



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



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG/PMUS-  
UNIRIO/MAST  
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

# **MUSEU IMPERIAL, METODOLOGIAS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO APLICADAS ÀS COLEÇÕES: UMA NARRATIVA.**

*Eliane Marchesini Zanatta*

*UNIRIO / MAST - RJ, Março de 2011*

**ELIANE MARCHESINI ZANATTA**

**MUSEU IMPERIAL, METODOLOGIAS DE CONSERVAÇÃO E  
RESTAURAÇÃO APLICADAS ÀS COLEÇÕES: UMA NARRATIVA**

Dissertação de Mestrado 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/MCT, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

**Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr. Ivan Coelho de Sá**  
**Co-orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Diana Farjalla Correia Lima**

***UNIRIO / MAST - RJ, Março de 2011***

**ELIANE MARCHESINI ZANATTA**

**MUSEU IMPERIAL, METODOLOGIAS DE CONSERVAÇÃO E  
RESTAURAÇÃO APLICADAS ÀS COLEÇÕES: UMA NARRATIVA**

Dissertação de Mestrado 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/MCT, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por:

---

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Fátima Nascimento – Museu Nacional/UFRJ**

---

**Prof<sup>o</sup>. Dr. Marcus Granato – MAST – PPG-PMUS/UNIRIO/MAST**

---

**Prof<sup>o</sup>. Dr. Ivan Coelho de Sá – PPG-PMUS/UNIRIO/MAST –  
Orientador**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Diana Farjalla Correia Lima – PPG-PMUS/UNIRIO/MAST  
– Co-orientadora**

***UNIRIO / MAST - RJ, Março de 2011***

Zanatta, Eliane Marchesini.

Museu Imperial, metodologias de conservação e restauração aplicadas às Coleções: uma narrativa. / Eliane Marchesini Zanatta. 2011. 176f.: ix.; 30 cm.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr. Ivan Coelho de Sá

Co-orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Diana Farjalla Correia Lima

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins/Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2011.

Referências: p. 134-145.

1. Patrimônio. 2. Museologia. 3. Museus. 4. Preservação. 5. Conservação Restauração. I. Sá, Ivan Coelho. II. Lima, Diana Farjalla Correia. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. IV. Museu de Astronomia e Ciências Afins (Brasil). V. Título.

CDU – 069.01

“Não há temas esgotados; há homens esgotados diante de certos temas”.  
Mário de Andrade

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Ivan Coelho de Sá, por suas sugestões e apontamentos, pelas palavras de incentivo e, também, pelo exemplo de competência, profissionalismo e dedicação na preservação do Patrimônio Cultural.

À minha co-orientadora Prof<sup>a</sup> Diana Farjalla Correia Lima, que foi, sem dúvida, minha grande incentivadora neste curso. Compartilhar de seu profundo conhecimento, de suas enriquecedoras reflexões teóricas, foi uma experiência inestimável. Muito obrigada por tudo, por seu comprometimento, por seu exemplo.

Ao Prof<sup>o</sup> Dr. Marcus Granato e à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fátima Nascimento, integrantes da banca de qualificação e de defesa, que enriqueceram este trabalho com preciosas críticas e sugestões.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Teresa Cristina Scheiner, meu reconhecimento, por seu empenho na condução do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO e pelos desafios que enfrenta.

A todos os meus colegas de turma, pelo respeito, pela gentileza e carinho.

À Ana Fátima Berquó e Jorge Amaral, um agradecimento especial, porque sempre tiveram palavras de confiança, incentivo e carinho, que para mim foram muito importantes.

Às minhas amigas Sandra Leila Troyack e Valéria Bordalo devo, entre muitas coisas, o companheirismo constante.

Aos meus pais, meus filhos e meu marido, que sempre se disponibilizaram a me ajudar. O apoio de todos foi fundamental para que este projeto se concretizasse.

## RESUMO

ZANATTA, Eliane Marchesini. *Museu Imperial, metodologias de conservação e restauração aplicadas às Coleções: uma narrativa*. 2011. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2011. 191p. Orientadores: Ivan Coelho de Sá e Diana Farjalla Correia Lima. UNIRIO/MAST.2011. Dissertação.

O presente estudo pretende identificar e analisar as metodologias de conservação e restauração do acervo museológico do Museu Imperial, lugar de memória do regime monárquico brasileiro. As atividades de conservação e restauração são de caráter muito específico, na medida em que associam questões de natureza técnica com valores eminentemente culturais. Dessa associação, resulta um conjunto de dificuldades metodológicas que apenas podem ser ultrapassadas com sucesso se forem bem claros os pressupostos que lhe são inerentes e as opções que podem ser assumidas. Assim, esses pontos são analisados, inseridos nos contextos próprios, onde são apresentadas linhas de reflexão a partir da institucionalização da preservação no Brasil e da apresentação de dois exemplos, que ressaltam a importância de decodificar a realidade do que já foi vivido, por meio de suas representações, utilizando-se dos preceitos teóricos de Cesare Brandi para chegar àquelas formas pelas quais a humanidade expressou-se a si mesma. O resultado de tal estudo deverá influenciar as futuras intervenções no âmbito do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial.

Palavras-Chaves: Patrimônio; Museologia; Museus; Preservação; Conservação; Restauração.

## ABSTRACT

ZANATTA, Eliane Marchesini. *Imperial Museum, conservation and preservation methodologies applied to the Collections: a narrative*. 2011. Dissertation (Master's) Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2011. 191p. Supervisors: Ivan Coelho de Sá e Diana Farjalla Correia Lima. UNIRIO/MAST. 2011. Dissertation.

This study aims to identify and analyze the methodologies of conservation and restoration of the museum collection of the Imperial Museum, a place of memory of the monarchy in Brazil. The conservation and restoration activities are very specific in nature, insofar as technical issues associated with cultural values highly. This association results in a set of methodological difficulties that can only be successfully overcome if they are well clear the assumptions that are inherent and options that can be undertaken. Thus, these points are analyzed, inserted in the contexts themselves, which are presented lines of thought from the institutionalization of preservation in Brazil and a presentation of two examples that highlight the importance of decoding the reality of what has already been experienced through their representation, using the theoretical rules of Cesare Brandi to get those forms in which humanity has expressed itself to itself. The result of this study will influence future interventions under the Laboratory for Conservation and Restoration of the Imperial Museum.

**Key Words:** Heritage, Museology, Museums, Preservation, Conservation and Restoration.



# SUMÁRIO

	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	1
1	<b>PATRIMÔNIO, MUSEUS E PRESERVAÇÃO: RELAÇÕES CONCEITUAIS</b>	11
	1.1 Conservação e Restauração – ações de preservação dos bens culturais móveis	30
	1.2 Conceitos basilares da conservação e restauração	34
2	<b>INSTITUCIONALIZAÇÃO DA PRESERVAÇÃO DE PATRIMÔNIO NO BRASIL</b>	47
	2.1 Processo de criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional	53
	2.2 O SPHAN de Rodrigo Melo Franco de Andrade	58
	2.3 Renato Soeiro a frente do SPAHN: 1967 – 1979	62
	2.4 A revolução de Aloísio Magalhães	66
	2.5 A organização contemporânea dos museus	70
3	<b>O MUSEU IMPERIAL</b>	74
	3.1 De palácio de verão a museu	81
	3.2 Museu e as coleções	90
4	<b>COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS: CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO</b>	101
	4.1 Critérios e metodologias de intervenção	106
	4.2 Avaliação dos meios utilizados para subsidiar as intervenções	110
	4.3 Metodologia de intervenção: diversidade das aplicações	113
	4.3.1 Retrato do Duque de Caxias, de Joaquim da Rocha Fragoso	113
	4.3.2 A Coleção de Chapéus	118
	4.4 Análise comparativa dos resultados	120
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	128
	<b>REFERÊNCIAS</b>	134
	<b>ANEXO A</b>	146
	<b>ANEXO B</b>	148
	<b>ANEXO C</b>	151
	<b>ANEXO D</b>	154



# **CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao modo de narrativa buscar-se-á tratar as metodologias de conservação e restauração das coleções do Museu Imperial - MI. *Narrativa* neste caso está sendo usada com o sentido de “relato, exposição de um fato, de um acontecimento; narração” (FERREIRA, 1999), e permite reavivar as marcas deixadas pelas gerações passadas com a riqueza de informações admitindo também “experiências intercambiáveis” (BENJAMIN, 1972, p.197-221) acerca do valor e da necessidade de comunicá-las.

Desse modo, o foco principal do estudo está voltado para a análise das práticas discursivas sobre o Patrimônio, juntamente com as da criação do Museu Imperial, no ano de 1940, com o objetivo de ser a instituição representativa de memória da monarquia brasileira. A construção de uma narrativa das metodologias de conservação e restauração aplicadas às suas coleções tem como intuito identificar e analisar, com base na Teoria de Restauo, de Cesare Brandi, os resultados dessas intervenções, nos símbolos identitários da nação brasileira.

O surgimento do Patrimônio como referencial histórico pertence a uma construção sócio-cultural específica na história do ocidente, idealizada e controlada politicamente por forças ligadas ao desenvolvimento do Estado - Burguês ou do nacionalismo do Estado Europeu, tendências que se consolidam após a Revolução Inglesa, no século XVII, bem como após a independência norte-americana e a Revolução Francesa, no século XVIII.

Tais questões estavam presentes na constituição dos estados monárquicos e, por fim, durante o Iluminismo, arraigado ao espírito nacional e científico. Portanto, entende-se que a criação do Patrimônio esteve fundamentalmente ligada e legitimada à política de propaganda do Estado, de personalidades e da própria elite corporativa que se utilizavam da história com vários objetivos, dos quais o mais evidente aparece ligado ao poder.

A partir do início do século passado, seguindo o exemplo de vários países europeus o Brasil já demonstrava preocupações com a defesa do patrimônio, sobretudo considerando que o desenvolvimento econômico determinava grandes mudanças nas principais cidades brasileiras. Regiões prósperas no passado estavam abandonadas na pobreza.

Alguns museus já estavam em funcionamento, mas não dispunham de uma

política de proteção do bem imóvel, muito menos em relação às suas coleções.

Tal situação gerou reflexões acerca da necessidade de afirmação de uma 'identidade cultural brasileira', por meio de um universo simbólico. Momento, motivados pelo Movimento Modernista, ocorrido no Brasil no início do século XX, em que surgiram intelectuais com a preocupação de valorização da identidade nacional mediante a preservação do patrimônio.

A busca por um modelo de identidade nacional fez com que os processos de seleção e proteção do patrimônio cultural brasileiro fossem regulados por leis, procedimentos e rituais específicos, possibilitando identificar dois momentos, duas importantes proposições que mais se destacaram nas políticas oficiais de patrimônio cultural: a primeira, associada ao nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade e à antiga Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN foi hegemônica desde 1937, ano da criação do SPHAN, aproximadamente até os fins dos anos de 1970.

A segunda está associada ao nome de Aloísio Magalhães e ao processo de renovação ideológica e institucional da política oficial de patrimônio cultural que, sob sua liderança, desenvolveu-se desde os fins dos anos 1970.

Nesta dissertação será evidenciado esse processo que desencadeou um debate, de certo modo ainda atual, entre defensores de diferentes e opostas perspectivas relacionadas à proteção do patrimônio cultural brasileiro, usando uma nova estratégia para tratar da questão da identidade nacional

O patrimônio tem sido tema central de diversas discussões, principalmente a partir dos anos de 1970, quando organismos internacionais, como a Organização das Nações Unidas para a Cultura, Ciência e Educação – UNESCO e o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios - ICOMOS, na busca de um conceito de valor universal, definiram *Patrimônio* como: "Propriedade de dimensão coletiva que favorece um reconhecimento e uma participação" e, até os dias de hoje, é utilizado, de forma oficial pela UNESCO, conjuntamente com o ICOMOS.

Assim, pode-se afirmar que o conceito de Patrimônio teve que ser estendido para além da ênfase atribuída ao indicador histórico ou artístico (LIMA, 2010, p.1-20) pelas implicações sociais a que está exposto. A aceitação da diversidade se fez presente e a percepção ajustando-se ao sentido da pluralidade cultural permitiu integrar sob a denominação de *Patrimônio Cultural*, todo o conjunto de bens com

significado e relevância de representação coletiva.

Patrimônio, recentemente, vem se articulando como matéria de conhecimento no seu aspecto e na sua de complexidade. Com isso, será utilizada a categoria analítica com a qual Bourdieu fundamenta os seus conceitos de *poder simbólico* (BOURDIEU, 1989), isto é, pensa a sociedade para fazer um paralelo de *campus* e *habitus* com a trajetória e a construção do patrimônio, entendendo-o como um processo, uma forma cultural dinâmica que se articula com outras ciências já consagradas no meio acadêmico.

As concepções acerca da preservação também são muito complexas, pois pode se tratar de qualquer ação voltada para a conservação da memória dos valores culturais, abrangendo um leque amplo de atuações que visam por intermédio da identificação, documentação, proteção, promoção, planejamento, administração, fiscalização, controle, recuperação e revitalização a perpetuação dos bens considerados de interesse para a construção da memória nacional.<sup>1</sup>

Buscou-se com os estudos a atuação das ações de proteção do patrimônio cultural, relacionada diretamente com o recorte temático desta dissertação. A preservação física é a recuperação do patrimônio, mediante estudos e pesquisas para as intervenções, que podem ser de conservação ou de restauração, com vistas a possibilitar a integridade dos bens em todas as suas dimensões.

É visto então que a preservação do patrimônio é fundamental por este representar parte da cultura de um povo, sendo considerado ao modo de um documento, portanto, compreendido como "fonte de informação" para "produção de conhecimento", representando conjunto de significados, mensagens, registros da história, refletindo idéias, crenças, gosto estético, conhecimento científico e outros, condições sociais, econômicas e políticas de um determinado grupo em determinada época.

Junto a esse contexto ressaltaremos o surgimento na modernidade de uma instituição especializada na preservação da memória, ou seja, os museus de história, criados para conservar, valorizar e expor coleções de objetos que as sociedades consideravam dignos de serem preservados e rememorados. Pierre Nora (1993) denominou de "lugares de memória" a esses espaços, ao mesmo tempo

---

<sup>1</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acesso em 28.Fev.2011

materiais, simbólicos e funcionais, cuja razão fundamental de ser é “parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial”.

Os lugares de memória são o resultado da necessidade de criar suportes onde podem se ancorar as referências tangíveis da existência, como condição de identificar ou de estabelecer identidades, através de um trabalho incessante de invenção do passado, entendido como o concebeu o Conselho Internacional de Museus - ICOM<sup>2</sup>.

O Estado no Brasil como guardião do patrimônio nacional realizou o processo de seleção e aquisição de antiguidades que se encontravam principalmente com organizações privadas, tais como os monumentos do passado, criando museus públicos, possuidores de coleções que deviam seduzir pela beleza e favorecer a consagração da história nacional.

Nessa conjuntura, o MI foi criado, para ser a instituição de memória da monarquia brasileira, inserindo-se na política de preservação do patrimônio nacional empreendida pelo Estado Novo, a fim de identificar e proteger os monumentos representativos da identidade nacional.

O MI, situado no antigo Palácio de verão do Imperador D. Pedro II, localizado em Petrópolis, em prédio de estilo neoclássico, construído entre os anos de 1845 e 1862, reúne um acervo de aproximadamente 9.000 objetos museológicos, representativos da cultura nacional e estrangeira do século XIX, que sintetiza um patrimônio histórico, artístico e cultural do período monárquico brasileiro. Daí a importância da preservação de todo o seu complexo arquitetônico e, em especial, dos itens das suas coleções, principalmente mediante as ações de conservação e restauração.

O que produz questionamentos que permeiam o conceito de preservação do patrimônio cultural “construído” no Brasil, a partir de ações realizadas no Museu Imperial e de como elas são interpretadas e praticadas nesse universo a partir dos resultados obtidos com as metodologias que embasaram as ações de preservação. São estas as indagações que resultaram num projeto acadêmico, junto ao Programa

---

<sup>2</sup> Organização internacional de museus, criado em 1946. Disponível em: <<http://www.icom.org/index.cfm?canl=icom>> Acesso em 02.Jan.2010.

de Pós-Graduação da UNIRIO.

O objetivo geral desta dissertação é identificar e analisar no contexto de preservação do patrimônio do Museu Imperial, representado nas suas diversificadas coleções, as metodologias de conservação e restauração das peças que, encaminhadas agora ao Laboratório de Conservação e Restauração, passaram por tratamentos em épocas anteriores, visando, à luz da Teoria de Restauro de Cesare Brandi, identificar as diferentes posturas destas intervenções.

Os objetivos específicos são:

- Selecionar dois exemplos de tratamentos com materiais e técnicas diversas, restaurados por diferentes especialistas e representativos da aplicação de técnicas diferentes, por meio da análise das fichas técnicas do Laboratório de Conservação e Restauração do MI.

- Levantar o histórico do estado de conservação dos objetos das Coleções, descrito nas fichas catalográficas, na documentação museológica e nas fichas técnicas do Laboratório de Conservação e Restauração, considerando os registros / documentação dos dados extrínsecos (físicos) - e intrínsecos (contextuais / documentais) do objeto.

- Proceder ao diagnóstico do atual estado de conservação para verificar se o resultado de intervenções anteriores e em que medida foi mantida a integridade do objeto.

Em termos de estrutura a dissertação foi organizada em cinco capítulos, sendo que o primeiro destinado à Considerações Iniciais.

No capítulo dois será tratado um conjunto de referenciais teóricos capazes de oferecer a fundamentação necessária para construção do recorte temático aqui apresentado, elegendo basicamente o referencial teórico-metodológico para trabalhar os conceitos de patrimônio, museus e preservação, e em especial, suas ações de conservação e restauração.

Os preceitos teóricos de Cesare Brandi são basilares para a condução do presente estudo, já que estabelecem critérios para as ações de conservação e restauração nas quais são considerados tanto os valores estéticos quanto os históricos. Para tanto, é preciso afastar-se de uma postura puramente empírica, quando a restauração era realizada, em geral, por artistas ou por pessoas com 'habilidade manual' que, por vezes, geravam danos irreparáveis aos objetos. Sendo



assim, é fundamental atender ao exposto por Brandi:

A restauração [...] dirigir-se ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sempre que isto seja possível, sem cometer uma falsificação artística ou uma falsificação histórica, e sem apagar as marcas do transcurso da obra através do tempo.(BRANDI, 2004, p.80)

Assim, os pressupostos de Cesare Brandi que se dedicou à conservação e restauração, com escritos que orientam, até os dias de hoje, a preservação dos bens culturais a nível mundial, afirmando que o diálogo multidisciplinar deve ser legítimo para que se possa incorporar uma discussão de teoria e de métodos, de forma a manter ou restabelecer a unidade potencial do objeto sem interferir na criatividade artística que o produziu e na legibilidade histórica. Este será o principal apoio teórico-metodológico para atender ao recorte temático aqui proposto.

Os conceitos dos integrantes dos Annales (BURKE, 1997), que trouxeram uma renovação na historiografia em diversos campos, preocupando-se em libertar a História de seu isolamento disciplinar, de forma que, ao pensar a História, estejam abertas as problemáticas e a metodologias existentes em outras ciências sociais, no que se costuma denominar de multidisciplinaridade foi posto em questão. “É quase infinita a diversidade dos testemunhos históricos. Tudo quanto o homem diz ou escreve, tudo quanto fabrica, tudo em que toca, pode e deve informar a seu respeito”, conforme afirma Marc Bloch (s/d). Os Annales caminham em busca de uma História totalizante, compreendendo o homem em toda a sua plenitude, e é isto que orienta as proposições do presente estudo, sobretudo pela relevância dada aos aspectos socioculturais e o destaque para a emergência e análise dos novos objetos no âmago das questões históricas.

Em caráter de complementação à teoria basilar de interpretação, inserem-se as categorias analíticas com as quais Bourdieu pensa a sociedade. Assim, de forma sucinta são colocados os conceitos bourdieusianos estabelecidos pelo espaço social demarcado pela preservação do patrimônio cultural. *Campus e habitus* e conseqüentemente seu *poder simbólico* (BOURDIEU, 1989) evidenciados com a trajetória de construção do pensamento preservacionista do patrimônio. Para Bourdieu, a sociedade é configurada por vários espaços dotados de relativa autonomia, mas regidos por regras próprias.

Ainda no capítulo dois espera-se esclarecer os entendimentos sobre preservação e, conseqüentemente, de suas ações de conservação e restauração inerentes diretamente com o recorte desta dissertação.

Dessa forma, propõe-se uma reflexão fundamentada no pensamento dos autores acima referidos, e que, de forma muito peculiar, caminham em busca de uma historiografia, onde a cultura é primordial para a compreensão do mundo, afastando o modo clássico da sua construção. A inserção das noções e definições desses intelectuais torna-se ponto de partida e de chegada para as pesquisas e análises no que se propõe diretamente a história da cultura material, de comunidades e de identidades, uma vez que permite uma visão mais abrangente.

O capítulo três diz respeito às iniciativas públicas, ou seja, às políticas de preservação do patrimônio no Brasil. Nele buscou entender como as práticas de preservação foram empregadas pelos órgãos da União, procurando aporte, em sua maioria, nas informações bibliográficas e documentais, produzidas com o apoio da noção de patrimônio analisada por Françoise Choay na sociedade francesa pós-revolucionária e associada à instituição federal responsável pela preservação do patrimônio.

No capítulo quatro, o foco é direcionado para a história de criação do Museu Imperial, evidenciando os agentes envolvidos na criação do museu como um espaço institucionalizado do passado nacional que contribui para reforçar os valores da identidade, continuidade e unidade de uma instituição de memória da monarquia brasileira.

O capítulo quinto corresponde ao núcleo desta pesquisa, uma vez que nele identificamos e analisamos como as ações de conservação e restauração são interpretadas e praticadas no Museu Imperial, diretamente relacionadas com o objetivo geral desta dissertação, inserindo ainda, alguns exemplos com metodologias diferenciadas exercitadas no âmbito do Museu com uma análise comparativa dos seus resultados.

Nas considerações finais tentamos pontuar os objetivos da pesquisa, verificando em que medida foi possível cumpri-los, como resposta às questões formuladas sobre o objeto de estudo desta dissertação.

Com isso, a metodologia utilizada para atender tais reflexões apontou para o estudo bibliográfico fundamentado, sobretudo em Cesare Brandi e outros autores

relevantes para a Conservação e Restauração, como Baldini e Viñas. Para os conceitos historiográficos da Escola dos Annales, criada por Lucien Febvre e Marc Bloch, em 1929, representada pelo historiador Peter Burke da terceira geração, e considerando as relações de aproximação, das análises de Pierre Bourdieu em relação ao campo patrimonial. Outras fontes primárias e secundárias sob a guarda do Arquivo Noronha Santos/IPHAN e dos Arquivos do MI foram utilizadas. A legislação, de forma geral e as definições estabelecidas pelos organismos internacionais, como o ICOM, também contribuíram para a realização do levantamento dos dados pertinentes para uma investigação mais detalhada das ações preservacionistas desenvolvidas pela esfera pública.

Complementando a análise bibliográfica e documental, fez-se um trabalho de coleta de depoimentos a partir da metodologia definida, também pelos integrantes da terceira geração dos Annales com funcionários que vivenciaram os primeiros momentos de criação do MI, propiciando o desvelamento de memórias silenciadas.

Com relação à parte de comparação dos resultados das intervenções com metodologias diferenciadas, os procedimentos aplicados foram: o levantamento nas fichas técnicas do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial; a seleção de dois exemplos de tratamento com materiais e técnicas diversas, restaurados em épocas diferentes; o levantamento do histórico do estado de conservação desses objetos nas fichas catalográficas, na documentação museológica e nas fichas técnicas do Laboratório de Conservação e Restauração.

Os objetos selecionados foram diagnosticados para analisar o seu atual estado de conservação, a fim de verificar o resultado das intervenções anteriores, tendo como conceito norteador, como já foi dito anteriormente, a Teoria da Restauração, de Cesare Brandi.

Enfim, buscou-se desenvolver uma pesquisa dentro de uma perspectiva específica, sem renunciar a uma visão ou conhecimento geral, que possa proporcionar um contexto suficientemente amplo para que as análises sejam coerentes e os fatos narrados se relacionem com seus antecedentes e posteriores, até mesmo os mais remotos, sobretudo considerando que é bastante restrita a bibliografia acerca das metodologias de preservação, especialmente as ações de conservação e restauração aplicadas às coleções museológicas do Museu Imperial,

pois não existe nenhum estudo com o intuito de suscitar reflexões, análises e questionamentos dos seus resultados até o momento.

# **1 PATRIMÔNIO, MUSEUS E PRESERVAÇÃO: RELAÇÕES CONCEITUAIS.**

## 1 PATRIMÔNIO, MUSEUS E PRESERVAÇÃO: RELAÇÕES CONCEITUAIS

O presente capítulo apresenta como apoio teórico um conjunto de referências conceituais de autores, de organismos nacionais e internacionais de caráter público ou privado entre outras fontes pesquisadas, capazes de esclarecer o sentido que é dado a cada extrato temático abordado nesta dissertação, tais como: patrimônio, museu e preservação, principalmente as ações de conservação e restauração, de objetos de coleções. Destaca-se neste quadro teórico a Teoria do Restauo de Cesare Brandi.

A noção de Patrimônio, segundo consenso de estudiosos do tema é considerada ambígua. Lima e Costa afirmam em pesquisa realizada sobre a origem e as interpretações dadas ao longo do tempo ao termo que:

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

Observam ainda que, no decorrer do século XX, a Museologia se apropriou do termo e agregou outros significados referentes a outras áreas do saber, como:

“Economia” empresta valor pecuniário ao conjunto de bens e valores pertencentes à pessoa, compreendida no seu sentido jurídico, referente à personalidade jurídica. [...]; Antropologia e Sociologia [...] atribuem valor cultural à formação e à afetividade do agrupamento de bens e fenômenos, valendo-se do conceito de identidade cultural [...] e História e Arqueologia abordam seu caráter em razão do potencial que os bens integrantes do patrimônio possam assumir enquanto fenômenos com condição de significar documento e testemunho. A noção de cultura material, apesar de oriunda da Antropologia é, ainda, percebida nas duas áreas como uma das primeiras acepções para o termo Monumento. (LIMA E COSTA, 2006, p.11)

O sentido de múltiplos atributos tem seu referencial histórico na construção sócio-cultural específica na história do ocidente tendo sido, sob a perspectiva da modernidade, idealizado e controlado politicamente por forças ligadas ao

aparecimento do Estado-Burguês ou ao nacionalismo do Estado Europeu após a Revolução Inglesa, no século – XVII, Independência Norte-Americana e Revolução Francesa no século XVIII.

O foco deste trabalho é o patrimônio histórico material<sup>3</sup> representado pelos objetos que constituem as coleções museológicas do Museu Imperial.

Patrimônio histórico é compreendido, conforme Choay como:

[...] expressão que designa um bem destinado a um usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituídas pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e savoir-faire dos seres humanos. Em nossa sociedade errante, constantemente transformada pela mobilidade e ubiqüidade de seu presente, “patrimônio histórico” tornou-se uma palavra chave da tribo midiática. Ela remete a uma instituição e a uma mentalidade.(CHOAY, 2004, p.11)

Segundo a mesma autora, o antecedente mais remoto do patrimônio histórico seria o monumento e, na sequência, o monumento histórico<sup>4</sup>. Em uma distinção interessante dos dois conceitos, a autora afirma que o monumento tem uma função objetiva que precede a sua criação, enquanto o monumento histórico seria constituído depois, pelo olhar do historiador ou do apreciador da arte<sup>5</sup>.

A autora relata também que registros da origem de olhares para o passado remontam ao século III a. C.<sup>6</sup>. Entretanto, na mesma análise, pondera que “[...] falta a essa época o distanciamento da história apoiado num projeto deliberado de preservação” (CHOAY, *op. cit.*, p.35). De qualquer forma, é difícil encontrar o

---

<sup>3</sup> Patrimônio Histórico Material é aquele que possui suporte material.

<sup>4</sup> Para Choay,(*op.cit.*, p. 168), Alois Riegl foi o primeiro a apontar a distinção entre monumento e monumento histórico na Europa a partir da atribuição de valores a posteriori a determinados bens culturais e as primeiras iniciativas voltadas para a preservação desses monumentos na França tornando-se primordial para o embasamento dos conceitos sobre Patrimônio entre os séculos XIX e XX.

<sup>5</sup> CHOAY analisa que a evolução do conceito de monumento enquanto signo como edificação que se propõe a rememorar um acontecimento até o status de sinal, como a legitimação de uma “proeza técnica” ou de uma “versão moderna do colossal” em uma “substituição progressiva do conceito de memória pelo ideal de beleza”. (CHOAY, *op.cit.*, p. 19 e 20)

<sup>6</sup> Choay refere-se as citações de antigas coleções de arte entre a morte de Alexandre e a cristianização do Império Romano e as primeiras escavações conhecidas da história executadas pelos atálidas em 210 a.C., (CHOAY, *op.cit.*, p.31-32)

período histórico exato em que monumentos foram valorizados em virtude de serem encarados como testemunhos da história.

Apesar do fascínio que as obras antigas exerceram na Idade Média, pelo detalhe na execução ou por suas dimensões, o passado era visto como algo contínuo ao presente. Até o século XVIII, as cidades eram construídas segundo princípios do Renascimento e os objetos do passado eram demolidos ou conservados conforme conveniência<sup>7</sup>. Tal atitude era determinada a partir da ruptura imposta pela modernidade, em um conjunto de alterações de que fazem parte também a formação do capitalismo e dos Estados-Nação, que leva à uma mudança nos modos de agir e pensar para novas práticas, envolvendo um intenso movimento de questionamentos e descobertas.

Nesse momento, a distinção de presente e passado tinha por base a alteração das relações entre tempo e espaço inerentes à História. É um novo quadro de referências que apresentava as novas percepções da identidade, a partir da experiência da alteridade produzida por esses homens da Idade Média, que modifica também, como afirma Burke (2005), uma nova percepção da história. Elaboram-se com isso, cuidadosamente o passado e suas representações, como no caso dos monumentos edificadas.

Tem início o uso corrente do termo “histórico” (CHOAY, *op. cit.*, p.158). O objeto passa a pertencer ao mesmo tempo a dois mundos, o mundo presente e o mundo do passado. E com isso, durante o Renascimento, por exemplo, nos séculos XV e XVI, em nome da arte e do fascínio pelo clássico, foi que se multiplicaram as coleções privadas de objetos artísticos, mas estes não eram valorizados por serem objetos históricos .

A partir das ideias iluministas que defendiam o domínio da razão sobre a visão teocêntrica, clássica e conservadora, e a consolidação da modernidade<sup>8</sup>, surgiu então o objeto histórico e a vontade de tornar a experiência estética, ligada à

---

<sup>7</sup> O homem da Idade Média “bloqueia e invade sem hesitação os grandes monumentos antigos, tais como o anfiteatro de Nîmes, desobstruído somente em meados do séc. XIX”. (CHOAY, *op.cit.*, p.193).

<sup>8</sup> As transformações ocorridas no período conhecido como modernidade definem novos valores econômicos, ideias políticas, comportamentos sociais, horizontes culturais, princípios religiosos, nesse recorte temporal. A obra de Peter Burke, ‘Uma história social do conhecimento, de Gutemberg a Diderot’, levanta dados a respeito do conhecimento e a importância que o mesmo exercia sobre o meio social, bem como as influências recebidas na (re)elaboração de novas teorias, estudos e pesquisas. (BURKE, 2003.)



arte, e tornar o conhecimento, ligado à história, acessível a todos. Para tanto, objetos reais substituíram descrições e imagens da antiguidade e foram criados os primeiros museus. No princípio, essa valorização prejudicou os monumentos por que incentivou sua mutilação; antiquários e arquitetos se preocupavam com os vestígios das antiguidades, mas não com a sua proteção.

Nesse momento, ocorre também a inovação histórica dos Estados-Nação e seus fenômenos, como a nacionalidade, as interpretações históricas e os símbolos nacionais. As modificações no ambiente, nos grupos e nos contextos sociais determinavam a necessidade de novos métodos de objetivar a integração social. As formas tradicionais de governo ressentiam-se de considerável desgaste e, para contornar a situação, algumas instituições inventaram deliberadamente as tradições políticas e sua representação, a nação. O Estado e seus “vários tipos de nacionalismo estavam profundamente conscientes da importância do ritual, cerimonial e mito, incluindo, um passado mitológico.” (HOBBSAWM, 2008; p. 9)

É o que Hobsbawn considera como “Tradição Inventada” que é utilizada num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisas de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez.

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

E assim, com a ideia de “passado mitológico”, estabelece-se a concepção do que seria selecionado como Patrimônio Histórico, da mesma forma, que a ideia de porque as modestas não estavam incluídas no conceito inicial de patrimônio. Segundo afirmação de Canclini (1990, p. 94), em geral, o Estado tem a tendência de preservar “os bens históricos capazes de exaltar a nacionalidade, de figurar como símbolos de coesão e grandeza”. As obras modestas demorariam ainda alguns anos para serem reconhecidas como testemunhos históricos e culturais.

As construções novas de monumentos entrariam na concepção inicial de Choay (CHOAY, *op. cit.*, p.11) como “edificação que se propõe a rememorar um acontecimento”, e em conjunto com as antigas edificações, agora convertidas em monumentos da nação, tornar-se-iam o patrimônio histórico, o elo visivelmente os súditos e a monarquia seria deslocado para um elo entre os cidadãos e a nação.

Os objetivos políticos que visavam o controle e a divisão dos grupos sociais, com a criação de emblemas que justificavam o poder dos seus grupos dominantes, segundo Marc Ferro (2004), traziam a tona questões de domínio social com a criação e ênfase do herói mitificado, da “historiografia ficcional” – hábito comum de arquitetar, imaginar ou inventar fatos da história sob um modelo tradicionalista constituído a partir de valores europeus do século XIX - e do próprio patrimônio histórico escrito ou construído como veículo de propaganda em torno de elementos coadjuvantes a lembrar o patriotismo exagerado, a super valorização do vulto destacado como únicos responsáveis por toda construção progressiva de suas cidades.

Choay afirma que o divisor de águas foi mesmo a Revolução Francesa, movimento revolucionário pelo qual a burguesia francesa, consciente de seu papel preponderante na vida econômica, tirou do poder a aristocracia e a monarquia absolutista, utilizando pela primeira vez o termo patrimônio, advindo do direito, que se relaciona com o conjunto de posses, ou melhor, de propriedades que passa a pertencer à nação a partir da expropriação dos bens da Igreja Católica, dos nobres emigrados e da monarquia.

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

É sabido que nas últimas décadas a concepção do termo patrimônio vem ganhando novos e ampliados conceitos, em razão da grande produção documental, ampliando as relações entre diversas instâncias da sociedade, passando a integrar não só a visão de patrimônio material, ou seja, tangível, que se caracteriza pelas manifestações sustentadas por elementos materiais, que podem ser móveis ou

imóveis<sup>9</sup>, para ampliar o cenário, com as considerações do patrimônio imaterial, ou intangível, que são mantidos pela tradição, como: conhecimento de técnicas, comidas típicas, danças populares, costumes, rituais, lendas, mitos, algumas brincadeiras infantis, etc.

Tal visão nos faz retomar as questões sobre patrimônio discutidas por Françoise Choay (CHOAY, *op. cit.*, p.11), percebe-se que em nossas sociedades contemporâneas, a definição de patrimônio vem tomando outras definições, da mesma forma que condutas a ele associadas cuja ambiguidade e contradições articulam e desarticulam de acordo com as mudanças significativas na estrutura política e social.

No século XX, o patrimônio tem sido tema central de diversas discussões, principalmente a partir dos anos 1970, onde organismos internacionais na busca de uma conceituação universal definiram que patrimônio se trata de: “Propriedade de dimensão coletiva que favorece um reconhecimento e uma participação”, e até os dias de hoje é a utilizada, de forma oficial pela Organização das Nações Unidas para a Cultura, Ciência e Educação – UNESCO<sup>10</sup>, conjuntamente com o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios – ICOMOS<sup>11</sup>.

Pode-se afirmar que o conceito de patrimônio teve que ser estendido para o além do “monumento histórico”, pelas implicações sociais a que ele está exposta. A aceitação das diferenças é permitida e novo sentido na busca pela pluralidade cultural permite definir que o conjunto de objetos ou bens de valor, com significado e

---

<sup>9</sup> Na categoria de bens móveis encontram-se inseridos os objetos arqueológicos, artes plásticas, artesanato, mobiliário, ferramentas, documentos, livros, ourivesaria, iconografia, prataria, indumentária, escultura e vários outros elementos. Pode-se acrescentar neste item os chamados bens integrados que são elementos móveis que se agregam aos imóveis, como os retábulos, mesa de altares, baldaquinos, púlpitos, pintura mural, etc. Os bens imóveis estão diretamente ligados à arquitetura (civil, militar, religiosa e funerária); sítios históricos (cidades, conjuntos totais e parciais), sítios arqueológicos.

<sup>10</sup> UNESCO. United Nations Educational Scientific and Cultural Organization “é um organismo especializado do sistema das Nações Unidas, voltado a contribuir para a paz e segurança mundial mediante a educação, cultura, ciência e as comunicações.” Disponível em: <<http://www.unesco.org/pt/brasil>>. Acesso: 28.Dez.2010.

<sup>11</sup> ICOMOS – International Council on Monuments and Sites “é uma associação civil não-governamental, sediada em Paris, na França ligada à ONU, por meio da UNESCO com representação mundial, com o objetivo de estudar, analisar e divulgar os métodos e técnicas da política de proteção, conservação, restauração e valorização dos monumentos, conjuntos e sítios naturais ou de valor cultural e seu entorno”. Disponível em: <<http://www.icomos.org.br/000/003/html>>: Acesso: 28.Dez.2010.

importância para um grupo de pessoas, seja ampliado e visto de forma mais plural, denominado patrimônio cultural.

O espaço no qual se exercem as práticas do patrimônio cultural, permite ser compreendido segundo a visão de Pierre Bourdieu, isto é, um campo de luta pelo poder simbólico “[...] esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”.(BOURDIEU, 1989, p. 7-8)

Bourdieu explica que o “poder simbólico” é a dominação que age furtivamente. O autor chama atenção para o fato que este tipo de poder não é facilmente percebido havendo a necessidade de descobri-lo onde se deixa ver menos, onde é ignorado e não reconhecido. O “poder simbólico” requer a compreensão do campo<sup>12</sup> onde se encontra e dos mecanismos que, colocados em funcionamento, podem lhe dar visibilidade.

A noção de campo do conhecimento aqui está referida à sociologia praxiológica de Bourdieu (1994), que busca um gênero de conhecimento que articula dialeticamente o ator e a estrutura social. Desse modo, o campo é compreendido como o “lócus” onde se trava uma luta concorrencial entre atores, sendo possível determinar diferentes campos: da ciência, da arte, da política, da religião, etc.

É dessa forma que nesses espaços, os agentes se movem, a partir de oposições que se encontram fixadas, desenvolvendo práticas que são produtos de uma relação dialética entre uma situação e um “habitus”, isto é, “um sistema de disposições duráveis uma matriz de percepção, apreciação e de ação, que se realiza em determinadas condições sociais” (BOURDIEU, 1994). O “habitus” cria a possibilidade de entendermos a produção do passado por meio de disposições duráveis que, ao serem interiorizadas pelos indivíduos, por meio de disposições e, quando exteriorizadas, assumem função estruturante da memória de uma sociedade.

---

<sup>12</sup> De acordo com Pierre Bourdieu, o espaço social é constituído por “campos microcosmos” ou “espaços de relações objetivas”, que possuem uma lógica própria, não reproduzida e irreduzível à lógica que rege outros campos. “O campo é tanto um campo de forças, uma estrutura que constrange os agentes nele envolvidos, quanto um “campo de lutas”, em que os agentes atuam conforme suas posições relativas no campo de forças”, conservando ou transformando a sua estrutura.

Os agentes de um campo orientam-se por uma “doxa” (opinião), “um tipo de conhecimento prático”(BOURDIEU e EAGLETON, 1999), diferente, portanto, da ideologia, que tende a criar uma “ortodoxia” – a opinião dominante – e as “heterodoxias”, estas entendidas como opiniões que se contrapõem ao que é hegemônico. A “doxa”, de certo modo, delimita o funcionamento do campo e do sistema de relações entre as posições ocupadas por aqueles capazes de produzi-lo, reproduzi-lo e utilizá-lo.

Essa maneira como Bourdieu concebe a sociedade pode ser útil ao entendimento do patrimônio cultural como um espaço social onde ocorrem “trocas simbólicas” e uma disputa por um poder (simbólico) que se qualifica não apenas por ser político, mas, sobretudo, cultural. Contudo, há uma particularidade no conhecimento “praxiológico”, pois acentua a reprodução social, relegando os processos de mudança e de transformação ao segundo plano. Para que essa tensão entre a reprodução e a transformação, presente na concepção teórica de Bourdieu, possa ser superada, é necessário que a história do campo seja levada em consideração, pois é do resultado da disputa entre concorrentes situadas no interior do seu espaço.

É o que se pode observar ao considerar-se o quadro do patrimônio cultural que é um contexto de estudo e ação, regido por valores simbólicos atribuídos à identidade e à memória, por se tratarem de valores constantemente significados e (re)significados pelo Estado-nação no processo de construção da nacionalidade e da produção do passado.

A postura teórica de Bourdieu pode ser vista quando o Estado executa uma política oficial de patrimônio, construindo, deste modo, também uma narrativa sobre a memória e sobre a preservação de bens patrimoniais, tanto os materiais como os imateriais. É nessa área específica onde se situam os produtores do que deve ser considerado herança cultural e os consumidores dos bens patrimoniais, os cidadãos, estes geralmente situados nas margens do campo. Com isso, pode-se, segundo Bourdieu, demarcar o espaço e ação do poder simbólico, onde estão os que decidem e formulam as políticas de preservação e os que se colocam apenas como consumidores, os dominados de uma memória produzida pelos dominantes.

Por esses motivos o tema patrimônio tem chamado cada vez mais a atenção dos antropólogos<sup>13</sup>, especialmente porque a noção de patrimônio tem se tornado mais complexa e próxima de temáticas e questões tratadas por esses profissionais que nos leva a refletir sobre a objetivação da cultura<sup>14</sup>.

Deve-se lembrar que é preciso definir esse novo patrimônio de uma sociedade. Mas em primeiro lugar tem que reconhecer que o patrimônio diz respeito a interação entre natureza e cultura, conforme Scheiner (2006, p. 33). É um processo coletivo, formado por fragmentos de uma sociedade, num determinado tempo e espaço e sendo construído ao longo de sua história. Pertence, portanto, a todos os cidadãos. São essas realizações que distinguem as sociedades e grupos sociais uns dos outros, dando-lhes seu sentido de identidade.

[...] uma das alternativas de apreensão deste universo seria empreender a análise do conjunto de signos que indicam uma nova aproximação entre natureza e cultura – e que vem modificando nossa relação com a verdade e a nossa percepção do espaço e do tempo. (SCHEINER, 2006, p.33)

O patrimônio, somente recentemente, vem se articulando como matéria de conhecimento, com a passagem da noção de monumento para a noção de complexidade. Portanto, patrimônio tem que ser visto como um processo<sup>15</sup>, de forma dinâmica, que se articula com outras ciências já consagradas no meio acadêmico, promovendo uma série de discussões e significados no âmbito das instituições e organizações. “A noção de patrimônio no espaço multilateral da UNESCO sempre esteve exposta a grande diversidade de concepções.” (BO, 2003, p.21)

---

<sup>13</sup> Peter Burke analisa esse processo como sendo o momento da “Antropologia histórica”, para ele, a virada em direção à antropologia, foi um dos aspectos mais característicos da prática da História Cultural, entre as décadas de 1960 a 1990. Nesse tempo aprenderam e repensaram acerca da importância dos valores para explicar a produção a acumulação e o consumo de riqueza, a usar o termo cultura no sentido mais amplo. (BURKE, 2005, p.44-67).

<sup>14</sup> Ver “Os limites do patrimônio” de José Reginaldo Santos Gonçalves (1996), onde ele apresenta uma reflexão contundente sobre o inflacionamento da categoria Patrimônio, alertando que esse é um fenômeno verificado nos últimos.

