

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Catarine de Nazaré Aquino Moreira

O Ofício do conservador-restaurador: concepções de patrimônio e transformações desde 1937



Rio de Janeiro
2012

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Catarine de Nazaré Aquino Moreira

O Ofício do conservador-restaurador: concepções de patrimônio e transformações desde 1937

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.

Orientador: Ms.C. Lia Motta

Supervisor: João Carlos Velozo Santos

Rio de Janeiro

2012

O objeto de estudo dessa pesquisa foi definido a partir de uma questão identificada no cotidiano da prática profissional da Superintendência do IPHAN no Pará.

M835o Moreira, Catarine de Nazaré Aquino.

O ofício do conservador-restaurador: concepções de patrimônio e transformações desde 1937 / Catarine de Nazaré Aquino Moreira – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2012.

75 f.: il.

Orientadora: Lia Motta

Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2012.

1. Patrimônio Cultural – Referências culturais. 2. Conservação e restauração – Bens móveis e integrados. 3. Memória Social e Coletiva. 4. Atribuição de valor. 5. Documento e informação. I. Motta, Lia. II. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). III. Título.

CDD 363.69

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Catarine de Nazaré Aquino Moreira

O Ofício do conservador-restaurador: concepções de patrimônio e transformações desde 1937

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.

Rio de Janeiro, 27 de setembro de 2012.

Banca examinadora

Professora MsC. Lia Motta (orientadora)

Professora MsC. Lygia Guimarães – PEP/MP/IPHAN

Professor Dr. Flávio Carsalade – UFMG

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho é o produto final de dois anos de minha vivência nas práticas supervisionadas do Programa de Especialização em Patrimônio - do IPHAN (PEP), transformado no Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural (PEP/MP), onde pude conviver e conhecer pessoas nobres ligadas ao ofício apaixonante da preservação do patrimônio cultural brasileiro. Enumerar as pessoas e acontecimentos mais marcantes corresponde um desafio que possui o risco de negligenciar nomes, mas não necessariamente não importantes ao desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço de antemão à família, pais queridos que sempre com muito carinho e zelo, apoiaram nos momentos mais importantes.

Começo por destacar os membros da Coordenação-Geral de Pesquisa e Documentação (COPEDOC) do Departamento de Articulação e Fomento do IPHAN, por toda a estrutura e cuidado despendidos. A Fundação Darcy Ribeiro e a toda equipe de profissionais do IPHAN envolvidas com o PEP/MP, especialmente, os técnicos e funcionários da superintendência do IPHAN no Pará.

Agradecimentos especiais à Lia Motta que, gentilmente, aceitou o acompanhamento do trabalho de forma atenciosa e sempre solícita. Ao supervisor João CarlosVELOZO Santos pelos conselhos e convivência profissional.

Aos amigos e colegas, em especial, Denise Rosário de Carvalho e Erika Pereira Machado, pelo incentivo e apoio constantes.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a práxis do conservador-restaurador de bens culturais e de que modo as concepções de patrimônio ganharam importância na tomada de decisão nos trabalhos de conservação e restauração. Pretende-se observar como os resultados das obras de conservação-restauração podem refletir na apreensão social do bem, além de situar e apresentar o contexto histórico vivido na política de preservação do patrimônio cultural no Brasil, desde 1937. Enfatizou-se o uso da noção de patrimônio como referência cultural da identidade e memória social e coletiva dos diferentes grupos da sociedade brasileira. Para tal, utilizou-se como objeto de estudo projetos de restauração realizados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – em dois tempos de atuação –, o primeiro apresentando projetos restaurativos realizados nos primeiros anos da instituição, e no segundo, mais atual, com projetos realizados no Norte do país, pela Superintendência do IPHAN no Pará. Buscou-se mostrar as ressignificações que o patrimônio material pode receber ao longo dos anos, influenciando nas decisões do conservador-restaurador, destacando, ainda, a importância da miríade de informações envolvidas no ofício do conservador-restaurador. Essa se torna uma fonte documental importante e complementar, que nos permite entender como as práticas protecionistas são revistas, através da introdução de novas noções conceituais e o estreitamento da relação entre Estado e sociedade civil, influenciando nos critérios interventivos aplicados às obras.

