros aplicaram as técnicas introduzidas por Motta, como é o caso de Jair Afonso Inácio e Geraldo Francisco Xavier Filho em Minas Gerais, João José Rescala na Bahia, Magaly Cardoso Oberlaender no Rio de Janeiro e Fernando Barreto em Pernambuco¹⁵²¹.

Magaly Oberlaender, integrante da geração seguinte à de Motta, concluiu sua formação em Museologia no Curso de Museus entre 1968 e 1970. Posteriormente, realizou um estágio no setor de restauração do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e participou das aulas ministradas por Edson Motta na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre 1972 e 1985, assumiu a chefia do Setor de Restauração do MNBA¹⁵²². Nesse interim, em 1976, Edson Motta assumia a direção do MNBA¹⁵²³.

Segundo relatado em entrevista¹⁵²⁴, durante o período em que esteve à frente da "Unidade de Conservação e Restauo de Pintura"¹⁵²⁵ do MNBA, Oberlaender seguia a maioria dos conceitos, métodos e técnicas aplicados no setor, incorporando algumas atualizações e fundamentando-se no legado transmitido por Motta. O Boletim do museu, de 1982¹⁵²⁶, oferece detalhes sobre algumas das atividades conduzidas por

¹⁵¹⁸ PAIVA, 2010, p. 210; PAIVA; AGUIAR; VIEIRA, 2021, p. 87.

¹⁵¹⁹ PAIVA; AGUIAR; VIEIRA, 2021, p. 88.

¹⁵²⁰ PAIVA, 2021, p. 253.

¹⁵²¹ Entrevista de Orlando Ramos Filho, cedida à May Christina Cunha de Paiva. PAIVA, 2021, p. 274-279.

¹⁵²² Entrevista de Magaly Oberlaender, cedida à May Christina Cunha de Paiva. PAIVA, 2021, p. 283-286.

¹⁵²³ URIBARREN, 2015, p. 21.

¹⁵²⁴ Entrevista de Magaly Oberlaender, cedida à May Christina Cunha de Paiva. PAIVA, 2021, p. 283-286

¹⁵²⁵ MNBA, 1982b, p. 11.

¹⁵²⁶ Cf. MNBA, 1982b.

Oberlander, que também se tornou coordenadora do curso "Noções de Conservação e Restauro de Pintura" ministrado no Museu Nacional de Belas Artes do MNBA.

O Boletim inicia descrevendo a obra "Invocação à Virgem", que havia pertencido ao Liceu de Artes e Ofícios, onde permaneceu enrolada por vários anos, até ser transferida ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes¹⁵²⁷.

A tela havia enfrentado desafios significativos de conservação ao longo do tempo, sofrendo danos que incluíram rasgos, ondulações, e conseqüentemente, desprendimento da camada pictórica. Em meados de 1981, quando submetida ao processo de restauração, encontrava-se em condição crítica. Nessa ocasião, um vazamento nas instalações hidráulicas do Laboratório de Conservação e Restauro do MNBA causou um acidente adicional, resultando no impacto de uma carga significativa de água sobre a obra¹⁵²⁸.

Inicialmente, removeu-se o excesso de umidade, por meio da aplicação de papel mata-borrão. Posteriormente, optou-se por uma secagem natural buscando evitar a contração e expansão bruscas das fibras do suporte em tecido, o que poderia levar ao descolamento da pintura. Após esse processo, o suporte precisou ser nivelado para possibilitar o reentelamento, usando uma mistura à base de cera. O procedimento foi executado com a intenção de reforçar o suporte original e preservar a pintura que começava a se desprender¹⁵²⁹.

Uma vez que a obra estava estabilizada, a restauração prosseguiu com a remoção das sucessivas camadas de vernizes oxidados e repinturas. " O verniz vai se oxidando com o tempo, perdendo sua função protetora e sua transparência, chegando, por vezes, até um tom amarronzado."¹⁵³⁰. Sua remoção permitiria uma melhor visualização da obra.

A etapa seguinte envolveu o preenchimento das lacunas e a reintegração da cor em áreas extensas onde a pintura havia se desprendido. Por fim, uma camada de verniz de proteção foi aplicada, preparando a obra para ser exposta ao público¹⁵³¹.

Outras obras de Vitor Meirelles também passaram por intervenções no mesmo ano, de acordo com Oberlander, a obra "Vista do Morro de Santo Antônio sobre o Largo do Rocio - Panorama do Rio de Janeiro" de Vítor Meireles, uma das 27 obras restauradas. Por alguns anos, essa paisagem exibía uma mancha marrom, como se

¹⁵²⁷ MNBA, 1982b, p. 8-11.

¹⁵²⁸ Ibidem, 1982b, p. 9.

¹⁵²⁹ Idem, 1982b, p. 9.

¹⁵³⁰ Id, 1982b, p. 9-10.

¹⁵³¹ MNBA, 1982b, p. 10.

estivesse encobrindo uma área ausente. Em 1967, o verniz foi removido renovando-o para a exposição¹⁵³².

A organização da Exposição Comemorativa do Sesquicentenário de Vítor Meireles que ocorreu em 1982 forneceu a oportunidade para a restauradora examinar de forma mais detalhada cada obra. Foi nesse momento removeu-se a mancha escura na "área faltante" com a intenção de substituí-la por uma tonalidade mais neutra. A "surpresa foi extraordinária", pois a mancha anteriormente adicionada em uma restauração estava encobrindo uma parte da pintura original que, na verdade, tinha apenas um pequeno corte circular e alguns desgastes menores¹⁵³³.

Outro exemplo de intervenção inadequada relacionada a restauração, segundo Oberlander, estava evidenciada na obra "Retrato de Senhora". A composição original era oval, mas foi alterada para um formato retangular. Durante o novo processo de restauração, camadas espessas de preenchimentos e repinturas foram removidas, revelando a assinatura e a data na porção inferior esquerda da obra¹⁵³⁴.

Em outra obra, denominada "Cabeça de Velho" e "Estudo para a Batalha dos Guararapes", o reentelamento, que havia sido realizado com cola, segundo a autora, havia causado o enrugamento da tela, bem como a perda de pintura nas áreas laterais. Essas deteriorações destacavam a importância de considerar não apenas os fatores químicos, físicos e biológicos que afetavam as obras, mas também as intervenções inadequadas¹⁵³⁵.

No início da década de 1980, Magaly Oberlaender percebeu a carência de profissionais especializados e a necessidade de padronização das técnicas empregadas no MNBA. Diante desse cenário, durante a visita do consultor da UNESCO especializado em restauração, Joe Nkrumah, ao Brasil, o MNBA o convidou para ministrar um curso intensivo com o objetivo de atualizar o conhecimento técnico dos profissionais da instituição. A partir dessa iniciativa, foi criado o curso intitulado "Conservação e Restauração de Pintura - Atualização de Processos e Técnicas", realizado nos meses de julho e agosto de 1981, totalizando uma carga horária de 352 horas/aula¹⁵³⁶.

O programa abrangeu diversos tópicos de conservação, incluindo climatização, iluminação, poluição, manuseio e embalagem de obras de arte, assim como medidas de prevenção e segurança em museus. Na área da restauração, o curso foi dividido em três etapas distintas. Abordando a análise de obras de arte, com foco em aspectos

¹⁵³² Idem, 1982b, p. 10.

¹⁵³³ Id, 1982b, p. 10.

¹⁵³⁴ Ibidem, 1982b, p. 10-11.

¹⁵³⁵ MNBA, 1982b, p. 11.

¹⁵³⁶ MNBA, 1982b, p. 11.

químicos, físicos e biológicos. Além disso, foram incluídas aulas práticas utilizando iluminação específica para a fotografia de obras, bem como uma introdução à química e à fotografia aplicadas à restauração¹⁵³⁷.

Entre 1983 e 1984, a Seção de Restauração e Conservação de Pintura a Óleo do Museu Nacional de Belas Artes restaurou 160 pinturas, algumas das quais estavam há muitos anos na Reserva Técnica da instituição¹⁵³⁸.

Nestes mesmos anos foram executadas melhorias no ambiente de trabalho, incluindo o reparo dos pisos existentes e a complementação de uma área de 150m² com o uso de um piso industrial¹⁵³⁹ lavável e resistente às substâncias químicas usadas no processo de restauração das pinturas. Além disso, foram reparados os revestimentos internos e instalado um novo sistema elétrico e de iluminação¹⁵⁴⁰.

Em complementação foi instalado um sistema de ventilação mecânico, que incluía um compressor, ventiladores e uma rede de dutos¹⁵⁴¹. Uma placa de mármore que estava abandonada no porão foi reaproveitada e colocada sobre bases de alvenaria servindo como mesa de trabalho para o nivelamento das telas. E foi construída uma cabine provisória no pátio interno para abrigar o compressor utilizado no processo de aplicação de verniz.

¹⁵³⁷ MNBA, 1984, p. 52

¹⁵³⁸ Ibidem, 1984, p. 11.

¹⁵³⁹ Piso do tipo Korodur. MNBA, 1982b, p. 11.

¹⁵⁴⁰ Os serviços de reparo dos pisos, revestimentos internos, instalação elétrica e construção da cabine provisória "foram executados pela firma ODOS, Planejamento e Construções Ltda." MNBA, 1984, p. 11.

¹⁵⁴¹ Realizado pela empresa "Arcovex". MNBA, 1983-1984, p. 149.

CAPÍTULO 5

Análise da Coleção Lebreton: cruzamento dos dados

5. Análise da Coleção Lebreton: cruzamento dos dados

Com o propósito de identificar evidências materiais das intervenções restaurativas conduzidas por Carlos Luiz do Nascimento, em meados do século XIX. Selecionamos duas pinturas sobre tela executadas na técnica a óleo, pertencentes a Coleção Lebreton vinculada ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes: "Morte de Germânio" e "Vênus e Amores". Durante a pesquisa documental, verificou-se que essas obras foram submetidas a processos de restauração no período em que o Restaurador de Quadros e Conservador da Pinacoteca esteve vinculado à instituição. Através da combinação de análises físicas e químicas, correlacionadas ao levantamento documental, histórico e contextual, o objetivo foi destacar e diferenciar os materiais e técnicas empregados no processo de restauração, visando discernir os momentos específicos nos quais as intervenções foram realizadas nas obras mencionadas.

A Coleção Lebreton, abarca sessenta obras encomendadas por D. João VI e trazidas ao Brasil entre 1815 e 1826 com o propósito de fornecer apoio didático à formação de artistas na "Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios."¹⁵⁴² Essa coleção é predominantemente composta por cópias de pinturas europeias das escolas italiana, francesa e flamenga¹⁵⁴³. Concentremo-nos nas 47¹⁵⁴⁴ obras que fazem parte da primeira lista datada de dezembro de 1815¹⁵⁴⁵.

Por volta de 1923, o historiador Afonso d'Escragnolle Taunay solicitou a Escola Nacional de Belas Artes uma lista das obras trazidas por Lebreton, ao não encontrar a informação nos arquivos da Instituição, requisitou-a ao Consulado Francês no Rio de Janeiro. As informações obtidas por Taunay foram posteriormente remetidas à Sebastião Vieira Fernandes, Conservador e Restaurador da ENBA, e encaminhadas a Rodolfo Bernardelli diretor da instituição na ocasião¹⁵⁴⁶. No entanto, foram encontradas

¹⁵⁴² Inicialmente, por decreto de 12 de agosto de 1816, é estabelecida pelo Príncipe Regente a "Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios", permanecendo esta denominação até 23 de novembro de 1820 quando passa, em dois decretos, a denominar-se "Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura, e Architectura Civil" e posteriormente "Academia das Artes". Somente em 17 de novembro de 1824 estabelece-se, no prédio contíguo ao Tesouro Público, da "Academia Imperial das Bellas Artes", permanece com esta denominação até 1889. BRAZIL, 1890, p. 77; SIQUEIRA-SANTOS, 2015, p. 17; BRAZIL, 1889, p. 99-100; BRAZIL, 1886, p.84.

¹⁵⁴³ Em relação a esta afirmação, Squeff aponta que grande parte das obras descritas no catálogo de 1836 "Notícias do Palácio da Academia Imperial de Belas Artes" eram de procedência francesa e italiana. Cf. SQUEFF, 2012, p. 101; CATÁLOGO, 2000 apud PEREIRA, 2015, p. 2172

¹⁵⁴⁴ Embora apareçam 42 itens na lista de 1815 presente no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, 4 destes itens (nº 3, 6, 18 e 30) estão iniciados com a palavra "Deux" que em tradução do francês, significa "Dois" e o nº 9 está identificado com o numeral "2". Cf. MNBA, Pasta AI/EN 2.

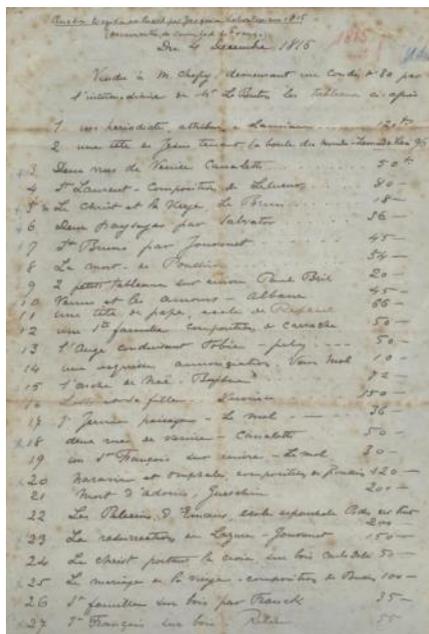
¹⁵⁴⁵ "existem no arquivo do MNBA duas listas obtidas [...] no início do século XX, na embaixada da França, a pedido de Alfredo d'Escragnolle Taunay", confeccionadas e assinadas em Paris pelo comerciante francês Jean Baptiste Meunié em 1815 e 1826, respectivamente. Estamos considerando o início das atividades da AIBA entre 1826 e 1827. UZEDA, 2001/2002, p. 43; Separata Anuário MNBA, 1948, p. 4-14 apud Pereira, 2015, p. 2171

¹⁵⁴⁶ MNBA . Arquivo Historico , Pasta AI EN 2, Oficio 001.

apenas transcrições desse documento datadas de 1941 (Figura 42; Figura 43). Vale pontuar que em 1940, a Diretoria do Museu Nacional de Belas Artes empreendeu uma iniciativa expondo as obras existentes no acervo da instituição pertencentes aos membros da Comissão Artística Francesa¹⁵⁴⁷, sendo nesse contexto que as listas foram transcritas¹⁵⁴⁸.

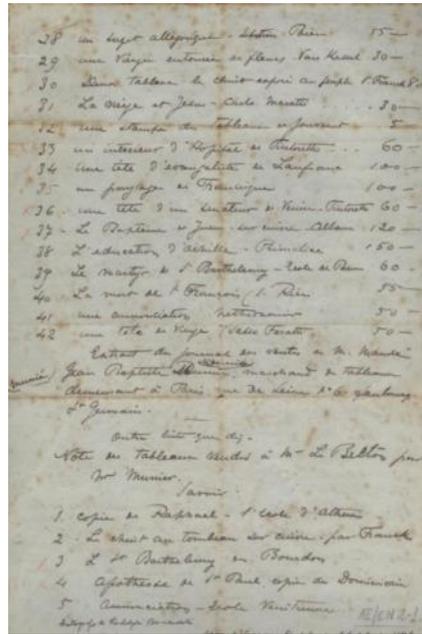
A lista em si era "por demais sucinta e defeituosa não só relativamente à parte descritiva como a grafia dos nomes dos autores e a ortografia das palavras em francês"¹⁵⁴⁹. Sugerindo que o copista não dominava o idioma, o que acabou por prejudicar pesquisas posteriores. Não obstante, durante os trabalhos iniciais para a exposição de 1940, foram identificadas mais da metade das obras. Naquele momento, focou-se em relacionar as obras arroladas com os títulos e autores indicados no Catálogo de 1836, o primeiro a listar o acervo artístico da Academia Imperial de Belas Artes. No Anuário de 1945 do MNBA são apresentas, a transcrição da lista conforme encontrada nos arquivos do Museu, seguida de um breve estudo sobre as pinturas identificadas e algumas fotografias dessas¹⁵⁵⁰.

Figura 42: Lista Lebreton; Documento: AI-EN 2/Doc1/1-1, 1941.



Fonte:Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 43: Lista Lebreton; Documento: AI-EN 2/Doc1/1-2, 1941.



Fonte:Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

¹⁵⁴⁷ Missão Artística Francesa de 1816. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. 1940.

¹⁵⁴⁸ MNBA, 1945, p. 86

¹⁵⁴⁹ Idem, 1945, p. 86

¹⁵⁵⁰ Id, 1945, p. 86

5.1. A Coleção Lebreton

Vale mencionar que não localizamos as listagens originais de 1815 e 1823; apenas a nota de 1923¹⁵⁵¹ e as listas de 1941¹⁵⁵² foram encontradas. As obras adquiridas por Lebreton, ao chegarem ao Brasil, foram armazenadas em uma sala do Tesouro Público¹⁵⁵³. Posteriormente, em 1822, passaram ao Museu Nacional¹⁵⁵⁴ e, por fim, em fevereiro de 1832, foram encaminhadas à “Academia Nacional das Bellas Artes”¹⁵⁵⁵.

Entre 1889 e 1890, com o estabelecimento da República, a AIBA teve sua denominação alterada para ENBA¹⁵⁵⁶. Posteriormente, em 1908, as obras da Pinacoteca foram transferidas para sua nova sede no prédio da ENBA, na Avenida Rio Branco¹⁵⁵⁷.

Administrativamente, a história é complexa, iniciando-se pela mudança de denominação e do Estatuto pelo qual a AIBA passa, tornando-se ENBA entre 1889 e 1890¹⁵⁵⁸. Nesse momento, os quadros da Pinacoteca são administrados pela ENBA¹⁵⁵⁹. Após quarenta e sete anos, em 1937, o acervo é dividido. A Pinacoteca, incluindo as obras trazidas por Lebreton, é absorvida pelo recém-criado Museu Nacional de Belas Artes¹⁵⁶⁰, administrado pela SPHAN¹⁵⁶¹. Enquanto algumas obras, destinadas ao ensino artístico com um caráter mais didático, e alguns trabalhos premiados dos alunos, ficam com a ENBA¹⁵⁶². Essas obras estavam distribuídas entre as salas e os ateliês do edifício, compartilhado pela ENBA e pelo MNBA¹⁵⁶³.

Separados administrativamente, a Escola ocupava a porção traseira do edifício, localizada na esquina das ruas Araújo Porto-alegre e México, enquanto o Museu ocupava a porção frontal, situada na Avenida Rio Branco¹⁵⁶⁴. Essa situação permaneceu até aproximadamente 1971, quando a ENBA foi incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, em 1976, passou a denominar-se Escola de Belas Artes (EBA), mudando-se fisicamente para a Ilha do Fundão¹⁵⁶⁵. As obras utilizadas para fins didáticos que haviam ficado com a ENBA durante a separação do acervo em 1937 foram

¹⁵⁵¹ MNBA. Arquivo Histórico, Pasta AI-EN 2, Ofício 001, 1941.

¹⁵⁵² Idem. Arquivo Histórico, Pasta AI-EN 2, 1941.

¹⁵⁵³ DEBRET, 1839, p.94.

¹⁵⁵⁴ BRASIL, 1823, p. 7; 119.; CAVALCANTI, 2018, p. 199.

¹⁵⁵⁵ SEMEAR/MN, Arquivo 013, Pasta1, Doc. n. 159.

¹⁵⁵⁶ BRASIL. Decreto n. 983 de 8 de novembro de 1890.

¹⁵⁵⁷ PEREIRA, 2008, p. 150; SILVA, 2013, p. 43; ROCHA, 2014, p. 28-29.; CASTRO, 2018, p. 61.

¹⁵⁵⁸ SILVA, 2013, p.46; CASTRO, 2018, p. 64-65. BRASIL. Decreto n. 983 de 8 de novembro de 1890.

¹⁵⁵⁹ SILVAA, 2013, p. 43; ROCHA, 2014, p. 29-30; CASTRO, 2018, p. 74.

¹⁵⁶⁰ MNBA, 2008, p. 9-28; SILVA, 2013, p. 39; CAVALCANTI, 2018, p. 36.

¹⁵⁶¹ BRASIL. Lei nº. 378, de 13 de janeiro de 1937.

¹⁵⁶² SILVA, 2013, p. 43.

¹⁵⁶³ SILVA, 2013, p. 39.

¹⁵⁶⁴ CASTRO, 2018, p. 74.

¹⁵⁶⁵ SILVA, 2013, p. 43; ROCHA, 2014, p. 32.

posteriormente incorporadas ao Museu Dom João VI, criado em 1979 e administrado pela EBA/UFRJ, com o objetivo de preservar a memória do ensino artístico no Brasil e fomentar o estudo e a pesquisa relacionados à Arte Brasileira¹⁵⁶⁶.

A saída da EBA implicou na ampliação do espaço utilizado pelo MNBA. Em 1975, após a criação da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), esta passou a ocupar algumas salas do MNBA em 1976¹⁵⁶⁷. Esse processo foi mediado pelo diretor Edson Motta, que, por meio da cessão do espaço, promoveu a restauração do quarto andar com a intenção de ocupá-lo com as seções técnicas e administrativas do Museu. No entanto, em 1978, após dois anos de ocupação física, a FUNARTE, por meio do Artigo 35 do Decreto-Lei 81.454, de 17 de março de 1978¹⁵⁶⁸, incorporou o MNBA com a transferência de arrecadações e responsabilidades. Com a criação do programa Pró-Memória pelo IPHAN, na década de 1980, a FUNARTE começou a perder espaço no museu e gradualmente foi desativada até sua extinção no final da década de 1990. Em 2009, com a criação do Instituto Brasileiro de Museus¹⁵⁶⁹, o MNBA foi separado do IPHAN e incorporado ao IBRAM¹⁵⁷⁰.

Considerando essas mudanças, simplificamos o sistema esquemático e dividimos em dois fluxos. Primeiramente, a instituição diretamente responsável pela Coleção Lebreton, considerando que, mesmo durante os anos em que foi administrada pelo IPHAN, FUNARTE ou IBRAM, o MNBA já possuía uma administração própria na relação direta com os bens culturais acautelados pela instituição, autonomia conquistada em 1937 (Diagrama 1). Em segundo lugar, apresentamos o fluxo representativo do local de guarda e transferência física desta coleção (Diagrama 2).

Vale pontuarmos que, ao final dessas transformações físicas, administrativas e interinstitucionais, a Coleção Lebreton, que possuía uma estimativa de 47 obras considerando apenas a lista de 1815, passou por mudanças significativas. Após as pesquisas de 1940, apresentadas no levantamento de 1941 e no catálogo da exposição de 1948, foram localizadas e relacionadas aproximadamente 28 obras¹⁵⁷¹ da primeira lista.

Os valores apresentados são aproximados, considerando as obras nas quais havia dúvidas se pertenciam à Coleção Lebreton ou não¹⁵⁷². É o caso, por exemplo, da obra “Ceia de Emaús”¹⁵⁷³, que em 1948 estava sendo atribuída tanto a uma cópia de

¹⁵⁶⁶ AMDJVI/EBA/UFRJ apud SILVA, 2013, p. 43

¹⁵⁶⁷ ROCHA, 2014, p. 32.

¹⁵⁶⁸ BRASIL. Decreto-Lei 81.454, de 17 de março de 1978.; ROCHA, 2014, p. 33.

¹⁵⁶⁹ BRASIL. Lei nº 11.906 de 20 de janeiro de 2009.

¹⁵⁷⁰ SILVA, 2013, p. 40; IBRAM. [On-Line]: Histórico. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba/acesso-a-informacao/institucional/historico>. Acessado em: 17 de setembro de 2023.

¹⁵⁷¹ REAL, 1948, p. 3-15.

¹⁵⁷² Vale pontuar que estamos considerando apenas a primeira lista com 47 obras, datada de 1815.

¹⁵⁷³ “Les Pelerins d'Emaus”. REAL, 1948, p. 11.

uma obra executada por Zampieri Domenico quanto a uma de Lucas Giordano. Ambas já constavam na AIBA no catálogo de 1836, com denominações próximas e relacionadas à mesma temática¹⁵⁷⁴. Durante as pesquisas que ocorreram entre 1940 e 1948, e que resultaram na exposição “Lebreton e a Missão Artística Francesa de 1816”¹⁵⁷⁵ e no Catálogo de 1960, a obra descrita como “22 – Les Pelerins d’Emaus, escole espagnole Pedro del Tint (?)”¹⁵⁷⁶, em 1815. Passou a ser atribuída a Domenico, também conhecido como “Domenichino”¹⁵⁷⁷. Dessa maneira, a pintura creditada como da Escola Espanhola tornou-se um artista da Escola Bolonhesa¹⁵⁷⁸.

Em 1969, no catálogo de obras restauradas por Edson Motta, observado no capítulo anterior, essa pintura foi classificada como de autor desconhecido¹⁵⁷⁹, mantendo-se assim até os dias atuais¹⁵⁸⁰.

Vale notar que até o século XIX, as obras possuíam apenas o título, algumas com descrições breves e outras com atribuições de autoria ou escola, nos catálogos da AIBA, entre 1836 e 1890. As primeiras fotografias dessa coleção foram registradas somente entre 1940 e 1948¹⁵⁸¹. Atualmente, estão relacionadas 33 obras mencionadas na primeira lista e 5 obras da segunda, totalizando 38 obras¹⁵⁸² identificadas e definidas como pertencentes à Coleção Lebreton.

¹⁵⁷⁴ REAL, 1948, p. 11.

¹⁵⁷⁵ Cf. REAL, Regina M. *Missão Artística 1816 quadros trazidos por Lebreton*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, Ministério da Educação e Saúde, 1948.

¹⁵⁷⁶ Cf. Arquivo Histórico, Pasta AI-EN 2, 1941.

¹⁵⁷⁷ REAL, 1948, p. 11.

¹⁵⁷⁸ Cf. MNBA. Arquivo Histórico, Pasta AI-EN, Ofício 001, 1941.; PEIXOTO; RIBEIRO. *Exposição Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, Ministério da Cultura, 1960.

¹⁵⁷⁹ Cf. MOTTA, Edson. *Restauração de Obra de Arte*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, Ministério da Educação e Cultura, 1969.

¹⁵⁸⁰ SIMBA/DONATO, obra “Ceia de Emáus”, autor desconhecido, óleo sobre tela, 120 x 152 cm, sem assinatura, Número de registro no MNBA: 2261, 2021-2022.; Cf. REAL, 1948.

¹⁵⁸¹ Cf. REAL, 1948.

¹⁵⁸² Consulta ao banco de dados Simba/Donato entre 29 de março de 2021 e 11 de março de 2022. MNBA, SIMBA/DONATO.; Cf. ROCHA, 2014, p. 28.

Diagrama 1: Situação de propriedade, tutela e administração da Coleção Lebreton.

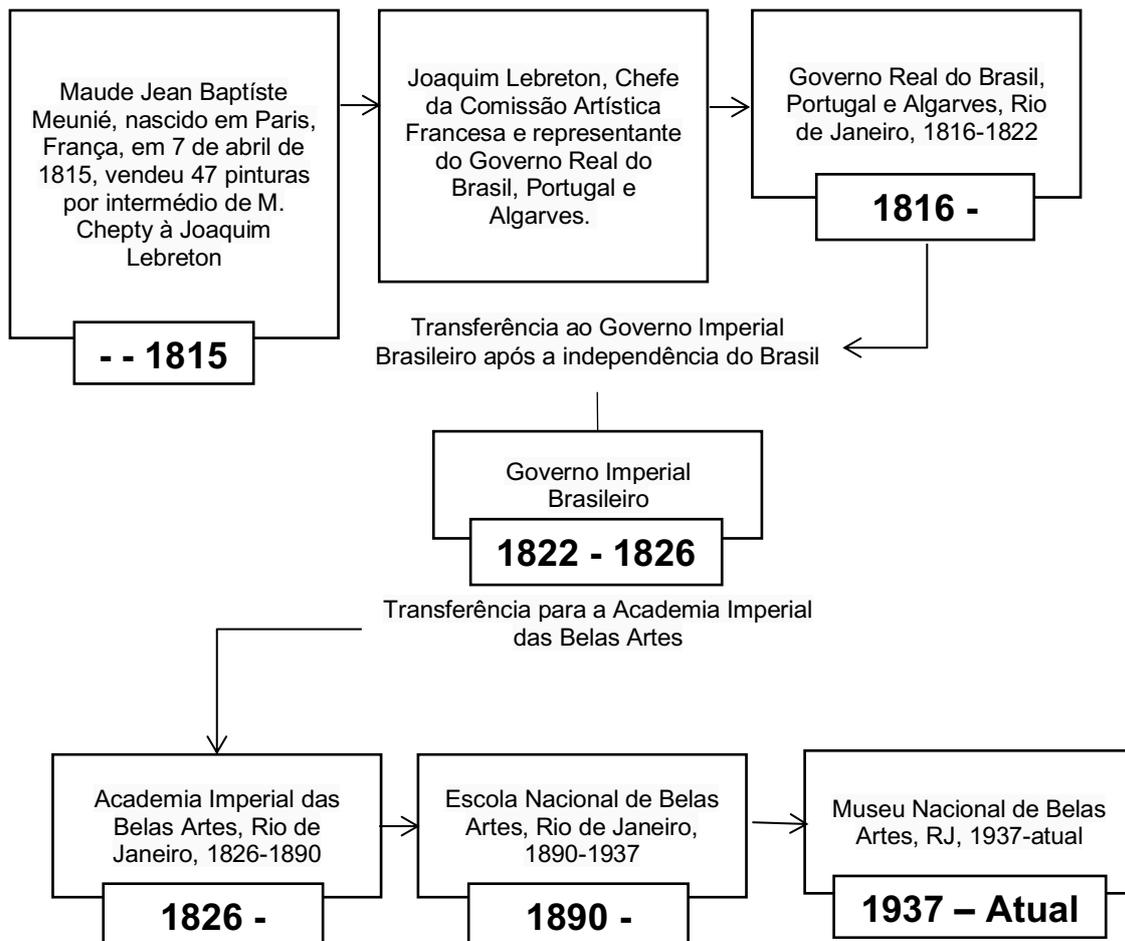


Diagrama 2: Transferência física da Coleção Lebreton.

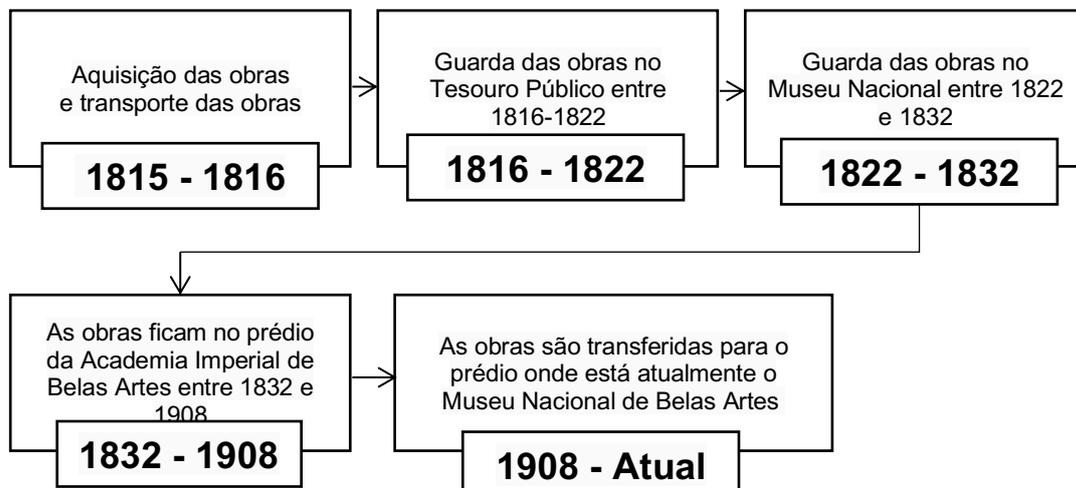


Tabela 8: Catálogos da Academia pesquisados entre 1830 e 1890, a denominação da Instituição segue a grafia utilizada na publicação.

Catálogos da Academia Imperial de Belas Artes Pesquisados

- 1890 - Catalogo da exposição geral de Bellas-Artes
- 1889 - Indicação dos quadros que se achão expostos ao público na Academia Imperial de Bellas
- 1884 - Catálogo das obras expostas na Academia das Belas Artes
- 1876 - Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes
- 1875 - Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes
- 1872 - Catálogo das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes
- 1868 - Catálogo das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes
- 1867 - Catálogo das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes
- 1866 - Catálogo das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes
- 1865 - Catálogo geral das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes
- 1864 - Catálogo geral das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes
- 1862 - Notícia do palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro
- 1860 - Notícia do palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro
- 1859 - Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro
- 1852 - Notícia do palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro
- 1846 - Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro
- 1845 - Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro
- 1843 - Notícia do palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro
- 1841 - Notícia do palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro
- 1840 - Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro
- 1830 - Exposição pública da classe de pintura historica na Imperial Accademia das Bellas-Artes

Simultaneamente, investigamos nos catálogos produzidos pela AIBA no período de 1830 a 1890 (Tabela 8) as obras que foram descritas na lista de 1815 e transcritas em 1941¹⁵⁸³, definidas como pertencentes à Coleção Lebreton.

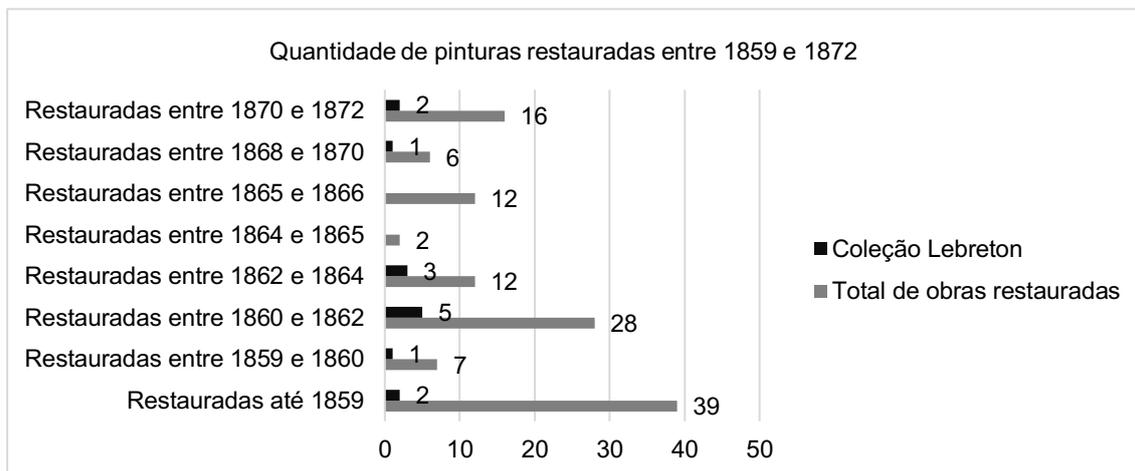
Vale ressaltar que, neste momento, das 47 obras listadas inicialmente na Coleção Lebreton, dez não foram encontradas no catálogo de 1840. O primeiro catálogo de 1836 não estava disponível para consulta. Nove dessas obras não foram incluídas na pesquisa, pois apresentavam suporte em madeira ou cobre. Concentramo-nos, portanto, nas pinturas a óleo sobre suporte em tela da primeira lista, resultando em um total de 30 obras.

Nos catálogos da AIBA (Tabela 8), conseguimos correlacionar as informações sobre as 30 obras, identificando aquelas que passaram por restauração durante o

¹⁵⁸³ Cf. MNBA, Arquivo Histórico, Pasta AI-EN 2, 1941.

período em que Carlos Luiz do Nascimento estava vinculado à instituição, entre 1854 e 1876 (Tabela 9). Esse levantamento revelou que aproximadamente 14 obras atribuídas a Coleção Lebreton foram restauradas por CLN entre 1859 e 1872, levando em consideração a repetição de títulos em catálogos em anos próximos.

Tabela 9: Comparação entre o total de obras listadas nos catálogos da AIBA entre 1859 e 1872, que foram restauradas por Carlos Luiz do Nascimento e sua equipe, e aquelas que pertencem à Coleção Lebreton.



Em seguida, iniciamos um processo de filtragem das 14 obras da Coleção, buscando percorrer ou, ao menos, identificar o percurso institucional dessas peças, evitando aquelas que apresentavam informações dúbias.

Com o objetivo de compreender as alterações nos registros das obras entre 1836, 1860, 1893, 1923 e 1941¹⁵⁸⁴ (

Figura 44), utilizamos a relação de 1941¹⁵⁸⁵, encontrada no Arquivo Histórico da instituição. Essa lista, possivelmente produzida como documentação para a exposição no ano anterior, "Missão Artística Francesa de 1816", reflete um momento, no qual, percebemos um esforço de resgate histórico associado ao recém-formado MNBA. Confrontamos essas informações com os Catálogos pesquisados entre 1830 e 1890 (Tabela 8), em um processo de dupla verificação. A intenção foi compreender e mensurar essa coleção após as recorrentes mudanças físicas e administrativas institucionais. Em resumo, o livro de registros de 1941, apresenta todos os quadros acautelados pela instituição, organizando-os por ordem alfabética do sobrenome ou apelido do artista (Figura 45; Figura 46).

¹⁵⁸⁴ MNBA. Relação dos Catálogos 1836, 1860, 1893 e 1923, listas esparsas, incluindo-se as últimas aquisições, Pasta MNBA-01, 1941.

¹⁵⁸⁵ Cf. MNBA, Pasta MNBA-01, 1941.

Figura 44: Relação dos Catálogos 1836, 1860, 1893 e 1923, listas esparsas, incluindo-se as últimas aquisições. MNBA, Pasta MNBA-01, 1941.

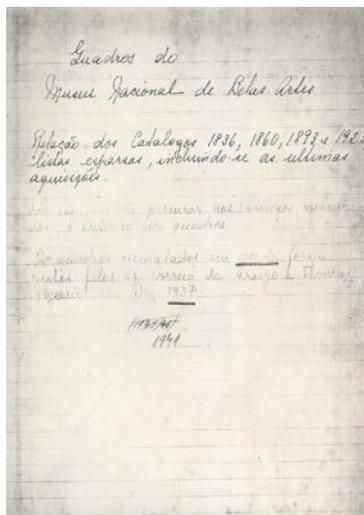


Figura 45: Primeira página da relação de catálogos de 1941. Lê-se: A- Albani: Vênus e Amores (Missão Lebreton) – 1893/1923

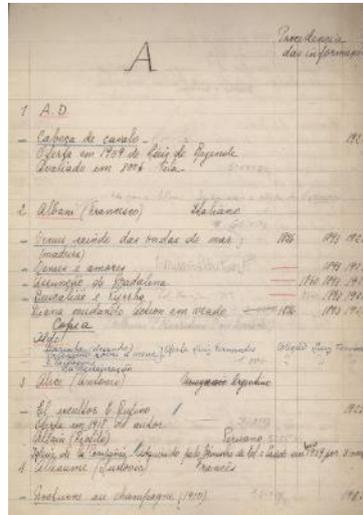
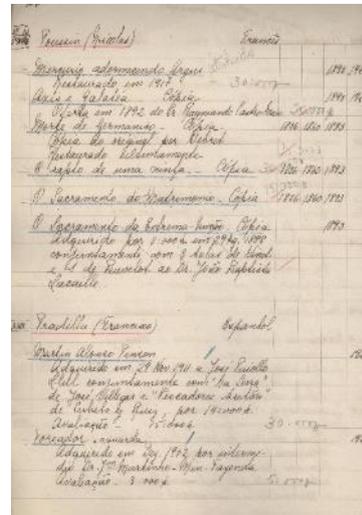


Figura 46: Relação de Quadros do MNBA, 1941. Lê-se: Poussin (Nicolas): Morte de Germânico - Cópia - Cópia do Original por Debret; restaurado ultimamente - 1836/1860/1893



Nos capítulos anteriores, concentramo-nos em compreender os locais e condições nos quais as obras estavam expostas ou armazenadas durante essas transições, bem como nas práticas de conservação e restauração, que, com continuidades e descontinuidades, se desdobravam. Vale revisitar alguns aspectos que nos ajudam a compreender os processos de deterioração dessas obras, que estão atualmente reunidas sob a designação de "Coleção Lebreton".

Observamos a ausência de informações anteriores à chegada da Coleção Lebreton ao Brasil. Realizamos consultas adicionais nos registros do Getty Provenance Index (GPI)¹⁵⁸⁶, um projeto do Getty Research Institute que abrange Inventários Arquivísticos de coleções particulares na França, Itália, Holanda e Espanha de 1520 a 1880, contendo mais de 13.000 documentos. Além disso, analisamos os Catálogos de Vendas, que listam obras de arte destinadas a leilão público em várias cidades europeias de 1650 a 1945, incluindo descrições de mais de 22.000 catálogos, e os Livros de Estoque de Revendedores, com informações detalhadas sobre obras de arte, como data de aquisição, vendedor, dimensões e comprador, totalizando mais de 43.700 registros, principalmente na Europa¹⁵⁸⁷.

¹⁵⁸⁶ GETTY, 2021. Disponível em: <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>. Acessado em: 19 de novembro de 2021.

¹⁵⁸⁷ GETTY, 2021. Disponível em: <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>. Acessado em: 19 de novembro de 2021.

Identificamos algumas compras e vendas de pinturas realizadas pela família Lebreton, principalmente em 1799¹⁵⁸⁸. Além disso, notamos o predomínio de certos temas de autores atribuídos ou cópias de artistas reconhecidos em períodos específicos, conforme será explorado adiante em relação às obras "Morte de Germânico" e "Vênus e Amores". No entanto, não podemos afirmar, com base nos dados obtidos, o momento de produção e aquisição das cópias trazidas por Lebreton, assim como o histórico e local de guarda antes da chegada destas ao Brasil; essas informações permanecem lacunares. Em complementação, as transcrições indicam que essas obras foram adquiridas, em 4 de dezembro de 1815¹⁵⁸⁹, embora tenham chegado ao Brasil em 1816¹⁵⁹⁰, quando a Comissão Francesa aportou no Rio de Janeiro.

No entanto, é possível suscitar algumas questões com base em dados esparsos; por exemplo, a lista transposta em 1941 apresenta os trechos a seguir.

Vendido ao Sr. Chepy residente na rue Condé n°39 através do Sr. Le Breton nas tabelas abaixo. [...] Extrato do Diário de Vendas do Sr. Mande Jean Baptiste Meunié, negociante de pintura residente em Paris rue de Seine n°6 Faubourg. [...] Nota das Pinturas vendidas ao Sr. Le Beltão para o Sr. Munier.¹⁵⁹¹

M. Chepy teria adquirido as obras de Lebreton. É possível que esse intermediário "Chepy" seja uma pessoa ou um pseudônimo¹⁵⁹². Como veremos mais adiante, não eram raros os casos em que o comprador ou vendedor utilizavam diversos intermediários para a aquisição e transporte dessas peças.

Outra informação apresenta um segundo mediador denominado "Mande Jean Baptiste Meunié"; no entanto, logo em seguida, abrevia o sobrenome com outra grafia, "Munier". Além disso, a nota menciona que essas informações teriam sido retiradas de um *Journal des ventes*¹⁵⁹³.

Vale apontar que localizamos três listas: uma transcrita à mão (Figura 42; Figura 43)¹⁵⁹⁴, uma aparentemente datilografada¹⁵⁹⁵ e outra, ao que tudo indica, mimeografada¹⁵⁹⁶. De forma resumida, o documento à mão apresenta a maior quantidade de informações, a lista mimeografada está rasgada, e a lista datilografada

¹⁵⁸⁸ Cf. GETTY, 2023. Registros de compradores anônimos: Sale Catalog Br-A2405, Lot 0100a[H]; Sale Catalog Br-A2405, Lot 0165[b]; Sale Catalog Br-A2405, Lot 0168; Sale Catalog Br-A2405, Lot 0170[H], 1799. Disponível em: <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>. Acessado em: 19 de julho de 2023.

¹⁵⁸⁹ MNBA. Arquivo Histórico, Pasta AI-EN 2, 1941.

¹⁵⁹⁰ Cf. TAUNAY, Félix Émile. História da Academia Das Bellas Artes do Rio de Janeiro. In: AMDJVI-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6124, Correspondências Recebidas 1833/1843, 1938, p. 213-223.

¹⁵⁹¹ [Original] Vendu á M. Chepy demeurant rue Condé n°39 par l'intermediaire de Sr. Le Breton les tableaux ci apres. [...] Extrait du Journal des ventes de Sr. Mande Jean Baptiste Meunié, marchand de Tableaux demeurant a Paris rue de Seine n°6 Faubourg. [...] Note du Tableaux vendu à Mr. Le Beltão pour Mr. Munier. Tradução nossa. MNBA. Lista Lebreton, Arquivo Histórico, Pasta AI-EN 2/Doc1, 1941, p.1-2.

¹⁵⁹² RIOS FILHO, 1938, p. 20-21 apud LEE, 2014, p. 154.; PEREIRA, 2015, p. 29.

¹⁵⁹³ MNBA. Arquivo Histórico, Lista Lebreton. Pasta AI-EN 2/Doc1, 1941, p.1-2.

¹⁵⁹⁴ Idem, 1941, p.1-2.

¹⁵⁹⁵ MNBA. Arquivo Histórico, Documento: 002, 1941, p. 1-2.

¹⁵⁹⁶ Id, 1941, p. 1-2

está em papel timbrado, onde se lê "Museu Nacional de Belas Artes". Conforme observado anteriormente, a nota anexa a esta documentação indica que a lista teria sido obtida em 1923 e recebida pelo Conservador Sebastião Vieira Fernandes. Essas inconsistências nos levaram a utilizar como base a lista escrita à mão, valendo-nos das demais para identificar as disparidades informacionais. Em relação ao *Journal des ventes*¹⁵⁹⁷ citado, encontramos alguns candidatos promissores na Gallica, Biblioteca Nacional Francesa¹⁵⁹⁸; no entanto, o tema merece uma pesquisa própria.

Assim, concentramo-nos nas informações que nos permitiam identificar as intervenções realizadas por Carlos Luiz do Nascimento. Desconhecemos as condições nas quais essas obras chegaram e foram armazenadas. No entanto, diversos documentos indicam problemas graves, embora comuns no transporte marítimo e terrestre das pinturas no decorrer do século XIX. Isso ocorria tanto com quadros enviados por pensionistas na Europa¹⁵⁹⁹, quanto com as obras de colecionadores e alunos, que necessitavam de "pequenos reparos"¹⁶⁰⁰ após o transporte para a Academia na ocasião das Exposições Gerais¹⁶⁰¹.

As informações relacionadas aos dez anos em que estiveram sob a guarda do Tesouro Público¹⁶⁰², suas condições de armazenamento e transporte, assim como sua transferência e permanência por uma década no Museu Nacional¹⁶⁰³, são, entretanto, esparsas e fragmentadas. A única informação referente a essa questão é que na lista de obras transferidas do Museu Nacional para a AIBA em 1832, são citados quadros que já aparentavam estarem "estragados"¹⁶⁰⁴.

Na AIBA, conforme abordado no segundo capítulo desta pesquisa, diversas ocorrências evidenciavam a necessidade de um Restaurador de quadros para a

¹⁵⁹⁷ "Diário de Vendas". Tradução nossa. In: MNBA. Arquivo Histórico, Pasta AI-EN 2, 1941.

¹⁵⁹⁸ Cf. BNF-GALLICA, 2023. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr>. Acessada em: 15 de março de 2023.

¹⁵⁹⁹ MNBA. Pasta APO680/Doc12, Documento n. 1, 1921, p. 1-2.

¹⁶⁰⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Exposição Geral 1860-1861, 1860, p. 120-121.

¹⁶⁰¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1961, p.137.

¹⁶⁰² Relação dos 183 quadros realocados por ordem do Imperador. Transferidos do Tesouro Real para o Museu Nacional em 1822, 11 obras identificadas como atualmente pertencentes ao MNBA. SEMEAR/MN, Localização: BR MN DR. CO, AO, 182, Pasta 2, Documento 10. SEMEAR/MN, Arquivo n. 0445-450. CAVALCANTI, 2018, p. 29

¹⁶⁰³ Nesse sentido, vale pontuar que, segundo Cavalcanti (2018, p. 31), havia uma correspondência no Livro dos Ofícios de 1819-1842 (Referência: RA1 D1) indicando que, em 05 de junho de 1822, no Museu Nacional, algumas das obras já estavam "deterioradas". Além disso, mencionava-se a dificuldade de reagrupar as obras compradas por Lebreton, considerando que nem todas foram recebidas com uma lista discriminando-as.

No entanto, ao solicitarmos ao SEMEAR/MN, esse documento não foi localizado após o incêndio do Museu Nacional em 2018. Muitos dos documentos atualmente fornecidos pelo SEMEAR/MN são cópias enviadas por pesquisadores que haviam as fotografado para suas pesquisas antes do incêndio. Entretanto, encontramos o Aviso de 18 de janeiro de 1832 que ordena a transferência dos quadros para a AIBA, juntamente com o comprovante de recebimento datado de 17 de março de 1832 dos quadros transferidos para a Academia. No qual, enumeram-se 118 quadros, dos quais 17 estão identificados no atual Museu Nacional de Belas Artes. SEMEAR/MN. SEM EAR/MN, BR MN. DR. CO, AO, 162, pasta IA, documento n. 156, 18/01/1832; MNBA; SEMEAR/MN, BR MN DR. CO, AO, 166, Pasta IA, Documento n. 160. SEMEAR/MN, Arquivo n. 393; 0400-406. CAVALCANTI, 2018, p. 31

¹⁶⁰⁴ SEMEAR/MN, Pasta 01 A, Doc. 159, 17 de março de 1832.; SEMEAR/MN, Arquivo n. 0402.

instituição, assim como apontavam as condições dos ambientes nos quais as obras estavam inseridas. Mencionava-se frequentemente a urgência de reparos nas telhas da Academia devido a infiltrações, na iluminação deficiente das claraboias¹⁶⁰⁵ e na renovação do assoalho, que estava sendo atacado por cupins. Tais reparos foram solicitados nos anos de 1837¹⁶⁰⁶, 1841¹⁶⁰⁷, 1843¹⁶⁰⁸, 1844¹⁶⁰⁹, 1846¹⁶¹⁰, 1848, 1849¹⁶¹¹, 1850¹⁶¹². Em alguns casos, destacava-se que os problemas no telhado persistiam, resultando em danos às pinturas. Algumas obras armazenadas serviam apenas para serem “parcamente consultadas”, e necessitavam de “concerto por ser muito deteriorada”¹⁶¹³, circunstância que se dava “também em alguns quadros da coleção exposta nas salas”¹⁶¹⁴. Outras obras, mesmo após a restauração, demandavam nova intervenção, por serem expostas em local inadequado, logo necessitavam de uma nova restauração, como é o caso da pintura “Morte de Germânico”, que faz parte da Coleção Lebreton¹⁶¹⁵.

Durante a transição entre a AIBA, a ENBA e o MNBA, direcionamos nossa atenção para os momentos nos quais essas obras foram expostas, restauradas ou armazenadas, como discutido no capítulo anterior. A intenção foi identificar ocorrências em que essas obras foram mencionadas, além de diferenciar as intervenções restaurativas e possíveis indícios de deterioração pelas quais passaram entre o final do século XIX e o início do XX, buscando distingui-las das intervenções realizadas por Carlos Luiz do Nascimento que ocorreram entre 1854 e 1876.

Com essa intenção, partimos dos Boletins e Anuários publicados entre 1938 e 2009¹⁶¹⁶. Durante esse levantamento, observamos que os períodos de intervenção ou pesquisa enquanto “coleção” estavam predominantemente vinculados aos preparativos para as exposições do MNBA. Assim, compilamos informações sobre as exposições nas quais identificamos a participação das obras, quando explicitamente mencionadas como parte da Coleção Lebreton. Posteriormente, cruzamos esses dados com as informações obtidas no Arquivo Histórico e no Laboratório de Restauração do MNBA,

¹⁶⁰⁵ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1852, p. 391.

¹⁶⁰⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, 1837, p. 181.

¹⁶⁰⁷ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, 1841, p. 335.

¹⁶⁰⁸ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6124, 1843, p. 373.

¹⁶⁰⁹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1844, p. 28.

¹⁶¹⁰ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1846, p. 84.

¹⁶¹¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1849, p. 215-216.

¹⁶¹² AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6125, 1850, p. 307.

¹⁶¹³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício do Diretor, 29 de julho de 1839, Felix Emilio Taunay. Encadernados, Pasta 6124, Correspondências Recebidas 1833/ 1843, 1839, p. 279-28.

¹⁶¹⁴ Idem, 1839, p. 279-28.

¹⁶¹⁵ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1861, ed. 11, p. 1.

¹⁶¹⁶ Levantamento apresentado no Item 4.3 do Capítulo 4.

relacionando-as com os artigos de jornais encontrados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional¹⁶¹⁷, referentes a esses períodos.

Ao todo, destacamos seis exposições que ocorreram ao longo do século XX, nas quais a Coleção Lebreton figurou como peça central da narrativa curatorial. Vale ressaltar que nem todas as obras relacionadas à coleção foram expostas em todas as exposições encontradas.

A primeira exposição, datada de 1940 e intitulada "Missão Artística Francesa de 1816"¹⁶¹⁸, ocorreu no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Essa serviu como base para as informações apresentadas no início deste capítulo e, posteriormente, originou a mostra "Missão Artística Francesa de 1816 - Quadros trazidos por Lebreton" em 1948¹⁶¹⁹ (Figura 47). Aparentemente, Regina Monteiro Real, Conservadora de Museus, desempenhou o papel central na pesquisa, ficando responsável por agrupar e divulgar essas informações no Catálogo de 1948. Sua principal contribuição foi o resgate histórico dessa coleção e a divulgação da lista das obras, além da primeira identificação dos quadros presentes na instituição relacionadas à essa.

Até o presente momento, os quadros mencionados acima constituem os mais verossímeis correspondentes às referências listadas. Como enfatizado no início deste estudo, há uma crença fundamentada de que a maioria das obras não tenha se perdido. Sendo assim, com esclarecimentos mais substanciados, a intenção é continuar os esforços a fim de esclarecer os quadros remanescentes, na medida do possível.¹⁶²⁰

A terceira exposição, realizada em 1960, recebeu o título de "Lebreton e a Missão Artística Francesa de 1816"¹⁶²¹ (Figura 48). Seu propósito era celebrar o bicentenário do nascimento de Joaquim Lebreton (1760-1819). A contribuição mais significativa provém da pesquisa de Mário Barata¹⁶²², que serviu como base para a exposição e o catálogo. Este último foi elaborado por Elza Ramos Peixoto, Conservadora de Museus, e Manoel Constantino Gomez Ribeiro, ambos aprovados por meio do concurso do D.A.S.P em 1939¹⁶²³. O destaque dessa exposição foram duas

¹⁶¹⁷ FBN-Hemeroteca Digital. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acessado em: 20 de fevereiro de 2021.

¹⁶¹⁸ MNBA, 1940, p. 48-53.

¹⁶¹⁹ Cf. REAL, Regina Monteiro. *A Origem da Pinacoteca do Museu Nacional de Belas Artes (Quadros trazidos por Lebreton, na Missão Artística de 1816)*. In: MNBA. *Quadros trazidos por Lebreton*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, Ministério de Educação e Saúde, 1948.

¹⁶²⁰ REAL, 1948, p. 15.

¹⁶²¹ Cf. PEIXOTO, Elza Ramos.; RIBEIRO, Manoel, Tantino Gomes Ribeiro. In: MNBA. *Exposição Lebreton e a Missão Artística Francesa de 1816*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, Ministério de Educação e Cultura, 1960.

¹⁶²² Cf. BARATA, Mário. *Manuscrito inédito de Lebreton - Sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 14, 1959, p. 283-307.

¹⁶²³ MNBA, 1940, p. 24.

versões ou rascunhos de documentos produzidos por Lebreton, destinados à criação da Academia e endereçados ao Conde da Barca, encontrados no Palácio do Itamarati¹⁶²⁴.

Figura 47: Fotografia da capa do catálogo da exposição "Quadros trazidos por Lebreton", em 1948.

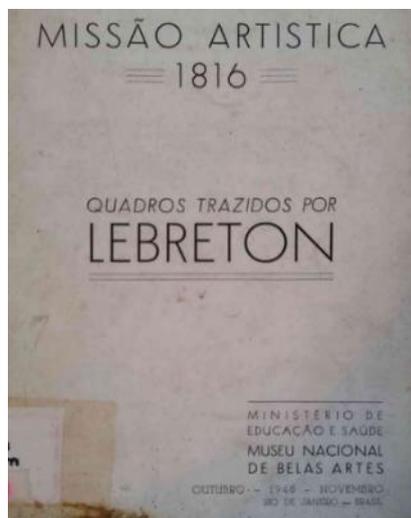


Figura 48: Fotografia da capa do catálogo da exposição "Le Breton e a missão artística francesa de 1816", de 1960.

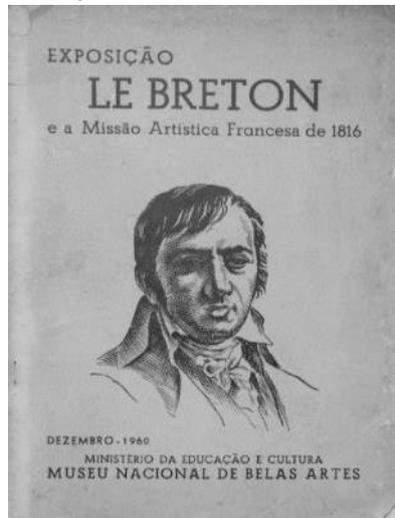


Figura 49: Fotografia da capa do catálogo da "Exposição Lebreton e a Missão Artística Francesa" que ocorreu entre os anos de 2000 e 2002.

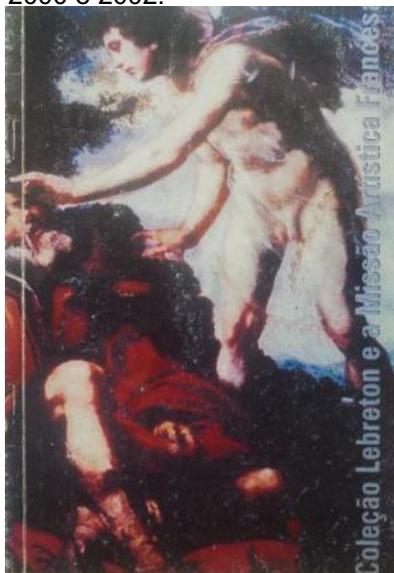
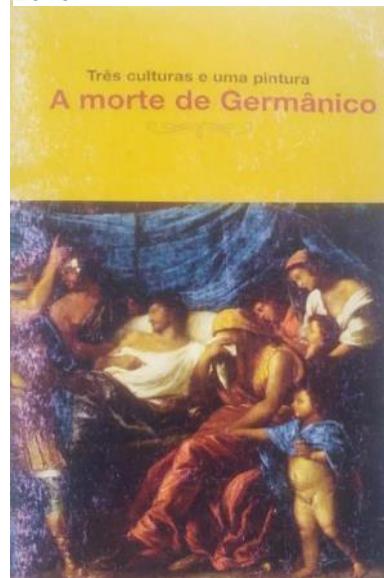


Figura 50: Fotografia da capa do catálogo da exposição "Três Culturas e uma pintura" que em 2016.



A quarta exposição, intitulada "Exposição Lebreton e a Missão Artística Francesa"¹⁶²⁵, decorreu de dezembro de 2000 a julho de 2002 na Sala de Arte Europeia

¹⁶²⁴ BARATA, 1959, 283-284.

¹⁶²⁵ Cf. PATERNOSTRO, Zuzana. *Coleção Lebreton e a Missão Artística Francesa*. In: MNBA. *Coleção Lebreton e a Missão Artística Francesa*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Cultura, 2000.

do Museu (Figura 49). A pesquisa, organização e curadoria foram conduzidas por Zuzana Paternostro. No catálogo, destaca-se que a questão central foi a busca por uma identificação mais precisa das obras da Coleção Lebreton, que, desde sua chegada ao Brasil, enfrentava dificuldades devido à falta de documentação. Durante a pesquisa de Paternostro, uma das obras creditadas à coleção foi localizada no Museu D. João VI, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro¹⁶²⁶.

Entre elas, a de nº 18, representa uma Arca de Noé. De idêntico tema e incluída no rol dos quadros trazidos por Lebreton, era uma pintura de Giovanni B. Castiglione (1616-1670) conforme todas as publicações e citações, inclusive no último catálogo Lebreton do MNBA. Esta, porém, foi trazida ao Brasil em 1859/60, pelo comerciante Cesare Lanciani. Mencionada em documentos da época sobre quadros de Lanciani, foi, ainda assim, incluída erroneamente no conjunto Lebreton. O fato de também focalizar uma Arca de Noé, levou os antigos técnicos do MNBA a considerarem-na parte daquela coleção. Na verdade, a pintura *Entrada dos Animais na Arca de Noé* pertencente à coleção Lebreton é de autoria de Gerolamo da Ponte Bassano (1566-1621), artista oriundo de uma família de pintores de Bassano (localidade próxima a Veneza). É uma versão bem sucedida de com posições semelhantes às criadas pelos Bassano, particularmente, por Gerolamo, das quais o protótipo se encontra em galeria de Kromeríz, naBohemia, e outras versões, em Dresden (Alemanha), no Louvre (França) e na Galeria dos Uffizi, em Florença (Itália)¹⁶²⁷.

A autora destaca a importância do processo de restauração na identificação das obras, como é o caso do quadro "Grande vaso com flores", originalmente atribuído a Jan Dirksz Both. Após o restauro, a autoria da obra foi alterada para Jean Baptiste Bosschaert¹⁶²⁸. Adicionalmente, verificou-se que a pintura chamada "Arca de Noé", anteriormente incluída como pertencente a coleção Lebreton, foi na verdade trazida ao Brasil por Cesare Lanciani entre 1859 e 1860. Outra obra, intitulada "Entrada dos Animais na Arca de Noé," inicialmente associada à coleção Lebreton, foi identificada como sendo de autoria de Gerolamo da Ponte Bassano¹⁶²⁹. Além dessas descobertas, foram identificadas quatro novas obras que faziam parte de narrativas relacionadas às "Vistas de Veneza"¹⁶³⁰ e foram associadas à coleção.

A quinta exposição, "Joaquim Lebreton - do cenário artístico em 1816 à Missão Francesa no Rio de Janeiro"¹⁶³¹, ocorreu entre dezembro de 2016 e março de 2017. De forma concisa, a exposição foi curada por Mônica Figueiredo Braunschweiger Xéxeo e Amandio Miguel. Monica Xexéo, graduada em Museologia e Mestre em História e Crítica

¹⁶²⁶ Possivelmente, seria a obra atualmente denominada "Jesus Representado ao Povo", uma pintura sobre cobre que estava associada ao número de registro 2308 no Museu Dom João VI no ano de 2000. Provavelmente relacionada aos números 37 da primeira lista Lebreton de 1816 ou 2 da segunda lista de 1826. Cf. PATERNOSTRO, 2000, p. 6.

¹⁶²⁷ PATERNOSTRO, 2000, p. 10.

¹⁶²⁸ Idem, 2000, p. 10.

¹⁶²⁹ Ibidem, 2000, p. 10-11.

¹⁶³⁰ Ibid, 2000, p. 7.

¹⁶³¹ IBRAM. *Exposição Joaquim Lebreton e a Missão Francesa está em cartaz no MNBA*. [On-Line]: ASCOM/Ibram, 2016. Disponível em: <https://antigo.museus.gov.br/exposicao-joaquim-lebreton-e-a-missao-francesa-esta-em-cartaz-no-mnba/>. Acessado em: 30 de agosto de 2020.

da Arte pela UFRJ, integrou o corpo técnico do Museu Nacional de Belas Artes a partir de 1980. Atuou como Coordenadora Técnica de 2004 a 2005 e Diretora da Instituição de março de 2006 a janeiro de 2021.

A exposição comemorava o bicentenário da chegada da Comissão Francesa ao Brasil, em 1816. De forma ampla, o MNBA introduzia com essa um projeto denominado “Missão Artística Francesa: Tradição e Modernidade” com a intenção de produzir diversas exposições que discutiam a contribuição da comissão francesa e sua repercussão na arte fluminense¹⁶³². Entre essas destacamos a denominada “Três Culturas e uma pintura”¹⁶³³ (Figura 50), que ocorreu em 2016, com a curadoria do museólogo Anaildo Bernardo Baraçal. A contribuição dessa pesquisa reside no debate levantado em relação à obra “Morte de Germânico”. Ocorre que, essa, a partir de 1920, no *Guia Geral das Galerias*¹⁶³⁴, passou a ser atribuída a Jean-Baptiste Debret, um equívoco que perdura até os dias atuais, e que podemos notar no banco de dados SIMBA/DONATO¹⁶³⁵.

Por fim, entre 2018 e 2019 a exposição “Fez-se uma galeria com excelentes pinturas”¹⁶³⁶, curada por Baraçal, aprofundava-se na busca iniciada em 2015, que havia gerado a exposição acima mencionada e resgatava novos elementos relacionados a transferência das obras entre o Tesouro Público, o Museu Nacional e Academia de Belas Artes buscando um aprofundamento no entendimento das “coleções formadoras”¹⁶³⁷ da AIBA.

Vale ressaltar que durante a segunda etapa do levantamento, não conseguimos acessar novamente a Biblioteca, uma vez que a funcionária responsável se aposentou, e não havia bibliotecários na instituição nesse momento¹⁶³⁸.