<sup>15</sup> Segundo Teresa Cristina Scheiner, “ A ênfase cultural migra dos objetos para os ambientes cognitivos e a percepção se desloca dos objetos para as interfaces, os fluxos, abrindo caminho para que o mundo seja pensado a partir de processos e não mais produtos. (SCHEINER, 2006)

Segundo Gonçalves (2005, p. 15-36), o Patrimônio precisa ter o poder de ressonância junto à comunidade, ou seja, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais o patrimônio emergiu e das quais é, para o expectador, o representante. Somente assim, a comunidade deixará de ter um papel passivo na prática da preservação patrimonial para se tornar um elemento central na valorização do patrimônio que, por sua vez, deixa de representar apenas uma pequena parcela da sociedade, as elites dominantes, e passa a identificar também a cultura da maioria, ou melhor, dos dominados.

Volta-se assim, à Françoise Choay quando afirma que por patrimônio entende-se “[...] um bem destinado ao usufruto de uma comunidade” (CHOAY, *op. cit.*, p. 138). Em uma comunidade nacional, as antiguidades herdadas ao serem identificadas como o patrimônio histórico da nação faz de seus herdeiros, os membros dessas comunidades, os responsáveis pela sua preservação. Estes utilizam de procedimentos jurídicos como o tombamento e o inventário para colocar esses bens ‘fora de circulação’ para fins de conservação. No caso dos bens móveis, o seu destino é o depósito permanente no museu.

A atitude de colecionar os vestígios materiais do passado, os bens móveis, transformando-os em testemunhos históricos, teve suas origens na prática dos antiquários, como referenciado anteriormente. As coleções de antiguidades, que ganharam expressão nos séculos XVI – XVIII e antecederam os modernos museus, reuniam objetos antigos ou exóticos, que por si mesmos, documentavam o passado. As coleções antiquárias reuniam objetos diversos, de caráter raro ou precioso, e deviam satisfazer a curiosidade dos colecionadores. A aparência de objeto antigo, não moderno, antiquado para o observador contemporâneo, produz um “valor de época”.

[...] valor de época se manifesta imediatamente para aquele que o contempla, por meio da percepção sensorial, mais superficial, a visual, agindo de modo direto aos sentimentos. O critério do valor de época, típica da “sensibilidade antiquaria”, objetivava estabelecer um contato imediato com o passado e despertando em quem contempla os objetos expostos, um sentimento de evocação do passado (RIEGL, 1999, p.29).

Diferentemente, os museus de história, apesar de guardarem semelhanças com os antigos antiquários, foram criados para exercer outro papel na sociedade

contemporânea. Não se trata apenas da antiguidade como valor de época, mas sim como *'mestra'* de uma pedagogia nacional. Estes museus foram criados no contexto da política de edificação das nacionalidades, eram públicos, integrantes do patrimônio do Estado e, assim, deveriam ser instalados preferencialmente em prédios de valor histórico. Os museus históricos não deviam satisfazer o mero prazer ou o luxo dos grupos privilegiados, mas oferecer ao público em geral obras de valor artístico e histórico. A conformação desse tipo de instituição foi afinal um produto do ideário democrático da Revolução Francesa. Por esse motivo, os museus deviam inculcar os valores patrióticos através das relíquias da nação, é o que afirma Dominique Poulot (1997) Em suma, o museu de história deve mobilizar as energias patrióticas, recolhendo e preservando os indícios do passado nacional e popularizando uma imagem do passado. Devem propiciar uma experiência coletiva em que a nação, "comunidade imaginária", reconhece uma identidade cultural e política (POULOT, 1997).

Lembremos que a maioria dos museus nasceu no universo das coleções aristocráticas ou privadas, ou dentro de campos do conhecimento científico, tendo como principal função o estudo das ciências, ocasionando um distanciamento social. Conforme Bourdieu, é nesse sentido que se produz um mundo intelectual afastado do mundo real, a ponto de conceber um mundo intelectual como um mundo à parte, no qual, entre preservar uma legitimação da classe e enfrentar as questões sociais e políticas até o limite máximo, os intelectuais tenderiam a preservar o seu "status quo", o que o teórico francês deixa bastante claro em uma entrevista, publicada em Coisas Ditas. (BOURDIEU, 1990)

O limite do status para Bourdieu está nos condicionantes que o mundo social apresenta, lembrando que os campos da produção cultural ocupam uma posição dominada no campo do poder, os intelectuais são a fração dominada da classe dominante, têm mais capitais culturais do que econômico. Por isso, ao rever-se a si mesmo, adverte que "compreender é primeiro compreender o campo com o qual e contra o qual cada um se fez(...)." (BOURDIEU, 2005 p.40)

Ao longo do tempo, as definições sobre museus foram se ampliando e legitimando a implementação de conceitos e, cada vez mais, determinando a questão fundamental da sua existência: sua base na função social da sua natureza servindo à sociedade. Mas à aplicação de tais conceitos, ainda, varia de



acordo com a ênfase da gestão, que pode buscar intercâmbio ou o isolamento social. Em outras palavras, alguns museus ainda permanecem com a imposição de suprema autoridade.

O entendimento de museu pelo Conselho Internacional de Museus – ICOM que é o fórum internacional de museus, organização fundada em 1946, que congrega instituições e profissionais de museus, em seu Artigo 2º dos Estatutos, adaptados na 16ª Assembléia Geral, em Haia, na Holanda, em 5 de setembro de 1989 e alterados pela 18ª assembléia Geral do ICOM, em Stavanger, Noruega, em 7 de julho de 1995 e pela 20ª Assembléia Geral do ICOM, de Barcelona, na Espanha, em 6 de julho de 2001 é de que:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição. A definição de museu supracitada deve ser aplicada sem quaisquer limitações resultantes da natureza da entidade responsável, do estatuto territorial, do sistema de funcionamento ou da orientação das coleções da instituição em causa.<sup>16</sup>

O conjunto dos testemunhos dos grupos culturais acima mencionado, sob a forma de coleções, o mesmo que patrimônio musealizado, é apropriado e valorizado simultaneamente pela realidade física de seus objetos e pelo valor estético e documental que lhe atribui o saber dos especialistas. É nesta inter-relação que os objetos criam uma representação, em meio ao jogo complexo entre as sensibilidades com relação ao passado, as suas diversas apropriações e a construção de identidades.

E esses testemunhos são muzealizados em seus traços, vestígios ou resíduos que tenham significação. São objetos percebidos como elementos da realidade, existentes fora do homem a partir de sua consciência, e são estas representações materiais, os artefatos, os objetos modificados ou construídos que recebem atributos relativos a função, valor, significado.

---

<sup>16</sup> Disponível em : <http://www.icom.org.br>. Acesso em: 29.Jun.2010.

É também relevante salientar que toda essa efervescência teórica em relação ao patrimônio musealizado levou a um conjunto de transformações ocorridas nos últimos quarenta anos, onde fazem surgir uma variedade de categorias de museus, como os museus participativos ou centros interativos em países como os Estados Unidos, Canadá, França, Espanha, Inglaterra, Alemanha e até mesmo no Brasil. Ao mesmo tempo a Museologia abre os seus interesses pela compreensão das relações entre as sociedades e a realidade patrimonial, como também, a sua aplicação propícia a transformação das referências patrimoniais em herança cultural. Nesta nova trajetória, os novos patrimônios musealizados estabelecem a relação do homem nos diversos segmentos da sociedade e, não somente, o colecionador e o especialista, como nos museus tradicionais<sup>17</sup>. O objeto, por sua vez, representa não só as coleções e objetos de arte, sacralizados e cristalizados, mas os diversos indicadores da memória.

Ao se observar o papel ativo do sujeito na construção do processo museológico a partir da práxis, destaca-se que, nessa perspectiva, as ações de preservar não são alienantes e podem ser compreendidas como ações de apropriar-se e reapropriar-se do patrimônio cultural. E, neste quadro, insere-se o Museu Imperial, museu de caráter tradicional, detentor de coleções de objetos artísticos e históricos.

Patrimônios musealizados têm uma implicação direta com a preservação para as futuras gerações. Na medida em que esses objetos entram para a hierarquia de valores, ou seja, de simples peças, passam a bens que representam um patrimônio de um povo e em patrimônio cultural, no qual os bens submetidos à muzealização são bens reconhecidos na categoria de Patrimônio.

E elevados à posição especial para serem mantidos, conservados pode-se apontar que os aspectos ideológicos da preservação pode ser enfocados sob diversas interpretações, como por exemplo, preserva-se por saudosismo, preserva-se para valorizar bens de uma escala subjetiva e particular e preserva-se para

---

<sup>17</sup> O Louvre é o Museu que melhor representa os museus tradicionais que, ao longo do século XVIII foi evoluindo e propiciou a consolidação da instituição museu no início do século XIX. Tais museus são reconhecidos pelo seu acúmulo de objetos originados pelo colecionismo e pelas exposições sem abordagem crítica, sem contextualização. A palavra permanente já diz: trata-se de alguma coisa contínua e constante, isto é, sem renovação. O acervo é reunido e mostrado sem estabelecer diálogo entre as peças e, principalmente, sem aprofundar a pesquisa social, cultural e histórica que deve preceder a exposição, desde o momento em que a equipe técnica, multidisciplinar, elege um tema para expor. O objetivo do museu esgota-se na preservação e exposição para contemplação.

manter registros informacionais. Essa última reflete o dinamismo da preservação que reaproxima objetos e homens, revitalizando o processo cultural de apropriação pelos agentes sociais em contexto de especialistas.

A preservação proporciona, simultaneamente, a construção de uma “memória” que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a “identificação”, ligada à autodefinição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica. É a memória que permite o diálogo entre duas culturas e realiza a passagem de uma tradição pelo processo de transferência de valores e de patrimônio, de uma geração para outra. A preservação é, portanto, um ato e um fato político. Daí a responsabilidade dos profissionais envolvidos saberem como preservar.

Mas o que significa preservar, ou melhor, preservar o patrimônio histórico, artístico e cultural?<sup>18</sup> Primeiramente temos que fazer algumas considerações acerca da natureza do vocábulo. A palavra *preservar* conforme a etimologia remete ao ato de manter livre de algum dano e em um dos nossos dicionários está sendo usada como: “ Proteger de algum dano futuro; defender, resguardar” (FERREIRA, 1999). No caso específico dessa dissertação, *preservar* é considerada a palavra-chave para proteger a memória. Então preservar não pode ser vista apenas como guardar algo, mas sim como forma de defender, cuidar e respeitar o testemunho vivo da herança cultural do patrimônio, de gerações passadas que exerce papel fundamental no momento presente e se projeta para o futuro.

O historiador Eric Hobsbawn afirma que, “[...] o passado é uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana.” (1998, p.50), portanto, ao preservar o patrimônio, se faz necessária a participação de outras disciplinas, inserido aí a História, pois tais estudos permitirão a reflexão sobre o objeto/monumento, tempo/espaço, em toda a sua historicidade. É necessário apontar para a importância de uma teoria histórica na abordagem documental entendendo a história como um instrumento de apoio na previsão de aspectos futuros, pois segundo o autor:

---

<sup>18</sup> A expressão Preservar o Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural é utilizada de forma corrente pelo IPHAN.

[...] passado, presente e futuro constituem um continuum. Todos os seres humanos e sociedades estão enraizados no passado – o de suas famílias, comunicações, nações ou outros grupos de referências, ou mesmo de memória pessoal – e todos definem sua posição em relação a ele, positiva ou negativamente. Tanto hoje como sempre; somos quase tentados a dizer “hoje mais do que nunca”. E mais, a maior parte da ação humana consciente, baseada em aprendizado, memória e experiência, constitui um vasto mecanismo para comparar constantemente passado, presente e futuro. As pessoas não podem evitar a tentativa de antever o futuro mediante alguma forma de leitura do passado. Elas precisam fazer isto. Os processos comuns da vida humana consciente, para não falar das políticas públicas, assim o exigem. E é claro que as pessoas o fazem com base na suposição justificada de que, em geral, o futuro está sistematicamente vinculado ao passado que, por sua vez, não é uma concatenação arbitrária de circunstâncias e eventos. As estruturas das sociedades humanas, seus processos e mecanismos de reprodução, mudança e transformação, estão voltadas a restringir o número de coisas passíveis de acontecer, determinar algumas das coisas que acontecerão e possibilitar a indicação de probabilidades maiores ou menores para grande parte das restantes. (HOBSBAWN, 1998, p.50)

Os construtores da História da humanidade são muitos, são plurais, são de origens diversas. Inúmeras vezes defendem ideias e projetos opostos, o que é peculiar à heterogeneidade do mundo em que vivemos. Seus pensamentos e ações traduzem, na multiplicidade que lhes é inerente, a maior riqueza do ser humano; a alteridade; que é a referência de diferentes identidades, étnicas, culturais, nacionais, religiosas, sociais, de gênero, ideológicas, traduzindo a diversidade do potencial criativo do ser humano nas mais diferentes áreas de atuação.

Partindo dessa realidade plural, deve-se compreender a História como a proposta pelos Annales (BURKE,1997), principalmente pela perspectiva da Nova História Cultural defendida pelo historiador Peter Burke, que tem como postura agregar um discurso tendo presente várias disciplinas, e aplicando a atual noção de fontes de pesquisa para quaisquer vestígios deixados pelo homem. Portanto, os objetos dos museus serão vistos na qualidade de documento como os demais documentos escritos ou oficiais, ampliando as possibilidades metodológicas e incluindo os diálogos com outras ciências, articulando o simbólico-cultural às práticas sociais, se apresentará com uma maior possibilidade de abordar o passado e suas múltiplas representações e integrações sociais.

A aceitação e consideração de “todos” os elementos contidos numa representação do passado é uma característica das tendências da historiografia

contemporânea que trás para si um sólido comprometimento com os paradigmas e transformações do passado, desconstruindo uma abordagem imutável e pobre de significados.

E o Estado não pode se furtar de preservar o patrimônio de uma nação. Assim, preservar engloba, de maneira mais ampla, todas as ações que beneficiam a manutenção do bem cultural, incluídas aí, a legislação criada para garantir a integridade do patrimônio, os mecanismos para viabilizar a realização de projetos de conservação e restauração (tema focado na presente dissertação), o cuidado com o seu entorno no caso das edificações, são ações tipicamente reconhecidas do Estado.

Ressaltando o caso brasileiro, obedece aos dispositivos constitucionais vigentes, com um leque amplo de ações que visam por intermédio da identificação, documentação, proteção, promoção, planejamento, administração, fiscalização, controle, recuperação e revitalização a perpetuação dos bens considerados de interesse para a construção da memória nacional. Desta forma, discutir o conceito de preservar o patrimônio cultural é complexo, pois trata-se de qualquer ação voltada para à conservação da memória dos valores culturais.

As diversas possibilidades legais de preservação vão além da competência da União. Em princípio, as leis sobre essa matéria podem emanar da União, dos estados ou dos municípios. De acordo com Santos (MINISTÉRIO PÚBLICO, 2004, p. 57), o instrumento legal mais conhecido de preservação é o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que dispõe sobre o tombamento de bens culturais. Porém outros dispositivos legais, tais como a Constituição Federal de 1988, a Lei nº 3.924, de 26 de julho de 1961, que dispõe sobre a preservação de monumentos arqueológicos e pré-históricos; a Lei nº 4.845, de 19 de novembro de 1965, que proíbe a saída para o exterior de obras de arte produzidas no país, até o final do período monárquico, e o Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, que formaliza a preservação dos bens culturais de natureza imaterial. No próximo capítulo será tratada com maior ênfase a institucionalização do patrimônio no Brasil..

A preservação conforme acima exemplificado, é um processo que se inicia pelo estudo e pesquisa dos valores históricos, artísticos e culturais do patrimônio que devem integrar o acervo cultural do país. O processo envolve a realização ou

a consulta aos inventários que armazenam o levantamento e interpretação física e contextual de cada um dos bens e, deste modo, determinam sua identificação técnica. Também o tratamento da informação, mediante a aplicação dos conhecimentos científicos do domínio da documentação e, ainda, considerando que o patrimônio é bem público, ou seja, da sociedade e em tempos da TICs, Tecnologias da Informação e Comunicação, disseminação ampla acerca desses bens para o especialista e para o público por meio do acesso e consultas de repositórios – base de dados – disponíveis na rede mundial de computadores.

Essas ações comungam-se às outras no quadro da gestão desses bens. De um lado, ações de proteção legal, ou seja, de estabelecimento da tutela sobre os mesmos, através dos processos de tombamento<sup>19</sup> e das regulamentações posteriores. Tombar, neste caso significa inscrever bens culturais imóveis ou móveis em livros próprios, chamados de Livros de Tombo. No âmbito federal, há quatro: Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Histórico; das Belas Artes Aplicadas. E os de bens culturais intangíveis, que são: Livro dos Saberes, das Celebrações, das Formas de Expressão e o dos Lugares. São esses bens inscritos que compõem o patrimônio cultural tombado no Brasil<sup>20</sup>.

O tombamento é o meio de intervenção do Estado ( União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios) na defesa do patrimônio cultural. É procedimento que impõe ao proprietário de bens materiais (sobre o qual recaia o interesse público de preservar) restrições ao uso e fruição e limitação administrativa ao direito de propriedade. Embora o bem continue no domínio particular, fica sujeito ao controle e fiscalização pública, por interesse da coletividade. (MINISTÉRIO PÚBLICO, 2004, p. 59).

Após essa ação de proteção legal, incidem por exemplo: gerenciamento, recuperação desses bens e os estudos e pesquisas para a elaboração de projetos e consequentes intervenções, sejam de conservação, restauração ou revitalização que, considerando essas orientações, conduz à investigação de novos processos tecnológicos capazes de possibilitar a intervenção sobre os

---

<sup>19</sup> O tombamento é considerado um ato de reconhecimento do valor cultural de um bem, que o transforma em patrimônio oficial e institui regime jurídico especial de propriedade, advindo do arquivo público português, popularmente conhecido como a Torre do Tombo (tombo=arquivo), onde eram guardados e conservados documentos importantes, desde a Idade Média.

<sup>20</sup> Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>: Acesso em : 03.Set.2010.

bens assegurando a sua integridade, em todas as suas dimensões, desenvolvendo técnicas inovadoras que se incorporam aos métodos que produziram esses bens no passado.

No Brasil, entre os esforços feitos para a preservação dos bens culturais destacam-se: Compromisso de Brasília, de abril de 1970 e o Compromisso de Salvador de outubro de 1971. O Compromisso de Brasília é o documento resultante do “I Encontro dos governadores de Estado, secretários estaduais da área cultural, prefeitos de municípios Interessados, presidentes e representantes de instituições culturais”. Esse encontro foi promovido pelo Ministério da Educação e Cultura, objetivando a adoção das medidas necessárias à defesa do patrimônio histórico e artístico nacional. Esse documento enfatiza que o acervo arquivístico e o acervo bibliográfico merecem cuidados especiais segundo as suas peculiaridades e conforme as regulamentações técnicas dos órgãos federais especializados na utilização e na proteção desse patrimônio. Desse Encontro emana também para a criação de cursos superiores, segundo orientações do IPHAN e do Arquivo Nacional, para a formação de arquitetos restauradores, conservadores de pintura, escultura e documentos, arquivologistas e museólogos (IPHAN, 2000).

O Compromisso de Salvador foi firmado no “II Encontro de Governadores para Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Natural do Brasil”, e subsidiado pelo Ministério da Educação e Cultura e pelo IPHAN. Esse Compromisso ratifica o Compromisso de Brasília, ressaltando a necessidade de verbas especificamente direcionadas às atividades de manutenção física do patrimônio nacional, especialmente protegidos por lei. Além disso, ressalta a importância da criação do Ministério da Cultura e de Secretarias ou Fundações de Cultura nacionais e estaduais (IPHAN, 2000). Esse documento completa o primeiro, uma vez que o anterior, elaborado em Brasília, propunha a formação de profissionais que atuassem junto à conservação do patrimônio nacional e esse propõe diretrizes, orçamentárias e legislativas, sem as quais a satisfatória manutenção do patrimônio nacional não acontece.

Além da legislação nacional de proteção e de outras formas de preservação do patrimônio cultural, as Cartas Nacionais e Internacionais constituem instrumentos de orientação para a gestão do patrimônio cultural, tais

como: Cartas de Nova Deli (1956), Veneza (1964), Brasília (1970), Salvador (1971), do Restauo (1972), Estocolmo (1972), Nairobi (1976), Florença (1981) e de Fortaleza (1997).

### **1.1 Conservação e Restauração – ações de preservação dos bens culturais móveis**

A preservação do patrimônio cultural ao permitir o acesso dos bens que constituem o acervo do país a todos os cidadãos pretende contribuir para o processo civilizatório de um povo, de modo a possibilitar às gerações futuras o seu conhecimento e usufruto. Mas há de se entender que só se preserva o que se conhece, só se conhece o que se estuda e se pesquisa. Para o usufruto pleno é necessário desenvolver novas tecnologias, para desenvolvê-las é necessário compreender os métodos tradicionais para gerar as inovações que a contemporaneidade reclama.

É visto que a evolução do processo cultural encontrado pelas diferentes sociedades ao longo da história pode ser revelado através de um conjunto de elementos de diversas naturezas que compõem o seu patrimônio cultural. Inclui desde o conhecimento acumulado por sucessivas gerações até os mais variados artefatos produzidos pelo homem para satisfazer as suas necessidades pessoais e sociais. Com isso, as ações de conservação e restauração da produção cultural do passado está relacionada aos usos sociais desses bens no presente e com a preservação dos bens materiais e simbólicos produzidos por todos os grupos sociais.

A partir do momento que se reconhece a necessidade de preservação haverá, imediatamente, a preocupação na implementação de ações com terminologia similares, como conservar e restaurar, onde o objetivo principal é o de estender a vida útil dos materiais que compõem os elementos de um objeto, dando aos mesmos o tratamento correto.

Assim, pode-se definir que conservação é entendida por um conjunto de técnicas e procedimentos, destinados a proteger um objeto contra diversos fatores de diferentes naturezas: físicos, químicos, biológicos e humanos; que possam agir sobre ele, sozinhos ou conjuntamente, ameaçando e até destruindo



a sua integridade. Esses procedimentos visam também preservar o bem da ação desgastante do tempo, de modo a prolongar ao máximo a sua durabilidade, com um mínimo de intervenção direta sobre o mesmo.

Adotam-se nessa dissertação as definições estabelecidas pelo o ICOM - CC<sup>21</sup>, durante a XVª Conferência Triannual realizada em Nova Delhi, entre os dias 22 a 26 de setembro de 2008, em vigor até os dias atuais, que reafirma a grande responsabilidade dos técnicos que atuam na área de conservação-restauração, e constata a necessidade de estabelecer uma terminologia objetiva que possa facilitar a comunicação dos seus membros e de outros profissionais afins. Para tanto, o ICOM-CC adota a seguinte terminologia para a conservação do patrimônio cultural tangível:

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

Alguns exemplos de conservação preventiva incluem as medidas e ações necessárias para o registro, armazenamento, manuseio, embalagem e transporte, segurança, controle das condições ambientais (luz, umidade, poluição, atmosférica e controle de pragas), planejamento de emergência, treinamento de pessoal, sensibilização do público, aprovação legal.

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

Alguns exemplos de conservação curativa incluem a desinfestação de têxteis, a dessalinização de cerâmicas, a desacidificação do papel, a desidratação de materiais arqueológicos úmidos, a

---

<sup>21</sup> O Conselho Internacional de Museus – Comitê para conservação - ICOM-CC é o maior dos comitês do ICOM, contando com mais de 1.800 associados em todo o mundo. Integra 21 grupos de trabalho, abertos a conservadores-restauradores, cientistas, conservadores de museus, museólogos e diversas outras profissões ligadas ao patrimônio cultural. Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/9/working-groups>>. Acesso em 02.Jan.2010.

estabilização de metais corroídos, a consolidação de pinturas murais, a remoção de vegetação invasora nos mosaicos.<sup>22</sup>

Convém acrescentar à definição de conservação preventiva, que o seu desenvolvimento é de forma global, uma vez que busca aplicar todas as alternativas possíveis, quando viáveis, para garantir a correta conservação e manutenção do bem cultural, sem descuidar do contexto em que está inserido. A prática e o estudo da conservação preventiva no Brasil são ainda recentes. Mas salientamos que é imprescindível a participação de toda a equipe de profissionais envolvidos direta ou indiretamente, com as coleções para a eficácia das ações preventivas, como pode ser observado pelo ICOM-CC:

As medidas e ações de conservação às vezes podem ter mais de uma finalidade. Por exemplo, a remoção de verniz pode ser tanto restauração como conservação curativa. A aplicação de camadas de proteção pode ser tanto restauração como conservação preventiva. A reposição de mosaicos pode ser tanto conservação preventiva como curativa. A conservação é complexa e exige a colaboração de profissionais especialistas e qualificados. Em particular, qualquer projeto que implique ações diretas sobre um bem cultural exige um conservador-restaurador (ref. A definição da profissão do ICOM-CC, Copenhague, 1984, e ao código de ética do ICOM)<sup>23</sup>.

Quando um objeto encontra-se em processo ativo de deterioração, ocorre que muitas vezes somente procedimentos de conservação não são suficientes para deter a sua destruição. Nestes casos, é necessário um exame minucioso da estrutura e dos materiais originais, assim como, do grau de deterioração, alteração e perdas, para uma correta avaliação do estado físico do objeto e da possibilidade de uma intervenção restauradora.

A restauração abrange os meios e as técnicas utilizados para devolver na medida do possível a um objeto deteriorado ou arruinado a sua forma, desenho, cor e função, ou então a sua recuperação para um estado previamente

---

<sup>22</sup> Tradução ao português pela ABRACOR, Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores da Resolução adotada pelos membros do ICOM-CC durante a XVª Conferência Triannual, Nova Delhi, 22-26 de setembro de 2008. Apud Boletim Eletrônico da ABRACOR Número 1. Junho de 2010. Disponível em: [www.abracor.com.br/novosite/boletim/062010/ArtigoIcom-cc.pdf](http://www.abracor.com.br/novosite/boletim/062010/ArtigoIcom-cc.pdf)>. Acesso em: 02.Jan.2010.

<sup>23</sup> ICOM-CC. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/9/working-groups>. Acesso em: 02.Jan.2010

estabelecido: a restauração sempre implica numa intervenção direta no objeto ou obra de arte e, por este motivo, deve ser baseada sempre em “rigorosos critérios técnicos, históricos e estéticos”, como ensina Cesare Brandi. (1950, p. 8) Ao longo da história o conceito de restauração passou por modificações em seu significado, estando relacionado inicialmente aos monumentos edificados, com as obras de arte e sua prática, envolvendo discussões acerca de autenticidade, e principalmente o retorno ao estado anterior e, somente mais recentemente, na primeira metade do século XX, que passou por etapas que, posteriormente, foram classificadas e identificadas, como:

Restauração estilística – caracterizada pela conservação dos elementos existentes e pela reprodução do que, manifestamente, teria existido. (BRANDI, 2004, p., 77-89)

Restauração histórica – caracterizada pela necessidade de documentação histórica para justificar qualquer intervenção. (BRANDI, *op. cit.*, p63-75)

Restauração científica – desaconselha a colocação de novos elementos, considerados descaracterizantes (MIGUEL, 1995).

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

Todas aquelas ações aplicadas de maneira direta a um bem individual e estável, que tenham como objetivo facilitar sua apreciação, compreensão e uso. Estas ações somente se realizam quando o bem perdeu uma parte de seu significado ou função através de alterações passadas. Baseia-se no respeito ao material original. Na maioria dos casos, estas ações modificam o aspecto do bem.

Alguns exemplos de restauração incluem o retoque de uma pintura, reconstituição de uma escultura quebrada, a remodelação de uma cesta, a reintegração de perdas em um vaso de vidro.<sup>24</sup>

Neste contexto de legitimação das definições terminológicas utilizados na preservação do patrimônio cultural, as organizações sociais se destacam por agregar uma gama de profissionais respeitados internacionalmente nas tomadas de consciência sobre a necessidade do respeito pela herança cultural de um

---

<sup>24</sup> ICOM-CC. Op.cit. Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/9/working-groups>>. Acesso em: 02.Jan.2010

povo, proporcionando as discussões amplas para o estabelecimento de metodologias de trabalhos agregadas ao caráter filosófico, técnico – científico.

Então, seguindo as premissas estabelecidas por esses organismos, para proceder a um tratamento em um bem de valor cultural, de forma a garantir sua integridade, utilizamo-nos dos princípios éticos, estabelecidos no Código de Ética do ICOM, organização de caráter internacional diretamente relacionada com os museus, recorte temático deste trabalho.

Resumindo, pode-se considerar que a conservação e restauração perpassam por questões significativas na busca da tomada de consciência da importância da preservação do patrimônio histórico-cultural e de formas diversas que vem ganhando, cada vez mais, espaço na sociedade contemporânea.

## **1.2 Conceitos basilares da conservação e restauração**

Desde os tempos mais remotos da humanidade já tinha-se uma visão da preservação dos bens históricos e culturais. No Egito Antigo, por exemplo, havia a preocupação em manter os objetos do cotidiano, de culto e de poder, da mesma forma que o corpo físico de seus líderes intactos, após a morte, por meio da mumificação. Também nesse mesmo período aproximado, há relatos, deixados em diferentes textos antigos, com referência aos gregos na conservação de cerâmica e esculturas. A civilização romana desenvolveu técnicas, embora de modo distinto de como conhecêssemos hoje, voltadas para a manutenção física dos bens culturais, tais como o relato feito por Plínio sobre a limpeza realizada em Roma na obra *Ato Trágico com Apolo*, de Arístides, no ano 13 a.C. Vários são os historiadores que relatam a importância que Roma dava à longevidade de seus bens culturais.

O cristianismo teve um papel importante na forma de conservar e restaurar os espaços religiosos e sagrados durante a Idade Média, o elemento primordial de identidade cultural, na civilização ocidental, foi encarnado pela Igreja Católica, que dominava toda a sociedade européia, com objetivo de manter o poder da Igreja e transmitir e perpetuar suas regras, o que exigia manter a longevidade física dos seus símbolos. No arquivo do Vaticano há registros de um pagamento

do papa Pio V - 1566-1572 ao artista Domenico Carnavelle de Modene por um trabalho de retoque no teto da Capela Sistina de Miguelângelo. (ELIAS, 2002)

Com o Renascimento, uma nova perspectiva de preservação passou a ser entendida, através da sua apreciação, contemplação e valorização. Os objetos artísticos e do patrimônio ganharam destaques junto a elite do poder nesse período.

O início da conservação moderna data do século XVIII na Itália e França, quando se iniciaram pesquisas sobre as causas da degradação do patrimônio, sendo necessária a utilização da técnica de transposição (substituição de suporte) dos objetos artísticos. Também no século XVIII, grandes descobertas arqueológicas aconteceram, como as de Herculano em 1738, de Pompéia em 1748 e de inúmeras tumbas egípcias, havendo necessidade de tratamento técnico para apresentá-las ao público. Em função dessas descobertas, diversas pilhagens foram realizadas, principalmente por parte da Inglaterra, da França e da Alemanha, aumentando as coleções de vários museus ou originando a criação de outros.

O primeiro museu a ser fundado, com o produto dessas pilhagens, foi o British Museum (1753), em Londres, para onde foram transportados todos os mármores do Parthenon, seguido pelo Museu do Prado (1787) em Madri e pelo Museu do Louvre (1793), em Paris, onde se encontram expostas várias esculturas que foram apropriadas indevidamente por Napoleão durante a ocupação francesa em Roma (ELIAS, p-20-21)

Foi a partir da criação dos museus que o acesso aos bens culturais foi institucionalizado e técnicas voltadas para a manutenção física desses bens, foram implementadas, chegando haver a imposição de leis pela Igreja e pelo Estado, no sentido de se preservar os bens históricos existentes.

No século XVIII, com a Revolução Francesa, como mencionado anteriormente, a concepção de patrimônio público (CHOAY, 2001) inicia-se, mas a partir da Revolução Industrial, na Inglaterra, em meados do mesmo século, é que surgem novas ciências com campos de ação claramente definidos e com métodos próprios de trabalho.

A Revolução Industrial, caracterizada pela passagem da manufatura à indústria mecânica, possibilitou a ascensão da burguesia às esferas de poder,

produzindo mudanças políticas e econômicas que modificaram a atitude dos colecionadores de arte, resultando na entrada das classes menos favorecidas no mundo da cultura. Centrada no progresso científico e na introdução de novos materiais, a Revolução Industrial facilitou o enriquecimento cultural de todas as classes sociais e propagou princípios científicos e culturais graças a novas técnicas de impressão, aumentando o interesse das diferentes classes sociais pela educação. A ciência facultou ao povo a possibilidade de ver o mundo de outra forma: mais progressiva racional e harmônica. Segundo Hobsbawn, é nessa fase que surgiram novas ciências com campos de ação claramente definidos e com métodos próprios de trabalho.

A Primeira Guerra Mundial, ocorrida entre os anos de 1914 e 1918 e, conseqüentemente os estragos provocados nos monumentos das cidades históricas, tornou necessária maior habilidade para tratar os bens culturais danificados. Desta forma, buscou-se interagir os conceitos de Jonh Ruskin voltados para a conservação preventiva, e os de Viollet Le Duc para a restauração, promovendo importantes mudanças nas práticas de restauração do patrimônio histórico e artístico.

O processo histórico do estudo da preservação registra no século XIX John Ruskin<sup>25</sup>, historiador inglês representante da teoria antiintervencionista da preservação, o qual, em sua definição de restauração dos patrimônios históricos, já manifestava preocupação com a manutenção do que considerava a apresentação de uma verdade histórica: “Mais vale um material grosseiro, mas, que narre uma história, do que uma obra rica e sem significado” e, ainda, complementava “Uma expressão não se reproduz, pois as ideias são inúmeras e diferentes os homens, e segundo os objetos de diferentes estudos, se chegaria a inúmeras conclusões.” (CHOAY, *op.cit.*, 153)

---

<sup>25</sup> John Ruskin, nascido em Londres, Inglaterra, aos 8 de fevereiro de 1819, foi um escritor mais lembrado por seu trabalho como crítico de arte e crítico social. Poeta e desenhista, escreveu sobre arquitetura e arte na época Vitoriana, que repercutiu até os dias atuais. Morreu em 20 de janeiro de 1900. A influência de Ruskin vai além da História da Arte. Leo Tolstoy, descreveu Ruskin como “um desses homens raros que pensam com seu coração”, já Marcel Proust, traduziu sua obra para o francês, por ser seu grande entusiasta. Mahatma Gandhi disse que Ruskin foi a maior influência em sua vida. Disponível em: [http://www.eesc.usp.br/babel/Ruskin\\_biografia.htm](http://www.eesc.usp.br/babel/Ruskin_biografia.htm). Acesso em: 02.Dez.2010.

Ruskin foi um dos primeiros a defender a autenticidade histórica na conservação do patrimônio. Representante da restauração romântica<sup>26</sup>, vinculada ao movimento literário e ideológico iniciado no final do século XVIII, indo até aos meados do século XIX, defendia a intocabilidade do monumento degradado acreditando que os monumentos medievais, deveriam ser mantidos sem nenhuma modificação. A percepção era de que a destruição era uma ideia em si mesma bela, que a ruína representaria mais o monumento histórico do que se fosse restaurada. “ [...] o ato de restaurar é tão impossível quanto o ato de ressuscitar os mortos.” (CHOAY, *op.cit.*, 153).

Publicada em 1849, os livros *The Seven Lamps of Architecture*, seguido do *The Stones of Venice*, em que defende os valores e as virtudes dos prédios antigos, Ruskin faz severas críticas às restaurações. Segundo Kühl, “Ruskin era o expoente de um movimento que pregava absoluto respeito pela matéria original, levando em consideração as transformações feitas em uma obra no decorrer do tempo”. Só eram permitidos simples trabalhos de conservação, para evitar degradações, ou, até mesmo, a pura contemplação.

Já Violet Le Duc<sup>27</sup>, arquiteto na França que representou a teoria intervencionista (CHOAY, 2004, p.153), considerava que complementos eram necessários e estes eram realizados com estudos estilísticos. Remoções e acréscimo também eram executados, sempre tendo em conta a unidade estilística da obra. Porém o campo do restauro era carente de fundamentação teórica que lhe desse respaldo, assim, ele mesmo define restauração, no *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française Du XI au XVI Siècle*, publicado em 10 volumes entre 1854 e 1968.

Restauração, s.f. A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um

---

<sup>26</sup> O movimento ideológico denominado “Romantismo” dá ênfase à sensibilidade subjetiva e emotiva em contraponto com a razão. Esteticamente.

<sup>27</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, nasceu em Paris na França, em 27 de janeiro de 1814, foi arquiteto ligado à “*arquitetura revivalista*” do século XIX e um dos primeiros teóricos da preservação do patrimônio histórico. Pode ser considerado um precursor da “*arquitetura moderna*”. É considerado por alguns autores o maior teórico da arquitetura na História Ocidental. Morreu em Lausanne, Suíça, 17 de setembro de 1879. (KUHL, 2000, p. 9)

dato momento. (VIOLLET-LE-DUC, 1854-1868, vol.8, p. 14-34. Apud. KÜHL, 2000, p. 29

Esta visão é aplicada nas obras sob sua responsabilidade, já que em 1849, ocupava o cargo de inspetor-geral dos edifícios diocesanos, indo contra o respeito habitualmente devido à configuração original ou às transformações sofridas pelo monumento com o passar do tempo. Entretanto, Viollet-le-Duc, contribui para a criação de normas e diretrizes que viriam embasar as atividades de conservação e restauração, a partir da autoria de inúmeros projetos e obras.

Na Itália, no ano de 1883, Camillo Boito<sup>28</sup> indicava sete princípios básicos que devem orientar a prática da conservação e restauro, aceitando-se apenas a consolidação e recomposição das partes desmembradas e a conservação para não ser preciso restaurar: ênfase no valor documental dos monumentos, que deveriam ser preferencialmente consolidados, reparados e restaurados; evitar acréscimos e renovações, que, se fossem necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas não poderiam destoar do conjunto; os complementos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo se seguissem a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de sua restauração ou, ainda, no caso das restaurações arqueológicas, ter formas simplificadas; as obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando-se a perda dos elementos característicos ou, mesmo, “pitorescos”; respeitar as várias fases do monumento, sendo a remoção de elementos somente admitida se tivessem qualidade artística manifestamente inferior à do edifício; registrar as obras, apontando-se a utilidade da fotografia para documentar as fases antes, durante e depois da intervenção, devendo o material ser acompanhado de descrições e justificativas; colocar uma lápide com inscrições para apontar a data e as obras de restauro realizadas. (KÜHL, 2003)

Camillo Boito se consagrou com a sua teoria de restauro que formulou em Milão, um método de restauração entre os propostos de Le Duc e Ruskin, condenando os excessos das reconstituições arbitrárias que visavam somente o

---

<sup>28</sup> Camillo Boito, nasceu em 30 de outubro de 1836 e morreu aos 28 de junho de 1914. Era arquiteto italiano, coordenador e historiador da arte. Ensinou na escola de Veneza de artes finas e foi um notável crítico da arte. O seu gosto estava voltado para a arquitetura gótica que ganhava importância em relação ao classicismo. O seu pensamento foi de certa forma, visionário, pois previu a construção de arranha-céus. Morreu em Milão em 1914. (KÜHL, 2003)



lado estilístico e, por outro lado, a ausência de iniciativas que permitiam que os monumentos se tornassem ruínas, sendo o primeiro a reconhecer os conflitos entre a razão da arte e da história antecipando-se às formulações que surgiriam mais tarde, em meados do século XX. A restauração deveria ser adotada como forma extrema de intervenção, depois de atitudes como manutenção e consolidação. Para Boito, deveria se considerar e respeitar os acréscimos de outras épocas, mas criticava a reconstituição de partes desaparecidas. As intervenções deveriam ser mínimas, distintas do original, e todos os processos utilizados estariam embasados em documentos detalhadamente registrados e divulgados. Mesmo assim, a maioria das restaurações, na Europa no século XIX e início do século XX, foi inspirada nos princípios de Viollet-le-Duc. As colocações de Boito criaram as bases para o conceito moderno de restauração, incorporando parte delas na Conferência de Atenas.

Em 1931, por ocasião do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna é que foi dada a primeira forma aos princípios de conservação e restauração, colocados por Gustavo Giovannoni, discípulo de Camillo Boito, a partir das considerações acerca do abandono das “reconstituições integrais” recomendando “que se respeite a obra histórica e artística do passado, sem prejudicar o estilo de nenhuma época”, como defendia Boito, e faz, ainda, referência explícita à utilização adequada dos monumentos (IPHAN, 2003).

Tais proposições estão inseridas na Carta de Atenas que dispõe sobre os critérios de consolidação, recomposição das partes desmembradas, liberação de acréscimos sem efetivo interesse, complementação de partes faltantes e acréscimo de partes indispensáveis com concepção moderna, contribuindo assim, para a propagação de um amplo movimento internacional que estimulou a produção de documentos nacionais<sup>29</sup>, para dirimirem as dúvidas ocasionadas pelas divergências, gerando assim, documentos normativos, produzidos por especialistas e conservadores.

Foi a partir de então que a concepção relativa à determinada obra produzida por um dado povo teria que ser entendida não mais como pertencente apenas àquelas pessoas, mas sim pertencente à humanidade. Nesta percepção

---

<sup>29</sup> Vide o site no IPHAN os diversos documentos produzidos com as concepções produzidas nesse momento, ou a publicação Cartas Patrimoniais, produzida também pelo IPHAN, em 2000.

já não existem maiores realizações nacionais e sim grandes feitos da humanidade. Assim, a proteção dos bens culturais passou a ser um direito e um dever de todas as sociedades. Houve na sociedade pós - guerra tendência de acentuação da responsabilidade pela sobrevivência dos bens culturais considerando a segurança física desses bens um aspecto coletivo.

Com isso, o aprimoramento do conceito de restauro consolidou-se e os procedimentos advindos da responsabilidade social evoluíram em todo o mundo, principalmente no mundo pós Segunda Guerra, durante os anos de 1939 e 1945, em relação à conservação. De acordo com Humberto Baldini (1982,p.12), “após a Segunda Guerra Mundial a comunidade de conservadores e restauradores era suficientemente numerosa para estabelecer suas próprias organizações”. Foram criadas vários organismos internacionais, nacionais, regionais, municipais, tais como o ICOM – Conselho Internacional de Museus, em 1948, International Institute for Conservation of Historic Objects and Works of Art – IIC, em 1950, o United Kingdom Institute for Conservation – UKIC, em 1953 e o Centro Internacional para Conservação de Obras artísticas em Roma, em 1959.

Essas organizações estabeleceram diversos elementos regulamentadores para a área de conservação/restauração e para proteção dos bens culturais, levando em consideração as Cartas de Restauro, já existentes, que contribuíram para a consolidação científica da Conservação, concentrando sua ênfase na importância de equilibrar a necessidade do uso, da compreensão e da apreciação do patrimônio cultural.

Lembremos que apesar das diferenças de grau e de envergadura, observa-se que as teorias que norteiam os métodos de conservação e restauração do patrimônio cultural são os mesmos tanto para os bens móveis quanto para os bens imóveis e foi a partir da evolução das teorias de Jonh Ruskin, Viollet-le-Duc e Camillo Boito, é que se chegou a uma teoria do restauro, na década de 1963, criada por Cesare Brandi<sup>30</sup>, italiano, Critico e Historiador da Arte, um dos

---

<sup>30</sup> Cesare Brandi, nasceu em Siena em 8 de abril de 1906 e faleceu na mesma cidade em 19 de janeiro de 1988. Licenciado em Direito em 1927 e em História da Arte em 1928, foi funcionário da Administração de tutela do Ministério da Cultura entre 1930 e 1960, tendo sido, a partir de 1939, Diretor do Instituto Central de Restauro, em Roma. Entre 1961 e 1976, ensina História da Arte, primeiro na Universidade de Palermo, depois, a partir de 1967, na Universidade de Roma. Poeta, pintor, escritor de livros de viagens, escreveu muitos artigos dedicados à salvaguarda das obras de

principais teóricos da conservação e restauração, que norteia a preservação do patrimônio cultural até os dias de hoje.