Palavras-chave: Patrimônio cultural. Conservação e restauração. Bens móveis e integrados. Referências culturais. Memória Social e Coletiva. Atribuição de valor. Documento e informação.

ABSTRACT

This study aims to analyze the praxis of conservator-restorer of cultural and how the concepts of heritage gained importance in decision making in the work of conservation and restoration. The objective is to observe the results of the works of conservation-restoration may reflect the concern of the social good, beyond situate and introduce the historical background lived in the politics of cultural heritage preservation in Brazil since 1937. For this, we studied object restoration projects realized by the Institute of National Historical and Artistic Heritage - in two chronological times - the first featuring restorative projects undertaken in the early years of the institution, and the second, which is more current, features projects in the northern part of the country, the Superintendence of IPHAN in Pará. We tried to show the reinterpretation that the material heritage can receive over the years, influencing the decisions of the conservator-restorer, highlighting also the importance of the myriad of information involved in the craft of conservator-restorer. This becomes an important and complementary document that allows us to understand how protectionist practices are reviewed through the introduction of new conceptual notions and closer relationship between state and civil society, influencing the criteria applied to works of interventional.

Keywords: Cultural heritage. Conservation and restoration. Movable and integrated property. Cultural references. Social and Collective Memory. Assigning value. Document and information.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - ALGUNS CONCEITOS E NOÇÕES PARA COMPREENDER AS PRÁTICAS CONSERVATIVA E RESTAURATIVA DO PATRIMÔNIO NACIONAL.	14
1.1 A NATUREZA DAS DEFINIÇÕES DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO	14
1.2 A NOÇÃO DE REFERÊNCIA CULTURAL.....	19
1.3 A MEMÓRIA INDIVIDUAL, A COLETIVA E A SOCIAL	22
1.4 A NOÇÃO DE DOCUMENTO/MONUMENTO.....	27
1.5 A COMPLEXIDADE DO OFÍCIO E ALGUMAS QUESTÕES ÉTICAS	30
CAPÍTULO 2 - ASPECTOS DA CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DA PRESERVAÇÃO NO BRASIL E SUA INFLUÊNCIA NAS PRÁTICAS RESTAURATIVAS	33
2.1 AS PRÁTICAS NO PERÍODO DA IDENTIDADE NACIONAL	33
2.2 NOVAS PRÁTICAS DA AMPLIAÇÃO CONCEITOAL E DA DESCENTRALIZAÇÃO INSTITUCIONAL	43
CAPÍTULO 3 - ESTUDO DE CASO: A EXPERIÊNCIA NO IPHAN/PARÁ.....	48
3.1 A PRÁTICA NO IPHAN/PARÁ	48
3.2 O CASO DA RESTAURAÇÃO DA TELA SANTA CEIA.	53
3.3 O CASO DA RESTAURAÇÃO DA TELA A COROAÇÃO DA VIRGEM: AS LACUNAS EM UMA OBRA DE CULTO.	61
CONCLUSÃO.....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	73