Em complementação, foram identificadas algumas obras dessa coleção que figuravam nas galerias de pintura e escultura da Escola Nacional de Belas Artes em

¹⁶³² XEXÉO, Mônica Figueiredo Braunschweiger. Apresentação. In: MNBA. *Três culturas e uma pintura: A morte de Germânico*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2016, p. 4-5.

¹⁶³³ Cf. BARAÇAL, Anaildo Bernardo. *Três culturas e uma pintura*. In: MNBA. *Três culturas e uma pintura: A morte de Germânico*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2016, p. 6-20.

¹⁶³⁴ BARAÇAL, 2016, p. 11.

¹⁶³⁵ O Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA) foi idealizado por Helena Ferrez, coordenadora técnica da instituição, e apoiado pela Fundação Vitae entre 1992 e 1993, com o objetivo de recatalogar, normatizar e aperfeiçoar o banco de dados das obras pertencentes ao MNBA. O nome DONATO foi atribuído em homenagem ao professor, pesquisador e arquiteto Donato Mello Junior, “devido à importante contribuição para a documentação do acervo”. SILVA, 2013, p. 63; GEMENTE, 2010, p. 127-128.

¹⁶³⁶ Cf. BARAÇAL Anaildo Bernardo. “Fez-se uma galeria com excelentes pinturas”: a formação da coleção pública de pintura estrangeira no Brasil, do acervo do Museu Nacional à Academia Imperial de Belas Artes – Museu Nacional de Belas Artes. In: LEMOS, Eneida Braga Rocha; COSTA, Ana Lourdes de Aguiar. 200 anos de museu no Brasil: desafios e perspectivas. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, Anais, p. 52-63.

¹⁶³⁷ BARAÇAL, 2018, p. 53.

¹⁶³⁸ Essa etapa ocorreu entre julho de 2021 e junho de 2022.

1920¹⁶³⁹. Algumas dessas estavam dispersas nas salas da instituição, o que indica que também há de se considerar a movimentação dessas pinturas de forma independente, e nem sempre esses processos foram registrados. Ademais, houveram exposições externas, como por exemplo em 2007, “Mostra Missão Artística Francesa da Coleção do Museu Nacional de Belas Artes”, que ocorreu no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba¹⁶⁴⁰.

Destaca-se que localizamos alguns pesquisadores envolvidos, principalmente nas exposições referentes aos anos de 2000, 2016 e 2018. Esses cederam fotografias das fontes primárias, dados tratados e coletados, e os catálogos gerados nas pesquisas que estiveram envolvidos. Foram eles: Carlos Henrique Gomes da Silva¹⁶⁴¹, Amanda Thomaz Cavalcanti¹⁶⁴², Zuzana Paternostro e Anaildo Bernardo Baraçal.

Apesar dos esforços realizados no último século para identificar as obras que compõem essa lista, ainda há um trabalho considerável a ser feito para uma classificação abrangente da Coleção Lebreton. Essas informações foram comparadas com os dados pesquisados no banco de dados SIMBA/DONATO, buscando compreender quais obras continuavam em posse do Museu Nacional de Belas Artes. Ao final dessa etapa, obtivemos o seguinte levantamento (Tabela 9; Tabela 10, Tabela 11, Tabela 12).

Tabela 10: Recorte de algumas obras que apresentaram divergência nas número de identificação/registo (ID) de uma lista para a outra.

Título no SIMBA	ID. Lebreton - 1815	ID. MN 1832	ID. Inventario - 1940	ID. SIMBA
Herodiade	1	1	2213	2304
Cristo com a esfera	2	2	3536	2269

¹⁶³⁹ Cf. ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. *Guia Geral das Galerias de Pintura e Escultura*. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, Catálogo n.º 523, 1920, p. 78. Cf. ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. Catálogo Geral das Galerias de Pintura e Escultura. Rio de Janeiro: Emp. Ind. Editora "O Norte", Catálogo n. 299, 1923. p. 217.

¹⁶⁴⁰ IPHAN. Exposição sobre a Missão Artística Francesa do MNBA estreia em Curitiba (PR). [On-Line]: Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1817/exposicao-sobre-a-missao-artistica-francesa-do-mnba-estrela-em-curitiba-pr>. Acessado em: 18 de setembro de 2021.

¹⁶⁴¹ Cf. SILVA, Carlos Henrique Gomes. *O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado (Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museologia e Patrimônio, 2013. SILVA, Carlos Henrique Gomes; PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. A formação histórica do acervo do museu nacional de belas artes do rio de janeiro - da pinacoteca da academia imperial de belas artes (AIBA) ao MNBA. In: GRANATO, M; SCHEINER, T. *Museologia, Patrimônio, Interculturalidade: Museus inclusivos, desenvolvimento e diálogo intelectual*. Rio de Janeiro: IV Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa (IV SIAM), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

¹⁶⁴² Cf. CAVALCANTI, Amanda Thomaz. *Coleção Lebreton na Academia Imperial de Belas Artes: Questões Históricas, Artísticas e Pedagógicas*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, [Orientadora: Sonia Gomes Pereira], Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018. CAVALCANTI, Amanda Thomaz. O primeiro material didático para uma academia de artes Brasileira: Evidências do uso da coleção Lebreton na prática acadêmica. Rio de Janeiro: Seminário do Museu D. João VI. Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI, 2019.

Cena campestre	6	46	2585	2241
-	6	47	2586	-
Morte de Germânico	8	8	3664	1840
Vênus e amores	10	9	6	1680
Lot e as filhas	16	45	2786	2315
Ceia de Emaús	22	14	2049 ou 2152	2261

Tabela 11: Recorte de algumas obras que apresentaram divergência no título de uma lista para outra.

Título no SIMBA	ID. Lebreton	Título Lebreton	Título 1840	Título 1940
Herodiade	1	Une hérodiade	Salome com a cabeça de S. João Baptista	Salomé com a cabeça de S. João Batista
Cristo com a esfera	2	Une tête de Jesus tenant la boule du Monde	Christo segurando o mundo na mão esquerda	Une tête de Jesus tenant la boule du monde
Cena campestre	6	Deux paysages	Vistas com ruínas de hum Templo antigo e figuras	Cena campestre
-	6	Deux paysages	Huma paisagem com figuras e animais	Paisagem com figuras e animais
Morte de Germânico	8	La mort	Morte de Germânico	Morte de Germânico
Vênus e amores	10	Venus et les amours	Vênus e Amores	Venus et les amours
Lot e as filhas	16	Lote[?] et la Fille	Loth com as filhas	Low et la fille
Ceia de Emaús	22	Les Pelerins d'Emaus	Cêa d'Emmaús	Les Pelerins d'Emaus

Tabela 12: Recorte de algumas obras que apresentaram divergências na atribuição de uma lista para outra.

Título no SIMBA	N. L	Atribuição de autoria - Lebreton	Atribuição de autoria - Cat. 1840	Atribuição de autoria - Cat. 1940	Atribuição de autoria - Cat. 2000	Atribuição de autoria - SIMBA
Herodiade	1	attribué a Laniane	Guido Reni	Autor Desconhecido	Autor Desconhecido	Autor Desconhecido
Cristo com a esfera	2	Leonard de Vinci	-	Autor Desconhecido	Autor Desconhecido	Autor Desconhecido
Cena campestre	6	Salvator	João Rosa	Salvator	Autor Desconhecido	Autor Desconhecido
-	6	Salvator	Salvator Rosa	Salvator	Autor Desconhecido	-
Morte de Germânico	8	Poussin	Cópia de Poussin	Poussin	Jean Baptiste Debret	Jean Baptiste Debret
Vênus e amores	10	Albane	Francisco Albani	Albane	Autor Desconhecido	Autor Desconhecido

Lot e as filhas	16	Veronese	-	Escola Veronese	Simone Barabino	Simone Barabino
Ceia de Emaús	22	Pedro del Tint [?]	Domenico Zampieri	Domenichino	Autor Desconhecido	Autor Desconhecido
Legenda						
N.L – Numero na Lista Lebreton						

Dessa forma, conseguimos identificar as lacunas e descontinuidades das informações referentes às obras da Coleção Lebreton nesse intrincado percurso.

Tabela 13: Tabela de pontuação desenvolvida para organizar, agrupar e pontuar as obras que seriam analisadas relacionadas a Coleção Lebreton. As obras selecionadas nessa etapa foram destacadas.

Triagem de obras para análise								
N. L	Nome na lista Lebreton	A	B	C	D	E	F	Total
1	Une hérodiade, attribué a Lamiane	1	1	1	1	0	1	5
2	Une tête de Jesus tenant la boule du Monde – Leonard de Vinci	1	1	1	0	1	1	5
3	Rues de Venise Canaletti	1	1	1	0	0	0	3
3	Rues de Venise Canaletti	1	1	1	1	0	0	4
4	St. Laurente – Composition de Lesueur	1	1	1	0	0	1	4
5	Le Christ et la Vierge, Le Brun	1	1	1	0	0	0	3
6	Paysages par Salvator	1	1	1	1	1	1	6
6	Paysages par Salvator	1	1	0	1	0	0	3
7	St. Bruno par Jouvenet	1	1	1	1	0	0	4
8	La mort – de Poussin	1	1	1	1	1	1	6
9	Tauleaux sur cuivre, Paul Bril	0	1	0	0	0	0	1
9	Tauleaux sur cuivre, Paul Bril	0	1	0	0	0	0	1
10	Venus et les amours – Albane.	1	1	1	1	1	1	6
11	Une tête de pape, escole de Raphael.	1	0	0	0	0	0	1
12	Une Ste. Famille, Composition de Carrache	1	0	0	1	0	0	2
13	L'Ange conduisant Tobie (Nome autor illegivel).	1	1	1	1	0	0	4
14	Une esquisse annonciation, Van Mol.	1	0	0	0	0	0	1
15	L'Arche de Noé (autor illegivel).	1	1	1	0	1	0	4
16	Lotew et la fille, Veronese	1	1	1	1	0	0	4
17	S. Jerome, paysage – Le Mol	1	1	1	0	0	0	3
18	Rues de Venise – Canaletti	1	1	1	1	0	0	4
18	Rues de Venise – Canaletti	1	1	1	0	1	0	4
19	Un S. François sur cuivre – Le Mol	0	0	0	0	0	0	0
20	Narasie et Omphale, composition de Poussin.	1	0	0	0	0	0	1
21	Mort de Adonis, Guerchin	1	0	0	0	0	0	1
22	Les Pelerins d'Emaus, escole espagnole Pedro del Tint	1	1	1	1	1	1	6
23	La resurreccion de Lazare – Jouvenet	1	1	1	0	0	0	3
24	Le Christ portant la croix, sur bois Carlo Dolci.	0	0	0	0	0	0	0

25	Le mariage de la Vierge – Composition de Poussin	1	1	1	0	0	1	4
26	St. Famillie sur bois par Franck.	0	0	0	0	1	0	1
27	St. François sur bois – Ribera.	0	1	1	1	1	1	5
28	Un sujet allegoriquie – Sebastien Bien	1	0	0	0	0	0	1
29	Une Vierge entourée de fleurs – Van Kessel	0	1	0	0	1	1	3
30	Tableaux de Christ exposé au peuple P. Franck	1	1	1	0	0	0	3
30	Tableaux de Christ exposé au peuple P. Franck	1	0	0	0	0	0	1
31	La Vierge et Jesus – Carlo Maratti.	1	0	0	0	0	0	1
32	Une estampe du Taubleaux de Jouvenet.	0	0	0	0	0	0	0
33	Un interieur d’Hospital de Tintoretto	1	0	0	0	0	0	1
34	Une tête d’evangeliste de La franc	1	0	0	0	0	0	1
35	Une paysage de Francisque	1	0	0	0	0	0	1
36	Une tête d’um Senateur de Venise – Tintoretto	1	1	1	0	1	0	4
37	Le Baptisme de Jesus sur cuivre Albane.	0	1	0	0	0	0	1
38	L’education d’Achille – Primatice.	1	0	0	0	0	0	1
39	Le martyr de S. Barthelemy – Escole de Parme	1	1	0	1	0	0	3
40	La mort de S. François – S. Rieri.	1	1	0	1	0	0	3
41	Une annociation. Nettevannier	1	0	0	0	0	0	1
42	Une tête de Vierge, Sasso Ferrati	1	0	0	0	0	0	1
	Total	38	29	22	15	11	9	
Legenda								
1 - SIM								
0 - Não								
N.L – Número na Lista Lebreton								
A - Entra no Escopo da pesquisa? (Pintura a óleo sobre tela)								
B - Possui número de Tombo?								
C - Possui informações relacionadas a restaurações executadas na obra?								
D - Foram restauradas por CLN?								
E - Possui ficha de Restauração?								
F - Foram coletadas informações no SIMBA?								

Ao final dessa etapa, filtramos um total de 7 obras (Tabela 13), das 14 que havíamos previamente triado. Essas indicavam uma maior possibilidade de reconhecemos diferenças nas intervenções restaurativas, partindo da documentação localizada. No entanto, considerando o tempo disponível, a dimensão das obras, as análises a serem executadas nessas e a pandemia de Covid que ocorreu entre dezembro de 2019 e 2021, optamos por nos aprofundar nos quadros “Morte de Germânico” e “Vênus e Amores”, apresentados a seguir, que se destacaram ao longo do levantamento documental. A intenção ao analisarmos essas duas obras foi comparar a materialidade utilizada nas restaurações e buscar alguma relação entre elas, considerando que ambas foram restauradas na época em que Carlos Luiz do Nascimento atuava na AIBA, entre 1854 e 1876.

5.2. A Morte de Germânico: Breve histórico

A obra original, intitulada "A Morte de Germânico", produzida na técnica de pintura a óleo sobre tela, datada de 1627 e criada por Nicolas Poussin, encontra-se atualmente no Instituto de Artes de Mineápolis¹⁶⁴³ (MIA) (Figura 51), nos Estados Unidos¹⁶⁴⁴. Além da cópia que pertence ao Museu Nacional de Belas Artes (Figura 52), há diversas reproduções desta, uma delas em posse do Louvre¹⁶⁴⁵. Esta pintura apresenta características distintas do Classicismo e foi concebida durante um período permeado por influências do Barroco italiano¹⁶⁴⁶. Durante sua exposição na Academia Imperial de Belas Artes, a obra foi classificada como pertencente à escola francesa, e sua apreciação, especialmente nos séculos XIX e XX, está intrinsecamente ligada ao movimento Neoclássico.

Figura 51: Pintura original, "The Death of Germanicus", pintura a óleo sobre tela, Nicolas Poussin, 148 x 198,1 cm, 1627. Fonte: Minneapolis Institute of Art, fundo William Hood Dunwoody.



¹⁶⁴³ [Original] "Minneapolis Institute of Art". MIA, 2023

¹⁶⁴⁴ MIA, 2023. Disponível em: <https://collections.artsmia.org/art/1348/the-death-of-germanicus-nicolas-poussin>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2023.

¹⁶⁴⁵ Embora em outros catálogos, como veremos abaixo considera-se a obra como sendo de 1626-1627. Cf. LOUVRE, 2023. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061078>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2023.

¹⁶⁴⁶ BARAÇAL, 2016, p. 7

Figura 52: Cópia da obra "A Morte de Germânico" pertencente ao MNBA, pintura a óleo sobre tela, autor desconhecido, 73,5 x 97,3 cm com espessura de 3 cm aproximadamente, data estimada de produção entre o século XVII e XVIII. Fotografia do autor.



Atualmente, no MNBA, a obra intitulada "Morte de Germânico", passou por ao menos três denominações ao longo do tempo (Tabela 11), "La mort"; "Morte de Britânico"¹⁶⁴⁷ e "Morte de Germânico", e somente entre 1923 e 1940 integra-se a narrativa construída enquanto parte da "Coleção Joaquim Lebreton"¹⁶⁴⁸. Apesar de um curioso equívoco que ocorreu entre as décadas de 1920 e 1940, a cópia pertencente ao MNBA continua a ser equivocadamente atribuída a Jean Baptiste Debret¹⁶⁴⁹.

Não foram localizados documentos que relacionem Debret à produção dessa cópia, e a atribuição parece ocorrer de maneira arbitrária. Levando em consideração que o artista lecionou na AIBA até 1831¹⁶⁵⁰, quando retornou à França, e conforme

¹⁶⁴⁷ Denominação atribuída na lista de transferência da obra do Museu Nacional para a Escola Real de Artes e Ofícios, primeira denominação da Academia Imperial de Belas Artes. SEMEAR/MN, Pasta 1, Documento 160, 17 de março de 1832.; SEMEAR/MN, Arquivo n. 0403, 1832.

¹⁶⁴⁸ PATERNOSTRO; MNBA, 2000, p. 6.

¹⁶⁴⁹ BARAÇAL, 2016, p. 11.

¹⁶⁵⁰ DEBRET, [1834-1839]1978, p. 456.

destacado no segundo capítulo desta pesquisa, os professores da instituição eram responsáveis pela atribuição e classificação das pinturas expostas¹⁶⁵¹. Parece equivocado atribuir a cópia a Debret quando o próprio artista poderia tê-la feito. Outro indício encontra-se no catálogo produzido por Debret em 1830¹⁶⁵², onde especifica que seu aluno havia copiado uma obra, sendo esta uma cópia executada pelo professor. Ou seja, quando havia uma cópia identificada, essa informação estava disposta no catálogo. Tendência confirmada nos catálogos subsequentes, como por exemplo em 1840¹⁶⁵³, nos quais as obras copiadas são descritas como tais.

O tema central da pintura está relacionado à história romana, com ênfase nos aspectos militares, tendo como tema a morte. A imagem ilustra o relato de Tácito¹⁶⁵⁴, retratando o herói Germânico Júlio César em seu leito de morte, recebendo seus guerreiros para que eles vingassem seu envenenamento. À sua cabeceira, sua esposa Agripina e seus filhos choram. Esse quadro apresenta “[...] uma lição moral de heroísmo estoico, notadamente na contenção e dignidade dos soldados enlutados.”¹⁶⁵⁵.

Germânico faleceu em 10 de outubro de 19 d.C., aos 33 anos, sob suspeitas de envenenamento por Gnaeus Calpurnius Piso, conhecido como Pisão, o Governador da Província da Síria durante o reinado de Tibério, recebendo seu agnome devido aos sucessos militares de seu pai na região onde hoje localiza-se a Alemanha.

Após sua morte, seu filho Gaius Julius Caesar Augustus Germanicus, também conhecido como Calígula, assumiu o título de Imperador. A causa de sua morte prematura permanece um mistério histórico¹⁶⁵⁶.

Nomeado procônsul da região oriental por Tibério, Germânico entrou em conflito com Piso, e as suspeitas de envenenamento surgiram após sua súbita enfermidade, “Além disso, era opinião comum que a sua morte se devia a um esquema criminoso de Tibério, levado a cabo pela mão de Pisão”¹⁶⁵⁷.

¹⁶⁵¹ AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício do Diretor, 29 de julho de 1839, Felix Emilio Taunay. Encadernados, Pasta 6124, Correspondências Recebidas 1833/ 1843, 1839, p. 279-280.

¹⁶⁵² Cf. DEBRET, João Baptista. Exposição publica da classe de pintura histórica na Imperial Accademia das Bellas-Artes. Rio de Janeiro: Typ. Ogier, 1830.

¹⁶⁵³ Cf. AIBA. Notícias do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1840.

¹⁶⁵⁴ Cf. TÁCITO, 2022, p.93-134.

¹⁶⁵⁵ [Original] “[...] this tragic picture presents a moral lesson in stoic heroism, notably in the restraint and dignity of the mourning soldiers.” MIA, 2023, p. 1

¹⁶⁵⁶ Giovanni Meledandri, em 2022, publicou um interessante estudo relacionado à morte de Germânico. Nele, o autor aponta que o procônsul de Roma havia falecido sob circunstâncias misteriosas na região onde hoje está localizada a Síria, com suspeitas de envenenamento ou doença. Sua morte é um enigma histórico, envolvendo questões políticas e médicas. O estudo de Meledandri examina as circunstâncias que antecederam sua morte, considerando diversas teorias. O autor conclui que a causa mais provável seria o envenenamento. Cf. MELEDANDRI, 2022.

¹⁶⁵⁷ [Original] “Moreover, it was common opinion that his death was due to a criminal scheme by Tiberius, carried out by the hand of Piso.” Tranquillus, 1982 Livro VIII, IV, 1, 2 apud MELEDANDRI, 2022, p. 3.

Seus últimos dias foram marcados por um agravamento contínuo de sua condição e rumores de espionagem por Piso. Restos humanos e tabuletas de chumbo foram encontrados em sua residência, o que indicava que alguém havia lhe amaldiçoado.

O certo é que, no pavimento e paredes da casa em que estava, se encontraram ossos de cadáveres humanos, certas imprecações e feitiços, o nome de Germânico esculpido e gravado em lâminas de chumbo, cinzas queimadas e ainda húmidas de sangue e outros vários malefícios, com que a vã credulidade se chega a persuadir que as almas dos vivos passam a ser vítimas das potências infernais. Também se dizia que os emissários de Pisão não traziam outro fim senão em espreitar as gradações da moléstia.¹⁶⁵⁸

Após o episódio Germânico, preocupado e tomado pela raiva e medo em relação ao destino de sua esposa Agripina e seus seis filhos, escreveu uma carta a Piso, ordenando-lhe que deixasse a Síria e fosse destituído de qualquer cargo de Governador da Província. Piso partiu para Roma, considerando a possibilidade de retornar se recebesse notícias da morte de Germânico¹⁶⁵⁹.

À medida que sua força enfraquecia, Germânico reuniu seus amigos próximos e acusou diretamente Piso de usar a ajuda de uma envenenadora chamada Martina, que era próxima de sua esposa Munatia Plancina, para conspirar contra ele. Por fim, ele pediu a seus amigos que o vingassem. Em um gesto tocante, seus amigos prometeram dar suas próprias vidas antes de falharem na missão. Germânico também apelou a Agripina, sua esposa, pedindo que, em memória dele e pelo bem de seus seis filhos, suavizasse sua atitude para que, ao retornar a Roma, não causasse ofensas aos poderosos, especialmente Tiberius. No entanto faleceu antes de retornar a Roma¹⁶⁶⁰.

Se eu morresse por uma morte natural, ainda assim teria que queixar-me dos deuses porque tão rapidamente, na flor dos anos, me privam de meus parentes, meus filhos e da pátria. Porém, sentindo-me vítima das atrocidades de Pisão e Plancina, as últimas vontades que vos deixo e vos recomendo são: que conteis a meu pai e a meu irmão de que angústias devorado e de que traições oprimidas perco, por uma morte violenta [a pior das mortes], a vida desgraçada. [...] Eis aqui motivos bastantes para pedir vingança ao senado e implorar a justiça das leis. Nem com estéreis lamentos pretendais só honrar minha memória, porque nisso não consiste só a amizade: é preciso lembrar-vos do que vos recomendo, é preciso cumpri-lo.¹⁶⁶¹

Tácito descreve a morte de Germânico como um evento profundamente lamentado por toda a província. Seu caráter humanitário para com seus aliados, sua gentileza com seus inimigos e o respeito são destacados. A escolha do local para a pira funerária foi o Fórum de Antioquia¹⁶⁶².

¹⁶⁵⁸ TÁCITO, 2022, p. 126.

¹⁶⁵⁹ MELEDANDRI, 2022, p. 2.

¹⁶⁶⁰ TÁCITO, 2022, p. 127; MELEDANDRI, 2022, p. 2.

¹⁶⁶¹ TÁCITO, 2022, Livro II, p. 127.

¹⁶⁶² Ibidem, 2022, p. 127-128.

Após o funeral, Agripina partiu com seus filhos e as cinzas de Germânico em busca de vingança. Foram concedidas diversas honras póstumas, incluindo a construção de arcos com inscrições que narravam suas realizações, a inclusão de seu nome no Carmen Saliare e a exibição de um retrato de marfim durante os jogos de circo. Um cenotáfio foi erguido em Antioquia, onde ele foi cremado, e um monte memorial em Epidaphne, onde ele faleceu. Suas cinzas foram sepultadas com todas as honras no Mausoléu de Augusto. Uma estátua de Germânico em um carro triunfal foi colocada em uma arquibancada de mármore no Circus Flaminius¹⁶⁶³.

No julgamento subsequente em Roma, em 20 d.C., as acusações de envenenamento de Germânico não puderam ser comprovadas. No entanto, Piso enfrentou acusações graves, de insubordinação, incluindo sua tentativa de recuperar a Síria após a morte de Germânico. Ciente de que Tiberius não poderia ajudá-lo, tirou a própria vida cortando a garganta com uma espada¹⁶⁶⁴.

5.2.1. A Morte de Germânico: A pintura

Essa obra é amplamente reconhecida como um marco na história da pintura ocidental, destacando-se como um modelo icônico que serviu de inspiração para inúmeras representações de cenas de leito de morte ao longo dos séculos. Abordando uma série de temas humanos profundos e universais, incluindo a morte, o sofrimento, a injustiça, a dor, a lealdade e a vingança¹⁶⁶⁵.

Nicolas Poussin, ao criá-la, baseou-se na herança da antiguidade romana, tanto em termos de forma quanto de tema. A composição da cena, notável por apresentar as figuras humanas agrupadas próximas à parte frontal da composição, é influenciada pelos relevos esculpidos em sarcófagos romanos. Poussin, cuja carreira artística se desdobrou predominantemente em Roma, desenvolveu um estilo artístico clássico, o qual exerceu um impacto significativo sobre as correntes artísticas tanto na França quanto na Itália¹⁶⁶⁶.

Através de sua representação habilidosa e evocativa nessa cena de morte, Poussin conseguiu capturar a essência de um drama humano universal que transcende as fronteiras temporais e culturais, tornando sua obra não apenas uma peça de grande importância histórica, mas também um reflexo duradouro da complexidade das emoções e experiências humanas¹⁶⁶⁷.

¹⁶⁶³ MELEDANDRI, 2022, p. 2.

¹⁶⁶⁴ Idem, 2022, p. 2.

¹⁶⁶⁵ MIA, 2023, p. 1.

¹⁶⁶⁶ Idem, 2023, p. 1.

¹⁶⁶⁷ Ibidem, 2023, p. 1-2.

Figura 53: Cópia do esboço de Poussin. Folha de estudo: três cabeças de mulheres, estudo para a morte de Germânico. Fonte: RMN, Departamento de Artes Gráficas, Louvre.



Figura 54: Estudo para a segunda obra, “La mort de Germanicus”, Poussin Nicolas, Papel, Pena, Tinta marrom, 16,3 x 24.1cm, 1632-1640. Fonte: Fotografia de RMN, Chantilly, Musée Condé.



Vale pontuar que existe um esboço do desenho referente ao estudo para a pintura da “Morte de Germânico” no Louvre¹⁶⁶⁸. As folhas em questão (Figura 53), bem como os cinco desenhos subsequentes, são consideradas cópias dos esboços originais. A maioria desses se perdeu, com a exceção da composição relativa à “Morte de Germânico”. Esse desenho encontra-se atualmente em uma coleção privada, tornando-o inacessível para análises comparativas¹⁶⁶⁹.

Nicolas Poussin foi amplamente reconhecido por sua habilidade técnica e visão artística no século XVII. Sua associação com o Cardeal Barberini é notável¹⁶⁷⁰. Há registros documentais relacionados a um segundo estudo encomendado ao artista pelo Cardeal (Figura 54). Esse está atualmente preservado no Musée Condé¹⁶⁷¹, em Chantilly¹⁶⁷², conforme indicado no Catálogo Raisoné de Poussin.

Referências, como o trabalho de Pierre Rosenberg intitulado “Nicolas Poussin, as pinturas do Louvre, Catalogue Raisoné”¹⁶⁷³, publicado, a primeira vez, em 1957, são essenciais para entendermos o universo complexo e as contribuições desse artista.

Poussin, nasceu no município de Les Andelys, situado na região da Normandia, em junho de 1594. Sua ascendência paterna estava vinculada a uma família da pequena nobreza de Soissons, enquanto sua mãe, viúva de um advogado de Vernon, possuía duas filhas de um matrimônio anterior. Acredita-se que Poussin tenha recebido sua

¹⁶⁶⁸ LOUVRE, 2023, p. 2. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020112775#>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2023.

¹⁶⁶⁹ Idem, 2023, p. 2.

¹⁶⁷⁰ ROSENBERG, 2015, p. 12.

¹⁶⁷¹ CHANTILLY, Musée Condé, 2023, p. 1. Disponível em: www.musee-conde.fr/fr/notice/de-224-la-mort-de-germanicus-a54bb1b0-54e0-4a84-b351-a66c03baaa9f. Acessado em: 24 de março de 2022.

¹⁶⁷² Musée Condé, Inventário número “DE 224”. CHANTILLY, 2023, p. 1

¹⁶⁷³ Cf. ROSENBERG, 2015.

educação inicial, provavelmente, sob os cuidados dos jesuítas em Rouen. Um marco importante em sua formação artística está relacionado ao pintor Quentin Varin em Les Andelys, que exerceu notável influência em sua vocação quando jovem¹⁶⁷⁴.

Em 1612, Poussin deixou sua família para aprimorar suas habilidades sob a tutela dos mestres parisienses, Georges Lallemand e o retratista Ferdinand Elle. Durante esse período, enfrentou desafios econômicos e trabalhou para sustentar-se, executando pinturas na igreja capuchinha de Blois e no Château de Cheverny. Durante essa fase, teve a oportunidade de conhecer o matemático Alexandre Courtois, que servia Maria de Médici e, posteriormente, Ana da Áustria. Foi através de Courtois e de sua coleção de gravuras que Poussin teve seu primeiro contato com a arte italiana, especialmente a obra de Rafael, que exerceu uma influência marcante em sua trajetória artística¹⁶⁷⁵.

No ano de 1623, o artista conheceu o poeta italiano Giovanni Battista Marino, que escreveu uma carta de recomendação em seu favor dirigida ao Cardeal Francesco Barberini, sobrinho do Papa Urbano VIII. Como resultado dessa recomendação, Poussin envolveu-se na decoração dos apartamentos de Maria de Médici no Palácio de Luxemburgo e também pintou "A Morte da Virgem," um retábulo que ornamentou a catedral de Notre-Dame de Paris¹⁶⁷⁶.

Na primavera de 1624, Poussin fez sua mudança para Roma, onde enfrentou desafios financeiros, vendendo suas obras a preços reduzidos. Durante sua estadia, continuou a aprimorar suas habilidades e a expandir seu horizonte artístico, descobrindo Ticiano e alguns achados arqueológicos que se somavam às suas referências. Além disso, frequentou a oficina de Dominiquino, um mestre que admirava profundamente, e estudou cuidadosamente diversos escritos de artistas notáveis¹⁶⁷⁷.

Naquele ínterim, o Cardeal Barberini encomendou uma pintura ao artista. Como resultado, Poussin criou a obra "A Morte de Germânico". Graças a essa encomenda, sua situação financeira começou a melhorar. Esse pedido representou um marco significativo em sua carreira, evidenciando seu progresso profissional e alcançando o reconhecimento almejado em Roma¹⁶⁷⁸.

Já de volta a Roma, o Cardeal Francesco Barberini, após suas missões na França e na Espanha, o empregou para pintar, e ele próprio escolheu representar a morte de Germânico, um tema trágico, com uma intensidade de emoção e uma excelência de cores.¹⁶⁷⁹

¹⁶⁷⁴ ROSEMBERG, 2015, p. 12.

¹⁶⁷⁵ Idem, 2015, p. 12.

¹⁶⁷⁶ Id, 2015, p. 12.

¹⁶⁷⁷ Idem, 2015, p. 12.

¹⁶⁷⁸ ROSEMBERG, 2015, p. 12.

¹⁶⁷⁹ [Original] Ma gia tornato à Roma il Signor Cardinale Francesco Barberini dalle sue legationi di Francia, e di Spagna, impiegollo à dipingere, & egli si eleffe di rappresentare la morte di Germanico, foggetto tragico, con forza di affetto, e di colorito il più eccellente. BELLORI, 1672, p. 413.

No ano de 1641, Poussin foi nomeado por Luís XIII como pintor oficial do rei. Recebendo importantes encargos em projetos de decoração, incluindo a Grande Galerie do Louvre. Entretanto, dois anos depois, optou por retornar definitivamente a Roma. Nesse período, seu estilo artístico passou por transformações, com maior interesse pela paisagem e a concepção do conceito de "paisagem ideal". Suas composições tornaram-se mais simplificadas, frequentemente inspiradas na filosofia estoica¹⁶⁸⁰. E faleceu no dia 19 de novembro de 1665, aos 71 anos de idade¹⁶⁸¹.

Figura 55: "Morte de Germânico", tinta a óleo sobre tela, 148 x 205cm, Autor anônimo, cópia da obra de Nicolas Poussin. Fonte da imagem: Louvre, 2023.



Figura 56: "Morte de Germânico", tinta a óleo sobre tela, 148 x 205cm, Autor anônimo, cópia da obra de Nicolas Poussin. Fonte da imagem: Louvre, 2023.



A cópia pertencente ao Louvre possui as dimensões de 1,48 m x 2,05m com 3,5 cm de espessura, sob o número de inventário "INV 8721; B 1326" e está sob guarda do Departamento de Pintura (Figura 55 e Figura 56). Essa, em 1810 foi emprestada à Fabrica de Gobelins, sugerindo a existência de um projeto, àquela época, relacionado a uma possível encomenda de reprodução da obra. Pierre Rosenberg especula que essa pintura poderia ter sido confundida com uma cópia executada no Palazzo Barberini, que teria ocorrido entre os anos de 1730 e 1732, executada por Pierre Bernard, enquanto este era residente na Academia da França em Roma¹⁶⁸².

Vale mencionar que a pintura que está no Louvre passou por um processo de restauração em seu suporte, utilizando cera-resina, sob os cuidados de Henri Linard, em 1967¹⁶⁸³, restaurador da instituição na época. Essa ocorrência é interessante, pois em 1950 Linard abandonou a goma-laca em favor da cera-resina. A goma-laca (Shellac) ainda era usada na instituição, embora não de forma sistemática¹⁶⁸⁴. Seguiu-se assim o

¹⁶⁸⁰ BELLORI, 1672, p. 426; CHASTEL, 1958, p. 43; ROSEMBERG, 2015, p. 13.

¹⁶⁸¹ BELLORI, 1672, p. 439.

¹⁶⁸² ROSEMBERG, 2015 apud LOUVRE, 2023.

¹⁶⁸³ LOUVRE, 2023.

¹⁶⁸⁴ A cera-resina nesse caso refere-se a uma mistura de cera de abelha e resina damar. BUCK, 1995, p. 291.

movimento descrito no capítulo anterior, no qual, entre as décadas de 1930 e 1940, o encontro de restauradores promovido pelo International Museums Office, vinculado ao Instituto Internacional de Cooperação, estabelecia a cera-resina como um dos materiais indicados para a conservação e restauração das obras¹⁶⁸⁵.

No ano de 1810, diversas composições artísticas estavam cedidas em empréstimo à Oficina Gobelins¹⁶⁸⁶, uma instituição reconhecida por seu papel na reprodução de obras de arte, mobiliário e, principalmente, de tapeçarias para os palácios do governo francês. Uma das pinturas sujeitas a esse empréstimo foi a cópia da "Morte de Germânico", que permaneceu sob a custódia da Oficina até o ano mencionado.

O texto de Regina Liberalli¹⁶⁸⁷ relata a prática recorrente de emprestar obras de arte do Museu do Louvre, o que havia resultado em danos significativos às peças.

A primeira que se ocupou desta questão, durou de 1792 a 1794 e os arquivos trazem revelações desoladoras.

Nesta mesma época, como houvesse falta de modelos especialmente pintados para as tapeçarias dos Gobelins, recorria-se aos quadros dos Museus, para servirem como tal. Este hábito trouxe consequências desastrosas, pois as magníficas telas do Louvre enviadas para as oficinas dos Gobelins lá ficavam de 8 a 10 anos, sendo enroladas à proporção da necessidade do trabalho dos operários. Depois para se restituir ao Estado, faziam-se algumas restaurações julgadas necessárias e nada mais.¹⁶⁸⁸

A deterioração, que se manifestou como um dos efeitos colaterais da política de empréstimos adotada pela instituição, contribuiu para a decisão subsequente de interromper tal prática¹⁶⁸⁹. Uma das soluções que ocorreram no início do século XIX foi a construção de porões para receber essas cópias, no entanto, quando os quadros saíam desses espaços estavam "cobertos de mofo e [...] pontos apodrecidos"¹⁶⁹⁰.

Vale lembrar, como pontuado no segundo capítulo, no cenário carioca novecentista a proibição da saída de obras da Academia Imperial de Belas Artes para empréstimo a artistas estava assinalada na carta enviada a Secretaria do Estado dos Negócios em 1839¹⁶⁹¹, tornando-se um diretiva oficial da instituição quando estabelecida em 1855, no novo Estatuto da Academia Imperial de Belas Artes¹⁶⁹².

Como observado, a obra de Poussin que veio ao Brasil entre 1815 e 1816, poderia ter sido copiada em ao menos três locais diferentes, a original, ficou em posse dos descendentes de Barberini, até 1958¹⁶⁹³, quando adquirida pelo Minneapolis

¹⁶⁸⁵ MOTTA; SALGADO, 1973, p. 57-58; MAYER, 1991, p. 502.

¹⁶⁸⁶ LOUVRE, 2023.

¹⁶⁸⁷ LIBERALLI, 1939, p. 27.

¹⁶⁸⁸ IdemI, 1939, p. 27.

¹⁶⁸⁹ LIBERALLI, 1939, p. 33

¹⁶⁹⁰ Ibidem, 1939, p. 27.

¹⁶⁹¹ AMDJVI-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6124, Correspondências Recebidas 1833/ 1843, 1839, p. 279-280.

¹⁶⁹² BRASIL. Decreto nº1603, 1855, Capítulo VI, Artigo 131, parágrafo 3º.

¹⁶⁹³ MIA, 2023.

Institute of Arte, ou sua cópia do Louvre que poderia ser copiada tanto na instituição como durante seu empréstimo, para a Oficina dos Gobelins até 1810.

No entanto, o cenário apresenta-se mais complexo. Um breve levantamento dos registros no Getty Provenance Index¹⁶⁹⁴ indica que entre 1774 e 1813 existiam diversas pinturas com títulos e descrições semelhantes, especialmente cópias de "A Morte de Germânico", que eram compradas e vendidas com frequência desde o final do século XVIII até 1815. Encontramos ao menos cinco registros nesses catálogos¹⁶⁹⁵. Um em 7 de junho de 1774 na Antuérpia, Bélgica, e quatro em Paris, sendo três destes ocorridos no mesmo ano de 1778 e um em 1813¹⁶⁹⁶.

Esses registros proporcionam uma breve visão das transações que envolviam cópias das obras de Poussin entre o final do século XVIII e início do XIX na Europa e refletem a importância dessa pintura para o projeto de identidade e expansão cultural que a França vinha desenvolvendo.

Durante a segunda metade do século XIX, na Itália, a quantidade de cópias de obras de artistas franceses parece refletir um fenômeno observado em diversos países europeus. A influência cultural francesa resultou em uma profusão de reproduções, incluindo aquelas de Poussin, de tal magnitude que Secco-Suardo descreveu da seguinte maneira: "À medida que o valor do imitado diminui, a proximidade do imitador aumenta"¹⁶⁹⁷. O processo gerou uma grande quantidade de cópias de baixo valor e alta qualidade na aproximação com a obra original. Nesse sentido, vale pontuarmos que a obra pertencente ao MNBA pode ser considerada de alta qualidade técnica por sua aproximação com a obra original.

Mas a imitação tentou alcançar os seus ídolos mesmo através de séculos de distância. Poussin e Mengs são exemplos bem conhecidos, como que para persuadir as gerações futuras de que, se a imitação for de alguma forma possível entre pares, torna-se cada vez mais difícil à medida que o tempo interpõe o espaço e as mudanças nos costumes e tendências entre os artistas.¹⁶⁹⁸

¹⁶⁹⁴ Getty, 2021. Disponível em: <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>. Acessado em: 19 de novembro de 2021.

¹⁶⁹⁵ Getty, 2021.

¹⁶⁹⁶ Idem, 2021.

¹⁶⁹⁷ Tradução nossa. [Original] "Man mano che diminuisce il valore dell'imitato aumenta invece la prossimità dell'imitatore." SECCO-SUARDO, 1918, p. 6

¹⁶⁹⁸ Tradução nossa. [Original] "Ma l'imitazione tentò raggiungere i suoi idoli anche attraverso secoli di distanza. Il Poussin ed il Mengs ne sono esempi conosciutissimi, quasi a persuadere i venturi che se l'imitazione è in qualche lato possibile fra coetanei, diventa sempre più difficile che il tempo interpone spazio e cangiamenti di costumi e di tendenze fra gli artisti." SECCO-SUARDO, 1918, p. 6.

5.2.2. Considerações relacionadas aos aspectos construtivos e materiais da obra - Morte de Germânico

Simon Horsin-Déon descreve Poussin¹⁶⁹⁹ como pertencente a um “segundo período” artístico da França, caracterizando o primeiro período como tendo início em meados do século XV¹⁷⁰⁰. As obras dessa época eram altamente valorizadas em relação ao contexto do mercado de artes em meados do século XIX.

De forma geral, Horsin-Déon sinalizava que as obras do primeiro período possuíam influência tanto da porção norte da Holanda quanto do sul da Itália. No entanto, o autor apontava que essas não requeriam um tratamento de restauração específico, pois as pinturas poderiam ser restauradas de acordo com os métodos usados para os pintores flamengos ou italianos, devido à sua proximidade técnica¹⁷⁰¹.

No segundo período, ao referir-se a Poussin, Horsin-Déon indicava que havia uma distinção entre os mestres franceses considerados renascentistas, pois, para o autor, naquele momento a escola francesa ainda não estava consolidada¹⁷⁰².

No segundo período artístico, a autor categorizava-os em duas classes distintas. A primeira incluía aqueles que foram influenciados pela arte italiana, como Vouët, Blanchard, Lebrun. A segunda seria composta por artistas que buscaram criar uma arte nacional, como J. Cousin, Janet, Lesueur, Poussin, Claude, Beaubrun, Callot, S. Bourdon¹⁷⁰³.

Horsin-Déon, incorpora duras críticas em seu discurso, indicando que:

Os da primeira categoria, apesar dos seus esforços, não conseguiram alcançar nem mesmo o aspecto da escola que tomaram como guia; porque encontramos constantemente nas suas obras esta turbulência, este cuidado próprio da nossa nação, qualidade ou falha que os classifica, apesar de si mesmos, como nossos. [...] Ao mesmo tempo, a Itália nos envia pela voz de sua fama um nome francês que proclama à distância, é o de Poussin; pouco depois a mesma voz foi ouvida novamente, e o nome de Claude chegou até nós. A partir de então, a França teve uma escola, já rica em nomes imortais. Essa escola definindo sob os favoritos estrangeiros finalmente iria se regenerar à vista das obras-primas francesas.¹⁷⁰⁴

¹⁶⁹⁹ HORSIN-DÉON, 1851, p. 149-150.

¹⁷⁰⁰ Ibidem, 1851, p. 151.

¹⁷⁰¹ Ibid, 1851, p. 163.

¹⁷⁰² HORSIN-DÉON, 1851, p. 169.

¹⁷⁰³ Idem., 1851, p. 169.

¹⁷⁰⁴ Tradução nossa. [Original] “Ceux de la première catégorie, malgré leurs efforts, ne purent atteindre même à l’aspect de l’école qu’ils avaient prise pour guide; car on rencontre constamment dans leurs œuvres cette turbulence, ce soigné particulier à notre nation, qualité ou défaut qui les classe, en dépit d’eux-mêmes, comme nôtres.[...] Dans le même temps, l’Italie nous envoie par la voix de sa renommée un nom français qu’elle proclame au loin, c’est celui du Poussin; peu après la même voix retentit de nouveau, et le nom du Claude arrive jusqu’à nous. Dès lors la France posséda une école, riche déjà de noms immortels. Cette école languissante sous des favoris étrangers allait enfin se régénérer à la vue des chefs-d’œuvre français.”. HORSIN-DÉON, 1851, p. 169; 165.

Para Horsin-Deon, os artistas da primeira categoria não conseguiram reproduzir a riqueza e “transparência agatizada”¹⁷⁰⁵ das pinturas italianas, já que as obras francesas “eram mais leves” e tinham um toque mais delicado, refletindo “o espírito turbulento”¹⁷⁰⁶ de sua nação. Já na segunda categoria, apesar de terem seguido os mestres italianos, como Poussin, por exemplo, acabaram perdendo algumas das características marcantes das suas referências. O que acabava por ressaltar sua origem francesa, em conjunto com uma solidez material, típica das pinturas italianas¹⁷⁰⁷.

Portanto, a diferença na restauração destas obras, para o autor, seria que uma limpeza que dificilmente alteraria a superfície da pintura italiana destruiria uma obra francesa “cuja execução é sempre leve e pouco robusta”¹⁷⁰⁸. Nesse sentido, o reparo dessas pinturas, portanto, requer cuidados específicos.

Por estas razões, estes mestres exigem, talvez mais do que todos os outros, o cuidado escrupuloso do restaurador, para que este preserve o verdadeiro carácter das suas produções: o que obterá reformando escrupulosamente todos os toques alterados, e trazendo de volta, através de trabalho franco e cuidadoso, as partes desarmonizadas atingem seu verdadeiro valor¹⁷⁰⁹.

No que diz respeito à restauração e renovação do verniz, Secco-Suardo, após a aquisição de uma cópia de uma obra de Poussin que exibía uma névoa branca na superfície da pintura, propôs uma técnica para abordar esse problema de esbranquiçamento¹⁷¹⁰. O autor indicava que essa descoloração poderia ser originada a partir da exposição ao álcool ou aos álcalis durante a limpeza. A técnica apresentada envolvia o uso de óleo de linhaça ou nozes, que é aquecido e aplicado na área afetada, seguido da limpeza com aguarrás. Se essa abordagem não fosse eficaz, sugeria-se a adição de verniz de aroeira ou âmbar, juntamente com espírito de vinho aquecido, como solução alternativa. O autor afirma que essa técnica nunca havia falhado¹⁷¹¹.

Horsin-Deon, descreve a técnica de pintura de Poussin nas paisagens como de relativa facilidade de execução, considerando a paleta de cores do artista como predominante nas derivações tonais das cores cinza, verde e vermelho, caracterizada por uma pincelada “ampla e simples”¹⁷¹². Sua seleção de cores apresentava uma paleta

¹⁷⁰⁵ Tradução nossa. [Original] “transparence agatisée.”. HORSIN-DÉON, 1851, p. 169.

¹⁷⁰⁶ Tradução nossa. [Original] “l’esprit turbulent de notre nation.”. HORSIN-DÉON, 1851, p. 169.

¹⁷⁰⁷ HORSIN-DÉON, 1851, p. 169-170.

¹⁷⁰⁸ Tradução nossa. [Original] “dont l’exécution est toujours légère et peu corsée.”. HORSIN-DÉON, 1851, p. 169.

¹⁷⁰⁹ Tradução nossa. [Original] “Ces maîtres réclament pour ces causes, plus peut-être que tous autres, les soins scrupuleux du restaurateur, afin qu’il conserve le véritable caractère de leurs productions: ce qu’il obtiendra en y reformant scrupuleusement toutes les touches altérées, et en ramenant, par un travail franc et ménagé, les parties désarmonisées à leur véritable valeur.”. HORSIN-DÉON, 1851, p. 170.

¹⁷¹⁰ Denominado pelo autor como “chanci”. SECCO-SUARDO, 1918, p. 452.

¹⁷¹¹ SECCO-SUARDO, 1918, p. 452.

¹⁷¹² Tradução nossa. [Original] “[...]sa touche est large, simple, [...]”. HORSIN-DÉON, 1851, p. 175.

de fácil identificação, simplificando assim o trabalho do restaurador, que, em muitos casos, conseguia reproduzir a obra a ponto de tornar-se difícil distingui-la do original¹⁷¹³.

No entanto, na pintura de retratos e na representação clássica das figuras, segundo Horsin-Déon, Poussin se destacava. Consequentemente, o nível técnico requerido para a restauração destas áreas seria maior.

[...] por isso dizemos que tais obras requerem o cuidado de um artista habilidoso, pois o menor desvio pode distorcer tanto a expressão como a beleza de uma linha, prejudicando assim a pintura, embora mantendo o seu carácter global.¹⁷¹⁴

Algumas fontes contribuem para a nossa compreensão da abordagem que o artista utilizava na composição de sua paleta de cores. No entanto, vale ressaltar que há diferenças na forma que Poussin preparava suas telas entre os primeiros anos em Roma (1624-1640), durante sua estada em Paris (1640-1642) e seu segundo período em Roma (1642-1665)¹⁷¹⁵.

No estudo conduzido por Bouvier et al. em 2021¹⁷¹⁶, duas pinturas agrupadas sob a denominação "Infant Bacchanals", atribuídas a Nicolas Poussin e datadas de 1626, um ano anterior à produção da obra "Morte de Germânico", foram analisadas por Espectrometria de Massa de Íons Secundários por Tempo de Voo (TOF-SIMS)¹⁷¹⁷. A pintura "Small Bacchanal", com dimensões de 56 cm x 76 cm, e "Big Bacchanal", 74 cm x 84 cm, que atualmente estão na National Gallery of Ancient Art no Palácio Barberini, em Roma¹⁷¹⁸. Foram observadas as seguintes camadas:

Tabela 14: Relação das camadas compositivas encontradas nas obras "Small Bacchanal" e "Big Bacchanal" nos estudos de Bouvier et al. (2021).

Camada	Composição Encontrada
Base de Preparação	Carbonato de cálcio misturado com cola, provavelmente de origem animal.
Camada de Pintura	Aglutinante oleoso. Presença de pasta de cola de origem animal com revestimento característico das técnicas italianas.
Camada de Pintura Verde	Mistura de vários pigmentos, incluindo terra verde, branco de chumbo, ocre amarelo, ocre vermelho, umber, negro de osso, carvão, giz, quartzo, verde de cobre (verditer, malaquita, verdigris), ultramar, esmalte, amarelo de chumbo e amarelo de Nápoles. Presença de carbonato de cálcio.

¹⁷¹³ HORSIN-DÉON, 1851, p. 175-176.

¹⁷¹⁴ Tradução nossa. [Original] "[...] c'est pourquoi nous disons que de telles œuvres réclament les soins d'un artiste habile, puisque le moindre écart peut dénaturer l'expression comme la beauté d'une ligne, et nuire ainsi au tableau quoiqu'en lui conservant dans son ensemble son grand effet général.". HORSIN-DÉON, 1851, p. 176.

¹⁷¹⁵ DUVAL, 1992, n. 37, p. 239–258 apud NOUN, et al., 2016, p. 1204.

¹⁷¹⁶ Cf. BOUVIER, Caroline; GLANVILLE, Helen; VIGUERIE, Laurence de; MERUCCI, Chiara; WALTER, Philippe; BRUNELLE, Alain. Time-of-Flight Secondary Ion Mass Spectrometry Imaging of Cross Sections from the Bacchanals Paintings of Nicolas Poussin, 2021, p. 4463-4471.

¹⁷¹⁷ Time-Of-Flight Secondary Ion Mass Spectrometry (TOF-SIMS). O Espectrômetro de Massa por Íons Secundários fornece "identificação específica de compostos moleculares em uma superfície.". COLE; ATTAVAR; ZHANG, 2016, p.333-394.

¹⁷¹⁸ BOUVIER et al., 2021, p. 4463

Camada Superior contendo Pigmento Orgânico	Possivelmente uma fina camada de clara de ovo sobreposta a uma camada mais espessa contendo fosfatos, possíveis resquícios de gema de ovo.
--	--

Em relação à base de preparação das pinturas analisadas (Tabela 14), os autores revelam uma complexa mistura de compostos orgânicos e minerais. Vale pontuar que as obras passaram por um reentelamento, utilizando um adesivo à base de cola animal¹⁷¹⁹, o que poderia contribuir para a presença de proteínas na base de preparação. No entanto, as análises identificaram que a base da pintura seria composta por carbonato de cálcio misturado com uma cola, provavelmente animal, cuja origem exata não foi determinada¹⁷²⁰.

Na camada de pintura, constatou-se que o aglutinante utilizado por Poussin seria o óleo. A dúvida que gerou a pesquisa de Bouvier et al.¹⁷²¹ refere-se à possível utilização da técnica "a guazzo," que envolve a ligação de pigmentos com cola ou ovo¹⁷²². No entanto, essa técnica não foi identificada nas pinturas analisadas por Bouvier et al. Ambas foram revestidas com uma pasta de cola animal na imprimatura, característica das técnicas italianas para a preparação das telas¹⁷²³.

Quanto à camada de pintura verde, as análises indicaram o uso de uma mistura de pigmentos conhecida como "mistura Claude." Essa, nomeada em homenagem ao pintor Claude Gellée, também chamada de "le Lorrain," é composta por diversos pigmentos, incluindo verde da terra, branco de chumbo, ocre amarelo, ocre vermelho, umbra, negro de ossos, carvão vegetal, giz, quartzo, verde de cobre (verditer, malaquita, verdigris), ultramarino, esmalte, amarelo de chumbo e amarelo de Nápoles. Vale ressaltar que a análise também detectou a presença de carbonato de cálcio na camada de verde¹⁷²⁴.

Foi também identificada uma fina camada superior contendo clara de ovo¹⁷²⁵ sobre uma camada mais espessa contendo fosfatos, possivelmente resíduos de gema de ovo. No entanto, os autores destacam que essa camada pode ser resultado da degradação do revestimento com cola animal ou resíduos de verniz¹⁷²⁶.

¹⁷¹⁹ BOUVIER et al., 2021, p. 4467.

¹⁷²⁰ Idem, 2021, p. 4467.

¹⁷²¹ Ibidem, 2021, p. 4468.

¹⁷²² Descrita por Giovanni Pietro Bellori em "Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni" de 1672.

¹⁷²³ BOUVIER et al., 2021, p. 4468.

¹⁷²⁴ Ibidem, et al., 2021, p. 4469.

¹⁷²⁵ A clara de ovo era frequentemente usada como verniz temporário e camada protetora. BOUVIER et al., 2021, p. 4469-4470.

¹⁷²⁶ Idem, 2021, p. 4469-4470.

5.2.3. Histórico da Cópia da Morte de Germânico na AIBA/ENBA/MNBA

O histórico das exposições relacionadas à obra “A Morte de Germânico”, apresenta-se como uma narrativa intrigante. Entre 1836 até 1840, a obra encontrava-se exposta na sala que servia às aulas de Pintura Histórica, descrita no catálogo como: “Germanico, enfermado mortalmente, julga ter sido envenenado por Pisão, governador da Syria e pede vingança aos seus amigos. Cópia valiosa do original que existe em Roma, e que he de Nicoláo Poussin (Escola Franceza)”¹⁷²⁷.

Somente entre 1859 e 1860, a narrativa recebeu um acréscimo. A obra atribuída como “cópia de Nicolau Poussin” passava a apresentar o artista ao qual se referenciava como o “notável artista francês nascido em 1594 e falecido em 1665”¹⁷²⁸. Essa mudança, embora aparentemente pequena, adicionava uma camada de profundidade histórica à sua descrição.

A partir de 1860, a pintura figura no catálogo da AIBA como restaurada por Carlos Luiz do Nascimento¹⁷²⁹, indicando que, após a exposição de 1859, passou por um processo de restauração. No entanto, como observado anteriormente, em matéria no jornal de 1861¹⁷³⁰, no ano seguinte a intervenção, a obra apresentava novos sinais de deterioração por estar exposta em local inadequado. E, conseqüentemente, em 1862, a obra é transferida para a Sala n. 11, na Pinacoteca¹⁷³¹.

¹⁷²⁷ AIBA, 1840, p. 28.

¹⁷²⁸ AIBA, 1859, p. 36.

¹⁷²⁹ AIBA, 1860, p. 35.

¹⁷³⁰ FBN, *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1861, ed. 11, p. 1.

¹⁷³¹ AIBA, 1862, p. 108.

Figura 57: Lista de compras de material para restauração de maio de 1859. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1859, p.101.



No intervalo em que a pintura foi restaurada, as informações coletadas (Tabela 9) revelam que, em 1859, um total de 39 obras foram oficialmente mencionadas como tendo passado por alguma intervenção, sendo que apenas duas pertenciam a Coleção Lebreton. No entanto, as listas de materiais adquiridos para a conservação e restauração dessas sinalizam que foram adquiridos materiais para a intervenção em 60 pinturas da Academia¹⁷³². Considerando que Carlos Luiz do Nascimento exercia trabalhos contínuos, ao menos, desde 1854¹⁷³³, há uma lacuna de cinco anos referente ao primeiro período em que Nascimento trabalhou na AIBA.

Como consequência direta, as obras catalogadas em 1859¹⁷³⁴ representam, em grande parte, o contingente de pinturas cuja restauração passou a ser oficialmente mencionada a partir daquele ano, quando os registros de restaurações foram introduzidos nos catálogos das Exposições Gerais.

No subsequente intervalo temporal, que abrange o período de 1859 a 1860, observa-se uma significativa diminuição nesse número, com apenas sete restaurações¹⁷³⁵. Essa queda acentuada pode ser atribuída, em parte, às alterações no Estatuto da Academia¹⁷³⁶, às reformas ocorridas na instituição e ao processo de construção da Pinacoteca¹⁷³⁷. As mudanças institucionais resultaram na ausência de registros referentes ao intervalo temporal em questão. Considerando apenas as listas

¹⁷³² Lista de novembro de 1858. AMDJV-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1858, p. 67.

¹⁷³³ AMDJVI-EBA/UFRJ, Ofício de 2 de outubro de 1854. Livro de registro das correspondências, 1852-1855, 1854, p. 39.

¹⁷³⁴ AIBA, 1859, p. 23-41.

¹⁷³⁵ AIBA, 1860, p. 23-114.

¹⁷³⁶ BRASIL. Decreto nº 1603, de 14 de maio de 1855.

¹⁷³⁷ AMDJVI-EBA/UFRJ, Índice onomástico, Documento nº 1272, 1859.

de materiais encontradas até 1859¹⁷³⁸ (Figura 57), observamos a aquisição de Barra de Cádmio, Azul de Cobalto, Verdete e Laca Robert em diferentes tonalidades. Vale complementar que algumas tintas não estavam nomeadas, sendo registradas apenas como “tubos de tinta”¹⁷³⁹.

O século XX trouxe novas interpretações da obra. Entre 1919 e 1921, a pintura localizava-se na oficina de restauração da ENBA e havia sido restaurada por Sebastião Vieira Fernandes¹⁷⁴⁰. Conforme observado anteriormente, entre as décadas de 1920 e 1940, as publicações alternavam-se na atribuição de autoria dessa¹⁷⁴¹. E em 1960, consolidou-se o discurso da cópia da obra "Morte de Germânico" creditada a Jean-Baptiste Debret¹⁷⁴². Além de seu papel nas exposições do Museu Nacional de Belas Artes, também participou de mostras externas, como a que ocorreu no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, em 2007¹⁷⁴³.

E em 30 de janeiro de 1997, a obra “A Morte de Germânico” passa por uma nova restauração executada por Maria de Lourdes Cervo Germini, permanecendo no setor do MNBA até 2001¹⁷⁴⁴. Desenvolveremos esse ponto a seguir, em conjunto com as análises físico-químicas executadas nessa. Considerando esses momentos, destacamos os principais documentos nos quais identificamos dados que nos auxiliassem a caracterizar as intervenções pelas quais a pintura passou (Figura 58).

¹⁷³⁸ Cf. Listas de outubro de 1855; novembro de 1857; junho de 1858; agosto de 1858; novembro de 1858; maio de 1859. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1855; 1857; 1858; 1859, p. 3; 42; 57; 60; 67; 101.

¹⁷³⁹ Lista de maio de 1859. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1859, p. 102.

¹⁷⁴⁰ MNBA, Arquivo Histórico, EN-DOC 20, 1919-1921, p. 1.

¹⁷⁴¹ BARAÇAL, 2016, p. 12.

¹⁷⁴² Cf. MNBA, 1960.

¹⁷⁴³ Cf. IPHAN. *Exposição sobre a Missão Artística Francesa do MNBA estreia em Curitiba (PR)*. [On-Line]: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1817/exposicao-sobre-a-missao-artistica-francesa-do-mnba-estrela-em-curitiba-pr>. Acessado em: 18 de setembro de 2021.

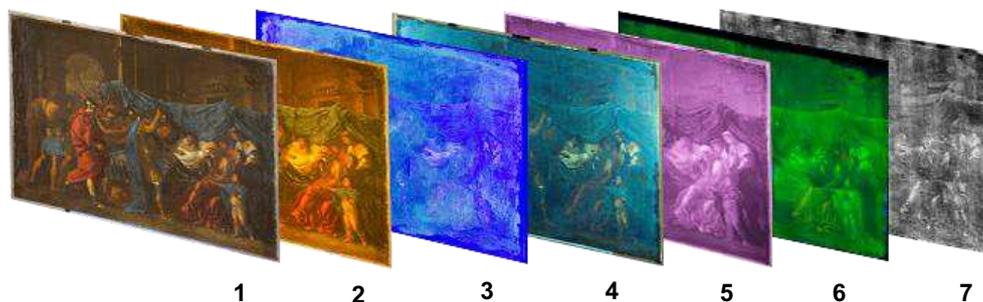
¹⁷⁴⁴ GERMINI. In: MNBA, Laboratório de Restauração, n. de entrada 2204, 2001.

Figura 58: Desenho esquemático dos documentos localizados que apresentavam os momentos de intervenção na obra “A Morte de Germânico”.



5.2.4. Exames Especiais – Análises Físico-químicas da obra “A Morte de Germânico”.

Figura 59: Imagens geradas para análise da obra Morte de Germânico



Legenda:

- | | | |
|---|-----------------------------|-----------------|
| 1 - Visível (Frente) | 3 - Ultravioleta (365nm) | 6 - MA-XRF |
| 2 - Lâmpada com filamento de tungstênio | 4 - Ultravioleta (254 nm) | 7 - Radiografia |
| | 5 - Infravermelho (1000 nm) | |

Nesta etapa, empregamos técnicas não invasivas de análise de imagem, realizando exames fotográficos nas faixas do visível, ultravioleta (UV) e infravermelho (IR) (Figura 59). Durante a condução dos procedimentos, foram iniciadas as análises organolépticas com o intuito de identificar características físicas em ambas as faces da obra, frente e verso (Figura 62; Figura 63), a fim de facilitar a detecção de intervenções

prévias, como restaurações, reentelamentos, marcas de proveniência, lacunas, reintegrações cromáticas e consolidações, assim como deteriorações em processo. Simultaneamente, procedemos à digitalização das informações correlatas ao Relatório de Restauração¹⁷⁴⁵ associado à obra, o qual está arquivado no Laboratório de Restauo do MNBA e apresentado no SIMBA/DONATO¹⁷⁴⁶ de forma topicalizada.

As fotografias na faixa do espectro visível foram capturadas mediante o uso de dois diodos emissores (LED), operando a uma temperatura de cor de 5500K. A disposição da iluminação envolveu duas fontes de emissão localizadas a uma distância de 3,6 metros diagonalmente da obra, posicionadas a um ângulo de 45° em relação à superfície da pintura. O ponto central da lente da câmera foi alinhado com o centro da pintura, mantendo-se a uma altura de 90 centímetros do solo e uma distância de 2,6 metros entre a lente e a obra¹⁷⁴⁷. Nas fotografias rasantes, os emissores foram posicionados em um ângulo entre 100° e 180° graus, com distância variável.