Cesare Brandi foi diretor do Instituto Central do Restauro – ICR, em Roma, desde a sua fundação em 1939, até 1960, enfrentando o desafio de coordenar a reconstrução de numerosos monumentos destruídos por ocasião da Segunda Guerra. Muitos edifícios e também centros históricos foram destruídos com os bombardeios e acabaram por passar por uma restauração mimética que devolveram a um estado como o original, apagando as suas marcas do tempo. Mas Brandi se preocupava com a ausência da crítica nas aplicações de teorias do restauro científico e moderno, tão em voga nos anos de 1920 e 1930.

Por outro lado, tinha o intuito de banir o empirismo dos processos de restauração fornecendo um aparato teórico-conceitual que pudesse servir de embasamento às intervenções, já que as teorias lançadas nos anos de 1920 e 1930, eram lentas e muito complexas, davam excessivo valor aos argumentos históricos em detrimento dos artísticos e em outros momentos eram o inverso, sem contar que demonstraram ser inoperativas com a eclosão da Segunda Guerra, pois centros históricos como os de Turim, Milão, Nápoles etc, estavam desaparecendo.

Em 1963, publica “Teoria da Restauração”, traduzida para o português, em 2004, na qual formula seu amplo enunciado sobre as considerações à restauração, em geral, “qualquer intervenção que vise a dar, novamente, eficiência a um produto da atividade humana”. Acrescentando ainda que a restauração é “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”(BRANDI, *op. cit.*, p. 30). Para Brandi, obra de arte era utilizada como um termo amplo que engloba pintura, escultura, arquitetura, diversas outras categorias, além de centro histórico e paisagístico.

Brandi estabeleceu critérios para intervenções de restauro, onde são considerados tanto valores estéticos quanto históricos. Reintegrações são permitidas desde que preservando a autenticidade da obra. O tratamento das lacunas deve ser reconhecível quando visto de perto, buscando o que ele

denominou de unidade potencial da obra. Dois princípios básicos foram estabelecidos: o de utilização de materiais reversíveis e o de mínima intervenção. E que para que essa consistência material possa durar o maior tempo possível, devem ser envidados esforços e pesquisas, devendo-se explicitar a intervenção com a mais vasta gama de subsídios científicos.

Para tanto, afastar-se daquele profissional de outrora, quando a restauração era realizada, em geral, por artistas ou por pessoas com “habilidade manual”, que por vezes gerou danos irreparáveis aos objetos, é fundamental. Cesare Brandi (2004) orienta que a busca por uma formação técnica/científica, uma metodologia que agrupe uma equipe multidisciplinar, com profissionais, tais como: historiadores, químicos, biólogos, crítico de arte, etc, proporcionará uma base segura para as intervenções nos objetos e conseqüentemente, facilitará o respeito pela autenticidade da obra e a noção de ser a restauração um momento de interpretação crítica.

A restauração deve dirigir-se ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sempre que isto seja possível, sem cometer uma falsificação artística ou uma falsificação histórica, e sem apagar as marcas do transcurso da obra de arte através do tempo. (BRANDI, 2004, p.63)

Ao definir conceitos relativos à obra de arte como matéria, unidade potencial e tempo, Brandi dá sustentabilidade e credibilidade à sua proposta e antecipa questões pertinentes ao estudo proposto. Além disso, como ciência que se pretendia, o resultado dos seus estudos deveria ser aplicável a todas as categorias onde a restauração se fizesse necessária, diferentemente de Camillo Boito que particularizava, valendo-se de critérios diferentes para bens a serem restaurados. Para ele, por exemplo, as adições que as esculturas sofreram ao longo do tempo deveriam ser descartadas ao passo que, para a arquitetura, deveriam ser levadas em conta, ficando evidente para essa manifestação artística, o respeito que os acréscimos ao longo da história deveriam ter.

O pensamento de Brandi alcança os mais conceituados pensadores filosóficos, indo de Platão, Kant e Hegel, com suas discussões sobre a história, até Husserl, Heidegger, Bergson e Sartre, e mantém diálogos fecundos com os seus contemporâneos como, Barthes, Arnheim e, Jacobson. Brandi consegue

trazer para os seus dias, a mais elevada crítica da tradição do século XIX, impondo não apenas na Itália e na Europa, mas também no resto do mundo.

Interessante perceber que dos conceitos de restauro de Cesare Brandi, extraem-se dois axiomas:

1º axioma: “restaura-se somente a matéria da obra de arte” (BRANDI, *op.cit.*, 31). Refere-se nesse momento aos limites da intervenção restauradora, levando em conta que a obra de arte, em sua acepção, é um ato mental que se manifesta em imagem e que não temos como atuar, por que é através da matéria e é sobre esta matéria, que se degrada que se intervém e não sobre esse processo mental, no qual é impossível agir. Ou seja, há um limite de intervenção, a partir do qual a obra não poderá ser restaurada. Daí decorre as críticas às restaurações baseadas em suposições sobre o “estado original” da obra, condenadas a serem meras recriações fantasiosas, que deturpam a fruição da verdadeira obra de arte.

2º axioma: “A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo”. A obra poderá ser restaurada na medida em que sua unidade possa ser recuperada, ainda que se busque com a restauração a unidade potencial da obra. É necessário, respeitar um limite de degradação, a partir do qual a obra não poderá ser restaurada, pois assim, seria sacrificada a veracidade do monumento, seja através de uma falsificação artística, seja uma falsificação histórica.

É o estado de conservação da obra de arte no momento da restauração que irá condicionar e limitar a ação restauradora, a qual deverá, sob o ponto de vista da instância histórica, “limitar-se a desenvolver as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado originário” (BRANDI, *op.cit.*, p. 47). E em relação à instância estética, os limites da ação do restaurador estão postos em função da matéria original da obra e de sua definição mesmo como obra de arte, pois “a unidade figurativa da obra de arte se dá concomitantemente com a intuição da imagem como obra de arte.” (BRANDI, *op.cit.*, 46)

Com isso, Brandi define como conduzir uma intervenção com um juízo crítico de valor, muito argumentada em *Le culte moderne des monuments. Son essence et as gênese*. Paris, Seuil, 1984 de Alois Riegl, explícita também, na Carta de Veneza de 1964.

Para Brandi a restauração deve ser vista como um processo crítico, não pode depender exclusivamente de uma única pessoa, antes deve ser sustentado por profundos conhecimentos, seja do ponto de vista da técnica a ser empregada, seja do ponto de vista humanístico, por meio da interdisciplinaridade com outras disciplinas, incluídas aí as áreas de humanas, onde temos a História e a Filosofia, a Antropologia e a Sociologia, sem as quais não se pode assegurar a legitimidade das escolhas efetuadas nos procedimentos de restauro.

Brandi define ainda, princípios para a intervenção restauradora, como:

1º - a integração deverá ser sempre e facilmente reconhecível; mas sem que por isto se venha a infringir a própria unidade que se visa a reconstruir. (Brandi, *op.cit.*, p.47);

2º - qualquer intervenção de restauro deve facilitar as eventuais intervenções futuras, e não, torná-las impossíveis;

3º - a matéria que resulta a imagem só é insubstituível quando colaborar diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto, e não para aquilo que é estrutura.

Esses pontos já haviam sido considerados anteriormente por Camillo Boito e Gustavo Giovannoni, sobre a reversibilidade ou visibilidade das intervenções contemporâneas nos monumentos do passado, datando a restauração como fato histórico indissociável do presente histórico que o produziu. Toda a produção de Cesare Brandi demonstra o rigor de princípios em sua reflexão teórica, na qual a restauração tem que ser vista como um ato crítico do presente e, portanto, condicionado pelos valores do presente, sem renegar que não se pode eximir das responsabilidades que o ato de restauro traz em si.

É dessa forma que a teoria de restauração de Cesare Brandi, consiste num embasamento metodológico ainda tão eficiente e eficaz na conduta dos procedimentos de preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural, por ser capaz de traduzir as principais características extrínsecas e intrínsecas das obras de arte, revelando-se o instrumento mais importante conhecido da restauração,

em virtude da forma dialética entre teoria e prática no ICR, primeira escola para formação para restauradores, a primeira escola criada e dirigida por vinte anos por Brandi, que transforma os artesãos em profissionais restauradores.

Françoise Choay atribui que a teoria de restauração de Cesare Brandi, constitui o fundamento das práticas de conservação no mundo ocidental. Contudo, outras estão surgindo e, outras como as de Camillo Boito ainda são muito utilizadas, especialmente, quando não há necessidade de um refinamento teórico tão sofisticado como as ideias de Brandi. As formulações teóricas de Brandi, segundo Kühl (2007), “contém conceitos sólidos, mas também flexíveis o suficiente para possibilitar renovadas interpretações, de modo a continuar servindo de baliza para as intervenções [...]”.

Nos fins do século XX, mais precisamente nos anos de 1990, outros autores, sobretudo no âmbito espanhol, começam a questionar essas teorias reconhecidas como “clássicas”, tornando-se referência em alguns países, principalmente os de língua latina, como o Professor Salvador Muñoz Viñas<sup>31</sup>, que estabelece uma Teoria Contemporânea do Restauo (2003). De acordo com esta nova teoria o enfoque passaria do objeto para o sujeito.

Esse professor produziu recentes e aprofundadas investigações sobre a teoria e historiografia da conservação e restauração, nas quais as análises e estudos possibilitaram a confirmação do surgimento da restauração como disciplina em meados do século XIX até o surgimento da moderna corrente da restauração representada por Cesare Brandi.

Outra defesa desse professor é que a atividade de restauração estava relacionada ao hábil artista ou a algum artesão que retocava em nome da valorização da antiguidade. A respeito de tal prática Muñoz Viñas nos diz:

[...] restauração subjetiva, restauração intuitiva ou restauração artesã, que se fundamenta nos conhecimentos de caráter pessoal e em muitos casos nas técnicas de prova-e-erro: um tipo de Restauração em que cada restaurador emprega os materiais com os quais se sente mais cômodo desenvolve suas próprias técnicas de trabalho e aplica critérios técnicos embasados em sua própria experiência. (VINÁS, 2003, p 127)

---

<sup>31</sup> Professor Catedrático do *Instituto de Restauración del Patrimonio, Grupo de Conservación y Restauración de Obra Gráfica y Documento*, na Universidade Politécnica de Valencia, Espanha.

Na visão de Viñas, a proposta de sua teoria viria a apresentar alternativas para as limitações que ele julgava terem as anteriores, como focalizar somente nas obras de arte, ao invés de objetos mais variados como os que integram as diversas categorias museológicas. Ainda, segundo Viñas (VINÃS, *op.cit.*, 2003, p.80) a restauração é o conjunto de atividades materiais, ou de processos técnicos, destinados a melhorar a eficiência simbólica e historiográfica dos objetos, atuando sobre os materiais que os compõem, ligados ainda pela conservação ambiental ou preventiva. De acordo com Vinãs,(VINÃS, *op. cit.*, p. 18) a conservação atua diretamente sobre os materiais que compõem os objetos artísticos, sem alterar suas capacidades simbólicas. As duas atividades estão preocupadas em manter o objeto em condições adequadas para as gerações futuras.

Em linhas gerais, o Professor Muñoz Vinãs, até o momento, elaborou um conjunto de idéias e críticas que pretende, durante o processo de restauração, não alterar os significantes de um objeto considerando seu valor simbólico e historiográfico, a partir de um pensamento filosófico, que se preocupa com a preservação dos significantes da obra.



## **2 INSTITUCIONALIZAÇÃO DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL**

## 2 INSTITUCIONALIZAÇÃO DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

As primeiras iniciativas brasileiras em relação à preservação do patrimônio surgiram no século XIX, com a criação de algumas instituições, antes das discussões oficiais, com o objetivo de conservar os imóveis públicos e privados de importância artística e histórica. Neste capítulo, o principal foco será a narrativa dos produtos de tais iniciativas públicas, com ênfase a partir da primeira lei de proteção do patrimônio, aprovada no país em 1933 e que elevava a cidade de Ouro Preto à categoria de “monumento nacional”.

Todavia, não podemos deixar de registrar que outras ações foram introduzidas no Brasil, anteriores a Lei de 1933, a partir da busca pela licitude da identidade nacional. O que somos e o que singulariza o Brasil em meio a outras nações do mundo são algo que esteve presente nas discussões acerca da nacionalidade, ocupando a atenção de intelectuais e do próprio governo numa tentativa de camuflar a verdadeira visão do país, desde o século XIX.

Várias instituições educacionais e científicas foram criadas, em meio a tais discussões, com o objetivo primordial de formar os quadros da burocracia estatal, mas que, ao abrigar parte influente da inteligência nacional, serviria para definir o que era o “nacional”, a partir de ações que, mesmo não tendo maiores consequências, possibilitaram a criação de institutos históricos, de museus etnográficos, de faculdades de medicina, de escolas politécnicas, de faculdades de direito, fornecendo os agentes para os quadros da elite dominante do Império, perpetuando-se até a República (SCHWARCZ, 1993).

A construção da memória nacional<sup>32</sup> esteve ligada à própria formação do estado nacional no século XIX, logo após a Independência política do Brasil e fortalecida posteriormente pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, fundado em 1838, com a finalidade de escrever a história brasileira de acordo

---

<sup>32</sup> Segundo NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP. São Paulo, nº 10, dez; 1993. p. 13. Para este autor, “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, por que essas operações não são naturais (...) Os lugares de memória são, antes de tudo, restos.”

com os objetivos de um projeto nacional associado ao Estado Imperial, com o patrocínio direto do Imperador D. Pedro II.

A criação do IHGB após um momento peculiar da História do Brasil, que é a Independência em 1822 e o Reinado de D. Pedro I, de 1822 a 1831, num momento em que o país viu sua unidade territorial ser ameaçada em meio à eclosão de vários movimentos e rebeliões, alguns separatistas. A necessidade premente de se formular uma explicação do País com o intuito de manter sua extensa unidade territorial e ao mesmo tempo, fortalecer o processo de centralização político-administrativa do estado monárquico, foi a estratégia usada no momento.

No mesmo período de fundação do IHGB, foi criado o Arquivo Nacional, já previsto na primeira Constituição do Império de 1824, em seu art. 70, que tinha como tarefa básica a sistematização da documentação indispensável à construção da memória nacional.

O IHGB foi estruturado nos moldes das academias européias do Iluminismo, tendo como objetivo “coligir, metodizar e guardar” (SCHWARCZ, 1989, p. 04) documentos, bem como escrever a “história nacional como forma de unir” (GUIMARÃES, 1988, P. 17). Segundo, Rodrigues, o IHGB começou a visitar arquivos com a finalidade de coletar documentos para escrever a história do país. “O Instituto nomeava membros honorários estrangeiros que prometiam procurar nos arquivos e bibliotecas européias documentos relativos ao Brasil.[...]” (RODRIGUES, 1982, P.51)

Segundo pesquisas de Lucia Maria Paschoal Guimarães (GUIMARÃES, 1999), apesar das dificuldades impostas pelo Governo da República, o Instituto encontrou espaço para continuar exercendo seu ofício, fortalecendo assim, a sua competência no âmbito dos estudos sobre a história brasileira.

Respaldados, ainda, no sentimento nacionalista incentivados pelo IHGB, muito intelectuais, sócio ou não do IHGB, estavam preocupados com as alterações que algumas cidades como Salvador, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro vinham passando. Alguns setores da sociedade começaram a pensar em como preservar os bens artísticos e históricos representativos da cultura brasileira, gerando algumas proposições legislativas que foram encaminhadas ao Congresso no âmbito da

Câmara dos Deputados, com o objetivo de criar órgãos de proteção ao patrimônio histórico nacional.

A primeira proposta em defesa dos bens culturais partiu do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia - IGHB<sup>33</sup>, por meio de Sr. Wanderley Pinho, no ano de 1917. Tal proposta não previa a proteção legal do Estado, mas delegava a 11 membros de uma comissão do próprio Instituto a elaboração de um catálogo contendo todo o patrimônio histórico e artístico da Bahia. Entretanto não teve o sucesso esperado

Outra proposição foi a do Professor Alberto Childe, conservador de antiguidades clássicas do Museu Nacional, que, em 1920, a pedido de Bruno Lobo, então presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, elaborou um anteprojeto de lei para a proteção do patrimônio histórico do país. A ênfase ficou restrita a proteção dos bens arqueológicos em detrimento dos históricos, até mesmo pela formação e atuação do proponente, além de propor a desapropriação de todos eles, não tendo êxito.

Em 1923, por meio do deputado Luiz Cedro, a questão da preservação do patrimônio histórico entrou novamente em pauta, agora vinculada diretamente à esfera federal. Representante do Estado de Pernambuco, ele, apresentou à Câmara dos Deputados um projeto para a criação da Inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil, com a finalidade de “conservar os imóveis públicos ou particulares que, no ponto de vista da história ou da arte revistam um interesse nacional.” (MEC/SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980, p. 63) Dois outros projetos foram encaminhados à Câmara dos Deputados em anos subseqüentes, um em 1924 e o outro em 1925 por parlamentares mineiros. Ambos sem sucesso.

A possibilidade de aprovação desses projetos de lei no âmbito do Poder Legislativo Federal era mínima, uma vez que os mesmos conflitavam, no âmbito da constitucionalidade, com os princípios liberais presentes na Constituição de

---

<sup>33</sup> O Instituto Geográfico e Histórico da Bahia - IGHB, também conhecido como “A Casa da Bahia” foi fundado em 13 de maio de 1894, tendo como objetivo a promoção de estudos, do desenvolvimento e difusão dos conhecimentos de Geografia, de História e Ciências afins, além da defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico baiano e brasileiro. Conhecido como “A Casa da Bahia”, o IGHB é a mais antiga instituição cultural do estado baiano. Disponível em: <http://www.ighb.org.br/www/site2/>. Acesso em : 03.Set.2010.

1891, que garantiam ao cidadão o pleno direito de propriedade, não podendo haver interferência estatal neste domínio.

Assim, muitas propostas foram ficando restritas as esferas estaduais, principalmente aos estados que possuíam notável acervo de bens culturais coloniais, como os da Bahia, em 1927, e Pernambuco, em 1928, pioneiros na criação de órgãos regionais de proteção ao Patrimônio Histórico.

Em 1930, um novo projeto de lei federal foi apresentado à Câmara por Wanderley Pinho, Deputado Federal pela Bahia, mas teve sua discussão e votação impedidas pelos acontecimentos da Revolução de 1930<sup>34</sup>, quando se inicia uma centralização política que levou à formação de um estado nitidamente autoritário, construindo uma noção de nacionalidade com novos contornos, com a comemoração de grandes vultos nacionais e a edificação de monumentos cívico, prática já iniciada nos anos 20 e cujo ponto alto foram as festas alusivas ao Centenário da Independência do Brasil.

A busca pelos “lugares de memória”, em que ocorreram grandes feitos “heróicos” no passado, foi o alvo inicial do Governo Getúlio Vargas. Em 12 de julho de 1933, foi promulgada a primeira lei federal sobre a proteção do patrimônio. Trata-se do Decreto de nº 22.928 que eleva a cidade de Ouro Preto à categoria de monumento nacional, reconhecendo, desta forma, não só o valor simbólico do barroco mineiro na formação da cultura nacional, mas, sobretudo, reforçando o imaginário republicano, uma vez que a antiga cidade de Vila Rica, hoje Ouro Preto<sup>35</sup>, foi palco do primeiro movimento de libertação colonial que propunha a implantação de uma República. Além do que, a imagem do seu principal líder, Tiradentes, já consagrado pelos republicanos, era legitimado, como mártir e herói nacional (CARVALHO, 1990).

Sob o olhar de Getúlio Vargas, um novo Decreto é promulgado em 1934, sob o nº 24.375, que inicia a organização do serviço de proteção aos

---

<sup>34</sup> A Revolução de 1930 foi o movimento armado, liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, que culminou com o golpe de estado contra o Presidente Washington Luís, em 24 de outubro de 1930, impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes e pôs fim à Velha República. Assumiu a presidência da República o gaúcho Getúlio Dornelles Vargas, inaugurando um longo período da história do Brasil, com reformas, levantes, repressões, contra reformas e tentativas de superação da condição de país “atrasado”, “sub desenvolvido”, “periférico” e dependente”, termos que se tornaram correntes em momentos sucessivos. (FAORO, 2000).

<sup>35</sup> Foi a partir de 1823 que a cidade recebeu o nome de Ouro Preto

monumentos históricos e às obras de arte tradicionais do país. Iniciativa pioneira do Estado brasileiro para institucionalizar por meio da Inspetoria de Monumentos Nacionais as ações de proteção do patrimônio.

A Inspetoria de Monumentos Nacionais, criada como um Departamento do Museu Histórico Nacional – MHN, foi chefiada por Gustavo Barroso<sup>36</sup>, então Diretor, tendo como objetivo a inspeção dos monumentos nacionais e do comércio de objetos artísticos. Contava com poucos recursos humanos e orçamentários para sua atuação. Os trabalhos realizados pela Inspetoria permaneceram restritos à cidade de Ouro Preto e foram muito incipientes as ações de conservação na cidade (MEC/SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980, p. 63).

Mais uma vez, cumpre lembrar que o MHN, foi fundado em 1922 e, teve como um dos seus mentores Gustavo Barroso que, em meio às comemorações do Centenário da Independência do Brasil, buscava criar um “lugar de memória” para a nação brasileira. Para Dumans, Barroso pode ser considerado o criador do Museu, como vemos na palavra do autor:

A criação do Museu Histórico Nacional pelo presidente Epitácio Pessoa foi simples ato material. O ilustre homem de estado recebeu a inspiração dessa criação daquele mesmo que ele convidou para dirigi-la, o Dr. Gustavo Barroso (DUMANS, 1997, p. 14).

Não nos cabe nesse trabalho analisarmos a atuação de Gustavo Barroso no MHN, mas também não podemos deixar de considerar suas ações inovadoras, não só pela constituição de um museu de história nacional, capaz de concentrar a chamada “verdadeira história do Brasil”, como as negociações vantajosas geradas com o Presidente Getúlio Vargas que possibilitaram conciliar o cargo de Diretor do Museu, de Chefe da Inspetoria de Monumentos Nacionais e Coordenador do Curso de Museus.

Apesar do Curso de Museus ter sido criado na gestão de Rodolfo Garcia, de 1930 a 1932, quando assumiu o Museu enquanto Gustavo Barroso estava

---

<sup>36</sup> Gustavo Adolpho Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso, nasceu no dia 29 de dezembro de 1888 em Fortaleza. Bacharel em Direito, desempenhou importante papel na criação do Museu Histórico Nacional e, tornou-se seu diretor de 1922 até 1959, com exceção de um breve período entre 1930 a 1932. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=617&sid=213>. Acesso em: 03.Set.2010.

afastado, retornando à direção Barroso assumiu a gestão do curso, consolidando-o nas décadas de 40 e 50. O Curso de Museus tinha como objetivo formar técnicos especializados, mas só foi considerado como universitário no ano de 1951, entrando efetivamente no âmbito universitário somente em 1979. (SIQUEIRA, 2009, p. 26).

Apesar de louvável a iniciativa de Barroso em criar a Inspetoria de Monumentos Históricos, a eficácia das disposições regimentais não contemplava a real necessidade preservacionista, representando mais o propósito de reformar a organização administrativa do MHN, já que não continha a menor alusão às normas de ordem pública que se estabeleceriam em proveito do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O Decreto enfatizava apenas que: “Aprova sem aumento de despesas o novo Regulamento do Museu Histórico Nacional”. (MEC/SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980, p. 63)

Logo após a aprovação do regulamento do MHN foi promulgada a nova Constituição da República de 1934, que vai trazer a preocupação com a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, declarando que é de competência da União e Estados, “proteger as belezas naturais e os monumentos de valor artístico, podendo impedir a evasão de obras de arte”. É dessa forma que pioneiramente é refletido o interesse de segmentos da sociedade pela defesa do patrimônio cultural, principalmente pela vanguarda modernista. A partir daí, caberia então, uma legislação federal para respaldar a proteção do patrimônio público sob a forma de política de Estado, onde, de certa forma haveria de provocar o surgimento de instituição gerenciadora para o controle do espaço e das pessoas. Característica do Estado Novo.

## **2.1 O processo de criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**

A partir de uma iniciativa direta do Poder Executivo, no mesmo ano em que houve a promulgação da Constituição, em 1934, ocorrem mudanças nos ministérios e Gustavo Capanema<sup>37</sup>, intelectual mineiro comprometido com os

---

<sup>37</sup> Gustavo Capanema Filho, nascido em Pitangui/MG aos 10 de agosto de 1900. Advogado e político brasileiro participou da Fundação do Partido Social Nacionalista e depois do Partido Progressista, Foi interventor interino de Minas Gerais em 1933, e Ministro da Educação e Saúde, de 1934 a 1945. Sobre outras atuações de Gustavo Capanema a frente do Ministério da Educação e Saúde, consultar

movimentos de vanguarda, passa a exercer o comando do Ministério da Educação e Saúde, tendo como seu Chefe de Gabinete Carlos Drummond de Andrade<sup>38</sup>.

Gustavo Capanema, sensibilizado e preocupado com os problemas da preservação, solicita a Mário de Andrade<sup>39</sup>, então Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, um anteprojeto de lei visando a proteção dos monumentos e obras de pinturas, antigas e modernas, de valor excepcional. Mário de Andrade vinha tratando em São Paulo do problema, tendo, inclusive, proposto uma lei criando um órgão de preservação de âmbito estadual.

Após essa iniciativa do Ministro Gustavo Capanema afirmava-se a posição do Estado enquanto agente responsável pelo gerenciamento da proteção do patrimônio nacional, ao mesmo tempo em que legitimava a competência oriunda do movimento modernista, junto ao Estado, para a criação de novos campos simbólicos para a construção da identidade da nação.

“O passado é lição para se meditar, não para reproduzir”. Foi com essa idéia de romper com a tradição para se lançar sem amarras à aventura do novo e muitas outras de idêntico teor no “Prefácio interessantíssimo” de Paulicéia desvairada, de 1922, que Mário de Andrade tornou-se a maior presença isolada, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, nas tentativas de definir e animar novos caminhos para a criação artística brasileira.

Mário de Andrade criou um anteprojeto introduzindo inovações, ampliou e precisou conceitos e constitui ainda hoje uma das principais referências sobre o tema. Estabeleceu oito categorias de arte: arqueológica, ameríndia, popular,

---

SCHWARTZMAN, Simon ET AL. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: São Paulo: EDUSP, 1984 e GOMES, Ângela de Castro. **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

<sup>38</sup> Carlos Drummond de Andrade, poeta de grande repercussão, nasceu em Minas Gerais, na cidade de Itabira. Formado em Farmácia, buscou com outros companheiros divulgar o “modernismo” no Brasil, a partir de suas poesias. Desde cedo começou a escrever, produzindo livros infantis, contos e crônicas, proclamadas como os modernistas. Liberdade das palavras, esse era o lema. Grande parte da sua vida foi funcionário público. Morreu em 1987. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=504>. Acesso em: 21.Set.2010.

<sup>39</sup> Mário Raul de Moraes Andrade nasceu em São Paulo, em 1893, incentivador das principais revistas do modernismo na fase polêmica de afirmação do movimento, como Klaxon, Estética e Terra Roxa e Outras Terras, soube conciliar a vida de poeta com o estudo da música, das artes plásticas e do folclore brasileiro, áreas nas quais deixou trabalhos de fundamental importância. Disponível em: [http://www.releituras.com/marioandrade\\_bio.asp](http://www.releituras.com/marioandrade_bio.asp). Acesso em: 21.Set.2010.



histórica, erudita nacional, erudita estrangeira, aplicadas nacionais e aplicadas estrangeiras, mas reduziu a participação e criação dos museus ao desprezar os museus menores em várias localidades, em detrimento da proposta de criação de apenas quatro museus nacionais na capital federal que estabeleceriam um paralelo com os quatro Livros de Tombo: Arqueologia e Etnografia, de História, Belas-Artes e de Artes Aplicadas e Técnicas Industriais, todos subordinados ao SPHAN<sup>40</sup>.

Todavia, relegou ao plano secundário as questões de natureza jurídica. Capanema, no mesmo ano de 1936, decide criar, a título experimental, o então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, antecessor do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, entregando sua direção a Rodrigo Mello Franco de Andrade<sup>41</sup>, escritor, jornalista, jurista e historiador da arte, encarregando-o ainda, de rever e complementar o anteprojeto de Mário de Andrade.

Passados apenas três meses da instalação do Serviço de Patrimônio, Rodrigo apresenta ao Ministro Gustavo Capanema o resultado do trabalho. Foi por meio do anteprojeto elaborado por Mário de Andrade que o então Presidente da República promulga a Lei de nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que cria o SPHAN. É interessante registrar que em sua justificativa, são citadas as conclusões da Carta de Atenas<sup>42</sup>, na qual afirma que conservar o patrimônio é um dever para com a comunidade das nações civilizadas. “Havia entre as classes mais altas a ideia de que a civilização estava nos países desenvolvidos da Europa e da América do Norte, e que a única maneira do Brasil civilizar-se era imitar esses modelos.”(FONSECA, 2005, p. 81)

---

<sup>40</sup> Vide outros comentários da Museóloga Lygia Martins Costa, na publicação Lygia Martins Costa: De museologia, arte e política de patrimônio. Pesquisa Clara Emília Monteiro de Barros. Rio de Janeiro, IPHAN, 2002. p.77. Lygia Martins Costa é museóloga graduada em 1939 pelo Curso de Museus do Museu Histórico nacional e, passou toda a sua vida profissional dedicada ao patrimônio cultural, diretamente no IPHAN, atuando principalmente junto aos museus. (IPHAN, *op.cit.* p. 9-11)

<sup>41</sup> Rodrigo Melo Franco de Andrade nasceu em Belo Horizonte, no dia 17 de agosto de 1898, foi advogado, jornalista e escritor. Trabalhou por anos no meio jornalístico onde foi diretor da Revista do Brasil e na política esteve ligado ao comando ao Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPANH, da sua fundação em 1937 até 1968. Morreu em 1969. Disponível em: [http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/rodrigo\\_melo\\_franco\\_de\\_andrade](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/rodrigo_melo_franco_de_andrade). Acesso em: 01.Mar.2011.

<sup>42</sup> Sobre a Carta de Atenas, primeiro documento internacional de proteção do patrimônio, resultante do Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Monumentos, ocorrido em Atenas, em 1931, consultar com mais detalhes no Capítulo anterior.

Curioso é verificar que na referida Lei nº 378/37, a estrutura era constituída por um Conselho Consultivo e o Museu Nacional de Belas-Artes – MNBA e outros que viessem a ser criados deveriam colaborar com o SPHAN e participar, por meio dos seus diretores, do Conselho Consultivo.

Mário de Andrade aceitou e permaneceu no quadro funcional do SPHAN até o ano de 1945, com breve interrupção enquanto esteve na Capital Federal, junto com o amigo Rodrigo, com quem manteve contatos quase diários. Inventariou os monumentos históricos de São Paulo e executou diversas obras de restauração à custa da União.

Melo Franco redigiu a lei que regulamentaria a referida prescrição constitucional. O projeto de lei foi encaminhado em 1937 ao Congresso, tendo sido aprovado pela Câmara dos Deputados, recebido emendas no Senado e, quando retornava para a Câmara, o país foi surpreendido pelo golpe de Estado. Não obstante o regime discricionário, entre suas primeiras medidas, promulgou o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, organizando a “proteção do patrimônio histórico e artístico nacional”. Esta circunstância fez com que fosse vinculada à legislação de proteção a ideia de ser autoritária e de servir como instrumento a um Estado ditatorial.

O Decreto-Lei nº 25 não é muito claro em relação à criação de outros museus. Segundo a museóloga Lygia Martins Costa, Rodrigo “[...]com sagacidade deixava margem para criar suas próprias unidades se assim o julgasse convir[...]” (COSTA, 2002, p. 79), mas oferecia apoio aos estados e municípios caso eles quisessem criá-los.

Por outro lado, não se pode esquecer que o Decreto permanece em vigor até os dias atuais e, se for percebida detalhadamente a estrutura da instituição, é possível verificar que em todas as etapas do processo de tombamento, ou de proposta de criação de unidades, desde a identificação do bem cultural até a homologação ministerial, cabem ações populares quando os interessados se sentirem inconformados com as decisões tomadas. Algumas críticas recentes, sob outro ponto de vista, procuram caracterizar o Decreto-Lei nº 25 como um retrocesso em relação ao anteprojeto elaborado por Mário de Andrade. Naquela época, porém, o próprio Mário de Andrade manifestou-se com grande lucidez e demonstrou maior compreensão do que alguns críticos atuais.

Em 2 de janeiro de 1946 é disseminado o Decreto-Lei nº 8.534 que transforma o SPHAN em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN, com quatro distritos regionais: Recife, Salvador, Belo Horizonte e São Paulo. No mesmo ano, em 18 de setembro, foi promulgada a Nova Constituição, a qual estabelece no art. 175, que os bens culturais da nação ficam sob a proteção da esfera pública com destaque para “ As obras, monumentos e documentos de valor histórico e artístico, bem como monumentos naturais, as paisagens e os locais dotados de particular beleza ficam sob a proteção do poder público”. Permanece o foco autoritário e direcionado para a preservação do patrimônio dos grandes vultos.

Apesar de ter direcionado suas ações mais para os bens edificados, o SPHAN promoveu importantes iniciativas em relação aos museus, marcando um novo momento, a exemplo de medidas que procuravam impedir a saída de peças do Patrimônio do país e o surgimento de uma política de criação dos museus nacionais, iniciada com o Museu Nacional de Belas Artes, em 1937, o Museu da Inconfidência, em 1938, o Museu Imperial, em 1940.

A partir de 1970 o DPHAN é transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e, no ano de 1979, é dividido em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, na condição de órgão normativo, e na Fundação Nacional Pró-Memória – FNPM, como órgão executivo, sendo extintos em 1990 para darem lugar ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC, provocando uma crise com reflexos até os dias atuais, só amenizadas quando o diplomata Paulo Sérgio Rouanet assumiu o Ministério da Cultura e passou a se empenhar na sua reordenação, criando, sobretudo, a lei de apoio à cultura que estimulou os investimentos pela iniciativa privada em projetos culturais de preservação.

Em 1995, por meio da Medida Provisória nº 752, o IBPC é transformado novamente em IPHAN, readquirindo a sua antiga denominação, mantendo, contudo, a mesma estrutura do IBPC, como autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura, tendo por finalidade identificar, proteger e promover o patrimônio cultural brasileiro, atuando em todo o território nacional, através de 98 unidades, que incluem Superintendências Regionais, Sub-Regionais, Escritórios

Técnicos, Museus Nacionais, Museus Regionais, Casas Históricas e Centros Culturais, além de suas unidades centrais.

## **2.2 O SPHAN de Rodrigo Melo Franco de Andrade**

A frente do SPHAN desde o período em que este funcionou em caráter experimental, no ano de 1936, Rodrigo de Melo Franco de Andrade teve a oportunidade de vivenciar todos os momentos por que passou a instituição desde as definições, orientações e os critérios que passaram a presidir a atuação do órgão, bem como, a consolidação da sua política de atuação, até a sua aposentadoria em 1967.

As dificuldades enfrentadas por Melo Franco foram inúmeras. Foi obrigado a limitar a ação institucional às iniciativas que viessem a consagrar, no plano jurídico, as restrições ao direito de propriedade, derivadas do tombamento; bem como o de promover a pesquisa e o conhecimento sistematizados sobre o que deveria constituir o patrimônio nacional e salvar os bens que se encontravam ameaçados pelo abandono e pelo desleixo, até porque, “[...] possuímos joias de arte e monumentos que chamam a atenção de técnicos mundiais...”, (Monumentos Históricos e Arqueológicos do Instituto Panamericano de Geografia e História, 1961, p. 19) segundo ele.

Essa fase foi chamada por Mário de Andrade de “heroica”, tendo em vista as dificuldades, incompreensões e lutas na preservação dos bens patrimoniais do país que estavam presentes no dia-a-dia do diretor do SPHAN. Foi assim que Melo Franco revelou-se um homem sensível, mas também astuto, à frente de uma equipe reduzida para cobrir todo o território nacional, além de ter que assumir as funções de principal redator das publicações do patrimônio com destaque para a “Revista do Patrimônio”, e uma série intitulada “Publicações”, a fim de sensibilizar a sociedade sobre a importância das ações de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional.

No ano de 1944, Melo Franco convida Edson Motta<sup>43</sup> para ocupar o cargo de conservador do SPHAN e, em 1945, ele começa a organizar o Setor de Conservação e Restauração de Obras de Arte, criando um pequeno laboratório em 1947 (SHARF, 1998, p. 4), permanecendo no cargo de diretor e conservador-chefe até 1976. Em relação ao funcionamento das atividades, o Setor de Recuperação de Pintura, Escultura e Manuscritos, era subordinado à Divisão de Conservação e Restauração, diretamente subordinada ao Diretor Geral.

Nesse momento é institucionalizada a conservação e restauração dos bens móveis no Brasil, sob a tutoria de um órgão federal. Mas há de se analisar o tempo perdido entre as primeiras proposições para estruturação da instituição e a efetiva menção das ações de preservação do patrimônio móvel que só foram regulamentadas em 1964, por meio da Portaria Ministerial de 20 de fevereiro, publicada no Diário Oficial nº 43, de 04 de março de 1964, p. 2.174.

Analisando a documentação nos fundos administrativos do Arquivo Noronha Santos, referentes ao Setor de Conservação e Restauração de Obras de Arte, é possível concluir que a escolha para executar as ações de conservação e restauração era determinada em função das mesmas escolhas que os processos de seleção do patrimônio nacional, ou seja, igrejas representativas do barroco, esculturas policromadas em sua maioria religiosas, pinturas de cavalete, retratos de grandes vultos ou paisagens relacionadas com a história dos dominadores e obras de arte sobre papel, como gravuras, mapas, desenhos, com os mesmos referenciais históricos.

Ao verificarmos ainda algumas correspondências de Melo Franco, principalmente as desse período inicial, chama a atenção os frequentes apelos que dirigia aos técnicos, no sentido de apressarem a instrução dos processos de tombamento. A correspondência com Mário de Andrade, nesse sentido, é bastante esclarecedora. Melo Franco tinha consciência de que atravessava uma

---

<sup>43</sup> Edson Motta nasceu em Juiz de Fora/MG, no ano de 1910 e morreu no Rio de Janeiro, em 1981. Pintor, restaurador e professor. Fez a Escola de Belas Artes e tendo ganhado um prêmio de viagem ao exterior, aproveitou para estudar novas técnicas de pintura. Ao voltar ao Brasil, trabalha na execução de alguns afrescos na igreja matriz da cidade de São João del-Rei em Minas Gerais. Em 1944, retorna ao Rio de Janeiro, onde assume o Setor de recuperação de obras de arte do SPHAN e atua entre 1945 e 1980 como professor de teoria, técnica e conservação da pintura na Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre suas publicações estão *O Papel: Problemas de Conservação e Restauração*, de 1971, e *Iniciação à Pintura*, de 1976, ambos escritos em parceria com Maria Luiza Salgado. (SHARF, 1997).

conjuntura passageira e aparentemente favorável, que não poderia perdurar por muito tempo. De fato, os tempos de Melo Franco foram tempos cada vez mais difíceis. Em sua correspondência, depoimentos, declarações e mesmo despachos em processos, é claro o seu inconformismo com as resistências e dificuldades que lhe eram criadas diariamente.

Não estava mais no período em que o país vivia agitações políticas, propiciando uma atmosfera para a investigação intelectual, aliada a uma ordem política e social instaurada em 1937 por Getúlio Vargas, representando um momento privilegiado para a investigação da sociedade brasileira. Foram nesses anos que se deu a construção de uma conformação social que tinha como principal instrumento político a produção de uma cultura política que possibilitasse a legitimação da ordem recém-restaurada e, principalmente, fosse capaz de estabelecer um novo imaginário social.

Na década de 60 o país atravessou um novo surto de desenvolvimento com consequências desastrosas para o meio urbano, fato que renovou o debate sobre a preservação do patrimônio. Buscava-se rever os conceitos que a regiam e definir novos instrumentos de proteção e valorização, recorrendo-se, inclusive, à experiência acumulada no plano internacional.

As atenções, até o momento, haviam se concentrado quase que exclusivamente nos edifícios isolados, selecionados entre tantos outros por se acreditar que reuniam os valores da cultura nacional, os “monumentos históricos e artísticos”, os símbolos da nacionalidade ou, como afirmou Rodrigo Mello Franco de Andrade, “a carteira de identidade do povo brasileiro” (Monumentos Históricos e Arqueológicos, do Instituto Panamericano de geografia e História, 1961, p. 107). Mas, os debates promovidos pelos organismos de cooperação internacional fizeram aflorar novas indagações, apresentando-se o problema da preservação urbanística e dos bens móveis. Questionou-se a exclusividade dos cuidados aos monumentos e dos objetos excepcionais, em face das continuadas agressões ao meio urbano que desfiguravam e destruíam os ambientes tradicionais, o caráter e a fisionomia adquiridos no tempo pelas cidades. Progressivamente as preocupações alargaram os horizontes, do “monumento” e do seu entorno, chegando-se à cidade, mesmo assim, reconhecida como “centro histórico”.

Desta forma o Brasil, signatário das principais cartas internacionais sobre a preservação do patrimônio, promoveu a proteção dos núcleos urbanos ameaçados, tendo inscrito em seus Livros do Tombo, na década de 60, as seguintes cidades: Petrópolis, Diamantina, Cabo Frio, São Cristóvão, Olinda e Porto Seguro. Na década de 70 foi o momento de: Cachoeira, Alcântara, São Luís, Goiás, Rio de Contas, Itaparica e o Centro Histórico de Salvador. As cidades de Ouro Preto, Mariana, Serro, Tiradentes e São João Del Rei já se encontravam tombadas desde 1938 e as cidades de Parati e Vassouras foram inscritas em 1958. Período esse que alguns museus e casas históricas, juntamente com seus acervos museológico, bibliográfico e arquivístico, foram também tombados. Com isso, os problemas se multiplicaram e ficou evidente que a dificuldade seria cada vez maior para o atendimento básico das questões de preservação. Verificou-se, então, a necessidade de atribuir destinação social ao conjunto dos bens protegidos que permaneciam em grande parte abandonados ou impropriamente utilizados.

Apesar da característica da fase de Melo Franco estar voltada para o chamado “pedra e cal”, em razão dos privilégios direcionados aos monumentos arquitetônicos, logicamente os consagrados pelo autoritarismo do Estado Novo, por meio das construções arquitetônicas que exerciam a representação do poder instituído pelos edifícios do período colonial, igrejas do período barroco, quartéis, fortes, fortalezas e palácios, ressaltamos a importância dada por Melo Franco e seus técnicos ao 1º Congresso Nacional de Museus realizado na segunda quinzena de julho do ano de 1956, na cidade de Ouro Preto (MEC/SPHAN/PRÓ-MÉMORIA, 1987,p. 158).

Houve, ainda, apresentação de Oscar Niemeyer<sup>44</sup> para o Museu Venezuelano, muito apreciado por todos e outros interessantes como o de Afonso Eduardo Reidy,<sup>45</sup> para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, propondo soluções impostas para uma instituição museológica, mas também preservando

---

<sup>44</sup> O arquiteto Oscar Niemeyer, nasceu no Rio de Janeiro, em 1907 e tem sido o arquiteto brasileiro mais premiado no exterior, bem como exibe um conjunto de obras no Brasil e no exterior que o coloca como um dos expoentes da arquitetura universal. Disponível em: <http://www.biografia.inf.br/oscar-niemeyer-arquiteto-biografia.html>. Acesso em: 26.Jan.2011.

<sup>45</sup> Afonso Eduardo Reidy, nasceu em Paris, em 1909 e morreu no Rio de Janeiro em 1964. É considerado o arquiteto brasileiro pioneiro da arquitetura moderna no país. Disponível em: [http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/afonso\\_educardo\\_reidy](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/afonso_educardo_reidy). Acesso em: 26.Jan.2011

os efeitos monumentais de uma obra de arquitetura contemporânea, ou seja, os efeitos plásticos da construção monumental.