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTOGRAFIA 1: TRÊS IMAGENS REPRODUZIDAS DA PUBLICAÇÃO N. 23 DO IPHAN, MOTTA (1969), MOSTRANDO UM ESQUEMA DO TRATAMENTO DO CONCHEAMENTO (CRAQUELÉ), USANDO O ESQUEMA CALOR, PRESSÃO E UMIDADE (CPU); A PINTURA A ÓLEO SOBRE TELAS, DO HENRIQUE BERNADELLI, DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, NO RIO DE JANEIRO, ANTES E DEPOIS DE SUBMETIDO AO PROCESSO CPU.....	39
FOTOGRAFIA 2: TRÊS IMAGENS REPRODUZIDAS DA PUBLICAÇÃO N. 23 DO IPHAN, MOTTA (1969), MOSTRANDO UM ESQUEMA DO TRATAMENTO DO CONCHEAMENTO (CRAQUELÉ), USANDO O ESQUEMA CALOR, PRESSÃO E UMIDADE (CPU); A PINTURA A ÓLEO SOBRE TELAS, DO HENRIQUE BERNADELLI, DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, NO RIO DE JANEIRO, ANTES E DEPOIS DE SUBMETIDO AO PROCESSO CPU... ..	39
FOTOGRAFIA 3: TRÊS IMAGENS REPRODUZIDAS DA PUBLICAÇÃO N. 23 DO IPHAN, MOTTA (1969), MOSTRANDO UM ESQUEMA DO TRATAMENTO DO CONCHEAMENTO (CRAQUELÉ), USANDO O ESQUEMA CALOR, PRESSÃO E UMIDADE (CPU); A PINTURA A ÓLEO SOBRE TELAS, DO HENRIQUE BERNADELLI, DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, NO RIO DE JANEIRO, ANTES E DEPOIS DE SUBMETIDO AO PROCESSO CPU... ..	39
FOTOGRAFIA 4: IMAGENS REPRODUZIDAS DO LIVRO PUBLICADO PELA OEA, MOTTA (1969), COM EXPLICAÇÕES SOBRE A SOLIDIFICAÇÃO DAS ESTRUTURAS DE MADEIRA DAS IMAGENS E BENS INTEGRADOS ÀS IGREJAS, ATACADAS PELAS TÉRMITAS, USANDO COMPOSTO DE CERA.	40
FOTOGRAFIA 5: REPRODUÇÃO DAS DUAS IMAGENS DO MESMO LIVRO DE MOTTA (1969), DESCREVENDO NAS LEGENDAS A RECUPERAÇÃO DAS PINTURAS ORIGINAIS DA IGREJA NOSSA SENHORA DE CONCEIÇÃO DE SABARÁ /MG, QUE HAVIAM SIDO REPINTADAS.	40
FOTOGRAFIA 6: REPRODUÇÃO DE UMA DAS IMAGENS DO LIVRO DE MOTTA (1973), DESCREVENDO NAS LEGENDAS O EXEMPLO DA TÉCNICA DO TRATTEGGIO EMPREGADA NA PINTURA CRISTO, SABEDORIA DIVINA (MUSEU DE ATENAS).....	42
FOTOGRAFIA 7: IGREJA DE SANTO ALEXANDRE, BELÉM – PA.....	49
FOTOGRAFIA 8: IGREJA MADRE DE DEUS, VIGIA – PA.	50
FOTOGRAFIA 9: A OBRA SANTA CEIA, MUSEU DE ARTE SACRA DE BELÉM – PA... ..	54
FOTOGRAFIA 10: PORMENOR DA CENA CENTRAL DA OBRA SANTA CEIA, MUSEU DE ARTE SACRA DE BELÉM – PA.	54
FOTOGRAFIA 11: A ÚLTIMA CEIA, OBRA ORIGINAL DE PETER PAUL RUBENS	56
FOTOGRAFIA 12: PORMENOR DA CENA CENTRAL DA OBRA SANTA CEIA, MUSEU DE ARTE SACRA DE BELÉM – PA.	56
FOTOGRAFIA 13: PORMENORES DAS FIGURAS LOCALIZADAS NAS EXTREMIDADES DA TELA SANTA CEIA, MUSEU DE ARTE SACRA DE BELÉM – PA.	59
FOTOGRAFIA 14: PORMENORES DAS FIGURAS LOCALIZADAS NAS EXTREMIDADES DA TELA SANTA CEIA, MUSEU DE ARTE SACRA DE BELÉM – PA.	59
FOTOGRAFIA 15: DETALHES DOS DOURAMENTOS DAS INDUMENTÁRIAS DAS PERSONAGENS DA TELA SANTA CEIA (OBRA JÁ RESTAURADA), MUSEU DE ARTE SACRA DE BELÉM – PA.	60