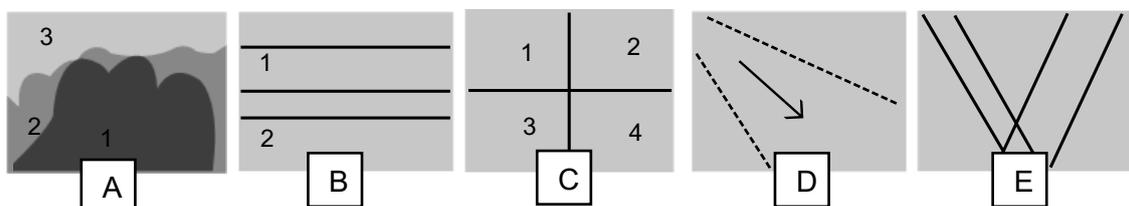
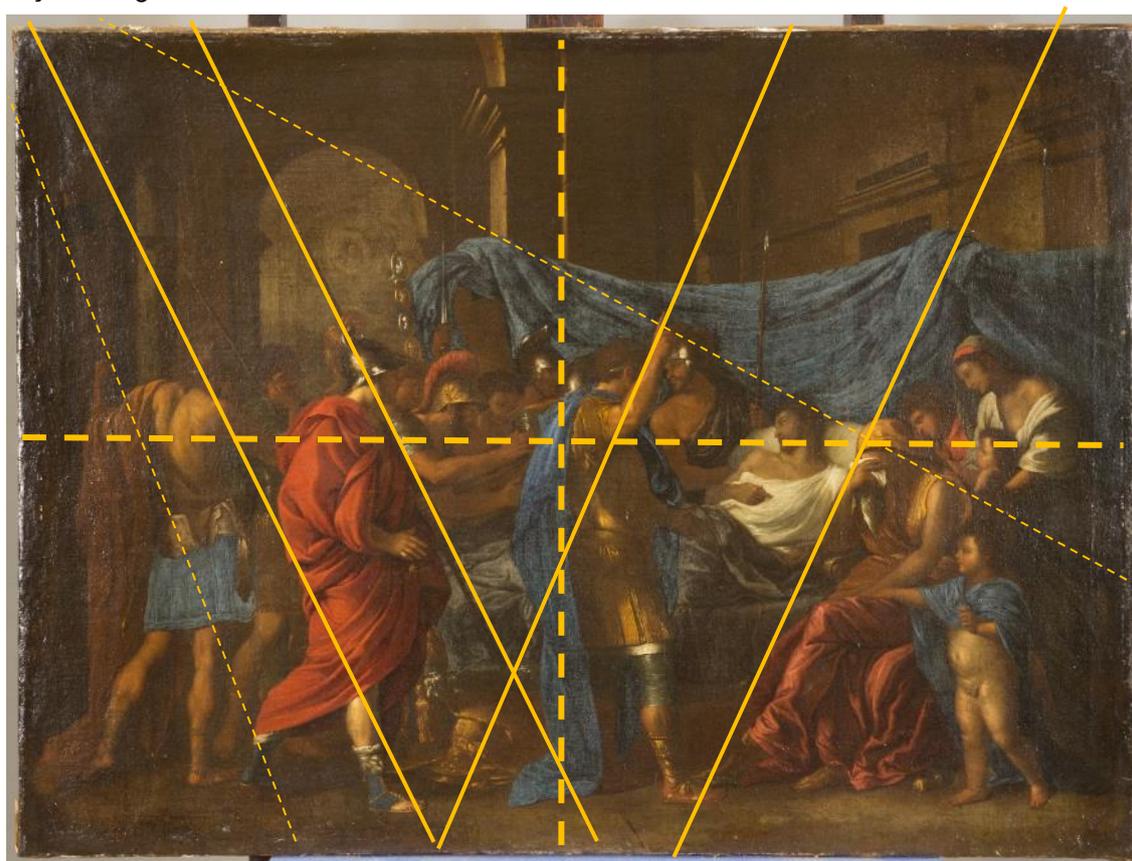
Utilizamos uma câmera da marca Canon, modelo T3i, com o sensor configurado em ISO 100 e lente acoplada de 18-55mm, fixada em 50mm, com abertura do diafragma em f/11. O estabilizador interno foi desligado, e o perfil de cores foi ajustado para neutro. No processo, empregamos um luxímetro institucional para garantir a homogeneidade da luz recebida pela obra. A câmera foi montada em um tripé, e um fundo fotográfico de cor cinza médio, próprio para estúdio, foi utilizado.

¹⁷⁴⁵ GERMINI, Maria de Lourdes Cervo. Ficha de restauração, Morte de Germânico, n. tombo: 1840, n. de entrada: 2.204, 2001.

¹⁷⁴⁶ SIMBA/DONATO, n. de tombo: 1840, 2023.

¹⁷⁴⁷ As fotografias na faixa do visível utilizaram como base o método proposto na publicação: THE SUSTAINABLE HERITAGE NETWORK. *Digital photography for object documentation*. Washington [On-Line]: Center for Digital Scholarship and Curation at Washington State University; Institute of Museum and Library Services, 2018. Disponível em: <https://www.archives.gov/files/preservation/heritage-science/digital-photography-for-object-documentation.pdf>. Acessado em: 16 de fevereiro de 2022.

Figura 60: Desenho esquemático, estudo da composição da obra “A Morte de Germânico” e traçados reguladores



Legendas:

A – Planos

B – Segmentação do eixo horizontal

C – Eixo mediano horizontal e vertical

D – Incidência de Luz

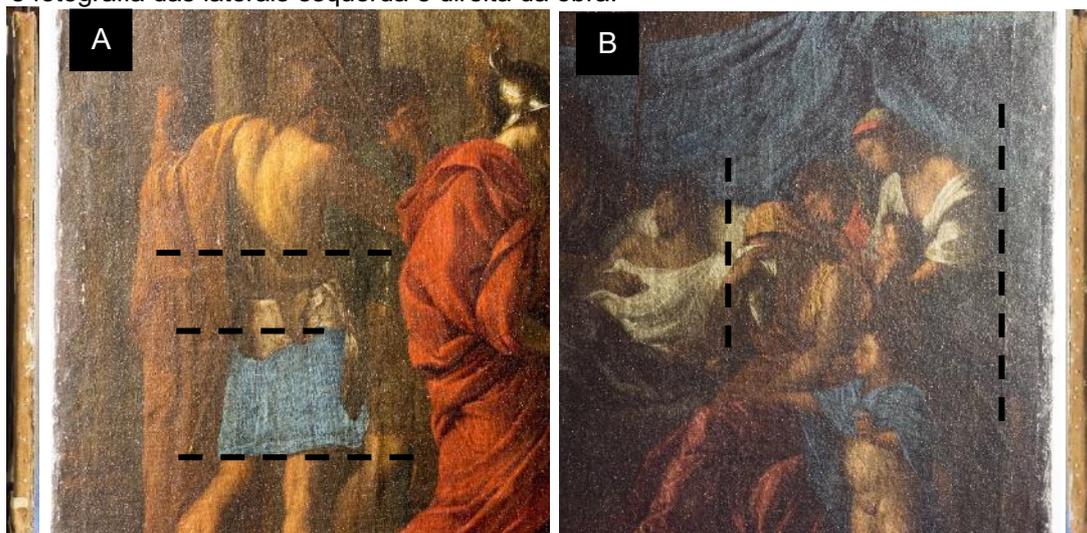
E – Traçados reguladores

Nota-se que a imagem (Figura 60) apresenta três planos (Figura 60; It. A), sendo o primeiro ocupado por dois soldados em vestes romanas à frente, uma figura feminina e uma criança, provavelmente Agripina e seu filho. No segundo plano, da esquerda para a direita, observa-se sete soldados, Germânico em seu leito, vestindo uma túnica branca, duas crianças e uma figura feminina. O terceiro plano (Figura 60, It. A, n. 3) estende-se por trás do panejamento de coloração azul (Figura 60, It. A, n. 2), revelando uma arquitetura de características romanas e criando profundidade no cenário composicional. O quadro pode ser dividido em duas metades (Figura 60, It. B), tendo a linha do horizonte (Figura 60, It. C) como ponto médio da obra, a porção superior (Figura

60, It. B, n. 1) está subdividida em 1/2, enquanto a porção inferior (Figura 60, It. B, n. 2) está dividida em 1/3.

O fundo arquitetônico em tons ocres terrosos e a horizontalização das linhas composicionais¹⁷⁴⁸ auxiliam na sensação de ampliação do espaço. A iluminação na obra (Figura 60; It. D) provém de uma janela fora de cena, localizada no canto superior esquerdo (Figura 60; It. C, n. 1), e o ponto de fuga encontra-se deslocado para o ponto inferior médio do mesmo setor no arco ao fundo. Apesar de a composição se valer predominantemente de linhas horizontais, o movimento é desenvolvido pela iluminação (Figura 60; It. D), pelo deslocamento do ponto de fuga e pelas colorações predominantes em azul e vermelho intercaladas (Figura 60, It. A, n. 3). Em adição, percebe-se que o desenvolvimento do panejamento das figuras em primeiro plano (Figura 60, It. A, n. 1), o panejamento que separa o segundo e terceiro plano em azul (Figura 60; It. A, n. 2) e os traçados reguladores¹⁷⁴⁹ desenvolvidos a partir da luz rebatida e refletida nos corpos e soldados que gesticulam auxiliam na sensação de movimento (Figura 60, It. E).

Figura 61: Detalhe do enrugamento horizontal e vertical; vinco próximo a borda frontal direita e fotografia das laterais esquerda e direita da obra.



Nos exames organolépticos, identificamos que as bordas da pintura próximas às laterais apresentavam uma textura diferente (Figura 62, It. A, B, D) em relação às partes centrais. As fotografias rasantes revelaram um enrugamento (Figura 61, It. A, B), possivelmente devido ao encolhimento da tela¹⁷⁵⁰. Foram encontradas ondulações e vincos, característicos da sobreposição da moldura sobre a borda da pintura (Figura 61;

¹⁷⁴⁸ MOTTA, 1979, p. 52-55.

¹⁷⁴⁹ "Traçados reguladores oferecem uma série de linhas e, em suas intersecções, pontos de atração além das formas resultantes, permitindo ao artista determinar, entre eles, as mais convenientes à expressividade de sua composição". MOTTA, 1979, p. 73.

¹⁷⁵⁰ Cf. BERGER; RUSSELL, 1994, p. 73-86.

B). Além disso, notamos que, em algum momento, houve a planificação das laterais, que passaram a fazer parte da composição frontal (Figura 62, It. A, C; Figura 64; Figura 66). Localizamos locais nas quais o degradê das cores não harmonizava com a tonalidade em áreas próximas (Figura 62; Figura 66, It. C), caracterizando intervenções anteriores. A pintura apresenta sujidade generalizada (Figura 61; It. A, B); encontramos uma etiqueta de participação na exposição "Arte Europeia do Século XIX", que ocorreu em 1984¹⁷⁵¹ (Figura 68) no MNBA, e marcas de proveniência constando o número de registro escrito a lápis (n. 1840; Figura 69) na barra de fixação central dos chassis. Em complementação, nota-se que a obra passou por reentelamento (Figura 63).

Figura 62: Fotografia frontal da cópia da obra "A Morte de Germânico", óleo sobre tela, autor desconhecido, 73,5 x 97,3 cm com espessura de 3 cm aproximadamente, datada entre o século XVII e XVIII. Fotografia do autor.

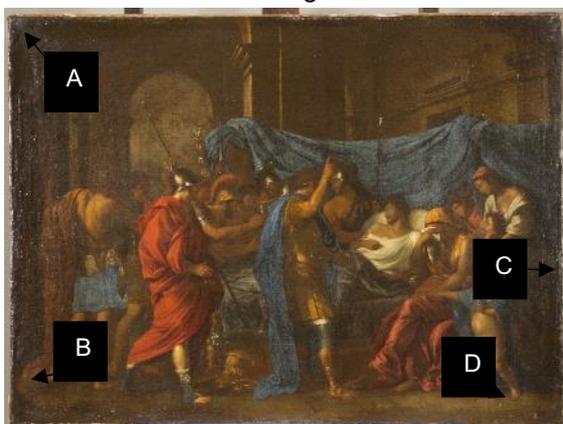


Figura 63: Fotografia do verso da cópia da obra "A Morte de Germânico", óleo sobre tela, autor desconhecido, 73,5 x 97,3 cm com espessura de 3 cm aproximadamente, datada entre o século XVII e XVIII. Fotografia do autor.

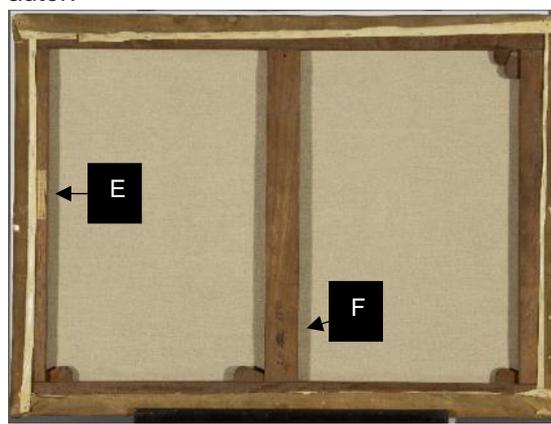


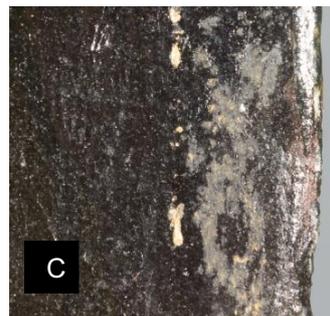
Figura 64: Detalhe do canto superior esquerdo



Figura 65: Detalhe do canto inferior esquerdo.



Figura 66: Detalhe do ponto médio direito lateral



¹⁷⁵¹ TOBIAS, 2009, p. 131.

Figura 67: Borda inferior direita da obra.

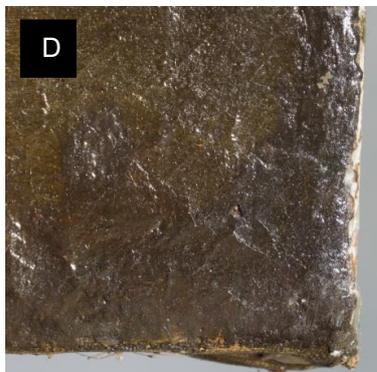


Figura 68: Detalhe do verso, porção média da lateral esquerda do ponto de vista do observador.



Figura 69: Número de Identificação da obra, no travessão de suporte do chassi na porção inferior da parte medial do verso.



O laudo da obra¹⁷⁵² descreve que, quando a pintura entrou no setor para ser restaurada em 1997, por Maria de Lourdes Cervo Gemini, apresentava alteração na coloração do verniz, possivelmente por encontrar-se oxidado. Havia craquelês acentuados, e os retoques haviam escurecido ou clareado, diferenciando-os da pintura e, conseqüentemente, quebrando a leitura estética da obra. Existiam manchas esbranquiçadas, e a tela, pelo verso, apresentava-se fina, acidificada e ressecada, com manchas de cola aplicadas em um momento anterior.

Na ocasião, a pintura foi desmontada com a remoção da moldura e do chassi, e foram retirados o verniz e os retoques com duas misturas: uma de duas partes de xilol para uma de álcool, e outra com uma parte de toluol e uma parte de nafta¹⁷⁵³. Os materiais utilizados na solubilização do verniz e dos retoques apontam para duas possibilidades, indicando que anteriormente havia um verniz ou massa de retoque de características resinosas¹⁷⁵⁴, ou colas e repinturas polissacarídeas (à base de ovo, caseína ou colas animais)¹⁷⁵⁵. A nafta, indicada desde o século XIX nos manuais de Mérimée e Vibert, era utilizada na solubilização e produção de vernizes, assim como para a limpeza de pincéis na pintura a óleo¹⁷⁵⁶.

Durante a restauração de 1997, realizou-se a higienização do verso e remoção da cola com carboximetilcelulose a 10%, provavelmente em água¹⁷⁵⁷, indicando que possivelmente o resíduo de cola do verso seria capaz de solubilizar colas de características vegetais (cola de farinha) ou animais (colas cartilaginosas). Os craquelês

¹⁷⁵² GEMINI, Maria de Lourdes Cervo. Ficha de restauração, Morte de Germânico, n. tombo: 1840, n. de entrada: 2.204, 2001.

¹⁷⁵³ GEMINI, 2001, p. 1.

¹⁷⁵⁴ MASSCHELEIN- KLEINER, 2004, p. 128.

¹⁷⁵⁵ MASSCHELEIN- KLEINER, 2004, p. 128.

¹⁷⁵⁶ MÉRIMÉE, 1830, p. 62-64; VIBERT, 1891, p. 121 apud FERRAZ, 2017, v. I, p. 188.

¹⁷⁵⁷ BURGI; MENDES; BAPTISTA, 1990, p. 12.

foram fixados com Beva 371¹⁷⁵⁸, uma fórmula desenvolvida por Gustav Berger, composta por 60% de tolueno/heptano, 40% de mistura de copolímero de acetato de etileno vinil (copolímero A-C, da Allied), éster ftalato de álcool hidrobietílico (Cellolyn 21 - Hércules) e parafina, produzida a partir da década de 1970¹⁷⁵⁹. O mesmo material foi utilizado para reforçar a borda com a aplicação de tiras de algodão. Por fim, um tecido de algodão foi aplicado no verso, com a intenção de servir como forro e acabamento.

Um verniz separando a pintura da intervenção utilizou uma mistura de 10% de resina de damar diluída em Varsol¹⁷⁶⁰. Sobre esse, foram realizados retoques com a resina sintética Paraloid B-72¹⁷⁶¹, e finas camadas de aguada foram aplicadas nas áreas manchadas que apresentavam um tom escurecido, concentrando-se nos contornos das figuras e nos azuis. Acima dessa camada, foi aplicado um verniz de finalização e acabamento com 10% de Paraloid B-72, diluído em toluol¹⁷⁶².

Conforme mencionado anteriormente, o sistema SIMBA/DONATO apresentava somente a intervenção que ocorreu entre 1997 e 2001. As restaurações de 1919-1920 e 1860 não constam no banco de dados da instituição.

Em complementação, realizamos fotografias na câmera Canon modelo T31, utilizando duas lâmpadas nos emissores com filamento de tungstênio da marca Lumanti, com potência de 250W. A intenção foi aumentar o contraste nas áreas restauradas da obra e produzir uma melhor visualização dos traços da composição.

¹⁷⁵⁸ Pode ser diluído com nafta, benzeno, petróleo, acetona e álcool. Quando aplicado em pinturas, é comumente removido com o auxílio de hexano ou acetona. BURGI; MENDES; BAPTISTA, 1990, p. 11.

¹⁷⁵⁹ BURGI; MENDES; BAPTISTA, 1990, p. 11.; CAMEO. BEVA 371, 2023.

¹⁷⁶⁰ Água rás mineral, produto da destilação do petróleo. BURGI; MENDES; BAPTISTA, 1990, p. 95.

¹⁷⁶¹ Copolímero de etilmetacrilato e metilacrilato. Solúvel em tolueno, xileno, mistura tolueno/etanol, metiletilacetona, dimetilformamida, acetona, diacetona álcool e coleroto de etileno. O dietilbenzeno era recomendado para a diluição do Paraloid B-72 na década de 1990. BURGI; MENDES; BAPTISTA, 1990, p. 43.

¹⁷⁶² GERMINI, 2001, p. 1.

Figura 70: Fotografia executada utilizando lâmpada com filamento de tungstênio, áreas de interesse. Fonte: Fotografia do autor.



Nota-se que as intervenções ocorreram principalmente nas bordas da imagem (Figura 70, n. 1, 2, 3, 6, 7), especialmente na faixa que anteriormente estava na lateral da pintura e que foi planejada, passando a fazer parte da porção frontal da obra. Outras áreas, como o panejamento (Figura 70, n. 4, 5), apresentavam mudanças na coloração.

Para o tratamento das fotografias e o gerenciamento de cores, utilizamos o cartão de balanço de branco para Munsell com impressão de pigmento da marca Wixac. Os arquivos foram gravados em RAW, e as fotografias passaram por gerenciamento de cores no programa de pós-produção Adobe Lightroom. A tela do computador foi calibrada, e um perfil foi gerado para o tratamento das imagens.

Em seguida, realizamos as fotografias ultravioleta com duas lâmpadas, uma emitindo na faixa ultravioleta de 365nm (UV-A) e outra em 254nm (UV-C), utilizando a câmera Canon T3i. Para as fotografias na faixa de 365-370nm, foram utilizados dois refletores com diodos emissores da marca HotRed, certificados CE, com 30W de potência. Para as fotografias na faixa de UV-C, empregamos uma lâmpada de 14W da marca G-light, com comprimento de onda estimado em 253,7nm e valor de radiação de $55 \mu\text{W}/\text{cm}^2$ medido a um metro da lâmpada, conforme dados do fabricante; para essas fotografias, não foram acoplados filtros na câmera. Destacamos a fotografia obtida com

a lâmpada de 254nm (Figura 71; Figura 72), pois apresentou melhores resultados visuais.

Figura 71: Fotografia UV 254nm da obra “Morte de Germânico”. Fonte: Fotografia do autor.

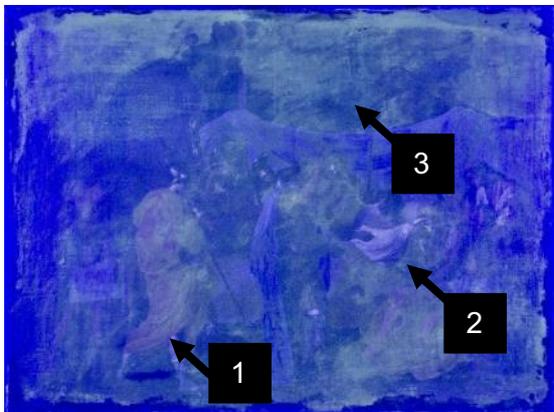
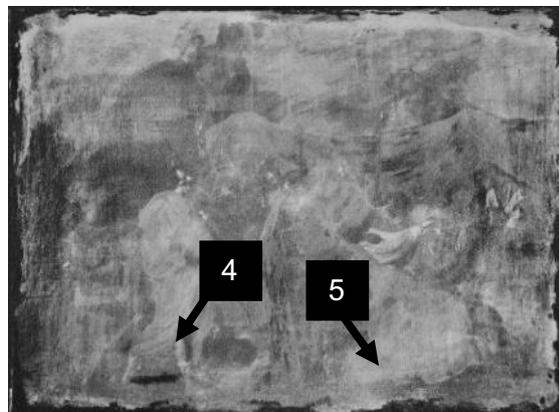


Figura 72: Fotografia UV 254nm da obra “Morte de Germânico” após tratamento P/B. Fonte: Fotografia do autor.



Nas imagens geradas (Figura 71; Figura 72), conseguimos observar a camada superior de verniz, que se encontra oxidada. Em complementação, nota-se fluorescência em tons diferentes no verniz (Figura 71): um turquesa (Figura 71, n. 3) e outro avermelhado (Figura 71, n. 1, 2). Conforme observado nos capítulos anteriores, o ato de “refrescar” a pintura, removendo o verniz antigo e aplicando um novo, é um processo recorrente e foi observado desde os primeiros anos da AIBA. Portanto, essa camada nos apresenta apenas a aplicação de verniz referente à intervenção que ocorreu entre 1997 e 2001. Vale notar que a aplicação desse não ocorreu de forma homogênea; embora desde 1984¹⁷⁶³ o MNBA possuísse um compressor para a aplicação de verniz, não notamos a utilização deste nesse caso.

Vale pontuar que esse exame fotográfico, embora utilizado para conferência de oxidação da camada de verniz, também auxilia a distinguir certos pigmentos que fluorescem de forma específica sob a luz UV¹⁷⁶⁴. No entanto, assim como ocorreu para o FTIR¹⁷⁶⁵, a camada de verniz não permitiu que utilizássemos o exame para este fim.

Geralmente, durante o processo de restauro, após a remoção do verniz, essa fotografia pode ser executada novamente com a finalidade de observar em que proporção a camada oxidada foi removida. Nesse momento, ao efetuar uma nova fotografia UV, é possível fazer algumas aferências relacionadas a fluorescência

¹⁷⁶³ MNBA, 1983-1984, p. 149.

¹⁷⁶⁴ Cf. COSENTINO, 2015, p. 53-62.

¹⁷⁶⁵ “Consiste na captura de um espectro vibracional das moléculas presentes na amostra, fazendo-se incidir sobre ela um feixe de ondas de infravermelho. A análise do espectro de infravermelho permite a identificação do material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção através da comparação com espectros de referência. Em geral, a técnica permite a identificação de óleos, ceras, gomas, resinas, colas e determinados pigmentos.” (MENDES; DANTAS; SOUZA; CHIOSSI, 2016, p. 3).

característica de alguns pigmentos¹⁷⁶⁶. Uma vez que não havia intenção de restauração próxima ou programada, utilizamos a fotografia apenas como forma de verificação do verniz, na localização das áreas que apresentavam intervenções e locais que mostravam a aplicação de materiais acima dessa. Considerando que o verniz foi aplicado com pincel, parece-nos que a camada final de proteção não ocorreu de forma homogênea, revelando em certos locais o verniz aplicado na camada do verniz de separação, entre a obra e a nova intervenção. Nessas áreas, as tonalidades são distintas, sugerindo que entre o primeiro verniz de separação, os retoques (Figura 72, n. 4, 5) e o verniz final, há uma diferença nos materiais empregados, o que corrobora os processos aplicados por Germini e apresentados no laudo de restauração¹⁷⁶⁷. Considerando os pontos apresentados, geramos um mapa das áreas de interesse (Figura 73).

Figura 73: Mapeamento dos locais de interesse com alterações visíveis na camada de verniz. As imagens foram tratadas utilizando como base as fotografias UV executadas em 365 e 254nm.



Em seguida, realizamos as fotografias na faixa do Infravermelho (Figura 74; Figura 75), obtidas utilizando lâmpadas com filamento de tungstênio¹⁷⁶⁸ da marca

¹⁷⁶⁶ Cf. COSENTINO, 2015, p. 53-62.

¹⁷⁶⁷ GERMINI, 2001, p. 1.

¹⁷⁶⁸ Vale pontuar que foram utilizadas as mesmas lâmpadas de filamento de tungstênio empregadas nas fotografias de tungstênio com a câmera Canon T3i.

Lumanti com potência de 250W¹⁷⁶⁹. A máquina fotográfica utilizada para essas fotos foi da marca Nikon modelo D60, modificada com remoção de filtro IR interno, e foi acoplado um filtro de vidro germânico Infravermelho externo de 1000nm da marca Ickoy modelo IR-1000-52. As configurações seguiram o padrão de configuração em ISO 100, abertura de diafragma F11, com lente 18-55mm, travada em 50mm, dispostas na mesma distância especificada anteriormente e com arquivo de saída no formato RAW.

Figura 74: Fotografia na faixa do infravermelho 1000nm da obra "A Morte de Germânico".



Figura 75: Fotografia na faixa do infravermelho 1000nm da obra "A Morte de Germânico" após tratamento P/B. Fonte: Fotografia do autor.



¹⁷⁶⁹ As fotografias na faixa do Infravermelho (IR) utilizaram como base o método sugerido por Cosentino (2016, p. 1-6).

A intenção deste registro fotográfico foi examinar a camada subjacente ao verniz. Geralmente, essa análise é empregada para compreender o método construtivo do artista e identificar reintegrações. Concentramo-nos em identificar e distinguir as intervenções mais recentes realizadas na camada intermediária entre os vernizes. Essas intervenções foram descritas por Germini como “leves retoques com aguada” (Cf. Figura 71, n. 2; Figura 73; Figura 76), e segundo a Restauradora, ocorreram em “áreas escuras e manchadas”; a execução em si reproduziu a técnica conhecida como “glacis”.

Figura 76: Locais de interesse com alterações visíveis nas camadas superficiais da pintura. As imagens foram tratadas utilizando como base as fotografias IR.

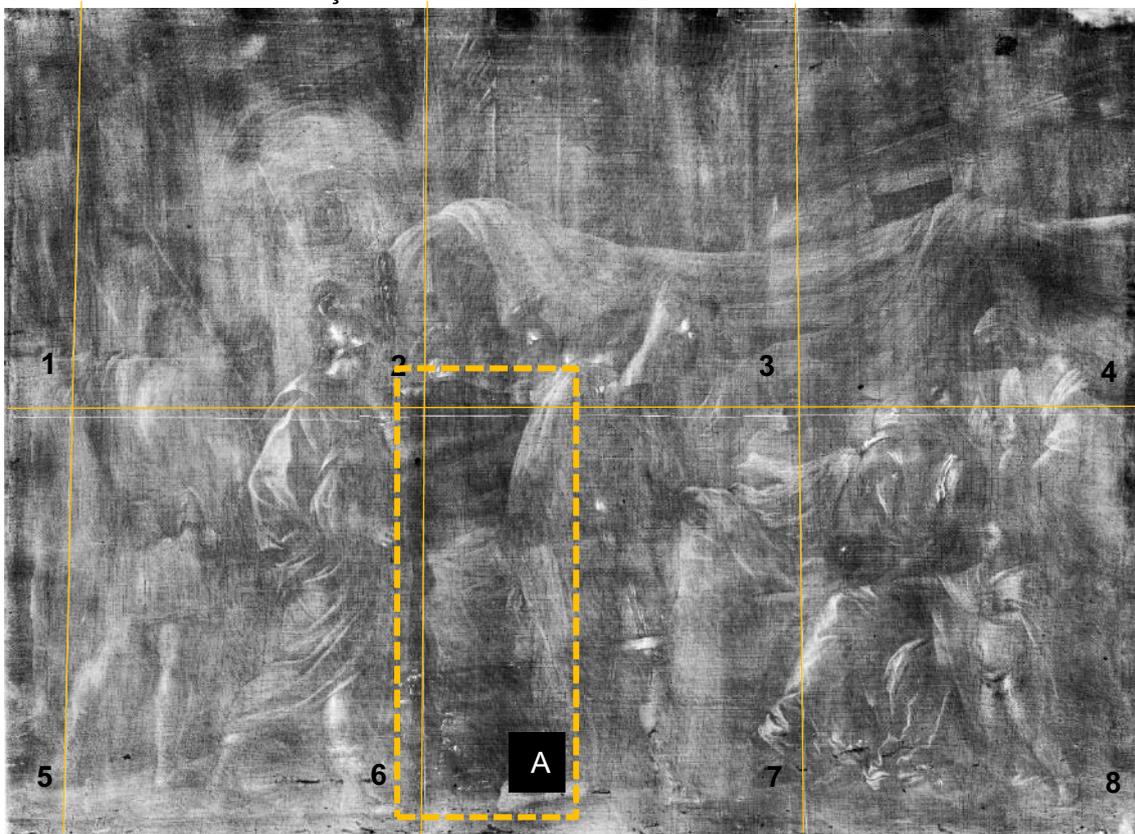


O resultado forneceu informações significativas; observamos que as bordas apresentavam intervenções em uma profundidade maior em comparação com as áreas retocadas na técnica de glacis (Figura 76).

Vale pontuar que foram executadas fotografias de frente, verso e laterais em ambas as obras "A Morte de Germânico" e "Vênus e Amores", em todas as modalidades apresentadas.

Em seguida, analisamos as radiografias. Esse exame nos permite observar os materiais de maior e menor densidade, e essas diferenças produzem uma imagem resultante¹⁷⁷⁰ (Figura 77). As imagens foram executadas e tratadas pelo professor Davi Ferreira de Oliveira, do laboratório de Instrumentação Nuclear do Instituto Alberto Luís Coimbra de Pós-graduação e Pesquisa de Engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o aparelho móvel de radiografia computadorizada; Tubo de Raios X modelo Apogee 5500 e Scanner da placa de fósforo da marca GE Inspection Technologies modelo Pegasus CR50P. Parâmetros do equipamento: tensão – 23kV, corrente - 0,5 mA, e ocorreram no Laboratório de Restauração do Museu Nacional de Belas Artes na primeira semana de novembro de 2021.

Figura 77: Imagem resultante da montagem das radiografias. Fonte: Davi Ferreira de Oliveira, Laboratório de Instrumentação Nuclear - PEN/COPPE/UFRJ



Convém salientar que as bordas da imagem não alcançaram as extremidades da obra. Isso ocorre porque, a obra estava montada no chassi, o que impossibilitou a introdução completa da placa de fósforo na parte posterior, entre o chassi e a tela, visando evitar o risco de danificar a obra. Adicionalmente, durante a edição da imagem, que é composta por oito registros distintos na chapa de fósforo, é necessário sobrepor

¹⁷⁷⁰ MAIRINGER, 2004, p. 16.

as radiografias e as fotografias produzidas. Nesse processo, as bordas foram eliminadas para reduzir as distorções da imagem.

As circunferências formadas na porção superior derivam do processo, no qual a obra é estirada. Nessas regiões, a base de preparação não penetra nos vincos formados pela tensão exercida no tecido¹⁷⁷¹ a partir da fixação da tacha, resultando nos padrões observados.

Além disso, destaca-se o acúmulo desses pigmentos de maior densidade, utilizados na base de preparação, nas tramas do tecido¹⁷⁷². A radiografia nos auxiliou na identificação dos locais onde ocorreram enxertos e refixações de partes danificadas.

Adicionalmente, observa-se a presença de guirlandas (Figura 79, It. A), originadas pela tensão do tecido durante a fixação no chassi¹⁷⁷³.

Figura 79: Detalhe da radiografia do setor 2 (Figura 77, n. 2) parte superior; (A) Guirlandas criadas pela tensão do estiramento da tela no chassi; (B) Orifício de tacha; (C) Recorte do padrão do tecido da obra

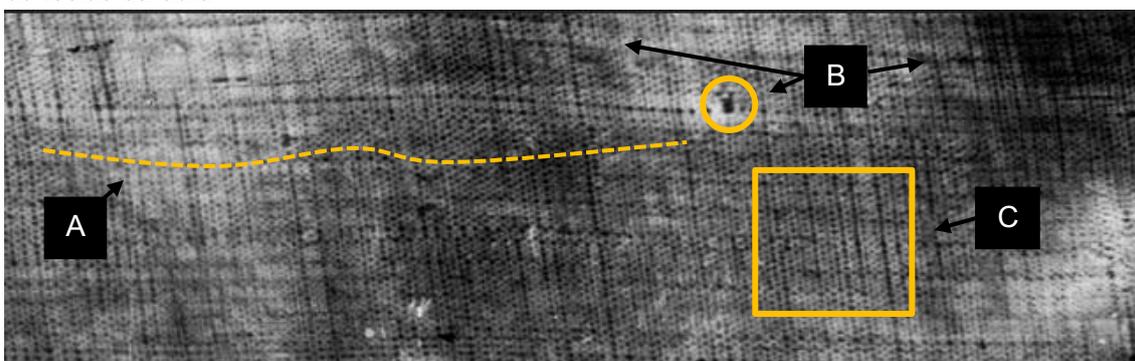


Figura 78: Fotografia de detalhe do verso da obra (Figura 63), apresentando: (1) Tecido de reentelamento; (2) Tecido de reforço de borda; (3) Tecido de forro/acabamento.

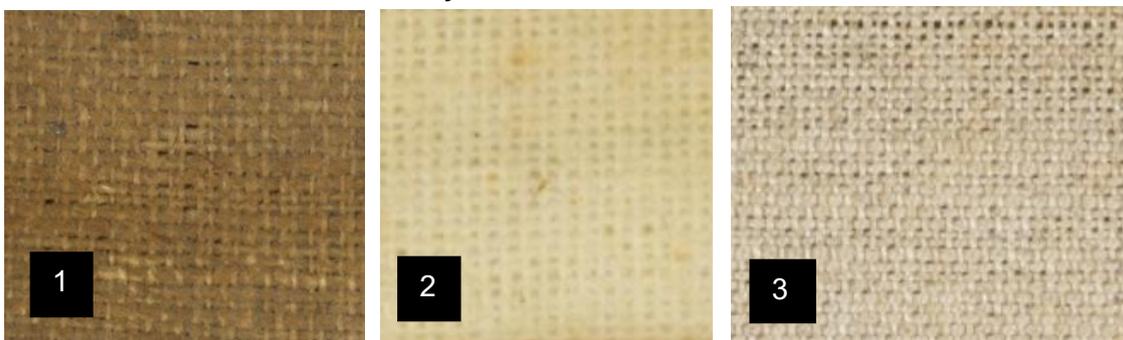


¹⁷⁷¹ HACKNEY, 2012, p. 4

¹⁷⁷² OLIVEIRA, et. al., 2013, p. 11.

¹⁷⁷³ OLIVEIRA, et. al., 2013, p. 1-2.

Figura 80: tecido de reentelamento de Figura 81: Tecido do reforço de borda de Figura 82: Tecido de forro/acabamento.



Ao analisar o tecido da obra na radiografia (Figura 79, It. C), notamos tramas e urdiduras irregulares, com características abertas, contendo aproximadamente 10 fios de trama e 16 de urdidura, por 1cm². Houve a coleta de amostra desse tecido, no entanto, as análises foram inconclusivas.

O tecido de reentelamento (Figura 78, n. 1; Figura 80) exhibe trama e urdidura desregulares, fechadas, com fios grossos totalizando 14 fios de trama e 16 de urdidura em 1cm², sugerindo possivelmente um tecido de fibra vegetal, envolto em material de características cerosas ou resinosas¹⁷⁷⁴.

Quanto ao tecido de reforço da borda¹⁷⁷⁵ (Figura 78, n. 2; Figura 81), observa-se uma trama e urdidura regulares, compostas por fios finos, trama aberta, contendo aproximadamente 15 fios de trama e 22 de urdidura em 1cm², indicando possivelmente fibras de algodão impregnado com Beva 371¹⁷⁷⁶.

Já o tecido de forro/acabamento (Figura 78, n. 3; Figura 82) apresenta tramas finas e urdidura de fios de média espessura, trama fechada e regular, com 16 fios de trama e 18 de urdidura em 1cm², sugerindo provavelmente ser de algodão¹⁷⁷⁷.

Vale destacar que o reforço de borda e o forro/acabamento foram adicionados durante a restauração que ocorreu entre 1997 e 2001. No que diz respeito ao reentelamento, com base na documentação e materiais levantados, nas imagens e no tecido analisado, a restauração ocorreu possivelmente entre 1919-1920 ou durante a

¹⁷⁷⁴ GREAVES; SAVILLE, 1995, p. 9

¹⁷⁷⁵ A retirada de uma tela do chassi apresenta riscos, uma vez que as bordas de fixação podem não possuir resistência suficiente para permitir o reestiramento. Nesse cenário, a estratégia empregada é o reforço de borda, que consiste na aplicação de uma faixa de tela para fortalecer as extremidades da obra. Comumente, emprega-se esse tecido associado ao adesivo BEVA, proporcionando estabilidade e flexibilidade a esses materiais ao longo do tempo. A determinação precisa da extensão do reforço de borda na superfície da pintura é crucial, visando proporcionar suporte adequado às bordas fragilizadas. HACKNEY, 2012, p. 4

¹⁷⁷⁶ GERMINI, Maria de Lourdes Cervo. Ficha de restauração, Morte de Germânico, n. tomo: 1840, n. de entrada: 2.204, 2001.

¹⁷⁷⁷ Idem, n. tomo: 1840, n. de entrada: 2.204, 2001.

intervenção de Carlos Luiz do Nascimento entre 1859 e 1860. É provável que não tenha ocorrido antes dessa, pois o tecido de reentelamento não apresenta sinais de deterioração avançada¹⁷⁷⁸.

Conforme evidenciado na imagem (Figura 77, It. A), a radiografia apresenta um escurecimento, indicando um local de possível intervenção, notado pelas bordas que seguem o recorte das figuras próximas.

Em seguida, visando aprofundar a compreensão da composição e distribuição dos pigmentos presentes na obra, realizamos o Mapeamento de Fluorescência de Raios-X (MA-XRF)¹⁷⁷⁹. As imagens do MA-XRF foram capturadas pelos professores e pesquisadores Renato Pereira de Freitas e André Rocha Pimenta, do Laboratório de Instrumentação e Simulação Computacional Científica Aplicada do Instituto Federal de Educação e Tecnologia do Rio de Janeiro (LISComp/IFRJ), utilizando o equipamento modelo CRONO 34 da empresa Bruker. Os mapas elementares abrangem uma região de 450 mm × 600 mm e foram obtidos com um sistema equipado com detector derivado de silício e um tubo de raios X com ânodo de Rh, capaz de operar com potência de 50 kV e corrente de 200 μ A. Essas análises foram conduzidas com uma resolução de 1 mm/px e ocorreram entre os dias 1 e 5 de novembro de 2021.

Visando facilitar a visualização dos resultados, podemos separá-los em três categorias. A primeira refere-se aos elementos presentes nos pigmentos utilizados pelo artista, autor da cópia; a segunda envolve os pigmentos utilizados tanto pelo artista copista quanto pelos restauradores. A terceira categoria está relacionada aos pigmentos aplicados durante as restaurações. As imagens estão em escala de cinza, onde tons claros representam as áreas de maior concentração do elemento observado, enquanto as áreas escuras indicam a ausência desse.

Figura 83: Destaque dos elementos dominantes na obra “A Morte de Germânico”.



Mapa elementar do Chumbo

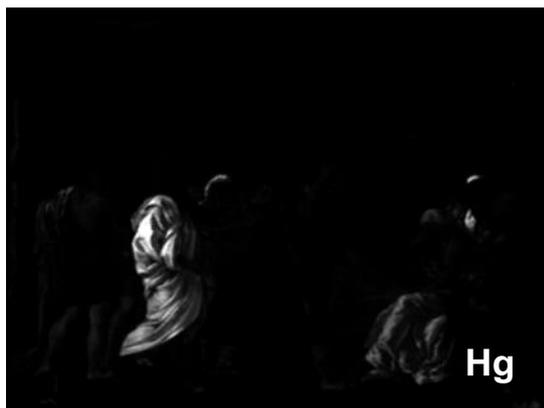
Mapa elementar do Ferro

¹⁷⁷⁸ HACKNEY, 2012, p. 4-5

¹⁷⁷⁹ STUART, 2007, p. 89.



Mapa elementar do Manganês



Mapa elementar do Mercúrio



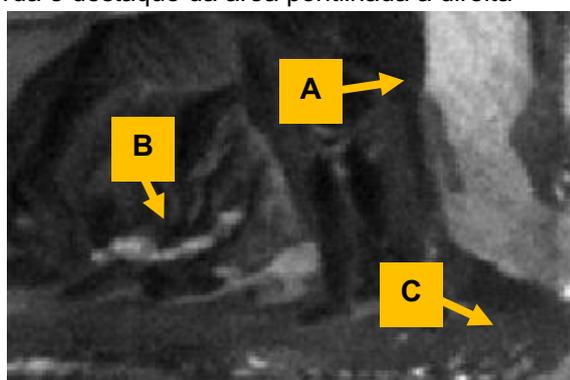
Mapa elementar do Cobre. Destaque da extremidade inferior da obra

Na obra "A Morte de Germânico", destaca-se a presença de Chumbo (Figura 83, Pb), Ferro (Figura 83, Fe), Manganês (Figura 83, Mn) e Mercúrio (Figura 83, Hg). Adicionalmente, encontramos cobre nos locais onde estavam fixadas as tachas. Esses elementos indicam a provável utilização dos seguintes pigmentos: Branco de Chumbo, Vermelhão, ocres terrosos à base de ferro e escuros à base de ferro e manganês¹⁷⁸⁰. No entanto, vale ressaltar, assim como no caso do Ferro (Figura 83, Fe), há elementos presentes tanto no pigmento utilizado pelo artista quanto nas intervenções. O Cálcio (Figura 26, Ca) também é um desses casos, onde podemos perceber diferentes nuances de concentração do elemento distribuídos por toda a subsuperfície da obra. Encontramos locais nos quais o artista o utilizou para o desenvolvimento da base de preparação ou como mistura em conjunto com outros pigmentos para alcançar uma tinta com a tonalidade desejada (Figura 26, It. A).

Figura 84: Mapa elementar do cálcio a esquerda e destaque da área pontilhada a direita



Mapa elementar do Cálcio

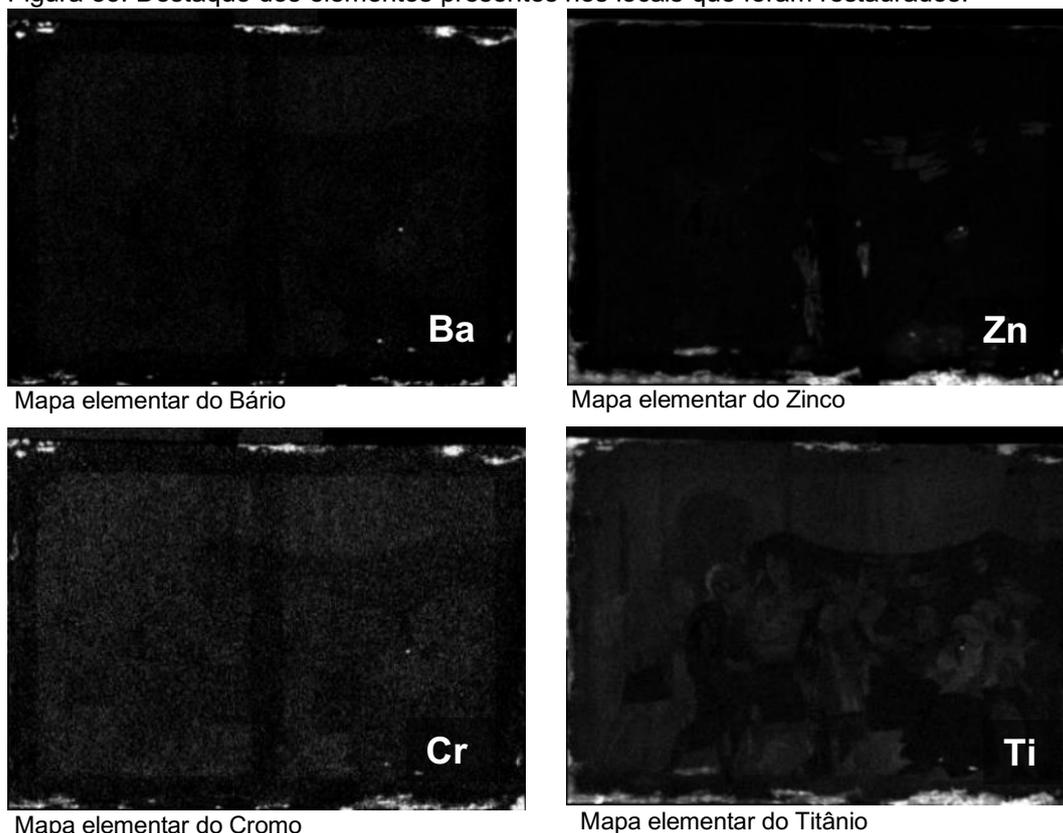


¹⁷⁸⁰HRADIL; GRYGAR; HRADILOVÁ; BEZDIČKA, 2003, p. 227.

Em áreas, principalmente nas extremidades (

Figura 84, It. B, C), onde direcionamos nossas análises, identificamos diferentes concentrações de cálcio que não seguem o padrão encontrado em locais próximos desenvolvidos pelo artista. Sugerindo a utilização de um pigmento com cálcio na composição da base de preparação nos lugares que passaram por reintegrações.

Figura 85: Destaque dos elementos presentes nos locais que foram restaurados.



Nas áreas sujeitas a intervenção, identificamos a presença de Bário (Figura 85, Ba), Zinco (Figura 85; Figura 83, Zn), Cromo (Figura 85; Figura 83, Cr) e Titânio (Figura 85, Ti). Além disso, ao relacionarmos os mapas elementares, observamos que o Bário estava associado ao Cromo, enquanto o Titânio estava, em grande parte, presente nas mesmas áreas onde encontramos o Zinco. Isso sugere a possibilidade de estarmos diante de ao menos duas intervenções distintas, uma utilizando Cromato de Bário e Amarelo de Cromo (PbCrO_4), e outra que empregou Branco de Titânio e Branco de Zinco.

Enquanto o Cromato de Bário de coloração “amarelo opaco e esverdeado”, tenha seu processo de produção descrito pela primeira vez em 1809, ao que tudo indica, foi introduzido no mercado artístico apenas na década de 1860¹⁷⁸¹. Por vez, o Branco de

¹⁷⁸¹ EASTAUGH, et. al., 2008, p. 42.

Titânio passa a ser sintetizado como pigmento apenas no início do século XX¹⁷⁸². Nesse sentido, há duas possibilidades: ou, durante a restauração de 1997-2001, a restauradora utilizou dois pigmentos diferentes para reintegrar essas áreas, ou identificamos ao menos duas intervenções que ocorreram em momentos diferentes.

Vale salientar que a complexidade em relacionarmos os elementos aos pigmentos ocorre devido à vasta quantidade de insumos e misturas disponíveis. Muitas tintas possuíam a mesma denominação com composições diferentes, ou denominações diferentes com a mesma composição. Nesse sentido, buscamos a relação dos pigmentos disponíveis nos intervalos temporais analisados e concentramos nossas análises nas extremidades, focando-nos nas camadas intermediárias e no suporte.

Em complementação, os professores Drs. Renato Pereira de Freitas e André Rocha Pimenta efetuaram exames de Espectroscopia no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR) com o equipamento móvel modelo Vertex 70 da Bruker. Essa técnica consiste na captura de um espectro vibracional das moléculas presentes na amostra, fazendo incidir sobre ela um feixe de ondas de infravermelho, permitindo a identificação do material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção, através da comparação com espectros de referência. Em geral, a técnica possibilita a identificação de óleos, ceras, gomas, resinas, colas e determinados pigmentos¹⁷⁸³. No entanto, uma vez que a obra estava impregnada com Beva 371 e Paralide B-72, conforme apresentado no relatório de restauração de 1997¹⁷⁸⁴, encontramos apenas esses compostos.

Com o intuito de nos aprofundarmos na composição das áreas restauradas, procedemos à retirada de microamostras das tintas utilizadas na obra, das intervenções e do verso (Figura 86; Tabela 15). Essas foram destinadas ao estudo estratigráfico e exame dos materiais por Espectroscopia de Espalhamento de Luz Raman (Raman). Essa técnica consiste na captura de um espectro vibracional das moléculas presentes na amostra, utilizando o processo de espalhamento de luz e incidindo sobre ela um laser de comprimento de onda específico¹⁷⁸⁵. A análise comparativa do espectro possibilita a identificação de determinados materiais presentes na matriz.

¹⁷⁸² O termo "Branco de Titânio" refere-se a diversos pigmentos, incluindo titanato de bário, titanato de zinco, titanato de potássio, litopônio de titânio, ftalato de titânio e silicato de titânio, entre outros. Os pigmentos à base de dióxido de titânio, no sentido comum, são produtos do século XX. Apesar de o titânio ser abundante na natureza, o elemento só foi descoberto no final do século XVIII. Até o momento, não há evidências do uso desse produto sintético em pinturas antes de 1916, quando esses pigmentos começaram a ser produzidos em pequenas quantidades experimentais, e mesmo assim, esse uso parece ter sido limitado. EASTAUGH, et. al., 2008, p. 370-372.

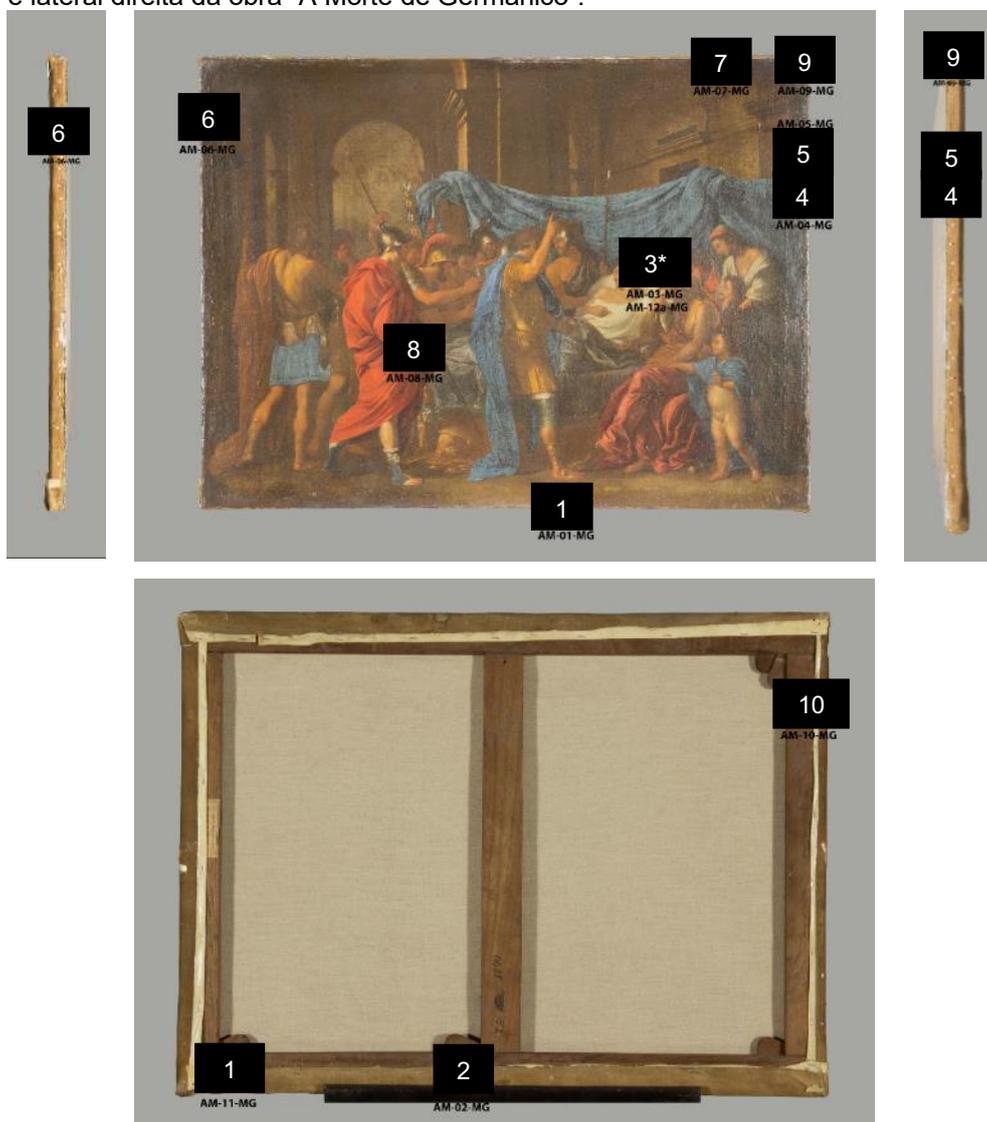
¹⁷⁸³ MENDES; DANTAS; SOUZA; CHIOSSI, 2016, p. 3

¹⁷⁸⁴ Cf. GERMINI, Maria de Lourdes Cervo. Ficha de restauração, Morte de Germânico, n. tombo: 1840, n. de entrada: 2.204, 2001.

¹⁷⁸⁵ HOOLER; SKOOG; CROUCH, 2009, p. 495-496.

As fotografias das amostras foram capturadas com uma câmera da marca Canon, modelo EOS 60D, configurada com ISO 100, utilizando uma lente macro de 60mm. As análises de RAMAN foram realizadas pelo autor e pela professora Dra. Isolda Maria de Castro Mendes, do Departamento de Química do Instituto de Ciências Exatas da Universidade Federal de Minas Gerais (ICEx/UFMG). O equipamento empregado foi o SENTERRA, da empresa Bruker. Essas análises foram conduzidas no período entre 15 de junho de 2022 e 7 de julho de 2022, nas instalações do Departamento de Química da UFMG.

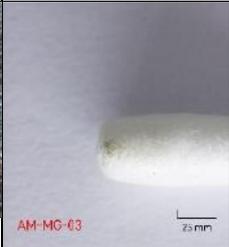
Figura 86 : Locais de retirada das amostras na parte frontal, verso, lateral esquerda e lateral direita da obra “A Morte de Germânico”.

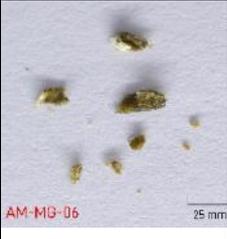
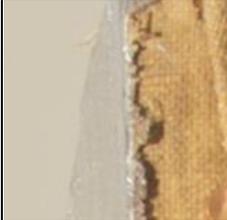


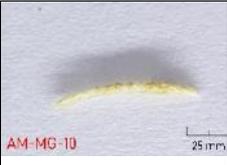
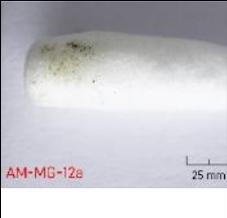
Realizamos a coleta de 12 amostras (Tabela 15), principalmente nas bordas e extremidades da obra. Duas amostras foram retiradas da porção central com o objetivo de identificar os pigmentos utilizados pelo artista, quatro dos tecidos mencionados

anteriormente, uma do material aderido identificado como possível cola de etiqueta ou papel de acabamento, e sete em locais onde houve intervenção. Para organizar esses dados, os dispusemos em um mapeamento das áreas onde ocorreu a retirada e uma tabela apresentando as análises executadas e os resultados.

Tabela 15: Tabela das informações obtidas durante a análise das amostras referentes a obra "Morte de Germânico".

Nº de registro	Local de retirada	Amostra (Escala 25mm)	Observação	Cor
AM-01-MG	 Extremidade inferior média	 AM-01-MG 25mm	Possivelmente parte da obra original. A amostra exibe uma cor marrom escura na superfície, com tons brancos e ocres dispostos de maneira heterogênea na subsuperfície. Não foram identificadas outras camadas além dessas duas. O Raman realizado em 11 de julho de 2022 foi inconclusivo.	Marrom Escura
AM-02-MG	 Verso, extremidade média inferior	 AM-MG-02 25mm	Tecido de reentelamento As comparações com o material de referência indicam que se trata de um tecido de fibra vegetal, revestido com uma substância de características cerosas ou resinosas.	Marrom Clara
*AM-03-MG	 Panejamento azul ao lado da cabeça de Germânico	 AM-MC-03 25mm	Tinta azul do panejamento e possivelmente verniz A amostra foi obtida com um swab e caracterizada por Raman em 24 de junho de 2022, revelando a presença de Azul de Ultramar natural. Foram coletadas duas amostras da mesma área: AM-03-MG e AM-12a-MG.	Azul
AM-04-MG	 Porção lateral direita superior	 AM-MG-04 25mm	Azul aos olhos nus e esverdeado na lupa de mão. O corte estratigráfico não revelou diferenciação em camadas, e a análise por Raman, realizada em 29 de junho de 2022, foi inconclusiva.	Azul/Esverdeada

<p>AM-05- MG</p>	 <p>Porção lateral superior direita acima da AM-04-MG</p>	 <p>AM-MG-05 25 mm</p>	<p>Material aderido A amostra exibe características de ser proveniente de etiqueta ou papel pardo utilizado no processo de reforço de borda ou acabamento.</p>	<p>Marron Clara</p>
<p>AM-06- MG</p>	 <p>Porção lateral superior esquerda</p>	 <p>AM-MG-06 25 mm</p>	<p>Cor escura sobre base ocre clara, amostra de coloração preta aos olhos nus. Tinta azul do panejamento e possivelmente verniz A amostra foi retirada com swab, e a análise Raman, realizada em 24 de junho de 2022, revelou a presença de Calcita, Vermelhão e Indigo.</p>	<p>Preta</p>
<p>AM-07- MG</p>	 <p>Porção lateral superior direita</p>	 <p>AM-MG-07 25 mm</p>	<p>Cor escura, marrom aos olhos. A amostra não apresentou diferenciação de camadas. A análise Raman, realizada em 29 de junho de 2022, foi inconclusiva.</p>	<p>Marron Escura</p>
<p>AM-08- MG</p>	 <p>Porção frontal esquerda inferior Panejamento, próxima a mão ao soldado</p>	 <p>AM-MG-08 25 mm</p>	<p>Amostra de coloração vermelha retirada com swab nas bordas do desprendimento. A análise Raman, realizada em 29 de junho de 2022, foi inconclusiva.</p>	<p>Vermelha</p>
<p>AM-09- MG</p>	 <p>Porção lateral superior direita próximo a quina</p>	 <p>AM-MG-09 25 mm</p>	<p>Tecido da obra As análises da amostra foram inconclusivas.</p>	<p>Marron Clara</p>

<p>AM-10-MG</p>	 <p>Porção do verso lateral direita superior</p>		<p>Tecido utilizado no reforço de borda de coloração bege clara. As fibras foram caracterizadas como de origem natural e vegetal, envoltas em uma substância de características cerosas e resinosas, identificada na documentação como Beva 371.</p>	<p>Bege Clara / Branca</p>
<p>AM-11-MG</p>	 <p>Porção inferior esquerda do verso, próxima a quina.</p>		<p>Tecido de reforço de borda de coloração bege clara, caracterizado como de origem natural e vegetal.</p>	<p>Bege Clara / Branca</p>
<p>*AM-12a-MG</p>	 <p>Porção direita, panejamento azul ao lado da cabeça de Germânico</p>		<p>Tinta azul do panejamento. A amostra foi coletada com swab no mesmo local da AM-03-MG. O Raman, executado no dia 7 de julho de 2022, foi inconclusivo.</p>	<p>Azul</p>

Em relação às análises de Raman, vale destacar duas amostras: a n. 3, retirada do ponto médio entre a transição dos setores 2 e 4 (Figura 60, It. C, n. 2; 4), próxima à cabeça de Germânico, no panejamento que separa o segundo do terceiro plano (Figura 60, It. A, n. 2). Encontramos na composição da tinta, aplicada pelo artista nessa área, pontos de coloração azul que apresentam o espectro característico de Azul de Ultramar natural (Gráfico 21).

A presença desse indica que, possivelmente, a coloração pronunciada do panejamento azul ocorra devido ao processo de deterioração denominado “doença do ultramar”¹⁷⁸⁶, intrínseco ao pigmento quando se encontra em meio ácido¹⁷⁸⁷. Em complementação, sua utilização reforça a narrativa de ser uma cópia de alta qualidade, considerando que o Azul de Ultramar natural, produzido a partir da Lazurita, era um pigmento relativamente caro entre os séculos XVII e XVIII¹⁷⁸⁸, e que a obra original,

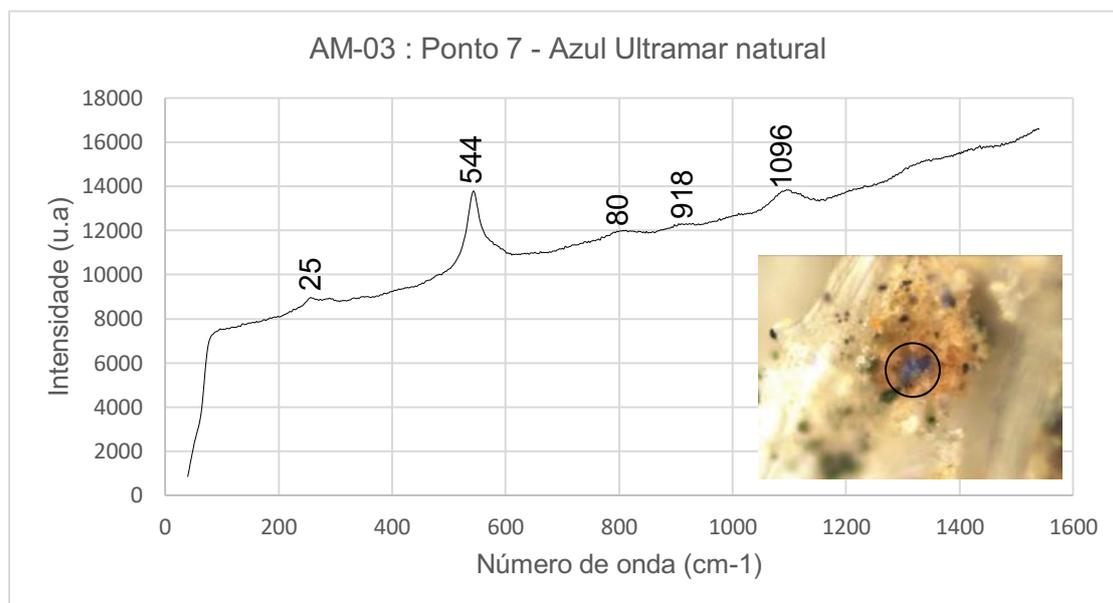
¹⁷⁸⁶ Tradução nossa. [Original] “ultramarine sickness”. PLESTERS, 1966, p. 68; STONER; DE WILD, 1928, p. 9-21 apud RUSHFIELD, 2021, p. 461-462.

¹⁷⁸⁷ Embora, vale pontuar que os mecanismos dessa deterioração ainda não são completamente compreendidos. Cf. PLESTERS, Joyce. *Ultramarine Blue, Natural and Artificial*, 1966, p.62-75.

¹⁷⁸⁸ LOTUT, 2018, p. 1-11.

depositada no MIA¹⁷⁸⁹, apresenta os mesmos sinais de deterioração, indicando que a cópia se aproximava da pintura original nesse aspecto.

Gráfico 21: Amostra n. 3. Equipamento de Raman modelo SENTERRA da marca Bruker. Configurações: Objetiva: 50x; Comprimento de onda do laser: 532nm; Energia: 10mW; Faixa Spectral: 1200a 40-1540cm⁻¹, Abertura 50x1000um; Resolução: ~3-5 cm⁻¹; Co adições: 1; Tempo em cada medida: 0.5 s; Quantidade de pontos: 1.



A segunda amostra, de número 6, revela uma composição interessante. Notamos a presença de Calcita, Vermelhão e Indigo na mistura da tinta. Ao integrar esse resultado com a análise de MA-XRF, percebemos que a área passou por uma intervenção extensa, apresentando pelo menos a sobreposição de três intervenções distintas. A primeira contém calcita, levemente de cor amarelada bege clara, juntamente com o vermelhão e o Indigo, resultando em uma cor terciária de tonalidade ocre marrom. A essa mistura, soma-se a possível deterioração do Indigo¹⁷⁹⁰, e o Vermelhão, que, em certas condições, tende a escurecer¹⁷⁹¹.

A segunda intervenção, conforme indicado pelas imagens de MA-XRF, sugere a presença de uma camada de Cromato de Bário ou Amarelo de Cromo. Já a terceira revela uma associação entre o Zinco e o Titânio, podendo estar na forma de Branco de Zinco e Branco de Titânio ou em uma combinação considerando o processo de produção de alguns pigmentos. No entanto, em outras regiões, como no canto superior direito (Figura 60, It. C, n. 2), ao compararmos os mapas elementares de Zinco e Titânio

¹⁷⁸⁹ Cf. MIA, 2023.

¹⁷⁹⁰ TELLO-BURGOS, 2003, p.223-236.

¹⁷⁹¹ STONER; RUSHFIELD, 2021, p. 491.

(Figura 85, Zn, Ti), notamos áreas em que esses elementos não se sobrepõem, sugerindo a utilização de pelo menos duas tintas distintas.