Projetos de proporções menores também foram apresentados, bem como fotografias e desenhos de adaptações em construções já existentes, como os casos do Museu das Missões, projetado sobre remanescentes de ruínas indígenas, no Rio Grande do Sul, o Museu de Arte Popular de Recife e o Museu do Índio do Rio de Janeiro, todos com propostas de revitalização de espaços já construídos. Diversos projetos e obras já haviam sido realizados em grandes museus nacionais, mas estes projetos não foram apresentados.

Além dos quatro museus nacionais acima mencionados, na gestão de Rodrigo foram criados o Museu das Missões Jesuítas, no Rio Grande do Sul, em 1940 e, mais três em Minas Gerais, para testemunhos da história colonial, o Museu do Ouro, em Sabará, em 1945, o Museu de São João Del Rei, em São João Del Rei, em 1946 e o Museu do Diamante, em Diamantina, em 1954.

Com todas as dificuldades, temos que considerar que, ao longo da gestão de Melo Franco, o SPHAN foi um órgão que atuou de forma eficaz na defesa das demandas do Poder Executivo, onde se conseguiu consolidar uma estrutura administrativa e definir a noção de preservação do patrimônio, apesar dos poucos recursos orçamentários, humanos e da abrangência do território nacional, conciliado a um discurso ideológico de identificar o patrimônio histórico e artístico nacional.

Em 24 de junho de 1967, Rodrigo Melo Franco solicita aposentadoria e indica, para substituí-lo, o arquiteto Renato Soeiro que ficou à frente da instituição no período compreendido entre 1967 e 1979, em plena ditadura militar.

### **2.3 Renato Soeiro a frente do SPHAN: 1967 – 1979.**

Arquiteto de formação e funcionário do SPHAN, desde 1938, Renato Soeiro assume a direção da instituição por indicação de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Sua gestão, durante a ditadura militar, compreendeu o período entre os anos de 1967 a 1979. Apesar da indicação de Melo Franco e do seu apoio até a sua morte, Renato Soeiro não teve o mesmo espaço junto às personalidades e autoridades. “[...] embora fosse considerado o legítimo sucessor do fundador do



SPAHN, não gozou, como ele, do mesmo prestígio [...], como afirma Fonseca (2005, p.41).

Seu foco de atuação em relação aos conceitos e valores, relacionados com a preservação do patrimônio, permaneceram iguais aos da gestão anterior, ou seja, o olhar sobre a nacionalidade, a excepcionalidade, os valores estéticos e estilísticos, embutidos nas ações do exercício de poder de polícia, mas voltado para o início da descentralização. Mantinha os princípios fundadores da criação do órgão para os tombamentos dos bens representativos da arte e da arquitetura colonial e da cultura de elite, mas temos que destacar a elaboração de um projeto encaminhado para a Comissão de Educação da Organização dos Estados Americanos – OEA, referente à criação de um Laboratório-Atelier para os bens culturais móveis a ser localizado no Brasil com o objetivo de atender “estudantes oriundos dos países situados na região sul da América, bem como os trabalhos de conservação a serem realizados no país” (BRASIL, 1968). Não se tem notícia do deferimento do referido projeto.

Apesar disso, foi na Gestão de Renato Soeiro que, em 1970, ocorreu o Compromisso de Brasília, o primeiro documento nacional de proteção do patrimônio cultural, resultante do 1º Encontro de Governadores de Estado, Secretários Estaduais da Cultura, Prefeitos e representante de instituições culturais, com o objetivo de complementar as medidas necessárias à defesa do patrimônio histórico e artístico nacional. Desse encontro, surgem orientações quanto à criação de cursos superiores, segundo orientações do IPHAN e do Arquivo Nacional, para a formação de arquitetos especialistas em restauração, conservadores de pintura, escultura e documentos.

Em outubro de 1971, surge o segundo documento de proteção ao patrimônio cultural, o Compromisso de Salvador, resultante do II Encontro de Governadores para a Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Natural do Brasil. Esse Compromisso ratifica o Compromisso de Brasília, ressaltando a necessidade de verbas especificamente direcionadas às atividades de manutenção física do patrimônio nacional, especialmente protegidos, por lei. Além disso, ressalta a importância da criação do Ministério da Cultura e de Secretarias ou Fundações de Cultura nacionais e estaduais. Esse documento completa o primeiro, uma vez que o anterior propunha a formação de

profissionais que atuassem junto à conservação do patrimônio nacional e esse propõe diretrizes, orçamentárias e legislativas, sem as quais a satisfatória manutenção do patrimônio nacional não acontece.

Temos que fazer referências a Jarbas Passarinho<sup>46</sup>, então Ministro da Educação e Cultura, que, conforme aponta Fonseca (2005, p. 142), foi o maior incentivador para o acontecimento desses encontros, pois considerava que a responsabilidade pela preservação do patrimônio nacional deveria ser de responsabilidades das diversas esferas da federação. Contudo, percebe-se que a maioria dos resultados, principalmente do Compromisso de Brasília, ficaram no papel, principalmente os conteúdos relacionados com as grades curriculares dos cursos propostos.

Esse período de Renato Soeiro pode ser destacado, também, pela nova política de tombamentos, dirigida para a preservação de conjuntos urbanísticos. Com isso, é criado o Programa das Cidades Históricas - PCH, como consequência dos trabalhos desenvolvidos por um grupo interministerial, no ano de 1973. A criação do PCH foi importante para o IPHAN, pois manteve a instituição responsável pela parte conceitual e técnica, mas ampliou os recursos financeiros e administrativos que tanto carecia na instituição.

Alterações foram realizadas na denominação do Setor de Conservação e Restauração, uma delas é a extinção da terminologia de “Recuperação”, adotada pelo setor em 1966. Apesar da utilização dos termos Conservação e Restauração, o que se vê é uma compreensão mais avançada em termos conceituais, atendendo às discussões que estavam sendo realizadas no âmbito internacional.

Edson Motta, em 1972, apresenta uma proposta para Renato Soeiro, referente a reformas do Setor de Conservação e Restauração do IPHAN. Analisando a documentação verifica-se a ampliação de seções com o objetivo de respeitar os aspectos técnicos direcionados a cada suporte, especificamente, e a aquisição de novos materiais e equipamentos para dar suporte a tais ações. Analisamos a relação geral dos equipamentos onde está incluída “1 prensa

---

<sup>46</sup> Jarbas Passarinho, nascido no Estado do Acre em 1920, ingressou no Rio de Janeiro na carreira militar chegando a Tenente-Coronel e ocupou importantes cargos políticos como Governador, Senador e Ministro. Disponível em: [http://www.senado.gov.br/senadores/senadores\\_biografia.asp?codparl=1764&li=48&lcab=1987-1991&lf=48](http://www.senado.gov.br/senadores/senadores_biografia.asp?codparl=1764&li=48&lcab=1987-1991&lf=48). Acesso em 26.Jan.2011

copiadora; 12 lâminas de vidro plano, dimensões de (0,800x0,800x0,0005) m; seis pinças de tamanhos diferentes; uma estante portátil para secagem de papéis; seis tesouras de tamanhos diversos, 1 guilhotina” e podemos concluir o quanto são tímidas as solicitações, ainda mais, se considerarmos um Setor com abrangência Nacional (BRASIL, 1972).

Mais uma vez, em 1978, por meio da documentação consultada verifica-se, a mudança de nomenclatura desse Setor, de Setor de Conservação e Restauração de Pintura, Escultura, Talha, Manuscritos e Códices, para Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais. Nesse momento, já se percebem as mudanças que se apresentavam no cenário internacional em que a amplitude do olhar transforma o patrimônio histórico e artístico para patrimônio cultural, abrangendo uma variedade de bens culturais. Nesta época quem assina os documentos inerentes ao Setor, como Diretora, é Maria Luiza Guimarães Salgado, ex-aluna, ex- estagiária nos anos de 1960 e, posteriormente, contratada como assistente de Edson Motta, que havia saído da instituição em dezembro de 1976 (BRASIL, 1976).

Em alguns documentos administrativos do IPHAN, encontramos a justificativa para a alteração na denominação do setor, assim: “Centro de Conservação – É ainda o termo mais adequado para definir as funções da unidade de trabalho que promove a preservação da herança cultural de uma comunidade”. Com uma proposta para que o Centro seja dividido em setores: - Oficinas de Conservação e Restauração; Laboratórios Técnicos de Conservação e Restauração e Laboratório. O documento consta ainda de uma visão profissional, embasada por metodologia científica de trabalho:

“[...] o apoio da informação científica deve ser a base do trabalho de conservação e restauração. Isto não exclui a importância enorme que a habilidade e a experiência adquiridos pelo técnico representam para a realização desta tarefa. Cientistas e técnicos devem trabalhar de comum acordo para chegarem a um resultado compensador.”(BRASIL, 1978)

Renato Soeiro buscou adaptar a instituição aos novos tempos, principalmente no que diz respeito às recomendações de preservação cultural,

como as definidas por organismos como a UNESCO, mas mesmo assim, foi fiel às diretrizes de Rodrigo Melo Franco.

No ano de 1979, Renato Soeiro é exonerado da Presidência do IPHAN, onde trabalhou por 41 anos, sendo metade deles como Chefe da Divisão de Conservação e Restauro.

## 2.4 A revolução de Aloísio Magalhães

Para substituir Renato Soeiro, foi nomeado em 1979 o artista plástico Aloísio Sérgio Magalhães<sup>47</sup> como presidente do IPHAN, que naquele momento inaugura uma nova trajetória para a instituição. Magalhães trazia consigo a experiência do “ Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC<sup>48</sup>”, programa desenvolvido no âmbito da Universidade de Brasília – UNB, que tinha o intuito de buscar respostas às indagações acerca da “*fisionomia própria*” do povo brasileiro de forma a resgatar a antiga discussão da identidade nacional, estabelecendo uma vinculação da questão cultural à questão do desenvolvimento, caminhando de forma semelhante a Mário de Andrade e outros modernistas de 1922, que viam a reflexão e compreensão da cultura a partir da necessária realidade contemporânea brasileira.

O programa do CNRC vigorou no período de 1975 a 1980, e tinha como principal objetivo o estabelecimento de um sistema referencial básico que proporcionasse a descrição e a análise da cultura brasileira e sua dinâmica.

A gestão de Aloísio Magalhães foi pautada por uma inovação de conceitos, uma reformulação administrativa e a implementação de novos projetos,

---

<sup>47</sup> Aloisio Magalhães foi um criador múltiplo, Pintor, desing gráfico, administrador cultural. Nascido em Recife no ano de 1927, morreu no dia 13 de junho 1982, após sofrer um violento derrame cerebral em Veneza, numa reunião de Ministros da Cultura dos países de língua latina, após ser eleito presidente do encontro. Fez um pronunciamento apaixonado em defesa das questões prementes da nossa sociedade em oposição àqueles habituados a tratar a cultura exclusivamente por sua vertente culta. Disponível em: <http://biblioam.wordpress.com/abiblioteca/>. Acesso em: 26.Jan.2011

<sup>48</sup> O CNRC foi criado por um pequeno grupo que se reunia em Brasília em busca de uma nova identidade do povo brasileiro, mas desta vez vinculado ab questão cultural à questão do desenvolvimento. Faziam parte deste grupo além de Aloisio Magalhães, o embaixador Wladimir Murtinho, o então Ministro da Indústria e Comércio Severo Gomes, o Secretário da Educação e Cultura do Distrito Federal, os professores da Universidade de Brasília, Fausto Alvim Junior, Cordélia Robalinho e Bárbara Freitag. (FONSECA, 2005, p. 163)

abarcando, até então, quase todas as áreas da cultura, que permitia a expansão da máquina estatal, tão conservadora. Conforme Fonseca (2005) “vivia-se nos anos 70 uma invejável situação de exceção no emperrado universo dos serviços públicos brasileiros, em que o trabalho tinha um sabor de ato inaugural, orientado com habilidade e alegria pela personalidade ímpar de Aloísio” (Idem, p. 220). Joaquim Falcão, ao descrever sobre o período, exemplifica de forma interessante o que acontecia: “[...] parafraseando Guimarães Rosa: “De tão egocêntrica, ela se coleciona.” (FALCÃO, 1985, p.18)

Uma tentativa de buscar uma inovação e, ao mesmo tempo, mais agilidade nas execuções administrativas, foi a criação da Fundação Nacional Pró-Memória<sup>49</sup>, como um facilitador para repasses de recursos orçamentários, ampliação do quadro de pessoal, assinaturas de convênios com outras instituições, interações com organizações nas diversas esferas do poder, incluídas a sociedade civil, tudo visando a melhor forma de articular a heterogeneidade da cultura brasileira. Comandar mudanças era necessário, e a disposição de Aloísio foi percebida em seu discurso de posse na diretoria da instituição, onde recita um poema de Camões:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,  
Muda-se o ser, muda-se a confiança.  
Todo mundo é composto de mudança  
Tomando sempre novas qualidades. (FALCÃO, *op. cit.*, p.19)

Segundo Maria Cecília Londres (2005, p. 192), “o perfil dos agentes recrutados por Aloísio Magalhães para esta nova jornada”, diferenciava-se do quadro funcional inicial da instituição, que em sua maioria, era de arquitetos e historiadores e os museólogos lotados nos museus. Agora surgiam na instituição, profissionais das demais áreas: matemática, educação, informática, biblioteconomia, documentação, cientistas sociais, críticos literários, etc. Este era o momento de agregar profissionais com uma diversidade acadêmica e com a sensibilidade para desenvolver interesses por mais de uma área do saber. Tal requisito foi considerado de fundamental importância para compatibilizar com a

---

<sup>49</sup> Criada pela Lei nº 6.757 de 26 de novembro de 1979.

proposta do CNRC nesse novo momento da instituição, marcado pelo debate permanente entre os diversos segmentos representativos da sua estrutura.

Coerente, Aloísio Magalhães manteve, o tempo inteiro, a preocupação em compartilhar conceituação e ação. Teoria e prática, promovendo uma reflexão crítica e uma renovação para a compreensão do bem cultural. Este deveria ser apreendido no seu sentido mais amplo e abrangente, integrando um sistema ordenado de atividades humanas na sua dinâmica. Desta forma, estariam contemplados não só os bens móveis e imóveis cujos valores históricos e artísticos há muito são reconhecidos, os denominados “bens culturais consagrados”, mas também “uma gama importantíssima de comportamentos, de fazeres, de formas de percepção inseridas na dinâmica do cotidiano, os bens culturais não consagrados”.

O IPHAN orientou-se pela idéia de cobrir todo o país nem sempre ouvindo a comunidade sobre a conservação de seu patrimônio. Não sou a favor desta idéia. Esta postura elitista de tantos anos talvez seja conseqüência do próprio sistema político brasileiro, no seu sentido histórico e tradicional. A ação que vamos procurar empreender é tentar fazer com que a comunidade, nos seus afazeres e na sua vida, se conscientize de sua ambiência cultural. Isto é, temo que procurar dar à comunidade um status de vida que lhe permita entender por que determinado prédio está sendo preservado. Em outras palavras, a própria comunidade é a melhor guardiã de seu patrimônio. (FALCÃO, 1985, p. 188-189)

Defendia com ênfase os princípios da descentralização, da interdisciplinaridade, do reconhecimento da pluralidade cultural, da interação das diferentes culturas. A valorização dos bens culturais não consagrados, a proteção do produto cultural do brasileiro e o compromisso da devolução do conhecimento acumulado e produzido também foram eleitos com os principais componentes de uma ação política dos órgãos públicos de preservação dos bens culturais, correspondendo aos anseios da nação que à época iniciava o processo de redemocratização, mesmo que de forma paulatina.

Os foros internacionais de preservação cultural, nesse momento já preconizavam nova perspectiva de atuação, tendo como premissa básica o desenvolvimento das novas políticas culturais, condição indispensável para assegurar a conservação e a melhoria da qualidade de vida da população,

evidenciando a dimensão política do problema, e possibilitando a ampliação dos interesses dos técnicos especializados em preservação.

A formulação de uma nova política cultural deveria fornecer subsídios para a solução do desenvolvimento do Brasil, mas esbarravam nas questões econômicas e sociais, que considerava inadequados em um país subdesenvolvido.

As considerações de Aloísio em relação aos museus são de que muitas vezes “sufocam e mumificam” os objetos que recolhem pela própria impossibilidade que tem de “classificar, de organizar e de arranjar esse material de maneira competente e conveniente para devolver aos jovens brasileiros”. Em entrevista a Marcia Cezimbra, intitulada “Museus do Rio. Patrimônio Histórico e Cultural às moscas”, Magalhães discorre sobre a ausência de uma política adequada para museus, que englobem as questões de infra-estrutura e chega a fazer críticas até ao fechamento para limpeza às segundas-feiras. O mais importante é a afirmação que faz: “ [...] temos coisas valiosíssimas, apesar das dispersões[...]” (FALCÃO, 1985, p.158)

Em seu discurso de saudação aos participantes do VII Congresso Nacional de Museus, realizado no Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1982 (FALCÃO, *op. cit.*, p. 163), se coloca íntimo dos profissionais ali presentes, por ter realizado no Louvre um curso de Museus, com bolsa de estudos do governo francês, no início dos anos de 1950, enaltece o esforço empreendido pela área museológica e diz não poder fazer promessas em relação à área, mas que tudo indica que vai melhorar.

Em vários outros momentos, Magalhães profere seus discursos, numa perspectiva que constata a valoração da preservação dos bens culturais, enfatizando o caráter dinâmico proposto à questão cultural. Só que Aloísio morre prematuramente, em 1982, comprometendo parte das mudanças tão almejadas e ensaiadas no âmbito das políticas públicas.

Podemos inferir que os avanços conceituais das práticas postas em ação à época de Aloísio Magalhães foram inseridos nos preceitos constitucionais de 1988, compreendendo o patrimônio cultural em sua amplitude, o que pode ser visto na Seção II – Da Cultura, Art. 216, a saber:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I- as formas de expressão;

II- os modos de criar, fazer e viver;

III- as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV- as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V- os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1990, p. 168)

No ano 2000, um decreto datado de 4 de agosto, institui, no Brasil, o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, com objetivo de ampliar a proteção, preservação e valorização dos bens simbólicos brasileiros, remontando às ideias de Mário de Andrade no ano de 1936 e resgatada nos anos de 1970, pelo CNRC e, em seguida, pela extinta Fundação Nacional Pró-Memória.<sup>50</sup>

## **2.5 A organização contemporânea dos museus**

A estrutura organizacional imposta ao setor cultural brasileiro pela reforma administrativa de 1990, com algumas exceções, manteve-se inalterada até o início da década seguinte. Essas limitações de infra-estrutura foram acompanhadas de políticas públicas com tendência de redução da participação estatal no desenvolvimento das ações culturais.

Somente no ano de 2003, o Ministério da Cultura - MinC, seguindo a tendência do novo governo, reorganizou e passou a formular e induzir políticas públicas de abrangência nacional. Nesse processo as suas instituições vinculadas foram fortalecidas e naquele ano foi criado, no âmbito do IPHAN, o Departamento de Museus e Centros Culturais - DEMU, sendo, no mesmo período, introduzido, no Plano Plurianual de Ação do Governo Federal/2000-2003

---

<sup>50</sup> A Comissão e o Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial foram constituídos, em sua maioria, por conselheiros, técnicos e especialistas que atuaram na FNPM durante a gestão de Aloísio Magalhães.



- PPA<sup>51</sup>, o Programa de Trabalho Museu, Memória e Cidadanias, com o objetivo de revitalizar os museus e criar condições para a sua auto-sustentabilidade, que permanece até os dias atuais.

Segundo os documentos oficiais do IBRAM, foi necessária a ampliação do que era previsto no PPA, pois estavam restritas somente aos museus federais, da mesma forma que não proporcionava parcerias entre as demais esferas da federação, tão necessárias para a promoção e a valorização do patrimônio cultural musealizado. Com isso, foi estabelecida uma Política Nacional de Museus - PNM<sup>52</sup>, constituída de sete eixos programáticos para serem cumpridos em quatro anos, a saber:

- 1 – gestão e configuração do campo museológico;
- 2 – democratização e acesso aos bens culturais;
- 3 – formação e capacitação de recursos humanos;
- 4 – informatização de museus;
- 5 – modernização de infra-estruturas museológicas;
- 6 – financiamento e fomento para museus;
- 7 – aquisição e gerenciamento de acervos museológicos.

A PNM representou uma mudança no Programa Museu, Memória e Cidadania, anteriormente voltadas apenas para os museus federais, passando a abranger todos os museus, de modo a ter coerência com a PNM e com os eixos programáticos.

Após essas ações, foi criado o Sistema Brasileiro de Museus – SBM, por meio do Decreto nº 5.264, de 5 de novembro de 2004, que, ainda segundo o IBRAM, veio a atender a uma antiga demanda do setor museológico explicitada no documento base do PNM, pois uma das premissas dessa política é a constituição de uma ampla e diversificada rede de parceiros que, somando esforços, contribuam para a valorização, a preservação e o gerenciamento do patrimônio cultural brasileiro, de modo a torná-lo cada vez mais representativo da diversidade étnica e cultural do país. A coordenação do SBM é vinculada ao Ministério da Cultura – MinC e, na composição do Comitê Gestor do SBM, tem

---

<sup>51</sup> Nos seus artigos 165 e 166, a Constituição trata do plano PPA.

<sup>52</sup> Disponível em: [http://www.museus.gov.br/sbm/downloads/politica\\_nacional\\_museus.pdf](http://www.museus.gov.br/sbm/downloads/politica_nacional_museus.pdf). Acesso em: 14.Dez.2010

representado os seguintes órgãos: MinC, IPHAN, Ministério da Educação, Ministério da Defesa, Ministério da Ciência e Tecnologia, Ministério do Turismo, sistemas estaduais de museus, sistemas municipais de museus, museus privados, Conselho Federal de Museologia, ecomuseus e museus comunitários, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Associação Brasileira de Museologia e instituições universitárias que tenham cursos relacionados à área de museologia.

O SBM também tem como atribuição propor a criação e o aperfeiçoamento dos instrumentos legais para o melhor desenvolvimento das instituições museológicas no Brasil. Dentre as mais diversas e significativas necessidades do setor museológico, distinguem-se a falta de regulamentação, a disparidade de procedimentos e a ausência de critérios na gestão e nas práticas do setor museológico.

Como produto das ações do SBM, o Comitê Gestor entregou em 2006 ao Congresso Nacional o anteprojeto do Estatuto dos Museus que foi transformado em Lei nº 7.568/2006, que além de definir o conceito de museu, estabelece os procedimentos de criação de instituições museológicas, identifica suas funções e atribuições, e regula outras atividades específicas. Inclui ainda, como dever dos museus, a elaboração e implementação de um Plano Museológico, contendo diagnóstico participativo, identificação dos espaços e conjuntos patrimoniais sob a guarda dos museus, identificação dos públicos destinatários e dos programas essenciais.

Outra proposta do SBM foi a apresentação à Câmara dos Deputados, do anteprojeto que resultou na proposta de emenda à Constituição nº 575/2006, com o objetivo de alterar os artigos 215 e 216 da Constituição Federal, estabelecendo condições para a proteção do patrimônio museológico brasileiro. Prevê entre outras coisas, que o Estado garantirá a preservação, a valorização e o fomento do patrimônio museológico da nação, reconhecendo os museus como unidades de valor estratégico para diversidade cultural brasileira e para os processos identitários locais e regionais. Indica, também, que o Estado deverá criar um órgão com a finalidade específica de acatamento, preservação, fiscalização e valorização do patrimônio museológico brasileiro.

Essas considerações são relevantes quando se trata de pensar e colocar em prática uma política pública específica para museus. Em outras palavras: a construção, na contemporaneidade, de uma política museal democrática e de interesse público precisa considerar a museodiversidade brasileira, bem como as reflexões, os debates, as práticas e as poéticas características desse universo em expansão (NASCIMENTO, 2006, p. 13-17).

Em 2009, é criado, pela Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM que substitui o IPHAN na gestão dos museus federais, com o objetivo de promover e assegurar a implementação de políticas públicas para o setor museológico, “[...] aumento de visitação e arrecadação dos museus, fomento de políticas de aquisição e preservação de acervos e criação integrada entre os museus brasileiros.”<sup>53</sup> com vistas a contribuir para a organização, gestão e desenvolvimento dos museus e seus acervos.

---

<sup>53</sup> Disponível em: <http://www.ibram.gov.br/>:> Acesso em: 14.Dez.2010

## **3 O MUSEU IMPERIAL**

### 3 O MUSEU IMPERIAL

A abordagem deste capítulo é historicizar a criação do Museu Imperial, inserido no contexto da política cultural do Estado Novo, evidenciando os atores envolvidos no projeto e as motivações da criação em 1940 do Museu Imperial na Cidade de Petrópolis, no Estado do Rio de Janeiro.

Vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, o Museu pretendia expor objetos representativos da cultura material do passado monárquico, abrigando-os num imóvel de valor histórico. O Museu Imperial em nenhum momento foi considerado um museu com características regionais, mais sim, um museu já especializado na História Imperial do Brasil, com foco nacional e pretensões internacionais, no qual, se encontrariam peças específicas do período, abrigadas em um prédio também da mesma época. (SODRÉ, 1950, p.27)

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional não iniciou o processo de criação do Museu Imperial. Tal iniciativa partiu de cidadãos petropolitanos que pretendiam evidenciar a importância da cidade de Petrópolis, compondo a história da cidade a partir da criação de um lugar de memória do seu passado monárquico. A instauração de uma política federal de patrimônio possibilitou que a cidade reconstituísse a imagem de um período considerado áureo da sua história, quando era destino privilegiado da família imperial.

A proximidade do centenário de Petrópolis, na década de 1937, reuniu um grupo de intelectuais e representantes da alta sociedade para discutir e propor sugestões sobre as comemorações que marcariam plenamente a data histórica da cidade. Duas correntes se formaram: a primeira, tendo a frente o Sr. Antônio Joaquim de Paula Buarque<sup>54</sup>, que defendia o dia 29 de junho de 1945, data da chegada dos colonos germânicos a Petrópolis; a segunda, representada por

---

<sup>54</sup> Antônio Joaquim de Paula Buarque nasceu em 13 de junho de 1881, em Maceió, Alagoas. Foi médico, escritor, político. Mudou-se para Petrópolis em 1904, onde trabalhou como médico especializado clínica geral dos ferroviários, por mais de 30 anos corridos. Muito querido pela população, entrou na política e torna-se o segundo prefeito eleito pelo voto popular no município, cumprindo mandato de 10/08/1927 até 23/12/1929. Sua gestão foi preciosa porque deu extraordinária organização à administração, com ênfase especial para os problemas da cultura, do turismo e da atenção médica e sanitária a população menos favorecida. Faleceu no Rio de Janeiro, em 22 de outubro de 1950. Disponível em: <[http:// http://ihp.serraplanweb.com.br/site/](http://http://ihp.serraplanweb.com.br/site/)>; Acesso: 22.Set.2010

Alcindo Sodré <sup>55</sup>, que defendia a data da assinatura do Decreto Imperial nº 155, em 16 de março de 1843, pelo Imperador D. Pedro II, que arrendava as terras da Fazenda Córrego Seco ao Major Köeler para a fundação do povoamento de Petrópolis e, que mais a frente veremos com mais detalhes.

A corrente liderada por Alcindo Sodré venceu, mas uniram-se aos vencidos para elaboração de um calendário de comemorações do centenário da cidade. Alcindo Sodré, então vereador, apresentou a 28 de novembro uma indicação para a criação de uma comissão destinada ao estudo da história de Petrópolis, o que prontamente foi acatado pelo prefeito Yeddo Fiúza por meio do Ato Administrativo de 28 de junho de 1937, instituindo uma Comissão composta por membros ligados a Petrópolis pela atuação pública de seus antepassados, ou ainda, pelo próprio renome dos convidados.

A Comissão composta pelo Príncipe D. Pedro Gastão <sup>56</sup>, Manoel Cícero Peregrino da Silva, Max Fleiuss, Américo Jacobina Lacombe, Arthur Barbosa, Mário Cardoso de Miranda, Germano Gouvêa, Leão Teixeira Filho, Nereu Rangel

---

<sup>55</sup> Alcindo de Azevedo Sodré, foi mentor e primeiro Diretor do Museu Imperial. Nascido na cidade de Porto Alegre, em 30 de novembro de 1895, veio ainda pequeno para Petrópolis, onde foi estudar no Colégio São Vicente de Paulo que ocupou as dependências do Palácio Imperial, após o banimento da Família Imperial. Em Petrópolis foi vereador nas legislaturas de 1922, 1924, 1929 e 1936, ocupando vários cargos na mesa diretora, inclusive a presidência da câmara. Faleceu em Petrópolis em 16 de março de 1952. (SODRÉ, 1950).

<sup>56</sup> D. Pedro de Alcântara Gastão João Maria Filipe Lourenço Humberto Miguel Gabriel Rafael Gonzaga de Orléans e Bragança e Dobrzensky de Dobrzenicz, Mais conhecido como Dom Pedro Gastão, filho de D. Pedro de Alcântara de Orléans e Bragança e de D. Elisabeth Dobrzensky de Dobrzenicz, neto da Princesa Isabel e do Conde d'Eu, conseqüentemente bisneto de D. Pedro II, nasceu durante o banimento da Família Imperial Brasileira, no Castelo d'Eu, retornando ao Brasil aos nove anos de idade, no ano de 1922, quando foi revogada pelo Presidente da república, Eptácio Pessoa a Lei do Banimento. Estabeleceu-se no Brasil a partir da Segunda Guerra Mundial, morando em Petrópolis, no Palácio do Grão – Pará. Muito popular, passou a ser conhecido como o "*Príncipe de Petrópolis*". D. Pedro Gastão passou a empenhar-se na anulação do documento em que seu pai abdicou da linha sucessória imperial. Graças a isso, a Família Imperial dividiu-se em dois ramos: o chamado "*Ramo de Petrópolis*" e o "*Ramo de Vassouras*", que abrigava os primos de D. Pedro Gastão e cujos direitos dinásticos são reconhecidos pela maioria dos monarquistas e pelas casas reais estrangeiras. Dirigiu a Companhia Imobiliária de Petrópolis até o final do século XX. Representante atuante do passado Imperial do Brasil acumulou os arquivos da família e obras de arte que são possíveis de contar a história de Petrópolis. Realizou algumas doações para o Museu Imperial, bem como, empréstimos para exposições temporárias. Sempre esteve presente nas solenidades e nos bastidores do Museu Imperial. Os últimos anos de sua vida foram passados em Villamanrique de la Condesa, próximo de Sevilha, na Espanha, propriedade de sua esposa, a Infanta D. Maria da Esperança de Bourbon e Orleães, infanta Morreu no dia 27 de dezembro de 2007, aos 94 anos, e foi sepultado na capela de Villamanrique de la Condesa. As autoridades petropolitanas, juntamente com o Museu Imperial, renderam suas últimas homenagens, com celebração de várias solenidades na Catedral e nos espaços do Museu. A maioria de seus filhos ainda residem em Petrópolis. <<http://ihp.serraplanweb.com.br/site/>>: Acesso: 23.Set.2010.

Pestana, Walter João Bretz, Gabriel Frôes, João Duarte Silveira, Virgílio de Sá Pereira, Antônio Machado, Magalhães Bastos, Manoel Viana de Castro, Mesquita Pimentel, Paulo de Mattos Rudge, Nestor Ahrends, Antonio de Paula Buarque, José Vieira, Vicente Amorim, Lourenço Luiz Lacombe e pelo futuro diretor do Museu Imperial, Alcindo Sodré promoveram estudos sobre a história da formação da cidade, chegando dentre outros aspectos à definição dos fundadores da cidade de Petrópolis, o Imperador D. Pedro II, o mordomo da Casa Imperial, Paulo Barbosa e o major-engenheiro Júlio Frederico Koëler.<sup>57</sup>

Ao definir os fundadores da cidade, a Comissão inicialmente precisou elaborar a própria história da cidade, definindo e consagrando as origens históricas. Essas origens foram interpretadas a partir das motivações do presente, o que significava a princípio ressaltar a importância da cidade, especialmente o fato de ter entre os seus fundadores o Imperador D. Pedro II, que fez da cidade o seu recanto no verão. Desta forma, a Comissão estabeleceu os motivos para celebrar, o que passava pela identificação de um passado glorioso.

No decorrer dos trabalhos, foi proposta a criação do Instituto Histórico de Petrópolis, fundada em 2 de dezembro de 1938, data comemorativa do aniversário do Imperador, tendo como presidente de honra o príncipe D. Pedro de Orleães e Bragança, o Dr. Manoel Cícero Peregrino da Silva e a participação de outros membros da sociedade petropolitana. Nos primeiros anos de sua criação, o Instituto Histórico de Petrópolis não teve uma sede, funcionaria primeiro numa sala da Câmara Municipal, depois se transferiria para o Museu Histórico de Petrópolis, o Grupo Escolar D. Pedro II e, com a criação do Museu Imperial, para uma de suas dependências, até os dias atuais.

Em meio aos objetivos do Instituto Histórico de Petrópolis estava “velar pelas tradições da cidade”, “reverenciar a memória dos fundadores da cidade” e do seu Patrono e fundador D. Pedro II, obter dos descendentes e moradores, documentos relativos à “efemérides petropolitanas”, “coligir” e publicar, documentos e estudos históricos relacionados à biografia de D. Pedro II,

---

<sup>57</sup> Ata de fundação a 24/9/1938 lavrada em livro próprio do Instituto Histórico de Petrópolis. Disponível em: <http://ihp.serraplanweb.com.br/site/>. Acesso em: 23.Set.2010.

estimular o estudo da história brasileira, em especial da antiga província do Rio de Janeiro <sup>58</sup>

Após, reunir objetos e documentos históricos relacionados à história petropolitana, em seguida, foi criado em 13 de maio de 1938, o Museu Histórico da Cidade de Petrópolis no Palácio de Cristal, local onde se realizavam na época imperial as exposições hortícolas, promovidas pela Princesa Isabel.

A criação do Museu Histórico de Petrópolis foi importante para o processo inicial de elaboração da memória da cidade. Segundo Alcindo Sodré, (SODRÉ, 1950, p.7-26) o Museu Histórico de Petrópolis impulsionou a reunião de objetos e documentos relativos ao passado da cidade e possibilitou a cria o do Museu Imperial, pois foi a partir de uma visita ao pequeno museu, que o então Presidente da República, Getúlio Vargas, conversou com Alcindo Sodré e apoiou a ideia de cria o de um museu do Império na cidade.

A primeira providência foi a de recuperar o antigo Palácio de Verão. Neste sentido, o diretor do Museu Histórico de Petrópolis, Alcindo Sodré, dirigiu-se ao diretor do SPHAN, pedindo o tombamento do palácio como Monumento Histórico Nacional o que foi concedido por Resolu o do Conselho Consultivo, conforme sessão realizada no dia 14 de junho de 1938 (BRASIL, 1938). Assim ficava definido o registro:

Processo n.166T – Monumento: Palácio Imperial de Petrópolis – proprietária Companhia Imobiliária de Petrópolis – relator – Afonso Arinos de Melo Franco.

Resolu o: - o conselho resolveu, unanimemente, conhecer do requerimento [sic] do Museu Histórico de Petrópolis no sentido do tombamento do edifício do antigo Palácio Imperial daquela cidade e indicar ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que notifique essa delibera o ao proprietário do imóvel, para fins de direito. (BRASIL, 1938)

Realizado o tombamento, o segundo passo seria iniciar a negocia o para a aquisi o do edifício junto   Companhia Imobiliária de Petrópolis, sucessora da intitulada Imperial Fazenda de Petrópolis para o aforamento do antigo palácio e o seu respectivo parque, o que foi feito pela quantia de dois mil contos de reis (BRASIL, 1938).

---

<sup>58</sup> Disponível em: [http://www.ihp.org.br/lib\\_ihp/docs/pmcs19700000.htm](http://www.ihp.org.br/lib_ihp/docs/pmcs19700000.htm). Acesso em: 3.Set.2010.



Em seguida, por meio do Decreto nº 684, de 3 de fevereiro de 1939, foi resolvida a aquisição do imóvel:

O interventor federal no Estado do Rio de Janeiro, usando das suas atribuições que lhe confere o Art. 181 da Constituição da República, decreta:

Art. 1º - Fica autorizada a aquisição do imóvel denominado "Parque Imperial", sito à rua 7 de setembro, na cidade de Petrópolis, com a superfície aproximada de 22.260 m2. (...) (BRASIL, 1940)

A partir de então, o prédio foi transferido para o domínio da União, pelo Decreto-Lei nº 1202, de 8 de abril de 1939 (BRASIL, 1940). A aquisição foi justificada para que, no imóvel, fosse instalado o Museu Imperial. O antigo Palácio de Petrópolis que, após o banimento da Família Imperial, havia passado por um processo de descaracterização empreendido pelo regime republicano, retornava ao cenário nacional como um museu que celebraria a sociedade monárquica.

Em 29 de março de 1940, o Museu Imperial foi criado pelo Decreto-Lei nº 2096<sup>59</sup>, ficando definidas as três finalidades do Museu:

- a) recolher, ordenar e expor objetos de valor histórico ou artístico referentes a fatos e vultos dos reinados de D.Pedro I e, notadamente, de D.Pedro II;
- b) colecionar e expor objetos que constituem documentos expressivos da formação histórica do Estado do Rio de Janeiro e, especialmente da cidade de Petrópolis;
- c) realizar pesquisas, conferências e publicações sobre os assuntos da história nacional em geral e de modo especial sobre os acontecimentos e figuras do período imperial, assim como da história do Estado do Rio de Janeiro e, particularmente, da cidade de Petrópolis. (BRASIL, 1940)

Nesse período, o Museu Imperial, subordinado ao então Ministério da Educação e Saúde, teve seu primeiro regimento interno aprovado pelo Presidente Getúlio Vargas e o Ministro Gustavo Capanema, pelo Decreto nº 5.474, de 5 de

---

<sup>59</sup> Pasta de Regimento Interno e seus anexos. Arquivo Administrativo do Museu Imperial

abril de 1940. Em abril do mesmo ano, Alcindo de Azevedo Sodré é nomeado primeiro diretor do Museu Imperial.

Foram iniciadas as obras de restauração do antigo palácio, pois este havia sofrido várias alterações no seu traçado original durante os anos em que foi ocupado por dois colégios, além das necessárias adaptações no imóvel a fim de abrigar suas novas funções. O SPHAN, através de seus técnicos, atuou nas obras de restauração (SODRÉ, 1950, p.18).

O Museu pode ser inaugurado e aberto para a visitação pública em 16 de março de 1943. O acontecimento foi amplamente marcado pelas solenidades que iniciaram-se às nove horas da manhã, com a presença de várias autoridades, dentre elas o Presidente da República, Getúlio Vargas, o Ministro da Educação Gustavo Capanema, o interventor Ernani do Amaral Peixoto, o diretor do SPHAN Rodrigo de Melo Franco de Andrade e outras autoridades civis e militares.

Desde então, a estrutura do Museu passou por várias mudanças regimentais, adaptando-se às novas estruturas exigidas pelo Governo Federal, às necessidades da sociedade e ao processo político cultural brasileiro. Atualmente, o Museu Imperial é uma unidade do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, autarquia federal, que trata da gestão dos museus nacionais e da política nacional de museus, vinculada ao Ministério da Cultura, com autonomia técnica e administrativa.

A atual estrutura organizacional do Museu Imperial compreende duas grandes áreas de serviços, uma Técnica, onde os setores subordinados são: Museologia, Museografia/Arquitetura, Artes Visuais, Som e Luz, Laboratório de Conservação e Restauração, Arquivo Histórico, Biblioteca, Setor de Educação Patrimonial, Promoção e a Casa Geyer. A outra área, Administrativa, que engloba as atividades de Finanças, Segurança, Pessoal, Serviços Gerais, Informática, Setor de Material e Patrimônio e o Arquivo Administrativo <sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Atualmente o Museu Imperial não dispõe de regimento interno formalizado, a estrutura organizacional foi sendo implementada de acordo com as práticas de trabalho do Museu.

Em 1999, o Museu Imperial teve incorporado ao seu acervo a coleção da Casa Geyer, inclusive o casarão localizado no bairro do Cosme Velho na cidade do Rio de Janeiro, por meio de doação do Sr. Paulo Geyer <sup>61</sup>.

O Museu, desde sua inauguração, apresentou uma concepção de história que tinha a preocupação de fortalecer um novo tipo de nacionalidade. A instituição não procurava sua legitimidade em qualquer análise histórica que tivesse como pressuposto a formação social brasileira durante o império ou movimento descrito por quaisquer dos grupos sociais envolvidos. Não buscava um sentido ou uma resposta para a história. Esta, que, para alguns críticos, nunca esteve presente no Museu, baseava-se na confiança e no testemunho de alguns homens ligados de uma forma ou de outra à antiga monarquia e na tradição de alguns valores já presentes na sociedade. (SANTOS, 1989)

Observa-se , que nem os novos entendimentos da História<sup>62</sup> concebida já no início do século XX, ou seja, antes mesmo, da criação do Museu, com o objetivo de eliminar o espírito de especialidade, de promover a pluridisciplinaridade, de favorecer a união das ciências humanas, de passarem da fase dos debates teóricos para a fase das realizações concretas, de conduzirem os inquéritos coletivos no terreno da história contemporânea renovando a acumulação de problemas como condição para a reflexão, parecem ter tido reflexos na concepção adotada pelo Museu, o “indisfarçável saudosismo de uma época” (SANTOS, *op. cit.* p. 56), ainda se mantém presente, segundo Sepúlveda.

### **3.1 De palácio de verão a museu**

Esquivar-se do calor intenso do Rio de Janeiro e buscar o clima ameno existente na região serrana fez com que D. Pedro I comprasse a Fazenda do Córrego Seco, em 1830 e idealizasse a construção de seu Palácio de Verão, ao qual daria o nome de Palácio Concórdia.

---

<sup>61</sup> Disponível em:

[HTTP://www.museuimperial.gov.br//portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6138Itemid=166](http://www.museuimperial.gov.br//portal/index.php?option=com_content&view=article&id=6138Itemid=166)-Fonte Original. Acesso em: 03.Set.2010.

<sup>62</sup> Lucien Febvre e March Bloch fundaram a Revista Les Annales d’Histoire Économique ET Sociale em 1929.

A abdicação em 1831 e a morte de D. Pedro I em 1834 trouxeram à luz a situação financeira do Império. Desta forma, a Fazenda do Córrego Seco foi destinada aos credores para cobrir as dívidas em testamento de D. Pedro I. Em 1840, por ocasião da maioridade de D. Pedro II, as questões referentes ao inventário e à partilha de bens ainda se arrastavam pelos tribunais, quando o governo brasileiro, resolveu intervir, pagando, na justiça o valor da fazenda que, apesar de incorporada ao patrimônio nacional, ficava pertencendo a D. Pedro II e seus sucessores, marca do regime monárquico: o público e o privado servem-se reciprocamente (NETO, 2006).

Em 1843, o mordomo da Casa Imperial, Paulo Barbosa<sup>63</sup>, apresentou ao imperador o plano de criação da cidade, que se chamaria Petrópolis, cidade de Pedro, como explicou “Lembrando-me de Petesburgo, cidade de Pedro. Recorri ao grego e achei uma cidade com este nome no Arquipélago, e sendo o Imperador D. Pedro, julguei que caberia bem este nome.” (LACOMBE, 1994, p. 156).

Com o decreto Imperial de 16 de março de 1843, ficava estabelecida a edificação de um palácio e a criação de um povoamento. O engenheiro Júlio Frederico Koeler<sup>64</sup>, superintendente da Imperial Fazenda de Petrópolis, ficou encarregado das obras do palácio, cujo local era no então chamado Monte de Santa Cruz. Koeler também ficava responsável pelo povoamento da região, realizado com a chegada dos primeiros colonos alemães que auxiliaram na edificação da cidade. (SODRÉ, 1940)

Iniciada em 1843, a construção do Palácio foi concluída somente em 1856. Entretanto, passou a ser habitado pela Família Imperial desde 1847. A sua arquitetura tem nas colunas do primeiro plano o estilo jônico e no segundo, coríntia bem ao gosto neoclássico.