FOTOGRAFIA 16: DETALHES DOS DOURAMENTOS DAS INDUMENTÁRIAS DAS PERSONAGENS DA TELA SANTA CEIA (OBRA JÁ RESTAURADA), MUSEU DE ARTE SACRA DE BELÉM – PA.	60
FOTOGRAFIA 17: DETALHE DO CÁLICE DA TELA SANTA CEIA(OBRA JÁ RESTAURADA), MUSEU DE ARTE SACRA DE BELÉM – PA.....	60
FOTOGRAFIA 18: PORMENOR DA PROSPECÇÃO NA BASE DO CÁLICE, TELA SANTA CEIA (OBRA JÁ RESTAURADA), MUSEU DE ARTE SACRA DE BELÉM – PA.	60
FOTOGRAFIA 19: OBRA DE DIEGO VELÁZQUEZ: COROAÇÃO DA VIRGEM(1599-1660)...	62
FOTOGRAFIA 20: A COROAÇÃO DE NOSSA SENHORA, IGREJA MADRE DE DEUS, VIGIA/PA	62
FOTOGRAFIA 21: TELA A COROAÇÃO DE NOSSA SENHORA ANTES DA RESTAURAÇÃO (FOTOGRAFIA RETIRADA DA FICHA DO INVENTÁRIO DE 1988, IGREJA MADRE DE DEUS, VIGIA/PA.	65
FOTOGRAFIA 22: RETÁBULO DA SACRISTIA ONDE SE ENCONTRA A TELA COROAÇÃO DE NOSSA SENHORA (AGO/2012), IGREJA MADRE DE DEUS, VIGIA/PA.	65

INTRODUÇÃO

O presente trabalho dedica-se aos bens móveis e integrados, protegidos como patrimônio nacional, seja pelo tombamento dos próprios bens, seja por constituírem parte integrante de imóveis tombados, ou por estarem sob a guarda de museus de responsabilidade do poder público. Tem como objetivo compreender de que modo as novas concepções de patrimônio podem transformar o ofício do conservador-restaurador considerando que suas práticas podem interferir nas resignificações que o patrimônio nacional recebe ao longo dos anos. Usa como objeto de análise os trabalhos desenvolvidos nessa área pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN¹.

A busca de resposta para a questão proposta está inserida na hipótese de que os projetos conservativos e restaurativos dos bens móveis e integrados contribuem, através de suas concepções e técnicas, para a construção de referências da memória social, coletiva e das identidades culturais. Diante disso, é necessário compreender a natureza do trabalho do conservador-restaurador como prática que envolve discussões e decisões em relação aos significados e valores atribuídos aos bens culturais, baseados na produção de conhecimento, que envolve uma miríade de informações sobre os bens, seus contextos e os grupos sociais usuários.

As atividades de conservação-restauração são distintas, porém com o mesmo propósito de preservar os bens. A ação conservativa em bens patrimoniais se difere da restaurativa por implicar em medidas de segurança e manutenção sem intervir na substância, enquanto a restauração pode ter como opção a intervenção sobre a matéria que constitui cada bem. Segundo Brandi (2006) a restauração é entendida como a intervenção que objetiva devolver eficiência a um produto da atividade humana. Por esta razão, tomamos o trabalho do restaurador como meio para o entendimento das obras de arte, de modo a discernir sobre opções de conservação-restauração diante dos significados que determinados grupos possam atribuir a esses bens. As intervenções na substância do bem podem interferir em aspectos significativos da memória coletiva e social de grupos que atribuem determinados valores a esses bens.

Nesse sentido, na primeira parte desta dissertação são abordados conceitos que ajudarão a compreender como essa ação sobre a simbologia material dos bens interfere

¹ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) teve várias denominações desde sua criação em 1937, mas no presente trabalho será sempre denominado IPHAN, seu nome atual.

no mecanismo de lembrança e das referências de memória dos grupos envolvidos. Buscou-se explicar conceitos norteadores para o entendimento dessa questão como os de memória social, memória coletiva e individual, baseando-se na obra de Halbwachs (2006), entendendo que os bens móveis e integrados são os símbolos de evocação dessas lembranças; que podem sofrer alterações de referências e valores segundo as vicissitudes temporais e os usos a eles atribuídos.