Gráfico 22: Amostra n. 6, Ponto 2. Equipamento de Raman modelo SENTERRA da marca Bruker. Configurações: Objetiva: 50x; Comprimento de onda do laser: 785nm; Energia: 10mW; Faixa Spectral: 1200a 96-1540cm⁻¹; Abertura 25x 1000um; Resolução: ~3-5 cm⁻¹; Co adições: 2; Tempo em cada medida: 5s; Quantidade de pontos: 1 ponto.

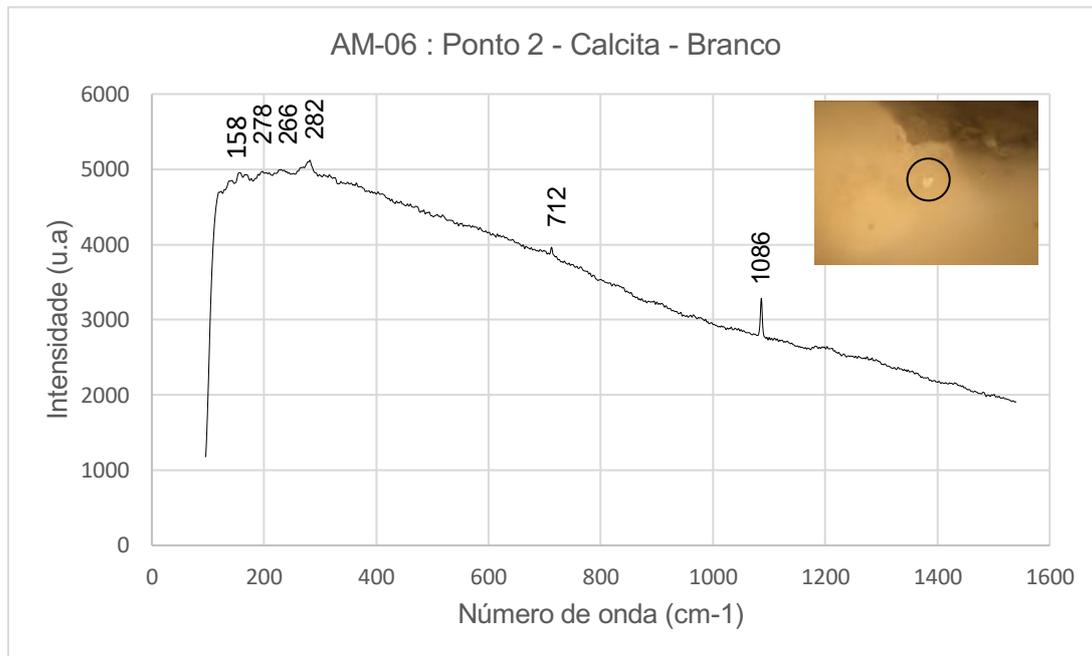


Gráfico 23: Amostra n. 6, Ponto 4. Equipamento de Raman modelo SENTERRA da marca Bruker. Configurações: Objetiva: 50x; Comprimento de onda do laser: 785nm; Energia: 10mW; Faixa Spectral: 1200a 96-1540cm⁻¹; Abertura 25x 1000um; Resolução: ~3-5 cm⁻¹; Co adições: 2; Tempo em cada medida: 5s; Quantidade de pontos: 1 ponto.

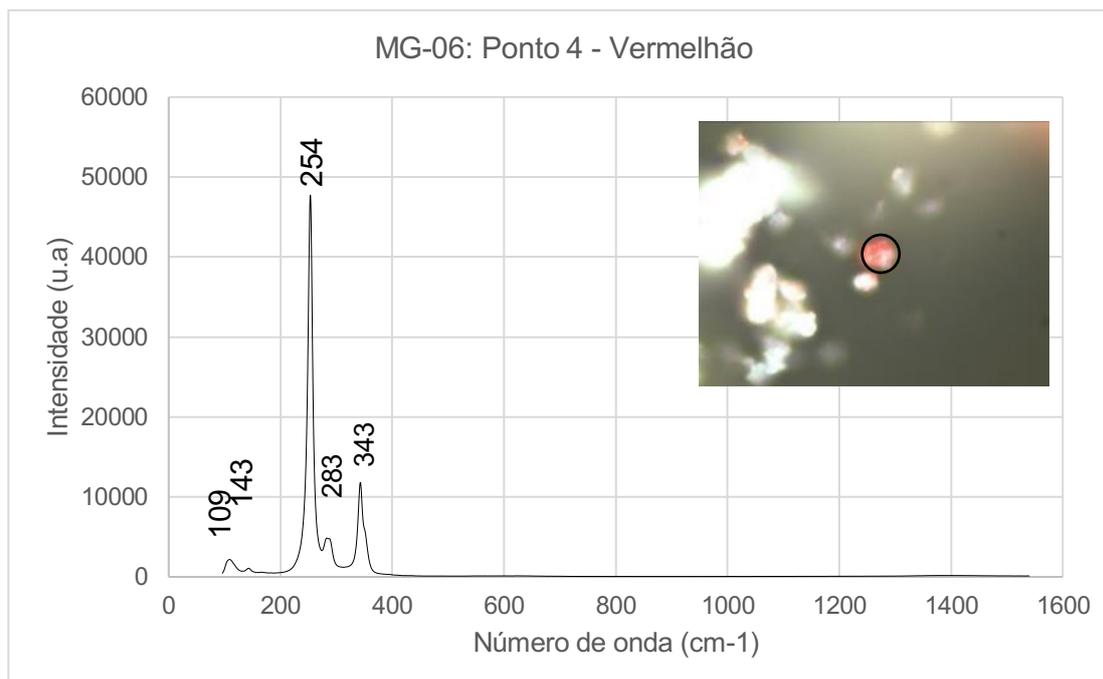


Gráfico 24: Amostra n. 6, Ponto 12. Equipamento de Raman modelo SENTERRA da marca Bruker. Configurações: Objetiva: 50x; Comprimento de onda do laser: 785nm; Energia: 10mW; Faixa Espectral: 1200a 96-1540cm⁻¹; Abertura 25x 1000um; Resolução: ~3-5 cm⁻¹; Co adições: 2; Tempo em cada medida: 50s; Quantidade de pontos: 1 ponto

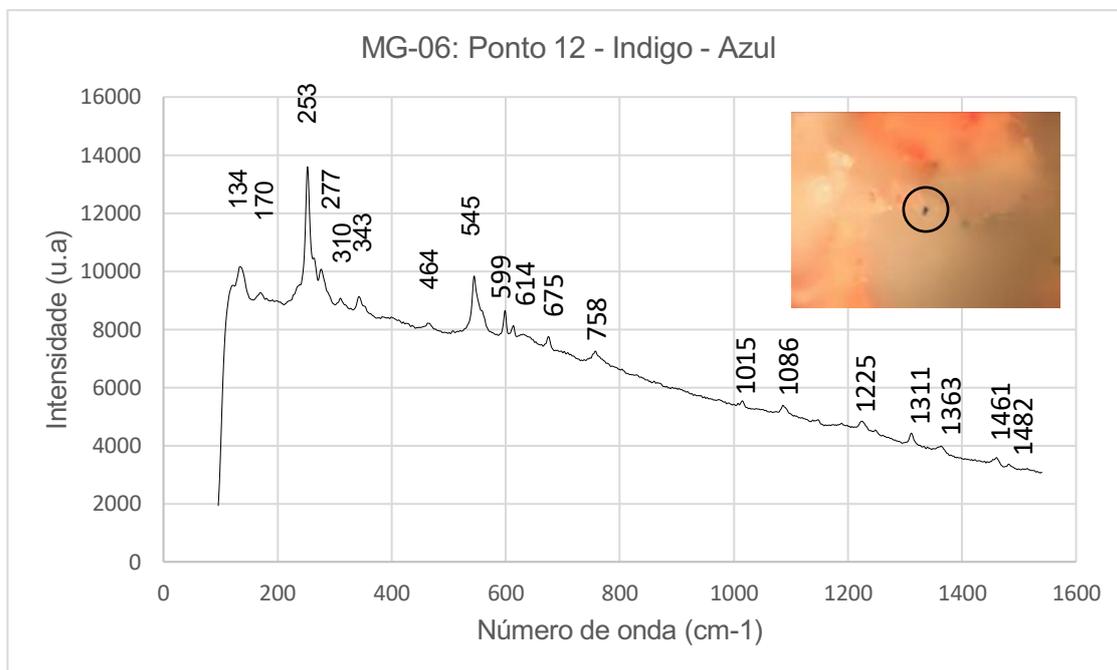
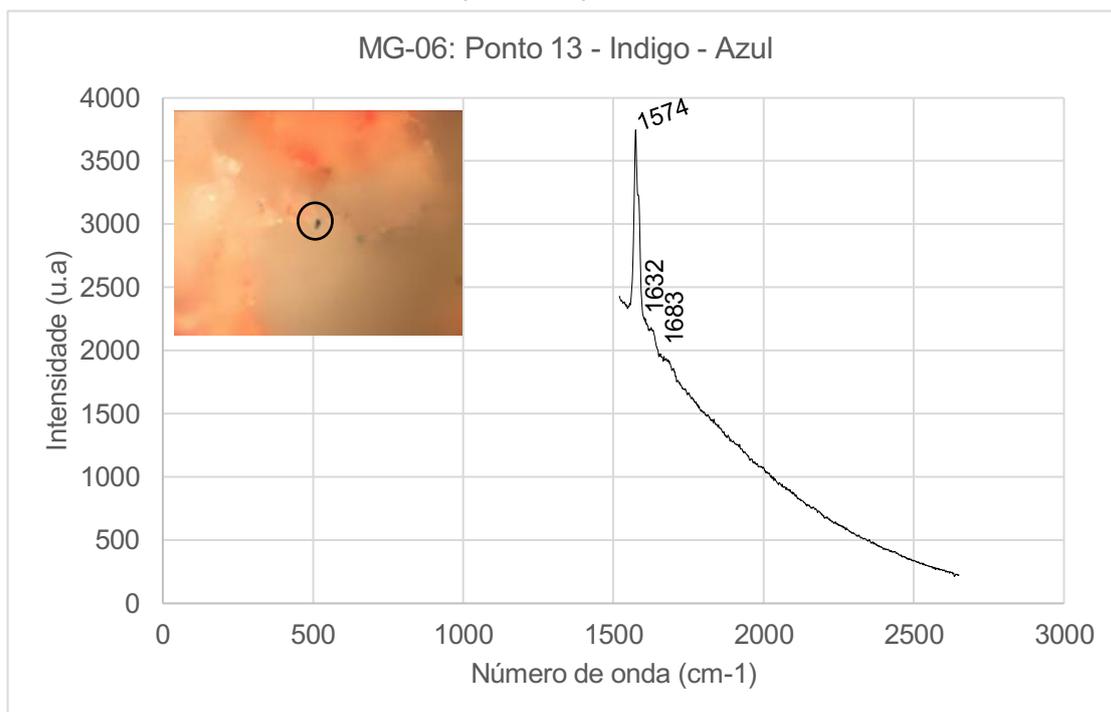


Gráfico 25: Localizada no mesmo ponto 12 (Figura 86) na faixa espectral de: 650-1520cm⁻¹. Equipamento de Raman modelo SENTERRA da marca Bruker. Configurações: Objetiva: 50x; Comprimento de onda do laser: 785nm; Energia: 10 mW; Rede de difração: 1200b; Faixa Espectral: 650-1520-cm-1; Abertura 25x 1000µm; Resolução: ~3-5 cm⁻¹; Coadições: 2; Tempo em cada medida: 50s; Quantidade de pontos: 1 ponto



5.3. Introdução a obra Vênus e Amores

A segunda obra em destaque, de autoria também desconhecida, recebe a denominação de "Vênus e Amores". Trata-se de uma cópia da pintura intitulada "O Repouso de Vênus e de Vulcano"¹⁷⁹², produzida entre 1621 e 1633, de autoria de Francesco Albani (1578-1660), caracterizada como pertencente aos movimentos Maneirista e Barroco no estilo Clássico, que se encontra atualmente no Museu do Louvre¹⁷⁹³. De acordo com as informações fornecidas pelo Museu Nacional de Belas Artes.

A composição apresenta Vênus, em seu leito, com vestes sobre o corpo e cercada de amores. Aos pés da cama, dois deles fazem setas e, ao centro, outros atiram flechas em um animal que está sobre as árvores. A direita, dois amores amolam as setas e, ao lado da cama, Vulcano, sentado ao chão, observa a cena.¹⁷⁹⁴

No entanto, evidenciam-se disparidades substanciais em comparação com a obra original (Figura 88). Isso ocorre porque a cópia pertencente ao MNBA (Figura 87) não possui alguns elementos fundamentais, como, por exemplo, a figura da deusa Diana na porção superior direita da obra, presente na pintura original de Albani.

Figura 87: Obra "Vênus e Amores" pertencente ao MNBA, pintura a óleo sobre tela, autor desconhecido, 69,3 x 114,5 cm com espessura de 2,5 cm aproximadamente, Data estimada de produção entre o século XVII e XVIII. Fotografia do autor.



¹⁷⁹² Tradução nossa. [Original] "Le Repos de Vénus et de Vulcain, dit aussi à tort Le Feu". LOUVRE, 2023. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062425>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2023.

¹⁷⁹³ LOUVRE. 2023.

¹⁷⁹⁴ Pesquisa realizada no SIMBA/DONATO em 7 de outubro de 2019 e 6 de outubro de 2021., SIMBA/DONAT, 2021, p. 1.

Figura 88: Obra “Le Repos de Vénus et de Vulcain, dit aussi à tort Le Feu”, Francesco Albani, óleo sobre tela, 2,03 x 2,52 m, 1621- 1633 (Passou por transposição da tela).
Fonte: Louvre, RMN-Grand Palais; Franck Raux, 2009.



Etienne Baudet, um gravador renomado da corte de Louis XIV, foi o primeiro a criar gravuras dessa obra de Francesco Albani¹⁷⁹⁵. No catálogo de Estampas do rei D. João V, compilado por Pierre Jean Mariette e publicado por Marie Thérèse Mandroux-França, quatro dessas gravuras de Baudet são destacadas, fazendo parte da coleção do rei de Portugal¹⁷⁹⁶. A série intitulada "Fable des amours de Venus et d'Adonis" foi produzida por Baudet durante sua estadia em Roma. Essas gravuras narram a história de Vênus tentando conquistar Adonis¹⁷⁹⁷, com episódios que incluem sua preparação, a fabricação de flechas pelos cupidos, o encontro de Adonis com Vênus adormecida e a vingança das ninfas de Diana contra os cupidos adormecidos¹⁷⁹⁸.

¹⁷⁹⁵ Apresentada em 2010 no Congresso internacional Santos Simões, que ocorreu na Faculdade de Letras de Lisboa. CORREIA, 2010, p. 167-168.

¹⁷⁹⁶ FRANÇA, Marie Thérèse Mandroux; PRÉAUD, Maxime. *Catalogues de la collection d'Estampes de Jean V, Roi de Portugal, par Pierre-Jean Mariette*, vol. III, Lisbonne-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996 apud CORREIA, 2010, p. 167.

¹⁷⁹⁷ Descrita por Mariette como "Fable des amours de Venus et d'Adonis". CORREIA, 2010, p. 167.

¹⁷⁹⁸ CORREIA, 2010, p. 167-168.

Figura 89: Gravura “The Loves of Venus and Adonis” de Benoit Audran the Elder, executada em Paris, anterior a 1741, localizada no Metropolitan Museum of Art, n. de identificação: 25.62.46r(a). Fotografia pertencente ao Harris Brisbane Dick Fund, 1925.



Em Albanus, aos pés do Monte Etna, Vênus oferece uma recompensa a quem submeter o Caçador Adônís; imediatamente, os amores se dividem em grupos. Uns forjam flechas, outros as afiam.

Um molda seu arco, outro enche sua aljava. Os mais ágeis erguem uma pequena árvore. E o coração, tornado alvo de suas novas flechas, recebe feridas mortais de todas as partes.

Mas enquanto Vênus, ao lado de seu esposo, admira sorrindo a precisão dos tiros, Diana nos céus, com um tom cheio de raiva, ameaça punir as crianças e a mãe¹⁷⁹⁹.

A pintura original foi encomendada em 1621 por Ferdinando Gonzaga, o sexto duque de Mântua, para decorar a Villa Favorita. Entre 1663 e 1665, tornou-se parte da

¹⁷⁹⁹ Tradução nossa. [Original] “Albanus in at Pinx au pied du Mont Etna Venus propose un pris a qui luy soumettra le Chasseur Adonis; aussitôt les amours en troupes se divisent Les uns forgent des traits les autres les aiguisent

L'un arrondit son arc, l'autre emplit son Carquois, les plus prompts sur un arbre éleuent un pauois; Et le Coeur mis en but a leurs fleches nouvelles reçoit de toutes parts der blessures mortelles.

Mais pendant que Venus auprès de son Epoux admire en souriant la justesse des Coups, Diane dans les airs d'un ton plein de colere menace de punir les Enfants et la Mere. “. METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Gravura intitulada “The Loves of Venus and Adonis” de Benoit Audran the Elder, executada em Paris, anterior a 1741, n. de identificação: 25.62.46r(a), 2023. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/369378>. Acessada em: 25 de março de 2023.

coleção de Paolo Francesco Falconieri em Florença. E posteriormente, entre 1684 e 1685, foi adquirida por Luís XIV e incorporada ao Grande Gabinete de Monsenhor em Versalhes¹⁸⁰⁰.

Esta obra faz parte de um conjunto composto por quatro pinturas (Figura 88; Figura 90; Figura 91; Figura 92). Outras versões deste trabalho podem ser encontradas na Gemäldegalerie em Dresden, na Galeria Borghese em Roma e na Galeria Corsini, além de exemplares que integram coleções privadas e museus, como o Museu Herzog Anton Ulrich em Brunswick, o Museu de Belas Artes de Chambéry e o Museu Nacional do Castelo de Fontainebleau. Esse conjunto também foi objeto de gravuras realizadas por Benoit Audran the Elder (Figura 89), Etienne Baudet em 1672, J.F. Delegorgue-Cordier, C. Normand em Londres, em 1829, e A. Réveil em Duchesne, em 1832¹⁸⁰¹.

Figura 90: Obra “La Toilette de Vénus, dit aussi à tort L’Air”, Francesco Albani, óleo sobre tela, 2,02 X 2,52 m, 1621- 1633. Fonte: Louvre, RMN-Grand Palais; Franck Raux, 2009.



¹⁸⁰⁰ LOUVRE, 2023.

¹⁸⁰¹ *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, Italie, Espagne...*, II, Paris, 1981, p. 140; LOIRE, 1996, p. 53 apud Ministério da Cultura da França, 2021. Disponível em: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE024651>. Acessado em: 19 de julho de 2021.

Figura 92: Obra "Adonis conduit près de Vénus par les amours, dit aussi à tort L'Eau", Francesco Albani, óleo sobre tela, 2,03 x 2,52 m, 1621- 1633. Fonte:Louvre, RMN-Grand Palais; Franck Raux, 2009.



Figura 91: Obra "Les Amours désarmés par les nymphes de Diane, dit aussi à tort La Terre", Francesco Albani, óleo sobre tela, 2,02 X 2,27 m, 1621- 1633. Fonte:Louvre, RMN-Grand Palais; Franck Raux, 2009.



Quando, em 1621, Albani criou um ciclo de quatro obras para o Duque Ferdinando Gonzaga, o projeto baseava-se em uma série anterior conhecida como série Borghese¹⁸⁰², obras produzidas no início do século XVII¹⁸⁰³.

Ambas as séries provavelmente encontram sua inspiração na obra "Eikones" do filósofo Filóstratos, originário de Lemnos. Nessa, são narrados os jogos dos cupidos nas quatro estações: o lançamento das maçãs na primavera, a forja no verão, a despedida de Vênus de Adônis no outono e o sono no inverno¹⁸⁰⁴.

Até as descobertas arqueológicas em Herculano e Pompéia durante o século XVIII, o "Eikones" representava uma das principais fontes de temas clássicos utilizados como inspiração na pintura. Este livro compreendia 65 descrições de pinturas que supostamente faziam parte de uma galeria existente em Nápoles, visitada por Filóstrato por volta do ano 220 d.C. A obra detinha considerável popularidade na Itália, sobretudo após sua tradução realizada por Demetrios Moschos, estudioso grego, em 1505, a pedido de Isabella D'Este de Mântua. Desde então até o século XIX, muitos artistas, como Rafael e Moritz von Schwind, utilizavam-no na pintura clássica por um processo de "tradução" das descrições de Filóstrato, ou seja, recriando as obras com base nas narrativas do autor¹⁸⁰⁵.

Entretanto, durante o século XVIII, à medida que os estudos dos antiquários ganhavam profundidade em diversos centros europeus, começou a surgir uma desconfiança em relação a essa fonte. Alegava-se que as descrições da galeria de Nápoles no século 220 d.C. de Filóstrato eram simples exercícios de retórica desprovidos de qualquer fundamento material. Essa controvérsia em torno da existência real ou fictícia da galeria perdurou ao longo do século XIX, envolvendo diversos estudiosos¹⁸⁰⁶.

5.3.1. Francesco Albani: Breve Histórico

A trajetória artística de Albani é detalhadamente documentada por meio de biografias escritas por seus contemporâneos, incluindo Mancini (1621), Scannelli (1657), Sandrart (1675), Passeri (1678) e, notavelmente, Malvasia (1678). Além disso,

¹⁸⁰² GALERIA BORGHESE, 2022. [Online] Disponível em:

<https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/toilette-of-venus-spring>. Acessado em: 20 de julho de 2022.

¹⁸⁰³ SCHAACK, E. Van. *Francesco Albani (1578-1660)*, 1969, p. 267-270, apud GALERIA BORGHESE, 2022.

¹⁸⁰⁴ GALERIA BORGHESE, 2022.

¹⁸⁰⁵ MATTOS, 2006, p. 107

¹⁸⁰⁶ LEHMANN-HARTLEBEN, 1941, p. 16-44; BRYSON, 1994, p. 255-83 apud MATTOS, 2006, p. 107-108.

o trabalho de Catherine Puglisi de 1983¹⁸⁰⁷ reúne uma quantidade significativa de evidências documentais, como cartas, contratos e inventários. Essa rica documentação permite a construção de uma cronologia sólida, mesmo diante das complexidades decorrentes da existência de réplicas e cópias produzidas para colecionadores privados em datas posteriores às obras originais¹⁸⁰⁸.

Albani começou sua formação artística em 1590 sob a orientação de Denys Calvaert, em Bolonha, onde trabalhou ao lado de Guido Reni e Domenichino¹⁸⁰⁹. Inicialmente, produziu pequenas pinturas em cobre, que foram vendidas sob o nome de Calvaert. Posteriormente, ele se juntou à academia dos Carracci, seguindo os passos de Annibale e Agostino Carracci. Durante seu período de aprendizado, Albani adquiriu habilidades em afrescos e as convenções da pintura religiosa, enquanto os Carracci se preparavam para estabelecer-se em Roma. Seus primeiros sucessos foram alcançados nesses gêneros, tanto em Bolonha quanto em Roma, para onde ele se mudou em 1601, acompanhando Guido Reni¹⁸¹⁰.

Embora não tenha participado diretamente na Galleria Farnese, o artista desempenhou um papel essencial como assistente principal de Annibale Carracci na decoração da Capela Herrera e nas lunetas Aldobrandini¹⁸¹¹. Posteriormente, recebeu comissões importantes para afrescos em locais renomados, como os palácios Mattei, Verospi e Giustiniani, além de trabalhar na igreja de Santa Maria della Pace, no período entre 1606 e 1614. Suas criações monumentais eram caracterizadas por composições clássicas, figuras idealizadas e uma iconografia refinada e erudita, refletindo assim a forte influência dos Carracci. Ao mesmo tempo, essas obras conferiram a Albani uma posição de destaque na história da pintura decorativa em grande escala em Roma¹⁸¹².

Foi pouco antes de seu retorno definitivo a Bolonha, em 1617, que Albani desenvolveu um estilo mais pessoal, evidenciado em obras que demonstram uma harmonia entre figuras e paisagens¹⁸¹³. Esse estilo foi influenciado pela tradição Romano-Bolonhesa, que remonta às lunetas Aldobrandini e por Domenichino, possuindo também referência nas obras de Ticiano. Esse classicismo idílico constitui o aspecto mais singular da arte de Albani, no qual ele esclareceu suas conexões com a tradição de paisagem de inspiração nórdica praticada em Roma no início do século XVII,

¹⁸⁰⁷ Cf. MALVASIA, 1678.; PUGLISI, 1999.

¹⁸⁰⁸ MALVASIA, 1678, p. 223-294; PUGLISI, 1999, p. 448.

¹⁸⁰⁹ Idem, 1678, p. 223-229; idem, 1999, p. 449.

¹⁸¹⁰ Id, 1678, p. 223-229; Id, 1999, p. 449.

¹⁸¹¹ MALVASIA, 1678, p. 223-229; PUGLISI, 1999, p. 449.

¹⁸¹² Idem, 1678, p. 223-229; Idem, 1999, p. 449.

¹⁸¹³ PUGLISI, 1999, p. 449.

ao mesmo tempo em que estabeleceu vínculos com a literatura contemporânea. Além disso, reforçou suas relações com as criações de Claude Lorrain¹⁸¹⁴.

A carreira de Albani pode ser dividida em fases distintas. A partir de 1617, o artista empreendeu a criação dos quatro grandes ciclos de pinturas encomendados pela família Borghese, além de uma série de pequenas pinturas de gabinete. No entanto, seu trabalho não se limitou a essas comissões, dedicando-se à produção de obras de altar para igrejas em Bolonha e nas regiões vizinhas¹⁸¹⁵.

Embora suas pinturas religiosas estivessem em sintonia com as tradições devocionais convencionais, Albani introduzia frequentemente elementos iconográficos originais, contribuindo para a riqueza simbólica de suas composições. Essa característica destacou-o ao lado de artistas como Guido Reni e Guercino¹⁸¹⁶.

Albani morou aproximadamente dezoito anos em Roma, entre 1610 e 1617. Em 1618, ao retornar a Bolonha após a morte de sua primeira esposa, Francesco Albani casa-se novamente, desta vez com uma jovem chamada Doralice, da família Fioravanti. O casamento foi acompanhado de um dote no valor de dez mil liras, equivalente à metade do que ele havia recebido no casamento anterior¹⁸¹⁷.

Com sua segunda esposa, teve doze filhos. Tanto Doralice quanto as crianças serviam de modelo para as pinturas. A maioria das representações de Vênus e dos cupidos guardavam seus traços¹⁸¹⁸.

[...] mas também nas posturas e nas cenas mais difíceis e vibrantes, sabendo habilmente fazê-los parecer suspensos, com fraldas e faixas ajustando-os e sustentando-os, até que o desejado e bem observado efeito fosse alcançado. Quanto à sua graça, de rostos belos e nobres, em consonância com sua família, não me será difícil persuadir quem passa o dia retratando-os em suas pinturas, já que retratos e pinturas desses mesmos, que eram vistos vivos diariamente, existiam em grande número, a ponto de poder contar doze vivos ao mesmo tempo[...]"¹⁸¹⁹.

O aumento constante da produção de Albani no último terço de sua carreira foi, em parte, motivado pela necessidade de assumir as dívidas deixadas por seu irmão mais velho, que faleceu em 1646. "Seus primeiros biógrafos descrevem essa produção

¹⁸¹⁴ PUGLISI, 1999, p. 449.

¹⁸¹⁵ Idem, 1999, p. 449.

¹⁸¹⁶ Id, 1999, p. 449.

¹⁸¹⁷ MALVASIA, 1678, p. 230.

¹⁸¹⁸ Idem, 1678, p. 230.

¹⁸¹⁹ Tradução nossa. [Original]" ma nelle attitudini, e ne' scorti più difficili, e viuaci, sapendo giudiciosamente farglii veder sospesi, con pannolini, e bende accomodandoli, e sostenendoli, fin'a che il bramato effetto ben' osservato n'avesse, e colto. Quanto poi graziosi fossero, d' un bel volto, e d'aria nobile, alla sua famile, non mi si renderà difficile il persuaderlo a chi tutto il dì per tali nelle di lui pitture può affigurarli, essendovi appunto ritratti, e dipinti que'stessi, che viui giornalmente avanti; e questi in tal numero, che dodici nello stesso tempo [...]" MALVASIA, 1678, p. 230.

como quase mecânica, e as obras desse período são obviamente as que apresentam os maiores problemas de atribuição e datação¹⁸²⁰.

Apesar das dificuldades em determinar a autoria e a cronologia das pinturas de sua fase tardia, as ideias artísticas de Albani indicam que ele manteve uma concepção flexível de sua arte até o final da vida. Compartilhando essas ideias com seus discípulos, incluindo Sacchi, Mola e Cignani, que se tornaram pintores renomados. A diversidade de estilos e abordagens artísticas desses alunos sugere que o ensino de Albani não limitava a liberdade de expressão¹⁸²¹.

Em complementação, os anos iniciais da carreira de Albani, especialmente até 1617, permanecem desafiadores aos estudiosos, devido à influência significativa que Annibale Carracci e seus discípulos imediatos exerceram sobre o artista nesse período, tornando-os mais complexos de se diferenciar. A obra de Albani na órbita de Carracci ainda é objeto de investigação e debate entre os estudiosos¹⁸²².

5.3.2. Aspectos técnicos nas obras de Albani

A Accademia degli Incamminati, fundada pelos artistas italianos Annibale e Agostino Carracci em conjunto com seu primo Ludovico no início de 1580, destacou-se por sua abordagem revolucionária no ensino de arte. A academia enfatizava o "caráter individual de cada um de seus alunos", baseando seu ensino "no estudo em primeira mão da natureza e na compreensão científica de seus efeitos, conforme encontrados nos escritos de Leonardo"¹⁸²³. Essa abordagem influenciou artistas como Domenichino, Guercino, Albani, Guido Reni e Lanfranco. Os Carracci e seus alunos bolonheses tiveram um impacto significativo na história da pintura, especialmente quando se mudaram para Roma¹⁸²⁴.

A obra "Santa Margarida" de Annibale Carracci, pintada no final do século XVI, foi a primeira executada por ele em Roma. A representação naturalista da figura e da profundidade cênica contrastava com as obras contemporâneas de Calvaert. Este último adotava uma abordagem maneirista, escondendo as pinceladas visíveis e buscando um acabamento suave e precioso, enquanto a Academia dos Carracci

¹⁸²⁰ Tradução nossa. [Original] "His early biographers describe this production as almost machine-like, and the works of this period are obviously the ones that pose the greatest problems of attribution and dating." PUGLISI, 1999, p. 449.

¹⁸²¹ Idem, 1999, p. 449.

¹⁸²² Id, 1999, p. 449.

¹⁸²³ Tradução nossa. [Original] "Respecting the individual character of each of its students, and basing its teaching firmly on the first-hand study of nature and a scientific understanding of its effects as found in the writings of Leonardo." GLANVILLE, 2013, p. 32.

¹⁸²⁴ GLANVILLE, 2013, p. 32.

enfatuava tanto os aspectos práticos quanto intelectuais da pintura, destacando, em particular, a execução da obra¹⁸²⁵.

Para Horsin-Déon¹⁸²⁶, este movimento estava definido como pertencente à terceira escola, a dos Carracci, incluída no segundo período da arte italiana correspondente ao final do século XVI e meados do século XVII, aproximadamente. Nessa época, os líderes das escolas de arte eram reconhecidos em toda a Europa. Seus ensinamentos eram amplamente procurados, e seus alunos seguiam os princípios estabelecidos por seus mestres¹⁸²⁷.

A habilidade manual conta como uma das grandes qualidades. A ingenuidade da execução desaparece quase totalmente nas obras artísticas. Ainda encontramos a verdade aí, mas muitas vezes ela se mostra com demasiada pretensão. O artista desta época quer surpreender com efeitos mágicos e quer deslumbrar com o brilho que arranjos calculados dão à cor.¹⁸²⁸

Nesse sentido, Horsin-Déon, em meados do século XVIII na França, observava que as variações produzidas pelas diversas referências ensinadas nessa escola demandavam atenção por parte dos restauradores¹⁸²⁹. O segundo período da arte italiana representou uma mudança substancial em todo o processo. Evidenciava-se na abordagem adotada pelos artistas a transição entre o primeiro e o segundo período, frequentemente caracterizado como Maneirista. Nesse momento, era comum os artistas empregarem a tinta de forma tímida nas áreas mais claras das obras e, gradualmente, por meio de técnicas de transparência, explorarem o uso do claro-escuro. Dessa forma, o desenho inicial e o esboço adquiriam maior amplitude e simplicidade¹⁸³⁰.

Os tons das primeiras camadas da pintura constituíam, por si só, o elemento principal da obra. Impastos eram aplicados nas áreas intensamente iluminadas; no entanto, eram atenuados nas regiões sombreadas. Esmaltes, habilmente harmonizados entre si, davam forma às sombras e aos meios-tons¹⁸³¹.

Para alcançar com êxito a restauração de obras do segundo período, Horsin-Déon¹⁸³² indicava que era essencial proceder com cuidado na restauração dos estratos subjacentes. Nessas áreas, o restaurador deveria reproduzir o tom local e, em

¹⁸²⁵ GLANVILLE, 2013, p. 32.

¹⁸²⁶ HORSIN-DÉON, 1851, p. 149.

¹⁸²⁷ Idem, 1851, p. 149.

¹⁸²⁸ Tradução nossa. [Original] "L'habileté de la main y compte comme l'une des grandes qualités. La naïveté d'exécution dis-paraît presque entièrement dans les œuvres artistiques. On y rencontre encore la vérité, mais elle s'y montre souvent avec trop de prétention. L'artiste de cette période veut étonner par des effets magiques et veut éblouir par le brillant que des dispositions calculées donnent à la couleur.". HORSIN-DÉON, 1851, p. 149.

¹⁸²⁹ Idem, 1851, p. 149.

¹⁸³⁰ Ibidem, 1851, p. 149-150.

¹⁸³¹ HORSIN-DÉON, 1851, p. 150.

¹⁸³² Ibidem, 1851, p. 150-151.

seguida, reintegrá-las por meio de camadas de glacis. Segundo o autor¹⁸³³, a falta de adesão a esse procedimento resultaria na impossibilidade de alcançar uma transição harmoniosa entre a parte restaurada e o conjunto da obra. Isso ocorreria porque, ao utilizar outra abordagem, seria necessário ampliar o retoque sobrepondo as porções preservadas da pintura.

A busca por um acabamento que se assemelhasse ao mármore nas representações figurativas era um objetivo perseguido pelos artistas maneiristas¹⁸³⁴. Os Carracci, em sua abordagem, rejeitavam a busca por um acabamento que estivesse distante da natureza, enfatizando a necessidade de uma relação mais próxima com a realidade¹⁸³⁵. A imprimatura servia como pano de fundo para as figuras, que eram definidas por meio de contornos. Pigmentos pretos eram incorporados às tonalidades da pele para criar sombras frias, aproximando-as dos aspectos visuais das esculturas, em vez de representar fielmente as nuances naturais da pele. Esse estilo foi denominado pelos Carracci como “maneira statuina”¹⁸³⁶.

Por outro lado, no retrato de 'Santa Margarida', a textura da tela era apenas parcialmente encoberta por uma camada de base de preparação escura e terrosa. Nesse caso, a luz e a sombra, em vez de contornos definidos, eram responsáveis por moldar as formas. O fundo escuro atuava como um tom médio, conferindo profundidade de maneira mais natural¹⁸³⁷.

A aplicação da tinta geralmente era espessa e visível, e a carnação transmitia a sensação de calor, harmonizada com as sombras frias por meio de camadas semitransparentes, exibindo a “verdadeira cor da carne”¹⁸³⁸ que Annibale Carracci admirava nas obras de Correggio. Isso transformava a representação em uma realidade subjetiva¹⁸³⁹.

Vale notar que, na década de 1620, Francesco Albani estava em processo de transição em relação à sua paleta de cores. Embora tenha mantido as cores básicas, como vermelho, azul e dourado, Albani aumentou a luminosidade de cada uma delas em vários tons. Consequentemente, as obras desse período, quando observadas em seu contexto, não parecem pesadas ou sombrias¹⁸⁴⁰.

Não somente Albani, Scannelli¹⁸⁴¹ atribuiu a mudança na técnica de Guido Reni à observação das deteriorações e escurecimentos das pinturas iniciais dos Carracci.

¹⁸³³ HORSIN-DÉON, 1851, p. 150-151.

¹⁸³⁴ GLANVILLE, 2013, p. 45-48.

¹⁸³⁵ Idem, 2013, p. 45-48.

¹⁸³⁶ Id, 2013, p. 45-48.

¹⁸³⁷ GLANVILLE, 2013, p. 48.

¹⁸³⁸ Tradução nossa. [Original] “colorito di vera carne”. GLANVILLE, 2013, p. 48.

¹⁸³⁹ GLANVILLE, 2001, p. 48.

¹⁸⁴⁰ PUGLISI, 1999, p. 32

¹⁸⁴¹ SCANNELLI, 1652, p. 114 apud GLANVILLE, 2013, p. 51.

Reni adotou uma abordagem que consistia em cobrir a camada de base de preparação vermelha com uma camada de cor-de-rosa pálido, o que permitiu que a pintura mantivesse sua luminosidade ao longo do tempo. Consequentemente, outros artistas como Francesco Albani também passaram a adotar fundos mais claros em suas obras¹⁸⁴².

No entanto, vale pontuar que, segundo Malvasia¹⁸⁴³, a diferença nas abordagens de Ludovico Carracci e Annibale Carracci residiam no aspecto de que a pintura de Annibale apresentava cores vibrantes e realistas na carnação, desenvolvida por meio de camadas sobrepostas, produzindo um aspecto fresco ao longo do tempo, enquanto a de Ludovico, que tinha sido pintada diretamente “alla prima”¹⁸⁴⁴, afundou na tela e perdeu seu efeito intencional. Para mitigar os problemas associados aos fundos escuros, muitos artistas recorreram à criação de uma camada intersticial¹⁸⁴⁵ entre a base de preparação e a pintura, como um esboço ou camada de bloqueio preliminar, a fim de evitar a absorção excessiva do fundo e seu consequente escurecimento¹⁸⁴⁶.

A busca pela “união perfeita” com a natureza na pintura exigia que a obra fosse executada com meticulosidade, alcançando a ilusão de realidade e profundidade por meio de uma observação detalhada. Por outro lado, Francesco Albani reconhecia que essa abordagem não era adequada para obras de grande escala vistas a uma distância maior¹⁸⁴⁷.

Nessas pinturas em maior escala, o alto acabamento da pintura maneirista, no qual os traços do artista eram apagados completamente, não estava mais em sintonia com a estética da época. A preferência era dada à habilidade de criar a ilusão desse alto acabamento no olho do observador por meio da aplicação de diferentes tons de tinta de forma livre e espessa, o que, visto à distância, resultava na união e mistura desejadas semelhantes à natureza¹⁸⁴⁸.

5.3.3. Vênus e Amores no mercado de arte europeu entre 1790 e 1816.

De maneira análoga à condução da pesquisa no Getty Provenance Index em relação à obra "Morte de Germânico", conduzimos uma investigação referente às cópias e obras produzidas por Francesco Albani. Filtramos as descrições que incorporavam a

¹⁸⁴² GLANVILLE, 2013, p. 51.

¹⁸⁴³ MALVASIA, 1678, p. 267 apud GLANVILLE, 2013, p. 51.

¹⁸⁴⁴ Idem, 2013, p. 51.

¹⁸⁴⁵ Também denominada de imprimatura.

¹⁸⁴⁶ GLANVILLE, 2013, p. 51-52.

¹⁸⁴⁷ Idem, 2013, p. 51-52.

¹⁸⁴⁸ GLANVILLE, 2013, p. 32.

representação de Vênus em alguma das cenas pertencentes ao ciclo do Louvre, que foram objeto de transações comerciais na Europa. Esta consulta abrangeu o período entre 1790 e 1816. Destaca-se que a escolha desse intervalo temporal ocorreu porque consideramos que Lebreton assumiu o cargo de administração das coleções do Louvre em 1798¹⁸⁴⁹, conforme observado no terceiro capítulo. Portanto, até aquele momento, não havia a intenção de formar uma coleção para a Academia de Belas Artes que seria construída no Rio de Janeiro.

Em 1806, durante um leilão na casa Cassano em Londres, uma obra de Albani intitulada "Venus, Cupids, and Vulcan" foi apresentada. O preço final de venda foi modesto, totalizando 4 libras e 4 pence. Infelizmente, os detalhes relacionados ao comprador dessa obra permanecem desconhecidos¹⁸⁵⁰.

Em 1811, também em Londres, outra obra, intitulada "Vulcan and Venus couchant, and Cupids bearing a shield with the device of Love, in a Landscape", foi colocada à venda. A pintura, que exibia Vênus em um cenário bucólico, atraiu um preço substancial de 25 libras e 4 pence. Rigo, identificado como o vendedor, não conseguiu concluir a transação, e a obra permaneceu como não vendida¹⁸⁵¹.

Em 1813, durante um leilão realizado em Bruxelas, na Bélgica, pela casa de leilões Man (Louis), foram apresentadas ao público duas cópias de obras de Albani. Uma delas descrita como "Deux Tableaux qui représentent les Elémens, Vénus à sa toilette. Vénus ordonne aux Amours de forger de nouveaux traits pour blesser le cœur d'Adonis", as obras foram vendidas por 150 francos cada. O comprador, identificado como Denis, as adquiriu¹⁸⁵². Essa venda destaca a valorização das obras de Albani na primeira década do século XIX.

Em 1814, uma obra intitulada "Venus et l'Amour", avaliada em 100 francos, foi registrada no inventário da Imperatriz Joséphine, esposa de Napoleão Bonaparte, e fazia parte da coleção do Château de Malmaison, em Rueil-Malmaison, na França. O comprador original, cujo nome consta como Tascher Lapagerie, era a própria Joséphine. O beneficiário indicado referia-se à Duquesa de Saint-Leu, um pseudônimo para o Príncipe Eugène de Beauharnois, filho de Joséphine, e Madame Hortense¹⁸⁵³. Este

¹⁸⁴⁹ DIAS, 2006, p.304.

¹⁸⁵⁰ Getty. Catálogo de Venda Br-419, Lote 0011. London: Auction House Cassano (Alexander), 1806. Disponível em: <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>. Acessado em: 16 de junho de 2021.

¹⁸⁵¹ Getty. Catálogo de Venda Br-901, Lote 0003, não vendida. Londres: Rigo, 1811. Disponível em: <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>. Acessado em: 16 de junho de 2021.

¹⁸⁵² Getty. Catálogo de Venda B-219, Lote 0002. Londres: Vendedor: Roy, François de; Comprador: Denis em Bruxelas, 1813. Disponível em: <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>. Acessado em: 16 de junho de 2021.

¹⁸⁵³ Getty. Número de Inventário do documento no arquivo F-243, Pagina 161, Item 0207. Paris: Proprietária: Marie Joséphe Rose Tascher Lapagerie [Imperatriz Joséphine]; Beneficiária: Duquesa de Saint-Leu

registro destaca o valor atribuído à arte de Albani pelos altos círculos da corte napoleônica, em um contexto próximo à aquisição das obras para a AIBA.

Notam-se nesses registros três pontos interessantes relacionados a essa obra. Em primeiro, há uma gradativa valorização desse ciclo na década inicial de 1800. Além disso, destaca-se a valorização do artista e do tema pela alta corte francesa. Por fim, a atribuição do título no registro de 1814 aproxima-se da designação observada na Lista Lebreton de 1815¹⁸⁵⁴.

5.3.4. Histórico da obra *Vênus e Amores* na AIBA/ENBA/MNBA

Os registros históricos do arquivo do MNBA relacionados à obra "*Vênus e Amores*" proporcionam um panorama de sua trajetória ao longo das décadas, revelando informações essenciais pertinentes às exposições que participou, à atribuição autoral e às intervenções restaurativas. A análise desses registros é crucial para compreendermos o percurso da obra no contexto institucional.

No ano de 1840, identificamos a primeira exposição na qual a obra "*Vênus e Amores*" (Figura 87), uma cópia da obra original "*O Repouso de Vênus e de Vulcano*"¹⁸⁵⁵ de Francisco Albani, fez parte das Exposições Gerais na Academia Imperial de Belas Artes. É importante ressaltar que o catálogo de 1836 não estava disponível para consulta; portanto, utilizamos uma obra que cataloga as exposições entre 1836 e 1941¹⁸⁵⁶ como material auxiliar. Nesse levantamento, observamos que a obra não foi exposta em 1836 e 1860¹⁸⁵⁷.

Nessa primeira exposição, a obra recebeu o título "*Vênus e Amores*", uma tradução da denominação conferida na lista de pinturas adquiridas por Lebreton, "*Vénus et le Amours*"¹⁸⁵⁸. Estava localizada na Sala n. 7, o Gabinete do Diretor, e foi descrita como pertencente à Escola Bolonhesa. A autoria é atribuída a Francisco Albani, e não foi mencionado que se tratava de uma cópia. Além da descrição, foram fornecidas

[Príncipe Eugène de Beauharnois, Madame Hortense], 1813. Disponível em: <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>. Acessado em: 16 de junho de 2021.

¹⁸⁵⁴ Cf. MNBA. Lista Lebreton; Documento: AI-EN 2/Doc1/1-1, 1941.

¹⁸⁵⁵ Tradução nossa. [Original] "*Le Repos de Vénus et de Vulcain, dit aussi à tort Le Feu*". Louvre, 2023.

Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062425>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2023.

¹⁸⁵⁶ Cf. MNBA. Relação dos Catálogos 1836, 1860 e 1893, listas esparsas, incluindo-se as últimas aquisições, Documento MNBA-01, 1941.

¹⁸⁵⁷ MNBA, Documento MNBA-01, 1941, p. 1.

¹⁸⁵⁸ Como observado anteriormente, uma cópia da obra original recebeu a mesma titulação, com uma descrição similar do motivo, e foi adquirida pela Imperatriz Joséphine um ano antes da aquisição das obras por Lebreton mencionadas na lista.

informações relacionadas à vida do artista, destacando seu nascimento em 1578 e seu falecimento em 1660¹⁸⁵⁹.

Em 1843, a pintura é transferida para a Sala n. 1; no entanto, vale observar que nesse catálogo as salas passam a ser referidas apenas por números, perdendo a identificação de sua função. Em complementação, optava-se por separá-las em grupos, associando-as às escolas às quais pertenciam. As informações relativas à Escola Bolonhesa e à autoria de Francisco Albani permanecem inalteradas¹⁸⁶⁰. E nos catálogos de 1845, 1846, 1850 e 1852, a obra é mantida na Sala n. 1, reafirmando sua relação com a Escola Bolonhesa e a autoria de Francisco Albani¹⁸⁶¹.

Figura 93: Fotografia da capa do catálogo expostas na Academia Imperial das Bellas Artes em 1864.



Figura 95: AIBA. Catálogo geral das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes 1864, p. 14. Fonte: Biblioteca Nacional

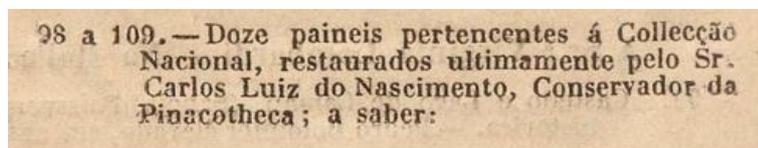
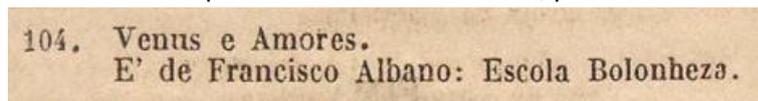


Figura 94: AIBA. Catálogo geral das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes 1864, p. 15.



Apenas em 1864 (Figura 93), o catálogo revela que a obra havia sido submetida a um processo de restauração nos anos anteriores, sob a responsabilidade de Carlos Luiz do Nascimento (Figura 95; Figura 94). Essa informação sugere que a intervenção ocorreu em um intervalo de 12 anos, após a exposição de 1852, sendo novamente exibida somente em 1864. Nesse ano, a obra é mencionada como "Vênus e Amores", sem detalhes específicos relacionados ao local de exposição¹⁸⁶².

Há indícios de que outras obras tenham levado mais de dez anos para serem restauradas. Como exemplo, temos o caso mencionado no comunicado do secretário da AIBA, Mafra, a Carlos Luiz do Nascimento, informando que o diretor da Academia, Tomás Gomes dos Santos, aguardava a entrega do painel que estava há dez anos na oficina de restauração em 1872¹⁸⁶³.

Conforme observado no terceiro capítulo, os procedimentos restaurativos aplicados por Carlos Luiz do Nascimento estavam diretamente relacionados a duas

¹⁸⁵⁹ AIBA, 1840, p. 38.

¹⁸⁶⁰ AIBA, 1843, p. 14.

¹⁸⁶¹ Cf. AIBA, 1845; 1846; 1850; 1852.

¹⁸⁶² AIBA, 1864, p. 15.

¹⁸⁶³ AMDJVI – EBA/UFRJ. Documento n. 3973. Índice onomástico, 1872.

No biênio entre 1860 e 1862, há um aumento no número de intervenções restaurativas, totalizando vinte e oito. Esse incremento sugere um aumento na atividade de restaurações nesse período, ou o início de um processo de estabilização da demanda que se consolidaria apenas nos anos seguintes. Conseqüentemente, o intervalo entre 1862 e 1864 viu uma redução nas restaurações, com 12 ocorrências registradas, aproximando-se da média geral de 15 restaurações por biênio, considerando as obras descritas nos catálogos correspondentes ao período entre 1859 e 1872 (Tabela 9).

Nos anos seguintes, entre 1864 e 1865, houve um mínimo notável, com apenas duas restaurações, sugerindo um período de baixa atividade¹⁸⁷². Os documentos encontrados não apresentam os motivos dessa ocorrência, embora nesse ano tenha se iniciado a Guerra do Paraguai, não foram localizadas relações diretas.

Optamos por enfatizar as listas de compras de materiais datadas de 1863, uma vez que as anteriores foram incorporadas no contexto da execução do restauro da obra "Morte de Germânico". Importa ressaltar que, embora esses documentos não guardem relação direta ou descrição das intervenções ocorridas na obra "Vênus e Amores", especificamente entre os anos de 1852 e 1864, possível intervalo, no qual essa foi submetida a intervenções, as listas de materiais adquiridos para a restauração constituem um valioso recurso para a reconstrução do panorama geral das práticas de conservação e restauração implementadas em meados do século XIX na Academia Imperial de Belas Artes.

Nas listas de janeiro, junho e outubro de 1863¹⁸⁷³, destacam-se quase todos os insumos necessários para as técnicas de transposição, reentelamento, reintegração, limpeza, remoção e aplicação de novo verniz nas pinturas, dentro das técnicas apresentadas por Horsin-Déon e Secco- Suardo. Entre os materiais, consta a aquisição de grades de madeira para os quadros¹⁸⁷⁴, "verniz à tableaux"¹⁸⁷⁵ e broxa chata. Nessa primeira lista, de janeiro de 1863, o total de despesas registrado foi de sessenta e sete mil oitocentos e quarenta réis.

¹⁸⁷² Cf. AIBA, 1865, p. 13.

¹⁸⁷³ Listas de janeiro de 1863; junho de 1863 outubro de 1863; AMDJVI-EBA/UFRJ. Encadernados 6178, Despesas AIBA 1855/1869, p. 169; 186; 195.

¹⁸⁷⁴ HORSIN-DÉON, 1851, p. 16-22; SECCO-SUARDO, 1866, p. 66-100; NICOLAUS, 1999, p. 72-73.

¹⁸⁷⁵ PAIVA (2021, p. 57-58) apresenta a possibilidade de que o "verniz à tableaux" poderia ser o verniz de Mastic ou, possivelmente, um verniz que utilizasse como base a resina da Copaiba. Isso é justificado com base na observação de que a resina de Damar só se tornou regularmente utilizada ao final do século XIX. Além disso, conforme indicado por Ferraz (2017, v.1, p. 198), em Portugal, o verniz de mastic era consistentemente recomendado como verniz preferencial. FERRAZ, 2017, v.1, p. 198.; PAIVA, 2021, p. 57-58.

Em junho do mesmo ano¹⁸⁷⁶, encontramos uma nova compra de materiais adquiridos no armazém de Delfino e Fernandes contendo espírito de vinho¹⁸⁷⁷, cola forte¹⁸⁷⁸, aguarás¹⁸⁷⁹ e pincéis sortidos. Esses materiais eram usados para fins diversos, desde limpeza e preparação de superfícies até a aplicação de vernizes e tintas. O total de despesas nessa lista atingiu noventa e nove mil duzentos e quarenta réis, o mesmo que Nascimento recebia mensalmente de salário.

Em relação à cola forte, conforme observado anteriormente, Jean-Marie Roland, Visconde de la Platière, indicava que no Brasil curtia-se mal as peles animais, empregando-se matéria-prima inferior. No entanto, elogiava a cola feita na Bahia, com os resíduos de couros¹⁸⁸⁰. Considerando essa afirmação, é possível suscitar que, quando encontramos o termo “Cola da Bahia”¹⁸⁸¹, possivelmente, refere-se à aquisição dessa variante nacional.

Outro material que consta na lista de outubro de 1863 é o “Sabão Hespagnol”. A utilização desse produto para a limpeza superficial da pintura, antes da remoção do verniz, é bastante controversa na literatura pesquisada¹⁸⁸². Esse sabão era classificado como pertencente ao grupo de mescla ordinária, composto de soda cáustica como alcali e azeite de oliva como matéria gorda. Isso o tornava semelhante ao sabão em pedra castelhano e ao sabão “madré” ou “marbré” de Marselha, sendo que a principal diferença seria a proporção dos ingredientes utilizados na mistura¹⁸⁸³.

Naquele contexto, o Sabão Hespagnol desfrutava de uma melhor reputação entre os consumidores em comparação com o sabão português. Essa reputação havia sido estabelecida em um período em que a qualidade do sabão produzido em Portugal era baixa, e produtos estrangeiros ganhavam a preferência do mercado. Ao menos em 1849, em Portugal, preferia-se o sabão de Castela por proporcionar resultados superiores e durar mais, o que impactava na relação custo-benefício¹⁸⁸⁴.

¹⁸⁷⁶ AMDJVI-EBA/UFRJ. Encadernados 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1863, p. 186

¹⁸⁷⁷ Utilizado na remoção de vernizes. SEGREDOS NECESSÁRIOS, 1794, Tomo II, p. 25-32.

¹⁸⁷⁸ Utilizada em diversas etapas, e técnicas, para o faceamento, transposição e reentelamento. Conforme mencionado no capítulo 2 e 3, a cola forte é retirada das partes gelatinosas dos animais, os materiais mais comumente empregados incluem restos de peles não curtidas provenientes de curtumes e artigos de couro, bem como peles de coelho sem pelo, tendões, intestinos e até mesmo músculos de diversos tipos de animais. Em resumo, todas as substâncias de origem animal que adquirem uma consistência gelatinosa quando submetidas à fervura em água. DUMAS, 1847, p. 131; SECCO-SUARDO, 1866, p. 567-568.

¹⁸⁷⁹ Utilizada tanto para a remoção do verniz como para a diluição da tinta a óleo.

¹⁸⁸⁰ SIMONSEN, 2005, p. 220.

¹⁸⁸¹ Lista de outubro de 1855. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1855, p. 3.

¹⁸⁸² Cf. SEGREDOS NECESSARIOS, 1794; HORSIN-DÉON, 1851; SECCO E SUARDO, 1866; RISPQUOT, 1890.

¹⁸⁸³ HML. *Revista Universal Lisbonense*, Tomo I, n. 25, 1849, p. 290.

¹⁸⁸⁴ *Ibidem*, Tomo I, n. 25, 1849, p. 289.

Em relação aos pigmentos adquiridos até o ano de 1863¹⁸⁸⁵, as listas incluem: Azul mineral, Amarelo indiano, Azul de Cobalto, Preto marfim, Ocre, Vermelhão Francês e Terra de sombra. Da mesma forma, observamos a aquisição do "Branco de Espanha", sugerindo seu uso como componente na base de preparação, na imprimadura, na formulação de cores e/ou na cobertura das lacunas nas áreas restauradas.

Dentro do contexto da restauração de obras de arte, a "técnica tradicional", conforme explicitado por Bailão¹⁸⁸⁶, envolvia o emprego de uma diversidade de materiais e componentes que têm sido historicamente utilizados. Dentre as cargas frequentemente utilizadas, destacam-se o branco de chumbo, o branco de Espanha (carbonato de cálcio natural), o branco de zinco (óxido de zinco puro), o cré (carbonato de cálcio sintético), o gesso (sulfato de cálcio hidratado), o gesso de Paris (sulfato de cálcio natural) e o caulino. Estes materiais eram empregados não apenas para a composição das bases de preparação e massas de reintegração, mas também para alcançar variações tonais mais claras, assim como na função de agentes secantes. Além disso, outras substâncias como farinha, mel, cera de abelha e leite eram frequentemente adicionadas às composições¹⁸⁸⁷.

Uma particularidade interessante, dá-se na busca constante pela autoria dessa cópia ao longo do tempo. Em 1949, o Dr. Martin S. Soria afirmou: "Não é Albani". Em 1954, Lygia Martins Costa, R. Longhi, F. Bologna, R. Causa, O. Grondoni, N. di Carpegna e O. Ferrari declararam: "Obra de Francesco Albani (1578-1660)". Dioclecio Redig de Campos, em 1969, considerou: "Obra de Escola, ou mais possivelmente cópia". Mina Gregori da Universidade de Florença, entre 1976 e 1977, comentou: "Quadro repintado, é albanesco". Já em setembro de 1989, M. Laclotte afirmou: "Certamente não é Albani"¹⁸⁸⁸.

Entre 1978 e maio de 1982, a pintura "Vênus e Amores" passa por uma nova restauração executada por Magaly Oberlaender. Desde a intervenção executada por Carlos Luiz do Nascimento, passados 114 anos, a obra necessitava de uma nova ação restaurativa. Desenvolveremos esse ponto a seguir, em conjunto com as análises físico-químicas executadas. Considerando esses momentos, destacamos os principais documentos nos quais identificamos dados que nos auxiliassem a caracterizar as intervenções pelas quais a obra passou (Figura 101).

¹⁸⁸⁵ Vale pontuar que essas tintas incluem as adquiridas até 1861 e 1862. Cf. Listas de julho de 1861; julho de 1862. AMDJVI-EBA/UFRJ, Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1861; 1862, p. 133; 163.

¹⁸⁸⁶ BAILÃO, 2015, p. 308-309.

¹⁸⁸⁷ Idem, 2015, p. 308-309.

¹⁸⁸⁸ SIMBA/DONATO, n. de tomo: 1680, 2021.

Figura 101: Desenho esquemático dos documentos localizados que apresentavam os momentos nos quais a obra “Vênus e Amores” passou por restauração.



98 a 109.—Doze painéis pertencentes á Collecção Nacional, restaurados ultimamente pelo Sr. Carlos Luiz do Nascimento, Conservador da Pinacotheca; a saber:

104. Venus e Amores.
E' de Francisco Albano: Escola Bolonheza.

Figura 100: AIBA. Catálogo geral das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes 1864, p. 14. Fonte: Biblioteca Nacional



Figura 100: Laudo técnico da restauração executada na obra “Vênus e Amores” que ocorreu entre 02 de junho de 1978 e 05 de maio de 1982.

5.3.5. Exames Especiais – Análises Físico-químicas da obra “Vênus e Amores”.

A pintura “Vênus e Amores”, pertencente ao MNBA apresenta diferenças significativas em relação a original de Francesco Albani.

Figura 102: Obra original, “Le Repos de Vénus et de Vulcain, dit aussi à tort Le Feu”, Francesco Albani, óleo sobre tela, 2,03 x 2,52 m, 1621- 1633. Fonte: Louvre, RMN-Grand Palais; Franck Raux, 2009.

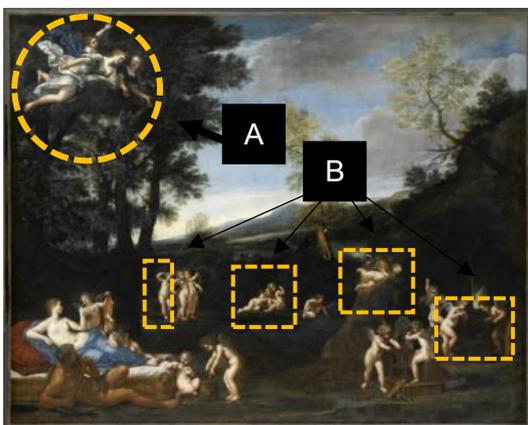
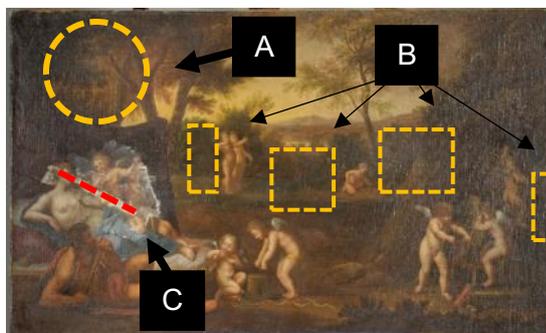


Figura 103: Cópia pertencente ao MNBA, “Vênus e Amores”, pintura a óleo sobre tela, autor desconhecido, 69,3 x 114,5 cm com espessura de 2,5 cm aproximadamente, Data estimada de produção entre o século XVII e XVIII. Fotografia do autor.



Nota-se a ausência de elementos fundamentais na cópia em comparação com a obra de Albani (Figura 88; Figura 103), sendo a mais significativa a ausência da deusa Diana na extremidade superior esquerda da pintura (Figura 88; Figura 103, It. A). Observa-se que a cópia ampliou as imagens do primeiro plano e eliminou seis cupidos (Figura 88; Figura 103, It. B) presentes na cena referenciada. Essas alterações impactam a interpretação da obra e a dinâmica do quadro. Logo, trata-se não de uma reprodução fiel, mas sim de uma interpretação criada pelo copista, cuja execução fica aquém da obra original.

Importa destacar o rasgo proeminente localizado na porção inferior esquerda, do ponto de vista do observador em relação à pintura do MNBA (Figura 88; Figura 103, It. C). Não há registros dessa ocorrência, tampouco de como foi tratada ou do material utilizado. Observa-se que a área afetada foi consolidada de forma emergencial; sugerindo a aplicação de papel japonês no verso seguido pela consolidação com material ceroso por meio de calor (Figura 105). Em complementação, a área apresenta marcas de ferro, indicando a utilização de uma temperatura inadequada no processo de aplicação da cera utilizada no reparo. As informações levantadas sugerem que esse dano é relativamente recente e ocorreu após a última restauração, executada entre 1978 e 1982¹⁸⁸⁹.

Figura 104: Fotografia frontal na faixa do visível da obra "Vênus e Amores".



Figura 105: Fotografia do verso da obra "Vênus e Amores".

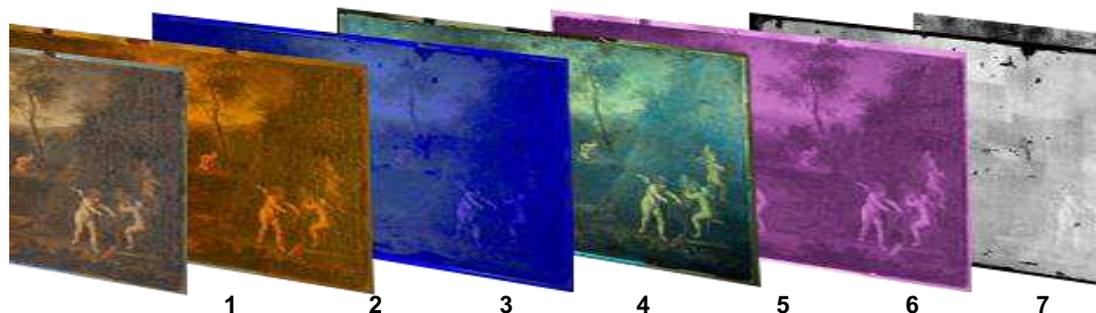


Nesta obra (Figura 104), utilizamos o mesmo método aplicado na investigação da pintura "A Morte de Germânico". Realizamos fotografias nas faixas do visível, ultravioleta (UV) e infravermelho (IR) (Figura 59). Simultaneamente, conduzimos análises organolépticas, tanto na parte frontal quanto no verso (Figura 62; Figura 63), buscando identificar características físicas e facilitar a detecção de intervenções prévias e processos de deterioração em curso. Além disso, digitalizamos informações

¹⁸⁸⁹ OBERLAENDER, Magaly. Ficha de restauração, Vênus e Amores, n. inventário: 6, n. de tomo: 1680, n. de entrada: 650, 1982, p. 1-6.

relacionadas ao Relatório de Restauração¹⁸⁹⁰ associado à obra, arquivado no Laboratório de Restauro do MNBA e disponibilizado no SIMBA/DONATO¹⁸⁹¹.