---

<sup>63</sup> Paulo Barbosa da Silva (1790-1868) fez carreira no Exército e na diplomacia, foi nomeado mordomo-mor da Casa Imperial em 1840. Também exerceu funções políticas como deputado e participou do chamado “Clube da Joana” ou “Facção Áulica”.

<sup>64</sup> Júlio Frederico Koeler (1804-1847) alemão, naturalizado brasileiro e major do Imperial Corpo de Engenheiros, destacou-se na construção de estradas e pelo estímulo à imigração, especialmente alemã. Foi arrendatário da Fazenda do Córrego Seco e foi encarregado pelo mordomo Paulo Barbosa de planejar e iniciar a construção do Palácio Imperial e o povoamento da região. Faleceu devido a um acidente de tiro em Petrópolis. (BRASIL, 1822-1847)

A construção do palácio foi inicialmente realizada por Koeler e, após a sua morte, assumida pelos arquitetos, Joaquim Cândido Guilhodel e José Maria Jacinto Rebelo. O trabalho de estuques da parte interna ficou a cargo do arquiteto e também pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre. Estes eram nomes representativos da arte e da arquitetura da época, reconhecidos pela Academia Imperial de Belas Artes.

No primeiro Anuário do Museu Imperial, intitulado “Dom Pedro I em Petrópolis”, Alcindo Sodré (1940) fez uma descri o do imóvel que tinha um corpo central com sobrado e dois corpos laterais de um só pavimento. No corpo central, a ala esquerda diferenciava-se em suas disposi es da direita, esta última mais rica e detalhada em ornamenta o artística. Suas paredes externas eram grossas com alvenaria de pedras e as divisões internas de mesma alvenaria com reforço de esteios de madeira de lei. O saguão de entrada apresentava piso de mármore de carrara e belga, ao fundo, duas colunas gregas que continham por det rs e ao centro uma porta de madeira gradeada. Os assoalhos, portas, janelas e esquadrias eram de madeiras nacionais: cedro, jacarandá, canela, peroba, pau-cetim e piquiá rosa. Os tetos eram formados por estuques em sua maioria simples, merecendo destaque o teto da sala principal, situada   frente do sobrado, onde se encontravam a coroa imperial, as iniciais de Pedro II, os dragões dos Braganças e alguns desenhos de estilos clássicos europeus. Em meio a essa decora o, entremeavam-se os motivos nacionais, como o ananás, o caju, a pitanga, o araçá e a goiaba. Também no quarto de dormir do casal de imperadores, visualizavam-se no centro do teto uma decora o de papoulas e, nos seus quatro cantos, as iniciais P.T (Pedro e Teresa). O mobiliário era simples, confeccionado, em sua maioria, em mogno, com assentos e recostos de palhinha sem indica o dos imperiais proprietários.

A extensão do terreno era maior da que atualmente constitui os limites do Museu Imperial, posto que nele achavam-se várias edifica es tais como a área de cozinha, dispensa, Casa do Arquivo, Casa dos Seman rios e Casa da Superintendência. No parque imperial encontravam-se árvores frutíferas de espécimes nacionais e de plantas exóticas. Contava ainda com fontes de água e viveiros de aves raras (SODRÉ, *op. cit.*, p. 39).

D. Pedro II passava em média seis meses do ano em Petrópolis, a fim de deixar a Corte no período de verão. Segundo Sodré, o imperador, afora as cerimônias oficiais, “levava uma vida especialmente marcante para si, sua família e sua cidade” (SODRÉ, *op. cit.*, p. 29). O mesmo autor ainda afirmava que D. Pedro II teria uma especial predileção por Petrópolis a ponto de aventar a possibilidade de transferir a capital para a cidade serrana.

[...] em Petrópolis, o imperador parecia um cidadão comum. Vestido de casaca preta, chapéu alto, insígnia do Tosão de Ouro na lapela, passeava pela cidade, colhia flores nos jardins, ia a exposições no Palácio de Cristal, freqüentava as duchas. As crianças às vezes o cercavam. Cumprimentava as pessoas com largos gestos, conversava, trocava idéias com André Rebouças, visitava algum diplomata amigo, como o uruguaio Andrés Lamas. À tarde, misturava-se com o grupo que ia à estação da estrada de ferro para esperar o “trem dos maridos”, isto é, o que trazia de volta quem descia à cidade para trabalhar durante o dia. Um costuma não abandonar nem mesmo na tranqüilidade serrana, o de obedecer a horários e programas rígidos. (CARVALHO, 2007, p. 95)

Antes da construção do palácio em Petrópolis, a Família Imperial passava o período do verão na Fazenda de Santa Cruz, na zona oeste do Rio de Janeiro. Só que, a morte do filho do Imperador, em janeiro de 1850 e a epidemia de febre amarela que atingia a Corte na época, levaram D. Pedro II a escolher Petrópolis como seu destino preferencial. A Princesa Isabel assim descreveu na sua autobiografia inacabada “Joies et Tristesse”, em 1860, a viagem para Petrópolis:

No verão nós nos mudávamos de São Cristóvão para Petrópolis. No Arsenal da Marinha, nós embarcávamos na galeota a vapor de meu pai e passávamos uma hora navegando, por entre ilhas verdejantes e pitorescas, até Mauá, deixando atrás o Pão de Açúcar e a fortaleza de Santa Cruz, no alto do morro, que guarda a entrada do Rio. E, diante de nós, erguiam-se as montanhas denominadas Serra dos Orgãos, cujos cumes lembram tubos de órgãos. Em Mauá, tomávamos o trem e, duas horas depois, estávamos em Petrópolis, nossa residência de verão, uma residência deliciosa: jardins floridos, canais que atravessam a cidade, bonitas casas, colinas cobertas de bosques, montanhas ao longe, algumas de granito, cujos flancos o sol tingia de rubro ao entardecer[...]. (BARMAN, 2002, p. 48)

Petrópolis atraía não apenas a Família Imperial, mas os membros da Corte que passaram a construir suas residências de veraneio na cidade. O próprio D. Pedro II incentivou essa migração ao doar lotes de terrenos próximos ao palácio aos notáveis do Império por serviços prestados ao estado. O povoamento crescia e, em 1857, Petrópolis foi elevada à categoria de cidade, inaugurando sua Câmara Municipal. A subida da serra foi facilitada com a construção da estrada de ferro, obra de Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá. Realizava-se uma viagem em trem confortável, dotado de orquestra e sala de refeições.

A presença da corte fazia de Petrópolis um local político, inclusive com presença de representações diplomáticas estrangeiras, e de uma dinâmica vida social. A cidade crescia e se desenvolvia com as obras de urbanização, colégios e hospitais, o que mudaria a aparência da cidade serrana, dotando-a de ares europeus. Possuía vários palácios além do paço do Imperador: o da Princesa Isabel, o Rio Negro, o Cristal, o Amarelo e o Grão-Pará. Lilia Schwarcz refere-se à aparência de Petrópolis sob o regime monárquico:

A cidade torna-se uma espécie de vila européia, e lá todos vivem como se estivessem na “civilização”. Durante o ano, saraus e a política maçante na corte do Rio de Janeiro; nas férias os bons ventos temperados. Não fossem os serviçais negros, que dividem espaço com os imigrantes alemães, dir-se-ia, que estávamos em uma nova Europa (SHWARCZ, 1998, p.239).

Com a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, e o trabalho de dispersar todas as lembranças que se relacionassem à monarquia, substituindo os símbolos monárquicos pelo republicano<sup>65</sup>, foram tomadas as medidas cabíveis para que toda a Família Imperial deixasse o Brasil.

Carvalho (1987) afirma que todos os estudos históricos têm mostrado que o fim da monarquia no Brasil foi algo rápido demais e cruel. Um fenômeno militar que colocou fim ao poder do Imperador, e executou mudanças radicais para derrubar também os símbolos nacionais, como o hino e a bandeira e até mesmo o termo Corte que foi substituído por Capital Federal.

---

<sup>65</sup> Muito interessante as colocações sobre a produção simbólica da República em CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Os palácios imperiais ou foram ocupados pelo governo republicano ou destinados a novas funções, os bens da Família Imperial foram objeto de leilões públicos.

Francisco Marques dos Santos<sup>66</sup> publicou um artigo sobre o tema no primeiro número do Anuário do Museu Imperial, descrevendo em tom de pesar o leilão do Paço de São Cristóvão, antiga residência nos períodos do primeiro e do segundo Reinado:

Era museu e sepulcro era a impressão geral da majestosa casa. Os salões fechados, ermos, em meia treva apresentavam desolador aspecto. À medida que os leilões se realizavam foram os móveis deslocados e desaparecendo na voragem para o desconhecido, seguindo o fadário das cousas que erram e sofrem vários destinos. No casarão reinava o silêncio. (SANTOS, 1940)

Cumprido ressaltar que, muitos amigos aliados da monarquia aderiram ao regime republicano, mas alguns ainda se mantinham fieis ao ex-imperador acreditando na possibilidade de restaurar o antigo regime. Esse grupo de monarquistas, através da imprensa e de manifestos, tentou organizar movimentos a favor da restauração, tendo como principal ponto de partida a personalidade do imperador D. Pedro II, enaltecendo sua personalidade como dotada de competência, sabedoria, abnegação e autoridade. Mas tal proposta não foi aceita entre os membros da Família Imperial no exílio, que estava mais preocupada em preservar suas propriedades no Brasil. (JANOTI, 1986)

Como a Família Imperial deixou todos os seus bens no Brasil, o Governo Provisório resolveu dar ao ex-imperador a quantia de cinco mil contos de ajuda para seu estabelecimento no estrangeiro. O Governo da República permitiu, inicialmente, a retirada em prazo breve de todos os móveis deixados nos palácios. Mas a recusa do ex-imperador da quantia concedida e a sua exigência das dotações e vantagens às quais teria direito como chefe do Estado, fez com que o governo republicano publicasse em 21 de dezembro de 1889 o decreto de banimento da Família Imperial, com as seguintes considerações:

---

<sup>66</sup> Francisco Marques dos Santos foi um dos diretores do Museu Imperial.



Art. 1º É banido do território brasileiro o Sr. Pedro de Alcântara e sua família.

Art. 2º Fica-lhe vedado possuir imóveis no Brasil, devendo liquidar no prazo de dois anos os bens dessa espécie que aqui possui.

Art 3º É revogado o Decreto n. 2 de 16 de novembro de 1889 que concedeu ao Sr. Pedro de Alcântara 5000\$000 de ajuda de custo para o seu estabelecimento no estrangeiro.

Art. 4º Considerarão extintas, a contar de 15 desse mês as dotações do Sr. Pedro de Alcântara e sua família.

Art. 5º Revogam-se as disposições em contrário (BRASIL, 31/1/1890).

A Família Imperial deixava definitivamente o Brasil desembarcando em Lisboa a 7 de dezembro de 1889. Nesse mesmo ano, faleceu em Lisboa D. Teresa Cristina. E o imperador faleceu em 5 de dezembro de 1891 num quarto do Hotel Belford em Paris. A morte de D. Pedro II teve grande repercussão simbólica e, não obstante a difícil situação financeira que passou a viver, sendo amparado por amigos, seu funeral foi marcado por honras oferecidas a um chefe de Estado pelo governo francês.

O corpo do imperador embalsamado, vestido com o uniforme de general com as fitas das grã-cruzes das ordens brasileiras, foi envolvido na bandeira brasileira e dentro do esquife foram colocados um pouco de terra do Brasil e os ramos de café e fumo, sendo transportado para Lisboa, foi sepultado no jazigo dos Braganças, na Igreja de São Vicente de Fora, ao lado de D. Teresa Cristina.

Vários jornais registraram suas últimas homenagens ao Imperador, como por exemplo O Jornal do Commercio, do Rio de Janeiro<sup>67</sup> que noticiou:

[...]ser conhecido na história como Pedro, o Bom. Em todo caso, a boa memória do seu nome não pode deixar de ser perpetuada no país que por tanto tempo governou, e com tanta benignidade e doçura, tendo cometido tão poucos erros “<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 7/12/1891

<sup>68</sup> Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 8/12/1891

No Brasil, houveram manifestações de pesar, mas foram isoladas. O governo republicano criticou as honras de chefe de Estado oferecidas pelo governo francês ao ex-imperador.

Com a morte do imperador no exílio, não haveria mais ameaça para a restauração da monarquia, dessa forma o governo republicano poderia rever o banimento. Neste momento, começaram as campanhas para revogação do banimento da Família Imperial, ao mesmo tempo em que queriam que os restos mortais do casal imperial, retornassem ao Brasil, o que resultou em 1906 na apresentação de projeto à Câmara dos Deputados sugerindo o fim do banimento. Em 1916, o presidente Venceslau Brás aprovou a proposta do traslado que se realizaria no Centenário da Independência, por meio do decreto nº 4.120 de 3 de setembro de 1920, assinado por Epitácio Pessoa, que revogou o banimento da Família Imperial.

Os restos mortais do casal de imperadores chegaram em 1922, com uma comemoração coletiva, ao mesmo tempo propiciando um retorno simbólico à monarquia, consagrando um novo herói nacional. (ENDERS, 2000, p. 41-62) Os corpos foram para o mausoléu na Catedral de Petrópolis, com a presença do então Presidente Getúlio Vargas. E lá permanecem até os dias de hoje.

Petrópolis estava sem o seu mais ilustre patrono, D. Pedro II, embora a República não tenha significado o seu total ostracismo. Exemplo disto na Revolta da Armada<sup>69</sup>, a capital do Estado do Rio de Janeiro foi transferida de Niterói para Petrópolis. A cidade continuou sendo o destino predileto dos presidentes da República e das elites do novo regime, uma situação que perduraria até os anos de 1960, quando da transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília.

Entretanto, o maior símbolo da monarquia na cidade, o Palácio de Verão do Imperador D. Pedro II, foi abandonado pelo governo da República que escolheu o Palácio Rio Negro como residência de verão.

Neste íterim o prédio do palácio imperial ficou ocupado pelo Colégio Notre Dame de Sion que lá permaneceu até 1908, quando passou a ser utilizado pelo

---

<sup>69</sup> A “Revolta da Armada” foi um movimento de rebelião promovido por unidades da Marinha do Brasil contra o governo do marechal Floriano Peixoto, provavelmente apoiada pelos monarquistas.

Colégio São Vicente de Paulo, no período de 1909 até 1940, quando a partir de então o prédio foi adquirido para instalação do Museu Imperial.

Adaptações no imóvel foram necessárias a fim de abrigar suas novas funções, considerando os vários anos de ocupação dos dois colégios.

A restauração não significou a recuperação das características originais. Colunas foram pintadas, escondendo seu marmorizado, outras tiveram a parte inferior encobertas com argamassa para proteger as quinas de possíveis impactos dos alunos<sup>70</sup>, permanecem até os dias atuais. O seu aspecto externo também não corresponde ao traçado do prédio original, conforme registros iconográficos encontrados no Arquivo Histórico do Museu Imperial. Foram acrescentados detalhes na construção com o objetivo de atender a uma preocupação estética de harmonizar e equilibrar o conjunto da edificação. As duas alas internas eram distintas devido ao fato de terem sido edificadas em etapas diferentes. Num primeiro momento, ao projeto de Frederico Köeler e, posteriormente, ao de Joaquim Cândido Guilhbel. Durante a restauração, as alas internas foram homogeneizadas, inclusive alargando o corredor, assentando clarabóias e construindo mais uma varanda no lado esquerdo, conhecido como ala direita.

Inúmeras instituições públicas auxiliaram na restauração do antigo Palácio de Verão do Imperador D. Pedro II. O Departamento Nacional de Estradas e Rodagem auxiliou no pavimento das alamedas do parque que dão acesso ao prédio. A iluminação foi realizada pelo SPHAN, os jardins, foram reconstituídos em conformidade com seu traçado original, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro participou ativamente da catalogação dos espécimes vegetais. Bebedouros para pássaros foram acrescentados e peixes nas fontes foram colocados. O Serviço Nacional de Caça e Pesca trouxe outros animais decorativos para o parque (BRASIL, 1940).

Enquanto isso, diversos periódicos destacavam o empenho do Presidente Getúlio Vargas com constantes visitas ao longo do processo de recuperação do prédio para abrigar o Museu e já apontava que bens históricos poderiam ser transferidos de outras instituições federais para Petrópolis. Como o momento era

---

<sup>70</sup> O Museu Imperial nos anos 2000 restaurou as colunas internas do segundo andar do Palácio, mas as do andar inferior ainda não foram restauradas.

de promover a formação e a centralização em pleno Estado autoritário, foi criada uma comissão que poderia requerer peças de outras instituições, como o Museu Histórico Nacional, para complementar as coleções do Museu Imperial.

No dia da inauguração, o então Ministro da Educação, Gustavo Capanema, fez referência ao desempenho do Presidente Getúlio Vargas, enfatizando a política pautada de preocupações intelectuais e culturais, comparando-o com Péricles, Augusto e Luís XIV. Com esse discurso estratégico o equiparava com grandes vultos nacionais e internacionais. Ainda segundo o Ministro, o Presidente Vargas, mesmo enfrentando problemas econômicos, não deixou a cultura espiritual do Brasil, agiu com “ [...] o amor de um colecionador particular [...]” (BRASIL, 1843).

A partir daí, o Museu Imperial foi favorecido com recursos significativos nos orçamentos anuais da União, da mesma forma que a liberação de créditos suplementares para a aquisição de objetos que formariam as suas coleções. “[...] caçula aquinhado pela predileção paterna [...]” (MUSEU IMPERIAL, 1956, p. 268)

O objetivo do Presidente Getúlio Vargas foi alcançado, deixou sua marca na política cultural para legitimação do seu governo, que recebeu apoio de intelectuais brasileiros (vários desses intelectuais estavam à frente de cargos públicos), em um contexto político autoritário que se articulava perfeitamente com sua política conservadora e autoritária. Popularizar o passado nacional servia de instrumento estratégico para o nacionalismo, neste sentido, o Museu Imperial contribuiu ao tornar-se um dos museus mais visitados do país.

### **3.2 Museu e as coleções**

O Museu Imperial caracterizado como um lugar de memória objetivou se transformar em documento / monumento da sociedade monárquica, colecionando e conservando objetos desse período específico da história nacional, destinados a constituir um acervo especializado. Para atender a essa finalidade, um dos primeiros critérios de seleção das peças era a sua autenticidade a partir do percurso dos ex-proprietários status de testemunhos de um tempo histórico.

Essa interpretação e atribuição cultural de um 'valor' transforma objetos da vida cotidiana em representantes do passado, tornando-os dignos de serem classificados, conservados e expostos nas salas do museu.

A “função social” dos objetos é explicada por José Reginaldo Gonçalves, (2007, p. 8) na sua visão antropológica, como partes integrantes de sistemas classificatórios, seja no contexto de seus usos sociais e econômicos, seja em seus rituais, seja quando reclassificados como itens de coleções museológicas enquanto patrimônios culturais. São essas as condições de construir o poder de formas específicas de subjetividade individual e coletiva. Ele indica que através do contato com objetos é possível despertar no indivíduo reflexões sobre o universo simbólico neles encerrado, manifestando um vínculo entre o presente e o passado, dotado, portanto, de um potencial de evocação.

O processo de formação do acervo do Museu Imperial implicou na definição de critérios de seleção das peças que deveriam compor as suas coleções.

Como foi apontado anteriormente, o primeiro critério foi o da autenticidade. Eram considerados autênticos os objetos procedentes da época imperial. Neste sentido, foi privilegiada a escolha de objetos que haviam pertencido aos membros da Família Imperial e aos titulares do Império. Para comprovação do histórico de propriedade eram verificadas as inscrições presentes nos objetos, por exemplo, a gravação de símbolos da monarquia: a coroa imperial, os brasões e os monogramas. Também se comprovava a procedência pela pesquisa textual e iconográfica, que indicava que tipos de objetos faziam parte do cotidiano da sociedade monárquica. Analisando o estilo e a estética da época era possível identificar os objetos que eram usados pelos membros daquela sociedade.

Os organizadores do Museu Imperial para selecionar e autenticar os objetos que seriam formadores do acervo do museu utilizaram como fontes especiais para pesquisa: os Livros da Mordomia da Casa Imperial e os Catálogos dos leilões do Paço de São Cristóvão.

Devido ao fato do museu ter sido instalado no Palácio de Verão da Família Imperial, Alcindo Sodr e e seus colaboradores privilegiaram a proposta de recriar os espaços da residência imperial. Considerando que o antigo Palácio de Petrópolis era uma residência simples que não traduziria o esplendor da época

monárquica, o processo de elaboração da memória implicava definir claramente que imagem do passado deveria figurar nas salas de exposições. Terminaram por optar pela produção de espaços que fossem representativos do poder imperial e do “modo de vida” monárquico. Assim, o museu reuniria peças que pertenceram não apenas ao Palácio de Petrópolis, mas aos demais Palácios Imperiais. Inclusive porque após a instalação do regime republicano, esses imóveis haviam sido descaracterizados e seus objetos tinham sido dispersos, após a realização dos leilões do paço de São Cristóvão.

O Museu Imperial preconizou produzir em suas salas de exposições uma representação da sociedade monárquica do século XIX, incorporando aspectos considerados relevantes dessa sociedade. A própria escolha do edifício, de arquitetura simples, se comparado aos palácios europeus, legitimava-o como símbolo da inserção da monarquia na América, pelo Imperador D. Pedro II. Havia a percepção de que em Petrópolis, a vida social monárquica traduziria uma idealização do próprio Império, o de uma sociedade civilizada, espelho da Europa nos trópicos, onde a escravidão, sustentáculo da ordem imperial, diferentemente do Rio de Janeiro era imperceptível.

Considerando a análise de Nobert Elias (1995), a sociedade do antigo regime, a sociedade de corte, tinha na “casa real” o centro da vida social. Este aspecto derivava do caráter patrimonial do Estado absolutista, cujo órgão central era o palácio do rei, que estendia a sua autoridade por todo o seu reino. A estrutura espacial do Palácio expressava a teia das relações sociais, estabelecendo a vizinhança e as distâncias da hierarquia social. A vida na sociedade da corte estava investida de uma dupla função, por um lado, era o equivalente de nossa vida privada; por outro, era o equivalente de nossa vida profissional, era o instrumento de autodefesa e promoção dos homens da corte. Implicava toda uma série de obrigações sociais, de verdadeiros deveres que envolviam todos os seus membros.

A vida monárquica acontecia em torno do imperador e de seus súditos, em especial, da elite dirigente. Essa elite possuidora de títulos nobiliárquicos participava da vida social, atuando na política e exercendo cargos na administração do Estado. Em torno desse grupo transcorriam as relações sociais

e políticas do Império, o que imprimia àquela sociedade o caráter de sociedade de corte.

Na sociedade monárquica, as marcas das distinções sociais apresentavam-se em seus aspectos exteriores, que deviam condizer com a posição na hierarquia social e era condição de prestígio social. Estes sinais exteriores da representação social podiam ser percebidos na arquitetura das habitações, nos objetos, na vestimenta e na etiqueta. Conforme Nobeit Elias (1995, p. 38) “[...] a diferenciação dos aspectos exteriores da vida para vincar a diferenciação social, a representação da posição social pela forma, não são características apenas das habitações, mas de todos os aspectos da vida de corte.”

Na interpretação de Ilmar Mattos (1990), o principal aspecto da sociedade imperial era a divisão clara e inconciliável entre os homens brancos e livres e, os negros e escravos: “[...] três seguintes classes: a dos brancos e, sobretudo daqueles que por sua posição constituíam o que se chama a boa sociedade; a do povo mais ou menos miúdo; e finalmente a dos escravos. [...]” Os primeiros, formavam a “boa sociedade” (ELIAS, 1995) e constituíam a classe dirigente do Estado Imperial. Por outro lado, não se pode deixar de fazer menção que a massa de escravos que estava submetida ao domínio da “boa sociedade”, era o sustentáculo econômico.

A construção da imagem do Império do Brasil devia selecionar os símbolos da sociedade monárquica que figurariam, de forma idealizada, nas salas do museu. Nele predominavam os personagens e os valores da “boa sociedade”, deixando ausente a escravidão e outros menos privilegiados da época. A representação do império no Museu Imperial coloca-se no duplo sentido do conceito de representação, definida por Roger Chartier (2002, p. 163-180): de tornar presente uma ausência, ou seja, a de um passado monárquico já morto e, a da auto-apresentação, o império civilizado.

Deste modo, o regime monárquico, ao conciliar poder pessoal e político personificando-o na figura do imperador, criava a identificação entre as esferas pública e privada. Este aspecto caracterizava a conformação do espaço do palácio imperial. Nele transcorria a vida privada da família imperial e, também, aconteciam os atos do poder político. Esse contexto explica o acervo do museu

formado a partir da coleta de objetos que fizessem referência à vida pública e privada do soberano.

No exílio, D. Pedro anotava toda a sua rotina em seu diário, até mesmo os assuntos publicados na imprensa européia e brasileira.<sup>71</sup> (BRASIL, 1840-1891). Registrou a morte da Imperatriz, os acontecimentos na República do Brasil, o decreto de banimento, os confiscos dos seus bens, a dedicação às letras e às ciências, fortalecendo o perfil de erudito, até a sua morte em 5 de dezembro de 1891. E as coleções do Museu Imperial, incluem entre seus itens muitos destes documentos.

A instituição ficou assim determinada em recolher objetos provenientes da sociedade monárquica, dando ênfase ao governo de D. Pedro II, em âmbito nacional e também referente à história de Petrópolis, pelo fato da cidade ter sido criada pelo imperador e encontrado seu apogeu nos anos do Segundo Reinado.

O acervo do Museu Imperial é composto por coleções de objetos da sociedade monárquica. Esses objetos pertenceram aos membros da família imperial e aos titulares do império, poucos representam as demais classes sociais que disputaram o mesmo espaço social.

Os construtores da história da humanidade são muitos, são plurais, são de origens diversas. Inúmeras vezes defendem ideias e projetos opostos, o que é peculiar à heterogeneidade do mundo em que vivemos. Seus pensamentos e ações traduzem, na multiplicidade que lhes é inerente, a maior riqueza do ser humano: a alteridade, que é a referência de diferentes identidades, etnias, culturas, nações, religiões, sociedades, gêneros, ideologias, traduzindo a diversidade do potencial criativo do ser humano nas mais diferentes áreas de atuação.

Os historiadores preocupados com o que tem sido chamado de vida social dos objetos – ou mais exatamente, com a vida social dos grupos, revelada por seu uso dos objetos – confiam profundamente em evidências tais como descrições de viajantes (que nos dizem muito sobre a localização e as funções de

---

<sup>71</sup> O Arquivo Histórico do Museu Imperial possui os diários do Imperador D. Pedro II, constituídos em seu conjunto de 43 cadernetas, perfazendo 51 anos – 1840 a 1891, data de sua morte.



determinados objetos) ou inventários de propriedades, acessíveis à análise por métodos quantitativos. (BURKE, 1992, p. 28-29)

Todos os objetos são registrados no “Livro de Registro”<sup>72</sup>, com a indicação do registro geral, que são os identificadores referentes a cada um dos itens do acervo e contendo dados como: propriedade da União; a forma de aquisição (transferência, encontradas, doação ou compra) e o número do processo. Também são indicadas as características das peças, o seu estado de conservação e o valor atribuído (financeiro). Os mesmo dados de natureza física, contextual e documental sobre cada peça fazem parte de outros documentos que compõem os arquivos administrativos do Setor de Museologia do Museu Imperial, onde estão catalogadas todas as peças do acervo, organizadas em fichas individuais, contendo todos os dados acima, além de fotografia e a localização no circuito expositivo.

Visando demonstrar a classificação dos objetos que compõe as coleções do acervo museológico, foi elaborado um quadro abaixo com dados organizados a partir das informações fornecidas pelo Museu Imperial ao IBRAM em seu último arrolamento, realizado em janeiro de 2011<sup>73</sup>.

Quadro 1 – Relação das categorias museológicas do Museu Imperial com seu respectivo arrolamento.

<b>CATEGORIA</b>	<b>ARROLAMENTO</b>
<b>Alfaias</b>	<b>103</b>
<b>Armaria</b>	<b>122</b>

---

<sup>72</sup> O Livro de Registro do Museu Imperial tem por objetivo controlar todos os bens mensuráveis em dinheiro que pertence à União, só que no Museu Imperial os dados constantes desse Livro não foram atualizados, ou seja, eles permanecem com os dados da época de entrada na instituição. A Guarda do Livro é de responsabilidade do Setor de Patrimônio da Coordenadoria Administrativa do Museu Imperial.

<sup>73</sup> Parte do acervo iconográfico do Museu Imperial foi transferindo para o Arquivo Histórico, reduzindo assim, o número de peças sob a guarda do Setor de Museologia, inicialmente computado em 9.000 peças.

<b>Arneses</b>	<b>42</b>
<b>Artesanato</b>	<b>39</b>
<b>Cerâmica</b>	<b>1046</b>
<b>Diversos</b>	<b>624</b>
<b>Escultura</b>	<b>123</b>
<b>Heráldica</b>	<b>30</b>
<b>Iconografia</b>	<b>831</b>
<b>Indumentária</b>	<b>731</b>
<b>Insígnia</b>	<b>307</b>
<b>Instrumento musical</b>	<b>09</b>
<b>Luminária</b>	<b>85</b>
<b>Mobiliário</b>	<b>570</b>
<b>Numismática</b>	<b>1720</b>
<b>Ourivesaria</b>	<b>315</b>
<b>Prataria</b>	<b>413</b>
<b>Relógios</b>	<b>45</b>
<b>Sigilografia</b>	<b>48</b>
<b>Tabaqueiras</b>	<b>36</b>
<b>Viatura</b>	<b>18</b>
<b>Vidro</b>	<b>585</b>
<b>TOTAL GERAL</b>	<b>7842</b>

É importante registrar que o Museu Imperial ainda utiliza desde a sua criação as mesmas categorias para a constituição das suas diversas tipologias de objetos existentes em seu acervo museológico, não tendo adaptado o esquema classificatório proposto pelo Thesaurus para Acervo Museológico (FERREZ,

1987) criado nos anos de 1980, para o controle da terminologia utilizada para designar os objetos, num sistema de classificação e denominação de artefatos, por meio de um critério básico de função primária.

As peças consideradas mais preciosas e de maior relevância no acervo são as que representam o poder imperial. E os destaques são as coroas originais de D. Pedro I e de D. Pedro II, os cetros, o manto e o trono. O conjunto desses objetos, pelo seu caráter simbólico e evocativo, apresenta significado impar para a instituição dedicada à memória do império, contribuindo para legitimar e valorizar o seu acervo museológico.

Em termo financeiro e simbólico, a coroa imperial de D. Pedro II é a peça mais valiosa. Povoia o imaginário social, produzindo como já citado anteriormente, uma cultura híbrida (CANCLINI, 1998), que evoca sentimentos nas camadas mais populares. Em ouro cinzelado, composta de 640 brilhantes e 100 pérolas, pesando 1856g, foi confeccionada por Carlos Marin, ourives da Casa Imperial, para a sagração e coroação do Imperador. Após o fim do regime monárquico, esta peça foi contraída pelo governo da República, ficando depositada no Tesouro Nacional até ser transferida para o museu.

O cetro de D. Pedro I, que também foi usado pelo imperador D. Pedro II, é manufaturado em ouro, com a medida de 2,05m de altura, rematado por um dragão, o símbolo dos Braganças, cujos olhos continham dois pequenos brilhantes. A este cetro acrescenta-se outro exemplar, um pequeno de D. Pedro II, em marfim e bronze cinzelado e dourado a fogo, com 1,40m de altura. Foram incorporados ao acervo do Museu Imperial por intermédio de transferência do Tesouro Nacional e do Museu Histórico Nacional. Inicialmente foram expostos na Sala das Joias e, atualmente, na Sala da Coroa.

O manto imperial de D. Pedro II, confeccionado em veludo verde bordado a ouro e murça de papos de tucano, foi executado para a coroação, em 18 de junho de 1841, por Rosa Alexandrina de Lima. Este manto foi transferido do Museu Histórico Nacional e colocado em sala especial conhecida como a Sala do Manto.

A reunião do maior número possível de peças, incluindo a coleção de berços da Casa Imperial, uma coleção significativa de porcelana, cristais, joias, indumentárias, leques, condecorações, moedas, mobiliário, pinturas a óleo, litografias, de estampas, fotografias, seguindo a temática dos principais

personagens e cenas históricas da monarquia, bustos, estatuetas, esculturas, miniaturas, tapetes, lustres, armaria etc, esteve sempre orientada pela visão de representar o poder dominante, ou seja, as elites imperiais. Neste sentido, são considerados objetos nobres de uso cotidiano da nobreza brasileira e originários de fabricantes conhecidos e importantes no Brasil e no exterior.

Somente um terço desse acervo encontra-se em exposição, o restante encontra-se distribuído em três reservas técnicas.

Todos os objetos que traziam as marcas da sociedade monárquica, inscritos em seus detalhes os sinais indicativos do luxo da elite social, e seguindo os portes das cortes européias foram dispostos nos ambientes do Museu na tentativa de recriar a ambiência da época.

As coleções do Museu Imperial foram formadas por objetos que demonstravam o luxo e o requinte da “boa sociedade” do Império. Esta vivia em torno do imperador D. Pedro II, estabelecendo redes de interdependências entre seus membros, compartilhando uma cultura, que os identificava como parte da elite imperial, diferenciando-os do restante da sociedade.

Deste modo, a monarquia brasileira implantada nos trópicos, ao eleger como modelo as cortes européias, adquiria em sua aparência o aspecto de sociedade civilizada, cujo principal representante era o Imperador e sua família.

[...] A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação dos bens culturais reificados nos produtos ingleses e franceses [...] Roupas elegantes para senhoras, sem esquecer os enchementos, que permitiam milagres arredondando partes sem forma do corpo. O ramallete nas mãos das damas, o charuto para os homens, os bailes nos cassinos, entre Gros grains (gorgorões), filós, fios de ouro, plumas, rendas de Bruxelas e da Inglaterra, enfim, aí está toda uma terminologia que revela uma descoberta fundamental: a vida da corte [...] (SCHWARCZ, 1998, p. 240)

Tem-se que considerar que a criação do Museu Imperial, bem como a formação do seu acervo, permitiu que muitos dos objetos da Família Imperial, que se encontravam dispersos pelo país ou mesmo no exterior, pudessem retornar

para a cidade de D. Pedro II<sup>74</sup>. A política do regime republicano, nos primeiros anos, provocou essa dispersão. Os objetos vendidos nos leilões, em 1890, foram parar nas mãos de colecionadores particulares, de antiquários, enquanto outros foram destinados às repartições públicas.

Os descendentes da família Imperial também contribuíram com doações, como a berlinda de aparato do Imperador D. Pedro II, encontrada no Castelo d'Eu, dois berços da família e a significativa documentação da "Casa Imperial".(BRASIL, 1941, 1948, 1950). Em relação a outros doadores, as doações dos descendentes da Família Imperial foram pequenas, conforme os registros catalográficos que indicam os nomes de colecionadores, antiquários, historiadores, militares, políticos, descendentes da nobreza e de famílias tradicionais.

A história da aquisição de cada peça, a denominada procedência, o histórico de propriedade, pode ser vista nos processos existentes nos arquivos administrativos do Museu Imperial, permitindo acompanhar as tramitações legais que possibilitaram à aquisição de objetos provenientes da sociedade monárquica.

As transferências de peças das instituições públicas foram fundamentais para a organização do acervo do Museu Imperial. A instituição que necessitou que as negociações fossem mais intensificadas foi o Museu Histórico Nacional. Gustavo Barroso, então diretor do Museu Histórico Nacional, não queria perder objetos considerados valiosos e integrantes das coleções do museu que criara. Foram necessárias várias intervenções do diretor do SPHAN, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema e outras produzidas pessoalmente pelo Presidente Getúlio Vargas para intermediar a questão.(BRASIL, 1940)

Não se pode deixar de destacar que a relutância de Gustavo Barroso em aceitar as transferências das peças para o Museu Imperial, criou desconforto na relação das duas instituições, em razão da legitimidade de conservar a memória do Império Brasileiro.

A criação do Museu Imperial, com o incentivo do Presidente Getúlio Vargas, sinalizou para Gustavo Barroso a possibilidade de o Museu Histórico

---

<sup>74</sup> Constam das Coleções do Arquivo Histórico do Museu Imperial, as correspondências do Imperador, bem como, os seus registros diários, onde se pode verificar o quanto o Imperador gostava de Petrópolis.

Nacional perder sua posição de principal instituição museológica do país que, até então, principal responsável pela guarda de peças do período monárquico brasileiro.

Assim, o Museu Imperial se tornou o espaço por excelência da consagração dos objetos produzidos na sociedade imperial ao exercer a função de conservar os bens simbólicos da sociedade monárquica. Este aspecto possibilitou que essas coleções se tornassem públicas, dando-lhes novo status, o de patrimônio da nação, símbolos da sociedade imperial.

## **4 COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS: CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO**

#### 4 COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS: CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

No decorrer deste capítulo pretende-se identificar e analisar como as ações de conservação e restauração, são interpretadas e praticadas no Museu Imperial, a partir de exemplos de tratamentos, com metodologias diferentes que podem ser percebidas com base na teoria de Cesare Brandi.

Embora o Museu Imperial tenha sido criado em 1940, o Laboratório de Conservação e Restauração somente foi instituído oficialmente em 1975, mediante a Portaria Ministerial nº 487, de 07 de outubro de 1975<sup>75</sup>, como uma Seção de Conservação e Restauração subordinada à Divisão de Museologia da Coordenadoria Técnica.

Na busca por informações nos arquivos administrativos do museu, referente a esse setor, constatou-se que o laboratório já funcionava desde 1958<sup>76</sup>, primeiro em uma sala, no prédio da Ucharia, onde hoje está instalada a Sala da Segurança, depois, ocupando uma das Casas que era moradia de zeladores, atualmente Casa de Chá, e somente a partir do ano de 1992 passou a ocupar as atuais instalações que também compunham as residências dos Zeladores do Museu.

A proposta de abrir um Laboratório no Museu Imperial, segundo relatos da Sr<sup>a</sup> Dora Maria Pereira Rego Correia Bordalo<sup>77</sup> aliou interesses pessoais do Professor Edson Motta, que constantemente estava na cidade, por ter residência de campo, e do Museu que, à época, já detinha um representativo acervo, necessitando de ações pontuais de conservação e restauração.

Infelizmente não podemos constatar tais fatos, pois é praticamente inexistente a documentação nos Arquivos Administrativos do Museu Imperial e

---

<sup>75</sup> Pasta de Regimento Interno e seus anexos. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

<sup>76</sup> Informações contidas na Pasta Funcional da Servidora Alcinda Glória dos Santos, primeira funcionária lotada no Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, que trabalhou no Museu de 1948 a 1992. Veio a falecer em 2008. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

<sup>77</sup> Depoimento de Dora Maria Pereira Rego Correia Bordalo, funcionária do Museu Imperial que, exerceu vários cargos no Museu Imperial, entre eles, os de Chefe do Serviço Técnico e por último, Chefe do Serviço Administrativo entre os anos de 1945 a 2007.



Noronha Santos do IPHAN, no Rio de Janeiro, acerca do processo de estruturação do setor no Museu Imperial<sup>78</sup>.

Mas, por meio da pasta funcional da primeira servidora do Setor, Sr<sup>a</sup> Alcinda Glória dos Santos, foi possível estabelecermos uma relação da sua formação com a política de preservação adotada pelo SPHAN, na Gestão de Edson Motta<sup>79</sup>, considerado como “o pioneiro da Restauração no Brasil”<sup>80</sup>, à frente do Setor de Recuperação de Pintura, Escultura e Manuscritos do SPHAN.

CERTIFICO que, ALCINDA GLÓRIA DOS SANTOS, Zeladora, nível 7-A, do M.E.C., com exercício no Museu Imperial de Petrópolis, estagiou, durante 2 (dois) anos consecutivos, para fins de estudos de restauração e conservação de quadros, gravuras e documentos, no Atelier de Restauração da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tendo demonstrado capacidade, aplicação e o melhor aproveitamento nos estudos teóricos e práticos que lhe foram ministrados.

O aprendizado foi organizado nos moldes do programa da Cadeira de Teoria e Conservação da Pintura, sob minha responsabilidade, da Escola Nacional de Belas Artes. [...] A colaboração da funcionária Alcinda Glória dos Santos, tem comprovação nos inúmeros trabalhos executados em obras de valor pertencentes ao acervo do Museu Imperial, notadamente em quadros, gravuras e documentos.<sup>81</sup>

Apesar da interação do Museu Imperial com o Setor de Conservação e Restauração do SPHAN, onde Edson Motta permaneceu até dezembro de 1976, propondo vários projetos no que concerne a restauração de pintura de cavalete, papel, imaginária, quais sejam: melhoria na infra-estrutura técnica, publicação de

---

<sup>78</sup> Os “Relatórios das Principais Ocorrências do Museu Imperial” e os “Ofícios”, referentes aos anos de 1950 e 1960, enviados ao Ministro Clóvis Salgado – Ministro da Educação e Cultura, pelo Diretor do Museu Imperial, não fazem nenhuma menção ao setor de conservação e restauração.

<sup>79</sup> A gestão de Edson Motta foi de 1945 a 1976, conforme relatado no Capítulo 3 desta dissertação.

<sup>80</sup> Claudia Philippi em sua dissertação de mestrado apresenta as considerações sobre a importância de Edson Motta para a restauração no Brasil. Vide “Edson Motta: Le pionier de la restauration au Brasil”. SCHARF, Cláudia Philippi. Le développement de La restauration au Brésil de 1937 a 1980: Le approches contradictoires de La politique culturelle par rapport à La protection Du patrimoine. Université Du Québec à Montreal. 1997. (Dissertação de Mestrado)p.49

<sup>81</sup> Abaixo do certificado datado de 6 de janeiro de 1964, encontra-se a assinatura de Edson Motta, sobre os seguintes dados: Prof. da Cadeira de Teoria e Conservação da Pintura da E.N.B.A – U.B. Conservador do Patrimônio Hist. E Arts. Nacional. Documento constante da Pasta Funcional da servidora Alcinda Glória dos Santos. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

literatura especializada, elaboração de projetos nos quais se verifica a preocupação com a área científica e com a formação profissional<sup>82</sup>, o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu sempre foi privado de infra-estrutura adequada. Em momentos excepcionais chegou-se a dois técnicos e, atualmente, somente um técnico atende às demandas das ações de preservação – conservação e restauração do significativo acervo bibliográfico, arquivístico e museológico. Essa dificuldade de recursos técnicos e orçamentários foi registrada por Alcinda Glória dos Santos, em 1992, por ocasião da sua aposentadoria.

[...] Infelizmente nem todos os homens públicos do nosso país têm visão dos nossos valores históricos ou artísticos e, por isso, malgrado todo o empenho e esforço de alguns Diretores e Assessores – como, no caso, o nosso Museu – o Laboratório de Restauração nunca recebeu um aparelhamento condigno que atendesse as necessidades da profissão para aprimorar técnicas de restauro onde fosse possível apresentar todo o potencial de conhecimento acumulados em mais de 30 anos de profissão dos quais 25 foram passados ao lado do prof<sup>o</sup> Edson Motta, de saudosa memória, e a quem devo reverenciar pelo carinho e dedicação pelo qual sempre me tratou[...] Lastimo sinceramente não ter podido aplicar todos os recursos técnicos que me foram ministrados pelo Mestre Edson Motta, no acervo do Museu Imperial, sabendo o quanto esses estudos poderiam ter sido úteis ao Patrimônio deste Museu.<sup>83</sup>

Após o ano de 1995, o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, promoveu uma adaptação do espaço físico, conseguiu uma estrutura um pouco mais modernizada. Alguns projetos foram financiados pela iniciativa privada, com a legislação de incentivos fiscais – PRONAC/Ministério da Cultura, mas ainda assim, não foram suficientes para estruturar solidamente o setor.

Mas foram poucos os projetos que se destacaram, sendo possível evidenciar: Projeto de gases inertes, desenvolvido pelo Cientista/Restaurador Norte Americano - Richard Steban Trucco, executado durante os três anos (1994,1995 e 1996) em que estive como bolsista no Brasil, que contou com o

---

<sup>82</sup> Não foram localizados dados que comprovem a execução e o resultado desses projetos.