O papel do conservador-restaurador, assim, deve analisar e identificar esses valores atribuídos aos bens, de forma que possa validá-los e preservá-los, a fim de atender ao interesse coletivo dos grupos sociais usuários, em consonância ao sentido democrático da noção de cultura, consolidado pela Constituição Federal de 1988. A partir disso, se apresenta o conceito de bem cultural como documento, baseando-se na teoria de Le Goff (1990), entendendo que as obras de arte, além de produtos de um estilo concebido pelo artista em sua origem, são também símbolos de valores atribuídos ao serem apropriadas pelas comunidades que vivenciam a obra ao longo do tempo.

Partindo desse embasamento, apresenta-se no segundo capítulo, uma comparação das ações preservacionistas nos bens móveis e integrados do patrimônio cultural, comparando dois tempos de atuação do profissional, no âmbito institucional, tentando avaliar como a profissão acompanhou as resignificações e introdução de novas perspectivas das políticas do patrimônio.

O primeiro tempo apresentado, de 1937 até a década de 1970, considera as principais preocupações das práticas de conservação- restauração, desde a inauguração do IPHAN, em 1937, e a criação do Laboratório de Conservação e Restauração por Rodrigo Melo Franco de Andrade, na década de 1940. O cenário desse período retratava a necessidade do Estado em criar uma identidade nacional, veiculando intencionalmente valores e critérios de seleção forjados em uma busca pelo patrimônio autêntico e original nacional. A ênfase no valor artístico e nas referências estilísticas passou a ser o cerne principal nos critérios de elaboração e supervisão dos projetos de restauração dos bens. Cita-se, então, a atuação das primeiras equipes de conservação-restauração, analisando especificamente os trabalhos dirigidos por Edson Motta. Nesses a preocupação maior e primordial não era a justificativa das intervenções, por se entender que os valores a serem preservados já estavam claros e estabelecidos, era, pois, o salvamento das obras mediante o seu mau estado de conservação, a preparação com a mão-de-obra, ainda escassa, e a adaptação de materiais e métodos para a realidade nacional que movia esses primeiros trabalhos.

O segundo período abordado, corresponde à *fase moderna* do IPHAN, conforme classificado por Fonseca (2005). Esse período é marcado por transformações, a partir da década de 1970, quando um cenário rico em mudanças conceituais e políticas acontecem. A descentralização da prática e a inserção de novas concepções, como a noção de *referência cultural*, acarretaram na reavaliação e reestruturação das ações interventivas, que ganham um viés antropológico, a partir do qual é necessário considerar as informações contidas nos bens relativas aos significados e resignificações ao longo do tempo.

A criação de novas representações regionais e a possibilidade de novas contratações para os trabalhos do IPHAN, com a incorporação do profissional da área de conservação-restauração em algumas representações, torna mais estreita a relação entre esse profissional e a comunidade local, permitindo entender as peculiaridades dessa comunidade e região.

Assim, nesse cenário novo, em estrutura física e conceitual da instituição, são abordados no terceiro capítulo projetos desenvolvidos, de 1994 em diante, tomando como exemplos o produto da minha vivência em uma dessas representações regionais, especificamente a Superintendência do IPHAN no Pará, que possui em seu quadro um conservador/restaurador. Pretende-se demonstrar como os bens culturais podem ganhar novas atribuições de valores e novas referências simbólicas importantes para a memória coletiva da comunidade ali atuante e como o restaurador, enquanto agente do patrimônio, pode validar, identificar e hierarquizar esses valores, por meio das intervenções restaurativas nas obras.

O ponto exaltado nessa análise é como a miríade de informações inerentes ao ofício do conservador-restaurador, é um testemunho incontestável, tanto das mudanças que ocorrem nas políticas culturais, quanto na dinâmica de atribuição de valores pela qual os bens passam ao longo do tempo em função de seus usos sociais. Portanto, o papel desse profissional mostra-se consonante às mudanças sofridas ao longo dos anos nas políticas culturais, negando-se, então, o sofisma de que a prática restaurativa possui uma abordagem estritamente técnica.