Figura 106: Imagens geradas para análise da obra Vênus e Amores



Legenda:

- | | | |
|---|-----------------------------|-----------------|
| 1 - Visível (Frente) | 3 - Ultravioleta (365nm) | 6 - MA-XRF |
| 2 - Lâmpada com filamento de tungstênio | 4 - Ultravioleta (254 nm) | 7 - Radiografia |
| | 5 - Infravermelho (1000 nm) | |

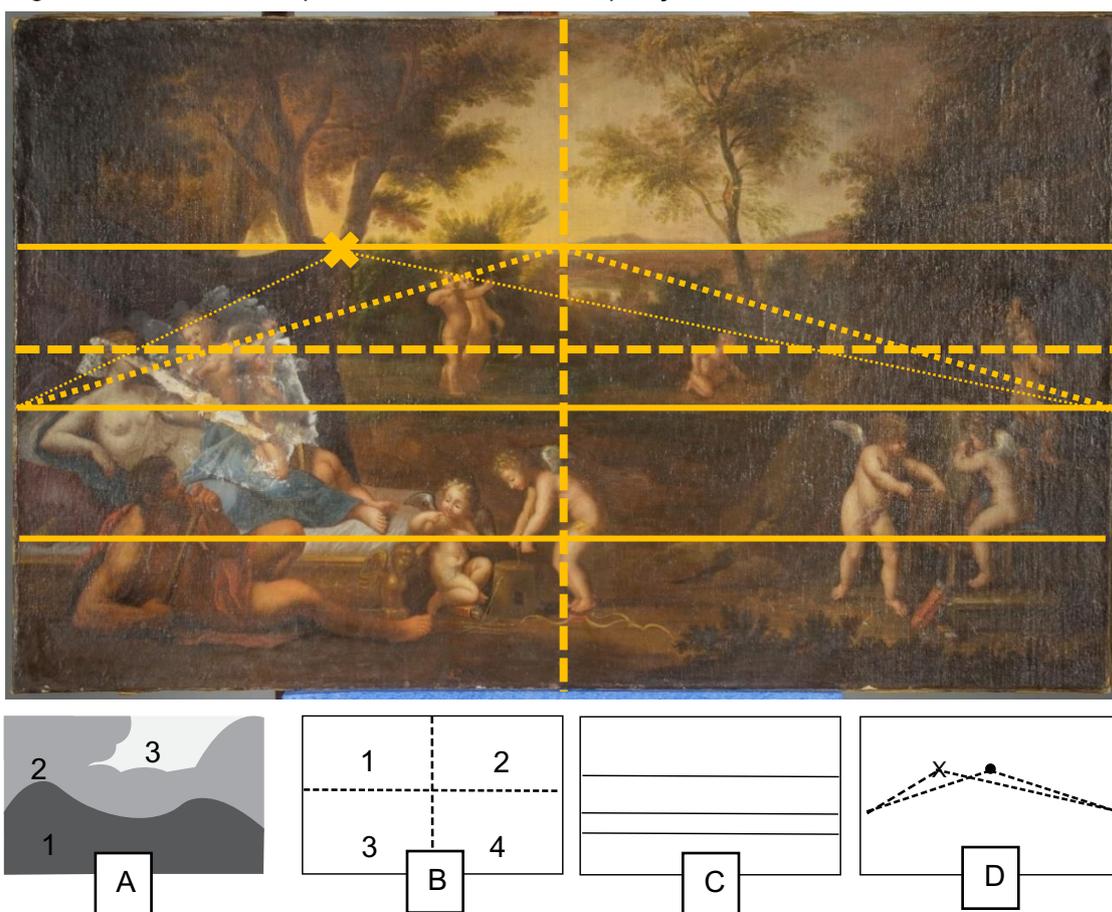
As fotografias na faixa do espectro visível foram capturadas com a utilização de dois diodos emissores (LED), operando a uma temperatura de cor de 5500K. Na disposição espacial, as duas fontes de iluminação foram posicionadas a uma distância de 3,6 metros diagonalmente, em um ângulo de 45° em relação à superfície da obra. O centro da lente foi alinhado com a pintura, mantendo-se a uma altura de 90 centímetros em relação ao chão, com uma distância de 2,6 metros entre ambas¹⁸⁹². Nas fotografias em plano rasante, os emissores foram posicionados em um ângulo entre 100° e 180° graus, com distância variável. Para essas capturas, utilizamos uma câmera Canon, modelo T3i, configurada com ISO 100, lente de 18-55mm fixada em 50mm, abertura do diafragma em f/11, estabilizador interno desligado e perfil de cores neutro. O luxímetro do MNBA foi utilizado para garantir a homogeneidade da iluminação na obra, e a câmera foi montada em um tripé. Além disso, o fundo fotográfico de cor cinza médio, apropriado para estúdio, foi empregado.

¹⁸⁹⁰ Idem, Vênus e Amores, n. inventário: 6, n. de tombo: 1680, n. de entrada: 650, 1982, p. 1-6.

¹⁸⁹¹ SIMBA/DONATO, n. de tombo: 1680, 2023.

¹⁸⁹² Em relação ao método empregado Cf. THE SUSTAINABLE HERITAGE NETWORK, 2018.

Figura 107: Desenho esquemático, estudo da composição da obra “Vênus e Amores”.



Legenda:

A – Planos

B – Eixo mediano horizontal e vertical

C – Segmentação dos eixos horizontais

D – Incidência de luz e ponto de fuga

A pintura (Figura 87) apresenta uma composição horizontal desenvolvida da esquerda para a direita, do ponto de vista do observador em relação à face da obra. Destacam-se três planos (Figura 87, It. A); no primeiro (Figura 87, It. A, n. 1), identifica-se uma figura masculina sentada ao chão, presumivelmente Vulcano, aos pés da figura feminina representando Vênus, que repousa em um mobiliário acolchoado semelhante a um divã com duas figuras de amores (cupidos) apoiados nesse, um mostra à Vênus o alvo perfurado e outro, deitado de bruços, aos pés da deusa os olha. Um panejamento fixado nas árvores ao fundo separa essas figuras do segundo plano (Figura 87, It. A, n.1- 2; Figura 87, It. B, n. 3).

À frente dessa cena, quatro amores estão dispostos em duplas; a primeira prepara as pontas das flechas em frente ao divã, enquanto a segunda as afia em uma caverna a direita (Figura 87, It. B, n. 4), que representa a forja de Vulcano, onde observa-se a figura de um dos amores de costas ao fundo. O segundo plano (Figura 87, It. A, n. 2) está enquadrado por árvores à extrema esquerda e a caverna à extrema direita

(Figura 87, It. B, n. 4). Observa-se em meio à cena bucólica cinco amores, dois deles atiram flechas em direção ao alvo, enquanto outro está agachado aos pés da árvore utilizada para pendurar a mira. Esses estão separados do terceiro plano por arbustos (Figura 87, It. A, n. 2), que enquadram a vista de uma lagoa e uma montanha que se findam no horizonte.

O ponto de fuga localiza-se no centro da pintura (Figura 87, It. D, O), e a iluminação ocorre ao fundo na linha do horizonte (Figura 87, It. D, X), deslocada para a esquerda, fora de cena, atrás das árvores. Podemos dividir as linhas horizontais em 2/3 na porção superior e 1/3 na porção inferior (Figura 87, It. C).

A pintura exhibe predominantemente tonalidades amarronzadas, provavelmente resultantes da oxidação do verniz. Ao fundo a luz amarelada do nascer do sol leva a um degradê azul na porção do mesmo plano (Figura 87, It. B, n. 2). No quadro, chama atenção o panejamento azul que cobre Vênus (Figura 87, It. B, n. 3), região onde se localiza o rasgo mencionado anteriormente (Figura 88; Figura 103, It. C).

Os exames organolépticos indicaram intervenções nas extremidades das laterais, próximas às bordas (Figura 108; Figura 110), evidenciadas pela diferença nas texturas percebidas entre a fotografia rasante e a com filamento de tungstênio. Além disso, essas áreas apresentam esbranquiçamento, desnível e pequenas protuberâncias em forma de bolhas, possivelmente resultantes de processos nos quais houve a aplicação de calor em temperaturas elevadas. A camada de verniz exhibe sinais de oxidação, evidenciados pelo tom amarelado, craquelês e sujidade generalizada na superfície da pintura. No setor (Figura 87, It. B, n. 1, 3; Figura 108; Figura 111), observa-se o rasgo com a aplicação de material ceroso. Pelo verso, nessa área, é possível identificar que a obra passou por reentelamento e adição de forro/acabamento. A ação, de caráter emergencial ao que tudo indica, envolveu a união da área afetada, a aplicação de papel japonês e a consolidação do reparo com material ceroso (Figura 109; Figura 111).

Figura 108: Fotografia frontal na faixa do visível da obra "Vênus e Amores".

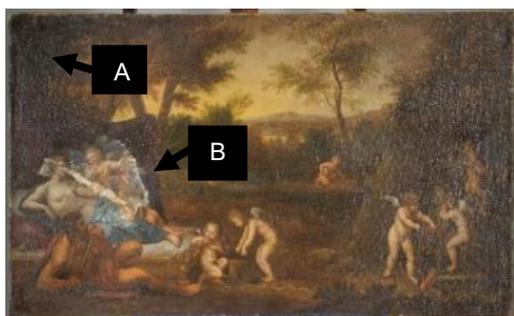


Figura 109: Fotografia do verso da obra "Vênus e Amores".

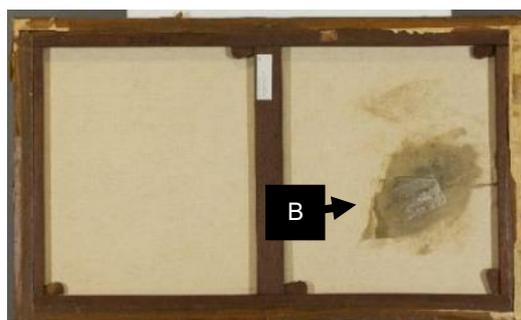


Figura 110: Detalhe do canto superior esquerdo da obra (lt. A) “Vênus e Amores” (Figura 87, lt. B, n. 1); Fotografia na faixa do visível; rasante e tungstênio, respectivamente.



Figura 111: Detalhe do rasgo localizado na parte média à esquerda (B) (Figura 87, lt. A, n.1, 3); Fotografia na faixa do visível; rasante e tungstênio, respectivamente.



Consta no banco de dados da instituição¹⁸⁹³ apenas a última restauração, realizada entre junho de 1978 e maio de 1982 por Magaly Oberlaender¹⁸⁹⁴. Entre as valiosas informações fornecidas pelo laudo de restauração, encontramos imagens da pintura antes e depois do tratamento. Além disso, é importante destacar que, até o momento, a fotografia mais antiga encontrada nos arquivos da instituição referente à obra é de 1945.

Figura 112: Fotografia da pintura realizada em 1945. MNBA, 1945, p. 103.

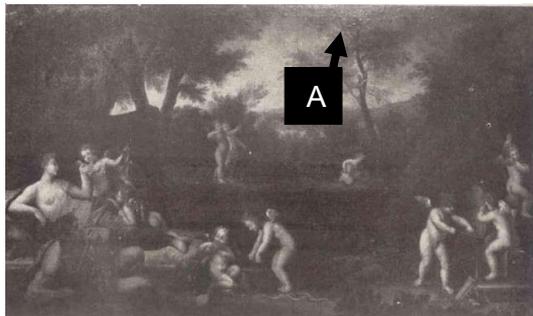
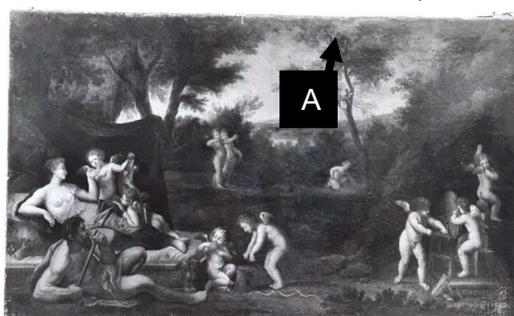


Figura 113: Fotografia antes da intervenção de 1978. OBERLAENDER, 1982, p. 3



As fotografias disponíveis revelam que, no início do século XX, a pintura estava em bom estado de conservação (Figura 112). Embora a imagem forneça informações

¹⁸⁹³ Cf. SIMBA/DONATO, n. de tomo: 1680, 2023.

¹⁸⁹⁴ Cf. OBERLAENDER, Magaly. Ficha de restauração, Vênus e Amores, n. inventário: 6, n. de tomo: 1680, n. de entrada: 650, 1982, p. 1-6.

limitadas, é possível observar que, nesse momento, já havia intervenções, ao menos na extremidade superior direita (Figura 112, It. A). Ao passar por restauração em 1978, a obra já apresentava fragilidades no suporte, reentelamento¹⁸⁹⁵, manchas no verso, apodrecimento da tela e abaulamento (Figura 115). A pintura estava craquelada, e as áreas do verso onde apareciam as manchas afetavam a coloração nos locais correspondentes na superfície, enquanto o verniz exibia sinais de oxidação (Figura 113).

Vale pontuarmos que encontramos referências apontando apenas para as restaurações executadas por Carlos Luiz do Nascimento no catálogo da AIBA de 1864¹⁸⁹⁶ e entre 1978-1982 por Oberlaender. Nesse sentido, considerando os documentos e as fotografias, é possível que esses locais que apresentavam intervenção em 1945, assim como o reentelamento apresentado nas fotografias de 1982 (Figura 114; Figura 115), podem ser derivados do trabalho de Nascimento. Embora, conforme observado na obra 'Morte de Germânico', nem todas as informações estavam registradas em documentos, livros ou publicações oficiais da instituição; algumas podem estar em arquivos avulsos ainda não identificados do MNBA.

Figura 114: Fotografia durante a intervenção de 1978. OBERLAENDER, 1982, p. 6



Figura 115: Fotografia do verso antes da intervenção de 1978. OBERLAENDER, 1982, p. 4



Conforme Oberlaender¹⁸⁹⁷, a cola aplicada no verso apresentava-se solúvel em água, e o verniz, identificado como resina natural, foi removido com amônia. Quanto à eliminação das reintegrações anteriores, o texto indica que a camada de tinta era solúvel em Etanol, Butanol, Acetona, Diacetona e Amônia ou Hidróxido de amônia. Utilizamos os códigos estabelecidos por Edson Motta¹⁸⁹⁸ e adotados por Oberlaender para identificar os solventes testados¹⁸⁹⁹, no entanto, o laudo técnico não especifica qual desses foi escolhido ou a mistura utilizada. Pode-se supor que, devido à solubilidade

¹⁸⁹⁵ O laudo apresenta apenas que o reentelamento seria a base de cola, no entanto, não especifica se seria de origem animal ou vegetal. Cf. OBERLAENDER, 1982, p. 1.

¹⁸⁹⁶ Cf. AIBA, 1864, p. 15.

¹⁸⁹⁷ OBERLAENDER, 1982, p. 1-2.

¹⁸⁹⁸ MOTTA, 1970, p. 34.

¹⁸⁹⁹ Cf. OBERLAENDER, 1982, p. 1-2; Entrevista de Magaly Oberlaender, cedida à May Christina Cunha de Paiva. PAIVA, 2021, p. 283-286.

apresentada, foram identificadas pelo menos colas e/ou repinturas com aglutinantes polissacarídeos e/ou oleosos¹⁹⁰⁰.

Nessa ocasião, a obra passou por uma série de processos interventivos. O reentelamento foi substituído e aplicado um novo tecido empregando com uma mistura de cera/resina. O verniz foi removido e as repinturas que solubilizaram foram retiradas. Após esses processos, uma nova camada de verniz¹⁹⁰¹ de separação foi aplicada e foram executadas novas reintegrações à encaustica e tinta acrílica. Por fim, a obra recebeu uma camada de proteção com emulsão a cera¹⁹⁰².

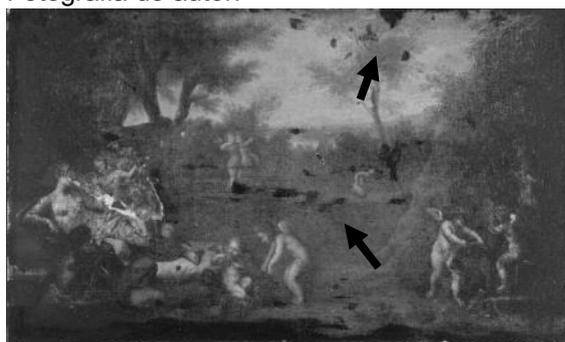
As fotografias ultravioletas foram capturadas usando uma lâmpada de 14W da marca G-light, com comprimento de onda estimado em 253,7nm. Essas imagens foram registradas por meio da câmera Canon modelo T3i, e proporcionaram uma observação mais detalhada do objeto analisado em comparação com as fotografias na faixa UV de 365nm. Para essa, foram aplicadas a mesma calibração, configuração e método¹⁹⁰³ utilizados na obra “A Morte de Germânico”.

As fotografias UV forneceram informações relacionadas às áreas que apresentavam intervenções recentes e ao verniz. Este último encontra-se oxidado e distribuído de forma homogênea, sendo possível identificar alguns locais, principalmente na porção central média da pintura (Figura 87, It. B), onde a fluorescência do verniz contrasta com a tinta utilizada nas reintegrações das camadas superiores (Figura 116; Figura 117). Essas intervenções ocorreram entre 1978 e 1982.

Figura 116: Fotografia UV 254nm da obra “Vênus e Amores”. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 117: Fotografia UV 254nm da obra “Morte de Germânico” após tratamento P/B. Fonte: Fotografia do autor.



Com essas imagens, geramos um mapa das áreas de interesse (Figura 118) e passamos para a fotografia na faixa do Infravermelho com lâmpadas de tungstênio

¹⁹⁰⁰ MASSCHELEIN-KLEINER, 2004, P. 128

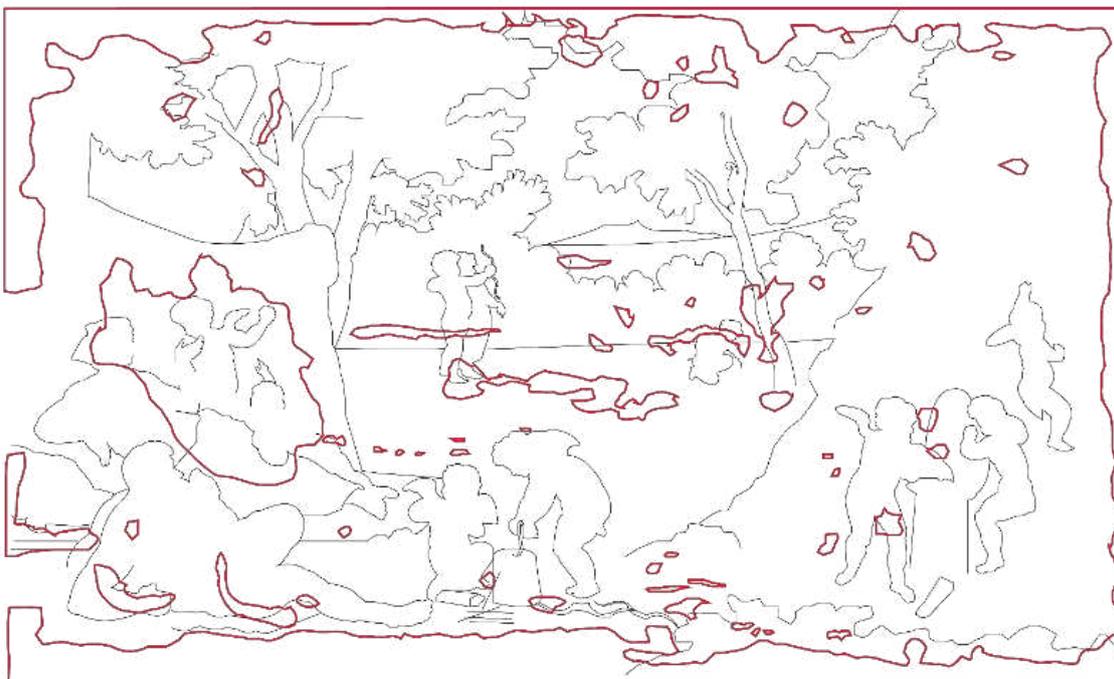
¹⁹⁰¹ A sequência dos tópicos apresentados no laudo passa a intenção de haver dois vernizes, um separando a obra da restauração e outro verniz final para proteção. Não há indicação de qual verniz foi utilizado para separar a obra das intervenções.

¹⁹⁰² OBERLAENDER, 1982, p. 1-6.

¹⁹⁰³ Cf. COSENTINO, 2015, p. 53-62.

Lumanti de 250W¹⁹⁰⁴. Utilizamos uma câmera Nikon modelo D60, modificada com a remoção do filtro IR interno, e adicionamos um filtro de vidro germânico externo de 1000nm da Ickoy modelo IR-1000-52.

Figura 118: Mapeamento dos locais de interesse com alterações visíveis na camada de verniz da obra “Vênus e Amores”. As imagens foram tratadas utilizando como base as fotografias UV executadas em 365 e 254nm.



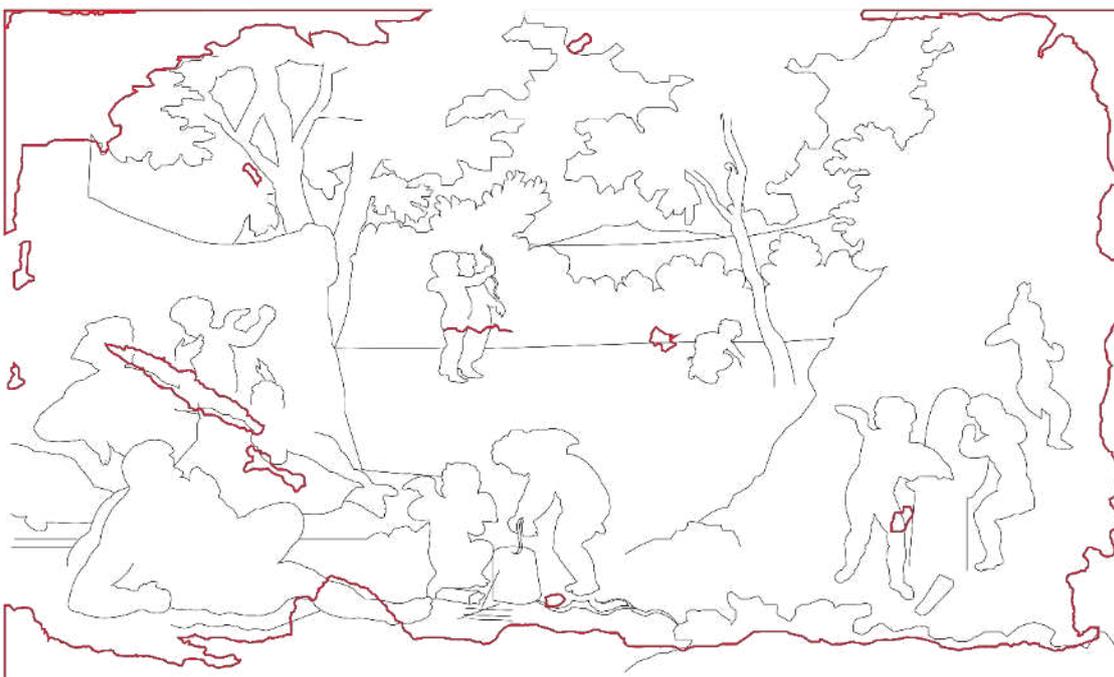
Nas fotografias IR (Figura 119; Figura 120), concentramo-nos na identificação de intervenções realizadas nas camadas abaixo dos vernizes. Ao comparar com as áreas mapeadas nas fotografias UV (Figura 118), observa-se que uma grande parte dessas reintegrações ocorreram nas camadas superficiais. As imagens IR (Figura 121) revelam que, assim como na obra anterior, as extremidades da pintura foram as áreas onde as perdas ocorreram em maior extensão. Portanto, a probabilidade de encontrarmos reintegrações de dois momentos distintos, que tenham utilizado insumos diferentes, próximas ou sobrepostas é maior.

¹⁹⁰⁴ As fotografias na faixa do Infravermelho (IR) utilizaram como base o método sugerido por Cosentino (2016, p. 1-6).

Figura 119: Fotografia IR 1000nm da obra “Vênus e Amores” após tratamento P/B. Fonte: “Vênus e Amores”. Fonte: Fotografia do autor. Fotografia do autor.



Figura 121: Mapeamento dos locais de interesse como base as fotografias IR executadas com filtro de 1000nm na obra “Vênus e Amores”



Adicionalmente, realizamos a análise das radiografias com o objetivo de identificar os materiais de maior e menor densidade, assim como características do suporte e da base de preparação. Para essa finalidade, utilizamos o aparelho móvel de radiografia computadorizada, composto por um Tubo de Raios X modelo Apogee 5500 e um Scanner da placa de fósforo da marca GE Inspection Technologies modelo Pegasus CR50P. Os parâmetros do equipamento foram configurados com tensão de 23Kv e corrente de 0,5 Ma.

Figura 122: Imagem resultante da montagem das radiografias (linhas contínuas amarelas) da obra “Vênus e Amores”. Fonte: Davi Ferreira de Oliveira, Laboratório de Instrumentação Nuclear - PEN/COPPE/UFRJ

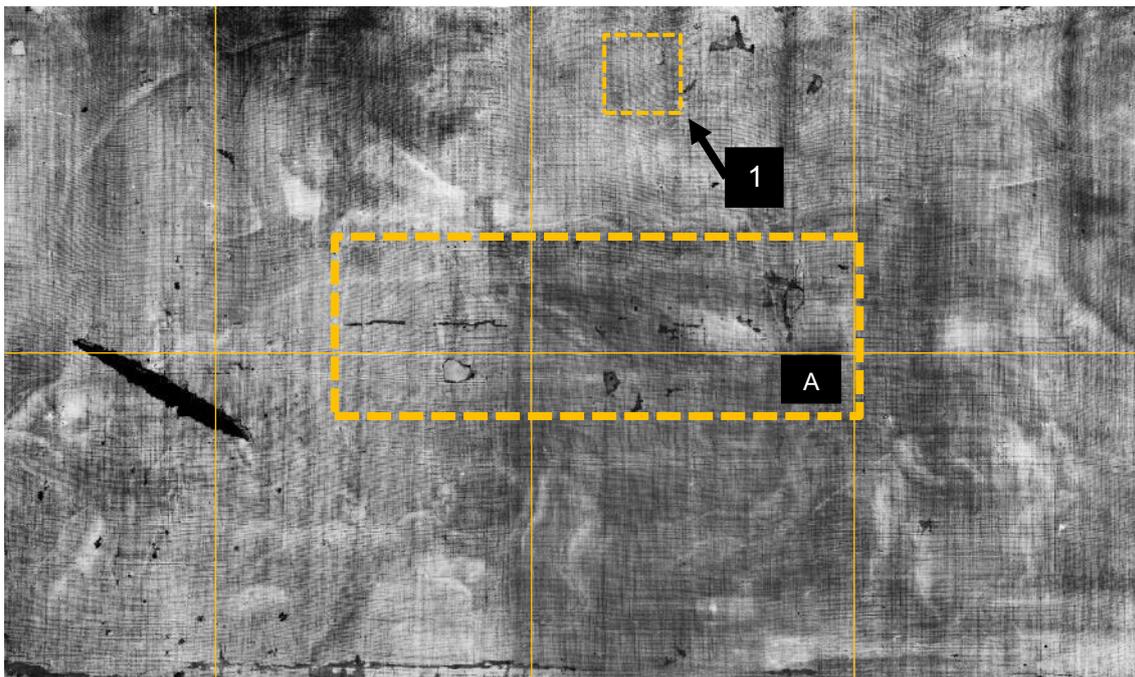
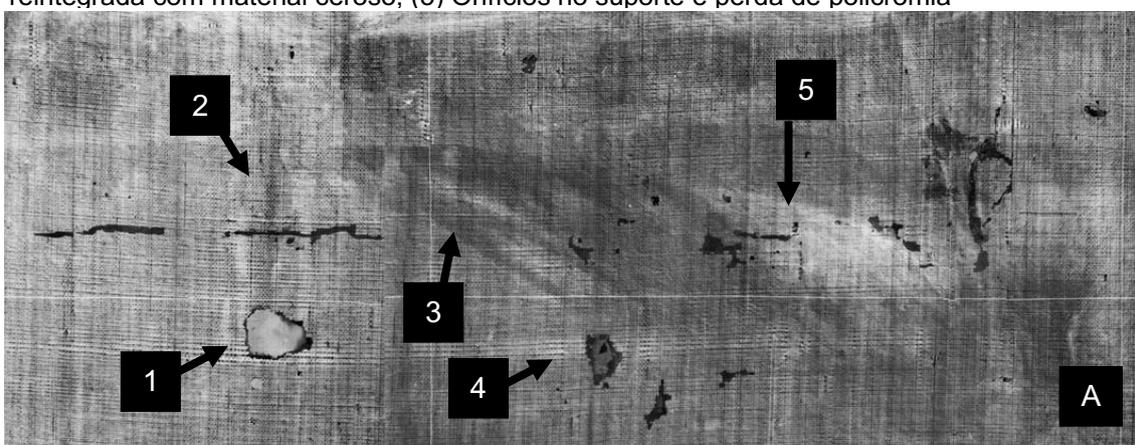


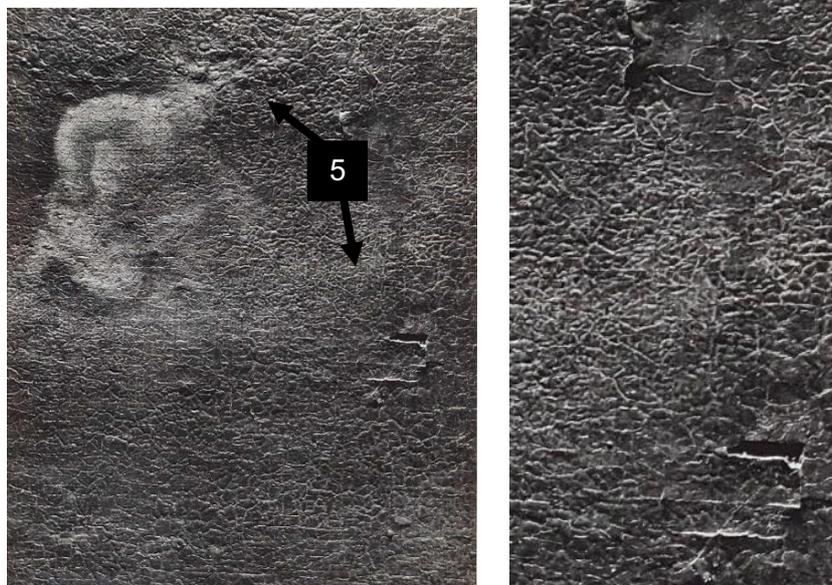
Figura 123: Detalhe da radiografia na porção central da obra (Figura 122; Figura 87, It. D); (1) Enxerto; (2) Descamação da camada pictórica; (3) padrão não identificado; (4) Lacuna reintegrada com material ceroso; (5) Orifícios no suporte e perda de policromia



Conforme evidenciado na análise realizada na obra anterior, nas radiografias, observa-se a ausência das bordas, devido ao processo de digitalização e à fusão das placas de fósforo. No entanto, notamos a presença de orifícios de fixação, indicando um processo de planificação que integrou as partes laterais à leitura frontal da obra. É possível identificar rasgos que foram enxertados, evidenciados pelo relevo nas bordas, alteração do padrão e presença de tramas de tecidos distintos (Figura 123, n. 1). Outro aspecto observado foi a considerável perda da camada pictórica, evidenciada na radiografia pelas áreas onde ocorreram descamações (Figura 123, n. 1), corroborando observações anteriores de Oberlander. Ao compararmos as imagens anexas ao laudo

de restauração com as radiografias, confirmamos essas ocorrências (Figura 123, n. 5; Figura 124, n. 5).

Figura 124: Destaque da área com craquelês em desprendimento fotografada antes da intervenção de 1978. OBERLAENDER, 1982, p. 5



Localizamos um padrão interessante na parte central da pintura que não foi identificado (Figura 123, n. 3), quando comparamos a área de interesse com as fotografias UV apresentam estarem localizadas sob as intervenções da camada superior observadas no mapeamento (Figura 118). Alguns rasgos (Figura 123, n. 4) apresentam um material com características cerosas utilizado no enxerto, possivelmente decorrente da intervenção que ocorreu entre 1978 e 1982, considerando o material utilizado na intervenção.

A radiografia também proporcionou importantes informações relacionadas ao tecido, revelando a presença de três tipos distintos: o tecido sobre o qual pintura está, o utilizado no processo de reentelamento e outro empregado no forro/acabamento.

Ao examinarmos o tecido da pintura nas radiografias (Figura 122, n. 1; Figura 126Figura 79), observamos tramas de tafetá regulares e uniformes, apresentando características semiabertas, contendo aproximadamente 11 fios de trama e 11 de urdidura por 1cm². A amostra coletada desse tecido indica características de fibra natural e vegetal (Tabela 16, AM-17)¹⁹⁰⁵.

¹⁹⁰⁵ GREAVES; SAVILLE, 1995, p. 9.

Por vez, o tecido do reentelamento (Figura 125, n. 2; Figura 127) exibe características de fibra natural vegetal¹⁹⁰⁶, trama de tafetá semiaberta e fina, com 16 fios de trama e 18 de urdidura por 1cm². É possível observá-lo pela parte posterior da obra, na área onde localiza-se o rasgo. Esse, encontra-se impregnado com a camada de cera resina utilizada no processo, nas bordas podemos ver uma porção dessa, abaixo do papel pardo que se encontra amarelado e quebradiço (Figura 125, n. 2). Já o tecido utilizado no forro (Figura 125, n. 3; Figura 128), possui trama de tafetá uniforme, aberta e de fio fino, contendo 17 fios de trama e 21 de urdidura por 1cm².

Figura 125: Fotografia de detalhe do verso da obra, apresentando: (2) Tecido de reentelamento; (3) Tecido de forro/acabamento.



Figura 126: Detalhe da trama do tecido da obra observado na radiografia (Figura 122, n. 1).

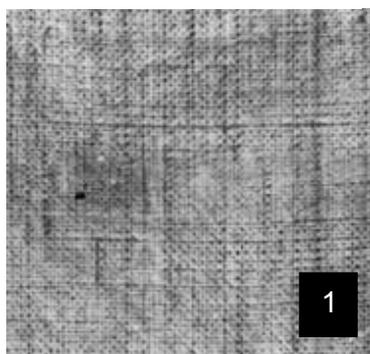


Figura 127: Detalhe da trama do tecido de reentelamento observado na fotografia visível.

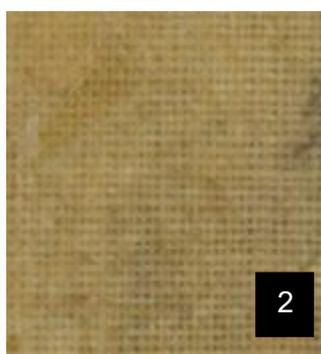


Figura 128: Detalhe da trama do tecido de forro/acabamento observado na fotografia visível.



Em seguida, conduzimos o Mapeamento de Fluorescência de Raios-X (MA-XRF)¹⁹⁰⁷ para aprofundar nossa compreensão sobre a composição e distribuição dos

¹⁹⁰⁶ Idem, 1995, p. 9.

¹⁹⁰⁷ STUART, 2007, p. 89.

pigmentos na obra. Utilizamos o equipamento CRONO 34 da empresa Bruker, capaz de gerar mapas elementares de uma região de 450 mm × 600 mm. Este sistema conta com um detector de silício e um tubo de raios X com ânodo de Rh, operando a 50 kV e 200 µA de corrente. As análises foram conduzidas por Renato Pereira de Freitas e André Rocha Pimenta do LISComp/IFRJ entre os dias 1 e 5 de novembro de 2021.

Na interpretação das imagens resultantes, adotamos o processo de separação apresentado anteriormente, buscando facilitar a visualização dos resultados. Classificamos os elementos em três categorias: os presentes nos pigmentos usados pelo autor (Figura 129), os pigmentos utilizados por ambos, o autor da cópia e o restaurador (Figura 130), e os aplicados durante as intervenções restaurativas (Figura 131).

Figura 129: Destaque dos elementos dominantes na obra “Vênus e Amores”.



Mapa elementar do Chumbo



Mapa elementar do Ferro



Mapa elementar do Enxofre



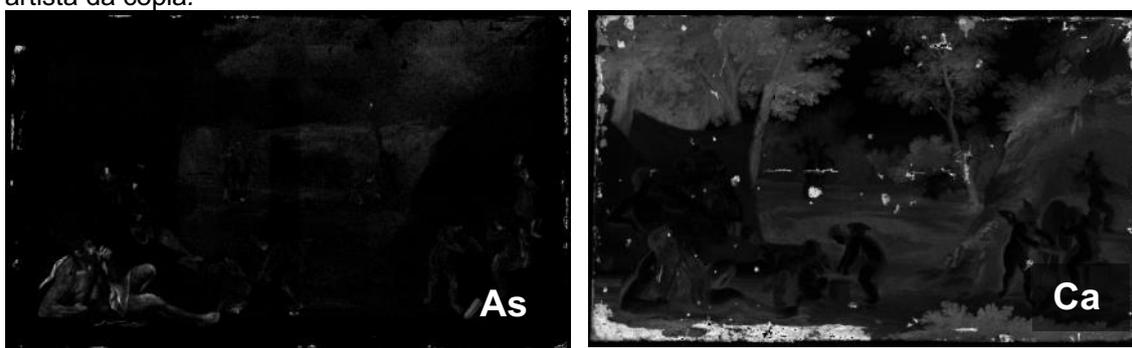
Mapa elementar do Cobalto



Mapa elementar do Mercúrio

Na análise da pintura, evidencia-se, majoritariamente, a presença de Chumbo (Figura 129, Pb), Ferro (Figura 129, Fe), Enxofre (Figura 129, S), Cobalto (Figura 129, Co) e Mercúrio (Figura 129, Hg). Além desses, identificamos Silício e Potássio distribuídos na obra. Esses elementos sugerem a possível utilização dos pigmentos: Branco de Chumbo e/ou Vermelho de Chumbo, Ocre terrosos à base de ferro, Vermelhão, Azul de Cobalto e/ou secante à base de Cobalto. Já o Enxofre e o Potássio participam da estrutura molecular dos pigmentos, como, por exemplo, na forma de sulfatos, no caso do Enxofre.

Figura 130: Mapa elementar Arsênio e do Cálcio, utilizado tanto nas intervenções como pelo artista da cópia.



Mapa elementar Arsênio

Mapa elementar do Cálcio

Assim como observado na obra “A Morte de Germânico”, alguns elementos fazem parte tanto dos pigmentos utilizados pelo artista copista quanto pelo restaurador. Na obra 'Vênus e Amores', isso é evidente com o Ferro, Arsênio e Cálcio (Figura 130). O arsênio, nesse caso, pode estar associado ao vermelhão na composição pictórica de Vulcano (Figura 130, As) e, nas intervenções, combinado ao cobre (Figura 131, Cu) na forma de Arsenato de Cobre, conferindo uma coloração verde em algumas áreas restauradas. Quanto ao Cálcio (Figura 130, Ca) e ao Ferro (Figura 129, Fe), estão distribuídos por toda a obra, indicando sua possível utilização na base de preparação ou imprimatura e como massa de nivelamento em áreas que passaram por intervenção. A alta concentração de Enxofre (Figura 129, S) ao longo de toda a subsuperfície pode estar relacionada ao Cálcio, sugerindo a possível presença deste na forma de Gesso, que pode ter sido usado tanto na imprimatura com a intenção de preparar o tecido para a base de preparação, quanto como carga na base de preparação e nos pigmentos.

Figura 131: Destaque dos elementos presentes nos locais que foram restaurados.



Mapa elementar do Bário



Mapa elementar do Cromo



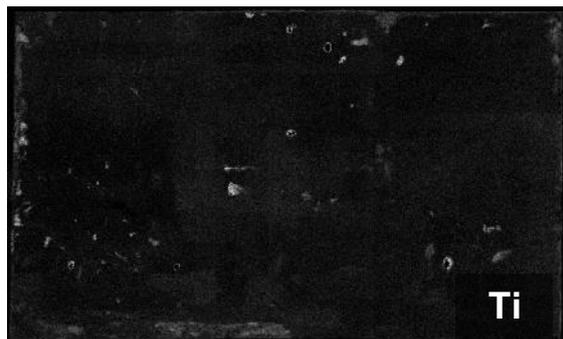
Mapa elementar Cobre



Mapa elementar do Manganês



Mapa elementar do Estrôncio



Mapa elementar do Titânio



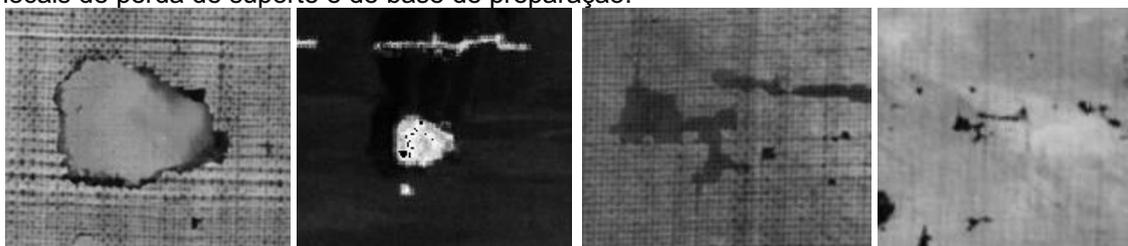
Mapa elementar do Zinco

Vale pontuar que a análise das áreas que foram alvo de intervenções foi conduzida através da comparação entre os mapas elementares, a radiografia e as imagens no espectro do infravermelho. Empregamos o mapa elementar do Ferro (Figura 129, Fe) como referência para diferenciar e aprimorar a observação das intervenções

nas camadas superiores, comparando-o com os outros espectros identificados no MA-XRF.

Além disso, notamos que, em sua maior parte, as perdas associadas à base de preparação foram niveladas com cálcio e, em alguns pontos, identificamos a sobreposição de Cálcio e Chumbo (Figura 132). Ao examinarmos os mapas elementares desses elementos e confrontá-los com a radiografia, percebemos discrepâncias nas modificações ocorridas no suporte (tecido), na base de preparação e na imprimadura. Essas divergências indicam que, mesmo diante de desprendimentos devido ao craquelê, o branco de chumbo utilizado na base de preparação provavelmente impregnou o tecido, deixando resíduos detectáveis na radiografia. Essas áreas foram restauradas com Cálcio, possivelmente na forma de Carbonato de Cálcio.

Figura 132: Comparação entre a radiografia e os mapas elementares do Cálcio e do Chumbo em locais de perda de suporte e de base de preparação.



Radiografia da área de perda de suporte (Figura 123, n. 1)

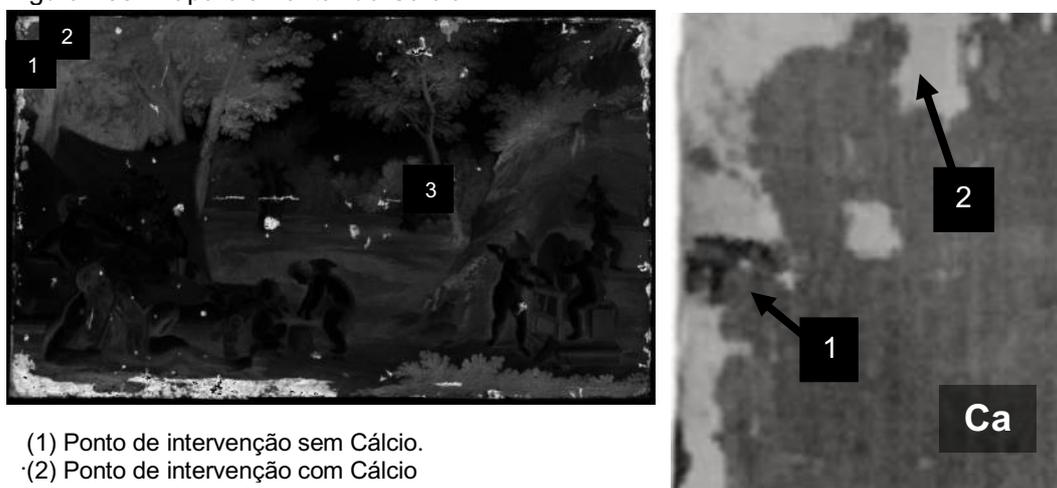
Mapa elementar do Cálcio na área de perda de suporte (Figura 123, n. 1)

Radiografia da área de perda da base de preparação (Figura 123, n. 5)

Mapa elementar do Chumbo da base de preparação (Figura 123, n. 5)

Nos locais restaurados, identificamos os elementos: Bário (Figura 131, Ba), Cromo (Figura 131, Cr), Cobre (Figura 131, Cu), Manganês (Figura 131, Mn), Estrôncio (Figura 131, Sr), Titânio (Figura 131, Ti) e Zinco (Figura 131, Zi). Isso sugere a possível presença de pigmentos como Branco de Bário, Branco de Zinco, Branco de Titânio e Ocrez marrons escuros que contêm Ferro e Manganês.

Figura 133: Mapa elementar do Cálcio.

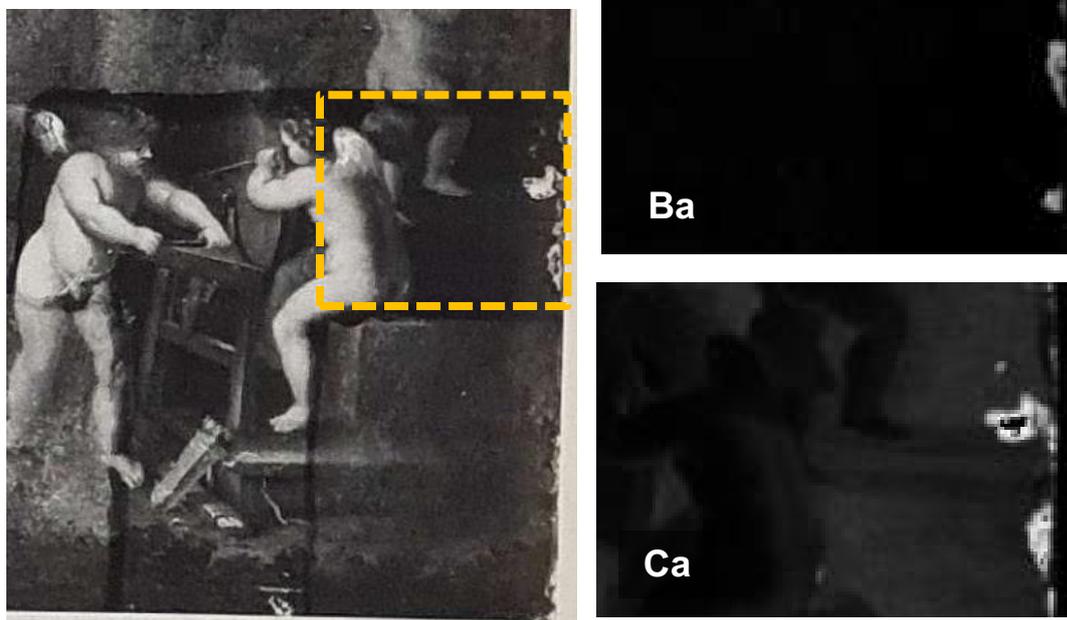


(1) Ponto de intervenção sem Cálcio.

(2) Ponto de intervenção com Cálcio

Nas áreas que foram objeto de intervenção, identificamos ao menos três concentrações distintas de Cálcio (Figura 133). Na região onde não há Cálcio (Figura 133, n. 1), observamos Bário, Arsênio e Cobre, sugerindo a possibilidade de um Arseniato de Cobre, que possui coloração verde. Consideramos a hipótese de que isso pode corresponder a pigmentos, como Parrot Green, Persian Green, Emerald Green, Schelle Green ou Viridian¹⁹⁰⁸. Em outra região, constatamos uma base de preparação contendo Cromo, sem Arsênio (Figura 133, n. 2), o que pode indicar a presença de Cromato de Chumbo ou Dicromato de Chumbo, que possuem coloração variando do amarelo ao avermelhado. Em uma terceira área (Figura 133, n. 3), identificamos Zinco e Ferro, que podem estar misturados na forma de tinta ou em camadas, sugerindo a presença de Branco de Zinco e Ocre à base de ferro. É relevante destacar que, quando relacionados ao tubo de raio X do aparelho, o Cobre e o Níquel são apresentados em pequenos picos no espectro de XRF, com amplitudes próximas. A presença de algum desses elementos foi observada quando o espectro apresentava um pico de amplitude fora do padrão.

Figura 134: Destaque da área após a remoção do verniz oxidado e repinturas, 1978. OBERLAENDER, 1982, p. 6



As imagens fotografadas durante a intervenção de 1978-1982 (Figura 134) também fornecem informações cruciais. Observamos que, nas extremidades, a base de preparação da restauração anterior permaneceu durante o processo de remoção do

¹⁹⁰⁸ FILDER; BAYARD, 2012, p. 220.

verniz e das repinturas. Conseguimos identificar, por meio dos mapas elementares, que nessa área temos uma base de preparação com Bário (Figura 134, Ba) na composição e outra camada de Cálcio (Figura 134, Ca). Não conseguimos distinguir a ordem das camadas ou qual está acima ou abaixo. No entanto, considerando a documentação encontrada, na qual levantamos que houve pelo menos dois momentos de restauração na obra "Vênus e Amores", um entre 1978 e 1982 executado por Magaly Oberlaender¹⁹⁰⁹ e outro em 1864 por Carlos Luiz do Nascimento¹⁹¹⁰, é possível que o pigmento que possui Bário em sua composição tenha sido aplicado por Nascimento.

Efetuamos a coleta de 17 amostras: duas de tecido, uma do reentelamento e outra do forro de acabamento; quatro de material com características cerosas ou resinosas, sendo ao menos dois materiais cerosos distintos. O primeiro consiste em uma mistura de cera e resina utilizada para o reentelamento, conforme descrito por Oberlaender¹⁹¹¹. O segundo é possui características translúcidas e foi utilizado no faceamento da área rasgada. Sete amostras foram coletadas de áreas em desprendimento nas extremidades que apresentavam intervenção. Nessas, não conseguimos observar uma distinção bem definida entre as camadas. Duas amostras coletadas com swab apresentaram alta fluorescência no Raman, sendo inconclusivas. Outras duas amostras apresentaram informações adicionais interessantes, sendo que as amostras de número 17 foram coletadas de fragmentos anexos à documentação da intervenção que ocorreu entre 1978 e 1982.

Após as análises e fotografias, estipulamos que essas amostras, retiradas durante o tratamento executado por Oberlaender, estão relacionadas a duas áreas que apresentam lacuna, localizadas próxima à extremidade superior e à extremidade superior lateral esquerda (Figura 135; Figura 136; Tabela 16, n. 17).

Figura 135: Fotografia antes da intervenção de 1978. OBERLAENDER, 1982, p. 3



Figura 136: Fotografia durante a intervenção de 1978. OBERLAENDER, 1982, p. 6



¹⁹⁰⁹ Cf. OBERLAENDER, Magaly. Ficha de restauração, Vênus e Amores, n. inventário: 6, n. de tomo: 1680, n. de entrada: 650, 1982, p. 1-6.

¹⁹¹⁰ Cf. AIBA, 1864, p. 15.

¹⁹¹¹ OBERLAENDER, 1982, p. 1-2.

Figura 137 : Locais de retirada das amostras, frente e verso da obra “Vênus e Amores”.

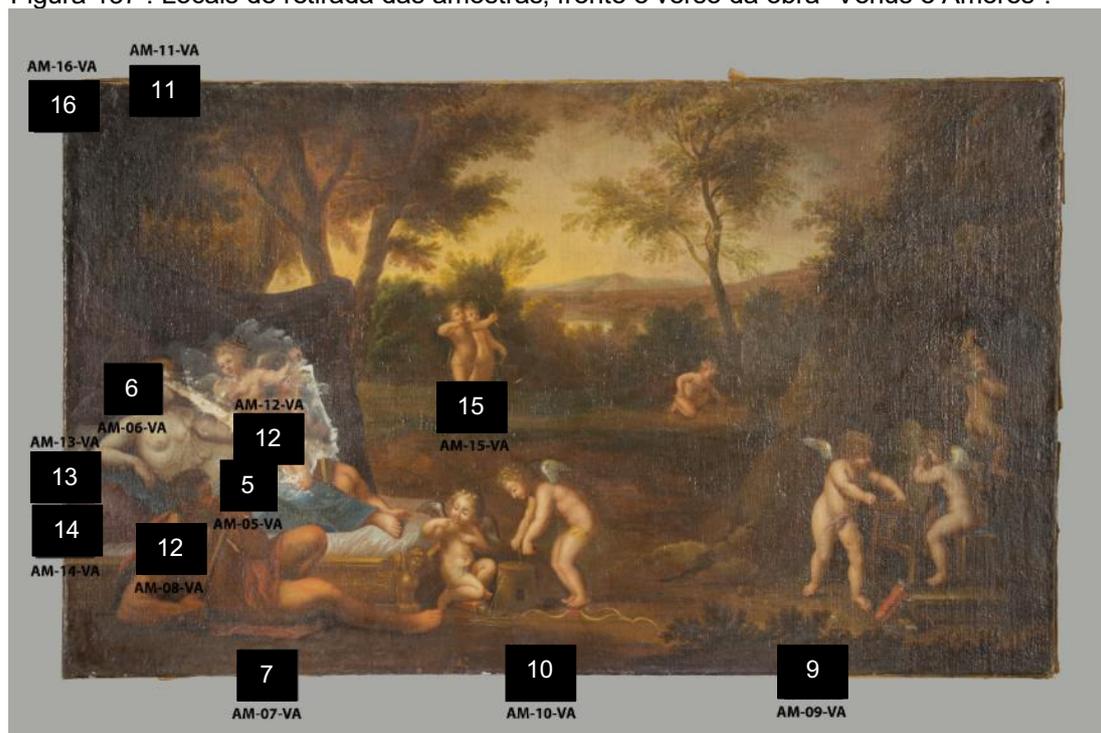
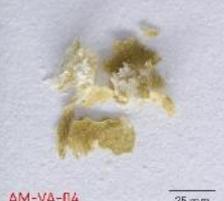
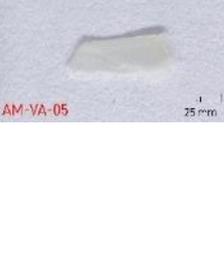
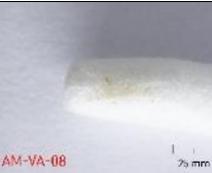
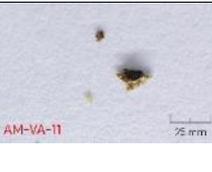
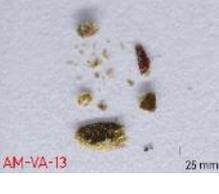


Tabela 16: Tabela das informações obtidas durante a análise das amostras referentes a obra "Vênus e Amores".

N° de registro	Foto	Amostra (Escada de 25mm)	Observação	Cor
AM-01-VA	 Porção do verso, parte superior média à direita		Amostra do tecido de forro/acabamento. De coloração branca, amarelecida. Apresenta trama tafetá com características de fibra vegetal natural.	Branca
AM-02-VA	 Porção do verso, parte superior lateral à direita, próxima a quina.		Amostra de reforço de borda. Possui coloração amarelada e está impregnada com material de características cerosas e resinosas.	Amarela
AM-03-VA	 Porção do verso, parte central medial à direita.		Local onde houve faceamento na área rasgada no verso. Amostra contém tecido e material ceroso. Tecido de forro/acabamento com características de fibra natural vegetal.	Bege Clara
AM-04-VA	 Porção do verso, parte lateral, inferior à direita.		Amostra de material acima do tecido de reentelamento. Análise inconclusiva.	Marrom
AM-05-VA	 Porção frontal, medial à esquerda.		Local onde houve faceamento, próximo à base do rasgo na porção frontal da obra. Material translúcido de características cerosas.	Translúcida / Branca

<p>AM-06-VA</p>	 <p>Porção frontal, medial à esquerda.</p>	 <p>AM-VA-06 25 mm</p>	<p>Local onde houve faceamento, próximo ao rasgo. O material apresenta características translúcidas e fibras aderidas. Possivelmente papel do tipo japonês impregnado com material ceroso.</p>	<p>Translucido / Branca</p>
<p>AM-07-VA</p>	 <p>Porção frontal, inferior média à esquerda.</p>	 <p>AM-VA-07 25 mm</p>	<p>Local onde houve intervenção. A amostra apresenta coloração marrom escurecida com uma camada de material ceroso resinoso e tinta de coloração avermelhada na superfície. Ao microscópio, não apresenta divisão clara de camadas.</p>	<p>Marrom Escura</p>
<p>AM-08-VA</p>	 <p>Porção frontal, inferior medial à esquerda.</p>	 <p>AM-VA-08 25 mm</p>	<p>Local onde houve intervenção. Braço da figura de Vulcano. Foram retiradas amostras com swab. A análise de Raman foi inconclusiva.</p>	<p>Marrom Escura</p>
<p>AM-09-VA</p>	 <p>Porção frontal, inferior média à direita.</p>	 <p>AM-VA-09 25 mm</p>	<p>Local com indícios de intervenção localizado na borda inferior: foram coletados fragmentos em desprendimento e encontrados materiais com características cerosas e resinosas. A análise no Raman foi inconclusiva</p>	<p>Marrom Escura</p>
<p>AM-10-VA</p>	 <p>Porção frontal, inferior média.</p>	 <p>AM-VA-10 25 mm</p>	<p>Local de intervenção, borda inferior: o material coletado apresentou características semelhantes à amostra AM-07-VA. A amostra exibe coloração marrom escurecida com uma camada de material ceroso resinoso e tinta de coloração avermelhada na superfície.</p>	<p>Marrom Escura</p>
<p>AM-11-VA</p>	 <p>Porção frontal, superior à esquerda, próxima a quina.</p>	 <p>AM-VA-11 25 mm</p>	<p>Local em desprendimento na extremidade superior da pintura: a amostra apresentou características semelhantes à AM-07-VA, exibindo coloração marrom escura envolta em material ceroso resinoso. Apresenta coloração avermelhada na superfície.</p>	<p>Marrom Escura</p>

<p>AM-12-VA</p>	 <p>Porção frontal, medial à esquerda.</p>		<p>Panejamento azul que cobre Vênus: a amostra foi retirada de uma área próxima e mostrou-se impregnada com material ceroso. Análise Raman inconclusiva.</p>	<p>Azul</p>
<p>AM-13-VA</p>	 <p>Porção frontal, borda esquerda, parte inferior.</p>		<p>Almofada na qual Vênus está apoiada. Foram retiradas duas amostras dessa área, AM-13-VA e AM-14-VA. A análise Raman foi realizada em 11 de julho de 2022; no entanto, a amostra AM-13-VA apresentou alta fluorescência.</p>	<p>Bordô</p>
<p>AM-14-VA</p>	 <p>Porção frontal, borda esquerda, parte inferior.</p>		<p>Almofada na qual Vênus está apoiada. A amostra AM-13-VA foi coletada aproximadamente 1,5 cm abaixo. A análise Raman revelou a presença do pigmento PV19 e possíveis resquícios de Sulfato de Bário.</p>	<p>Bordô</p>
<p>AM-15-VA</p>	 <p>Porção frontal medial Area central à esquerda.</p>		<p>Reintegração nos pés dos anjos que se encontram juntos em segundo plano. A amostra foi retirada com swab, mas a análise Raman foi inconclusiva.</p>	<p>Marrom</p>
<p>AM-16-VA</p>	 <p>Porção frontal, lateral esquerda, parte superior.</p>		<p>Área de possível reintegração. Apresenta superfície marrom escura e base de coloração vermelha clara impregnada com material de características cerosas e resinosas.</p>	<p>Marrom Escura</p>

<p>AM-17a-VA</p>	 <p>Não foi localizada indicação de retirada da Amostra.</p>		<p>O envelope contendo as amostras estava anexado à documentação da intervenção que ocorreu entre 1978 e 1982. Possivelmente, foram retiradas da extremidade esquerda superior próxima à quina e da extremidade superior na porção média à direita. As amostras foram subdivididas em:</p> <ul style="list-style-type: none"> - AM-17a-VA - AM-17b-VA - AM-17c-VA. 	<p>Marrom Escura e vermelho escuro</p>
<p>AM-17b-VA</p>	 <p>Não foi localizada indicação do local de retirada da Amostra.</p>			<p>Marrom Escura e vermelho escuro</p>
<p>AM-17c-VA</p>	 <p>Não foi localizada indicação do local de retirada da Amostra.</p>			<p>Marrom Escura</p>

Em relação às análises de Raman, destacamos duas amostras. A de número 14, retirada da porção frontal, na extremidade da borda lateral esquerda na parte inferior (Figura 87, lt. B, n. 3), local onde observa-se a almofada na qual Vênus está apoiada (Figura 137, n. 14). Nessa, observamos a presença do pigmento PV19 de coloração vermelho arroxeadado, um violeta próximo ao bordô, que é relativamente moderno, do grupo das quinacridonas, tendo sua síntese iniciada no início do século XX e sua difusão como material artístico somente a partir de meados desse século¹⁹¹², é considerado um pigmento de boa qualidade, frequentemente utilizado em tintas à base de água, com boa aplicabilidade em óleos e acrílicas¹⁹¹³. Portanto, nessa área encontramos uma

¹⁹¹² LOMAX, 2005, p. 23.

¹⁹¹³ Idem, 2005, p. 24.

restauração recente. No entanto, ao observarmos a área na qual está inserido (Tabela 16, AM-14-VA), em conjunto com o MA-XRF do Bário (Figura 131, Ba) e confrontarmos essas informações com o Raman, encontramos possíveis sinais de Sulfato de Bário, na mesma amostra. Indicando que provavelmente essa área passou pelo mesmo processo observado anteriormente (Figura 134), no qual, durante a remoção das repinturas na restauração de 1978-1982, a base de preparação aplicada na intervenção anterior a essa foi mantida.

A segunda amostra observada, de número 17, encontrada anexa à documentação da obra, retirada entre 1978-1982, indica a presença de Vermelhão em sua composição (Gráfico 27). Possivelmente associado à camada de base de preparação possui uma coloração avermelhada distribuída por toda a base da tela (Figura 129, Hg). É interessante notarmos, segundo a bibliografia levantada relacionada a Francesco Albani, que o copista da obra se aproximou da técnica do artista nesse aspecto, embora, figurativamente, tenha se afastado da obra original.

Gráfico 26: AM-14-VA, Ponto 2b, Pigmento PV19 e possíveis resquícios de Sulfato de Bário. Equipamento de Raman modelo SENTERRA da marca Bruker. Configurações: Objetiva: 50x; Comprimento de onda do laser: 785nm; Energia: 10 mW; Faixa Spectral: 1200ab 96-1540cm⁻¹; Abertura 25x1000um; Resolução: ~3-5 cm⁻¹; Co adições: 2; Tempo em cada medida: 30; Quantidade de pontos: 1 ponto.

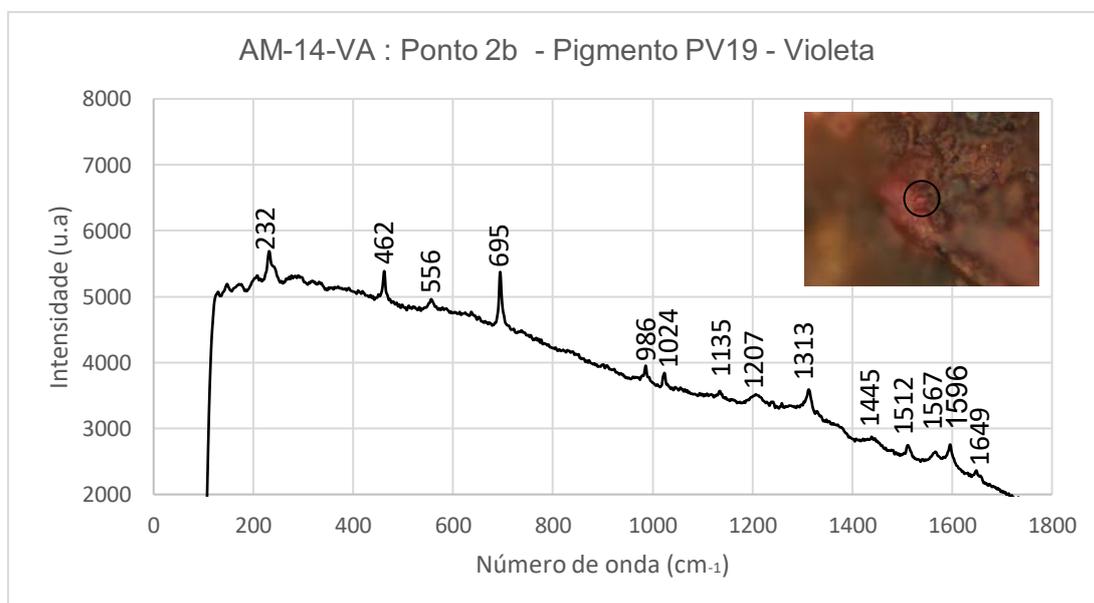
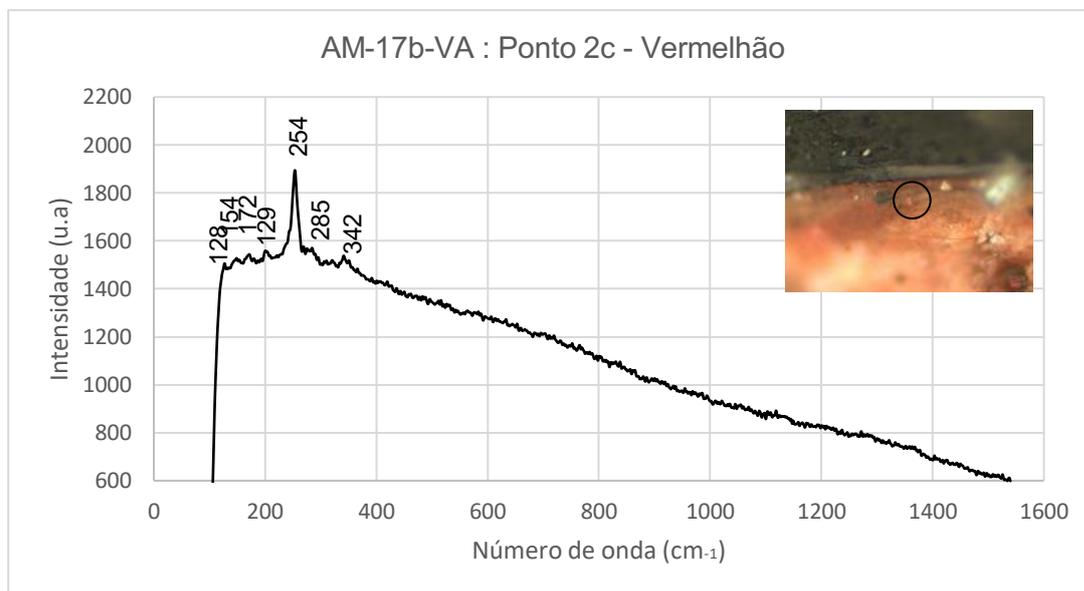


Gráfico 27: AM-17b-VA, fragmento avulso. Equipamento de Raman modelo SENTERRA da marca Bruker. Configurações: Objetiva: 50x; Comprimento de onda do laser: 785nm; Energia: 1 mW; Faixa Spectral: 1200a 96-1540cm⁻¹; Abertura 25x1000um; Resolução: ~3-5 cm⁻¹; Co adições: 2; Tempo em cada medida: 10s; Quantidade de pontos: 1 ponto.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conseguimos distinguir intervenções realizadas em momentos diversos em ambas as obras, "A Morte de Germânico" e "Vênus e Amores". No entanto, embora tenhamos analisado uma parte significativa da documentação relacionada às pinturas e cruzado essas informações com os materiais encontrados durante as restaurações, não foi possível caracterizar todas as intervenções ou associá-las a uma autoria específica. Isso se deve ao fato de que, da mesma forma como a proximidade temporal entre a execução de uma pintura e a produção de uma cópia dessa dificulta a identificação entre ambas, a proximidade entre duas intervenções torna desafiadora a sua diferenciação.