<sup>83</sup> Carta de Alcinda Glória dos Santos, dirigida a Diretora do Museu Imperial, por ocasião da sua aposentadoria em 1992. Pasta Funcional de Alcinda Glória dos Santos. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

apoio da White Martins; Higienização e Acondicionamento do Acervo Bibliográfico e Arquivístico, apoiado em suas duas versões, uma em 1994 e a outra no ano 2000, pela Fundação Vitae e, mais recentemente, em 2010, o financiamento para a execução do Plano de Gerenciamento – Conservação e Restauração da Berlinda de Aparato do Imperador D. Pedro II.

Por outro lado, o Laboratório ainda mantém as dificuldades de outrora em relação aos poucos recursos técnicos, físicos e orçamentários, o que impossibilita a ampliação do espaço, inadequado para tratamento dos objetos das coleções, aquisição de materiais específicos, aquisição de equipamentos mais atualizados; contratação de instituições especializadas para realização de testes químicos ou físicos, etc.

Cumprido ressaltar que, com as mudanças políticas ocorridas nos últimos anos, como a criação do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, a expectativa de ampliação do quadro funcional do Laboratório foi em vão. O Edital nº 1, de 13 de janeiro de 2010<sup>84</sup>, relativo ao “Concurso Público de Provas e Títulos para Provimento de Cargos de Nível Médio e de Nível Superior”, não contemplou nenhuma vaga (foram oferecidas duzentos e noventa e quatro) para profissionais da área de conservação e restauração, nem mesmo as de nível intermediário.

Outra convocatória, do IBRAM, de nº 2011/1<sup>85</sup>, que dispõe sobre o Intercâmbio Acadêmico Brasil-Cuba na área de conservação, foi direcionado somente aos estudantes dos cursos de Museologia, não possibilitando que alunos dos cursos de Bacharelado em Conservação e Restauração participassem em igualdade. “Poderão inscrever-se no Programa de intercâmbio Brasil-Cuba os estudantes de graduação na área da museologia, da rede pública ou privada [...]”.<sup>86</sup>

Para além das dificuldades ora citadas, considera-se ainda, que o Museu não dispõe de normas internas que estabeleçam as diretrizes de atuação na área de conservação e restauração, nem o seu órgão superior hierárquico, ficando a

---

<sup>84</sup> Disponível em: <http://ww6.funcab.org/arquivos/IBRAM2010/edital.pdf>. Acesso em: 10.Jan.2010.

<sup>85</sup> Disponível em: [http://www.museus.gov.br/IBRAM/doc/intercambio/edital\\_intercambio.pdf](http://www.museus.gov.br/IBRAM/doc/intercambio/edital_intercambio.pdf), Acesso em: 10.Jun.2010.

<sup>86</sup> Idem.

cargo de cada técnico definir sua ação de acordo com a formação profissional, o que geralmente conduz a diferentes formas de atuação.

#### 4.1 Critérios e metodologias de intervenção

Do momento da criação do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, até o ano de 1992, os critérios e métodos utilizados estavam relacionados com as orientações estabelecidas pelo pintor premiado que dedicava-se a conservação de obras de arte, inicialmente no Museu Mariano Procópio e depois como conservador do SPHAN, Professor Edson Motta, já mencionado anteriormente.

Em 1945, Edson Motta, obteve uma bolsa de estudos pela Fundação Rockefeller a fim de realizar estágio no *Fogg Art Museum* da Universidade de Harvard<sup>87</sup>, mas antes, passa por um período preparatório de seis meses, estudando a língua inglesa e química, permanecendo até o ano de 1947, tendo a oportunidade de estudar com renomados professores do *The Center for Conservation and Technical Studies*<sup>88</sup>.

Ao retornar ao Brasil, a partir de 1948, a atuação de Edson Motta ficou voltada para um aparato mais técnico, afastado do empirismo de quando assumiu o cargo de conservador no SPHAN. Emprega a terminologia “laboratório”<sup>89</sup> para os ambientes onde se desenvolve os trabalhos de conservação e restauração, ao invés de “Atelier” e utiliza como literatura de referência várias publicações norte-americanas, dentre elas a mais destacada é a de Morton Bradley Júnior “*The treatment of pictures*” (BRADLEY JR, 1950), apropriando-se de uma metodologia de trabalho então vigente nos Estados Unidos (MOTTA, 1973).

---

<sup>87</sup> O Fogg Art Museum, criado em 1895, é o mais antigo museu da Universidade de Harvard, em Cambridge, Massachusets.. <http://www.harvardartmuseums.org/>. Acessado em 10.jan.2010.

<sup>88</sup> The Center for Conservatyion and Technical Studies criado em 1928, pelo Diretor do Fogg Museum, Edward W. Forbes, é considerado o mais antigo centro de conservação, pesquisa e treinamento dos EUA

<sup>89</sup> Arquivo Noronha Santos – IPHAN. Série: Centro de Restauração de Bens Culturais, Caixa 11, Pasta 03. Relatório das atividades do Laboratório da Biblioteca 1948-1950, Rio de Janeiro, 06.nov.1950.

Outro destaque para as relações estabelecidas entre Edson Motta e o Museu Imperial, além do treinamento profissional, é a execução de diagnósticos em peças do acervo emprestadas a outros órgãos da administração federal, como exemplo: o empréstimo dos três quadros a óleo à Presidência da República e ao Grupo do Batalhão D. Pedro I, sediados em Brasília, ocasião em que o Diretor do Museu Imperial solicita apoio para Edson Motta realizar a vistoria.(BRASIL, 1971).

A experiência de Edson Motta nos Estados Unidos, aliada à sua experiência acadêmica, iniciada no ano de 1951, na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, onde ministrou a disciplina de Teoria, Conservação e Restauração de Pintura, cadeira por ele criada, demonstra a importância de tratamentos voltados para um aporte de métodos fundamentados por referenciais teóricos de respeitabilidade, o que lhe permitiu ministrar diversos cursos em âmbito nacional e internacional.<sup>90</sup>

Edson Motta juntamente com Maria Luiza Salgado elaborou pioneiros trabalhos no campo da conservação e restauração, como: “O Papel: Problemas de Conservação e Restauração” (MOTTA, 1971), onde abordam aspectos da história do papel, o estudo dos elementos da constituição material do papel, os agentes de deterioração, técnicas de clareamento, reconstituição do suporte, conservação de papel. Em outras “Restauração de Pinturas – Aplicações de Encáustica”(MOTTA E GUIMARÃES, 1973) e “Restauração de Pinturas em Descolamento”(MOTTA, 1969), ele aborda a problemática dos descolamentos da pinturas a óleo, a partir das pesquisas realizadas no Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas, Talhas, Códices e Impressos do SPHAN. Em “Restauração de Pinturas – Aplicações da Encáustica”, ele apresenta um método de reintegração cromática caracterizado pelo uso da cera como aglutinante dos pigmentos.

Dessa forma, Edson Motta permitiu mudar as concepções iniciais praticadas no Brasil, em que os museus capacitavam seus próprios restauradores oriundos de uma formação prévia em ofícios artísticos, segundo Philip Ward (1985, p. 35). Pode-se notar também que, no âmbito brasileiro, a formação em

---

<sup>90</sup> Edson Motta ministrou diversos cursos na Escola de Belas Artes da Bahia, de Pernambuco, Biblioteca Nacional do Peru, constantes do Curriculum Vitae. (BRASIL, 1976).

conservação e restauração consistia, invariavelmente, em uma intensa experiência prática nos museus.

Isso pode ser confirmado pelos escritos de Gustavo Barroso, a frente do Curso de Museus do MHN, que tinha em seu público alvo a maioria dos profissionais que já atuavam nas instituições museológicas e que buscavam formação especializada em diversas áreas dos museus, dentre elas a restauração, a partir da cadeira de Técnica de Museus, por ele ministrada.

Gustavo Barroso publicou também o livro, em dois volumes, contendo “noções de Organização. Arrumação, Catalogação e Restauração; [...]” e um Capítulo, intitulado “Como se fazem restaurações”, abrangendo os aspectos dos monumentos edificados e das relíquias e objetos. (BARROSO, 1953)

A partir do ano de 1995, Claudia Regina Nunes assumiu o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial e reformulou as práticas teóricas conceituais, com as teorias praticadas pelos Norte Americanos, especificamente a *States University of New York*, representada pelo seu departamento *Fashion Institute of Technology*<sup>91</sup>, até o ano 2000, quando ocorrem novamente mudanças na forma de atuação do setor que permanecem até os dias atuais.

As diretrizes atualmente em prática nas ações de conservação e restauração, no âmbito do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, são inicialmente as regidas pelo *Istituto per l'Arte e Il Restauro* em Florença,<sup>92</sup> na Itália. Seu princípio básico é o de que as ações de tratamento dos bens patrimoniais são uma experiência dinâmica em constante evolução através da interação e confrontação entre várias culturas e escolas de pensamento, afinada com a teoria definida por Cesare Brandi (2004) que considera como fundamental, em qualquer ação nos objetos, a manutenção de sua integridade, histórica, científica e estilista.

A pesquisa histórica realizada no Laboratório até o ano de 2008 era desvinculada de um caráter metodológico não havendo a participação de historiadores, o que acarretava somente a transcrição de dados constantes nas Fichas Técnicas do Setor de Museologia. A ausência de reflexão sobre a prática da pesquisa e suas possibilidades de investigação sobre a obra de arte,

---

<sup>91</sup> Pasta Funcional da servidora Claudia Regina Nunes. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

<sup>92</sup> Pasta Funcional da servidora Eliane Marchesini Zanatta. Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

inviabilizavam um conhecimento histórico pormenorizado, predominando a consulta aos registros das fontes documentais e iconográficas.

A preocupação do Laboratório é a de estabelecer um planejamento, no qual os dados sobre o acervo a passar por alguma intervenção seja inicialmente diagnosticado de forma meticulosa, onde a análise das características físicas, o histórico ambiental, as intervenções anteriores, conjuntamente com o parecer descritivo e o analítico, proporcione uma estratégia consciente das conseqüências e da responsabilidade para com as gerações futuras, entendendo que o patrimônio cultural que recebemos como herança e testemunho para o conhecimento da história da humanidade.

Desta forma, os efeitos de uma ação impensada, mesmo que pequena ou de curta duração, devem ser analisados como relevantes, no sentido de que afetam a essência da obra de arte, o que, por sua vez, poderá afetar sua existência e a sua valorização no futuro. Por este motivo, é necessário ter todas as informações sobre os vários métodos de intervenção, assim como manter regularmente contato com outras instituições governamentais e organismos que atuam diretamente com pesquisas científicas, como, por exemplo, o CECOR/UFMG e o ICOM-CC, para adquirir e/ou trocar informações.

Constitui fator imprescindível para cada ação de conservação ou restauração, a documentação que é gerada para o acompanhamento de todas as atividades desenvolvidas no laboratório, bem como, o registro fotográfico e esquemático do objeto, antes, durante e após o tratamento.

Enfim, todo o trabalho de intervenção realizado pelo laboratório do Museu imperial é conduzido pela premissa definida por Cesare Brandi e recitada pelos documentos patrimoniais, de que a restauração não deve ultrapassar os limites da unidade estética e histórica do objeto cultural. Mas lembrando que os documentos patrimoniais, que agregam conceitos de destacados especialistas mundiais, não constituem normas técnicas, são simplesmente recomendações.

É importante observar que o clima úmido de Petrópolis é também um obstáculo constante a vencer. Afinal, as técnicas e materiais empregados na conservação e restauração como referenciais nacionais / internacionais, nem sempre podem ser empregados no museu com a mesma eficácia. Neste contexto, a bibliografia especializada e muitas práticas observadas em outras

instituições tornam-se extremamente teóricas e de pouca aplicabilidade à realidade do Museu, pela falta de recursos e de estrutura laboratorial.

#### **4.2 Avaliação dos meios utilizados para subsidiar as intervenções**

Para avaliar as condições em que o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial estabelece os seus critérios e métodos de ação, fundamentamo-nos nas proposições de Cesare Brandi que são essencialmente a busca do restauro crítico, através da Estética e da História. A restauração deve ser entendida como “momento metodológico do reconhecimento [...]” (BRANDI, 2004, p.30)

O “reconhecimento” na Teoria de Brandi é um ato com origens na fenomenologia, deve ser visto de forma profunda e complexa deixando-se penetrar no objetivo e no processo que a produziu, examinando-a em sua plenitude formal, buscando, por assim dizer, sua realidade ontológica. Por isso, para Brandi uma obra de arte não se compreende se reconhece, pois o que se reconhece é o inteiro processo que a produziu. Esse modo particular do existir da obra, que Brandi denomina “*astanza*”, é o ser no mundo do objeto, que se repete toda vez que a obra é reconhecida, havendo possibilidade contínua do reconhecimento ao longo do tempo. E é esse reconhecimento que faz do objeto seja ele qual for, uma obra de arte, processo que não é imediato, mas extremamente complexo, reconhecendo o objeto na plenitude de sua herança formal, de sua estrutura ontológica.

Tal processo de “reconhecimento” da obra de arte é, segundo Brandi, “[...] reconhecimento duplamente singular, seja pelo fato de dever ser efetuado pela vez por um indivíduo singular, seja por não poder ser motivado de outra forma a não ser pelo reconhecimento que o indivíduo singular faz dele.” O que não significa que a intervenção seja, por isso, um ato individual, pelo contrário, Brandi se esforça para demonstrar a importância de afastar a restauração do empirismo e da arbitrariedade com o intuito de vinculá-la ao processo histórico-crítico. Pela própria definição de Brandi, a metodologia da restauração conduz ao trabalho interdisciplinar, mesmo que a parte operacional seja executada por uma única pessoa. Afastar do empirismo, vincular a uma crítica, tudo isso leva a definição de



Brandi de que a restauração não é apenas o reconhecimento, é o “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro” (Idem), metodologia que é vinculada à estética e à história.

São percebidas tais atitudes na organização que Brandi imprimiu ao Instituto Central de Restauo em Roma. A organização do Instituto foi baseada no conceito de restauração como critica filológica, segundo o qual se recomenda restaurar inicialmente aquilo que resta de uma obra de arte.

No caso do Laboratório de Conservação e Restauração é relevante examinar o conjunto da estrutura funcional do Museu Imperial que por razões diversas, sempre apresentaram carências de infra-estrutura, impossibilitando o atendimento eficiente de uma demanda crescente e necessária para atender a uma prática de preservação dos objetos muzealizados, já em voga no universo nacional, quiça no âmbito internacional.

Temos ainda o fato de que os documentos oficiais, como as fichas técnicas do Setor de Museologia, utilizadas muitas vezes como referências pelo Laboratório, registrarem os dados de objetos que já foram incorporados ao acervo do Museu carregando uma bagagem de informações associadas às elites dominantes que tinham percebido a importância da criação do museu de história. Dedicavam-se, assim, em criar um passado idealizado e romântico, representativo das elites e dos grandes vultos.

As informações existentes nas fichas técnicas do Laboratório, bem como as fichas técnicas do Setor de Museologia não registram de maneira completa os métodos utilizados em suas pesquisas. Claramente percebe-se a confusão de levantamentos de dados com pesquisa histórica baseada em dados museológicos, que são necessários à catalogação de objetos. É a pesquisa realizada nesses moldes que determina a condução da política de preservação dos objetos museológicos, em muitos casos.

Outro fator importante percebido na documentação do Laboratório e do Setor de Museologia é a precariedade de informações referente ao histórico de conservação, incluindo os registros fotográficos, para que se possa traçar um paralelo dos métodos utilizados em períodos distintos.

É por isso que Brandi (2004, p. 64) defende a objetividade, enfatizando a necessidade de teoria na busca dos conhecimentos. A conservação e restauração devem seguir princípios, através de metodologia e conceitos consistentes, ancorados na história. A “*ancoragem*” nesse campo disciplinar é essencial para a preservação de bens culturais, associada a estudos interdisciplinares, pois possibilita a superação de atitudes ditadas unicamente por predileções individuais.

[...] se a obra de arte é em primeiro lugar uma resultante do fazer humano e, como tal, não deve depender para o seu reconhecimento das alternativas de um gosto ou de uma moda, impõe-se, no entanto, uma prioridade da consideração histórica com respeito àquela estética. (BRANDI, 2004, p.64)

Considerando ainda as orientações de Cesare Brandi e concordando com Rüsen (2001, p.28) em que “[...] o pensamento histórico se constitui como especialidade científica”, a busca de objetividade que deve sempre nortear a investigação do objeto indica a necessidade da pesquisa histórica em qualquer tratamento de conservação e restauração.

Compreender como os homens do passado, de uma forma geral, se compreendiam e como eles se constituíam em si mesmos, a sua totalidade e a sua própria história, tornaram-se uma nova missão para qualquer profissional que atue no campo museológico que tem como compromisso a preservação do patrimônio cultural.

Recordamos que também esta é a postura de Aloísio Magalhães em relação à preservação do patrimônio cultural. “[...] A ação do IPHAN é a de um organismo capaz de olhar, identificar, sentir, se posicionar, conscientizar de uma gama muito ampla de elementos componentes de fazerem peculiares. Essa que é a filosofia [...]”(MAGALHÃES, 1997, p. 31), ou seja, o patrimônio cultural é considerado um documento histórico, cuja salvaguarda se torna essencial para o estudo e conhecimento da nossa cultura. Nesse contexto um documento histórico não pode correr o risco de ser adulterado, razão pela qual as intervenções devem ser realizadas após estudos prévios de natureza teórica que balizem e justifiquem as opções a tomar, “[...] a interdisciplinaridade e o interprofissionalismo do grupo, sem barreiras de qualquer tipo e estabelecida em função da obra de arte, que

permanece sendo o ponto de partida e de chegada de qualquer processo[...]" (BRANDI, 2004, p.10), como preconiza Cesare Brandi.

Os critérios e métodos utilizados pelo Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial somente nos últimos anos vêm conseguindo colocar em prática a relação dialética fundamentada por Cesare Brandi, entre as instâncias, estética e histórica do objeto. A inclusão de um historiador na equipe facilitou a visão interpretativa caso a caso, afastando de uma intervenção singular, em razão das características particulares de cada obra de arte e de seu individual transcorrer na história.

### **4.3 Metodologias de intervenção – diversidade das aplicações**

Apresentar dois exemplos de intervenções realizadas no acervo do Museu Imperial, com critérios e metodologias diferenciadas, verificada a partir da documentação pesquisada no âmbito dos setores de Museologia, do Laboratório de Conservação e Restauração e do Arquivo Administrativo, é o propósito deste item.

O gerenciamento da documentação museológica e das intervenções nos objetos das coleções do Museu Imperial é produzido manualmente, o que tornou a busca por informações longa e cansativa, perdendo-se muito tempo para cruzar as informações obtidas desde a época em que os objetos foram incorporados ao acervo. Em algumas situações foi necessária a realização de entrevistas com os funcionários mais antigos para buscar uma referência da localização da documentação.

#### **4.3.1 Retrato do Duque de Caxias, de Joaquim da Rocha Fragoso**

O retrato de Duque de Caxias identificado com o número de Registro Geral 354<sup>93</sup>, número de Processo de Aquisição 263/41, enquadra-se em um gênero pictórico, o retrato, que é a representação da figura de um nobre de grande

---

<sup>93</sup> Número de Registro Geral é o identificador do acervo como propriedade da União.

destaque no século XIX, técnica muito utilizada nas academias e escolas de arte. A retratística utilizada como fórmula simbólica que emoldura a individualidade foi muito difundida desde então, objetivando promover os anseios das classes mais favorecidas para projetar suas imagens, na vida pública e privada.

Nascido na Vila de Porto Estrela (atual município de Duque de Caxias), no Rio de Janeiro, aos vinte e cinco de agosto de 1803, Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias, desde muito jovem já integrava a Academia Real Militar. Recebeu diversas promoções até alcançar a patente de marechal, posto máximo da hierarquia militar, durante a Guerra do Paraguai (1865-1870). Em virtude dos seus feitos, recebeu do Imperador D. Pedro II o maior título de nobreza dado a um brasileiro: o de Duque de Caxias. Exerceu também vários cargos no poder executivo e legislativo, chegando a ocupar a presidência da província do Rio Grande do Sul em 1846 e o ministério da Guerra de 1854 e 1861. Morreu em Juparanã, no Rio de Janeiro, em sete de março de 1880 (História Viva, 2004).

Esse retrato de autoria de Joaquim da Rocha Fragoso foi produzido por uma técnica conhecida como pintura de cavalete que comumente utilizam-se telas como suporte para a representação da imagem através da cor e de traços.

Nesse caso específico, a tela utilizada é em tecido de fibra vegetal, o algodão, muito resistente à ruptura e menos vulnerável aos efeitos de dilatação e contração, em razão de conseguir reduzir a absorção de umidade. Tal percepção é vista pela qualidade das fibras de algodão em seu comprimento, que ainda se mantém resistente e macia, devido à sua elasticidade acentuada, porosidade e sensibilidade higrométrica.

A técnica pictórica desenvolvida no retrato de Duque de Caxias é a pintura a óleo que consiste na utilização de pigmentos moídos aglutinados com óleos<sup>94</sup>. Para facilitar a sua aplicação e tornar algumas cores mais fluidas e transparentes, misturam na tinta outros óleos secantes e dissolventes (em geral, a essência de terebentina). Essa é uma técnica pictórica que pode ser aplicada indistintamente sobre um suporte de uma tela<sup>95</sup>, como é o caso. Após a aplicação das tintas, a

---

<sup>94</sup> Os óleos aglutinantes podem ser de linhaça, nozes ou dormideira.

<sup>95</sup> Essa técnica pictórica pode também ser aplicada sobre um suporte de madeira.

pintura a óleo recebe uma camada de verniz (geralmente resinas naturais dissolvidos em terebentina) para proteger as cores.

Dentre os inúmeros benefícios da pintura à óleo estão a grande quantidade de cores à disposição do artista, obtidas pela mistura e graduações das tintas, tanto durante a execução do quadro como na preparação das cores. O brilho a riqueza de tons, a liberdade de aplicação, a facilidade de um acabamento lento, a sua plasticidade e, sobretudo, um aspecto óptico inteiramente diferenciado de todos os outros processos conhecidos até então, foram às qualidades que contribuíram para a rápida aceitação e disseminação da pintura a óleo a partir do século XVII, possibilitando nos séculos posteriores um expressivo desenvolvimento artístico da pintura.

Desse modo, podemos perceber que esse retrato tem uma grande significância artística, não só por suas técnicas como pela formação do seu autor Joaquim da Rocha Fragoso que foi aluno da Academia Imperial das Belas Artes (PONTUAL, 1969, p. 456), no Rio de Janeiro, onde participou de exposições gerais das Belas Artes, recebendo medalha de ouro em 1866. Em seu atelier na Rua Paulo Barbosa, na cidade de Petrópolis, se dedicou a retratar diversos integrantes da família imperial e outras autoridades como o Major Frederico Koeler (BRETZ, 1926). O Museu Imperial tem outros retratos de sua autoria, como na Câmara Municipal de Petrópolis.

Por outro lado, esse objeto arrolado no Museu Imperial na categoria iconografia, pode também ser considerado objeto de relevância histórica pelo valor documental do retrato feito a época, composto por fardamento militar, medalhas honoríficas de um personagem muito importante, permitindo assim, traçar seu currículo.

Em relação às metodologias de Conservação e Restauração, as fichas técnicas do Laboratório registram três momentos distintos de intervenção, desde a incorporação do objeto ao acervo do Museu, com os seguintes registros:

### **1ª Intervenção – 1968**

A ficha apresenta como cabeçalho os dados: Laboratório de Restauração abaixo do ano de 1968, contendo o Título da Obra, a técnica e formato do retrato, autoria, dimensões e procedência: (Sala do Soldado). Abaixo, data de recebimento

com assinatura da responsável pelo Laboratório e ao lado outra data com a informação “pronta”.

No verso, no item reservado para “Condições”, lê-se: Já reentelado, perdas do original, repinturas s/o original, vernizes oxidados. “Moldura e chassi atacados p/térmitas.” E, mais abaixo, “Tratamento”, onde lê-se “Remoção de vernizes oxidados; Remoção de repinturas; Compensação de falhas; Novo verniz protetor; Moldura e Chassi imunizados com Pentaclorofenil.”

### **2ª Intervenção – 1971**

Modelo semelhante ao da 1ª Intervenção, só que no cabeçalho consta “Seção de Restauração”, ao invés de “Laboratório de Restauração”, abaixo do ano de 1971, constam os dados da obra, como os da ficha anterior, alterando somente a procedência que passa a ser: “MI-depósito”. No verso o item “Condições” indica: “Limpeza; Nôvo verniz; Limpeza da Moldura”. Mais abaixo, em tratamento: “Obra restaurada em 1968”.

### **3ª Intervenção – 1978**

Mesmo modelo da ficha de 1971, alterando a procedência: Reserva M.I., seguida de um item, onde lê-se: “NOTA: Exposição na P.M.P<sup>96</sup>”. No verso, o campo destinado a Condições, em branco, e o do Tratamento com a indicação de “Limpeza”.

No ano de 2005, o Retrato do Duque de Caxias, deu entrada no Laboratório de Conservação e Restauração para ser diagnosticado a fim de atender às exigências do projeto “Revitalização das Coleções de Pintura a óleo do Museu Imperial e Casa Geyer”, que objetivava criar um plano de conservação e restauração para a coleção de pintura a óleo.

De acordo com o diagnóstico do estado de conservação de 2005, em anexo, foram ampliados os dados catalográficos existentes na ficha técnica do Setor de Museologia, incorporando-o à análise de cada etapa do processo constitutivo do quadro, com referência de percentual de 1 a 5 e com observação abaixo dos resultados, onde se lê: **“Rest. Em 1968, 1971 e 1972 + REAVALIAR RESÌDUO COND.”** (grifo nosso)

---

<sup>96</sup> P.M.P é a sigla da Prefeitura Municipal de Petrópolis.

Junto a este formulário de 2005, foram anexadas cópia da ficha técnica do Setor de Museologia e cópias de três fichas técnicas do Laboratório de Conservação e Restauração, referente a outros momentos em que o quadro passou por tratamentos.

A ficha técnica do Setor de Museologia, com os dados catalográficos da obra – título, técnica, número de Registro Geral, época, procedência, materiais, dimensões, autor – acrescenta uma foto em preto e branco, com as dimensões (11,0 X 13,5) cm, apensada ao lado esquerda. Trata-se de uma foto geral do quadro sem detalhamento. No campo “descrição”, estão inseridos os dados relacionados com a imagem do retratado, ou seja, sua posição militar, a identificação das condecorações e, por último, a localização da assinatura e da data. Vê-se, ainda, a data da catalogação “9/7/63” e o responsável pelas informações. No verso, uma breve descrição biográfica do Duque de Caxias e do artista Joaquim da Rocha Fragoso, finalizando com os dados sobre aquisição, valor e estado de conservação, onde lê-se “bom”.

Por questões estruturais e políticas internas o projeto “Revitalização das Coleções de Pintura à Óleo do Museu Imperial e Casa Gayer” foi interrompido e conseqüentemente os dados organizados a partir dos diagnósticos do estado de conservação realizados nos óleos da coleção do Museu Imperial foram arquivados.

O retrato do Duque de Caxias permaneceu desde então na Reserva Técnica do Setor de Museologia, quando em dezembro de 2010, em razão desta dissertação retornou ao Laboratório para nova análise do seu estado de conservação, com intuito de perceber as alterações produzidas neste ínterim e assim, possibilitar um novo diagnóstico, visando garantir a historicidade da obra, sobretudo a partir de um olhar que promova a sistematização de uma teoria crítica da conservação e restauração, entendendo a importância de compreender as relações intrínsecas das proposições das obras de arte.

Após cinco anos, confirmou-se o diagnóstico de 2005. O retrato apresentou um aumento nos índices de oxidação da camada protetora, sem, no entanto comprometer o estado geral de conservação que pode ser considerado bom. A camada pictórica não acrescentou alterações cromáticas e o suporte mantém as mesmas considerações observadas em 2005.

O próximo passo foi o de confirmar o resíduo de condecoração, mencionado no diagnóstico anterior de 2005, para tanto, utilizou-se a lâmpada de Wood<sup>97</sup>, confirmando a presença de resíduos de condecorações descritas como existentes na ficha técnica do Setor de Museologia, à época da incorporação do objeto ao patrimônio do Museu, em 09/07/1963.

Mediante tal constatação, o Laboratório de Conservação e Restauração entende ser necessário corrigir os equívocos ocorridos nas intervenções anteriores, sobretudo visando validar os traços originais do quadro.

Cabe registrar que, será submetido a Direção do Museu Imperial a sugestão para realizar uma discussão e reflexão crítica com o intuito de propor considerações gerais e uma política interna a respeito da conservação e restauração de obras de arte com base numa teoria crítica que compreenda as relações intrínsecas e extrínsecas desses objetos, a partir da expansão de pesquisa histórica e testes de pigmentos.

#### 4.3.2 A Coleção de chapéus

A Coleção de Chapéus do Museu Imperial é constituída por 14 (catorze) peças, com tipologias diferenciadas, que foram adquiridas entre as décadas de 1940 e 1980, algumas em estado de conservação ruim, conforme diagnóstico nas fichas técnicas do Laboratório, individualizada de cada objeto e anexadas a esta dissertação, que segue o mesmo modelo de catalogação praticado em todas as peças do Museu Imperial, ou seja: número de Registro Geral; Processo de Entrada; Categoria; Data: Descrição. Ao lado esquerdo das fichas, fotografia em preto e branco geral do objeto, ou seja, sem detalhe.

No relatório final do tratamento, agregados às fichas individualizadas das peças são apresentados as diversas etapas que foram trabalhadas durante o

---

<sup>97</sup> Um dos exames mais usados para diagnosticar as pinturas é a lâmpada de Wood. O emprego dos raios ultravioleta, com filtro especial, tem a capacidade de mostrar, a diversidade de fluorescência dos materiais. Trata-se de uma forma de investigação para avaliar a existência de repinturas e a presença de elementos estranhos a obra. Pode-se com seu auxílio ler assinaturas ilegíveis e gastas, caso existam. Cada pigmento e aglutinante tem uma fluorescência particular. Em geral a sua intensidade se acentua na medida em que os materiais envelhecem. O surgimento de manchas escuras durante o exame, é sinal da existência de retoques ou repinturas recentes.



processo, bem como as vicissitudes encontradas “caso a caso”, e ainda, o registro fotográfico do antes, durante e depois da intervenção, possibilitando explicitar os procedimentos seguidos.

Percebe-se que os registros catalográficos de cada peça, elaborados pelo Laboratório de Conservação e Restauração, compreendem uma ampliação dos dados catalográficos da ficha técnica do Setor de Museologia, onde as questões de classificação se diferenciam principalmente no que se refere à terminologia de alguns componentes, materiais e técnicas, e à inserção de novas inscrições de fabricantes. Alguns problemas relacionados com dimensões também foram verificados a partir de um exame detalhado dos acessórios.

A metodologia está definida com a indicação de um aporte teórico conceitual de Cesare Brandi para fortalecer o embasamento dos trabalhos, não só de restauração propriamente dita, como os de pesquisa histórica a partir de uma equipe de conservador-restaurador e historiador.

À luz da teoria de Cesare Brandi, explicitada no relatório, colocou-se em prática todas as etapas dos trabalhos, levando sempre em consideração a veracidade da obra no decorrer de uma análise que torne prescindível o contexto histórico de sua produção, bem como as marcas de seu uso. Incluem, ainda, as práticas da conservação preventiva, como a confecção de embalagens e suportes para cada peça da coleção com vistas a protegê-las da ação do seu próprio peso e da gravidade e de outros agentes químicos e biológicos deteriorantes em seu setor de guarda.

O ensaio histórico teve como base a História Social que destaca o conceito de interação entre os usos e costumes produzidos entre os indivíduos numa determinada época e espaço, utilizando-se da Escola dos Annales que incorpora métodos e concepções das Ciências Sociais, como os da Sociologia, Antropologia e Arqueologia, possibilitando um pequeno entendimento das complexidades e diferenciações que constituem um período da história da sociedade brasileira.

Em alguns casos, como por exemplo, o Chapéu de Sagração de D. Pedro II, verifica-se, ao final da ficha técnica do Laboratório, a seguinte observação:

Segundo resultado das pesquisas, somente o Anuário do Museu Imperial, volume 11, descreve sucintamente os dois adornos de acabamento do chapéu. Infelizmente nenhum outro dado foi localizado, nem mesmo nas iconografias consultadas. Assim, ampliaremos as pesquisas para outras instituições e colecionadores particulares, na busca de identificação dos referidos adornos, para que possamos minimamente devolver a legitimidade da referida peça<sup>98</sup>.

Várias fotografias vão se ordenando de forma comparativa, o que possibilita uma perfeita visualização do “passo a passo” do tratamento e dos componentes que constituem cada peça integrante da coleção.

O relatório final do tratamento da coleção foi transformado em um Caderno Técnico, intitulado “Conservação e Restauração: A Coleção de Chapéus do Museu Imperial”, lançado em 2010 durante as comemorações dos setenta anos do Museu Imperial.

#### **4.4 Análise comparativa dos resultados**

A partir da apresentação de dois exemplos de tratamentos específicos e documentados, como os apresentados no item anterior, torna-se possível esboçar uma análise dos diferentes resultados de restauração, com critérios e métodos distintos, que produziram resultados interferentes no valor histórico e estético dos bens culturais.

O “Retrato do Duque de Caxias”, de Joaquim da Rocha Fragoso, analisado a partir das fichas técnicas do Laboratório de Conservação e Restauração, relatam os procedimentos de intervenção, sem, contudo, apresentar uma descrição completa do estado de conservação, da proposta de intervenção e, conseqüentemente, da metodologia utilizada. A ausência de registros fotográficos também não permite comprovar, pelo uso da imagem, o estado de conservação no momento de chegada da obra ao Laboratório, bem como, o resultado dos

---

<sup>98</sup> Ficha Técnica do Laboratório de Conservação e Restauração – Chapéu de Sagração de D.Pedro II, RG. 120978. Arquivo do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial.

procedimentos, com as intervenções de “remoção de repinturas” e as “compensações de falhas” na camada pictórica.

Quanto à ficha técnica do Setor de Museologia, os dados constantes do campo “descrição” detalham todo o aspecto formal do quadro, inclusive fazendo menção ao equívoco de uma das condecorações: “Convém observar que à época em que o retrato foi pintado, Caxias já era Grã-Cruz de Avis, o que não justifica o uso do fitão dessa Ordem do modo como o pintor o representou.”<sup>99</sup> Entretanto, carece de referências que possam embasar esta informação.

Somente em 2005, quase 30 anos após a última intervenção sofrida pelo referido quadro, é que foi constatado o real estado de conservação. Como não existem os registros devidamente formulados, ainda permanece a dúvida de qual o momento em que a obra sofreu a alteração artística e histórica.

O que se pode afirmar é que em nenhum momento o Laboratório confrontou as informações históricas do retratado com a obra em si, da mesma forma que não produziu uma proposta / relatório suficientemente embasado nos princípios da conservação e restauração de que as decisões não devem ser tomadas individualmente, são necessários diversos conhecimentos científicos para se estabelecer as relações com as intervenções. Segundo Fielden (1979, p. 3):

[...] muitas pessoas podem ser envolvidas num único projeto: administradores; arquivistas; antropólogos; antiquaristas; arqueólogos; arquitetos; historiadores; biólogos; técnico em edificações; químicos; conservadores e restauradores; curadores; ecologistas; entomologistas; etimologistas; engenheiros de diversas especialidades; geógrafos; geólogos; museólogos; legisladores; sociólogos; planejadores.

Hoje ainda poderíamos acrescentar outros tantos profissionais que dividem o mesmo espaço museológico e que na época não foram destacados ou não existiam.

Todos os objetos produzidos pelo homem apresentam informações intrínsecas e extrínsecas a serem identificadas; as informações intrínsecas são

---

<sup>99</sup> Ficha Técnica do Setor de Museologia. Retrato do Duque de Caxias de Joaquim da Rocha Fragoso, RG 354. Arquivo do Setor de Museologia do Museu Imperial.

deduzidas do próprio objeto, a partir da descrição e análise das suas propriedades físicas; as extrínsecas, denominadas de informações de natureza documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto. Assim, os objetos de acordo com Waldisa Rússio (1990), só se tornam documentos quando são interrogados de diversas formas. Somente assim, poderemos conhecer a conjuntura na qual o objeto existiu, funcionou e adquiriu significado e, geralmente, são fornecidas durante a sua entrada no museu e/ou por meio de outras fontes, que podem ser arquivísticas e bibliográficas.

Segundo Marc Block (s/d), “É quase infinita a diversidade dos testemunhos históricos. Tudo quanto o homem diz ou escreve, tudo quanto fabrica, tudo em que toca, pode e deve informar a seu respeito.” É dessa forma que ele chama a atenção para a vasta gama de fontes históricas de que dispõe o historiador para exercer o ofício. Ora, se a história estuda o homem, não deve se restringir a apenas uma forma de obter os vestígios para a sua análise. Tudo o que o homem pensa, produz e faz é objeto de estudo do historiador. Também o movimento dos Annales nos chama atenção para a ampliação dos temas e abordagens históricas, sendo que textos de seus maiores expoentes como Jacques Le Goff e Pierre Nora, que conduzem a terceira geração dessa Escola, a indicação da variedade de documentos históricos.

As mudanças e inovações, entretanto, muitas vezes demoram a serem aceitas, respeitadas e compreendidas. Ainda hoje, alguns historiadores olham com certo desprezo ou desconfiança para as fontes não-escritas. Existem ainda aqueles que, movidos pelo modismo ou pela vontade de mudar, utilizam as fontes visuais sem os cuidados que elas pressupõem, relegando às mesmas um mero caráter decorativo.

Da perspectiva científica e histórica é indispensável a documentação de todos os fatos e ações acontecidos e realizados para a valorização e conservação do patrimônio. Além do que, documentando o novo momento que a obra vive no tempo, contribui-se para a formação da ciência e da história da restauração.

Diante das constatações acima, podemos afirmar que a documentação do acervo museológico é um procedimento fundamental para determinar o conjunto de informações, por meio de textos e imagens das peças que constituem as coleções. Contribuí assim, para analisar como os diversos eventos estão

estruturados e ocorrendo, da mesma forma, em como disseminar a transferência da informação, de forma avaliativa e interpretativa, perpassando todas as etapas que antecedem o tratamento dos objetos, com vistas a permitir o acesso direto ou indiretamente de vários atores sociais que se interessam pela questão em pauta.

As fotografias e os filmes especializados, os desenhos; a relação dos estudos preliminares, das análises, dos diagnósticos, dos tratamentos (história clínica ou relatórios); o resultado das pesquisas históricas, todo o processo é o dossiê obrigatório que deve acompanhar a obra restaurada, devendo ficar à disposição de arquivos especializados para estudo e divulgação e para serem registradas nas fichas técnicas do Setor de Museologia, onde consta a catalogação do objeto com a sua historicidade.

Com o passar do tempo tornou-se evidente que em algum momento o tratamento produziu resultados inesperados. Até o momento, não se tem um diagnóstico preciso sobre os acontecimentos ocorridos na trajetória do Retrato do Duque de Caxias. Entretanto, as informações possibilitam análises e julgamentos que representam o que Brandi (2004, p. 37) entende como desconsideração sobre a matéria da obra de arte que está relacionada com o “tempo e o lugar da intervenção de restauro”, sendo dividida em aspecto e estrutura, já que é o primeiro que diretamente confere ao bem o caráter de arte.

Ainda segundo Brandi (Idem, p. 38), o motivo de muitos equívocos que aconteceram em restaurações está relacionado com o fato de nunca ter sido levado em conta essa distinção que a matéria da obra de arte encerra em si mesma. Muitas vezes ocorrem conflitos entre essas duas instâncias da matéria, o que pode ser resolvido com a prevalência, quando não é possível uma conciliação harmônica, do aspecto sobre a estrutura, posto que é o primeiro que diretamente confere ao bem o caráter de arte.

No pólo oposto, o fato de transcurar, como acontece nas estéticas idealistas, o papel da matéria na imagem, deriva de não se ter reconhecido a importância da matéria como estrutura, chegando ao mesmo resultado de assimilar o aspecto à forma, mas dissolvendo-a como matéria (BRANDI, 2004, p. 38).

As justificativas acima se aplicam também aos dados encontrados nas fichas técnicas do Setor de Museologia, referentes aos chapéus que constituem a

Coleção de Chapéus do Museu Imperial, referida no item 5.3.3. Mas, nesse caso, o encaminhamento do Laboratório foi o de estender as pesquisas sobre os objetos para buscar o conhecimento das principais características históricas, compreendendo que esse procedimento seja fundamental para o que antecede à investigação direta em cada peça.

Para atender aos propósitos do trabalho, o Laboratório informou a metodologia utilizada, com indicação de estudos bibliográficos e documentais, e de princípios mundialmente aceitos no âmbito da conservação e restauração do patrimônio, praticando os preceitos de Brandi de que a veracidade de uma obra não decorre de uma análise que torne prescindível o contexto histórico de sua produção. Sendo assim, o principal critério foi o de proceder a um tratamento crítico, baseado na instância histórica e estética, procurando respeitar, ao máximo, a integridade e a legitimidade das peças, bem como as marcas de seu uso. Os danos mais acentuados, tais como: perdas de fragmentos, intervenções anteriores com uso de material inadequado, etc, foram sanados, buscando-se, sempre, desempenhar a leitura visual sem, no entanto, incorrer em possíveis interpretações fantasiosas, como as fichas de tratamento anexadas a esta dissertação.

No relatório pode ser também percebido que o trabalho foi iniciado com o exame técnico, procedimento para determinação da significância documental de um objeto, sua estrutura original, a extensão de sua deterioração, alteração, perda e a documentação desses resultados. Posteriormente, passaram para a etapa de preservar as integridades física, estrutural e estética, com as exigências e o respeito aos determinantes históricos, como por exemplo: origem do objeto, procedência, formas de expressão, poder, diferenciação social, entre outros. Buscaram garantir algum rigor científico em cada etapa do trabalho, sobretudo nas reconstituições das áreas de perda, assim como a escolha, o emprego de materiais de fácil reversibilidade e a indicação dos processos e procedimentos técnicos. Informam que o mesmo rigor foi aplicado às embalagens e aos suportes, confeccionados para cada uma das peças da coleção.

Como resultado dos trabalhos, foi elaborado um Caderno Técnico com o objetivo de proporcionar o acesso do público a uma experiência de todo o processo de tratamento da Coleção de Chapéus do Museu Imperial, bem como,

conscientizá-lo da necessidade de ações conjuntas na preservação do patrimônio cultural.

A pesquisa histórica propiciou um levantamento de informações significativas dos chapéus, da indústria dos chapéus, dos seus usos e costumes, com a participação de uma historiadora, para a produção de uma reflexão mais crítica e mais abrangente para organizar e traduzir todo o registro dos fatos narrados. E assim, posicionar-se em relação ao processo histórico e, sobretudo, comprometer-se com a sua construção, munido de um referencial teórico-metodológico, dando a mesma importância do vulto destacado para os outros personagens “anônimos” que dividiram o mesmo espaço na sociedade monárquica, contrariando assim, as práticas que até então são as observadas no Museu Imperial.

É o que muitos historiadores chamariam de tradição. As atitudes do Museu Imperial em relação aos resultados de suas posturas em relação aos outros personagens que não integraram as elites imperiais acaba por reproduzir a idéia de “tradição” praticada por muitos e, se junta à idéia de “reprodução cultural”, o que não significa pensar, segundo Burke que, tradição está “imersa em uma inércia”. A idéia de reprodução deve estar aliada à de “recepção cultural”, no sentido oposto à idéia da narrativa positivista.

Dessa forma, no que se refere ao restaurador, é fundamental a riqueza do seu universo cultural para dispor de mais elementos e maior capacidade de compreensão da importância de uma equipe interdisciplinar no processo de restauro. Um só profissional não pode ter a pretensão de deter todos os conhecimentos indispensáveis numa restauração crítica, responsável. É vital preservar com os melhores meios, as melhores técnicas, mas especialmente, com os melhores critérios.