Os resultados sugerem que Nascimento possuía conhecimento sobre as práticas de restauração, ao menos desde 1851, quando realizou o teste solicitado pelo Conselho de Lentes para a execução de trabalhos na AIBA. Entre os processos e materiais que utilizava em suas atividades diárias, incluía-se, provavelmente, o reentelamento, a transposição de tela à base de água, a reintegração cromática mimética e o uso de Copaiba, Cola da Bahia, Cola de Givet, Laca Robert. Um material citado que não conseguimos levantar informações foi a "Pommada à retoricher".

É possível que futuras pesquisas relacionadas a esses insumos nos auxiliem a aprofundar e identificar de forma mais precisa as intervenções desse artista-restaurador. Sua qualidade como colorista é um dos atributos que parece tê-lo destacado, característica que Lebrun já ressaltava em 1794 como sendo um aspecto fundamental de um bom restaurador.

A associação mais próxima identificada em relação aos processos de restauração utilizados por Nascimento remete ao sistema francês. Essa ligação é estabelecida pelo envolvimento de Nicolas-Antoine Taunay, um dos professores e pintores que integraram a comissão artística que veio ao Brasil em 1816, em um evento destacado na história da restauração ocidental, conforme discutido nos manuais analisados. Esse evento teve como desdobramento o relatório amplamente difundido na Europa, no qual era descrito o processo de restauração da pintura de Rafael, intitulada "A Virgem de Foligno" de 1802, executado por François-Toussaint Hacquins e Bartholomäus Roeser.

Vale pontuar que Carlos Luiz do Nascimento provavelmente falava português e francês, pois era um dos requisitos para ser aluno da Academia Imperial de Belas Artes, conforme estabelecido no estatuto da época.

Nesse sentido, vale destacar que Hacquins é uma das possíveis fontes para compreendermos a atuação de Carlos Luiz do Nascimento. É possível que Nascimento empregasse a técnica de descolamento de tela na transposição à base de água, e

utilizasse lixa e pedra-pomes para o desbaste, técnica utilizada por Hacquins e aprimorada por Simon Horsin-Déon. Um indício adicional dessa possibilidade é que o outro método, aplicado por Robert Picault no século XVIII na França, envolvia o uso de ácido nítrico e não encontramos a aquisição desse material nas listas de compras solicitadas por Nascimento.

Em complementação, entre as escassas referências do início do século XIX relacionadas ao tema, a obra *Segredos Necessários* também poderia ser uma fonte de referência para o restaurador. Considerando que a publicação apresentava receitas para a execução da limpeza e transposição de pinturas, estava escrita em português e possuía alguma circulação em território brasileiro.

Contudo, vale destacar, conforme citado por Giovanni Secco-Suardo, que o método apresentava contrapontos, uma vez que era aplicável apenas a pranchas com base de preparação de gesso. Além disso, o operador atuava "no escuro", sem ter a previsão dos resultados, caso a água não fosse distribuída uniformemente por toda a superfície. Adicionalmente, o longo período de imersão prejudicava negativamente a integridade da pintura e das tintas. Tendo em vista esses pontos, essa técnica de transposição seria possível de ser aplicada nas pinturas observadas, considerando o elemento Cálcio encontrado e distribuído por toda a base de preparação em ambas as obras. No entanto, não foi possível observar se as telas passaram por transposição devido à inacessibilidade do verso, pois possuíam reentelamento e forro de acabamento. Em complementação, importa salientar que segundo a percepção de Henry Mogsford em 1845, relacionado a técnica de Hacquins, esse processo de transferência de algumas pinturas resultava em escurecimento devido à penetração da camada de pasta e cola usada durante o processo de fixação na nova tela.

Os manuais levantados indicam que Nascimento provavelmente conduzia a reintegração de maneira semelhante à técnica utilizada pelos artistas das obras e em alguns casos reproduzia o tom local e, em seguida, reintegrava-os por meio de camadas de glacis. É relevante destacar que o restaurador estava inserido no contexto do Neoclassicismo brasileiro, enquanto as duas obras analisadas são estilisticamente atribuídas ao Classicismo europeu. Portanto, a obra copiada remete ao clássico, em consonância com o fato de serem usadas como referência na AIBA.

Além disso, as cópias parecem compartilhar semelhanças na forma construtiva e nos materiais utilizados em relação aos artistas copiados, embora o desenvolvimento técnico da pintura "A Morte de Germânico" se apresente de melhor qualidade em comparação à obra "Vênus e Amores".

A familiaridade de Nascimento com o sistema construtivo utilizado nessas cópias decorre dessas convergências. Conforme evidenciado nas referências

coletadas, esperava-se que o restaurador possuísse amplo conhecimento das técnicas e dos diferentes estilos, uma recomendação que persistia desde meados do século XVIII até aquele momento. Esses processos, que ocorriam simultaneamente e permeavam o contexto de Nascimento, auxiliam na compreensão da proximidade dos materiais utilizados na produção da pintura e nas intervenções executadas pelo restaurador.

Conseguimos caracterizar as intervenções mais recentes com relativa facilidade, os materiais utilizados, processos aplicados e à quantidade de documentação disponível auxiliou nesse processo. Nesses casos, a proximidade temporal facilita a identificação.

No entanto, ao aproximarmos temporalmente duas intervenções, como foi o caso da obra "Morte de Germânico" restaurada tanto por Carlos Luiz do Nascimento entre 1859-1860 quanto por João José da Silva ou Sebastião Vieira Fernandes entre 1919-1920, não conseguimos diferenciar materialmente entre elas, conforme mencionado na documentação levantada. Um dos pontos destacados que contribui para a complexidade desse processo ocorre devido ao sistema de sucessão dos profissionais que atuaram nesse intervalo temporal, uma vez que, em sua maioria, eram alunos que aprendiam o ofício enquanto integravam o corpo discente e, posteriormente, ao que tudo indica, aplicavam técnicas próximas às de seus mestres, como é o caso de João José, por exemplo.

É importante notar que, no caso da AIBA, o trabalho cotidiano era realizado pelo restaurador e seus auxiliares. A classificação, descrição e escolha das obras a serem expostas ficavam a cargo do Diretor e do Conselho de Lentes. Em determinados casos, quando o fluxo de trabalho aumentava para as Exposições Gerais, identificamos a contratação de terceiros para a limpeza superficial e colocação das pinturas. No entanto, ao que tudo indica, essa tarefa era geralmente executada por Nascimento. A contribuição de seus auxiliares ainda carece de maior aprofundamento.

Vale pontuarmos que as más condições do prédio, o que incluía infiltrações, madeiramento atacado por cupins e claraboias danificadas, eram citadas recorrentemente. Possivelmente, Nascimento utilizava o espaço da Pinacoteca para restaurar os quadros, ao menos os de maiores dimensões.

As análises em ambas as pinturas indicam que as restaurações mais antigas, excluindo as do final do século XX, limitavam-se a pequenas áreas. Quando encontramos intervenções de maiores extensões, estas concentravam-se nas regiões próximas ao centro e eram aplicadas nas camadas superiores, apresentando-se como um trabalho de sobreposição, sem alcançar a base de preparação. Nestas intervenções, percebemos a intenção de harmonizar as cores e ajustar as tonalidades decorrentes de manchas que destoavam.

Por outro lado, as restaurações que demandavam intervenção nas camadas inferiores, na base de preparação ou próxima a ela, concentravam-se nas bordas e extremidades da obra.

Em relação à obra "Vênus e Amores", os documentos encontrados indicaram a existência de apenas duas restaurações. A partir dessa informação, ao cruzarmos com o MA-XRF, conseguimos identificar duas bases de preparação utilizadas, provavelmente em intervenções de épocas diferentes. O elemento que permitiu essa diferenciação foi o Bário.

No entanto, há de se levantar a questão de que, nas referências bibliográficas pesquisadas, embora esse insumo fosse conhecido ao menos desde o início do século XIX, somente em meados desse século passou a ser comercializado como material artístico. Considerando que as pesquisas relacionadas à disponibilidade, difusão, composição e distribuição de pigmentos no século XIX no Rio de Janeiro ainda carecem de aprofundamento, não conseguimos afirmar se estamos observando uma intervenção de Nascimento ou uma restauração não documentada.

Nesse sentido, ao identificarmos tintas com bário em sua composição na obra "A Morte de Germânico", não podemos caracterizá-la como proveniente da intervenção efetuada por Nascimento. A essa questão, soma-se o fato de termos observado que, em pelo menos uma área de cada obra, há escurecimento ou marcas cujos limites não indicam estarem relacionadas à técnica de execução do copista ou a equívocos decorrentes do seu processo de construção, embora não consigamos descartar essa possibilidade.

Conforme indicado pelas análises, essas características estão presentes em camadas inferiores ou intermediárias, próximas à base, e possuem peculiaridades que conseguimos identificar apenas na Radiografia. É possível que se trate de restaurações mais antigas que utilizaram materiais próximos aos usados pelos copistas e/ou possuíam pigmentos orgânicos em sua composição, os quais não conseguimos caracterizar. Portanto, não conseguimos relacioná-las aos documentos levantados.

Nesse contexto, vale pontuar que há um considerável lapso de informação entre o momento de produção das cópias e o momento de aquisição destas por Lebreton.

O método utilizado, tanto no levantamento documental como nas análises, mostrou-se efetivo, permitindo-nos identificar diversas lacunas e discontinuidades. Entre as dificuldades encontradas, destacam-se a perda de documentos que estavam sob guarda do Museu Nacional durante o incêndio de 2018, a dispersão ou perda de documentos da AIBA por motivos diversos, principalmente relacionados às décadas finais do século XIX e início do século XX, e que estão associados às transformações institucionais e à cisão dos acervos nas instituições envolvidas. Além disso, a pandemia

impossibilitou a pesquisa presencial por pelo menos dois anos deste estudo, e o sistema de dados SIMBA/DONATO do MNBA revelou-se defasado e impreciso.

Tendo em vista a continuidade desta pesquisa, indicamos que a caracterização, análise e mapeamento dos materiais orgânicos nas tintas encontradas poderia auxiliar a aprofundarmos nosso conhecimento nos processos interventivos aplicados a essas obras. Além disso, a pesquisa mostra-se um interessante ponto de partida para discutirmos o desenvolvimento de políticas cíclicas de conservação.

REFERÊNCIAS

ABRACOR. **Boletim da Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais, Ano VIII, n. 1, 1988.

ABRACOR. **Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível**. Rio de Janeiro: Tradução ao português da resolução adotada pelos membros do ICOM-CC durante a XV pelos membros do conselho ICOM-CC durante a XV^a Conferência Triannual, Nova Delhi, 2008. Boletim Eletrônico ABRCOR, n° 1, jun. 2010.

ABREU, M. **Cultura popular: um conceito e várias histórias**. In: ABREU, M.; SOIHET, R. (Orgs.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 83-102.

AIC. **Definitions of Conservation Terminology**. Washington DC: American Institute for Conservation, Foundation for Advancement in Conservation, 2015.

ALMADA, José Lopes Batista. **Prendas da Adolescência, ou adolescência prendada com as prendas, artes, e curiosidades mais uteis, deliciosas, e estimadas em todo o mundo**. Lisboa: Na oficina de Francisco da Silva, 1749. Disponível em: biblioteca.ciarte.pt/tratados/obras/a/Almada1749.html. Acessado no dia 26 de maio 2023.

ALMADA, Márcia. **Um calígrafo/pintor de manuscritos em Vila Rica no século XVIII: reflexões sobre interlocuções culturais**. In: *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França, Sessões Simultâneas*. Lisboa: Alpha, Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, ed. 2, p. 17-26, 2014.

ALMADA, Márcia; VELOSO, Bethania; UTSCHE, Ana. **Experiências e reflexões sobre a restauração de documentos gráficos**. Belo Horizonte: Fino Traço, ed.1, 2021.

ALMEIDA, J. M.; DANTAS, R. M. M. C. **Casa dos pássaros, precursor de um museu de História Natural ou apenas local de preparação de material zoológico a ser enviado para Portugal**. Rio de Janeiro: *Scientiarum história IX, 9º Congresso em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia*. 9 a 11 nov. 2016.

ALTHOFER, Heinz. **La questione del ritocco nel restauro pittorico**. Pádua: Il Prato, 2002, pp. 20, 21.

AMDJVI-EBA/UFRJ. Pasta Avulsos [1170-1260], Documentos n. 1255, 1256. Rio de Janeiro, 1837. Disponível em: [http:// docvirt.com/MuseuDJoaVI/](http://docvirt.com/MuseuDJoaVI/). Acesso em: 20 de dezembro de 2017.

AMDJVI-EBA/UFRJ. Pasta Avulsos [3401-3500], Documento n. 3480. Rio de Janeiro, 1859. Disponível em: <http:// docvirt.com/MuseuDJoaVI/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2017.

AMDJVI-EBA/UFRJ. Pasta Avulsos [3901-4000], Documentos n. 3963, 3964, 3973. Rio de Janeiro, 1865-1872. Disponível em: <http:// docvirt.com/MuseuDJoaVI/>. Acesso em: 28 de dezembro de 2017.

AMDJVI-EBA/UFRJ. Pasta Avulsos [6001-6113], Documento n. 6079. Rio de Janeiro, 1860. Disponível em: <http:// docvirt.com/MuseuDJoaVI/>. Acesso em: 28 de dezembro de 2017.

AMDJVI-EBA/UFRJ. Pasta Avulsos [801-900], Documentos n. 830, 830a, 858, 859, 860, 861, 862, 864, 866. Rio de Janeiro, 1855-1916. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2017.

AMDJVI-EBA/UFRJ. Pasta Avulsos [971-1070], Documento n. 1057. Rio de Janeiro, 1833. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2017.

AMDJVI-EBA/UFRJ. Pasta Encadernados [6214 – Livro de Matrícula 1827/1931], p. 27, n. 81. Rio de Janeiro, 1831. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/>. Acesso em: 01 de janeiro de 2021.

AMDJVI-EBA/UFRJ. Pasta Avulsos [1071-1170], Documento n. 1089. Rio de Janeiro, 1876. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2017.

AMDJVI-EBA/UFRJ. Pasta Avulsos [1260-1350], Documentos n. 1272, 1279. Rio de Janeiro, 1859; 1873. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/>. Acesso em: 01 de janeiro de 2021.

AMDJVI-EBA/UFRJ. Pasta Avulsos [1621-1710], Documentos n. 1693, 1695. Rio de Janeiro, 1876. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2017.

AMDJVI-EBA/UFRJ. Pasta Avulsos [2501-2600], Documento n. 2567. Rio de Janeiro, 1864. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2017.

AMORIM, M. **Memória do objeto – uma transposição bakhtiniana e algumas questões para a educação**. São Paulo: BAKHTINIANA, v.1, n. 1, p. 8-22, 2009.

ANDRADE, A. L. D. **Um Estado completo que pode jamais ter existido**. Tese de Doutorado, FAU-USP, São Paulo, 1993.

ANDRADE, O. **Manifesto Antropofágico**. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: Fac-Simile, Círculo do Livro, [1975], 1928-1929. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>, Acessado em: 28 de janeiro de 2021.

ANDRADE, R. M. F. Brasil: **Monumentos Históricos e Arqueológicos**. Reedição Comentada [com contribuição de Maria Tarcila Ferreira Guedes, Augusto Carlos da Silva Telles e outros; organização de Maria Beatriz Setubal Rezende da Siva]. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/DAF/COPEDOC, 2012.

APPELBAUM, B. **Conservation treatment methodology**. Middletown: Butterworth-Heinemann Elsevier. 2007.

AQUINO, K. A. **Apontamentos sobre a questão do patrimônio histórico e artístico brasileiro nos anos 20 e 30: a contribuição de Blaise Cedrars e dos modernistas**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 2011.

ARCHIVES. Org [Online]: Disponíveis em: <http://archive.org>. Acesso em 18 de dez. de 2018 à 28 de jan. de 2021.

ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, Caixa 6283, s/d. Transcrição Alberto Cipiniuk. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.ht. Acessado em: 30 de julho de 2022.

AZEVEDO, P. O. **A restauração arquitetônica entre o passado e o presente**. Bahia: Revista de Urbanismo e Arquitetura, v.6, n.1, 2003.

BACHETTINI, A. L.; SERRES, J. C. P.; GASTAUD, C. R. **Pesquisa Científica e Preservação de Patrimônio: Estudo Sobre os Espaços de Guarda dos Acervos Museais**. Pelotas: Anais da Semana dos Museus da UFPEL, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

BAGHLI, S. A.; BOYLAN, P.; HERREMAN, Y. **History of ICOM (1946-1996)**. Paris: International Council of Museums, 1998.

BAILÃO, Ana Maria dos Santos. **Critérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura**. Lisboa: Tese de Doutorado (Orientadora: Ana Maria Calvo Manuel; Coorientador: Rocío Bruquetas Galán), Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2015.

BAILÃO, Ana; CALVO, Ana. **Reintegration, integration, inpainting, retouching? Questions around terminology**. In: 2nd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage, Porto, Portugal. 2014.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, Tradutora Maria Emsantina Galvão G. Pereira, 1997.

BALLESTREM, Agnes. **O Conservador-Restaurador: uma definição da profissão**. Santa Catarina: Tradução autorizada pelo International Council of Museums da Associação Catarinense de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais (ACCR), 2019.

BARAÇAL, A. B. **Pertence a S. A. Real: 2,4,8,10**. In: VIII Seminário do Museu D. João VI. Rio de Janeiro: IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Arte e seus lugares: Coleções em espaços reais, 2017.

BARAÇAL, A. **Museu Nacional, trama aberta**. Paraíba: 16 Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia, UFCG/UEPB, 2018.

BARATA, M. **Manuscrito Inédito de Lebreton: Sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Revista SPHAN, 1959, p. 283-307.

BARBERO, J. M. **Diversidad cultural y convergência digital**. Sevilla: Revista Científica de Informacion y Comunicacion, 5. 2008.

BARBOZA, K. M. **Gestão de Risco para Acervos Museológicos**. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado (Orientador: Luiz Antônio Cruz Souza), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

BARROSO, Gustavo. **A Carreira do Conservador**. In: Anais do Museu Histórico, v. VIII. Rio de Janeiro: Anais do Museu Histórico Nacional, Ministério da Educação e Saúde, 1947, p. 229-234.

BARROSO, Gustavo. **Introdução à Técnica de Museus, Parte Geral e Parte Básica**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, v.1, 1946.

BATISTA, g. n. **Preto no branco: o museu nacional de belas artes, o diretor José Roberto Teixeira Leite e a África**. Campinas: Encontro de história da arte, Universidade Estadual de Campinas, 2017, p. 296.

BATISTA, Joze Lopez. **Prendas da Adolescência, ou adolescência prendada com as prendas, artes, e curiosidades mais uteis, deliciosas, e estimadas em todo o mundo**. Lisboa: 1746.

BEDOTTI, Giovanni. **De la Restauration des tableaux, Traité spécial sur la meilleure manière de rentoiler, nettoyer et restaurer les Tableaux anciens et modernes**. Paris: [s.n.], 1837.

Berger, HELGE, & Spoerer, MARK. **Economic crises and the european revolutions of 1848**. Cambridge: Cambridge University Press, *The Journal of Economic History*, v. 61, p. 293–326.2001. Disponível em: doi:10.1017/s0022050701028029. Acessado em: 14 de outubro de 2021.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória, Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BETHEL, Leslie. **O Brasil da Independência a meados do século XIX**. Org. In *História da América Latina / Da Independência a 1870*. São Paulo: Edusp, 2001, v. III, pp. 695-769.

Biblioteca Digital de História del Arte Hispánico. Disponível em: <http://bibliotequesbh.uab.cat/bdhah/cas/bdhahcas.php>. Acesso em: 15 de jan. de 2021.

BNF. **Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts (1801-1809)**. Paris: Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France, 1801-1809. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

BNF. **Mouseion: revue internationale de muséographie (1927-1940)**. Paris: Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France, 1927-1940. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

BNL. *Revista Universal Lisbonense*, 1849, Tomo I, n. 25, p. 290. [Hemeroteca Digital de Lisboa]

BOITARD, Pierre. **Nouveau manuel complet du naturaliste préparateur, ou l'art d'empailler les animaux, de conserver les végétaux et les minéraux, de préparer les pièces d'anatomie normale et pathologique, suivi d'un traité des embaumements**. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1853.

BOITEUX, Henrique. **Santa Catarina nas Belas Artes: o pintor Sebastião Vieira Fernandes**. Rio de Janeiro: Zelo Valverde, 1944.

BOITO, C. **Os restauradores**. Tradução Paulo Mugayar Kühl e Beatriz Mugayar Kühl, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOJANOSKI, S. F. **Terminologia em Conservação de bens culturais em papel: produção de um glossário para profissionais em formação**. Pelotas: Tese de Doutorado (Orientadora: Francisca Ferreira Michelon), Universidade Federal de Pelotas, 2018.

BOJANOSKI, S. F.; MICHELON, F. F.; BEVILACQUA, C. R. **Análise do corpus para um estudo terminológico da área da conservação e restauração de bens culturais.** Pelotas: Debate Terminológico, Red Iberoamericana de Terminología RITERM, n. 17, 2017.

BOMFORD, D.; LEONARD, M. **Issues in the Conservation of Paintings.** Los Angeles: Readings in Conservation, Getty, 2004.

BOMFORD, D.; LEONARD, M. **Readings in Conservation: Issues in the Conservation of Paintings.** Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2005.

BONADIO, L. **A aplicação de procedimentos de conservação preventiva em exposições temporárias produzidas pelo museu de arte da Pampulha/ MG.** Brasília: Revista do Programa de pós graduação de Ciência da Informação, Museologia & Interdisciplinaridade, 2015.

BONNARDOT, Alfred. **Essai sur l'art de restaurer les estampes et les livres; ou Traité sur les meilleurs procédés pour blanchir détacher décolorier réparer et conserver les estampes lires et dessins.** Paris: Castel, ed. 2, 1858.

BONSANTI, Giorgio. **Giovanni Secco Suardo e Ulisse Forni: tecniche e tradizioni a confronto.** In Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Bergamo: Bollettino d'Arte, 1998, pp. 79-82.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Tradução: Fernando Tomaz, Editora Bertrand Brasil, 1989.

BOYLAN, P. J. **Running a Museum: A Practical Handbook.** Paris: International Council of Museums, UNESCO, 2004.

BRACARENSE, M. S. **Mário de Andrade e o patrimônio: conceitos e propostas formulados pelo intelectual modernista (1919-1945).** Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado (Orientado: José Newton Coelho Meneses), Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

BRANDI, C. **Teoria da Restauração.** São Paulo: Tradução Beatriz Mugayar Kühl, Ateliê Editorial, 2004; 2013.

BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 16 de julho de 1934.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

BRASIL. Decreto n.º 25.979, de 07 de dezembro de 1977.

BRASIL. Decreto n.º 123 de 3 de fevereiro de 1842.

BRASIL. Decreto n.º 16.078, de 13 de julho de 1944.

BRASIL. Decreto n.º 19.841, de 22 de outubro de 1945.

BRASIL. Decreto n.º 24.735, de 14 de julho de 1934.

BRASIL. Decreto n.º 5.040, de 2004.

BRASIL. Decreto nº 6.844, de 7 de maio de 2009.

BRASIL. Decreto nº 9211, de 15 de dezembro de 1911.

BRASIL. Decreto nº 98, de 8 de novembro de 1890.

BRASIL. Decreto nº 1603 de 14 de maio de 1855.

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000.

BRASIL. Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007.

BRASIL. Decreto nº 805, de 23 de setembro de 1854.

BRASIL. Decreto, de 6 de junho de 1818.

BRASIL. Decreto-Lei nº 21.1129, de 7 de março de 1932.

BRASIL. Decreto-Lei nº 15.596, de 1922.

BRASIL. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.

BRASIL. Decreto-Lei nº 526, em 1938.

BRASIL. Decreto-Lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937.

BRASIL. Decretos do governo provisório da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, [1889] 1890. p. 60-61.

BRASIL. Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009.

BRASIL. Lei nº 378 de 13, de janeiro de 1937.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009.

BRASIL. Portaria IPHAN nº 43, de 2007.

BRASIL. Projeto de Lei nº 1183 de 2019.

BRASIL. Projeto de Lei nº 9.063, de 2017.

BRASIL. Projetos de Lei nº 4042 – 2007 /2008. Substitutivo da Câmara dos Deputados nº 370, de 2007, ao Projeto de Lei do Senado nº 370, de 2007. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/113384>, Acessado em: 01 de jan. de 2021.

BRAZIL. Bibliotheca da Camara dos Deputados, 1816. Rio de Janeiro: Collecção das Leis do Brazil, Imprensa Nacional, 1890.

BRAZIL. Bibliotheca da Camara dos Deputados, 1820. Rio de Janeiro: Collecção das Leis do Brazil, Imprensa Nacional, 1889.

BRAZIL. Bibliotheca da Camara dos Deputados, 1824. Rio de Janeiro: Collecção das Leis do Imperio do Brazil, Imprensa Nacional, Parte 2, 1886.

BREFE, A. C. F. **Museu, imagem e temporalidade**. São Paulo: Anais do Museu Paulista, v.15, n. 2, 2007, p. 31-36.

BRULON, B. **Passagens da Museologia: a musealização como caminho**. Rio de Janeiro: Museologia e Patrimônio, v.11, n.2, 2018.

BRULON, B. **Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbyněk Z. Stránský e a Escola de Brno**. São Paulo: Anais do Museu Paulista, v. 25, n. 1, p. 403-425, 2007.

BRUNO, M. C. O. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. Volume 1: A evidência dos contextos museológicos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

BRUNO, M. C. O. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. Volume 2: A permanência das ideias: a influência nos contextos museológicos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

CABRAL, M. **Memória, patrimônio e educação**. Campinas: Resgate, Artigos & Ensaios, Universidade Estadual de Campinas, v.13, 2004.

CAMEO, Conservation & Art Materials Encyclopedia [Online]. Disponível em <http://cameo.mfa.org>. Acesso em 07 jul. 2018. Acesso em: 06 de abr. de 2019.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidade**. México: GRIJALBO, 1990.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Tradução Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CÂNDIDO, M. M. D. **Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro**. Lisboa: Caderno de Sociomuseologia, Universidade Lusófona, v.20, n. 20. 2003.

CARBONARA, G. Apresentação. In: BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Tradução Beatriz Mugayar Kühn, Ateliê Editorial, 2004.

CARVALHO, A. P. C. **O Curso de Especialização em Conservação de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFRJ: Contribuições para a preservação do patrimônio**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado [Orientador: Dr. Ivan Coelho de Sá], Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

CARVALHO, José Murilo de; BETHELL, Leslie. **O Brasil da Independência a meados do século XIX**. In: BETHELL, Leslie (Org.). História da América Latina/Da Independência a 1870. São Paulo: Edusp, 2001. v. III, p. 695-769.

CARVALHO, L. M.; SCHEINER, T. C. M.; MIRANDA, M. L. C. **Em direção à museologia latino-americana: o papel do ICOFOM LAM no fortalecimento da Museologia como campo Disciplinar**. João Pessoa: Comunicação Oral, GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação, XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (XVI ENANCIB), 2009.

CASANOVA, Maria da Conceição Lopes. **De artífice a cientista: Evolução da Conservação e do estatuto profissional do conservador-restaurador de documentos gráficos no AHU**. Lisboa: Tese de Doutoramento (Orientador: Salvador Muñoz Viñas; Coorientadora: Ana Carneiro), Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2011.

CASTRO, Aloisio Arnaldo Nunes de. **Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: O corpus operandi na administração pública brasileira de 1855 a 1980**. Belo Horizonte: Tese de Doutoramento (Orientadora: Yacy Ara Froner Goncalves), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CAVALCANTI, Amanda Thomaz. **Coleção Lebreton na Academia Imperial de Belas Artes: Questões Históricas, Artísticas e Pedagógicas**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, [Orientadora: Sonia Gomes Pereira], Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

CAVALCANTI, Amanda Thomaz. **O primeiro material didático para uma academia de artes Brasileira: Evidências do uso da coleção Lebreton na prática acadêmica**. Rio de Janeiro: Seminário do Museu D. João VI. Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI, NAU, 2019.

CENNINI, C. A. **The Craftsman's Handbook: The Italian "il Libro Dell' Arte"**. New York: Dover Publications, Tradução de Daniel V. Thompson, 1960.

CERÁVOLO, A. L. **As Cartas de Atenas: análise sobre a contribuição do movimento moderno para as diretrizes internacionais e nacionais de preservação do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: 8º Seminário Docomomo Nacional, Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, 2009.

CERÁVOLO, S. M. **Da palavra ao termo: um caminho para compreender museologia**. São Paulo: Tese de Doutoramento (Orientadora: Maria de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo), Universidade de São Paulo, 2004a.

CERÁVOLO, S. M. **Delineamentos para uma teoria da Museologia**. São Paulo: Anais do Museu Paulista, v. 12, p. 237-268, 2004b.

CERTEAU, M. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAGAS, M. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Lisboa: Caderno de Sociomuseologia, Universidade Lusófona, v. 13, n.13, 1999, p. 11-142.

CHAGAS, Mário. **Memória e Poder: Dois Movimentos**. Cadernos de Sociomuseologia, v. 19, n. 19, jun. 2009. ISSN 1646-3714.

CHIOSSI, Bruno Perea. **Conservação Arqueológica: Reflexões e Possibilidades**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado (Orientador: Evandro Domingues), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2018.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001.

CHUVA, M. R. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte/MG: Editora Fino Traço, 2014.

CORDEIRO, E. R. **Criação e implantação do curso de graduação em museologia na universidade federal de Santa Catarina, com o advento do REUNI**. Florianópolis: Dissertação de Mestrado (Orientador: Irineu Manoel de Souza), Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

CORDEIRO, V. D. **Influências de Émile Durkheim e Heri Bergson nas tensões teóricas da teoria da memória coletiva de Maurice Halbwach**. São Paulo: Primeiros Estudos, n.4, 2013.

COSENTINO, A. **Practical notes on ultravioleta technical photography for art examination**. Piazza Cantarella. Conservar Patrimônio, n. 21, 2015, p. 53-62.

COSTA FILHO, C. J. **Estado Forte em combate ao Liberalismo: o projeto antisemita integralista de Gustavo Barroso para o Brasil dos anos 1930**. Concepción: Revista Nuestramérica, v. 7, n. 14, 2019.

COSTA, L. M. F. **Gustavo Barroso e a criação da “Casa do Brasil”**. Juiz de Fora: Revista Virtú, ICH, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.

CROZE-MAGNAN, S. C. **Le musée français. Recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale. Avec l'explication des Sujets, et des Discours historiques sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure**. Paris: da tipografia de L.-E. Herhan, XI, Publicado por Robillard-Peronville e Laurent, Tomo I-IV [1805-1809], 1805.

CROZE-MAGNAN, S.-C. **Le Musée français (XIII-1805). Tableaux, Statues et Bas-Reliefs qui composent la collection nationale avec explication des sujets** Paris: BNF. Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France, 1863. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

CUNHA, C. R. **Restauração: diálogos entre teoria e prática no brasil nas experiências do Iphan**. São Paulo: FAU-USP, Tese de Doutorado, 2010.

CUNHA, Cláudia dos Reis e. **Restauração: diálogos entre teoria e prática na experiência do IPHAN**. São Paulo: Tese de Doutorado (Orientador: Beatriz Mugayar Kühn), Universidade de São Paulo, 2010.

CURY, M. X. **Metamuseologia – reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena**. Brasília: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, Museologia e Interdisciplinaridade, v. 9, n.17, 2020.

CURY, M. X. **Museologia - marcos referenciais**. Santa Catarina: Cadernos do CEOM, Museus: pesquisa, acervo, comunicação, n.21, 2018.

CURY, M. X. **Museu, filho de Orfeu, e musealização**. Venezuela: VIII Encontro Regional, Museologia, filosofia e identidade na América Latina e no Caribe, ICOFOM LAM, 1999.

Database of ATR-FT-IR spectra of various materials. Disponível em: <http://spectra.cs.ut.ee/>. Acesso em 05 de jan. de 2021.

DEBRET, J. B. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: Tradução de Sergio Milliet, Livraria Martins, Tomo I e II, 1978.

DEBRET, J. B. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: Tradução de Sergio Milliet, Livraria Martins, Tomo III, 1978.

DEBRET, J.-B. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: L'Institut de France, v.3, 1839.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. v. 2.

DEGUEURCE, Christophe.; DHUI, Sung Vo.; BLETON, Jean.; HUGON, Paulette.; CADOT, Laure.; TCHAPLA Alain. **Un mystère: la technique de conservation mise en oeuvre par Honoré Fragonard pour créer ses fameux écorchés**. [Online] Bulletin de la Société française d'histoire de la médecine et des sciences vétérinaires, 2008, 8, pp.40-57. Disponível em: <https://hal.science/hal-01830662>. Acessado em: 21 de julho de 2020.

DELOCHE, B. Muséal. In: DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011.

DESVALLÉES, A. In: **Museology - science or just practical museum work?**. Estocolmo: Museological Working Paper - MuWop/DoTraM, ICOM, n. 1, 1980.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, Armand Colin, ICOM, 2013.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011a.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Key Concepts of Museology**. Paris: Armand Colin, ICOM, 2010.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Muséologie**. In: DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011b.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F.; DELOCHE, B. **Patrimoine**. In: DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011.

DIAS, E. **Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

DIAS, Elaine. **Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa**. O nascimento da Missão Artística de 1816. São Paulo: Anais do Museu Paulista, v.14, n.2, p.301-313, 2006.

DIK, J.; JANSSENS, K; SNICKT, G. V. D.; LOEFF, L. V. D.; RICKERS, K.; COTTE, M. **Visualization of a lost painting by Vincent van Gogh using Sychrotron Radiation Based X-ray Fluorescence Elemental Mapping**. American Chemical Society. Analytical Chemistry, Vol. 80, n. 16, aug, 2008.

DIOSCORIDES, Pedanius. **Dioscorides: De Materia Medica**. Johannesburg: IBIDIS Press, Tess Anne Osbaldeston, 2000.

DORNICKE. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. San Francisco: Wikimedia Foundation. 2010. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meirelles-primeiramissa2.jpg>. Acesso em: 20 de junho de 2023.

DUARTE, A. **Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda Inovadora**. Rio de Janeiro: Revista Museologia e Patrimônio, MAST, v.6. n.2, 2013.

DUMAS, Jean-Baptiste. **Traité de chimie appliquée aux arts**. Paris: Béchete jeune [1828-1843], 1828. Disponível em: <http://archives.org>. Acessado em 04 de julho de 2023.

DURKHEIM, E. **O suicídio: Estudos de sociologia**. São Paulo: Martins Fontes, Tradução: Monica Stahel, 2000.

EAMON, W. **Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture**. Princeton: Princeton University Press, 1991.

EASTAUGHT, N.; WALSH, V.; CHAPLIN, T.; SIDDALL, R. **Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments**. Oxford: Elsevier, 2008.

ESPIRITO SANTO, J. V. **Degradação de materiais constitutivos da fotografia sobre vidro: Estudo da Coleção Barão Von Tiesenhausen**. Belo Horizonte: Tese de Doutorado (Orientadora: Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves), Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

ÉTIENNE, Noémie. **The Restoration of Paintings in Paris, 1750-1815: Practice, Discourse, Materiality**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, Traslated by Sharon Grevet, 2017.

FABBRINI, R. N. **A fruição nos novos museus**. In: Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas. Ilhéus: Editus, Universidade Estadual de Santa Cruz. Vol.11, n.19. 2008.

FABRIS, A. **Os valores do Monumento**. In: RIEGL, A. O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem. São Paulo: Tradução de Werner Rothschild Davidsohn, Perspectiva, 2014.

FAVARETTO, C. F. **Notas sobre arte e política**. In: Cadernos da Pós-Graduação, Campinas, SP, v. 9, n. 1, 2007, p. 225-43.

FBN (Fundação Biblioteca Nacional), SOFIA. [Online] disponível em <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>. Acesso em: 27 a 28 de jan. de 2021.

FERREIRA, M. L. M. **Entre memória e Patrimônio: A difícil gestão do passado**. Rio Grande do Sul: Historiæ, v. 3, ed. 9-26, 2013.

FERREZ, H. D. **Documentação museológica: teoria para uma boa prática**. In: Cadernos de Ensaio, n. 2. Estudos de museologia. Rio de Janeiro: Minc/Iphan, 1994, p. 64-73.

FONSECA, M. C. L. **O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.
FORNI, Ulisse. **Manuale del pittore restauratore**. Florença: Successori Le Monnier, 1866. Disponíveis em: <http://archive.org>. Acesso em 18 de dez. de 2018 à 28 de jan. de 2021.

FÓRUM PERMANENTE. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org>. Acessado em: 13 de maio de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: A Actualidade: jornal político, litterario e noticioso, ed. 00349. Rio de Janeiro, 1863. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: A Constituição: Órgão do Partido Conservador, ed. 00285. Pará, 1876. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: A Nova Minerva: Periodico dedicado ás Sciencias, Artes, Litteratura e Costumes, ed. 00004. Rio de Janeiro, 1845. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: A Patria: Folha da Provincia do Rio de Janeiro, ed. 00136, 00137, 00139, 00030, 00091. Rio de Janeiro, 1856-1863. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: A Reforma: Órgão Democrático, ed. 00127. Rio de Janeiro, 1878. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, ed. 01-32. Rio de Janeiro, 1884-1875. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Archivo Municipal, ed. 00099, 00139. Rio de Janeiro, 1861-1862. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Brasil. Ministério do Império: Relatório da Repartição dos Negócios do Império, ed. 00001. Rio de Janeiro, 1859. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal, ed. 00266, 00009, 00011, 00045, 00125, 00049, 000333. Rio de Janeiro, 1853 – 1866. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Correio Paulistano, ed. 05983. São Paulo, 1876. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Diário de Notícias, ed. 00002. Rio de Janeiro, 1870. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Diário de Pernambuco, ed. 00232, 00111, 00230. Pernambuco, 1854 - 1876. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Diário do Maranhão, ed.00958. Maranhão, 1876. Disponível em: <http://http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Diário do Rio de Janeiro, ed. 00047, 08862, 08970, 00284, 00226, 00263, 00045, 00288, 00077, 00263, 00102, 00117, 00328, 00021, 00035, 00048, 00094. Rio de Janeiro, 1841-1878. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Gazeta de Notícias, ed. 00337. Rio de Janeiro, 1876. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Gazeta dos Tribunais, ed. 00330, 00332. Rio de Janeiro, 1846. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Jornal da Tarde, ed. 00234. Rio de Janeiro, 1870. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Jornal do Comércio, ed. 00054b, 00169, 00341, 0031, 00064, 00285, 00226. Rio de Janeiro, 1841-1877. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Jornal do Comércio: Instructivo, Agrícola Recreativo, ed. 00097. Maranhão, 1860. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Novo e completo indice Chronologico da história do Brasil, ed. 00001. Rio de Janeiro, 1842 e 1857. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: O Apostolo: Periodico Religioso, moral e doutrinario, consagrado aos interesses da religião e da sociedade, ed. 00042. Rio de Janeiro, 1876. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: O Auxiliador da Administração do Correio da Corte, ed. 00001. Rio de Janeiro, 1856-1857. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: O Cearense, ed. 00774. Ceará, 1854. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: O Constitucional: Folha Política, Litteraria, Comercial, ed. 00081. Bahia, 1854. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: O Correio da Tarde: Jornal Commercial, Politico, Litterario e Noticioso, ed. 00190, 00191. Rio de Janeiro, 1856. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: O Cruzeiro, ed. 00919. Rio de Janeiro, 1878. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: O Futuro, ed. 0000. Rio de Janeiro, 1862. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: O Globo: Orgão da Agência Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industrias, ed. 00106, 00263, 00332, 00330, 00334, 00069. Rio de Janeiro, 1876-1877. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: O Liberal: Periódico Politico e Litterario, ed. 00016. Rio de Janeiro, 1848. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: O Monitor, ed. 00100. Bahia, 1876. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: O Paiz, ed. 00060. Maranhão, 1864. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Pedro II, ed. 02160. Ceará, 1860. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 09 de set. 2020.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: Sentinela da Liberdade a Beira-Mar da Praia Grande, ed. B00016, p. 68. Rio de Janeiro, 1823. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 07 de mar. 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Catálogo das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes em 19 de fevereiro de 1865. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1865. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Catálogo das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes em 18 de fevereiro de 1866. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1866. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Catálogo das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes em 16 de junho de 1867. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1867. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Catálogo das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes em 22 de março de 1868. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1868. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Catálogo das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes em 15 de junho de 1872. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1872. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Catálogo das obras expostas no palácio da Academia das Bellas Artes em 13 de março de 1875. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1875. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Catálogo das obras expostas no palácio da Academia das Bellas Artes em 21 de março de 1876. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1876. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Catálogo das obras expostas no palácio da Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879. Rio de Janeiro, Typ. de Pereira Braga & C., 1879. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Catálogo das obras expostas no palácio da Academia das Bellas Artes em 23 de agosto de 1884. Rio de Janeiro, Typ. de Pereira Braga & C., 1884. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Catálogo Ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia de Bellas-Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Typhographia e Litographia Lombaerts & Comp, 1884. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Catálogo Ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia de Bellas-Artes. Rio de Janeiro, Typographia de J. Villeneuve & C., 1890. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Exposição Publicada Classe de Pintura Histórica na Imperial Accademia das Bellas-Artes. Rio de Janeiro, Typographia de R. Ogier, 1830. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Exposição Geral das Bellas Artes de 1864. Catálogo Explicativo. Rio de Janeiro, Typhographia Nacional, 1864. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Indicação dos quadros que se achão expostos ao público na Academia Imperial das Bellas-Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Typ. Pereira Braga & C., 1889. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1840. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1841. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1843. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro Typographia Nacional, 1846. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, e das Exposições de 1859. Rio de Janeiro, Typ. Imparcial J. M. N. Garcia, 1859. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, e das Exposições de 1860. Rio de Janeiro, Typhographia Nacional, 1860. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, e das Exposições de 1862. Rio de Janeiro, Typhographia Nacional, 1862. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro Typographia Nacional, 1845. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro Typographia Nacional, 1850. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL; SOPHIA: Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro Typographia Nacional, 1852. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

GALLICA, Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

GARÇON A.F.; HILAIRE-PÉREZ L. **Open Technique between Community and Individuality in Eighteenth-Century France in Entrepreneurship and Institutions in Europe and Asia 1500-2000**. Rotterdam: Actes du colloque de Rotterdam, ed. J. W. Veluwenkamp and F. De Goey, 2000, p. 237-56.

GEMENTE, Gilson. **Vinte anos de Donato: um breve histórico do banco de dados do Museu Nacional de Belas Artes**. In: BEVILACQUA, Gabriel Moore Forell; MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva (Coord.). I Seminário Serviços de Informação em Museus. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. p. 127-132.

GETTENS, R. J.; STOUT, G. L. **Painting Materials: A Short Encyclopedia**. New York: Dover Publications, 1942.

GIANNINI, C. Giovanni Secco Suardo. **Alle origini del restauro moderno**. Firenze: Edifir, 2006. Disponível em: <http://archive.org>. Acesso em 18 de dez. de 2018 à 28 de jan. de 2021.

GIGANTE, Bárbara. **Resinas Naturais**. Lisboa: Conservar Património, Associação Profissional de Conservadores Restauradores de Portugal, n. 1, 2005, p. 33-46.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. **Le musée français: guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro**. São Paulo: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 15, n. 1, 2007, p. 219-246. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142007000100006 Acesso em 7 set. 2019.

GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. **Viver de arte entre Brasil e Europa: O esquema Pedro Américo**. São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais, n. 100, v. 34, 2019.

GONÇALVES, Cristiane Souza. **Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

GONÇALVES, J. R. S. **A Retórica da Perda: discurso nacionalista e patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

GONÇALVES, J. R. S. **O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, v. 28, n. 55, 2015.

GONÇALVES, J. R. S. **Os limites do patrimônio**. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira, ECKERT, Cornelia & BELTRÃO, Jane (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau. ABA, Nova Letra, 2007.

GOYENA, A. **Architecture inside out: urban transformations through the perception of demolition engineers**. (Online): Vibrant, Virtual Braz. Anthr. v.8, n.2, p.580-608, 2011.

GRANATO, M.; CAMPOS, G. N. **Teoria da conservação e desafios relacionados aos acervos científicos**. [Online]: MIDAS, 2013.

GREGOROVÁ, A. In: **Museology - science or just practical museum work?** Estocolmo: Museological Working Paper - MuWop/DoTraM, ICOM, n. 1, 1980.

GROLA, D. A. **Coleções de História Natural no Museu Paulista, 1894-1916**. São Paulo: Dissertação de Mestrado (Orientadora: Heloisa Maria Silveira Barbuy), Universidade de São Paulo, 2014.

GUEDES, M. T. F. **A Preservação do Patrimônio Cultural no contexto Pan-americano**. In: ANDRADE, R. M. F. *Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos. Reedição Comentada [com contribuição de Maria Tarcila Ferreira Guedes, Augusto Carlos da Silva Telles e outros; organização de Maria Beatriz Setubal Rezende da Siva]*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/DAF/COPEDOC, 2012 / fac-símile da obra original, 1952. cap. 1, p. 15-47.

GUICHEN, Gael de. **El clima en los museos**. Roma: ICCROM/PNUD/ UNESCO, 1987. GUICHEN, Gael de. **La conservation préventive: simple mode ou changement profond?**. Paris: Museum International, n°. 201, volume 51, n°. 1, UNESCO, 1999.

GUICHEN, Gaël de. **La Conservation Préventive: un changement profond de mentalité.**, Bruxelas: Study Series, ICOM-CC/ULB, v.1, n.1, p.4-5, 1995. Disponível em: http://icom.museum/study_series_pdf/1_icom-cc.pdf. Acesso em 26 de junho de 2020.

GUICHEN, Gael de. **Uma prioridade na conservação preventiva: a reorganização reservas técnicas.** In: III Curso de Extensão Universitária de Preservação do Patrimônio Cultural: tecnologias e Conservação. Porto Alegre: ACOR-RS, UFRGS, Prefeitura de PoA, 2012.

GUTTON; BERTHOLLET; TAUNAY; VINCENT. **Rapport sur la restauration du tableau de raphael, connu sous le nom de la vierge de foligno, adopté par les classes des sciences mathematiques et physiques, et de litterature et beaux arts.** Paris: Baudouin, impresso no Instituto Nacional. 1802.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva.** São Paulo: Editora revista dos tribunais, Tradução de Laurent Léon Schaffter, [1969]1990.

HARTOG, Françoise. **Regime de Historicidade, Presentismo e experiencias do tempo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, vários tradutores, 2013.

HERMENS, E.; OUWERKER, A.; COSTARA, N. **Looking through the paintings: The Study of Paintings Technique and Materials in Support of Art Historical Research.** London: Archetype. 1998.

HOENIGER, Cathleen. **The Development of Principles in Paintings Conservation: Case Studies from the Restoration of Raphael's Art.** In: RICHMOND, Alison; BRACKER, Alison. Conservation: Principles, dilemmas, and uncomfortable truths. London: Routledge, ed. 1, 2009.

HORSIN-DÉON, Simon. **De la conservation et de la restauration des tableaux.** Paris: Chez Hector Bossange, 1851. Disponível em: archive.org/details/delaconservatio00horsgoog. Acessado em: 25 de abril de 2019.

HUBENDICK, B. In: **Museology - science or just practical museum work?** Estocolmo: Museological Working Paper - MuWop/DoTraM, ICOM, n. 1, 1980.

HUGHES, J. R. T. **The Commercial Crisis of 1857.** Oxford: Oxford Economic Papers, New Series, Vol. 8, n. 2, 1956, p. 194-222.

IBERMUSEUS. **Declaração da Cidade do Salvador.** Salvador: I Encontro Ibero-Americano de Museus, 2007.

IBRAM. **Caminhos da memória: para fazer uma exposição.** Brasília: Pesquisa e elaboração do texto Katia Bordinhão, Lúcia Valente e Maristela dos Santos Simão, Instituto Brasileiro de Museus, Série Caminhos da Memória, n. 1, 2017.

IBRAM. **Cartilha de Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro.** Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2017. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/07/cartilha_PGRPMB_2017-1.pdf. Acesso em: 30 jun. 2020.

IBRAM. **Cartilha de Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro.** Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2013. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/cartilha_PGRPMB_web.pdf. Acesso em: 20 abr. 2019.

ICCROM, 2021. Disponível em: <https://www.iccrom.org/about/overview/history>. Acessado em: 28 de abril de 2021.

ICOFOM LAM. **Carta de Cuenca**. Cuenca: VI Encontro ICOFOM LAM, Museología y Memoria, 1997.

ICOFOM LAM. **Carta de Montevideo**. Montevideú: X Encuentro Regional del ICOFOM LAM, ICOM, 2001.

ICOFOM LAM. **I Encontro Regional do ICOFOM LAM: Conclusões e Recomendações**. Buenos Aires: International Committee for Museology from Latin America and the Caribbean, 1992.

ICOFOM, ICOM. Disponível em: [http:// icofom.mini.icom.museum/publications-2/museological-working-papers/](http://icofom.mini.icom.museum/publications-2/museological-working-papers/) Acesso em 10 de jan. 2021.

ICOFOM. **Museological Working Papers (1980-1981)**. Stockholm: International Council of Museums, 1981-1980.

ICOFOM. **Object - Document?**. Beijim: Symposium, Study Series Archives, International Council of Museums, 1994.

ICOM NEWS. **Brief History of the organization of the international council of Museums**. Paris: International Council of Museums. n.1, oct. 1948. In: BAGHLI, S. A.; BOYLAN, P.; HERREMAN, Y. History of ICOM (1946-1996). Paris: International Council of Museums, 1998.

ICOM. **Declaração de Caracas**. Caracas: Seminário a Missão dos Museus na América Latina hoje: novos desafios, UNESCO, ORCALC, ICOM, CONAC, 1992.

ICOM. **Resolutions adopted by icom's 1st interim conference**. Mexico City: International Council of museums, 1947.

ICOM. **Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage**. Shanghai: 22nd General Conference, ICOM, 2010.

ICOM-CC, 2021. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/>. Acessado em: 10 de março de 2021.

ICOM-CC. **Resolution adopted by the ICOM-CC membership at the 15th Triennial Conference**. New Delhi: International Committee for Conservation, ICOM, 2008.

ICOM-CC. **The conservator-restorer: a definition of the profession**. Copenhagen: [Documento baseado no artigo homônimo de BALLESTREM, A. enviado ao ICCROM em 1978], Working Group of the International Committee for Conservation, ICOM, 1984.

ICOMOS. **The Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments**. Athens: I International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, 1931.

ICOMOS. **The Burra Charpter: The Australian ICOMOS Charter for places of Cultural Significance**. Burra: Australian ICOMOS, 2013.

ICOMOS. **The Nara ocument on authenticity**. Nara: International Conceil on Monuments and Sites, 1994.

ICOMOS. **The Venice Charter**. Venice: International charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites, 1964.

ICON. **Glossary**. London: The Institute of Conservation, 2020.

IIC. **Articles of Association**. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2020.

IIC. **Studies in Conservation**. [Online]: Taylor & Francis, Volume 15, Issue 4, 1970. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/toc/ysic20/15/4?nav=tocList>. Acessado em: 20 de novembro de 2020.

IPHAN. **Compromisso de Salvador**. Salvador: II Encontro de governadores para Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Natural do Brasil, 1971.

IPHAN. **Normas de Quito**. Quito: Reunião sobre conservação e utilização de monumentos e lugares de interesse Histórico e Artístico, Organização dos Estados Americanos - O. E.A, 1967.

ITALY. **Carta C.N.S: Carta della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura**, 1987.

ITALY. **Carta Italiana del restauro. Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, Norme per il restauro dei monumenti**, 1932.

ITALY. **Carta italiana del restauro**. Ministero della Pubblica Istruzione, Circolare n. 117, 1972.

JEALÍNEK, J. **MuWoP: We wish you well**. Estocolmo: Museological Working Paper - MuWop/DoTraM, ICOM, n. 1, 1980.

JOUIN, Henri. **Joachin Lebreton: 1er secrétaire perpétuel de l'académie des beaux-arts**. Paris: Bureau de l'artiste, 1892.

KEULLER, A. T. A. M. **Os estudos físicos de Antropologia no Museu Nacional do Rio de Janeiro: Cientistas, objetos, ideias e instrumentos (1876-1939)**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

KILGARRIFF, A.; YALLOP, C. **What's in a thesaurus**. Atenas: In: Proceedings of the Second International Conference on Language Resources and Evaluation, p. 1371-1379, 2000.

KÖHLER, A. F. **As cartas patrimoniais e sua relação com o turismo cultural: teorias, práticas e seus desdobramentos no caso brasileiro**. Penedo: Revista Iberoamericana de Turismo- RITUR, v. 9, n. 2, p. 138-163, 2019.

KÖSTER, Christian Philipp. **Ueber Restauration alter Oelgemälde. Nachdruck der Originalausgabe von 1827 bis 1830**. Berlin: Editado e com introdução e apêndice de Thomas Rudi, Editora E. A. Seemann, 2021.

KÖSTLER, C. **Sul restauro degli antichi dipinti ad olio**. Udine: Forum, Editrice Universitaria Udinese, 2001, p. 117-144. Disponíveis em: <http://archive.org>. Acesso em 18 de dez. de 2018 à 28 de jan. de 2021.

KÜHL, B. M. **Cesare Brandi e a teoria da restauração**. São Paulo: Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, n.21, 2007, p. 197-211.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Notas sobre a Carta de Veneza**. São Paulo: Anais do Museu Paulista. n. sér. v.18. n.2, p. 287-320, 2010.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Os Restauradores e o Pensamento de Camillo Boito sobre a restauração**. In: BOITO, C. Os Restauradores Conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884. São Paulo: Tradução de Paulo Mugayar Kühl e Beatriz Mugayar Kühl, Ateliê Editorial, 2002.

LAGUNA, Andre. **Dioscórides**. Biblioteca Nacional da Espanha. 1555. Disponível em: bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000037225. Acessado em: 16 de junho de 2023.

LANDON, C. **Annales du Musée et de L'escole moderne des beaux-arts**. Paris: L'imprimerie de Didot Jeune, 1801-1809. [Online]: Gálica. Disponível em: gallica.bnf.fr. Acessado em: 15 de agosto de 2022.

LARA FILHO, Durval de. **Modos do Museu: Entre a Arte e seus públicos**. São Paulo: Tese de doutorado (Orientadora: Mária de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e de Artes, 2013.

LE COURBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo: Hucitec/Edusp, Tradução de Rebeca Scherer da Carta de Atenas para o Português. São Paulo: 1993.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Tradutor: Bernardo Leitão, Editora Unicamp, 2003.

LEAL, C. F. B. **As missões da Unesco no Brasil: Paul Coremans**. São Paulo: XXVI Simpósio Nacional de História, Anais da Associação Nacional de História, 2011.

LEAL, C. F. B. **Patrimônio e desenvolvimento: as políticas de patrimônio cultural nos anos 1960**. São Paulo: Anais do Museu Paulista, v. 24, n. 1, p. 99-136, abr. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/119840>. Acessado em 26 mai. 2021.

LEBRUN, Jean-Baptiste-Pierre. **Observations sur le Muséum national**. Paris: Chez Charon, 1793. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10538361s>. Acessado: 14 de dezembro de 2022.

LEBRUN, Jean-Baptiste-Pierre. **Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum National**. Paris: Impresso por Didot Jeune, 1794. Disponível em: gallica.bnf.fr, Acessado em: 28 de junho de 2023.

LEBRUN, Jean-Baptiste-Pierre. **Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum National**. Paris: Didot Jeune, 1794. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10538372n>. Acessado: 14 de dezembro de 2022.

LEBRUN, Jean-Baptiste-Pierre. **Réflexions sur le Musée National**. Paris: Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, 1792. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10538347n>. Acessado: 14 de dezembro de 2022.

LÉON, Paul. **Les monuments historiques. Conservation Restauration**. Paris: Edité par Librairie Renouard, 1917.

LEVY, C. R. M. **Exposições Gerais da Academia de Belas Artes. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

LEWIS, G. **The Role of Museums and the Professional Code of Ethics**. In: BOYLAN, P. J. *Running a Museum: A Practical Handbook*. Paris: ICOM – International Council of Museums Maison de l’UNESCO, 2004.

LIBERALLI, Regina. **Conservação e Restauração de Obras de Arte**. Rio de Janeiro: Livro Não Publicado, Acervo NUMMUS, Caixa 6, RLL 9552, 1939.

LIMA, D. F. C. **Patrimonialização e valor simbólico: o “valor excepcional universal” no patrimônio mundial**. João Pessoa: Comunicação Oral, GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação, XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (XVI ENANCIB), 2015.

LIMA, F. C. **Atributos simbólicos do patrimônio: Museologia/ “Patrimoniologia” e Informação em contexto da linguagem de especialidade**. Rio de Janeiro: XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da informação, GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação. 2010.

LIMA, G. F. C. **Questão ambiental e educação: contribuições para o debate**. Campinas: Ambiente & Sociedade, NEPAM/UNICAMP, ano II, nº 5, p. 135-153, 1999.

LISA, D. V. **Earth science and modern - contemporary art: fingerprints for the safeguard of artworks in view of fine arts transportation**. Ferrara: Tese de Doutorado (Orientadora: Vaccaro Carmela), Università degli Studi di Ferrara, 2010/2012.

LOUVRE, 2021. Disponível em <http://louvre.fr>. Acessado em: 21 de julho de 2021.

LUCANUS, Friedrich. **Anleitung zur Restauration alter Oelgemälde und zum Reinigen und Bleichen der Kupferstiche und Holzschnitte** [reedição da 1st edition de 1828], v. 2, Editora: Ulrich Schießl, 1996.

LUNA, Fernando J. **Alographia dos álcalis... de Frei Conceição Veloso: um manual de química industrial para produção da potassa no Brasil colonial**. [Online]: Química Nova, v. 31, n. 8, p. 2214–2220, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-40422008000800051>. Acessado em: 25 de novembro de 2022.

MACEDO, Manuel de. **Restauração de quadros e gravuras**. Rio de Janeiro: David Oorazzi, editor, Bibliotheca do Povo, medalha de ouro na exposição do rio de janeiro, 1885.

MACHADO, Fernanda Tozzo. **Os museus de arte no brasil moderno: os acervos entre a formação e a preservação**. São Paulo: Dissertação de Mestrado (Orientador: Marcos Tognon), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2009.

MAGALHÃES, A. M. **A Inspetoria de Monumentos Nacionais do Museu Histórico Nacional e a proteção de monumentos em Ouro Preto (1934-1937)**. São Paulo: Anais do Museu Paulista, Nova Série, v. 25, n. 3, p. 233-290, 2017.

MAGALHÃES, A. M. **Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937)**. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, ed. 1, 2015.

MAGGIE, Y. **Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão**. São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.20, n. 58, p.5-25, 2005.

MAIRESSE, F. Muséalisation. In: DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie. Paris: Armand Colin, 2011a.

MAIRESSE, F. Musée. In: DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie. Paris: Armand Colin, 2011b.

MAIRESSE, F. Muséographie. In: DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie. Paris: Armand Colin, 2011c.

MAIRESSE, F.; PETERS, R. F. **What is the essence of conservation?**. Kyoto: ICOM 25th General Conference, Museums as Cultural Hubs: the Future of Tradition, ICOFOM/ICOM-CC, 2019.

MAIRINGER, F. **UV-,IR- andX-ray imaging. Scientific investigations of works of arts and crafts**. In: Non-Destructive Microanalysis of Cultural Heritage Materials. Amsterdam: Comprehensive Analytical Chemistry, ELSEVIER B. V., v. 42, p. 15-71, 2004.

MAROEVIC, I. **Introduction to Museology: The European Approach**. München: Verlag, Dr. Christian Müller-Straten, 1998.

MAROEVIC, I. **Museology as a field of knowledge**. In ICOFOM Study Series, n.8, ICOM/ICOFOM, 2000.

MAROEVIC, Ivo. **Identity as a constituent part of museality**. Buenos Aires: Museology and Identity, IIS, ICOM. 1986.

MARQUES, João dos Santos. **Redução dos principais pesos e medidas para os do systema metrico para as alfandegas deste imperio**. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & Comp. 2 Edição. 1869.

MARTIARENA, X. **Conservacion y Restauracion**. Donostia: Eusko Ikaskuntza, Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales, n.10, p. 177-224, 1992.

MAYER, Ralph. **The Artist's Handbook: Of Materials And Techniques**. New York: Viking, ed.5, 1991, p. 494-535.

MAYUMI, Lia. **Taipa, canela preta e concreto. Um estudo sobre a restauração das casas bandeirantes em São Paulo**. São Paulo: FAU-USP, Tese de Doutorado, 2005.
MCCABE. **Humidification de l'air et aération dans les musées**. Paris: Mousseion, Revue Internationale de Muséographie, Office International des Musées – OIM, n.15, p.52-57, 1931.

McGLINCHEY, C. W. **Thermal analysis of fresh and mature oil paint films: the effect of pigments as driers and the solvent leaching of mature paint films**. Symposium: Material Issue in Art and Archaeology II, v. 185, 1990.

MENDES, I. M. C.; DANTAS, S. S. M.; SOUZA, L. A. C; CHIOSSI, B. P. **Relatório de Análise Científica de Materiais do Museu Lasar Segall**. Belo Horizonte: Projeto de Pesquisa CNPq: MCTICNPq N° 142012, 2016.

MENESES, U. T. B. **O Campo do Patrimônio Cultural: Uma revisão de premissas**. Ouro Preto: I Fórum Nacional do patrimônio Cultural, IPHAN, Anais 2, v. 1. 2009, p. 25-39.

MENEZES, Ivo Porto de. **Manoel da Costa Athaide**. Belo Horizonte, Editora Arquitetura, 1965, p. 213-214.

MÉRIMÉE, Jean François Léonor. **De la peinture à l'huile: ou, Des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours**. Paris: Huzard, 1830. Disponível em: gallica.bnf.fr. Acessado em 3 de abril de 2021.

MHN. **Anais do Museu Histórico Nacional, v. VIII**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura e Educação, 1947. Disponível em: <http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>. Acessado em 5 de março de 2021.

MICHALSKI, S. **Care and Preservation of Collections**. In: BOYLAN, P. J. *Running a Museum: A Practical Handbook*. Paris: ICOM – International Council of Museums Maison de l'UNESCO, 2004a.

MICHALSKI, S. **Conservação e Preservação do Acervo**. In: ICOM. *Como Gerir um Museu: Manual Prático*. 2004b, p. 55-98.

MICHALSKI, S. **Conservação e Preservação do Acervo**. In: ICOM. *Como Gerir um Museu: Manual Prático*. p. 55-98. 2004.

MICHALSKI, S.; PEDERSOLI, J. L. **The ABC Method: a risk management approach to the preservation of cultural heritage**. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2016.

MICHALSKI, S.; PEDERSOLI, J. L. **The ABC Method: a risk management approach to the preservation of cultural heritage**. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2016.

MINOM, M. **Declaration of Quebec – Basic Principles of a New Museology 1984**. Lisboa: Special edition 22nd ICOM General Conference Shanghai, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.38, 2010.

MIZUSHUMA, E. Soichiro Tsuruta. In: SOARES, B. B. **A History of Museology: Key authors os museological theory**. Paris: ICOFOM/ICOM, 2019.