Neste estágio de reflexão, é possível definir a Conservação e Restauração da Coleção de Chapéus do Museu Imperial, como o início de uma ação interdisciplinar que, através do reconhecimento do objeto patrimonial, nas suas relações históricas – estético - social e na sua estrutura física, contribuiu para a preservação, valorização e recontextualização, permitindo que seu potencial simbólico continue participando da dinâmica cultural, na sua dimensão histórica.

Incorporando o pensamento de Brandi, o compromisso da restauração é agir de acordo com o que a obra é no presente, mantendo ou restabelecendo a unidade potencial da obra, sempre que seja possível alcançá-la, sem cometer uma falsificação artística ou histórica, nem contradições em termos sociais. “A obra [...] como formulação é um todo que não pode ser percebido por partes. Apesar de existirem obras concebidas fisicamente por partes, estas só tem sentido dentro do conceito da obra como um todo.” (BRANDI, 2004, p.42) Este conceito é muito importante, especialmente na hora da contextualização das obras e das intervenções centradas na instância estética.

Quando se encontra uma obra materialmente dividida, deve-se procurar desenvolver a unidade potencial contida em cada fragmento e limitar-se a desenvolver o que está implicitamente sugerido nos fragmentos ou em testemunhos autênticos do estudo original da obra. (BRANDI, 2004, p. 42)

A história é a consciência do passado no presente e a sua projeção para o futuro. É a forma de reconhecer a ação humana no tempo, numa construção também temporal da própria pesquisa histórica. O fato desse trabalho ter contado com um historiador na equipe, facilitou a busca de se conhecer o passado. Significa a reconstrução da vida das sociedades, em suas formas organizativas e culturais, exigindo, para isso, métodos especiais de trabalho e pesquisa. As sociedades vivem suas próprias histórias e aos historiadores compete reconstruí-las em suas lógicas internas, para submetê-las a uma análise cujo objetivo último é compreender o homem em sua ação e em seu relacionamento dentro da sociedade.

São por esses motivos que a restauração adquire seu caráter científico, por agir apoiada em outras ciências do conhecimento e pelos avanços tecnológicos. Ela, que faz pouco tempo era uma atividade artesanal, sem maiores pretensões, está se desenvolvendo como ciência pela forma como articula e estrutura relações sujeito – objeto - contexto e as intervenções de restauro. Essas articulações são sempre de tipo cognoscitivo, sempre a serem verificadas, exigindo uma postura que seja capaz de ter e respeitar o patrimônio, de divulgar os conhecimentos adquiridos, os avanços tecnológicos, os segredos das obras e



de desenvolver operações, que, num universo de diversidade, não tomem falsos nem ilegíveis os produtos especiais da humanidade.

Dentro dessa perspectiva científica, é indispensável a documentação de todos os fatos e ações acontecidos e realizados para a valorização e conservação do Patrimônio. Além do que, documentando o novo momento que a obra vive no tempo, contribui-se para a formação da história da restauração.

As fotografias, os desenhos, a relação dos estudos preliminares, das análises, dos diagnósticos, da história clínica ou relatório (tratamento anterior), o resultado das pesquisas históricas, todo o processo é o dossiê obrigatório que deve acompanhar a obra restaurada, devendo ficar à disposição nos arquivos para estudos e divulgação e serem incorporadas imediatamente à catalogação dos objetos.

Se for estabelecido um paralelo entre “O Retrato do Duque de Caxias”, de Joaquim da Rocha Fragoso e a “Coleção de Chapéus”, fica evidente que a ausência de uma regulamentação mínima no âmbito do Museu Imperial e do IBRAM, permite que critérios sejam utilizados de acordo com a ação de cada técnico, fazendo com que as diferenças sejam grandes e que as contradições, se revelem dentro dos quadros de ação, pessoa por pessoa. Os critérios devem surgir com consenso e objetividade, de um contexto mais amplo que o do setor que responde pelo processo de intervenção, mantendo a coerência entre as ações administrativas e as necessidades das intervenções.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo dessa dissertação foi o de identificar e analisar no contexto de preservação do patrimônio do Museu Imperial, representado nas suas diversificadas coleções, as metodologias de conservação e restauração das peças que encaminhadas agora ao Laboratório de Conservação e Restauração, passaram por tratamentos em épocas anteriores, visando à luz da Teoria de Restauro de Cesare Brandi, identificar as diferentes posturas destas intervenções.

Na busca da compreensão das ações de conservação e restauração das coleções museológicas do Museu Imperial, inicialmente, foram analisadas as noções de patrimônio muzealizado e de preservação, partindo do pressuposto de que a prática de proteção dos bens culturais constitui, nas sociedades modernas do ocidente, um fato social; em seguida, buscou-se relatar como essas noções foram historicamente construídas no contexto brasileiro e inseridas na trajetória das políticas públicas de preservação do Patrimônio.

A partir das argumentações de Aloísio Magalhães (FALCÃO, 1985, p. 162-163) sobre os museus, de que muitas vezes sufocam e “mumificam” os objetos que recolhem pela própria impossibilidade que tem de “classificar, de organizar e de arranjar esse material de maneira competente e conveniente para devolver aos jovens brasileiros.”, defendemos com ele, a necessidade de que os mesmos, para superar essas dificuldades, trabalhem com equipes multidisciplinares que tenham como missão “ arejar, oxigenar as áreas pertinentes a fim de que os museus se desenvolvam de forma completa e consistente.”

O IPHAN orientou-se pela idéia de cobrir todo o país, nem sempre ouvindo a comunidade sobre a conservação de seu patrimônio. Não sou a favor desta idéia. Esta postura elitista de tantos anos talvez seja consequência do próprio sistema político brasileiro, no seu sentido histórico e tradicional. A ação que vamos procurar empreender é tentar fazer com que a comunidade, nos seus afazeres e na sua vida, se conscientize de sua ambiência cultural. Isto é, temos que procurar dar à comunidade um status de vida que lhe permita entender porque determinado bem está sendo preservado. “Em outras palavras, a própria comunidade é a melhor guardiã de seu patrimônio”.(Idem, p.189)

No entendimento epistemológico da preservação do patrimônio,

especificamente nas ações de conservação e restauração de bens móveis no Brasil, pode-se afirmar que tais ações, institucionalizadas na primeira metade do século XX, já eram reconhecidamente disciplinas relacionadas com o cientificismo e afastadas do apoio operacional de origem artesanal. Tal interpretação é fundamentada pela preocupação do Professor Edson Motta em buscar formação profissional especializada na área, diretamente relacionada com a corrente acadêmica americana, que o motivou a elaboração das propostas de cursos e de treinamentos para a formação de diversos técnicos que atuaram ou continuam atuando em órgãos das esferas da União e de países estrangeiros em sua maioria, sul-americanos.

É nessa perspectiva que os programas de preservação brasileiros buscaram manter-se em sintonia com os princípios basilares no contexto internacional. Nas fontes pesquisadas, detectou-se a preocupação dos profissionais em tomar contato com os centros de referências internacionais, seja por meio de cursos, estágios, atuação enquanto consultores e professores em cursos de curta duração, eventos acadêmicos e convenções internacionais<sup>100</sup>.

Foi possível observar por meio da documentação que compõe os fundos do Arquivo Noronha Santos / IPHAN e do Arquivo Administrativo do Museu Imperial que as ações preservacionistas voltadas para os bens móveis, desenvolvidas nas gestões de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Renato Soeiro e Aloísio Magalhães, ex-diretores do IPHAN, influenciaram, diretamente, a condução da criação, formação e supervisão das ações do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial.

Ainda assim, cumpre assinalar que foi identificada uma contradição na conduta de ação no que diz respeito aos princípios defendidos no âmbito do SPHAN, por Maria Luiza Guimarães Salgado, com o processo de tratamento do retrato de Duque de Caxias, de Joaquim da Rocha Fragoso, pela ausência de registros documentais eficazes para subsidiar a historicidade do objeto, afastando, assim, dos princípios que refletiam o ideário científico das instituições, dos profissionais e das entidades de preservação do Patrimônio Cultural, nos períodos em que o retrato sofreu intervenções.

Tais princípios, de natureza complexa pela diversidade e riqueza do conhecimento que podem produzir, resultam na necessidade de normalização

---

<sup>100</sup> O Brasil foi signatário de todos os Documentos Patrimoniais.

especifica para o manejo desses bens e, em decorrência, imprime responsabilidades e deveres por parte dos detentores da guarda desses objetos para a sua proteção como garantia de permanência para as futuras gerações.

São importantes critérios pré-estabelecidos e umas tantas outras amplitudes de atuações e decisões para se estabelecer uma proposta de intervenção que deve ser pautada por uma reflexão a respeito de uma concepção da história do objeto, até por que a leitura do objeto deve ser compreendida a partir de uma linguagem que traduza, com isenção de valores, uma linguagem cultural, distinta da que foi aplicada no momento da incorporação do objeto ao acervo do Museu, deve-se buscar sua lógica e as relações que estabelece com o mundo atual.

Esse exercício de tradução é tarefa de desconstruir códigos e construir leituras, num esforço crítico permanente, e sempre tendo em mente a problemática da temporalidade e de agentes históricos, escapando assim a uma posição subjetivista que atende ao interesse positivista dos grupos dominantes.

Não obstante os problemas experimentados no início das atividades de conservação e restauração no Museu Imperial, constatou-se que, atualmente, muitas dificuldades ainda são vivenciadas pela carência de recursos orçamentários e financeiros, de pessoal e até mesmo de um espaço físico que seja adequado, conforme descrito nos capítulos anteriores. Isto pode ser explicado pela ausência de um aporte institucional para o desenvolvimento da área de conservação e restauração, em nível nacional, exigência de projetos com identificação de uma metodologia que agregue uma equipe interdisciplinar, o que ainda é muito embrionário, mas que já vem surtindo algum efeito com a preocupação de definir uma metodologia científica, agregada a conceitos mundialmente aceitos, inclusão de historiadores na equipe, consultorias especiais com outros profissionais, instituições e organizações, resultando, com isso, na ampliação dos dados informacionais de forma mais segura, com respeito as modificações naturais e humanas que a obra comportou ao longo da sua existência. (BRANDI, 2004)

A inclusão de historiadores na equipe não dá conta da multidisciplinaridade, uma vez que faltam ainda profissionais de química, biologia e de história da arte, esta, de grande valia num museu cujo acervo conta com

grande número de obras de arte como pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, etc. No entanto, a presença de historiadores tem sido importante no sentido de aprofundar a pesquisa histórica conferindo, aos procedimentos de conservação e restauração, uma base científica mais sólida, pelo menos no que se refere à fundamentação histórica, conforme foi preconizado por Cesare Brandi.

A conservação e a restauração devem calcar-se em campos disciplinares distintos, que devem trabalhar de forma integrada, tais como biologia, filosofia, física, química, engenharia de matérias, bem como a história e a história da arte, estas últimas, inclusive, importantíssimas para embasar os critérios fundamentados por Cesare Brandi. Somente desta forma, será possível gerar os conhecimentos necessários para obter à compreensão e, por conseguinte, o respeito pelos objetos, requisito essencial quando se trata de bens culturais, que leva a posturas verdadeiramente conservativas. Intervir num bem de interesse cultural, que é documento histórico e ao mesmo tempo, obra de arte, é ato de extrema responsabilidade, pois se trata, sempre, de documentos únicos e não reproduzíveis.

De acordo com Peter Burke (1992), o historiador deve ser capaz de traduzir, de fazer leituras que representem a realidade de uma forma abrangente e integrada, considerando a maior amplitude de olhares e aspectos que seus instrumentos metodológicos de apreensão do real e seus conceitos, mais do que seus preconceitos, permitam, sempre tendo em mente que a história está presente nas atividades humanas e, sobretudo, na própria escrita da história, não considerando ou ouvindo apenas uma só voz.

O estudo desenvolvido para esta dissertação não teve a pretensão de esgotar a complexidade que requer o tema. Muitas investigações, discussões e reflexões ainda se fazem necessárias tendo em vista a importância de legitimar a conservação e restauração no campo acadêmico brasileiro. Entretanto, aspirou-se contribuir com novos rumos nas atividades do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial acerca das metodologias de conservação e restauração, abrindo a possibilidade de analisar as discussões teórico-conceituais nacionais e internacionais da preservação dos bens culturais (bens simbólicos), com a sua prática, num momento em que se busca no Brasil o reconhecimento do profissional conservador-restaurador, consciente das inovações políticas e sociais

e de que qualquer intervenção, de modo forçoso, pode alterar o bem, e de que uma mudança não controlada pode levar a perdas irreparáveis nos bens culturais.

É preciso, portanto, considerar os condicionantes da história formal e material, bem como da história da arte, pois a restauração deve preservar e facilitar a leitura dos aspectos históricos e estéticos do objeto, sem prejudicar o seu valor como documento e como obras de arte, e sem eliminar as marcas da passagem do tempo no objeto, não cancelando assim, as modificações naturais e humanas que uma obra comportou ao longo da sua existência.

## **REFERÊNCIAS**



## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. **A Fabricação do imortal**. Rio de Janeiro. Rocco, 1996.

ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco. Brasil – **Monumentos históricos e arqueológicos**. Rio de Janeiro: Instituto Panamericano de Geografia e História, 1961.

**ANUÁRIO DO MUSEU IMPERIAL**. Petrópolis. Ministério da Educação e Cultura, 1956. Anexo I.

ARANTES, Antonio (org). **Produzindo o passado**. Brasiliense, 1984.

ARQUIVO PÚBLICO DA BAHIA, **Cartas do Governo (Geral para Pernambuco, 1734-1748)**, 11 2/17, Est.2, vol. 18, fls. 128-130. In: Brasil – Monumentos Históricos e Arqueológicos. Instituto Panamericano de Geografia e História. Comision de História 1961.

BALDINI, Umberto. **Teoria del restauro e unitá de metodologia**. Firenze: Nardini, 1982.

\_\_\_\_\_. **Método e scienza: operatività e ricerca nel restauro**. Firenze: Sansoni, 1982.

BARMAN, J. Roderick. **Princesa Isabel do Brasil (gênero e poder no século XIX)**. São Paulo: UNESP, 2005.

BANN, Stephen. **As invenções da história**. São Paulo: UNESP, 1944.

BEDIAGA, Begonha (org.) **Diário do imperador d. Pedro II**. Petrópolis: Museu Imperial, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. W. Benjamin. Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense. (Originalmente publicado em 1972).

Bo, João Batista Lanari. **Proteção do patrimônio na Unesco: ações e significados**. Brasília: UNESCO, 2003.

BOITO, Camillo. **Os restauradores**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIE, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. **Questões de sociologia**. São Paulo: Editor Marco Zero.

\_\_\_\_\_. **Sociologia**, 2ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

\_\_\_\_\_. **Introdução à história**. Publicações Europa-América, (s/d).

BURKE, Peter. **A escola dos Annales – 1929-1989: A Revolução Francesa da Historiografia**. São Paulo: UNESP, 1997.

\_\_\_\_\_. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. **Uma história social do conhecimento. Gutemberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2003.

BRANDI, Cezare. **Teoria del Restauro**. Tradução: Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo, Ateliê, 2004.

\_\_\_\_\_. **Il Fondamento Teorico Del Restauro**. Bollettino dell'Istituto Centrale Del Restauro, n. 1, 1950.

BRADLEY JR, Morton G. **The treatment of pictures**. Cambridge, Massachusetts: The Cosmos Press, 1950.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. Organização do texto: Juarez de Oliveira.4, Ed. São Paulo: Saraiva, 1990. 168p. (Série Legislação Brasileira).  
CALMON, Pedro. **O rei filósofo. Vida de d.Pedro II**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1938.

CAPANEMA, Gustavo. Rodrigo, espelho de critério. In: **A lição de Rodrigo**. Recife: Amigos do DPHAN, 1969.

CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al Restauro – Teoria, Storia, Monumenti**. Napoli: Liguori, 1997.

CARVALHO, José Murilo. **D. Pedro II**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. Tiradentes um herói para a República. In: **Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação: Martin, os discursos e a imagem. In: \_\_\_\_\_ **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESPE, 2004.

COHEN, Sandra. **Os intelectuais contra o poder “soft”**. Entrevista com Pierre Bourdieu. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, Caderno Livros, p. 5, 9 out.1994.

DECCA, Edgar Salvatori. Memória e Cidadania. In: **O direito à memória**. DPH. São Paulo, 1992.

DESVALLÉES, André. Propos de La définition Du musée. In: **Vers une définition de muse é?** (Avant. Pros de Michel Van Praét). Sous La direction de François Mairesse ET André Desvallées, Ed. L’Harmattan., Paris; 2007.

DUMANS, Adolpho. **A idéia da criação do Museu Histórico Nacional**. In: 29ª edição: Anais do Museu Histórico Nacional. Vol. 29-1997. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Imprensa Nacional, 1997.

ELIAS, Isis Baldini. **Conservação e restauro de obras de arte em suporte de papel**. 2002. São Paulo: 2002. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo; São Paulo.

ELIAS, Nobert. **A sociedade de corte**. Lisboa: Estampa, 1995.

FALCÃO, Joaquim. A Política Cultural de Aloísio Magalhães. In: **E Triunfo?**: a questão dos bens culturais no Brasil/Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. São Paulo: Globo/Publifolha, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Eletrônico**, século XXI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERRO, Marc. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FEILDEN, B.M. **Introduction to conservation of Cultural Property**. Rome: UNESCO. 1979.

FONTANA, Josep. **A história dos homens**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Trajetória da política feral de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, MinC – IPHAN, 2005.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Museu, Memória e Cidadania, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro; IPHAN, 1996.

\_\_\_\_\_. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio.** IN: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-16. Jan/jun 2005.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. **Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: da Escola Palatina ao Silogeu (1889-1938).** Tese de Professor Titular de Historiografia no Departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ, Rio de Janeiro, 1999.

**HISTÓRIA DA POLÍCIA MILITAR DO DISTRITO FEDERAL – 1809 a 1889 – 1º volume,** Rio de Janeiro, 1925.

HISTÓRIA VIVA. **O homem por trás do monumento.** Edição nº 6, PP.28-48. Editora Dueto. São Paulo, 2004.

GUIMARÃES, Manoel L. S. **Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.** IN: Estudos Históricos., v. 1, 1988.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos – o breve século XX. 1914-1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOBSBAW, Eric. e RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

HOBSBAWN, Eric. **Sobre história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Revolucionários.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **A Invenção do Patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil.** Rio de Janeiro: MinC./IPHAN, 1995.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Cartas Patrimoniais .** Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Revista do patrimônio – Museus.** Rio de Janeiro: IPHAN, 2003.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **A restauração como campo disciplinar autônomo**. Anais do Museu Histórico Nacional, v. 40, p. 351-373, 2008.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Cesare Brandi e a teoria da restauração**. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, n.21 São Paulo, jun.2007. Versão Impressa ISSN 1518-9554.

\_\_\_\_\_. **História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos**. Revista Cpc, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-11, 2005.

\_\_\_\_\_. Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural. In: **XIII Congresso Internacional ABRACOR, 2009, Porto Alegre**. XIII Congresso Internacional ABRACOR. Rio de Janeiro : ABRACOR, 2009.

LACOMBE, Lourenço Luis; COTRIM, Álvaro. **Museu Imperial**. Petrópolis: Museu Imperial, 1987.

Le GOFF, Jacques. Memória-História. In: **Enciclopédia Einaudi. V.1. Verbetes “História”, “Memória”, “Documento/Monumento”**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Pesquisa Termos e Conceitos da Museologia – Relatório Docente – 2006**. UNIRIO – PROPG, DPq. 2006. 11p.

\_\_\_\_\_. **Ciência da Informação, museologia e fertilização interdisciplinar: informação em arte, um novo campo do saber**. Rio de Janeiro. UFRJ/ECO-IBICT/CNPq, 2003. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) Orientadora: Dra. Lena Vânia Pinheiro Ribeiro.

\_\_\_\_\_. **Documentação em Museus e Histórico de Propriedade (Provenance): Restituição de Obras de Arte Espoliadas pelos Nazistas..** In: ENANCIB (11). Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação - Inovação e inclusão.

\_\_\_\_\_. LIMA, Diana Farjalla Correia, COSTA, Igor F. R> **Patrimônio, herança, bem e monumento; termos, usos e significados no campo museológico**. In: ICOFOM/ICOFOM LAM – INTERNATIONAL SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND HISTORY: a Field of Knowledge.2006. Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers. Córdoba, Argentina. Trabalhos apresentados... 2006. Munich/Germany, Córdoba/Argentina. ICOFOM/ICOFOM LAM. 2006. P. 320-326 (ICOFOM Study Series – ISS 35). Disponível em: <[http://www.icofom2.com.ar/archivos/archivos/ISS%2033-35/ISS\\_35final.pdf](http://www.icofom2.com.ar/archivos/archivos/ISS%2033-35/ISS_35final.pdf)>. Acesso: 10.out.2011.

MATTOS, Ilmar R. de. **O tempo saquarema: a formação do Estado Imperial.** São Paulo: Hucitec, 1990.

MIGUEL, Ana Maria Macarrón. **História de La conservación y La restauracion desde La antigüidade hasta finales Del siglo XIX.** Madrid, 1995.

MinC/SPHAN/Pró-Memória. **Rodrigo e o SPHAN – Coletânea de textos sobre patrimônio cultural.** Rio de Janeiro, 1987.

MEC/SPHAN/pró-Memória. **Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma trajetória.** Brasília: SPHAN/pró-Memória, 1980.

MUSEU IMPERIAL. **Anuário do MI. Petrópolis.** Ministério da Educação e Cultura, 1956.

MOTA, Carlos Guilherme. LOPEZ, Adriana. **História do Brasil: Uma interpretação.** São Paulo: SENAC; 2008.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. **Teoria contemporânea de La restauracion.** Madrid, Síntesis, 2003.

**ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA – UNESCO – REPRESENTAÇÃO BRASIL.** A hermenêutica do Sujeito. Brasília: UNESCO, 2004.

**ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA – UNESCO.** La conservación de los bienes culturales. Paris: UNESCO, 1969.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário de Artes Plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1969.

POULOT, Dominique. **Musée, nation, patrimoine: 1789-1815.** Paris: Gallimard, 1997.

RODRIGUES, José Honório. A evolução da pesquisa pública histórica brasileira. In: **A pesquisa Histórica no País**. 4ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1982.

RIEGL, Alois. **El culto moderno a los monumentos**. Madrid. Ed. Visor, 1999.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Apresentação, tradução e comentários críticos por Odete Dourado. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, UFBA, 1996.

RÜSEN, Jörn. Razão Histórica. **Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica**. Brasília: UNB, 2001.

SÁ, Ivan Coelho de Sá. **Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e a figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX**. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, 2004. 2 v. V. 1, cap. 4.1, academismo, Romantismo e Burguesia pós-Revolução de 1830.

SANTOS, Francisco Marques dos. Os leilões do Paço de São Cristóvão. In: **Anuário do Museu Imperial. Petrópolis**. Ministério da Educação e Saúde, 1940.

SANTOS, Myriam Sepúlveda. **História, tempo e memória: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Sociologia, IUPERJ, 1989.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **A Longa Viagem da Biblioteca dos Reis: Do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Os guardiões de nossa história oficial**. São Paulo: IDESP, 1989.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Império em procissão – Ritos e Símbolos do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.



SIQUEIRA, Graciele Karine. **Curso de Museus – MHN, 1932-1978. O perfil acadêmico profissional.** 178f. Dissertação de mestrado em Museologia e Patrimônio/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciência Afins – MAST/MCT, Rio de Janeiro, 2009.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** 20ed. São Paulo: Cortez, 1996.

SILVA, E. L; MENEZES, E. M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação.** 4ed. Ver. Atual. Florianópolis: UFSC, 2005.

SHARF, Cláudia Philippi. Conservador-restaurador brasileiro: **Quem somos nós ?** In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES-RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS – ABRACOR, 9, 1998, Salvador, Anais... Salvador: ABRACOR. P. 147-151.

\_\_\_\_\_. **Le développement de La restauracion au B`résil de 1937 a 1980: lês approaches contradictories de La politique culturalle par rapport à La protection Du patrimoine.** Montreal: Universidade de Québec. 1997 (Dissertação de Mestrado).

\_\_\_\_\_. **O desenvolvimento da profissão de Conservador-Restaurador de Bens Culturais Móveis no Brasil de 1937 a 1980.** Boletim da ABRACOR, Ano V, nº I, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Estabelecimento da Profissão de Conservador-Restaurador de Bens Móveis no Brasil de 1937 a 1980.** In: Boletim ABRACOR. p. 4.

SODRÉ, Alcindo. **Museu Imperial.** Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1950.

VEYNE, Paul. **Comment on écrit l'histoire: essai d'epistémologie.** Paris: Sevil, 1970.

VIOLETT LE DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração.** Apresentação e tradução por Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Coleção Artes & Ofícios,n.1.

\_\_\_\_\_. **Restauo.** Apresentação, tradução e comentários críticos por Odete Dourado. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, UFBA, 1996.

ZÚÑIGA, Solange Sette Gracia de. **Documentos como objeto de políticas públicas em preservação e o acesso à informação: o caso das bibliotecas e arquivos**. Rio de Janeiro: IBICT-UFRJ, 2005. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do convênio IBICT-UFRJ.

### CONSULTAS ELETRÔNICAS

Sites:

[www.abracor.com.br](http://www.abracor.com.br)

[WWW.academia.org.br](http://WWW.academia.org.br)

[WWW.cpdoc.fgv.br](http://WWW.cpdoc.fgv.br)

[WWW.fncab.org.br](http://WWW.fncab.org.br)

[www.ibram.org.br](http://www.ibram.org.br)

[www.iccrom.org](http://www.iccrom.org)

[www.icom.org](http://www.icom.org)

[WWW.icom-cc.org](http://WWW.icom-cc.org)

[www.icomos.org](http://www.icomos.org)

[WWW.ighb.org.br](http://WWW.ighb.org.br)

[WWW.ihp.com.br](http://WWW.ihp.com.br)

[WWW.iscr.beniculturali.it](http://WWW.iscr.beniculturali.it)

[www.iphan.org.br](http://www.iphan.org.br)

[WWW.biblioam.wordpress.com](http://WWW.biblioam.wordpress.com)

[WWW.museus.org.br](http://WWW.museus.org.br)

[WWW.releituras.com/marioandrade\\_bio.asp](http://WWW.releituras.com/marioandrade_bio.asp)

[WWW.senado.gov.br](http://WWW.senado.gov.br)

[www.unesco.org](http://www.unesco.org)

[WWW.usp.org.br](http://WWW.usp.org.br)

### FONTES PRIMÁRIAS

#### **Arquivo Administrativo do Museu Imperial**

Processo de criação do Museu Imperial

Ministério da Educação e Saúde 100/40

Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional 166/T – Cópia

Ministério da Educação e Cultura 217/71

### **Processos de compras de objetos**

Sr. João Duarte Silveira 263/41

### **Processos de doação de objetos**

Príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança 90/4, 165/48 e 82/50

### **Processos de transferência de objetos**

Antigo Palácio Imperial de Petrópolis 611/42, 776/43 e 420/60

Museu Histórico de Petrópolis 83/40 e 77/47

Ministério da Guerra 81/43 e 233/45

### **Arquivo Histórico do Museu Imperial**

Decreto-Lei nº 2090, Art 2º de 29 de março de 1940 – Coleção Transferência Museu Imperial

Lei nº 108, Art. 14 de 26 de maio de 1840 – Coleção da Casa Imperial do Brasil

Correspondências do Imperador d. Pedro II – Arquivo Grão-Pará

### **Biblioteca do Museu Imperial**

Jornal do Commercio Rio de Janeiro: 31/1/1890

### **Arquivo Noronha Santos – IPHAN**

Série Centro de Restauração de Bens Culturais (laboratório), Módulo 36, Caixa 3, Pasta 2.

Série Centro de Restauração de Bens Culturais, módulo 36, caixa 58, 05/02/1968.

Série Centro de Restauração de Bens Culturais do SPHAN (II), módulo 68, caixa 58, 18/01/72 e 1978

Série Personalidades, Caixa 3, 1976 e caixa 81, 1976 e 1978.

## **ANEXO A**

FICHA TÉCNICA DO SETOR DE MUSEOLOGIA – FRENTE E VERSO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
MUSEU IMPERIAL

354  
20 - L.14 - fig.2



RETRATO DO DUQUE DE CAETAN

Joaquim de Rocha Franco (...-1892)  
Cão de O, 50cm x 0, 60cm.

Este é um retrato voltado 3/4 à esquerda, fardado, trazendo ao lado esquerdo do peito a medalha do mérito, de quatro possedores, pendente de fita listrada de verde, branco, azul, branco, e amarelo na vez do vermelho com duas listras verdes nos bordos; um placar de Pedro I, Fundador do Império, e do Cruzeiro; ao do comendador da Rosa e de São Bento de Aviz, do grau Graã-cruz; a de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica. Por sobre a banda do Cruzeiro, pende da direita para a esquerda, com a fita verde, de comendador da Ordem de Aviz, cuja insígnia não se vê, o colar do Graã-cruz da Ordem da Rosa, e os Laureles dos agulhões, distintivo de ajudante-de-campo do Imperador.

Convém observar que, à época em que o retrato foi pintado, Caetan já era Graã-cruz de Aviz, o que não justifica o uso do fitão dessa Ordem, de modo como o pintor o representou.

À direita da tela, na parte inferior, lê-se: Pragozo / 1875.

A obra é uma reprodução fotográfica de um original em óleo sobre tela, pintado em 1875.

ento 20 Reg. Ger. 354 Proc. 263/41  
a óleo Data 3/17/89

LUÍS ALVES DE ALMEIDA

O barão, depois marquês e duque de Caetan nasceu em 25 de agosto de 1809, na Vila da Estréla, na Província do Rio de Janeiro, no atual Município de Caetan, era filho de então tenente Francisco de Lima e Silva e de D. Maria Cândida de Oliveira Melo. Percorreu durante sua vida, dedicada à pátria, todos os postos da hierarquia militar desde cadete a marechal, e por ele foram criadas, em atenção a seus feitos, cuja longa carreira teve começo na carreira irregular de capitão e terminou todo o Regimento Realizado, todos os títulos nobiliárquicos, inclusive o de duque reservado aos Reis de Portugal real. Foi ainda senador, pertenceu ao Conselho de Estado, atuou como membro do Conselho Superior Militar, Ministro da Guerra e presidente de Gabinete. Faleceu em 7 de maio de 1887, na Fazenda da Santa Eufêmia, em terras de sua província natal.

Joaquim de Rocha Franco

Distinguiu-se como retratista, tendo nascido em sua província do Rio de Janeiro. Na Corte foi aluno da Academia de Belas Artes, e, posteriormente, em 1867, tornou-se retratista de corte do Rei. Iniciou Caetan de Orleans; abrindo, nesse ano, atelier nos dois Curves, 187, sobrado. Daí passou, em 1874, para a Travessa do Rosário, 6 sobrado; e, em 1881, para rua do Conatitudo, 49. No ano seguinte, transferiu-se para Petrópolis onde teve atelier na Rua do Comércio

12, hoje Rua do Comércio. Concorreu a diversas Exposições Gerais de Belas Artes, tendo conquistado, em 1866, medalha de ouro com o retrato do senador Luís e Castro que pode ser visto na igreja de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro. Era cavaleiro das Ordens do Cristo e de Santo Sepulcro, recebeu em 1871. Velocidade em 18 de junho de 1895, em Roma.

Ver também (Dado e São Smith) "Arquivo Nobiliárquico Brasileiro". Vianna (1910) "História do Brasil".

Almeida (Luís) "Pesquisa Histórica das Artes Plásticas do Brasil". Biblioteca da "Museologia do Museu Imperial de São Carlos, Aracaju de Osmara.

Castro (Benedito) "A Arte Brasileira", Rio de Janeiro, 1966.

Figueredo (Luís) "Os grandes pintores do Brasil".

Freire (Luiz) "A Arte da Pintura no Brasil" - in Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - Tomo especial.

Lago (Luiz) "Medalhas e Condecorações Brasileiras".

Observações: Entrou (aquisição, doação, permuta, transferência) no acervo do Museu Imperial em 1975.

Peso 300g  
Valor R\$ 2.000,00 (dois mil reais).  
Estado de conservação bom

Visto \_\_\_\_\_

## **ANEXO B**

FICHA TÉCNICA DO LABORATÓRIO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO  
MUSEU IMPERIAL – 1968/1971/1978 - frente

Laboratório de Restauração 1968

TÍTULO: "DUQUE DE CAXIAS"  
óleo s/tela oval

AUTORIA: Rocha Fragozo/ 1875

Dimensões: 0,75 x 0,62

Procedência: M.I. - Sala de Soldado

Recebido em 20-1-68 - *quarta 2-3-68 - Almeida*

Entregue em

1971  
Seção de Restauração - M. I.

TÍTULO: "DUQUE DE CAXIAS"

TÉCNICA: óleo s/tela (oval) Dim: 0,74 x 0,62

AUTOR: R. FRAGOZO - 1875

Procedência: M.I. - depósito

Recebido em 13-3-71 - *Colmeira*

Seção de Restauração - M. I.

1978

TÍTULO: DUQUE DE CAXIAS

TÉCNICA: óleo s/tela Dim:

AUTOR: JOAQUIM DA ROCHA FRAGOZO

NOTA: Exposição na P.M.P.

R. 354  
P. 263-41

Procedência: Reserva M. I.

Recebido em 10-11-78 - *Almeida*

Devolvido em 17-11-78

FICHA TÉCNICA DO LABORATÓRIO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO  
MUSEU IMPERIAL – 1968/1971/1978 - verso

Condições:

Tratamento: Limpeza.

Condições:

Limpeza  
novo verniz  
limpeza da moldura

Tratamento:

Obra restaurada em 1968.

Condições:

já restaurado.  
Perdas do original  
Repinturas n/º original  
Vernizes oxidados

Moldura e chassis atacado p/termitas

Tratamento:

Remoção de vernizes oxidados  
Remoção de repinturas  
Compensação das falhas  
Novo verniz protetor

Moldura e chassis imunizados com Pentacelorgemil



## **ANEXO C**

DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO RETRATO DO DUQUE DE CAXIAS - 2004 - frente

LABORATÓRIO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO MUSEU IMPERIAL  
DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

NUMdiagnosti	7	REGISTRO	354	IMAGEM
CATEGORIA	1	1	ICNOGRAFA	
SUB categoria	1	1	OLEO	
IDENTIFICA	Quadro			
TÍTULO	Retrato de Duque de Caxias			
LOCALIZAÇ	Reserva Técnica - Trainel 1			
AUTOR	Joaquim da Rocha Fragoso			
TÉCNICA	Oléo sobre tela			
DATA				
DESCRIÇÃO	Busto com a cabeça voltada 3/4 à esquerda, dado trazendo ao lado esquerdo do peito a medalha de mérito, de quatro passadores, pendente de fita listrada de verde, branco, azul, branco e amarelo; as placas do Cruzeiro. As de comendador da Rosa e de São Bento de Avis, de que era Grã - Cruz; a de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa. Por sobre a banda do Cruzeiro, posta da direita para a esquerda, caem a fita verde, de comendador da Ordem de Avis, cuja insígnia não se vê, o colar de			
				IMPORTÂNCIA
	EM CENTRIMETROS	largura	altura	profundidade
DIMENSÕES COM MOLDU		0,65	0,81	0
DIMENSÕES SEM MOLDU		0,623	0,754	0
				HISTORICA 0
				ESTILÍSTIC 0
				CIENTÍFICA 0

ESTADO DO CONSERVAÇÃO

CAMADA PROTETORA		CAMADA PICTÓRICA	
CP-Amarelecimento com tendência ao marrom	1	CPIC-Sujidades	1
CP-sujidades	0	CPIC-Arranhões	1
CP-arranhões	1	CPIC-Abrasão	1
CP-desenvolvimento de fundos	0	CPIC-Rachaduras(craquelê)	2
CP-delaminação	0	CPIC-Descolamento	1
CP-aplicação irregular	1	CPIC-Concheamento	0
		CPIC-Desenvolvimento de fundos	0
		CPIC-Pulverização da camada de tint	0
		CPIC-Perfurações	1
		CPIC-Afundamento	1
		CPIC-Bolhas	0
		CPIC-Enrugamento	0
		CPIC-Alterações cromáticas	1
		CPIC-Desgaste	1
		CPIC-Outros	0

DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO RETRATO DO DUQUE DE  
CAXIAS - 2004 - verso

SUORTE	TELA	REGISTRO	354
<b>SUORTE</b>		<b>SUORTE AUXILIAR CHASSI</b>	
SUP-sujidades	1	SUP-AUX-empenamento da madeira	0
SUP-perdas por ataque de insetos	0	SUP-AUX-ataque de insetos, fundos	1
SUP-rasgos e perfurações	1	SUP-AUX-ausência de chanfro	0
SUP-alterações dimensionais	0	SUP-AUX-ausência de chavetas ou cunh	0
SUP-perfurações por insetos	1	SUP-AUX-partes quebradas	0
SUP-fragilidade ocasionada pela acidez	0	SUP-AUX-pregos enferrujados	2
SUP-remendos	0	SUP-AUX-fita gomada	5
SUP-etiquetas	0	SUP-AUX-etiquetas	0
SUP-resíduos de colas	0	SUP-AUX-inscrição	2
SUP-enferrujado no lugar das tachas	3	SUP-AUX-tachas oxidadas	0
SUP-inscrição	0	SUP-AUX-furos	0
SUP-borda revestida com fita gomada	5		
<b>INTERVENÇÃO ANTERIOR BOM</b>			
<b>CAMADA PROTETORA</b>			
IA-CP-reaplicação	5		
IA-CP-áreas de concentração irregular	2		
<b>CAMADA PICTÓRICA</b>			
IA-CPIC-compensação de volume perdido	3	<b>SUORTE</b>	
IA-CPIC-compensação de cor	3	IA-SUP-enxerto	3
IA-CPIC-consolidação	1	IA-SUP-obturações	3
<b>MOLDURA BOM</b>		IA-SUP-reinteloamento	5
<b>TÉCNICA_MATERIAL madeira com entalhes dourados</b>			
<b>FRENTE</b>		<b>VERSO</b>	
FR-perda de ornamento	0	VS-empenamento da madeira	0
FR-desgaste do acabamento	2	VS-ataque de insetos e fungos	1
FR-afastamento dos ângulos	0	VS-pregos enferrujados	2
FR-empenamento da madeira	0	VS-pitons e cabo fragilizados	0
FR-ataque de insetos e fundos	0	VS-etiquetas presas	1
FR-intervenção anterior em degradaç	0	VS-resíduos	1
FR-sujidades	0	VS-intervenção anterior e m degradação	2
FR-outros	0	VS-furos	0
		VS-pedaços de etafoon	0
		VS-fita gomada	2
		VS-sujidades	2
		VS-inscrição	2
<b>OBSERVAÇÃO Rest em 1968,1971 e 1972+REAVALIAR RESÍDUO COND.</b>			
<b>DATA:</b> 10/05/2004			
<b>CONSERVADOR_RESTAURADO</b> Eliane Zanatta/Elza Osório			
<b>EQUIPE AUXILI</b>			

## **ANEXO D**

# FICHAS TÉCNICAS DO LABORATÓRIO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO MUSEU IMPERIAL – A COLEÇÃO DE CHAPÉUS

## IV - Peças Tratadas da Coleção: Alguns Casos

### IV.1 - CHAPÉU DE D. JOÃO VI DE PEQUENA GALA:

#### DADOS CATALOGRÁFICOS:

Número de registo: 5206

Época: aproximadamente 1805

Materiais: feltro, seda, couro e ouro cinzelado

Dimensões: Comp: 38 cm; Larg: 38 cm; Alt: 34 cm

Distintivo: 19,5 cm x 6 cm

Escapulário – 5,6 cm x 4,8 cm – Cordão 40 cm

Autor/fabricante: desconhecido



**Aquisição:** doado, em 1948, por intermédio do embaixador Raul Fernandes, ministro das Relações Exteriores do Brasil, que o recebeu em Lisboa de Maria do Carmo Noronha Husum.

**Descrição:** chapéu armado de feltro negro, bicorne, com distintivo formado por três armas de Guerra – Artilharia, Infanteria e Cavalaria. Carneira de couro da Rússia com ornamentos dourados. Forro de seda branca no qual constam as Armas do Reino de Portugal. Escapulário da Ordem do Carmo atado por um nó na presilha de couro (barbicacho), tendo como símbolos eclesiais o cálice e a hostia.

Conservação e restauração, A Coleção de Chapéus do Museu Imperial

10



1. Armas do tratamento
2. Detalhe do estado de conservação da carneira - Foto 1
3. Detalhe do estado de conservação da carneira - Foto 2
4. Fragmento de fita enfiada dentro da carneira
5. Costura grossa em linha preta

**Estado de conservação:** sujidades generalizadas, desgaste natural do feltro negro. As fitas, que adornam a frente do chapéu, em forma de laço, encontram-se deterioradas, com perdas de fragmentos. Percebe-se intervenção anterior em estado de degradação. Na parte interna, o forro, em seda desgastada, apresenta rompimento com perdas e catáveres de insetos. Na carneira são encontrados cortes, sendo um na vertical, com 0,07 m, e outro na horizontal, com 0,06 m, que explicitam intervenção anterior com costura grossa em linha preta. Presenças de mais dois cortes com 0,02 m cada. A fita de seda que contorna a carneira está bastante fragilizada e com perdas. Dentro da carneira foi encontrado fragmento de tecido semelhante ao da fita do laço frontal, da mesma forma que uma proteção acolchoada de feltro, encapada com seda na mesma cor, na parte de frente. Ausência da presilha de couro (barbicacho). O escapulário foi localizado atrás da carneira na parte frontal. O objeto é constituído por um cálice e uma hostia, representando a Ordem do Carmo (significa pertencer à Nossa Senhora), em seda branca e contornado por bordado na cor azul. O cálice, preso a um recorte de papel da mesma cor, tem por base um linho de cor marrom. A fita branca, com pespontos azuis, que prende à outra extremidade, está fragmentada. Não foi encontrada a outra extremidade do escapulário, provavelmente a parte alusiva à Nossa Senhora do Carmo, haja vista que a composição do escapulário passa necessariamente por esta lógica, uma referente à Cristo e a outra à ordem do Carmo, conforme descrito no Item II - Breve Histórico.

**Tratamento:** higienização mecânica com utilização de trincha macia, desmonte do interior do chapéu com remoção total da carneira, da proteção acolchoada de feltro, do escapulário e do forro em seda. Após higienização, o couro da carneira foi planificado e hidratado com solução de ceras microcristalina, livre de ácidos, que, além da proteção, permitiu melhor maleabilidade para manuseio da colocação de reforço de suporte para estruturação da peça. Tal reforço, em seda, pela sua fibra natural, após lavagem com água deionizada, foi fixado com fina camada de adesivo térmico, facilmente reversível, da mesma forma que a fita de acabamento que contorna a carneira e a tonação do chapéu.

O escapulário passou pelo mesmo processo de fixação de suporte, recebendo, ainda, complemento das áreas de perdas com veludo de algodão. Diante da delicadeza e da relevância da peça, consideramos importante confeccionar uma proteção em seda para que facilite o acesso em caso de pesquisa. A remontagem do interior foi realizada com o mesmo adesivo térmico e a utilização de costura manual com fios de seda.

A parte externa higienização mecânica do couro e do distintivo em ouro ciselado em ótimo estado de conservação. Em relação ao laço, extremamente fragilizado e com grandes áreas de perda, optou-se pela utilização de seda tingida com pigmentos naturais, para maior aproximação cromática da original, e como suporte de extensão do laço. Assim, procurou-se garantir leveza e mínima intervenção dos fragmentos originais, que ainda permitem a legibilidade da trama da fita. Para a estrutura



1. Carneira antes do tratamento  
2. Remoção de escapolário  
3. Remoção da proteção acolchoada



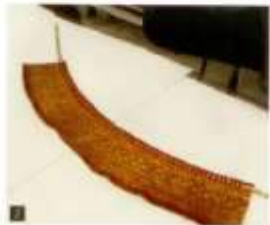
do laço, foi selecionado o tecido de gorgorão em algodão com canaletas finas, tingido com pigmentos naturais, que possibilitou melhor montagem estética para o acabamento, sem interferir na sua leitura histórica. O laço foi fixado ao chapéu com costura manual em fio de seda.