MNBA. **ANTEPROJETO “Conservação e Restauração das fachadas do prédio do Museu Nacional de Belas Artes”**. Rio de Janeiro: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, 1995.

MNBA. **Anuário de Museu Nacional de Belas Artes: Nova Fase**. Rio de Janeiro: Sermograf, v. 1, 2009.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, 1940.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, Ministério da Educação e Saúde, n. 3, 1941.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, Ministério da Educação e Saúde, n. 4, 1942.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, Ministério da Educação e Saúde, n. 5, 1943.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n. 1, 1938-1939.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n. 6, 1944.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n. 7, 1945.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n. 8, 1946.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 9, 1947-1948.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 10, 1949-1950.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 11, 1951-1952.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 12, 1953-1954.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 13, 1955-1956.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 14, 1957.

MNBA. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 15, 1958.

MNBA. **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, Ministério da Educação e Cultura, n. 1, 1962a.

MNBA. **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, Ministério da Educação e Cultura, n. 1, 1962b.

MNBA. **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, Ministério da Educação e Cultura, n. 1, 1982a.

MNBA. **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, Ministério da Educação e Cultura, n. 2, 1982b.

MNBA. **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, n. 5, 6, 7, 1983-1984.

MNBA. **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, n. 8, 1984.

MNBA. **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, n. 9,10, 1984-1985.

MNBA. **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, n. 12,13, 1985.

MNBA. **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, n. 13,14,15 1986.

MNBA. **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, n. 16,17,18 1987.

MNBA. **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, n. 19,20,21 1988.

MNBA. **Carta de Guilherme G. Santos a Direção**, Pasta APO680/Doc12/1-1. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, 1921.

MNBA. **Carta de Guilherme G. Santos a Direção**, Pasta APO680/Doc12/1-2. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, 1921.

MNBA. **Lista Lebreton**, Pasta /AI-EN 2/Doc1/1-1. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, 1941.

MNBA. **Lista Lebreton**, Pasta /AI-EN 2/Doc1/1-2. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, 1941.

MNBA. **O pintor Edson Motta**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982.

MNBA. **Quadros do Museu Nacional de Belas Artes**. Relação dos Catálogos 1836, 1860 e 1893, listas esparsas, incluindo-se as ultimas aquisições, MNBA-01. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, 1941.

MNBA. **Recibo de obras restauradas por João José da Silva**. AI-EN 15/Doc 6. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, 1888.

MNBA. **Relação de alguns quadros que foram restaurados, e que figuram na Escola Nacional de Bellas Artes**. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Pasta EN-DOC 20, 1921-1929.

MNBA. **Relatório de Restauração 1860**, Pasta AI-EN 15/Doc 1. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, 1860.

MNBA. **Relatório de Restauração 1860**, Pasta AI-EN 15/Doc 2. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, 1860.

MOGFORD, H. **Hand-book for the Preservation of Pictures**. Londres: Winsor and Newton, ed. 8, 1876. Disponíveis em: <http://archive.org>. Acesso em 18 de dez. de 2018 à 28 de jan. de 2021.

MOGFORD, Henry. **Hand-book for the Preservation of Pictures**. Londres: Winsor and Newton, ed. 8, 1876.

MOGSFORD, Henry. **Hand-book for the Preservation of pictures; Containing practical instructions for cleaning, lining, repairing and restoring oil paintings.** London: A. Schulze, 1851. Acessível em: archive.org. Acessado em 15 de janeiro de 2020.

MONTALBERT, Paillot De. **Traité complet de la peinture.** Paris: J, -F, Delion, 1829-1851. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206461q#>. Acessado em: 11 de outubro de 2022.

MONTÓN, Bernardo. **Secretos de Artes Liberales y mecánicas, recopilados, y traducidos de varios, y selectos Autores, que tratan de Phisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Douradura, y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas.** Madrid: 1761. Disponível em: archive.org/details/b3301579x Acessado em: 26 de maio de 2023.

MOORE, R.; MULLER, J. **O crescimento do conhecimento e a lacuna discursiva.** Campinas: Educação & Sociedade, v.24, n.85, 2003.

MORALES, M. G. **La conservación preventiva en los museos.** Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros, 2000.

MOTA, E. M. **As práticas de restauração de bens móveis e integrados nas igrejas Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis em São João del Rei/MG (1947- 1976).** Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado (Orientadora: Adriana Sanajotti Nakamuta), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2018.

MOTTA, E. **O papel: problemas de conservação e restauração.** Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1971.

MOTTA, Edson.; SALGADO, M. L. G. **Iniciação à pintura.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

MOTTA, Edson; SALGADO, M. L. G. **Restauração de pintura: aplicação de encaustica.** Rio de Janeiro: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1973.

MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. **Restauração de pinturas em descolamento.** Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23, 1969.

MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. **Restauração de Pinturas Aplicações da Encáustica.** Rio de Janeiro: Iguassú Ltda, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Saúde, 1973.

MOTTA, L. **Um panorama do campo da preservação do patrimônio.** Rio de Janeiro: Organização de Lia Motta, Texto de Ana Lucia Thompson, IPHAN, 2015.

MUÑOZ VIÑAS, S. **Contemporary theory of conservation.** London: Studies in Conservation, n. 47, 2012.

MUÑOZ VIÑAS, S. **Teoría contemporânea de la Restauración.** Madrid: Síntesis, 2003.

MUSEU DON JOÃO VI. Disponível em: <http://docvirt.com/museudjoaovi/>. Acesso em: 20 de dez. 2017 a 21 de jan. de 2021.

NASCIMENTO JUNIOR, J.; TRAMPE, A.; SANTOS, P. A. **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972**. Brasília: Ibram/ MinC; Programa Iberoamericanos, v.1, 2012.

NASCIMENTO, R. **A Instituição Museu: a historicidade de sua dimensão pedagógica a partir de uma visão crítica da instituição**. Lisboa: Cadernos de Sociomuseologia, Universidade Lusófona, v.11, n.11. 1998, p. 21-34.

NASCIMENTO, R. **O objeto museal, sua historicidade: implicações na ação documental e na dimensão pedagógica do museu**. Lisboa: Cadernos de Sociomuseologia, Universitárias Lusófonas, n. 11, 1998.

NAVES, R. **A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NEUSTUPNÝ, Jiri. **Museology as an academic discipline**. In: *Museology - science or just practical museum work?* Estocolmo: Museological Working Paper - MuWop/DoTraM, ICOM, n. 1, 1980.

NEVES, A. R. A. **Um banquete de idéias: O juízo crítico na restauração do afresco de Andrea Mantegna**. Belo Horizonte: Tese de Doutorado [Orientadora: Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira], Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

NICOLAUS, K. **Manual de Restauración de Cuadros**. Eslovenia: Könemann, 1998.
NÓBREGA, I. C. **Jair Afonso Inácio, um pioneiro na preservação do patrimônio artístico brasileiro**. São Paulo: Dissertação de Mestrado (Orientador: Percival Tirapeli), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 1997.

NORA, P. **Entre memória e História: A problemática dos lugares**. In: *Les lieux de mémoire. I La République*, Paris, Gallimard, 1984. São Paulo: Traduzido por Yara Aun Hourym Proj. História, 1993.

NUMMUS. **Atestado de diploma do Curso de Museus**, Caixa 5, RLL 9513, Rio de Janeiro, S/D.

NUMMUS. **Atestado de participação no “Curso de Culinária”, promovido pela Cia. Vidraria Santa Marina**, Caixa 5, RLL 9537, São Paulo, 1968.

NUMMUS. **Caderno de Conservação e Restauração de Obras de Arte**, Caixa 6, RLL 9552, 1939.

NUMMUS. Caixa 5, RLL 9539. Nacional, Rio de Janeiro, 1970.

NUMMUS. **Certidão que comprova a candidatura, Regina Liberalli, não apresenta contra indicação para o exercício do cargo**, Caixa 4, RLL 9499, 9499a, 9499b, 9499c. Rio de Janeiro, 1954.

NUMMUS. **Certificado de colaboração, como professora, no curso de preparação de “Guia de Museus” organizado pela Associação Brasileira de Museologistas**, Caixa 5, RLL 9531, Rio de Janeiro, 1965.

NUMMUS. **Certificado de frequência no “Curso de Palestras sobre a Cerâmica” realizado por Gastão Penalva, em sua residência, Caixa 5, RLL 9518., Rio de Janeiro, 1941.**

NUMMUS. **Certificado de frequência no ciclo de “Conferência sobre Museologia, Arte e História” promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes, Caixa 5, RLL 9536, Rio de Janeiro, 1967.**

NUMMUS. **Certificado de frequência no curso “Conhecimentos Básicos se Cinema” promovido pelo Museu Nacional das Belas Artes, Caixa 5, RLL 9535, Rio de Janeiro, 1967.**

NUMMUS. **Certificado de habilitação n 567, 2ª via à Regina Liberalli carreira de Conservador do Ministério da Educação e Saúde, Caixa 6, 9555, 9555a, Rio de Janeiro, 1940.**

NUMMUS. **Certificado de participação no “VII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura” promovido pela Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, Caixa 5, RLL 9550, Rio de Janeiro, 1975.**

NUMMUS. **Certificado do “Curso de Cozinha Moderna” realizado pela Elco, Marmicoc e Walita, Caixa 5, RLL 9519, Rio de Janeiro, 1953.**

NUMMUS. **Certificado do “Curso de gravura” promovido pela Embaixada dos Estados Unidos da América, Caixa 5, RLL 9546, Rio de Janeiro, 1974.**

NUMMUS. **Certificado do curso “A ideia do Espaço na Pintura” promovido pelo Museu de Arte Moderna, Caixa 5, RLL 9544, Rio de Janeiro, 1973.**

NUMMUS. **Certificado do curso “A música e suas origens” promovido pelo Instituto brasileiro de Administração Municipal, Caixa 5, RLL, Rio de Janeiro, 1974.**

NUMMUS. **Certificado do curso “Artes Menores em França durante a Idade Média” promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes, Caixa 5, RLL9528, 9528a, 9528b, Rio de Janeiro, 1963.**

NUMMUS. **Certificado do curso “Conservação e Restauração de Obras de Arte executadas em suporte de papel” promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes, Caixa 5, RLL 9527; 9527a; 9427b, Rio de Janeiro, 1962.**

NUMMUS. **Certificado do curso “Estética” promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes, Caixa 5, RLL 9526, 9526a, 9526b, Rio de Janeiro, 1962.**

NUMMUS. **Certificado do curso “Gravura em Metal” promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes, Caixa 5, RLL 9522, 9522a, 9522b, Rio de Janeiro, 1961.**

NUMMUS. **Certificado do curso “História e Crítica da Pintura Moderna” promovido pela Escolinha de Arte do Brasil, Caixa 5, RLL 9521, 9521a, 9521b, 1959.**

NUMMUS. **Certificado do curso “Introdução à Pintura Moderna” promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes, Caixa 5, RLL 9523, 9423a, 9523b, Rio de Janeiro, 1961.**

NUMMUS. **Certificado do curso “Introdução ao Estudo da Arte Indígena” promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes**, Caixa 5, RLL. 9524, 9524a, 9524b, Rio de Janeiro, 1961.

NUMMUS. **Certificado do curso “Panorama da Arte Portuguesa no Contexto Cultural Europeu” promovido pelo Centro de Estudos do Real Gabinete Português**, Caixa 5, RLL 9541, Rio de Janeiro, 1972.

NUMMUS. **Certificado do curso “Panorama Informativo das Artes Visuais e da Música” promovido pelo Departamento de Cultura do Estado da Guanabara**, Caixa 5, RLL 9545. Rio de Janeiro: 1974.

NUMMUS. **Certificado do curso “Técnicas Físicas e Químicas aplicadas aos objetos de arte promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes**, Caixa 5, RLL 9525; 9525a, 9525b. Rio de Janeiro: 1962.

NUMMUS. **Certificado do Curso Complementar do Colégio Bonnett**, Caixa 5, RLL 9514, Rio de Janeiro, 1927.

NUMMUS. **Certificado do curso de “Crítica de Arte” promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes**, Caixa 5, RLL 9530, Rio de Janeiro, 1964.

NUMMUS. **Certificado do curso de “Mobiliário Luso-Brasileiro” promovido pelo Museu Histórico**, Caixa 5, RLL 9540. Certificado de frequência no curso “Artes Decorativas” promovido pelo Museu Nacional de Belas artes, Rio de Janeiro, 1970.

NUMMUS. **Certificado do curso de Arte promovido pelo Pro-Mater**, Caixa 5, RLL 9542, Rio de Janeiro, 1972.

NUMMUS. **Certificado do curso de Economia Domestica promovido pelo Colégio Bennet**, Caixa 5, RLL 9515., Rio de Janeiro, 1929.

NUMMUS. Certificado do curso de extensão “Arte e Arquitetura Norte-Americanas” promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes, Caixa 5, RLL 9529, 9529a., Rio de Janeiro, 1964.

NUMMUS. **Certificado do curso de Fotografia promovido pelo Museu de Arte Moderna**, Caixa 5, RLL 9547, Rio de Janeiro, 1974.

NUMMUS. **Certificado do curso de Heráldica promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes**, Caixa 5, RLL 9533, Rio de Janeiro, 1966.

NUMMUS. **Certificado do curso de Italiano promovido pelo Colégio Pedro II**, Caixa 5, RLL 9516, 9516a, 9516b., Rio de Janeiro, 1934.

NUMMUS. **Certificado do curso de Serigrafia promovido pelo Museu de Arte Moderna**, Caixa 5, RLL 9543., Rio de Janeiro, 1973.

NUMMUS. **Convite feito pelo Diretor da Divisão de Educação Extraescolar**, Caixa 5, RLL 9520., Rio de Janeiro, 1959.

NUMMUS. **Curriculum Vitae (Minuta)**, Caixa 4, RLL 9494, Rio de Janeiro, 1972.

NUMMUS. **Curriculum Vitae, manuscrito, de Regina Liberalli**, Caixa 4, RLL 9493, Rio de Janeiro, S/D.

NUMMUS. Declaração de frequência nas aulas de “Cor na era das Comunicações” promovido pelo Centro de Pesquisa de Arte, Caixa 5, RLL 9548, Rio de Janeiro, 1975.

NUMMUS. Declaração de trabalho, como conservadora, no Museu Nacional de Belas Artes, Caixa 5, RLL 9532, Rio de Janeiro, 1965.

NUMMUS. Decreto que nomeia Regina Liberalli para exercer o cargo de Conservador-Classe G do quadro I do Ministério da Educação e Saúde, Caixa 4, RLL 9496, Rio de Janeiro, 1940.

NUMMUS. Decreto que nomeia Regina Liberalli para exercer o cargo de Conservador-Classe H do quadro I do Ministério da Educação e Saúde, Caixa 4, RLL 9497, 9497a, 9497b, 9497c., Rio de Janeiro, 1940.

NUMMUS. Decreto que promove Regina Liberalli do cargo H da carreira de Conservador, do quadro Permanente do Ministério da Educação e Saúde, ao cargo da classe I dessa carreira, Caixa 4, RLL 9498., Rio de Janeiro, 1942.

NUMMUS. Desajustamento psicológico num Mundo em Crise” promovido pelo Instituto Brasileiro de Administração Municipal, Caixa 5, RLL 9511, Rio de Janeiro, 1975.

NUMMUS. Diploma do colégio Bennett atestando completar neste colégio os quatro anos do curso de Madureza inclusive os dois anos do curso normal de Regina Liberalli, Caixa 4, RLL 9508, 9508ª, 9508b., Rio de Janeiro, 1931.

NUMMUS. Diploma do curso de francês promovido pela Associação de Cultura Franco-Brasileira, Caixa 5, RLL 9510, Rio de Janeiro, 1951.

NUMMUS. Diploma do Curso de Museus, 2º ano, Caixa 4, RLL 9507, 9507a, 9507b, 9407c, Rio de Janeiro, 1938.

NUMMUS. Diploma do curso de nível universitário, “Cultura Geral” oferecido pelo Instituto de Cultura Feminina, Caixa 5, RLL 9512, S/D.

NUMMUS. Instruções para o concurso do cargo de conservador de Museus do Ministério da Educação e Saúde, publicado pela Imprensa Nacional, Caixa 6, RLL 9554, Rio de Janeiro, 1939.

NUMMUS. Manuscrito sobre breve biografia de regina Liberalli. Caixa 4, RLL 9492, Rio de Janeiro, S/D.

NUMMUS. Manuscritos de regina Liberalli, sobre as aulas de conservação. Caixa 23, RLL 9749. S/D.

NUMMUS. Recorte do jornal “A noite” que ilustra uma fotografia mostrando o aspecto de honra do Museu Nacional de Belas Artes quando era arguido o Sr. Oliveira Junior a tese apresentada para tomar parte no concurso de conservador de museus do Ministério da Educação e Saúde, Caixa 6, RLL 9557, Rio de Janeiro, S/D.

NUMMUS. Relação de Conferência e Debates Índice e Sumário, Caixa 6 RLL, 9553, 9553a, 9553b, Rio de Janeiro, 1938.

NUMMUS. **Reminiscencias de Regina Liberalli sobre o primeiro Salão de Belas Artes de 1934**, Caixa 4, RLL 9495, 1934.

NUNES, Philippe. **Arte da Pintura. Simetria, e perspectiva**. Lisboa: 1615

NUNEZ, L. O. **As transformações do conceito de patrimônio do IPHAN e suas práticas de tombamento no estado do Espírito Santo**. São Paulo: Faces da História, v. 3, n. 2, 2016, p. 194-212.

OBERLAENDER, M. **A Inter-relação entre a História da Arte e a Restauração: A igreja da ordem III de São Francisco da Penitência – Um estudo de Caso**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado (Orientadora: Dra. Myriam Ribeiro de Oliveira), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

OGDEN, L.; WAINWRIGHT, I.; ROCHE, R. **Introducing conservation**. Ottawa: Journal of the Canadian Conservation Institute, Canadian Conservation Institute, 1976.

OIM. **Mouseion**. Paris: Revue Internationale de Muséographie, Office International des Musées, 1927-1940.

OLENDER, Marcos. **O Abismo da história é grande o suficiente para todos. Os primórdios da carta de Atenas de 1931 e a afirmação da noção de patrimônio da humanidade**. Juiz de Fora: Locus: Revista De História, v. 26, n. 2, p. 291-313, 2020.

OLIVEIRA, E. R. **Memória, História e Patrimônio – Perspectivas contemporâneas da pesquisa histórica**. Mato Grosso do Sul: Fronteiras, v12, n.22, 2010, p. 131-151.

OLIVEIRA, R. P. D. **O equilíbrio em Camillo Boito**. [Online]: Vitruvius, resenhas online, 086.1, 2009. Disponível em: vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.086/3049. Acessado em: 01 de abril de 2021.

ONU. **AG-033 International Paris Peace Conference**. Paris: United Nations, 1946. Disponível em: <https://search.archives.un.org/international-paris-peace-conference-1946>. Acessado em: 20 de dez. de 2020.

PAIVA, May Christina Cunha de. **A história técnica da conservação e restauro de pinturas no Brasil entre os anos de 1947 e 1985: Edson Motta e seus seguidores**. Lisboa: Tese de Doutorado (Orientadora: Maria Aguiar; Coorientadora: Eduarda Vieira), Universidade Católica Portuguesa, Escola de Bela Artes, 2021.

PAIVA, May.; AGUIAR, Maria.; VIEIRA, Eduarda. **O reentelamento com compostos de cera-resina: o aprendizado de Edson Motta no Fogg Conservation Center e a adaptação à realidade brasileira**. Lisboa: Conservar Patrimônio, Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, n. 36, 2021, p. 82-89.

PALOMINO, A. de Castro y Velasco. **El museo pictórico, y escala óptica**. Madrid: En la imprenta de Sancha. 1715.

PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e iconologia**. In: O significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1955], pp. 47-87.

PATERNOSTRO, Z. **As origens e o histórico da coleção de pintura italiana anterior ao século XIX no acervo do MNBA**. In MARQUES, Luiz (1992), p. 12-16. Catálogo Coleção D. João VI, 2008.

PATERNOSTRO, Z. **CATÁLOGO - Coleção Lebreton e a Missão Artística Francesa**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

PEIXOTO, P. A. **Os escritos de Manoel Araújo Porto-alegre sobre cidades [1844-1853] Temporalidades e sedimentações**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

PEREIRA, E. A. T. O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidades de análise para pesquisas em história da educação brasileira. Florianópolis: Revista Linhas, v. 16, n. 32, 2015, p. 337-356.

PEREIRA, S. G. **A historiografia da arte e o colecionismo da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro**. In. 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Anais. Santa Maria: ANPAP, 2015, p. 2170-2183.

PINTO, Antônio Guimarães. **Ciência e preconceito: o ataque de Pietro Andrea Mattioli a Amato Lusitano**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, humanitas, v. LXV, 2013, p. 161-186.

PINTO, Arthur da S.; BENTO, Dalva N. C. **The palm tree Copernicia cerifera (carnaúba) as an ecotope of Rhodnius nasutus in rural areas of the State of Piauí Northeastern Brazil**. Uberaba: Revista da Sociedade Brasileira de Medicina Tropical, n. 4, v. 19, 1986, p. 243-245.

POLERÒ Y TOLEDO, V. **Arte de la restauración. Observaciones relativas a la restauración de los cuadros**. Madrid: Imprenta a cargo de M. A. Gil, 1853. Disponível em: <http://bibliotequesbh.uab.cat/bdhah/cas/bdhahcas.php>. Acesso em: 15 de jan. de 2021.

POMIAN, K. **Coleção**. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, v. 1, 1984.

POPE, A. **An introduction to the language of drawing**. Cambridge: Harvard University Press, 1929-1931.

POPE, A. **Report of the William Hayes Fogg Art Museum, 1947-48**. Cambridge: Annual Report, Fogg Art Museum, n. 1947-1948, pp. 1-19, 1947 – 1948.

PRICE, N. S.; TALLEY JR, M. K.; VACCARO, A. M. **Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage**. Los Angeles: Readings in Conservation, Getty, 1996.

RAMOS FILHO, O. **Restauração de Bens Móveis e Integrados: 40 anos**. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 22, p. 154-157, 1987.

RANGEL, Márcio Ferreira. **Museologia e patrimônio: encontros e desencontros**. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 103-112, 2012.

REDINI, L. L. S. **Análise do mercado de trabalho do Conservador-Restaurador de bens móveis e integrados: uma visão do sistema de preservação a partir da Superintendência do IPHAN no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado (Orientadora: Adriana Sanajotti Nakamuta), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2019.

REEDY, T. J.; REEDY, C. L. **Statistical Analysis in Art Conservation Research**. Marina del Rey: Research in Conservation, Getty, 1998.

Re-ORG. Projeto disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/collection-storage-reorganization/program-description.html>. Acessado em: 01 de dez. de 2020.

Revista do Serviço Público. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 4, n. 3, 1946. Acessível em: <https://revista.enap.gov.br/index.php/RSP/issue/view/393/412>. Acessado em: 20 de fevereiro de 2023.

REYNOLDS, B. G. R. **Museology: A Science in Embryo?**. In: *Museology - science or just practical museum work?* Estocolmo: Museological Working Paper - MuWop/DoTraM, ICOM, n. 1, 1980.

RIBEIRO, Adalberto Mário. **Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Separata da Revista do Serviço Público, Imprensa Nacional, n. 3, v. 4, 1946.

RIBEIRO, R. O. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Textos de História da Arte engajados na política de preservação do Brasil**. Campinas: Dissertação de Mestrado (Orientador: Marcos Tognon), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, 2013.

RICCI, Corrado. **Les agents atmosphériques et la conservation des oeuvres d'art**. Paris: Mousseion, Revue Internationale de Muséographie, Office International des Musées – OIM, n. 15, p. 8-13, 1931.

RICHARDSON, R. J. **Pesquisa Social, métodos e técnicas**. São Paulo: Editora Atlas, 2012.

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. São Paulo: Tradução de Werner Rothschild Davidsohn, Perspectiva, 2014.

RIS-PAQUOT, Oscar Edmond. **Guide pratique du restaurateur-amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures, reliures et livres, suivi de la manière de les entretenir en parfait état de conservation, planches hors-texte, figures et monogrammes**. Paris: Henri Laurens, 1890.

RIS-PAQUOT, Oscar Edmond. **L'art de restaurer les tableaux anciens et modernes ainsi que les gravures, contenant la manière de les entretenir en parfait état de conservation**. Amiens: Chez l'auteur, 1873.

RIVIÉE, G. H. **Stage régional d'études de l'Unesco sur le rôle éducatif des musées**. Rio de Janeiro, Brésil, 7-30 september, 1958. Paris: Étude et documents d'éducation, UNESCO, n.38, 1960.

ROCA Y DELGADO, Mariano de la. **Compilación de todo las prácticas de la pintura, desde los antiguos griegos hasta nuestros días**. Madrid: Librería de D. Leon P. Villaverde, 1880.

ROCHA, Cláudia Regina Alves da. **Da Pinacoteca ao Museu: Historicizando Processos Museológicos**. São Paulo: Dissertação de Mestrado (Orientador: Ana Gonçalves Magalhães), Universidade de São Paulo, 2014.

ROSADO, A. **História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira.** Tese de Doutorado (Orientador: Luiz Antonio Cruz Souza), Escola de Belas Artes/UFMG, Belo Horizonte, 2011.

ROSENBERG, H. **Political and Social Consequences of the Great Depression of 1873-1896 in Central Europe. The Economic History Review.** [Online]: 13(1/2), 58, 1943. Disponível em: doi:10.2307/2590515. Acessado em: 20 de novembro de 2023.

RUIZ-DE-LACANAL, María Dolores. **El conservador restaurador: el eje de la historia de una profesión.** España: X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Ministerio de Cultura, Secretaría del Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994.

RUIZ-MATEOS, María Dolores Ruiz de Lacanal. **El conservador restaurador: el eje de la historia de una profesión.** España: X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Ministerio de Cultura, Secretaría del Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994, p. 113-119.

RUSKIN, J. **The Seven Lamps of Architecture.** London: Smith, Elder, and Co, 1849.
SÁ, D. M; SÁ, M. R; LIMA, N. T. O Museu Nacional e seu papel na história das ciências e da saúde no Brasil. Rio de Janeiro: Cad. Saúde Pública, Espaço Temático: Museu Nacional e Saúde Coletiva, Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca, v. 34, n.12, 2018.

SÁ, Isaura Paiva de. **NUMMUS: reflexão conceitual e institucional.** Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado (Orientador: Ivan Coelho de Sá), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-PPG-PMUS, 2020.

SÁ, Ivan Coelho de. **Matrizes do Pensamento Museológico de Gustavo Barroso.** Rio de Janeiro: Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

SÁ, Ivan Coelho de. **Perspectivas para o estudo da museologia: o office international des musées e o desenvolvimento da museografia.** Rio de Janeiro: Museologia e Patrimônio, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Politécnic de Leira, v. 4, 2020.

SÁ, Ivan Coelho de. **Subsídios para a história da preservação no Brasil. A formação em Conservação-Restauração no Curso de Museologia da Unirio.** Rio de Janeiro: Anais do Museu Histórico Nacional, 2012.

SALADINO, A. **Prospecção: o patrimônio arqueológico nas práticas e trajetórias do IPHAN.** Tese de Doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Rio de Janeiro, 2010.

SANJAD, N. R. **A coruja de Minerva: O Museu Paraense entre o Império e a República, 1866- 1907.** Rio de Janeiro: Tese de Doutorado (Orientador: Marcos Chor Maio), Casa de Oswaldo Cruz, 2005.

SANT'ANNA, M. **Preservação como prática: sujeitos, objetos, concepções e instrumentos.** In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Rio de Janeiro: Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural, IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

SCHEINER, T. C. **Museu e Museologia: Limites e Perspectivas**. In: Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas, Mast Colloquia, v. 11. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MCT, p. 45-59, 2009.

SCHEINER, T. C. **Conceitos, termos e linguagens da museologia: novas abordagens**. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 15., 2014. Belo Horizonte: Anais dos Encontros Nacionais de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação, UFMG, 2014.

SCHEINER, T. C. **Museu, museologia e a 'relação específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal**. Brasília: Ciências da Informação, v. 42 n. 3, p.358-378, 2013.

SCHEINER, T. C. **Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas**. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, p. 15-30, 2012.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. **Apolo e Dionísio no templo das musas. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado [Orientadores: Paulo Vaz; Lena Vânia Pinheiro], Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, 1998.

SCHIESSL. In: **The Strictural Conservation of Panel Paintings**. Los Angeles: Paul Getty Museu. 1995.

SCHLESINGER, J. **Ueber Tempera-Bilder und deren Restauration**. In: Ueber Restauration alter Oelgemälde. Heidelberg: Uebex , v 2, p. 35–47, 1828.

SCHREINER, K. **Criteria na the place of museology in the system of sciences. In: Museology - science or just practical museum work?** Estocolmo: Museological Working Paper - MuWop/DoTraM, ICOM, n. 1, 1980.

SECCO-SUARDO, G. **Manuale Ragionato per la Parte Meccanica dell'Arte del Ristauratore dei Dipinti**. Milano: Tipografia di Piero Agnelli, 1866. Disponível em: <https://archive.org/details/manualeragionato00secc>. Acesso em: 28 de dezembro de 2019.

SEGREDOS NECESSÁRIOS para os Officios, Artes, e Manufacturas, e para muitos objectos sobre a economia domestica, extrahidos da Encyclopédia, da Encyclopedia Methodica, da Encyclopedia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objectos, tomo II, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1794.

SILVA, C. H. G.; PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. **A formação histórica do acervo do museu nacional de belas artes do Rio de Janeiro - da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) ao MNBA**. In: GRANATO, M; SCHEINER, T. Museologia, Patrimônio, Interculturalidade: Museus inclusivos, desenvolvimento e diálogo intelectual. Rio de Janeiro: IV Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa (IV SIAM), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Carlos Henrique Gomes. **O estado novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do museu nacional de belas artes**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado (Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, M. J. **Juntando as peças: o processo de formação da biblioteca da academia imperial de belas artes (1826-1855)**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado (Orientadora: Dra. Anita Correia Lima de Almeida), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

SILVA, R. C. **Memória e Gênero: Atuação Feminina na Conservação e Restauração na Bahia**. Bahia: Dissertação de Mestrado [Orientador: Maria das Graças de Souza Teixeira], Pós-Graduação em Museologia, Universidade Federal da Bahia, 2015.

SILVA, R. C. P. **Compatibilizando os Instrumentos legais de preservação arqueológica no Brasil: O Decreto-Lei nº 25/37 e a Lei nº 3924/61**. Revista de Arqueologia, nº 9, 1996.

SIMÃO, L. M. **Elos do patrimônio: Luiz Castro Faria e a preservação dos monumentos arqueológicos no Brasil**. Pará: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, v. 4, n. 3, p. 421-435, 2009.

SIQUEIRA, G. K. **Curso de Museus – MHN: 1932-1978: O perfil acadêmico-profissional**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/MAST, 2009.

SIQUEIRA, G. K.; GRANATO, M. SÁ, I. C. **Relato de experiência: o tratamento e a organização do acervo documental do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil, Rio de Janeiro**. São Paulo: Universidade de São Paulo. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Revista CPC, n. 6, 2008, p. 142-169.

SIQUEIRA-SANTOS, T. **Belas-Artes vs Ciências, Artes e Ofícios. Idéias para uma Academia Brasileira durante a permanência da corte portuguesa no Brasil**. Lisboa: Revista ARTE TEORIA, Universidade de Lisboa, 2015.

SLAIBI, T. H. A. **Memórias dos conservadores, restauradores e cientistas na preservação do acervo da Biblioteca Nacional – de 1880 a 1980**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado (Orientadora: Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

SMITH, C. S. **Museu, Artefacts, and Meanings**. In: VERGO, P. *New Museology*. London: Reaktion Books, [1986] 2006.

SMITH, Jhon Tomas. **Antiquities of Westminster**. London: T. Bensley, 1802, p.223-225. Disponível em: <https://archive.org/details/antiquitiesofwes00smit>. Acessado em: 05 de julho de 2023.

SOARES, B. B. **A History of Museology: Key authors on museological theory**. Paris: ICOFOM/ICOM, 2019.

SOARES, B. B.; BARAÇAL, A. B. (Org.). **Stránský: uma ponte Brno – Brasil**. Paris: ICOFOM/ICOM, 2017.

ŠOLA, T. S. **Mnemosophy – an essay on the science of public memory**. Zagreb: European Heritage Association, 2015.

SOUSA JUNIOR, M. A. **O conceito de ruína nas coleções dos museus de ciências e história natural**. Belo Horizonte: Arquivos do museu de história natural e jardim botânico da UFMG, v.29, 2020.

SPHAN/próMemória. **Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: Uma trajetória**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional Pró-Memória, 1980.

SQUEFF, L. C. **A reforma pedreira na Academia Imperial de Belas Artes (1854-1857) e a construção do espaço social do artista**. Campinas: Centro de Estudos Educação e Sociedade, Cadernos Cedes, ano XX, n. 51, 2000.

SQUEFF, L. **Uma Galeria para o Império: A coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

STONER, Joyce Hill.; RUSHFIELD, Rebecca. **Conservation of Easel Paintings**. New York: Routledge, ed. 2, 2021.

STONER, Joyce Hill.; Verbeeck-Boutin, Muriel. **The impact of Paul Philippot on the theory and history of conservation/restoration**. Copenhagen: ICOM-CC, Theory and History of Conservation, 2017.

STOUT, G. L. **Restauration d'un relief d'argile peint**. Paris: Mousseion, Revue Internationale de Muséographie, Office International des Musées – OIM, v. 29-30, 1935.

STOUT, G. L. and GETTENS, R. J. **Transport des fresques orientales sur de nouveaux supports**. Paris: Mousseion, Revue Internationale de Muséographie, Office International des Musées – OIM, v. 17-18, 1932.

STOUT, G. L. **Description of Film Cracks**. Washington: Bulletin of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, v. 14, n. 2, Papers Presented at the Second Annual Meeting. American Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works, Inc., pp. 9-14, 1974.

STOUT, G. L. **The Department of Technical Research**. Cambridge: Bulletin of the Fogg Art Museum, v. 5, n. 3, Tercentenary Issue, pp. 48-50, 1936.

STOUT, G. L. **The technical conference at Rome**. Cambridge: Notes (Fogg Art Museum), v. 2, n. 6, pp. 330-332, 1931.

STRÁNSKÝ, Z. Z. **Museology - Science or just practical museum work?**. Estocolmo: MuWop/DoTraM, ICOM, n. 1, 1980, p. 40-44.

STRÁNSKÝ, Z. Z. **O objeto da museologia**. In: SOARES, B. B.; BARAÇAL, A. B. (Org.). Stránský: uma ponte Brno – Brasil. Paris: ICOFOM/ICOM, 2017.

STRÁNSKÝ, Z. Z. **Sobre o tema “Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?” (1980)**. Rio de Janeiro: Tradução Teresa Scheiner. Museologia e Patrimônio, n. 1, p. 101-105, 2008.

STUART, B. H. **Analytical Techniques in Materials Conservation**. West Sussex: WILEY, 2007.

SWAUGER, J. L. In: **Museology - science or just practical museum work?** Estocolmo: Museological Working Paper - MuWop/DoTraM, ICOM, n. 1, 1980.

TANUS, G. F. S. C. **A trajetória do ensino da museologia no Brasil**. Brasília: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília, Museologia & Interdisciplinaridade, v. II, n. 3, 2013, p. 76-88.

TEATHER, J. L. **Museum Studies: Reflecting on Reflective Practice**. Oxford: Museum Management and Curatorship, Butterworth-Heinemann, n.10, p. 403-417, 1991.

TEIXEIRA, Suzi Costa. **Diálogos interdisciplinares nas dinâmicas de informação das técnicas e práticas de conservação-restauração de pinturas em museus de arte**. Rio de Janeiro: Tese de doutorado (Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro), Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

TELLES, A. C. S. **Um depoimento sobre a trajetória institucional do IPHAN (1952/2000)**. In: ANDRADE, R. M. F. *Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos. Reedição Comentada [com contribuição de Maria Tarcila Ferreira Guedes, Augusto Carlos da Silva Telles e outros; organização de Maria Beatriz Setubal Rezende da Siva]*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/DAF/COPEDOC, 2012 / fac-símile da obra original, 1952. cap. III, p. 283-312.

THIMÓTHEO, Juam Carlos. **Manoel da Costa Athayde: de mestre a professor das artes**. Campinas: Dissertação de Mestrado (Orientador Luciano Migliaccio), Universidade Estadual de Campinas, 2012.

THOMPSON, A. **Campo cultural e o contexto histórico**. Rio de Janeiro: Caderno de Estudos. Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015, p. 9-86.

THOMPSON, A. **Entrevista com Judith Martins**. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2009.

TORRES BALBÁS, Leopoldo. **La restauration des monuments dans l'Espagne d'aujourd'hui**. Paris: *Mouseion*, v. 17-18; p. 23-25, 1932.

TOSTES, G. O. **Transformações conceituais do curso de Museus – MHN e do Curso de Museologia – FEFIERJ/UNIRIO: Um novo olhar sobre a formação em Museologia na década de 1970**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado (Orientador: Ivan Coelho de Sá), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

TRINDADE, Mário. **A construção da ruína: a demolição da Academia Imperial de Belas Artes e o iconoclasmo modernista através da imprensa**. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*. Rio de Janeiro: Editora NAU, Escala de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016, p. 133-134.

UNESCO. **La formación del personal**. Países Baixos: *Revista museum*, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, n. 156, Vol XXXIX, nº 4, 1987.

UNESCO. **Records of the general conference, Resolutions**. New Delhi: 9th General Conference, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1956.

UNESCO. **Records of the general conference, Resolutions**. Paris: 13th General Conference, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1965.

UNESCO. **Resolutions Recommendations**. Paris: Records of the General Conference, 17th General Conference, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1972.

URIBARREN, Maria Sabina. **Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: O setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976)**. São Paulo: Tese de Doutorado (Orientadora: Maria Lucia Bressan Pinheiro), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

UZEDA, H. C. O ensino de arquitetura na Academia de Belas Arte:1826-1889. In. 185 Anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002, p. 41-67.

VAN DIJK, J.P.; AFFINITO, V.; ATENA, R.; CAPUTI, A.; CESTARI, A.; D'ELIA, S.; GIANCIPOLI, N.; LANZELLOTTI, M.; LAZZARI, M.; ORIOLO, N.; PICONE, S. **Cento Anni di Ricerca Petrolifera: l'Alta Val d'Agri: Basilicata, Italia meridionale**. In: Sviluppo ed utilizzo delle fonti fossil, il ruolo del Geologo. Val d'Agri: Dibuoedizioni, Atti del 1° congresso dei geologi di Basilicata, 2013.

VAN MENSCH, Peter. **O objeto de estudo da museologia**. Rio de Janeiro: Tradução de Debora Bolsanello e Vania Dolores Estevam de Oliveira, Pretextos Museológicos 1, UNIRIO/UGF, 1994.

VAN MENSCH, Peter. **Towards a methodology of museology**. Zagreb: PhD Thesis, University of Zagreb, 1992.

VASCONCELOS, M. L. C. **Conservação de Coleções Indígenas: (Re)Pensando os processos de intervenção a partir das práticas colaborativas em museus etnográficos**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado (Orientador: Dr. Marcus Granato), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

VATICANO. **Raffaello Sanzio, Madonna di Foligno**, 2020. Disponível em: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-viii---secolo-xvi/raffaello-sanzio--madonna-di-foligno.html>. Acessado em: 19 de agosto de 2020.

VAZ, I. G. R. **Sobre a musealidade**. São Paulo: Dissertação de Mestrado (Orientadora: Maria Cristina Oliveira Bruno, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, 2017.

VERGO, P. **New Museology**. London: Reaktion Books, [1986] 2006.

VERRI, Gilda Maria Whitaker. **TINTA SOBRE PAPEL: Livros e Leitura na Capitania de Pernambuco entre 1759 e 1808**. Recife: Tese de doutorado (orientador: Marcus Joaquim Maciel de Carvalho), Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

VIANA, Marcele Linhares. **Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: inserção, conquista de espaço e ocupação (1930 – 1950)**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado (Orientadora: Marize Malta), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, 2015.

VIBERT, Jehan Georges (1840-1902). **A Ciência da Pintura**. Paris: Editor Paul Ollendorf, 1891. Biblioteca Nacional da França, Departamento de Ciência e Tecnologia, Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb315713048>. Acessado em:25 de abril de 2023.

VIÑAS, S. M. **Teoria contemporânea de la Restauración**. Madrid: Síntesis, 2003.
VIOLETT-LE-DUC, E. E. **Restauração**. Cotia: Tradução de Beatriz Mugayar Kühl, Ateliê Editorial, 2006.

VYTLACIL, Vaclav.; TURNBULL, Rupert Davidson. **Egg Tempera Painting Tempera Underpainting Oil Emulsion Painting: A manual of Technique**. New York: Oxford University Press, 1935. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.156224>. Acessado em: 25 de outubro de 2022.

WICHERS, C. A. M. **Museus e Antropofagia do Patrimônio Arqueológico: (des) caminhos da prática brasileira**. Tese de Doutorado, Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2010.

WILD, Martin. **Méthodes de restauration et de conservation des peintures des écoles hollandaise et flamande**. Paris: Mousseion, Revue Internationale de Muséographie, Office International des Musées, OIM, n. 15, 1931.

ZANATTA, E. M. **Subjetividade e objetividade: as decisões nos processos de conservação e restauração dos bens culturais**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, (Orientador: Dr. Marcus Granato), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

ZAUHDI, B. In: **Museology - science or just practical museum work?** Estocolmo: Museological Working Paper - MuWop/DoTraM, ICOM, n. 1, 1980.

ZOCCHI, Paola. **Il museo civico di storia naturale di Milano e l'associazionismo scientifico tra otto e novecento**. Milão: Milano citta'dellescienze, 2010, p. 4.

APÊNDICE

Tabela 17: Exposição de trabalho autoral – Carlos Luiz do Nascimento.		
Exposição pública da classe de pintura historica na Imperial Accademia das Bellas-Artes - 1830		
Professor	GRANDEGIAN DE MONTIGNY	OBS: Carlos Luiz do Nascimento
Aula	Architetura	
Página n. 10	1 Seis desenhos copiados do professor	
Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro - 1845		
Local	Sala n. 9 – Exposição geral de desenhos, gravuras, miniaturas, aquarellas	OBS: O Sr. Carlos Luiz Nascimento, Rua d'Ajuda.
Página n. 56	16 (bis). Hum retrato	
Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da exposição de 1862		
Local	Sala n. 7 - Exposição Geral de Pintura	OBS: O Sr. Carlos Luiz do Nascimento, Conservador da Pinacotheca na Academia; Rua d'El-rei n.º 81, em Nictheroy.
Página n. 59	1. Retrato.	
	2. Dito.	
	3. Dito do fallecido Sr. J. J. S. Junior	
	4. Dito do fallecido Sr. Cons. F. de P. s.	
	5. Dito do fallecido Sr. B. J de F	
	6. Dito da Sra. D. M. de F	
Exposição Geral das Bellas Artes de 1864. Catálogo Explicativo		
Local:	Não especifica o local	OBS: O Sr. Carlos Luiz do Nascimento, Conservador da Pinacotheca na Academia. —Rua d'El-Rei n.º 81, em Nictheroy
Página n. 5	11. Retrato	
	12. Dito.	
Catálogo das obras expostas no palacio da Academia Imperial das Bellas Artes em 6 de março de 1870		
Local:	Não especifica o local	OBS: O Sr. Carlos Luiz do Nascimento; conservador da Pinacotheca na Academia. —Rua d'El-Rei, em Nictheroy
Página n. 4	12. Retrato.	
	13. Dito	

Tabela 18: Obras indicadas nos catálogos como restauradas por Carlos Luiz do Nascimento							
Not. do Pal. de 1859							
N.	Sala	N. Expo	Título	Autor	Escola	Página	OBS:
1	1	3	À fugida para o Egypto	Sem atribuição	-	p. 24	
2	1	5	Juizo de Salomão	Sem atribuição	-	p. 24	
3	1	7	Um repouso no Egypto	Sem atribuição	-	p. 25	
4	1	14	Fructas e flores da Europa.	Pedro Paulo dalle frutti	Escola Bolonhesa	p. 26	São de Pedro Paulo dalle frutti: faleceu este pintor em Roma, sexugetiario, no pontificado de Urbano VIII, dc 1623 a 1644.
5	1	15	Fructas e flores da Europa.	Pedro Paulo dalle frutti	Escola Bolonhesa	p. 26	
6	1	16	Paysagem	Sem atribuição	-	p. 26	
7	1	17	Santa Catharina.	Cesario José de Arpino	Escola Napolitana	p. 26	E' de Cesario José de Arpino, chamado o cavalleiro d'Arpino: nasceu em 1560, e faleceu em 1640. Escola Napolitana.
8	1	18	Um busto de criança	João Baptista Greuze	Escola Franceza	p. 26	E' de João Baptista Greuze: nasceu em 1726, faleceu em 1805. Escola Francesa.
9	1	19	Uma Sacra Familia a lume nocturno*	Bartholomeu Schidoni:	Escola de Parma	p. 26	E' de Bartholomeu Schidoni: nasceu em 1560, faleceu em 1615. Escola de Parma
10	1	20	Reinaldo e Armida	Domenico Fiasella	Escola Genoveza	p. 26	E' de Domenico Fiasella, chamado Sarezana, discípulo de João Baptista Paggi: nasceu em 1587, faleceu em 1669. Escola Genovesa.
11	1	21	A Virgem adorando a Jesus Menino	Sem atribuição	-	p. 27	
12	1	22	Sacra Familia	Sem atribuição	-	p. 27	
13	1	26	Gênios com instrumentos de musica	Sarezana	Escola Genoveza	p. 28	E' de Sarezana. Escola Genoveza
14	1	27	Exposição de Jesus Christo	Vandick	Escola Flamengo	p. 28	E' de Vandick : nasceu em 1599, faleceu em 1641
15	1	28	Gênios brincando	Sarezana	Escola Genoveza	p. 28	E' de Sarezana. Escola Genoveza
16	1	30	Duas vistas da cidade de Londres em 1700	Richardson de Londres	Escola de Ingleza	p. 28	São de Richardson de Londres : nasceu em 1665, faleceu em 1745. Escola Inglesa.
17	1	31	Duas vistas da cidade de Londres em 1700	Richardson de Londres	Escola de Ingleza	p. 28	
18	1	32	Adoração dos Magos	João Carloni	Escola Genoveza	p. 29	E' de João Carloni; nasceu em 1591, faleceu em 1630. Escola Genoveza.
19	1	33	Sylvia e Dorilho	Sarezana	Escola Genoveza	p. 29	E' de Sarezana. Escola Genoveza
20	1	35	Uma Sacra Familia*	Raphael Sauzio de Urbino	Escola Romana	p. 29	Copia contemporânea de Raphael, feita por um de seus discipulos: Raphael Sauzio de Urbino (chefe da escola romana) nasceu em 1483, faleceu em 1550.
21	1	36	Uma Santa	Jeronymo Donini	Escola Bolonhesa	p. 29	São de Jeronymo Donini: nasceu em 1631, faleceu em 1743. Escola Bolonhesa.
22	1	37	Uma Santa	Jeronymo Donini	Escola Bolonhesa	p. 29	
23	1	38	Bachanal de meninos	Francisco Campor	Escola Genoveza	p. 29	E' de Francisco Campora: faleceu em 1763. Escola Genoveza

24	1	39	Meninos representando as artes	Sem atribuição	-	p. 30	
25	2	60	Incêndio nocturno	Sem atribuição	Escola Genoveza	p. 33	
26	2	61	O transito de S. Francisco	Salvator Rosa	Escola Napolitana	p. 33	E' de Salvator Rosa, chamado il Salvatoriello: Nasceu em 1615, falleceu em 1673. Escola Napolitana.
27	2	62	Santa Familia	Copia de Raphael	Escola Romana	p. 33	Copia de Raphael. Escola Romana
28	2	63	Acto da Circumcisão	Paulo Veronez	Escola Veneziana	p. 33	Esboço de Paulo Veronez (Paolo Cagliari:) nasceu em 1532 , falleceu em 1583. Escola Veneziana.
29	2	64	Loth com suas filhas	Antonio Allegri	Escola de Parma	p. 33	Esboço de Antonio Allegri, chamado o Corregio : nasceu em 1494, falleceu em 1534. Escola de Parma.
30	2	68	Icaro e Dedalo	Sem atribuição	-	p. 34	
31	2	69	Uma paisagem ao pôr do Sol	Sem atribuição	-	p. 34	
32	2	70	Um encontro de cavalleiros	Jacques Cortesi	Escola Bolonha	p. 34	E' de Jacques Cortesi. Escola Bolonhesa.
33	2	71	Rochedos com Santos Eremitas	Salvalor Roza	Escola Napolitana	p. 34	E' de Sal valor Roza. Escola Napolitana.
34	2	72	Noli me tangere. Christo com Magdalena depois da Resurreição.	Sem atribuição	Escola Flamenga	p. 34	
35	2	73	Santa'Anna, S. Joaquim, Jesus Menino, e S. João Baptista	José Axereto	Escola Vandick	p. 34	E' de José Axereto; imitador de Rubens. Escola de Vandick.
36	2	74	S. Bruno em oração	João Jouvene	Escola Franceza	p. 34	E' de João Jouvenet: nasceu em 1644, falleceu em 1717. Escola Francesa
37	2	75	Sacra Familia	João Francisco Penní	Escola Romana	p. 35	Copia de Raphael por João Francisco Penní. chamado il Fatori; nasceu em 1488, falleeeu em 1528. Escola Romana
38	2	76	Baptismo com gloria de Anjos	Miguel Ângelo de Caravaggi	Escola Lombarda	p. 35	E' de Miguel Ângelo de Caravaggio: nasceu em 1569, falleceu em 1609. Chefe da Escola Lombarda
39	2	77	Pyramo e Thisbe	Miguel Ângelo de Caravaggi	Escola Lombarda	p. 35	Pyramo acabava de se ferir a si mesmo, acreditandoque Thisbe tivesse perecido ; sobrevivem esta desesperada.
Obras marcadas nos catálogos como restauradas por Carlos Luiz do Nascimento							
Not. do Pal. de 1860							
N.	Sala	I. Expo	Título	Autor	Escola	Página	OBS:
1	1	3	À fugida para o Egypto	Sem atribuição	-	23	
2	1	5	Juizo de Salomão	Sem atribuição	-	23	
3	1	7	Um repouso no Egypto	Sem atribuição	-	24	
4	1	14	Fructas e flores da Europa.	Pedro Paulo dalle frutti	Escola Bolonhesa	25	São de Pedro Paulo dalle frutti: falleceu este pintor em Roma, sexugetiario, no pontificado de Urbano VIII, dc 1623 a 1644. Escola Bolonhesa.
5	1	15	Fructas e flores da Europa.	Pedro Paulo dalle frutti	Escola Bolonhesa	25	
6	1	16	Paysagem	Sem atribuição	-	25	
7	1	17	Santa Catharina.	Cesario José de Arpino	Escola Napolitana	25	E' de Cesario José de Arpino, chamado o cavalleiro d'Arpino: nasceu em 1560, e falleceu em 1640 1640. Escola Napolitana.

8	1	18	Um busto de criança	João Baptista Greuze	Escola Franceza	25	E' de João Baptista Greuze: nasceu em 1726, faleceu em 1805. Escola Francesa.
9	1	19	Uma Sacra Familia a lume nocturno	Bartholomeu Schidoni:	Escola de Parma	25	E' de Bartholomeu Schidoni: nasceu em 1560, faleceu em 1615. Escola de Parma
10	1	20	Reinaldo e Armida	Domenico Fiasella	Escola Genoveza	25	E' de Domenico Fiasella, chamado Sarezana, discípulo de João Baptista Paggi: nasceu em 1587, faleceu em 1669. Escola Genovesa.
11	1	21	A Virgem adorando a Jesus Menino	Sem atribuição	-	26	
12	1	22	Sacra Familia	Sem atribuição	-	26	
13	1	26	Gênios com instrumentos de nusicca	Sarezana	Escola Genoveza	27	E' de Sarezana. Escola Genoveza
14	1	27	Exposição de Jesus Christo	Vandick	Escola Flamengo	27	E' de Vandick : nasceu em 1599, faleceu em 1641. Escola Flamengo
15	1	28	Gênios brincando	Sarezana	Escola Genoveza	27	E' de Sarezana. Escola Genoveza
16	1	30	Duas vistas da cidade de Londres em 1700	Richardson de Londres	Escola de Ingleza	27	São de Richardson de Londres : nasceu em 1665, faleceu em 1745. Escola Inglesa.
17	1	31	Duas vistas da cidade de Londres em 1700	Richardson de Londres	Escola de Ingleza	27	
18	1	32	Adoração dos Magos	João Carloni	Escola Genoveza	27	E' de João Carloni; nasceu em 1591, faleceu em 1630. Escola Genoveza.
19	1	33	Sylvia e Dorilho	Sarezana	Escola Genoveza	27	E' de Sarezana. Escola Genoveza
20	1	35	Uma Sacra Familia*	Raphael Sauzio de Urbino	Escola Romana	28	Copia contemporânea de Raphael, feita por um de seus discipulos: Raphael Sauzio de Urbino (chefe da escola romana) nasceu em 1483, faleceu em 1550.
21	1	36	Uma Santa	Jeronymo Donini	Escola Bolonha	28	São de Jeronymo Donini: nasceu em 1631, faleceu em 1743. Escola Bolonhesa.
22	1	37	Uma Santa	Jeronymo Donini	Escola Bolonha	28	
23	1	38	Bachanal de meninos	Francisco Campor	Escola Genoveza	28	E' de Francisco Campora: faleceu em 1763. Escola Genoveza
24	1	39	Meninos representando as artes	Sem atribuição	-	28	
25	2	60	Incêndio nocturno	Sem atribuição	Escola Genoveza	32	
26	2	61	O transito de S. Francisco	Salvator Rosa	Escola Napolitana	32	E' de Salvator Rosa, chamado il Salvatoriello: Nasceu em 1615, faleceu em 1673. Escola Napolitana.
27	2	62	Santa Familia	Copia de Raphael	Escola Romana	32	Copia de Raphael. Escola Romana
28	2	63	Acto da Circumcisão	Paulo Veronez	Escola Veneziana	32	Esboço de Paulo Veronez (Paolo Cagliari:) nasceu em 1532 , faleceu em 1583. Escola Veneziana.
29	2	64	Loth com suas filhas	Antonio Allegri	Escola de Parma	32	Esboço de Antonio Allegri, chamado o Corregio : nasceu em 1494, faleceu em 1534. Escola de Parma.
30	2	68	Icaro e Dedalo	Sem atribuição	-	33	
31	2	69	Uma paisagem ao pôr do Sol	Sem atribuição	-	33	

32	2	70	Um encontro de cavalleiros	Jacques Cortesi	Escola Bolonha	33	E' de Jacques Cortesi. Escola Bolonha.
33	2	71	Rochedos com Santos Eremitas	Salvalor Roza	Escola Napolitana	33	E' de Sal valor Roza. Escola Napolitana.
34	2	72	Noli me tangere. Christo com Magdalena depois da Resurreição.	Sem atribuição	Escola Flamengo	33	
35	2	73	Santa'Anna, S. Joaquim, Jesus Menino, e S. João Baptista	José Axereto	Escola Vandick	33	E' de José Axereto; imitador de Rubens. Escola de Vandick.
36	2	74	S. Bruno em oração	João Jouvene	Escola Franceza	33	E' de João Jouvenet: nasceu em 1644, falleceu em 1717. Escola Francesa
37	2	75	Sacra Familia*	João Francisco Penní	Escola Romana	34	Copia de Raphael por João Francisco Penní. chamado il Fatori; nasceu em 1488, falleceu em 1528. Escola Romana
38	2	76	Baptismo com gloria de Anjos	Miguel Ângelo de Caravaggi	Escola Lombarda	34	E' de Miguel Ângelo de Caravaggio: nasceu em 1569, falleceu em 1609. Chefe da Escola Lombarda
39	2	77	Pyramo e Thisbe	Miguel Ângelo de Caravaggi	Escola Lombarda	34	Pyramo acabava de se ferir a si mesmo, acreditandoque Thisbe tivesse perecido ; sobrevem esta desesperada.
40	2	78	Urania contemplando os astros	Giovanni Lanfrauco	Escola Bolonha	34	E' de Giovanni Lanfrauco: nasceu em 1580, falleceu em 1647. Escola Bolonha
41	2	79	A. Santa Virgem com o Menino Jesus e S. João (copia).	Sem atribuição	Escola Hespanhola	34	-
42	2	82	Morte de Germânico*	Cópia de Nicolau Poussin	Escola Franceza	35	Germânico adoecendo mortalmente, julga ter sido envenenado por Pisão, Governador da Syria, e pede vingança aos seus amigos.
43	2	84	Cleopatra fazendo-se morder por um áspide	Sem atribuição		36	Esta rainha, vendo que não pôde conseguir escapar á vergonha de ser levada como captiva no triumpho de Augusto, determina antes dar-se a morte ; o que com effeito executa por meio de uma serpente que lhe trouxerão escondida em um cesto de flôres
44	2	85	Morte de Amon	Wourweman (Philippe:)	Escola Hollandesa	36	Absalão, para vingar a sua Irmã Thamar, mandara matar a Amon, em uma cêa que déra de proposito.
45	2	92	Interior de familia flamenga	Comelio de Wael	Escola Flamengo	38	E' de Comelio de Wael: nasceu em 1594, falleceu em 1658. Escola Flamengo.
46	11	90	Deucalião e Pyrrha	Annibal Carrache	Escola Bolonha	113-114	Original de Annibal Carrache, chefe da Escola Bolonha: nasceu em 1550, falleceu em 1609. Estes 3 quadros que pertencem á collecção da Academia, forão ultimamente restaurados pelo Sr. Carlos Luiz do Nascimento ; Conservador da Pinacotheca
Obras marcadas nos catálogos como restauradas por Carlos Luiz do Nascimento							
Not. do Pal. de 1862							
N.	Sala	N. Expo	Titulo	Autor	Escola	Página	OBS:
1	8	41	Dois quadros antigos com uma parte restaurada pelo Conservador da	-	-	p. 65	Considerando esta publicação e o local de apresentação das obras, na sala de exposição de pintura assim como no

			Pinacotheca, o Sr. Carlos Luiz do Nascimento				destaque dado pela descrição ao trabalho de Carlos Luiz do Nascimento, o que parece apresentar é que as obras estão sendo expostas como obra de restauração, quase como se considerasse a ação de restauração como sendo um genero próprio de pintura.
2	8	42	Dois quadros antigos com uma parte restaurada pelo Conservador da Pinacotheca, o Sr. Carlos Luiz do Nascimento	-	-	p. 65	
3	8	43	A serpente de bronze	Original cie Campora	Escola Genoveza	p. 66	
4	8	44	Santo Antonio em oração	Sem atribuição	Original da Escola Hespanhola	p. 66	
5	8	45	Elias no Deserto	Jacques Vignal	Escola Florentina Moderna	p. 66	Este Propheta ameaçado por Jezabel, depois da morte dos quatrocentos e cincoenta falsos profetas, foge para o deserto, onde adormece oprimido de cansaço. Um Anjo por duas vezes o acorda, e o faz comer. E' dc Jacques Vignali: Escola Florentina Moderna.
6	8	46	Martyrio de S. Br az	Sebastião Bourdon	Cópia de una painel do Dominichin	p. 66	— S. Braz, Bispo de Sebaste, na Armênia, foi degolado no anno 316 na perseguição do Imperador Licinio, depois de terem os algozes, com pentes de carda, ruelmente dilacerado o seu corpo. Cópia de um painel do Dominichino, por Sebastião Bourdon
7	8	47	Martyrio de S .Bartholomeu*	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 67	S. Bartholomeu depois de ter pregado o Evangelho em Licaonia , na Albania e nas Indias, soffreu o martyrio na Armênia por ordem de Astiago, sendo esfolado vivo, e degolado no dia seguinte.
8	8	48	S. Francisco de Assis*	Sem atribuição	Escola de Vandick	p. 67	Considerando esta publicação e o local de apresentação das obras, na sala de exposição de pintura assim como no destaque dado pela descrição ao trabalho de Carlos Luiz do Nascimento, o que parece apresentar é que as obras estão sendo expostas como obra de restauração, quase como se considerasse a ação de restauração como sendo um genero próprio de pintura.
9	8	49	Oferenda a Jesus Menino	Sem atribuição	Escola de Vandick	p. 67	
10	8	50	A officina de S. José, em que se vê o Menino Jesus trabalhando	Cavalleiro d'Arpino	Escola Napolitana	p. 67	
11	8	51	Jesus padecendo nos braços da Santissima Virgem *	Carlos Lebrun	Escola Franceza	p. 67	
12	8	52	Meninos brincando	Sarezana	Escola Genoveza	p. 67	
13	8	53	Marinha	Cavalleiro Tempesta	Escola Holandeza	p. 67	
14	11	1	Uma Sacra familia	Raphael Sanzio de Urbino	Escola Romana	p. 78	
15	11	3	Adoração dos Pastores	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 78	
16	11	4	Um Apostolo*	José Ribeira	Escola Hespanhola	p. 78	E' de José Ribeira , chamado o Espanholetto: nasceu em 1693 ; não se sabe a época de sua morte: Escola Hespanhola
17	11	11	Meninos representando as artes	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 80	
18	11	25	Architectura, fruetas e tapete	Cornelio de Heem	Escola Flamenga	p. 82	

19	11	28	Pyramo e Thisbe	Miguel Ângelo de Caravaggio	Escola Lombarda	p. 82	Pyramo acabava de se ferir a si mesmo, acreditando que Thisbe tivesse perecido ; sobrevem esta desesperada.E' de Miguel Ângelo de Caravaggio : nasceu cm 1569, faleceu em 1609. Chefe da' Escola Lombarda Lombarda ,
20	11	34	Deucalião e Pyrrha	Annibal Carrache	Escola Bolonha	p. 83-84	Segundo a fabula, depois do dilúvio universal. Deucalião e sua esposa Pyrrha, únicos escapos áquelle cataclysmo, restaurarão o genero humano lançando pedras para traz de si; as quaes erão trasformadas em homens ou mulheres, conforme erão lançadas por Deucalião ou por sua esposa. Original de Annibal Carrache, chefe da Escola Bolonha: nascuem 1550: faleceu em 1609
21	11	36	Exposição de Jesus Christo	Vandick	Escola Flamengo	p. 84	E' de Vandick: nasceu em 1599, faleceu em 1651. Escola Flamengo
22	11	38	Acto da Circumcisão	Paulo Veronez (Paolo Cagliari:)	Escola Veneziana	p. 84	Esboço de Paulo Veronez (Paolo Cagliari:) nasceu cm 1532, faleceu cm 1583. Escola Veneziana.
23	11	40	Fructas e flores da Europa.	Pedro Paulo dalle frutili	Escola Bolonha	p. 85	E' de Pedro Paulo dalle frutili: faleceu este pintor em Roma, sexagenário, no pontificado de Urbano VIII, de 1623 a 1044: Escola Bolonha.
24	11	43	Um Grão-Mestre da Ordem de Maita	Vandick	Escola Flamengo	p. 85	
25	11	45	Cláudio de Mornal, Príncipe de Ligne	Velasques	Escola Hespanhola	p. 86	
26	11	49	S. Jeronymo meditando em sua gruta	Lucas Cambiasi	Escola Genoveza	p. 86	E' de Lucas Cambiasi; nasceu em 1557, faleceu em 1585: Escola Genoveza
27	11	53	Meninos brincando	Domenico Fiasella	Escola Genoveza	p. 87	E' de Domenico Fiasella, chamado o Sarezana: Escola Genoveza
28	11	55	Meninos com instrumentos de musica	Sarezana	Escola Genoveza	p. 87	
29	11	57	Tobias coriduzido pelo Anjo*	Sem atribuição	Escola Romana	p. 87	
30	11	61	Incêndio nocturno	Sem atribuição	Escola Genoveza	p. 88	
31	11	64	Um encontro de cavaieiros	Jacques Cortesi	Escola Bolonha	p. 89	E' de Jacques Cortesi, chamado o Borghognone; nasceu em 1621, faleceu em 1676: Escola Bolonha
32	11	66	Uma Sacra Familia a lume nocturno*	Bartholomeu Schidoní	Escola de Parma	p. 89	E' de Bartholomeu Schidoní; nasceu em 1560, faleceu em 1615: Escola de Parma
33	11	68	Sant'Anna, S. Joaquim, Jesus Menino, e S. João Baptista	José Axereto	Escola Flamengo	p. 90	E' de José Axereto, imitador de Rubens: Escola Flamengo
34	11	77	Loth com suas filhas	Antonio Allegri	Escola de Parma	p. 93	Esboço de Antonio Allegri, chamado o Corrcgio; nasceu em 1494, faleceu em 1534: Escola de Parma
35	11	79	Sylvia e Dorilho	Sarezana	Escola Genoveza	p. 93	
36	11	81	O transito de S. Francisco	Salvator Rosa	Escola Napolitana	p. 94	E' de Salvator Rosa, chamado — il Salvatoriello— ; nasceu em 1615, faleceu em 1673: Escola Napolitana.
37	11	82	Juizo de Salomão	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 94	
38	11	85	Allegoria da virtude conduzida por um Anjo	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 94	

39	11	86	Interior de familia flamenga	Cornelio de Wael	Escola Flamenga	p. 94	E'de Cornelio de Wael; nasceu em 1594, Falleceu em 1658: Escola Flamenga.
40	11	90	Cleopatra fazendo-se morder por um aspide	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 95	Esta Rainha, vendo que não pôde conseguir escapar á vergonha de ser levada como captiva no triumpho de Augusto, determina antes dar-se a morte; o que com effeito executa por meio de uma serpente que lhe trouxerão escondida em um cesto de flores.
41	11	94	Um busto de criança	João Baplista Greuze	Escola Franceza	p. 96	E' de João Baplista Greuze; nasceu cm 1726, falleceu em 1805: Escola Franceza
42	11	100	Uma Santa	Jeronimo Donini	Escola Bolonha	p. 97	E' de Jeronimo Donini; nasceu em 1631, falleceu em 1743: Escola Bolonha
43	11	101	Rochedos com Santos Eremitas	Salvator Rosa	Escola Napolitana	p. 98	
44	11	105	Urania contemplando os astros	Giovanni Lanfranco	Escola Bolonha	p. 98	E' de Giovanni Lanfranco; nasceu era 1580, falleceu cm 1647: Escola Holonhcza
45	11	109	Uma Santa	Jeronimo Donini	Escola Bolonha	p. 99	
46	11	111	Icaro e Dedalo	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 99	
47	11	114	Bachanal de Meninos	Francisco Campora	Escola Genoveza	p. 100	E' de Francisco Campora; falleceu cm 1763: Escola Genovesa
48	11	116	S. Bruno em oração*	João Jouvenet	Escola Franceza	p. 100	E' de João Jouvenet; nasceu em 1644, falleceu em 1717: Escola Francesa
49	11	123	Noli me tangere. Christo com Magdalena depois da Resurreição	Cornelio de Wael	Escola Flamenga	p. 101	
50	11	124	Paisagem com ruínas*	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 102	
51	11	125	Santa Familia	Copia de Raphael	Escola Romana	p. 102	
52	11	127	Adoração dos Magos	João Carloni	Escola Genoveza	p. 102	E' de João Carloni; nasceu em 1591, falleceu em 1650: Escola Genovesa
53	11	128	Paisagem com figuras ao pôr do sol	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 102	
54	11	129	A Santa Virgem com o Menino Jesus e S. João	Copia de Murillo	Escola Hespanhola	p. 102	
55	11	130	O Triumpho da Verdade	Copia feita em Paris pelo Sr. V. M. de Lima (Victor Meirelles de Lima)	Escola Flamenga	p. 103	Copia feita em Paris pelo Sr. V. M. de Lima do original de Rubens; nasceu em 1577, falleceu em 1640: Escola Flamenga
56	11	133	Flores	Sem atribuição	Escola Flamenga	p. 103	
57	11	140	Um repouso no Egypto	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 104	
58	11	141	Santa Catharina	Cesario José d'Arpino	Escola Napolitana	p. 105	E' de Cesario José d'Arpino, chamado o cavalleiro d'Arpino; nasceu em 1560 , falleceu em 1650: Escola Napolitana.
59	11	142	Reinaldo e Armida	Sarezana	Escola Genoveza	p. 105	
60	11	151	Fructas e flores da Europa	Pedro Paulo dalle fruti	Escola Bolonha	p. 106	
61	11	156	Baptismo com gloria de Anjos	Migtel Ângelo de Caravaggio	Escola Lombarda	p. 107	

62	11	157	Duas vistas da cidade de Londres em 1700	Richardson de Londres	Escola Ingleza	p. 108	São de Richardson de Londres; nasceu em 1665, faleceu em 1745 : Escola Inglesa
63	11	158	Duas vistas da cidade de Londres em 1700	Richardson de Londres	Escola Ingleza	p. 108	
64	11	163	Morte de Germânico *	Copia valiosa do original de Nicolau Poussin	Escola Franceza	p. 108	Germânico adoecendo mortalmente, julga ter sido envenenado por Pisão, Governador da Syria, e pede vingança aos seus amigos. Cópia valiosa do original de Nicolau Poussin: Escola Francesa.
65	11	165	A Fugida para o Egypto	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 109	
66	11	166	Flores	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 109	
67	11	167	Velho representando o inverno	Jacques da Ponte	Escola Veneziana	p. 109	E' de Jacques da Ponte, chamado — o Bassano: Escola Veneziana
68	11	170	Rochedos com Santos Eremitas	Salvator Rosa	Escola Napolitana	p. 110	
69	11	178	Morte de Amon	Philippe Wouwerman	Escola Holandeza	p. 111	Absalao, para vingar a sua irmã Thamar, mandára matar a Amon, em uma ceia que déra de proposito. E' de Phüippe Wouwerman; nasceu em 1620, faleceu em 1668: Escola Hollandeza.
70	11	180	Bachanal de Meninos	Campora	Escola Genoveza	p. 112	
71	11	184	Sacra Familia	João Francisco Penni	Escola Romana	p. 112	Cópia de um painel de Raphael feita por João Francisco Penni, chamado — Il Fattori nasceu em 1488, faleceu em 1528 . Escola Romana.
71	11	186	Uma paisagem ao pôr do sol	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 113	
Obras marcadas nos catálogos como restauradas por Carlos Luiz do Nascimento							
Not. do Pal. de 1864							
N.	Sala	N. Expo	Titulo	Autor	Escola	Página	OBS:
1	NE	98	Salomé com a cabeça de S . João Baptista *	Guercino da Cento	Escola Bolonha	p. 15	Salomé, filha de Herodiades e do Rei Herodes, tendo dansado diante de seu pai, este lhe promettera dar-lhe tudo o que ella desejasse: aconselhada por sua mãe, ella lhe pedio a cabeça do Santo. E' de Guércino da Cento: Escola Bolonha
2	NE	99	Jesus Christo atado á columna depois da flagellação	Frederico Barocci	Escola Romana	p. 15	Jesus Christo atado á columna depois da flagellação. Vem os Anjos consola-lo. E' de Frederico Barocci: Escola Romana.
3	NE	100	Salomé recebendo a cabeça de S . João Baptist a *	Gerardo delle Notti (Gerardo Honshorst)	Escola Flamengo	p. 15	
4	NE	101	Céa d'Emmaús *	Domenico Zampieri	Escola Bolonha	p. 15	Jesus Christo manifesta-sé aos dous discípulos na ocasião de abençoar e partir o pão E' do Domcnico Zampieri, chamado o Dominichino: Escola Bolonha
5	NE	102	Tobias pai recobra a vista	Luiz Caracci	Escola Bolonha	p. 15	O moço Tobias, acompanhado pelo Anjo, unta os olhos de seu pai com o fel de peixe, e despegando-se uma belida, o velho se acha curado
6	NE	103	Tapete com diversos ornatos	Cornelio de Heem	Escola Flamengo	p. 15	
7	NE	104	Vênus e Amores*	Francisco Albano	Escola Bolonha	p. 15	

8	NE	105	Apollo que canta	João Baptista Paggi	Escola Genoveza	p. 15	
9	NE	106	Caridade Romana	Guercino da Cento	Escola Bolonha	p. 15	Uma joven romana alimenta com seu proprio leite a seu pai que fora condemnado a morrer de fome
10	NE	107	S. Domingos	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 16	
11	NE	108	Marinha	Pedro Mulier ou de Mulieribus	Escola Holandesa	p. 16	E' de Pedro Mulier, ou de Mulieribus, chamado o Cavalleiro Tempesta: Escola Hollandesa
12	NE	109	Marinha com palacios ao por do sol	Pedro Mulier ou de Mulieribus	Escola Holandesa	p. 16	
Obras marcadas nos catálogos como restauradas por Carlos Luiz do Nascimento							
Not. do Pal. de 1865							
N.	Sala	N. exposição	Titulo	Autor	Escola	Página	OBS:
1	NE	58	A mulher adúltera	Enstachio Lesuer	Escola Franceza	p. 13	Os phariséus, perseverando em fazer perguntas a Jesus para tentar; Este pôz-se a escrever com o dedo na terra; ergueu-se e disse-lhes : « o que de vós outros está sem peccado seja o primeiro que a apedrege ».
2	NE	59	Bachanal de Meninos	Campora	Escola Genoveza	p. 13	
3	NE	60	Marinha ao pôr do sol	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 13	
4	NE	61	Juizo de Salomão	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 13	
5	NE	62	Fugida para o Egvpto	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 13	
Obras marcadas nos catálogos como restauradas por Carlos Luiz do Nascimento							
Not. do Pal. de 1866							
N.	Sala	N. Expo	Título	Autor	Escola	Página	OBS:
1	NE	70	Não especificado	-	-	p. 13	
2	NE	71	Não especificado	-	-	p. 13	
3	NE	72	Não especificado	-	-	p. 13	
4	NE	73	Não especificado	-	-	p. 13	
5	NE	74	Não especificado	-	-	p. 13	
6	NE	75	Não especificado	-	-	p. 13	
7	NE	76	Não especificado	-	-	p. 13	
8	NE	77	Não especificado	-	-	p. 13	
9	NE	78	Não especificado	-	-	p. 13	
10	NE	79	Não especificado	-	-	p. 13	
11	NE	80	Não especificado	-	-	p. 13	
12	NE	81	Não especificado	-	-	p. 13	
Obras marcadas nos catálogos como restauradas por Carlos Luiz do Nascimento							
Not. do Pal. de 1870							
N.	Sala	N. Expo	Titulo	Autor	Escola	Página	OBS:
1	NE	97	Jesus em casa de Martha e Maria	Bernardo Castello	Escola Genoveza	p. 23	Estando Maria a ouvir a palavra de Jesus, queixou-se Martha de que andava só na lida da casa, e que sua irmã a devia ajudar. O Senhor lhe disse: Martha, Martha; uma só causa è necessária: Maria escolheu a melhor parte. E' de Bernardo Castello. Escola Genoveza

2	NE	98	Loth com suas filhas*	Simão Barabbino	Escola Genoveza	p. 24	Esta obra é marcada como sendo a da coleção Lebreton, no entanto após a restauração o autor atribuído muda e a escola também
3	NE	99	Dous Gênios disputando a palma	Isabel Sirani	Escola Bolonha	p. 24	
4	NE	100	Meninos com flores	Sem atribuição	Escola Franceza	p. 24	
5	NE	101	Uma Sacra Família a lume nocturno*	Bartholomeu Schidoni	Escola de Parma	p. 24	
6	NE	102	Uma cabeça de Virgem	Bartholomeu Estevão de Murillo	Escola Hespanhola	p. 24	
7	NE	103	Paisagem com flores	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 24	

Obras marcadas nos catálogos como restauradas por Carlos Luiz do Nascimento

Not. do Pal. de 1872

N.	Sala	N. Expo	Título	Autor	Escola	Página	OBS:
1		172	Meninos brincando á lume nocturno	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 33	
2		173	Um santo levado ao céu	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 33	
3		174	Endymião e Diana	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 33	
4		175	Uma praça em Roma*	Bernardo Belloti	Escola Veneziana	p. 33	E' de Bernardo Belloti, chamado Canaletti; nasceu em 1724, faleceu em 1780; Escola Veneziana
5		176	Uma vista de Veneza*	Bernardo Belloti	Escola Veneziana	p. 33	E' de Bernardo Belloti, chamado Canaletti; nasceu em 1724, faleceu em 1780; Escola Veneziana
6		177	Um busto de moça	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 33	
7		178	Adoração de Jesus Menino pela Virgem e Anjos	Sebastião Conea	Escola Napolitana	p. 34	E' de Sebastião Conca; nasceu em 1676 ou ou 1679 ; faleceu em 1764, ou 1774.— Escola Napolitana
8		179	Um bosque com dous veados	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 34	
9		180	Uma paizagem com figuras	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 34	
10		181	A Virgem adorando a Jesus dormindo	Izabel Sirani	Escola Bolonha	p. 34	E' de Izabel Sirani, discípula de Guidi Reni: nasceu em 1638; faleceu em 1664. —Escola Bolonha
11		182	Marinha	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 34	
12		183	Paizagem com animaes	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 34	
13		184	Velho pastor	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 34	
14		185	Paizagem com figuras e animaes*	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 35	
15		186	Ponte sobre uma torrente	Paulo Brill	Escola Bolonha	p. 35	E' de Paulo Brill, nasceu em 1534; faleceu em 1626.— Escola Bolonha
16		187	Nymphas no banho	Sem atribuição	Sem atribuição	p. 35	

Legenda:

As cores representam as obras restauradas em determinado ano, que foram apresentadas novamente nos anos seguintes. Os títulos com * referem-se às obras atualmente indicadas como pertencentes à Coleção Lebreton.

Tabela 19: Listas encontradas referentes aos materiais adquiridos para a restauração entre 1855 e 1876

Qtd	Un	15 de outubro de 1855	Preço
23	Cavadas de	tafetá (doc. N°1)	11\$000
4 ½	Vara de	brim lona (doc N°2)	5\$000
2	Varas e	uma quarta de enfestado (doc N°2)	4\$050
4	Medidas	esp de aguarde (des N°3)	8\$880
5	Libras de	Colla da Bahia (Doc N°5)	2\$800
4	Mãos de	papel mata-borrão (doc N°5)	1\$600
4	Libras de	óleo de linhaça (dos N°6)	1\$600
4	Das de	espírito de terebintina (doc N°6)	1\$600
4	Das de	d° (doc N°6)	1\$400
8	Grades de	chassis (Doc N°7)	20\$00
Total			58\$340
OBS: Consta a lista de solicitação de CLN - Lista de Materiais - n° 862. Despesa feita com a restauração de 8 painéis			
Localização:			
AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1855, p. 3			
Qtd	Un	Junho de 1858	Preço
1	Arroba de	Agua-ras	12\$16
			0
1	Libra de	oleo de linhaça	2\$240

Qtd	Un	Novembro de 1857	Preço
10	Grades de	Chassis	35\$000
5	Libras de	Cola de Givet	5\$000
1	Onça de	Cadmium	6\$000
1	Libra de	Azul de Cobalto	6\$000
1	Libra de	Laca [C]Roubert n°1	4\$000
1	Libra de	Laca [C]Roubert n°2	6\$000
1	Libra de	Laca [C]Roubert n°3	4\$000
1	Libra de	Laca Robert n°4	4\$000
4 1/2	Medidas de	espírito de aguardente	10\$800
10	Medidas de	agua-ras	3\$600
1	Libra de	Ponta de Paris	\$400
6	Libras de	óleo de linhaça	1\$820
3 1/4	Vara de	brim enfestado	9\$375
98	Pés	guarnições de pinho	6\$370
Total			102\$465
OBS: Para a restauração de 10 quadros			
Localização:			
AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1857, p. 42			
Qtd	Un	Agosto de 1858	Preço
12	Grades	de chassis	30\$000
1	Garrafa	Vernis	5\$000

2	Medidas de	Espirito de Vinho a 36°	5\$600
1/2	Libra[?]	Verdete	\$500
3	-	Garrafões	3\$000
1	-	Regua grande (escala de palmer?)	8\$000
1		Grade grande para painel	10\$000
			0
2	-	Panelas de folha de flandres para colla	5\$000
15	Cavadas	Tafetá	8\$250
4	-	Broxas	4\$800
1		Pedra de amolar	\$320
4	Libras[?]	Farinha de trigo	\$800
6	Libras[?]	Colla de Givet	6\$000
1	-	Faca de aço	1\$800
		Total	67\$480

OBS: Consta a lista de solicitação de CLN - n° 3480.

Localização:

AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1858, p. 57.

Qtd	Un	Novembro de 1858	Preço
6	-	Grades	300\$000
8	?	Pedra Pomes	1\$280
4	?	Ponta de Paris	1\$600
4	Mda	Espirito de Vinho a 36°	9\$600
32	?	Colla de Givet	32\$000
30	?	Farinha de Trigo	6\$000

4	Medidas[?]	Espirito de Vinho	11\$200
6	Arroba[?]	agua-raz	3\$000
16	Cavados de	Tafetá	8\$320
1	restea de	Alho	\$320
2	[?]	Pelica	\$800
1	-	Peneira de arame	2\$000
2	-	Toalhas de brim	2\$000
4	?	Pedra pomes	\$960
1	Libra	Pontas de Paris	\$400
12	Libra[?]	Farinha de trigo	2\$400
1	-	Tesoura grande	1\$200
2	-	Raspadeiras	1\$600
1	-	Talha para água	2\$500
1	-	Caneca de folha[?]	\$120
6	Varas de	brim enfestado	16\$800
1	[?]	sementes de linho	\$240
1	-	Vassoura	1\$500
		Total	90\$760

Localização:

AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1858, p. 60.

Qtd	Un	Maio de 1859	Preço
6	Mdas	Espirito de Vinho a 36°	15\$000
4	Varas	Brim enfestado	10\$000
6	-	Oleo de Linhaça	1\$680
6	-	Agua-ras	2\$200
2	-	Brochas	3\$000
7	-	Grades	21\$000
1/2	Arroba	Colla de Givet	15\$000
3	Onças	Laca de Robert n° 3, 7 e 8	18\$000

8	?	Sementes de linho	1\$920
46	Varas	Brim de linho a 12/6	128\$800
Total			481\$200

OBS: Consta a lista de solicitação de CLN - nº 864 - Conta do material comprado para a restauração de 60 painéis
Fornecedores: José Ruqué, Pedro Rambert [?], Bastos e Comp [?]

Localização:
AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1858, p. 67.

Qtd	Un	Julho de 1861	Preço
7	Medidas?	Espirito de Vinho	21\$000
20	-	Agua-raz	7\$200
1		Grade sem pano para retrato nº60	5\$000
10	?	Pinceis chatos	2\$500
1 1/2	?	Pincel de martre [pincel de marta?]	4\$300
1	?	Óleo de linhaça	2\$000
1	-	Garrafão	\$640
3 1/2	Vara	Brim de Linho	10\$500
5	?	Algodão em rama	1\$300
4	-	Branco de Espanha	\$320
2	Garrafas	Vernis	12\$000
4	Tubos	branco de prata	1\$280
2	?	Ocre	\$600
4	?	Azul de Cobalto	2\$000
4	?	Amarelo da India	2\$000
2	?	Betume	\$640
2	?	Preto Marfim	\$640
2	?	Laca carminada	1\$000

2	-	Farinha de Trigo	\$320
1	-	Espanador	4\$000
1	Garrafa	Amonia	\$800
4	-	Algodão em rama	\$800
1	-	Pontas de Paris	\$400
1	-	Sabão Espanhol	\$400
12	-	Pinceis de martre[marta?]	3\$000
12	?	para quadros	2\$500
11		Tubos sortidos	3\$526
14	Onças	Óleo	3\$360
5	Garrafas	Vernis	30\$000
40		Tubos de tinta	12\$800
Total			147\$860

OBS: Fornecedores: José Ruqué, Delfino Fernandes

Localização:
AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1859, p. 101.

Qtd	Un	Setembro de 1862	Preço
5	Medidas[?]	Espirito de Vinho	12\$500
4	?	Colla de Givet	4\$800
12	?	Água-raz	7\$200
8	?	Óleo de linhaça	2\$560
1 1/2	?	pincéis sortidos	5\$250
1	-	Broxa para dar vernis	1\$100
1	-	Esponja	\$800
1	-	Garrafa de verniz (à tableaux)	6\$000
4	?	Branco da Hespanha	\$400
1	-	Sabão Hespanhol	\$500

2	?	Sabão Espanhol	2\$000
12	?	Colla de Givet	15\$360
1	-	Tela n°60	6\$000

Total 131\$480

OBS: Consta a lista de solicitação de CLN - n° 863;
Fornecedor: Delfino e Fernandes

Localização:

AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1861, p. 133.

Qtd	Un	Janeiro de 1863	Preço
2		Grades para quadros	5\$000
1	Garrafa	Vernis	6\$000
8	Garrafa	Verniz à tableaux	56\$000
1	-	Broxa chata	\$840

Total 67\$840

Fornecedor: Delfino e Fernandes

Localização:

AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1863, p. 169.

Qtd	Un	Outubro de 1863	Preço
1		Grade e Cavalete	50\$000
8 1/2	-	Brim	21\$250
-	-	Linhas e agulhas	\$320
4	-	Brochas chatas	3\$600
12	-	Colla de Givet	12\$000
1	Garrafa	Verniz à tableaux	7\$000

6	-	Algodão em rama	1\$440
46	-	Tubos com tintas sortidas	14\$720
8	-	Amarelo indiano	4\$000
8		Azul de cobalto	4\$000
1/2		Laca Robert n°3	4\$500
1/4		Laca Robert n°7	2\$000
1/4		Laca Robert n°6	1\$500
1/4		Laca Robert n°8	2\$000
1	Onça	azul mineral em pó	\$640
1	Resma	Papel sem colla	14\$000
12		Folhas de lixa	\$640
2		Tubos com tinta	\$640
1	Vara	Brim de linho	3\$200
2		Tellas encaixilhadas	5\$000

Total 99\$390

Fornecedor: Delfino e Fernandes

Localização:

AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1862, p. 163.

Qtd	Un	Junho de 1863	Preço
5	Medidas	Espirito de Vinho	12\$000
2	-	Colla Forte	2\$000
12	-	Agua-raz	15\$600
8	-	Óleo	2\$880
1 1/2	Duzia	Pinceis sortidos	4\$500
1	Garrafa	Verniz à tableaux	7\$000
1	-	Sabão Hespanhol	1\$000
6	-	Algodão em Rama	3\$840

3	Medidas	Espirito	6\$000
8	-	Farinha de trigo	1\$600
1		Çaçarolla	7\$000
4	-	Algodão	1\$200
2	-	Taxas para quadros	1\$280
4	-	Óleo de linhaça	1\$440
4	-	agua-raz	4\$800
4	-	tubos de branco	1\$280
1	Onça	Amarelo indiano	7\$000
1	Onça	Cobalto	7\$000
4	Tubos de	Preto marfim	1\$280
4	-	Ocre	1\$280
1	Onça	Vermelhão Frances	\$640
4	Tubos	Terra de sombra	1\$280
1	Onça	Azul mineral	\$500
1	-	Pedra pomes	\$320
4	-	Folhas de Lixa	\$160
2	-	Gesso	\$160
-	-	Papel para cobrir o quadro	5\$000
1	-	Faca de aço	\$800
8	-	Folhas de papel cartão	\$160
2	-	Pratos	\$120
-	-	Carretos dos objetos	\$560
Total			145\$150

Fornecedor: Delfino e Fernandes

Localização:

AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1863, p. 195.

Qtd	Un	Dezembro de 1865	Preço
1	Garrafa	Vernis	7\$000

2	-	Branco de Espanha	\$320
?	-	Azul mineral	1\$500
1/4	-	Óleo graxo	\$600
6	-	[?] encaixilhados	48\$000
Total			99\$240

Fornecedor: Delfino e Fernandes

Localização:

AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1863, p. 186.

Qtd	Un	Fevereiro de 1865	Preço
7	Garrafas	Vernis à tableaux	49\$000
3	Litros	agua-raz	9\$000
1	-	Tella n°30	5\$500
1	Medida	Espirito	2\$400
2	-	Broxa Chata	1\$800
Total			67\$700

Fornecedor: Delfino e Fernandes

Localização:

AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1865, p. 230.

Qtd	Un	Janeiro de 1867	Preço
4	Medidas	Espirito de Vinho	6\$400
6	Litros	agua-raz	4\$200
5	?	Algodão	1\$200
4	?	Óleo de Linhaça	1\$200
1	Vidro	Óleo Graxo	\$400
2	Duzias	Pincel de Martre	5\$600

Total 7\$000

Obs: Não foi explicitado que a compra era para a restauração, no entanto segue o mesmo padrão e fornecedor das listas anteriores

Fornecedor: Delfino e Fernandes

Localização:

AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1865, p. 255.

Qtd	Un	Junho de 1867	Preço
4	Garrafas	Vernis à tableaux	28\$000
2	-	Brochas chatas	1\$800
1	-	Esponja	1\$500
2	Garrafas	Agua-raz	2\$000
1	-	folha charada[?]	1\$000
1	-	fogarim de latão	1\$200
6	-	Cartões de papel	1\$200
1	?	Óleo de linhça	\$360
2	-	Colla de Givet	2\$000
1	-	Brocha chata	\$900
1	-	Farinha de trigo	\$240
1	-	Gesso	\$120
2	-	Prato fundo	1\$000
1	-	Tigela	
1	Garrafa	Espirito	\$640
12	-	Folhas de Lixa	\$400
1	Vidro	Vernis de óleo	1\$000
3	Garrafas	Vernis à tableaux	21\$000
2	-	Agua-raz	2\$000
1/2	-	Cena[?] Amarella	\$800
1	-	Breu Claro	\$320

2	?	Colla de Givet	1\$600
22		Tubos de tinta	7\$040
1/0	-	Vermelhão frances	\$500
2/0	-	Sal de Chumbo	\$160
1	Garrafa	Vernis à tableaux	7\$000
1	Arroba	Óleo de noses	2\$400
2	?	Gesso	\$160
1	Vara	Brim pardo	1\$500
-	-	Papel pardo fino	1\$000
1	-	Colla de pellica	\$500
18	Folhas	Lixa	\$720
1	-	Tinta em massa	\$400
1	-	Esponja	2\$000
1	Vidro	Vernis à tableaux	1\$500
6	-	Pinceis de martre	1\$200
12	?	Vernis à tableaux	2\$400
1/2	-	agua-raz	\$900
3	Medidas	Espirito de Vinho	4\$500
2		Tubos de sienne	\$640
2	-	Colla	1\$600
1/2	?	agua-raz	\$900
2	-	Gesso	\$160
1	-	Broxa chata	\$700
1	Garrafa	Vernis à tableaux	7\$000
1	?	Sabão Hespanhol	\$600
1	?	Óleo de noses	2\$400
4	Mãos	papel mata-borrão	3\$200
10	-	Tubos de tinta	3\$200
4	?	Algodão em rama	\$800
1/2		Vermelhão frances	\$320
2	Garrafas	Vernis à tableaux	14\$000
Total			109\$160

16	-	[?] de ponta	9\$600
11	-	Fio de latão	12\$650
1	Pacote	Barbante	\$320
1	-	Martello	1\$800
1	-	Tesoura	4\$200
4	-	[?]	1\$270
10	-	dusias de pitões	3\$200
8	-	dusias de pitões	4\$000
4	-	dusias de pitões	3\$200
4	-	dusias de pitões	4\$400
7	-	Corda de linho	9\$800
2	Duzias	Pincéis	5\$000
6	Tubos	Branco de Prata	1\$680
2	Tubos	Betume	\$560
4	Tubos	Occre jaune	1\$120
4	Tubos	Preto marfim	1\$120
1	Tubos	Brum Wandick	\$320
1	Tubos	Laca Indiana	\$320
1	Tubos	Bleu de Cobalt	2\$560
2	Tubos	Rouge Wandick	\$640
4	Tubos	Garance	2\$560
2	Tubos	Laca fina	1\$280
2	Tubos	Jaune de Naples	\$600
3	Tubos	Cadmium	2\$100
4	Tubos	Siene queimada	1\$280
6	Varas	Tafetá	6\$600
4	Tubos	Jaune Indiano	3\$200
4/0	Tubos	Sal de Chumbo	\$800
2	-	Sabão de Marselha	1\$280
		Mãos de papel mata-	
5	-	borrão	4\$000
1 1/2	-	Ponta de Paris	\$750
1	-	Grosa de pitões	2\$600

Fornecedor: Antonio Antunes Fez

Localização:

AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1867, p. 286.

Qtd	Un	Junho de 1870	Preço
3	Vidros	Vernis	3\$000
1	Duzia	Pinceis	3\$000
1/2	Duzia	Pinceis chatos	1\$250
1/0		Vermelhão Frances	\$500
3	Medidas	Espirito	6\$600
4	?	Água-raz	2\$240
1/0	-	Azul mineral	\$500
1	Medida	Espirito	2\$240
2	-	Água-raz	1\$120
2	Mãos	Papel mata-borrão	1\$120
1	?	Farinha de trigo	\$240
3	-	algodão	1\$800
1	Garrafa	Vernis à tableaux	11\$000
1 1/2	Medida	Espirito	3\$600
3	-	Água-raz	1\$440
1	-	Grade grande	7\$000
4	-	Colla de Givet	4\$000
2 1/4	Vara	Brim enfestado	6\$750
3	?	Óleo	1\$080
1/0	?	Azul de cobalto	7\$000
1/0	-	Amarelo Indiano	7\$000
3/4	-	Brim de linho	2\$000
2	Mãos	Papel	2\$400
1/4	-	Verniz de Copal	\$400
15	-	Tubos de tinta	4\$800
4	-	Tubos de tinta	3\$200

3	-	Medidas de espirito	6\$000
6	-	Agua-raz	3\$840
4	?	Óleo	1\$440
1	-	Folha nova	\$400
2	Garrafas	Vernis à tableaux	14\$000
50	-	Ganchos grandes	8\$000
1	V[?]	Morim[?]	1\$000
9	-	Arame de latão	11\$520
2	-	Grades de Madeira	3\$000
1	-	Gancho de Ferro	1\$500
6	Duzias	Pitões pequenos	2\$200
1/0	-	Garance rosa	8\$000
6	Duzias	Pitões	5\$760
2	-	Verrumas	\$560
2	-	Ponta de Paris	\$560
1	-	Varruma	\$280
36	-	Escapulas	2\$880
6	Duzias	Espacula [?]	5\$040
2	-	Verrumas	\$560
3	Duzias	Escapulas	1\$920
6	Duzias	Escapulas	5\$040
7	-	Pontas de Ferro	6\$720
2	Garrafas	Vernis à tableaux	14\$000
8	Duzias	Pontas de Ferro	7\$680
Total			274\$280

Fornecedor: Antonio Antunes Fez

Localização:
AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6178, Despesas AIBA 1855/1869, 1867, p. 299.

Qtd	Un	Janeiro de 1872	Preço
-----	----	-----------------	-------

4	-	Tubos de tinta	1\$120
6	-	Pincéis de martha	1\$120
2	-	Pincéis de martha	\$800
4	-	Tubos de branco	1\$280
Total			90\$640

Fornecedor: Antonio Antunes Fez

Localização:
AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6166, Despesas AIBA 1869/1878, 1870, p. 57.

Qtd	Un	Junho de 1872	Preço
3	Medida	Espirito de Vinho	7\$200
3	-	Agua-raz	1\$680
2	-	Gesso	\$160
2	-	Pinceis de martha	\$800
28	-	Tubos de tinta sortidos	8\$960
20	?	Ultramar n°1	2\$000
20	?	Amarello Indiano	1\$600
1	Vidro	Amoniaco	1\$000
18	-	Pinceis	5\$760
1/4	-	Garance	2\$000
8	-	Folhas de lixa limpa	\$480
1	Vidro	Potassa refinada	1\$500
2	Vidros	Vernis para retocar	4\$000
2/0	-	Sal de chumbo	\$320
1	-	Sabão hespanhol	1\$000
1	-	Colla Fina	1\$200
1	Vidro	oleo fino	1\$000
1	vidro	oleo clarificado	2\$000
1	garrafa	verniz à tableaux	10\$000
2	?	Agua-raz	1\$120

22	-	Grades de tamanhos diversos	175\$000
		Medidas	
8, 3	Garrafas	Espirito de Vinho	19\$880
10	?	Agua-raz	6\$120
6	-	Óleo de linhaça	2\$880
2	-	Gesso	\$240
2	-	Taxas para quadros	1\$280
2	Duzias	Pinceis	6\$000
4	?	Algodão	4\$800
4	Varas	Brim de Linho	30\$800
1	?	Óleo de noses	3\$200
10	?	Colla de Givet	12\$000
2	-	Farinha	\$640
2	Vidros	Pommada à retoricher	2\$000
24	-	Folhas de lixa	1\$200
3	-	Broxa para vernis	2\$000
5	Mãos	Papel mata-borrão	7\$500
2	Garrafas	Vernis	24\$000
1	Vidro	Vernis	3\$000
Total			127\$340

Fornecedores: José Ruquié, Antonio Antunes Fez

Localização:
AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6166, Despesas AIBA 1869/1878, 1872, p. 71.

Qtd	Un	Setembro de 1874	Preço
4 1/3	Varas	Brim enfeitado	17\$100
4	-	Colla	4\$800
10	-	Folhas de lixa	\$600
1	-	Broxa	\$640
1 3/4	-	Agua-raz	\$700

1	Vidro	Vernis Copal	2\$500
4	-	Quadernos de Papel	2\$000
4	Mãos	Papel mata-borrão	4\$000
1	-	Taboa de aparelho	3\$000
2	-	Vasos de barro[?]	6\$000
2	-	Colla Francesa	2\$400
4	Garrafa	Vernis de Tableaux	40\$000
5	-	Agua-raz	2\$400
1	Medida	Espirito de Vinho	2\$400
1	Garrafa	vernis à tableaux	10\$000
1	Vidro	Oleo Branco	1\$000
1		Tubo de lacca fina	1\$000
1	Tubo	Terra sienne	\$320
3	-	Agua-raz	1\$500
1	Garrafa	vernis à tableaux	10\$000
1	Tubo	Garance	1\$000
1	Tubo	Terra sienne natural	\$320
1	Garrafa	vernis à tableaux	10\$000
1	Garrafa	vernis à tableaux	10\$000
1	-	Grade para tella	3\$500
Total			167\$920

Fornecedor: Antonio Antunes Fez

Localização:
AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6166, Despesas AIBA 1869/1878, 1872, p. 85.

	1	Medida	Espirito de Vinho	2\$400
	2	-	Óleo	\$720
	2	-	Avaiade	\$720
	1	-	Gesso	\$400
	1	Medida	Espirito de Vinho a 36°	2\$400
	4	-	Gesso	\$480
	1	-	Esponja	1\$200
	1	-	Agua-raz	\$560
	2	-	Grades de restauração	26\$000
	1	Garrafa	Vernis à tableaux	12\$000
1/0	-	-	Azul mineral	2\$000
	12	-	Folhas	\$480
	2	Tubo	ronge[?]	\$640
	2	Tubo	Noir d'ivore	\$640
	2	Tubo	Amarello de Napoles	\$640
	2	Tubos	Laque de garance	2\$400
	1	Tubo	Terre de siene	\$320
	1	Tubo	Vernis Copal	2\$500
	1	Tubo	Vermelhão	\$320
	1	Tubo	Laque Fina	1\$000
	30	Gramas	Azul mineral	2\$500
	1	Tubo	Terre de sienne	\$320
	1	Tubo	Terre de sienne	\$320
	12	-	Folhas de lixa	\$640
	1	Tubo	Laque de garance	1\$000
	1	Tubo	Preto marfim	\$320
	1	Tubo	Branco	\$640
	1	Tubo	Amarello	\$320
	30	Gramas	Azul Cobalt	8\$000
	1	Medida	Espirito de Vinho	2\$400
	750	Gramas	Óleo	\$600
	750	Gramas	Agua-raz	\$800
	1	Vidro	Vernis Copal	2\$000

500 Gramas	Algodão em Rama	1\$200
1 -	Espanador	7\$500
50 Gramas	Sal de Chumbo	\$500
11 -	Tubos de Tinta	3\$520
4 Tubos	Laque	2\$500
750 Gramas	Agua-raz	\$800

Total 117\$640

Fornecedor: Fernandes, Irmão & Gi[rão]?

Localização:

AMDJV-EBA/UFRJ. Encadernados, Pasta 6166, Despesas AIBA
1869/1878, 1874, p. 85.

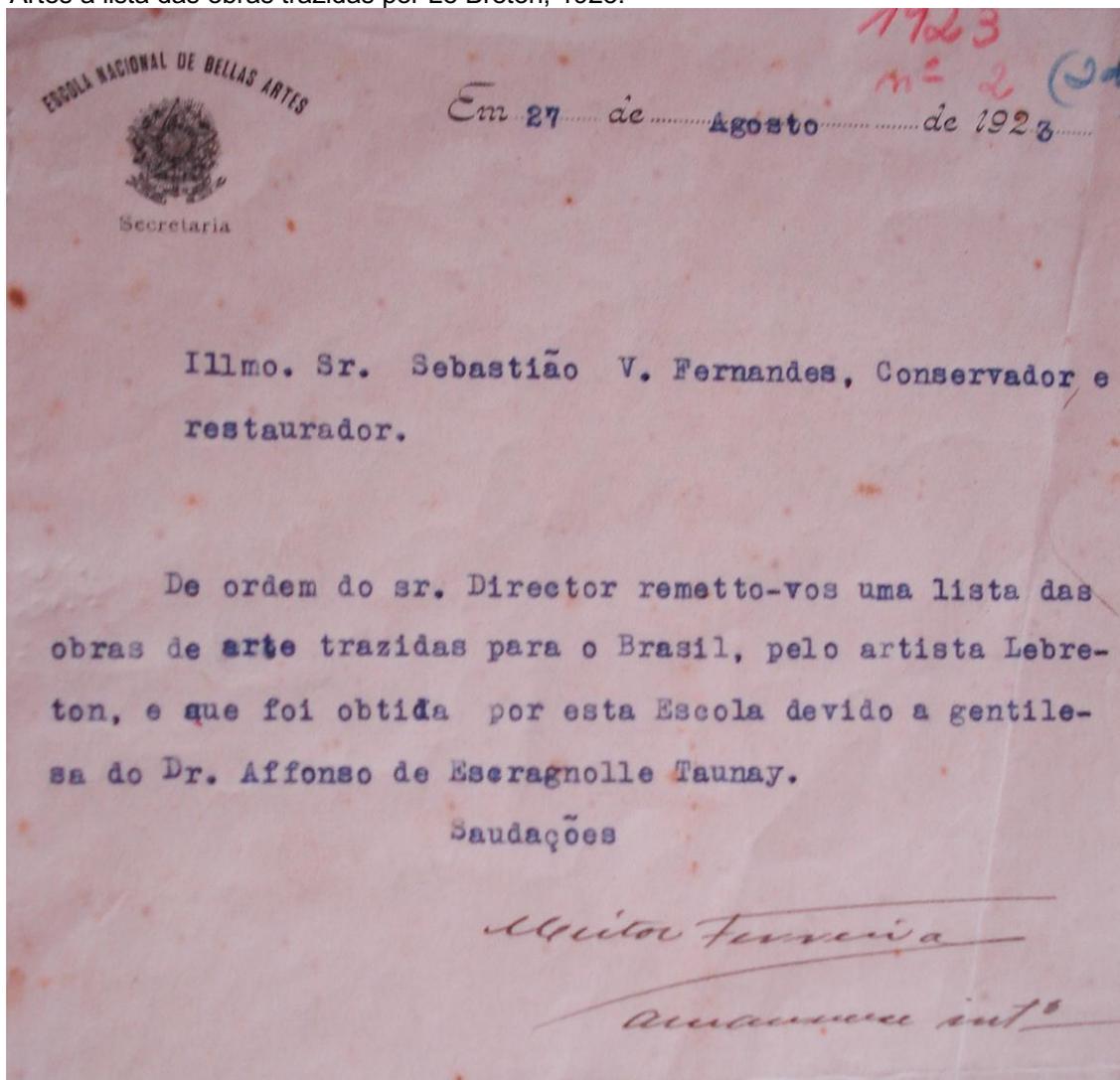
Tabela 20: Comparação da palheta dos restauradores (Tradução para os termos encontrados na literatura portuguesa)				
MOGSFORD, [1845]1851, p. 60.		HORSIN-DEON, 1851, p. 118.	POLEROY TOLEDO, 1853, p.72-73.	SECCO-SUARDO, [1866] 1918, p. 505.
MOGSFORD	Carlos Luiz do Nascimento	Horsin-Déon	Polero y Toledo	Secco-Suardo
<p>“Para obter pureza de cor e durabilidade de tonalidade, é absolutamente necessário, em primeiro lugar, fazer uso apenas daqueles pigmentos que são permanentes. “MOGSFORD, [1845]1851, p. 60.</p>	Sal de Chumbo	Cinábrio ou vermelhão chinês	Vermelhão da China	Chumbo branco, também conhecido como cerusa
	Branco da Hespanha	Blanc de crems, ou argento branco	Chumbo de prata	Zinco branco
	Branco de Prata	Amarelo ocre	As lacas	Ocre amarelo escuro
	Avaiade	Ocre vermelho claro	<p>"As cores aplicáveis à restauração são exatamente as mesmas que são usados para pintar a óleo, sem outra diferença senão ser a primeira moída com o vidro de areoira, na forma que se é conhecido de todos, razão pela qual nos absteremos de entrar em detalhes minuciosos sobre este ponto." POLEROY TOLEDO, 1853, p.72-73</p>	Amarelo de Nápoles
	Branco de neve	Charred Sienna		Amarelo da Índia
	Ocre	Verniz amarelo Robert		Amarelo de cádmio
	Cadmium	Laca de garança rosa ou carmesim		Ocre ou terra vermelha clara
	Terra sienne	Preto marfim		Ocre vermelho escuro
	Terra sienne natural	Azul mineral		Cinábrio da China
	Siene queimada	Smalt ou azul cobalto		Cinábrio da Holanda
	Terra de sombra	Cádmio		Laca vermelha de garança (garance)
	Azul de Cobalto	ultramar		Similar purpurea
	Azul mineral	sal de Saturno (Secante)		Similar vinata
	Ultramar			Ultramarino natural (lazulita)
Occre jaune		Ultramarino artificial chamado Guimet		
Amarelo Indiano		Similar da China		
Amarelo de Napoles		Azul de cobalto		
Preto marfim		Verde artificial		
Noir d'ivoire		ultramarino Verde		
Betume		Cromado - Verde cobalto.		
Breu Claro		Terra de Cassel (Bruno Inglês)		
Brum Wandick		Terra de Colonia Bruno di Prus (Bruno Inglês)		
Rougue Wandick		Marfim Preto		
Vermelhão		Café Preto		
Verdete				

	Carmin			
	Gesso			
	Tinta em massa			
	[Pommada à retoucher?]			
	Laca Robert n°2			
	Laca Robert n°3			
	Laca Robert n°4			
	Laca Robert n°6			
	Laca Robert n°7			
	Laca Robert n°8			
	Laque de garance			
	Garance rosa			
	Laca carminada			
	Laca Indiana			
	Laca fina			
	Laque			

ANEXO

ANEXO I - Três listas obtidas pela Escola Nacional de Belas Artes, no início do século XX, na embaixada da França, a pedido intermédio de Alfredo d'Escragnolle Taunay

Figura 138: Ofício de Alfredo d'Escragnolle Taunay remetendo à Escola Nacional de Belas Artes a lista das obras trazidas por Le Breton, 1923.



Fonte: MNBA. Arquivo Histórico, AI EN 2, 001.

Figura 139: Lista das obras trazidas por Le Breton, manuscrita, frente.

Anatomie trazida ao Brasil por Joaquim LeBreton em 1815
(documentos do Consulado de França)
Du 4 Decembre 1815 1815 (Adoc)

Vendu à M. Chepy, demeurant rue Condé n° 30 par
l'intermédiaire de M^r Le Breton, Les Tableaux ci-après

1	un herodiate, attribué à Lannière	120 ^{fr}
2	une tête de Jésus tenant la boule du monde - Leonardo Vinci 96 ^{fr}	
3	deux vues de Venise Canaletti	50 ^{fr}
4	S ^t Laurent - Composition de Le Sueur	80 -
5	Le Christ et la Vierge, Le Brun	18 -
6	deux paysages par Salvator	36 -
7	S ^t Bruno par Jouvenet	45 -
8	La mort de Poussin	54 -
9	2 petits tableaux sur cuivre, Paul Brill	20 -
10	Venus et les amours - Albane	45 -
11	une tête de pape, école de Raphaël	66 -
12	une 1 ^{re} famille composition de Carache	50 -
13	l'Ange conduisant Tobie - Jely	50 -
14	une esquisse annunciation, Van Mel	10 -
15	l'arbre de Noël - Raphael	72 -
16	Lotto et sa fille - Veroneze	150 -
17	1 ^{er} Jérôme paysage - Le mol	36 -
18	deux vues de Venise - Canaletti	50 -
19	un S ^t François sur cuivre - Le mol	30 -
20	Hararie et Omphale, composition de Poussin	120 -
21	Mort d'Adonis, Guerchin	200 -
22	Les Pèlerins d'Emmaus, école espagnole Pedro et Paul	200 -
23	La résurrection de Lazare - Jouvenet	150 -
24	Le Christ portant la croix, sur bois Carlo delia	50 -
25	Le mariage de la Vierge - composition de Poussin	100 -
26	1 ^{re} famille sur bois par Frauch	35 -
27	1 ^{er} François sur bois - Ribou	55 -

Fonte: MNBA, Arquivo Histórico, Lista LeBreton, Pasta AI EN 2,

Figura 140: Lista das obras trazidas por Le Breton, manuscrita, verso.

28	un sujet allegorique - Sebastien Beier	55 -
29	une vierge entourée de fleurs - Van Kessel	30 -
30	Deux Tableaux - le Christ exposé au peuple P. Frank S ^o -	
31	La vierge et Jesus - Carlo Maratti	30 -
32	une stampe de Tableaux de Jouvence	5 -
33	un interieur d'Hopital de Tintoretto . . .	60 -
34	une tête d'évangéliste de Laupone	100 -
35	un paysage de Françoise	100 -
36	une tête d'un sénateur de Venise - Tintoretto	60 -
37	Le Baptême de Jesus - sur cuivre - Albani	120 -
38	L'éducation d'Achille - Primaticci	150 -
39	Le martyr de S ^t Barthelemy - Ecole de Parme	60 -
40	La mort de S ^t François (S ^t Ricci)	55 -
41	une annunciation - Petheramier	50 -
42	une tête de vierge (S ^t Ferati)	50 -

Extrait du journal des visites de M. Maube
 (meunié) Jean Baptiste ^{de Paris} ~~de Paris~~, marchand de tableaux
 demeurant à Paris, rue de Seine n^o 6 - faubourg
 S^t Germain.

Outre l'item que dij -
 Note de tableaux vendus à M^r Le Beltois pour
 M^r Murier.

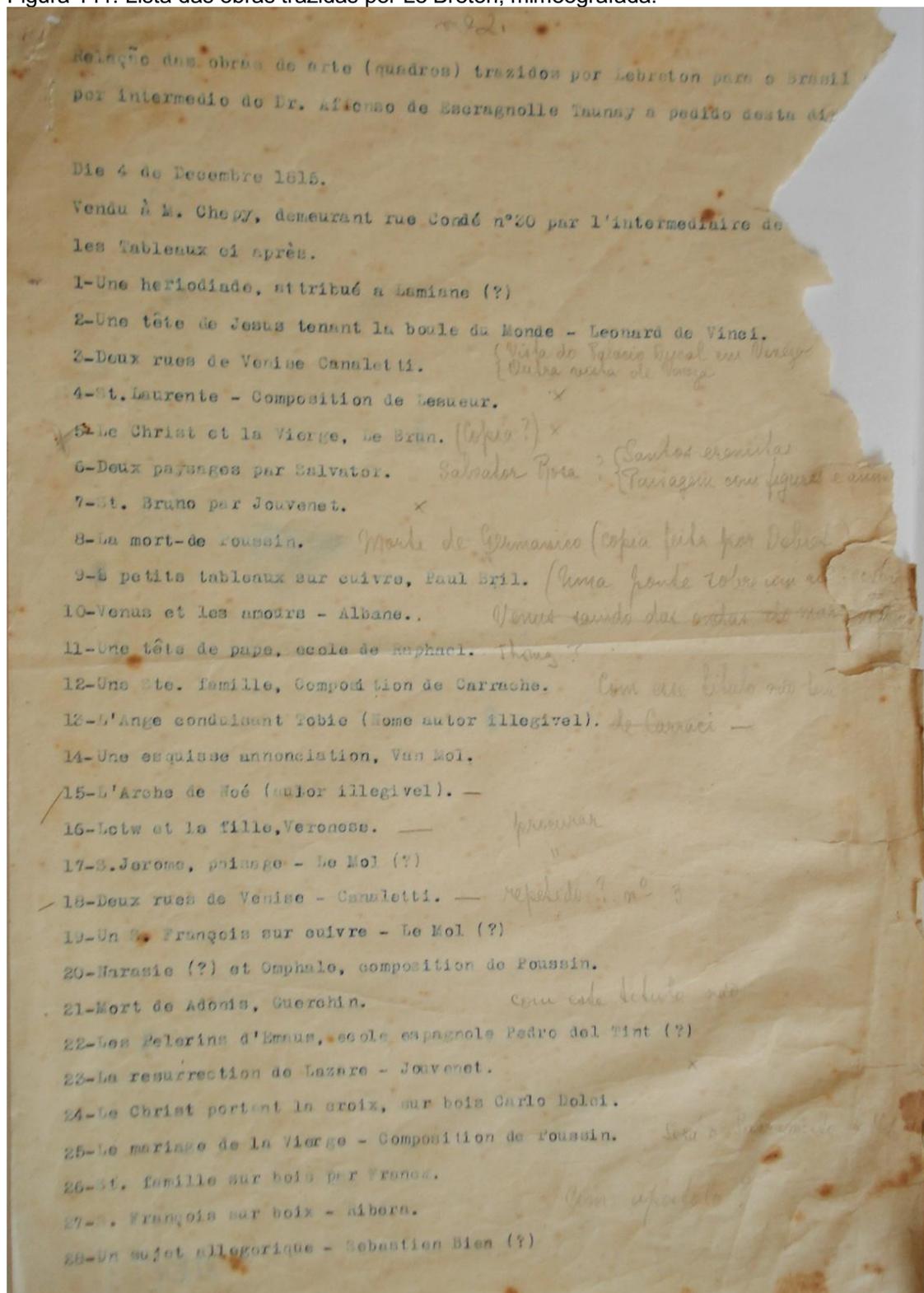
Savoir :

- 1 copie de Raphaël - S^t école d'Athènes
- 2 - Le Christ au tombeau sur cuivre - par Frank
- 3 L^e S^t Barthelemy en Bourdon
- 4 Apothéose de S^t Paul, copie de Dominicain
- 5 Annunciation - Ecole Venitienne

Autographe de Rodolphe Bernardelli
 Affirmé à Stannay - Riv^e de Jemain, 2^e de septembre de 1947

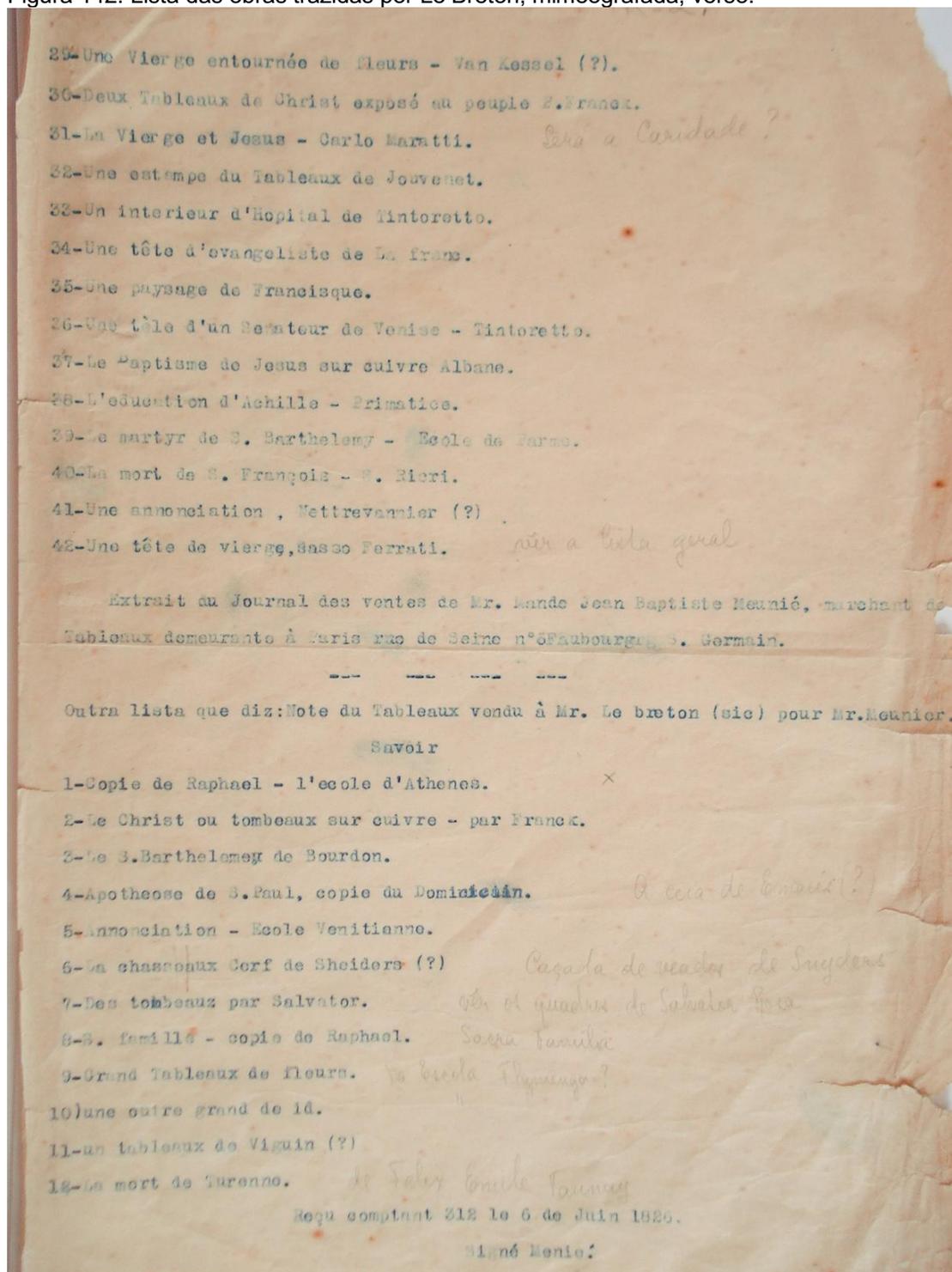
AI/EN 2-1

Figura 141: Lista das obras trazidas por Le Breton, mimeografada.



Fonte: MNBA, Arquivo Histórico, AI EN 2, 002, p. 1.

Figura 142: Lista das obras trazidas por Le Breton, mimeografada, verso.



Fonte: MNBA, Arquivo Histórico, AI EN 2, 003, p.2.

Figura 143: Lista das obras trazidas por Le Breton, datilografada, frente.

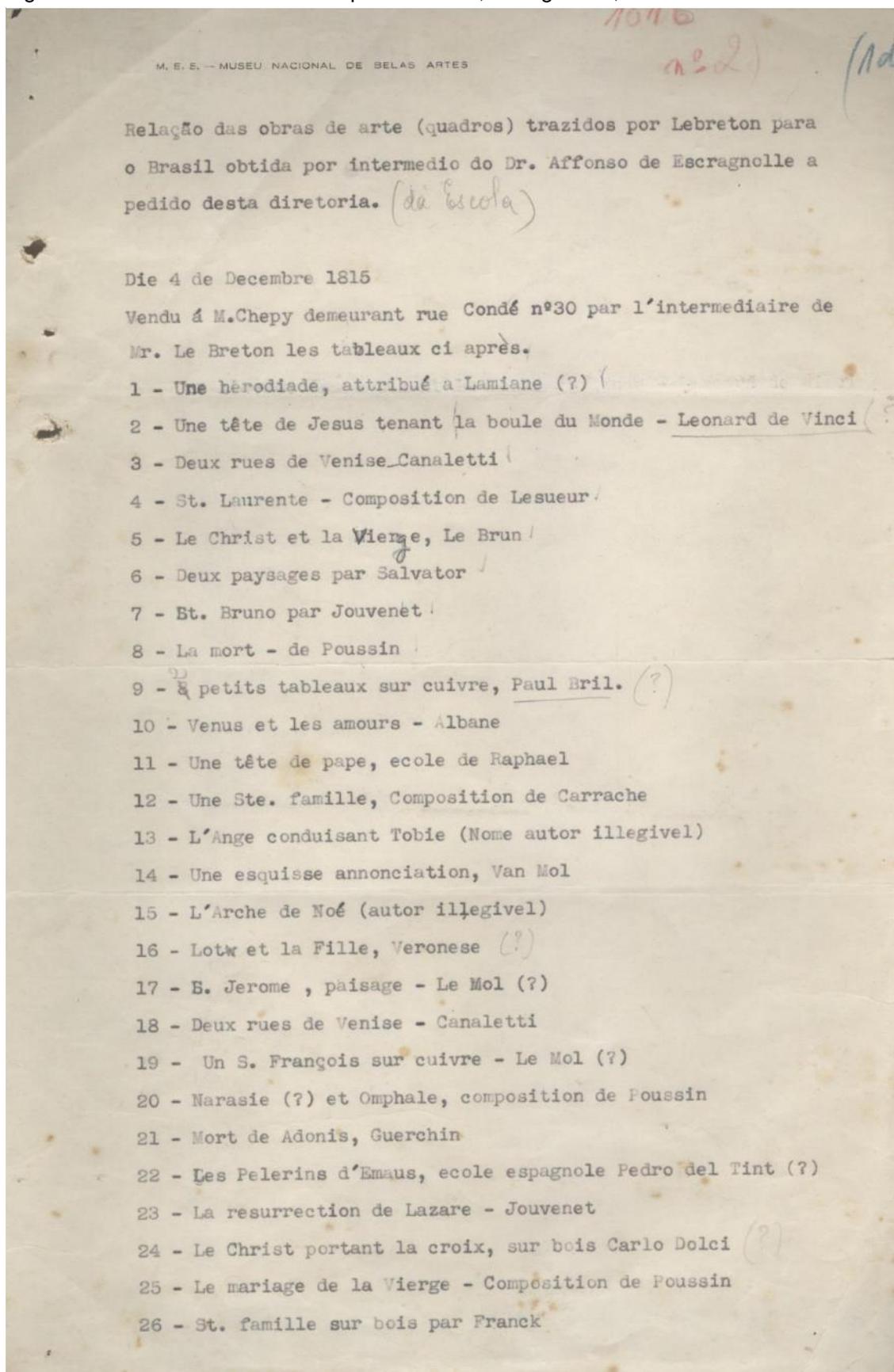
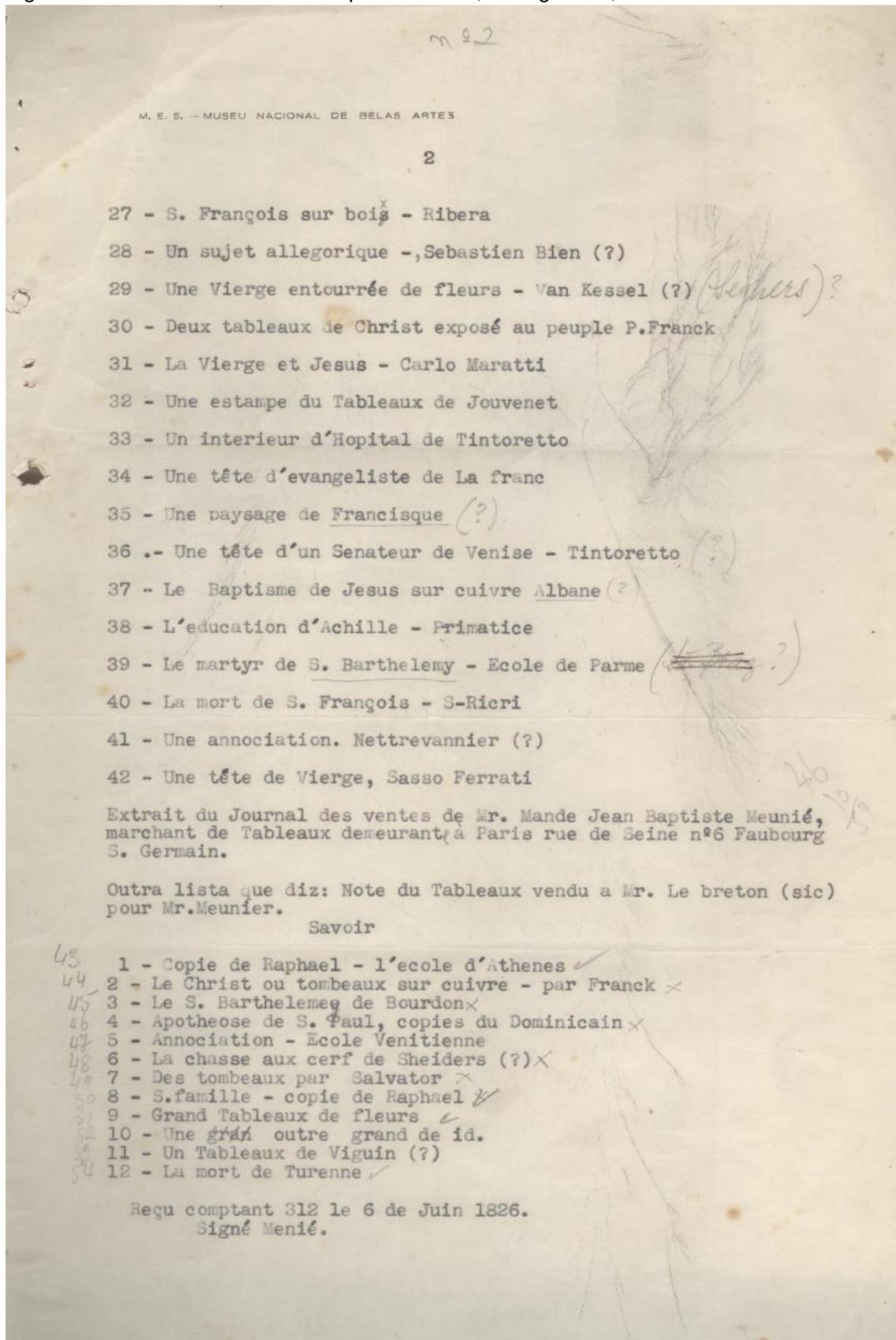


Figura 144: Lista das obras trazidas por Le Breton, datilografada, verso.



Transcrição

Relação das obras de arte (quadros) trazidos por Lebreton para o Brasil obtida por intermédio do Dr. Afonso de Escragnolle Taunay a pedido desta diretoria.

Dia 4 de Decembre 1815

Vendu á M. Chepy demeurant rue Condé n°30 par l'intermediaire de Sr. Le Breton les Tableaux ei après.

- 1 – Une hérodiade, attribué a Lamiane (?)
- 2 – Une tête de Jesus tenant la boule du Monde – Leonard de Vinci
- 3 – Deux rues de Venise Canaletti
- 4 – St. Laurente – Composition de Lesueur
- 5 – Le Christ et la Vierge, Le Brun
- 6 – Deux paysages par Salvator
- 7 – St. Bruno par Jouvenet
- 8 – La mort – de Poussin
- 9 – S petits tableaux sur cuivre, Paul Bril
- 10 – Venus et les amours – Albane.
- 11- Une tête de pape, escole de Raphael.
- 12 – Une Ste. Famille, Composition de Carrache
- 13 – L'Ange conduisant Tobie (Nome autor illegivel).
- 14 – Une esquisse annonciation, Van Mol.
- 15 – L'Arche de Noé (autor illegivel).
- 16 – Lotew et la fille, Veronese
- 17 – S. Jerome, paysage – Le Mol (?)
- 18 – Deux rues de Venise – Canaletti
- 19 – Un S. François sur cuivre – Le Mol (?)
- 20 – Narasie et Omphale, composition de Poussin.
- 21 – Mort de Adonis, Guerchin
- 22 – Les Pelerins d'Emaus, escole espagnole Pedro del Tint (?)
- 23 – La resurreccion de Lazare – Jouvenet
- 24 – Le Christ portant la croix, sur bois Carlo Dolci.
- 25 – Le mariage de la Vierge – Composition de Poussin
- 26 – St. Famillie sur bois par Franck.
- 27 – St. François sur bois – Ribera.
- 28 – Un sujet allegorique – Sebastien Sien (?).
- 29 – Une Vierge entourée de fleurs – Van Kessel (?).

- 30 – Deux tableaux de Christ exposé au peuple P[E]. Franck
- 31 – La Vierge et Jesus – Carlo Maratti.
- 32 – Une estampe du Taubleaux de Jouvenet.
- 33 – Un interieur d’Hospital de Tintoretto
- 34 – Une tête d’evangeliste de La franc
- 35 – Une paysage de Francisque
- 36 – Une tête d’um Senateur de Venise – Tintoretto
- 37 – Le Baptisme de Jesus sur cuivre Albane.
- 38 – L’education d’Achille – Primatice.
- 39 – Le martyr de S. Barthelemy – Escole de Parme
- 40 – La mort de S. François – S. Rieri.
- 41 – Une annociation. Nettrevannier (?)
- 42 – Une tête de Vierge, Sasso Ferrati

Extrait du Journal des ventes de Sr. Mande Jean Baptiste Meunié, marchand de Tableaux demeurante à Paris rue de Seine n°6 Faubourg S. Germain

Outra lista que diz: Note du Tableaux vendu à Mr. Le Breton (sic) pour Mr. Meunier.

Savoir

- 1 – Copie de Raphael – l’escole d’Athenes
- 2 – Le Christ ou tombleaux [tableaux] sur cuivre – par Franck
- 3 – Le S. Barthelemey de Bourdon
- 4 – Apotheose de S. Paul, copies du Dominicán
- 5 – Annociation – Escole Venitienne
- 6 – La Chasse aux cerf de Sheiders (?)
- 7 – Des tombeaux par Salvator
- 8 – S. famille – copie de Raphael
- 9 – Grand Tableaux de fleurs
- 10 – Une gran outre grand de id
- 11 – Un Tableaux de Viguin (?)
- 12 – La mort de Turenne

Reçu couptant 312 le 6 de Juin 1826.

Signé Menié.