1. Escapolário antes do tratamento  
2. Detalhe do interior do chapéu antes da remoção do forro de seda  
3. Interior do chapéu sem o forro

4. Forro após remoção  
5. Reforço de apoio à carneira

6. Retirado dos fragmentos de fita  
7. Detalhe dos fragmentos de fita



1. Fita após tratamento, sendo recolocada na cartela.  
 2. Carreia após tratamento.  
 3. Reforço do suporte do escapulário - Frente.

4. Reforço do suporte do escapulário - Verso.  
 5. Reintegração das áreas de perdas do escapulário - Foto 1.  
 6. Reintegração das áreas de perdas do escapulário - Foto 2.

7. Escapulário após tratamento.  
 8. Detalhe do estado de conservação do forro - Parte interna.  
 9. Detalhe do estado de conservação do forro - Parte externa.



1. Detalhe do forro em tratamento.  
 2. Costura manual em fio de seda do forro.  
 3. Fixação da carreia com vortura manual.

4. Detalhe do exterior após tratamento.  
 5. Detalhe do interior após tratamento com destaque para o escapulário.  
 6. Detalhe dos fragmentos do laço.

7. Detalhe do acabamento do laço antes do tratamento.  
 8. Fixação do suporte em seda.  
 9. Montagem do laço.



1. Fixação da peça ao chapéu
2. Detalhe do laço após tratamento
3. Detalhe do distintivo após tratamento
4. Após tratamento sobre suporte e na embálagem

#### IV. 2 - CHAPÉU DE SAGRAÇÃO DE D. PEDRO II

##### DADOS CATALOGRÁFICOS:

Número de registro: 120978

**Época:** 1841 - usado pelo Imperador por ocasião de sua Sagração e Coroação, em 18/07/1841, ao entrar na Capela Imperial.

**Materiais:** veludo branco e fio de ouro

**Dimensões:** Comp.: 29,5 cm; Larg.: 35,5 cm; Alt.: 14 cm.

**Autor/fabricante:** João Carlos Palhares

**Descrição:** chapéu usado pelo Imperador por ocasião de sua Sagração e Coroação, em 18/07/1841, ao entrar na Capela Imperial, em veludo branco com bordados a ouro. Aba fronteira levantada, copa redonda tendo na parte superior, ao centro, rosácea formada por bolotas e folhas de carvalho, intercaladas, dentro de um círculo constituído de ramos e folhas de carvalho. Na faixa que envolve a junção da aba com a copa, e na borda da aba, são encontrados ramos de carvalho bordados a ouro.

**Forro e camaísa:** em seda natural.

**Estado de conservação:** o veludo, apesar da alteração cromática (amarelado com algumas manchas), no geral, apresenta bom estado de conservação. Na extensão em que une a copa à aba, com várias partes desprendidas, os bordados estão bastante oxidados. Percabem-se, na aba frontal levantada, perda de fragmento do veludo de 0,04m e pequenos furos que nos remetem à ausência de adorno para acabamento. No adorno localizado na parte de trás, a faixa do bordado não se une para finalizar a circunferência



1. Antes do tratamento - Vista inferior
2. Após tratamento - Vista inferior



da copa. Na parte interna, o forro apresenta algumas partes desprendidas e a carneira registra perdas.

**Tratamento:** higienização mecânica com trincha macia em toda extensão do veludo. Os bordados em fio de ouro foram higienizados mecanicamente com escova especial para ourivesaria. O forro em seda natural foi fixado, com adesivo térmico somente em alguns pontos. A carneira, com áreas de perda de fragmentos, recebeu reforço no suporte em seda tingida com pigmentos naturais. A fixação da carneira também foi feita com adesivo térmico.

A aba frontal, junto à dobra, foi reintegrada com reaproveitamento de sobras do veludo original e adesivo térmico, localizado abaixo do forro em seda.

Segundo resultado das nossas pesquisas, somente o Anuário do Museu Imperial, volume II, descreve sucintamente os dois adornos de acabamento do chapéu. Infelizmente nenhum outro dado foi localizado, nem mesmo nas iconografias consultadas. Assim, ampliaremos as pesquisas para outras instituições e colecionadores particulares, na busca de identificação dos referidos adornos, para que possamos minimamente devolver a legitimidade da referida peça.



1. Durante higienização do bordado;  
2. Detalhe de carneira após tratamento;  
3. Detalhe do bordado após tratamento;  
4. Após tratamento sobre suporte e na embalagem.

### IV. 3 - CHAPÉU INFANTIL E PERUCA

#### DADOS CATALOGRÁFICOS:

**Número de registro:** Chapéu - 17187-B e Peruca - 17187.

**Época:** segunda metade do século XIX

**Materiais:** chapéu: veludo e cambrala de algodão – peruca: crina de cavalo, seda, filô de algodão e metal

**Autor/fabricante:** desconhecido

#### Dimensões:

Chapéu - Comp: 37 cm; Larg: 26 cm; Alt: 11 cm.

Peruca - Comprimento - 42 cm

**Aquisição:** doação Cecília d'Escragnolle

**Descrição:** chapéu tricorne em veludo de algodão marrom com fita de gorgorão em algodão, também marrom, contornando a extensão da cabeça. Forro em cambrala de algodão, com o selo "Mode de Paris", fixado com costura manual, com a ausência da carneira.

A peruca em crina de cavalo branca, trançada, com pequenos cachos, encobrindo as orelhas, finalizada por um laço de seda na cor preta. No lugar das pontas do laço, a peruca apresenta um invólucro que finaliza o seu acabamento.

O conjunto faz parte de traje infantil de Luiz XV, usado pelo menino Godofredo d'Escragnolle Taunay, em representação de teatrinho no Paço de São Cristóvão, em 1863.



1. Antes tratamento - Vista exterior  
2. Antes tratamento - Vista interna

**Estado de conservação:** chapéu - sujidades generalizadas. Apresenta desgaste natural do veludo no qual se visualiza um furo na parte superior da copa e pequena perda na parte superior da aba, na parte da frente. A fita em gorgorão, com 0,02m de largura, também com desgaste natural. Na parte interna, o forro, em cambrala de algodão, pregueado, apresenta pequenos rasgos nas dobras das pregas, encontra-se solto. Constatou-se a ausência da carneira.



**Peruca** - sujidades, com presença de excrementos de insetos xilófagos. Vestígios de empoamento oxidado, com desprendimento de fios, inclusive bastantes soltos na fita que a amarrava junto à placa de políonda. A armação em metal embutida também está muito oxidada. O suporte em seda está muito fragilizado, apresentando grandes áreas de perdas e pontos de oxidação. Os cachos, com perda da forma original, são poucos e ralos. O fiô em algodão, que também divide o suporte, apesar das sujidades, encontra-se em bom estado de conservação. O laço em seda preta, que finaliza a ponta da trança, amarrada com barbante de algodão, está preso por alfinete oxidado de 0,05m. Em estado de degradação, o laço apresenta intervenção anterior, encontrando-se costura manual em linha grossa marrom e resíduo de adesivo na borda do invólucro. Suporte em mayla na armação do laço.



**Tratamento:** chapéu - higienização mecânica com trincha macia, fixação do forro com pequenos pontos de adesivo térmico, embutindo as partes de rasgo nas pregas.



1. Após tratamento do forro e com a identificação do número de registro
2. Após tratamento sobre suporte e na embalgem
3. Antes do tratamento - Detalhe lateral
4. Antes tratamento - Detalhe interno



e acabamento em costura manual e fio de seda. Após pesquisas, verificou-se que a carneira em couro protegia e finalizava o acabamento do forro. Assim, concluímos a necessidade de recolocarmos a carneira em raspa de couro marrom.



**Peruca** - Remoção do laço, da armação em metal e abertura da trança. Lavagem com água deionizada e detergente neutro, após proteção dos fios com tela e suporte inferior para manter o formato estrutural. Durante a abertura e lavagem, outros fios se desprenderam do suporte devido à fragilidade das tramas.



Após secagem natural, antes de proceder à montagem, foram selecionados os fios desprendidos pelo comprimento (pequeno, médio e longo). As áreas do suporte em seda foram reforçadas e reintegradas com seda envelhecida com pigmentos naturais. Os metais passaram por processo de limpeza química, recebendo proteção em seda. Optamos por não os embutir no forro, conforme processo original, mas mantê-los aparentes. A finalidade é poder acompanhar o

comportamento da parte metálica no ambiente de guarda.

A melhor técnica para a fixação dos fios foi a de prendê-los individualmente em fino fio de algodão preso na trama do ponto "corrente", muito utilizado no crochet, que se assemelha ao original, facilitando a fixação no suporte. Os fios foram redistribuídos de forma a preencher as áreas de perdas, inclusive dos cachos.

O laço e o invólucro tiveram as intervenções anteriores removidas, substituindo as costuras de seda com ponto invisível. O invólucro recebeu reforço da estrutura em seda preta, fixado com fina camada de adesivo térmico.



1. Antes tratamento - Detalhe áreas perda
2. Antes tratamento - Detalhe do laço e invólucro
3. Antes tratamento - Detalhe da armação e do alfinete
4. Antes tratamento - Detalhe da armação em metal oxidada

armatado por costura manual em fio de seda. Suporte em mayla para manter a armação do laço.

Na montagem, foram mantidos o barbante em algodão e o alfinete, possivelmente originais.

Para finalizar, a peruca recebeu empouamento, com talco cirúrgico neutro, com o objetivo de assegurar a legitimidade da peça, bem como sua preservação.

O acondicionamento do conjunto foi confeccionado separadamente para melhor guarda e manuseio.



1. Antes tratamento - Detalhe das folhas do cacto
2. Durante processo de lavagem
3. Iniciando o processo de lavagem
4. Seleção do tamanho dos fios
5. Armação dos fios
6. Costura manual do laço com indúcio
7. Após tratamento - Detalhe anterior



1. Após tratamento - Detalhe da preparação das áreas de junção
2. Após tratamento - Detalhe caxote do lado direito
3. Após tratamento - Detalhe posterior
4. Após tratamento sobre suporte e na embalagem

#### IV, 4 - QUEPE – Conde D'Eu

##### DADOS CATALOGRÁFICOS:

Número de registro: 108.801

Época: meados do século XIX

Materiais: feltro, couro, metal, seda e fio de ouro

Dimensões: Cto.: 18 cm; Pto.: 8 cm; Larg.: 14 cm; Alt.: 8 cm.

Autor/fabricante : Costa Real & Pinto -Siqueiras S.M. O Imperador e Suas Altezas – Rio de Janeiro.

Aquisição: compra de D. Pedro de Orleans e Bragança

**Descrição:** copa de feltro negro debruado de sutache. Cinta com dois meios ramos de canelão, bordados a fio de ouro, limitados por galões dourados. Pala de couro preto, com virola de metal amarelo. Dois botões em metal dourado, com a coroa imperial, circulado de 17 estrelas, tendo no dorso a marca EXTRA/RIO, colocados um de cada lado. Cinta prendendo o barbicacho de torçal dourado. Forro de couro de seda púrpura, com os dícteres da marca do fabricante. Na carreira de couro está gravada a marca do fabricante.

**Estado de conservação:** supedades generalizadas, desgaste natural nas áreas em tecido e couro, pequenos rompimentos na costura manual da copa e duas áreas de perdas de fragmentos, sendo uma de aproximadamente 0,05m e a outra de 0,03m. A extensão que une a copa ao corpo do chapéu encontra-se também com a metade do diâmetro rompida. Os bordados em fio de ouro estão levemente oxidados. Os dois botões em metal dourado



1. Antes do tratamento - Detalhe da copa  
2. Antes do tratamento - Detalhe do bordado

Conservação e Restauração: A Orlação de Chapéus do Museu Imperial

33



com a cinta que prende o barbicacho estão levemente oxidados. Ausência do barbicacho.

O forro em seda na cor púrpura, com a marca do fabricante em dourado, apresenta desprendimento do fundo da copa, com áreas esgarçadas e perda de fragmento.

A carreira em couro marrom, com a inscrição de "Registro da peça", está em bom estado de conservação e apresenta gravação com a marca do fabricante em dourado.

Existe uma incompatibilidade de informação dos fabricantes: a marca registrada no forro de seda púrpura "Costa Real e Pinto Siqueiras, S.M. Imperador e de Ss Altezas Rua D'Ouvidor nº 96 e 98, Rio de Janeiro" é diferente da que encontramos na carreira de couro, onde está escrito "Firmão de Azevedo Alves, Rua do Ouvidor 64 Rio de Janeiro"

**Tratamento:** higienização mecânica com trincha macia, remoção do forro original para reforço do suporte com seda natural, fixação com fina camada de adesivo térmico. Costura manual com fios de seda nos pontos de rompimento da copa, na extensão da copa ao corpo do chapéu. Foi feito preenchimento das áreas de perdas com

1. Antes do tratamento - Detalhe interno  
2. Antes do tratamento - Detalhe das áreas de perdas da copa  
3. Após tratamento - Detalhe lateral  
4. Após tratamento - Detalhe interno



feltro preto, fixado com adesivo térmico. Os bordados em fios de ouro também foram higienizados mecanicamente, com escovas especiais para curvas. Os botões e a cinta foram removidos, nos pontos mais oxidados, higienizados com o auxílio de bisturi, lavados em água morna e detergente neutro com escova dentária de cerdas macias, secos com pistola de ar quente.



1. Após tratamento - Detalhe da reconstrução das áreas de perda  
2. Após tratamento sobre suporte e na embalagem



#### IV.5 - BARRETE

##### DADOS CATALOGRÁFICOS:

Número de Registro: 12534

Época: século XIX

Manufatura: brasileira

Materiais: veludo, linha de algodão

Dimensões: Circ.: 18,5 cm; Alt.: 9 cm

Autor/Fabricante: desconhecido

Aquisição: doação Naide de Barros Correia.

**Descrição:** barrete de veludo verde escuro com motivos de flores, bordadas a mão. Pertenceu a Antônio Epaminondas de Barros Correia (1839 – 1935), primeiro e único Barão de Contendas, nomeado pouco antes do fim do Império, em 20 de julho de 1889.

**Estado de Conservação:** sujidades generalizadas. Veludo com alterações cromáticas e linha do bordado muito fragilizada. Na parte interna, composta de forro em tecido preto, foram encontrados vestígios de cadáveres de insetos e alguns rasgos. Na lateral, a união do chapéu estava descosturada, o número do Registro Geral estava costurado na lateral interna do chapéu.

**Tratamento:** Higienização mecânica com trincha macia. Realização de reforço em seda natural da parte superior da copa, bem como, do forro. Fixação realizada com adesivo térmico, as áreas descosturadas foram restabelecidas com costura manual com linha de algodão.



1. Antes do tratamento - Vista interior  
2. Antes do tratamento - detalhe da área descosturada



1. Antes do tratamento - detalhe interno
2. Após tratamento - detalhe externo
3. Após tratamento - detalhe externo
4. Após tratamento sobre suporte e na exposição



#### IV. 6 - CHAPÉU ARMADO - Lacaio do Conselheiro Paulo Barbosa da Silva

##### DADOS CATALOGRÁFICOS:

Número de registro: 5036

Época: meados do século XIX

Materiais: feltro, fita de chamalote, fio de ouro, seda e couro.

Dimensões: Comp.: 45 cm; Larg.: 15 cm; Alt.: 15 cm.

Autor/fabricante: desconhecido

Aquisição: Francisca Jacobina Lacombe

**Descrição:** feltro e presilhas negras, tope de gorgorão verde, canutilhos em fio de ouro, forro de seda e carneira de cor creme. Plumas pretas com desgaste na parte superior. Pertenceu a um dos lacaios do conselheiro Paulo Barbosa da Silva

**Estado de conservação:** sujidades generalizadas, cadáveres de insetos e acentuado desgaste natural do feltro. Pluma amassada e com perdas, rompimento na copa, provavelmente por ter sido mantido dobrado por muito tempo, e canutilhos levemente oxidados e amassados. Na parte interna: forro em seda fragilizado e com perdas de fragmentos. Carneira em couro ressecada, com inscrições dos números de Registro Geral e processo, com caneta esferográfica azul, e consta também resíduo de etiqueta em papel.

**Tratamento:** higienização com trincha macia. Realizada a remoção dos cadáveres de insetos. Higienização



1. Antes tratamento - Vista lateral
2. Após tratamento - Detalhe interno

mecânica com aplicação de escovinha de ourivesaria nos canutilhos em fios de ouro. Inversão das plumas, costuradas manualmente com fio de seda, por apresentarem melhor estado de conservação na parte inferior. O procedimento busca preservar a legitimidade da peça. Na parte interior, o forro em seda recebeu suporte, também em seda tingida com pigmentos naturais, fixado com adesivo térmico. Remoção do resíduo de etiqueta de papel da carneira. Retirada da carneira, hidratação com cera microcristalina livre de ácidos, e fixada com adesivo térmico;



1. Antes tratamento - Detalhe cadáver de inseto
2. Durante tratamento - Fixação da presilha
3. Após tratamento - Vista interna
4. Após tratamento sobre suporte e na embalagem



## VI. 7 - CHAPÉU ARMADO – Antônio Ribeiro Velho Avelar

### DADOS CATALOGRÁFICOS

Número de registro: 859

Época: meados do séc. XIX

**Materiais:** feltro, pluma, fita de chamalote, miçangas, veludo, cetim e gorgorão.

**Dimensões:** Comp.: 42cm; Larg.: 13,5cm; Alt.: 16,5 cm.

**Autor/Fabricante:** desconhecido

**Aquisição:** doação Mariana Albuquerque Avelar

**Descrição:** feltro, pluma de avestruz e reservas de veludo negro. Presilhas de fita de chamalote. Tope Nacional formado por disco de miçangas verdes, bordado a fio de ouro, contendo estrela e dragão. Reserva de veludo negro com folhas e frutos de carvalho, em número de três, sendo duas na parte da frente e uma atrás. Forro de cetim azul e marca com um círculo em cuja orla estão os dizeres "Mode Paris/ Exposition Universalle", com duas medalhas ovais ao centro e na parte superior a Coroa Imperial. Carneira em gorgorão preto.

Partenceu a Antônio Ribeiro Velho de Avelar, produtor de café e proprietário da Fazenda Pau Grande.

**Estado de conservação:** sujidades generalizadas, pluma amassada e com perdas. Os bordados em fio de ouro e miçangas em bom estado de conservação, exceto o detalhe de veludo negro, localizado na parte posterior, com folha e frutos de carvalho, que apresenta pequena perda nos



1. Antes tratamento - vista lateral direita
2. Antes tratamento - vista lateral esquerda

fios de ouro. Na parte interna, forro em seda azul, em bom estado de conservação, apresenta inscrição do número de Registro Geral e Processo com caneta esferográfica azul. A carneira em gorgorão também aparece bem preservada.

**Tratamento:** higienização mecânica com trincha macia. Inversão da posição das plumas, costuradas manualmente com fio de seda, por apresentarem melhor estado de conservação na parte inferior. O procedimento viabiliza assegurar a legitimidade da peça. Reconstituída a perda do bordado do fio de ouro, sendo utilizado o material solto e localizado no interior da embalagem da coleção, ao dar entrada no Laboratório de Conservação e Restauração.



1. Antes tratamento - Vista interna  
2. Após tratamento - Vista lateral direita  
3. Após tratamento - Vista lateral esquerda  
4. Após tratamento sobre suporte e na embalagem

#### IV. 8 - CHAPÉU ARMADO - Barão de Mamoré

**DADOS CATALOGRÁFICOS:**

**Número de Registro:** 57103

**Época:** 2º Reinado

**Materiais:** veludo, fio de ouro, seda, couro e plumas.

**Dimensões:** Comp.: 43 cm; Larg.: 15 cm; Alt.: 17 cm.

**Autor/Fabricante:** desconhecido

**Aquisição:** comprado de Elvira Maria e Cecília Leitão da Cunha

**Descrição:** peça de veludo preto, com o revestimento gasto. Presilhas de fitas de chamalote preta, estando uma solta. Tope Nacional constituído de dragão bordado a fio de ouro, faltando o disco de miçangas e a estrela. Plumaz brancas. O interior, com o forro de seda na cor bege, desgastado. Pertenceu a Ambrósio Leitão da Cunha, Barão Mamoré.

**Estado de conservação:** sujidades generalizadas. Veludo no lado externo com alteração cromática e muito desgastado. As duas presilhas de fitas em chamalote estão soltas e apresentam bom estado de conservação. O bordado, que constitui o Tope Nacional, apresenta fios de ouro oxidados, com grandes áreas de perdas, e também ausência do disco de miçangas e estrela. Plumaz desgastadas e com perdas. O forro apresenta resíduos da seda original na cor bege. A carneira em couro está amassada, ressecada, solta e contém os números de Registro Geral e Processo com caneta esferográfica azul.



1. Antes tratamento - Vista lateral  
2. Antes tratamento - Detalhe tope

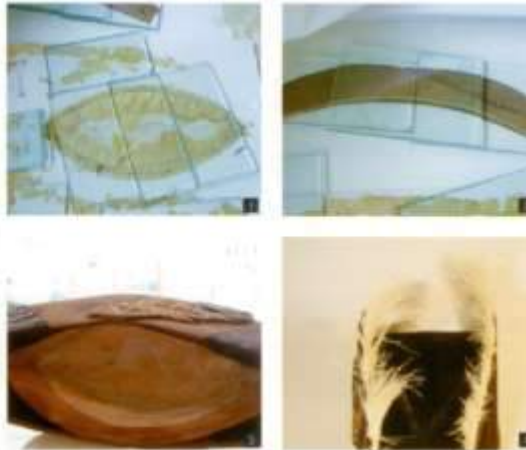


**Tratamento:** higienização mecânica com trincha macia e uso de escovinha para curviesaria nos fios de ouro. Com o desmonte do chapéu, verificou-se, abaixo do Tope Nacional bordado em fios de ouro, vestígios inativos de infestação de insetos. Reconstituição manual das perdas dos bordados com a utilização de fios duplos de algodão, neutros e retorcidos. Estes, após testes com fios metálicos, apresentaram maior semelhança ao estado de conservação do fio original, especificamente nos itens espessura, textura e possibilidade de aproximação cromática. Aplicação de purpura consolidada com resina - copolímero de etilmetacrilato e metilacrilato - uma das mais estáveis, com PH neutro, que produz revestimento com transparência. A estrela, trabalhada sobre molde em papel japonês, de fina gramatura, fixada ao suporte em feltro, original, com adesivo acrílico para têxtil - Acrykleber 498 20 X. Utilização dos fios originais soltos no interior da embalagem da coleção ao dar entrada no Laboratório de Conservação e Restauração. Reconstituição do disco com miçangas sintéticas e transparentes - em razão da dificuldade de localização de material similar no mercado - sendo pigmentadas com gasteal e aglutinante - copolímero de etilmetacrilato e metilacrilato. Isso assegurou boa fixação e transparência. Tope Nacional reconstituído e fixado com costura manual, sendo utilizada linha invisível. As plumas foram invertidas, por apresentarem melhor estado de conservação na parte inferior, na tentativa de assegurar a legitimidade da peça. A fixação das fitas em chamalote foi realizada com o uso de adesivo térmico. Na parte



1. Antes tratamento - Detalhe interno  
 2. Durante tratamento - Detalhe do tope com a estrela e o disco de miçangas  
 3. Antes tratamento - Detalhe do tope sem a estrela e o disco de miçangas  
 4. Durante tratamento - Detalhe da reconstrução da estrela do tope

interna, a reconstituição do forro em seda foi efetivada com a aplicação dos fragmentos encontrados sob a carneira. A fixação do material foi assegurada com a aplicação de adesivo térmico sobre suporte em seda tingida com pigmentos naturais. O forro foi fixado na estrutura do chapéu com aplicação de pontos de adesivo térmico e costura manual com fios de seda. A carneira foi hidratada, com cera microcristalina livre de ácidos, planificada e restituída ao corpo do chapéu também com adesivo térmico.



1. Durante tratamento - detalhe do forro  
 2. Durante tratamento - detalhe planificação da carneira  
 3. Após tratamento - Vista interna  
 4. Após tratamento - Vista superior  
 5. Após tratamento - Vista lateral  
 6. Após tratamento sobre suporte e na embalagem



#### IV. 9 - CHAPÉU ARMADO - Prudente de Andrade Reis

##### DADOS CATALOGRÁFICOS:

Número de Registro: 57485

Época: século XIX

Materiais: veludo, fios de ouro, miçangas, papel e couro

Dimensões: Comp.: 49 cm; Larg.: 17 cm; Alt.: 17,5 cm.

Autor/Fabricante: desconhecido

Aquisição: doação família Andrade de Carvalho

**Descrição:** peça em couro, com galões de gorgorão preto, ornato com estrelas de fio de ouro, parcialmente encoberta por canotões dourados, que também se encontram nos lados com almofadinhas, revestidas de fio de ouro, e ligadas à estrutura do chapéu por galões dourados. Forro de papel claro, com dizeres em dourado: "Manufacture de Paris", circulado dois medalhões ovais. Carneira negra. Chapéu usado em 1852, por Prudente de Andrade Reis, Coronel da Guarda Nacional.

**Estado de conservação:** sujidades generalizadas, desgaste natural e pequenas áreas de perdas no arremate de gorgorão. Constatação de desprendimentos das fitas, com alteração cromática, e dos galões dourados. Presença de oxidação dos ornamentos em fios de ouro, botão de acabamento do ornato solto e ausência do disco em miçangas verdes. Na borda da copa há pequeno descolamento do couro. Internamente, o forro de papel, no qual consta o selo do fabricante, apresenta os números



1. Após tratamento - Vista lateral  
2. Após tratamento - Vista lateral  
3. Após tratamento - Vista lateral

Conservação e Restauração A Coleção de Chapéus do Museu Imperial

43

de Registro Geral e Processo, com caneta esferográfica azul, e etiqueta em papel com os mesmos dados. Nas laterais, são encontrados três rasgos juntos à carneira. Esta, em couro marrom, apresenta bom estado de conservação.

**Tratamento:** higienização com trincha macia. Os reparos na fita de gorgorão foram realizados com a utilização do avesso do veludo de algodão, por causa da aproximação da trama, tingido com pigmentos naturais e fixado com adesivo térmico. A hidratação do couro foi executada com a utilização de cera microcristalina sem ácidos. A colagem dos galões dourados também foi feita com o uso de adesivo térmico. Os adornos com fios de ouro e os galões dourados foram higienizados mecanicamente com o uso de escovinha especial para ourivesaria. O botão e as almofadinhas foram fixados posteriormente com costura manual e aplicação de linha invisível. O disco de miçanga foi reconstituído com miçangas sintéticas e transparentes - em razão da dificuldade de localização de materiais similares no mercado-, sendo pigmentadas com pastel e aglutinante - copolímero de etilmetacrilato e metilacrilato. Foram obtidas boa fixação e transparência. Na parte interna, a etiqueta em papel foi removida e as áreas de rasgos coladas com adesivo em PVA com PH neutro.



1. Depois tratamento - Flexão da fita de gorgorão  
2. Após tratamento - Detalhe da fita  
3. Após tratamento - Vista lateral  
4. Após tratamento sobre suporte e na embalagem.



44

Museu Imperial

**IV. 10 - CHAPÉU ARMADO - Francisco Antunes Maciel**

**DADOS CATALOGRÁFICOS:**

Número de Registro: 71256 - A.

Época: meados do século XIX

Materiais: veludo, miçangas, fio de ouro, cetim e couro.

Dimensões: Comp. - 40 cm, lados - 13 cm x 20 cm.

Autor/Fabricante: Firmino d'Azevedo Alves.

**Aquisição:** doação dos filhos do Conselheiro Francisco Antunes Maciel.

**Descrição:** peça de veludo preto. Tope nacional composto por disco de miçangas verdes, estrela, dragão de fios de ouro, flores e frutos de carvalho. As folhas são de veludo do mesmo tom do chapéu, colocadas duas na frente e uma atrás. Forro de cetim azul e marca do fabricante: Firmino d'Azevedo Alves/ Armas do Império/ Rio de Janeiro. Carneira de couro marrom. Pertenceu ao Conselheiro Francisco Antunes Maciel.

**Estado de Conservação:** sujidades generalizadas, desgaste natural do veludo, bordados levemente oxidados. Forro em seda azul, com alterações cromáticas, funda esmaecido em relação às laterais, apresenta algumas perdas de fragmentos. São encontrados o número de Registro Geral e do Processo, assinalados com caneta esferográfica azul, e alguns rubricos de grafite. A carneira, em couro marrom, encontra-se ressecada, solta do corpo do chapéu e fungada.

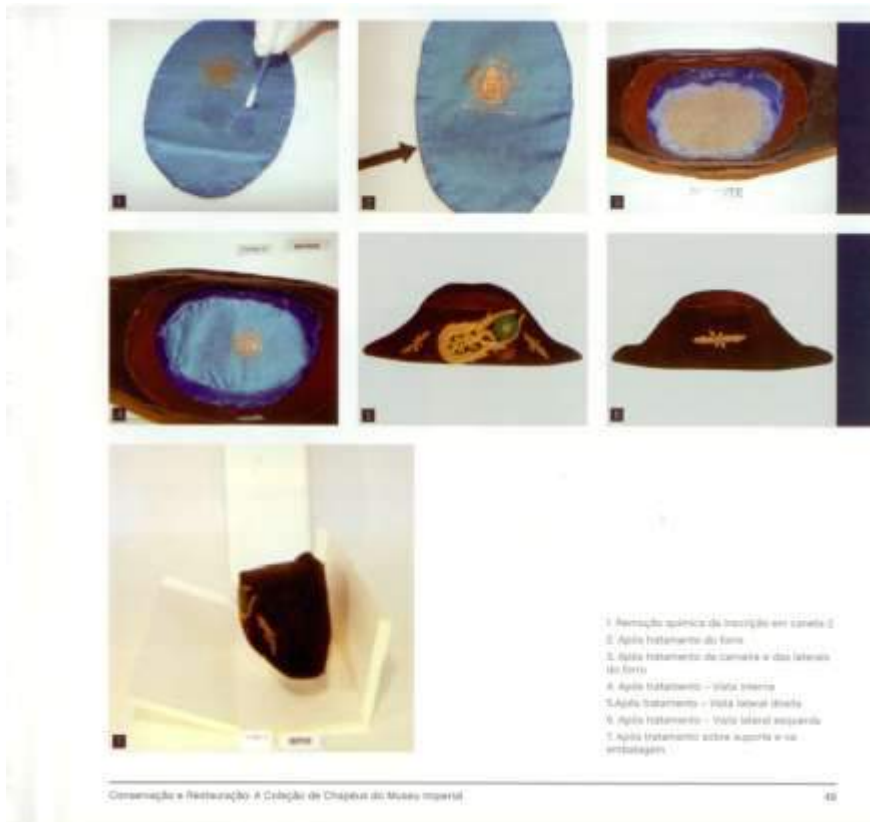


1. Antes tratamento - Vista lateral direita  
2. Antes tratamento - Vista lateral esquerda

**Tratamento:** higienização com trinchá macia em toda a área externa do chapéu. Remoção do forro, planificado os fragmentos laterais com o fundo a fim de receber novo suporte em seda tingida com pigmentos naturais. Realização de testes químicos para remoção das inscrições em grafite e caneta esferográfica. O teste de melhor resultado foi com Álcool ISO - Propílico PA aplicado delicadamente com suabe e utilização da placa de sucção protegida com mata-borrão. Aplicação de adesivo térmico para fixação do forro. A carneira foi higienizada, com suabe embebido em solução de Álcool Absoluto PA, diluído com água na proporção 1/10, hidratada, com cera microcristalina sem ácidos, e recolocada com adesivo térmico.



1. Antes tratamento - Vista interna  
2. Antes tratamento - Detalhe do forro  
3. Durante tratamento - Forro  
4. Detalhe da inscrição com caneta no forro  
5. Reforço do forro  
6. Remoção química da inscrição em caneta



#### IV. 11 - QUEPE - Capitão Tiago Nogueira

##### DADOS CATALOGRÁFICOS:

Número de Registro: 76545

Época: início do século XX

**Material:** lã, veludo, cordões em tecido dourados, metal, couro e seda

**Dimensões:** Circ.: 17 cm; Alt.: 10 cm; Pala: 4,7 cm.

**Autor/Fabricante:** desconhecido

**Aquisição:** doação Francisco Marques dos Santos

**Descrição:** copa de tecido em lã guamecida nos quatro quartos por três tranças douradas. No alto, consta enfeitada as mesmas tranças. Quadrifólio do tipo francês. Cinta de veludo preto e guamecida de três tranças douradas ou gaiões (posto de capitão). Pala de couro debruada, envernizada de preto e com dois cordões dourados, presos nos extremos por pequenos botões do uniforme. Falta na frente o Tope Nacional ou distintivo. Carneira de couro com orla dourada; Forro de cetim azul claro com a marca do fabricante contendo a legenda "INDÚSTRIA NACIONAL". No papelão, que forra a copa, aparece escrito a lápis "Cap. Tiago Nogueira".

**Estado de conservação:** sujidades generalizadas, com pequenas áreas de desprendimento dos cordões dourados. O cordão mais fino, próximo ao acabamento de veludo preto, apresenta pequenas ausências. Foram encontrados pequenos furos no tecido em lã vermelha. Na pala, em couro com algum desgaste, aparece uma marca acentuada no lado direito, que nos remete ao hábito de manuseio do



1. Antes tratamento - Vista interna

2. Antes tratamento - Detalhe do forro

chapéu à época. No verso, são encontrados pontos de fungos. A parte frontal apresenta fios soltos, indicando a ausência de Tope Nacional ou distintivo. O forro, em seda azul claro, apresenta bom estado de conservação, porém registra pequenos desprendimentos do corpo central do chapéu. Na carneira constam, em caneta esferográfica azul, os números de Registro Geral e Processo. Consta também etiqueta auto-adesiva, onde aparecem os mesmos dados assinalados em caneta esferográfica.

**Tratamento:** higienização mecânica com trincha macia nas áreas em couro e em tecido. Foi utilizada de escovinha para curivesaria para higienização dos cordões dourados e botões. Os cordões desprendidos foram fixados com adesivo térmico. A pala foi higienizada, com suco embebido em solução de Álcool Absoluto PA, diluído com água na proporção 1/10, e hidratada, com cera microcristalina sem ácidos. O forro em seda foi fixado por pequenos pontos de adesivo térmico. A carneira foi higienizada mecanicamente com trincha macia.

As pesquisas serão ampliadas com o intuito de restabelecer a leitura do Tope Nacional ou distintivo.



1. Antes tratamento - Vista externa  
2. Após tratamento - Vista interna  
3. Após tratamento - Vista externa  
4. Após tratamento - entre caixas em embalagem

#### IV. 12 - CAPELO

##### DADOS CATALOGRÁFICOS:

**Número de Registro:** B1304

**Época:** 2º reinado

**Materiais:** veludo, seda e couro

**Dimensões:** Circ.: 24 cm; Alt.: 11 cm.

**Autor/Fabricante:** desconhecido

**Aquisição:** Leopoldo Feijó Bitencourt

**Descrição:** capelo de veludo marrom com detrum do mesmo tecido na cor vinho. Carneira de couro e forro de seda no mesmo tom do detrum. Ausência de bórta. Usado com beca de professor na Faculdade de Medicina.

**Estado de conservação:** sujidades generalizadas. Constatação de desgaste natural do veludo e no topo da copa. Ausência da bórta. O detrum, de veludo na cor carmim, apresenta desgaste e áreas de perdas. Peça de tecido com números de Registro Geral e Processo, sendo fixado com pontos de costura grosseira. O forro em seda, franzido por acabamento em cadarço de algodão, apresenta fragilidade e perda de fragmentos. A carneira em couro com desgaste natural. A peça pertenceu a Luis da Cunha Feijó

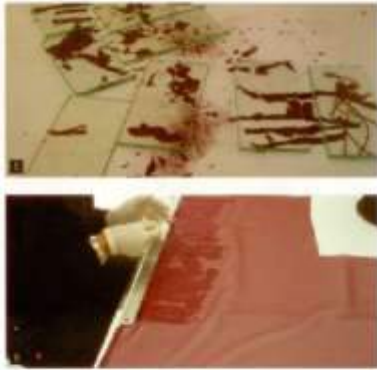
**Tratamento:** higienização com trincha macia. Foi removida a etiqueta em tecido. A reconstituição das áreas de perda da borda foi efetivada com a aplicação de fragmentos do tecido original de veludo carmim retrados sob a carneira. Realizada a remoção do forro em seda, sendo o mesmo reestruturado sobre suporte em tecido



1. Antes tratamento - Vista externa  
2. Antes tratamento - Vista interna

com espersão de adesivo térmico. Foi aplicada a técnica de amarração do franzido no acabamento com castorço original de algodão. O forro foi reconstituído com a mesma técnica utilizada na amarração do franzido, verificando-se a necessidade de velatura, com o mesmo tecido utilizado no suporte, a fim de garantir a melhor conservação dos fragmentos. A carnela, hidratada com cera microcristalina livre de ácidos, foi fixada com adesivo térmico.

As pesquisas serão ampliadas com o intuito de restabelecer a leitura do Tope Nacional ou distintivo. Informação ausente na descrição ou em qualquer outro campo.



1. Antes tratamento - Detalhe do forro
2. Durante tratamento do forro
3. Remoção da carnela
4. Detalhe de assência de fragmentos do bordô
5. Detalhe dos fragmentos do forro
6. Remontagem do forro sobre suporte



1. Detalhe do fundo do forro
2. Fixação do forro
3. Detalhe do acabamento do forro após fixado
4. Detalhe da fixação do bordô
5. Após tratamento - Vista interna
6. Após tratamento - Vista externa
7. Após tratamento sobre suporte e na embalagem

#### IV. 13 - GORRO

##### DADOS CATALOGRÁFICOS:

Número de Registro: 1997

Época: século XIX

Materiais: veludo, fios de ouro, algodão e papelão

Dimensões: Circ.: 18,5 cm; Alt.: 10,5 cm

Autor/Fabricante: desconhecido

Aquisição: doação D'Escagnolle Dória

**Descrição:** De veludo Bordeaux decorado de bordadura de fios dourados e lantejoulas. Na copa são encontradas pedras incrustadas, no centro pendia cordão torcido e finalizado com borla do mesmo fio dourado. Pertenceu ao General Francisco Isidoro Resquin.

**Estado de Conservação:** sujidades generalizadas. Constatação de ruptura da costura manual próxima a emenda lateral. Algumas lantejoulas e pedras estavam soltas. Foram registradas perdas de algumas pedras e lantejoulas na base lateral. Os bordados e a borla estavam oxidados. O fundo, em papelão em bom estado de conservação, apresenta a fixação da borla e as laterais com o verso aparente do bordado e a bainha de acabamento do veludo com costura manual. Não foi encontrado nenhum vestígio da forração.

**Tratamento:** higienização com trincha macia. As partes descosturadas foram restabelecidas com costura manual com fio de algodão. Os bordados receberam higienização



1. Antes tratamento - Detalhe da copa  
2. Antes tratamento - Vista interna

mecânica com escovinha para ourivesaria. As lantejoulas e pedras soltas foram fixadas com adesivo térmico.



1. Antes tratamento - Detalhe da ruptura da costura  
2. Detalhe de bordado após higienização  
3. Após tratamento  
4. Após tratamento sobre suporte e na embalagem

#### IV. 14 - CHAPÉU ARMADO - Oficial Paraguai

##### DADOS CATALOGRÁFICOS:

Número de Registro: 1998

Época: Guerra do Paraguai

Materiais: couro, seda e galão

Dimensões: Comp.: 45,5 cm; Larg.: 16 cm; Altura: 19,5 cm.

Autor/Fabricante: desconhecido

Aquisição: doação O' Escragnoñe Dória

**Descrição:** couro marrom, bordas guarnecidas de largo galão dourado e canutilhos também dourados, presos por botão. Este tem no centro as armas do Paraguai, sendo circundado por dois ramos unidos por um laço. No forro a marca do fabricante: J. PINAUDI, de S.M. Imperiale.

**Estado de conservação:** muita sujidade. Apresenta péssimo estado de conservação. A parte estrutural com armações metálicas soltas e oxidadas. O couro extremamente ressecado, rígido, bastante fragmentado e com perdas significativas na copa. O galão dourado, os botões e os canutilhos estão oxidados, porém apresentam bom estado de conservação. Nas junções das laterais com a copa são encontrados vestígios de plumas brancas e de suas costuras em linha de algodão. Visualizava-se, ainda, a marca da presença de uma rosácea. Embora muito danificada, a parte interna permite uma leitura mais detalhada. O forro em seda, rasgado, com perdas de fragmentos, desprendido da estrutura do chapéu e fixado a uma estrutura de papel, que parcialmente possibilita



1. Armação interna - Vista lateral  
2. Armação interna - Vista superior  
3. Armação interna - Vista superior

Conservação e Restauração - A Coleção de Objetos do Museu Imperial

87

a percepção de sua forma original. Apresenta etiqueta em tecido costurado nos fragmentos do forro, tendo os números de Registro Geral e Processo. Foi constatada a ausência de carneira.

**Tratamento:** higienização dos fragmentos com aspirador de baixa sucção e tela. Realização da remoção da estrutura metálica do forro e da armação em papel. Na busca de maior maleabilidade do couro para facilitar o manuseio da montagem da estrutura, foram realizados testes de hidratação, desde introdução em ambiente pré-condicionado climaticamente, até várias fórmulas químicas de hidratação, tendo por base resinas, água, penetrantes e ceras. Como a resposta não foi inteiramente satisfatória e continuou a dificuldade de manuseio, optou-se por fixar os fragmentos de couro da copa sobre uma nova estrutura em papel neutro, revestida com veludo de algodão, isso permitiu melhor aderência e, ao mesmo tempo, concedeu leveza estrutural. Ao considerar o estado da copa, com danos significativos e poucos fragmentos, dificultando a junção de algumas áreas, a alternativa foi preservar alguns fragmentos isolados e reintegrar as lacunas. Isso foi realizado com o uso de raspas de couro e resíduos, encontrados junto à embalagem de sua chegada



4. Armação interna - Detalhe da aba  
5. Armação interna - Detalhe do forro  
6. Detalhe após remoção da armação  
7. Detalhe da armação metálica

88

Museu Imperial



so Laboratório de Conservação e Restauração. Foram utilizados pigmentos naturais e adesivo a base de PVA com PH neutro. Assim, foi obtida textura próxima a do couro. Nas abas, um pouco mais preservadas, o tratamento escolhido foi o de proteger o estado de conservação do couro pela mínima intervenção possível. Utilizou-se o processo de velatura com seda tingida com pigmentos naturais, fixada por aspersão do adesivo térmico. As armações metálicas, que contornam as abas do chapéu, foram mecanicamente higienizadas, com o auxílio do bisturi, lavadas em água com detergente neutro, secas com pistolas de alta pressão e protegidas por verniz neutro. Por fim, as armações foram recolocadas em seu local de origem, ou seja, sob o galão de acabamento que contorna as abas do chapéu.

O forro em seda foi desmontado, lavado com água deionizada, detergente neutro e esponja marinha natural, sendo removido o excesso de sujidades. Durante o processo de secagem, o forro foi planificado. A seguir, foi remontado sobre seda tingida com pigmentos naturais e devolvido ao seu lugar de origem com o uso de adesivo térmico. Higienização mecânica com escovinha de ovinésaria no galão e nos canutilhos, de acordo com os procedimentos de polimento utilizados na fase anterior. Os botões metálicos



1. Antes do tratamento - Detalhe do forro  
2. Detalhe das fragmenas  
3. Etiqueta de identificação junto ao forro  
4. Durante - Lavagem do forro

foram lavados em água morna, detergente neutro, secos com pistola de ar quente e polidos com tecido flanelado. As plumas brancas e a rosácea nas cores azul e vermelha foram restituídas a partir de pesquisa científica, textual e iconográfica, possibilitando a legitimação da peça.



1. Fixação dos fragmentos de couro  
2. Detalhe da velatura em uma das abas  
3. Higienização do galão durante  
4. Detalhe do galão durante higienização  
5. Após tratamento - Vista interna





1. Após tratamento – Detalhe da vista lateral direita
2. Após tratamento – Vista lateral esquerda
3. Após tratamento
4. Após tratamento sobre suporte e no embalagem