CAPÍTULO 1: Alguns conceitos e noções para compreender as práticas conservativa e restaurativa do patrimônio nacional.

1.1 A natureza das definições de conservação e restauração

As atividades profissionais de conservação e restauração devem ser entendidas como distintas, porém com o mesmo propósito de preservar e restituir os bens a um bom estado de conservação. A conservação pode ser compreendida como meio para a restauração, isto é, através de uma ação conservativa pode-se apontar e justificar a intervenção restaurativa em uma obra.

[...] De acordo com as circunstâncias, a conservação implicará ou não a preservação ou a restauração, além da manutenção; ela poderá, igualmente, compreender obras mínimas de reconstrução ou adaptação que atendem às necessidades e exigências práticas. (CARTA DE BURRA, 1980, art. 1º).

A conservação, então, corresponde a medidas analíticas iniciais que desencadeiam outros meios de preservação nas obras. De tal maneira, essa prática antecede a ação restaurativa e se torna mais abrangente, já que atua no meio em que o bem está inserido, na forma como é armazenado e apresentado, entretanto sem incidir em sua superfície material, isto cabe à restauração. Os dois conceitos tornam-se complementares, com o mesmo fim, entretanto a restauração possui caráter mais incisivo, pois submete o bem a intervenções em sua matéria, como uma ação direta sobre a constituição da obra, sua estrutura e *substância*, definida como: “o conjunto de materiais que fisicamente constituem o bem”. (CARTA DE BURRA, 1980, art. 1º).

De acordo com a Carta do Restauo (1972, art. 4º) “[...] entende-se por restauração qualquer intervenção destinada a manter em funcionamento, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente ao futuro as obras e os objetos [...]”; desta forma, torna-se mais claro o agravante crítico que uma obra de restauração pode ter, já que irá incidir justamente no veículo material dos bens e por consequência em sua leitura. Brandi (2004) define a matéria que compõe a obra de arte como o meio físico que manifesta a imagem, isto é, uma estrutura que evoca uma ideia, mensagem e significado e por esta razão, uma investigação profunda deve ser inerente à ação restaurativa, respeitando a estética e o tempo da obra.

Ainda que conservação e restauração, por definição, sejam práticas diferentes, consideramos os profissionais que atuam no campo da preservação dos bens móveis e integrados com a acepção dupla dessas atividades, como conservadores-restauradores, uma vez que analisando mais criteriosamente as intervenções restaurativas, elas estão contidas também na prática conservativa, como visto anteriormente.

O restaurador (entendido como conservador-restaurador de agora em diante) é um profissional com formação universitária, cuja missão fundamental é preservar os chamados bens culturais em benefício das gerações atuais e futuras, contribuindo à compreensão da estética, história e integridade física destes objetos. (PASCUAL, 2002, p. 10)

O ofício do conservador-restaurador, então, irá englobar a natureza desses dois conceitos de ação preservacionista, ressaltando a sua responsabilidade inerente a essa prática, uma vez que em determinado momento a obra é custodiada pelo profissional e o produto de seu trabalho implicará na restituição do bem e na preservação de seus valores tangíveis e intangíveis.

Na intenção de compreender a importância da reflexão crítica relativa à práxis conservativa e restaurativa, torna-se necessário situar as peculiaridades que permeiam os bens, considerando os tipos de valores a eles atribuídos. Riegl (1984) argumenta que as obras de arte, em geral, apresentam duas dimensões importantes: a estética e a histórica. A primeira entendida como representante da imagem à qual a obra apresenta, isto é, a experiência cognitiva que o expectador vivencia ao contemplá-la, reconhecendo uma mensagem que o artista intencionou expressar, portanto, o axioma dessa característica representa a fenomenologia da experiência, a essência da imagem do bem. A dimensão histórica, por sua vez, corresponde à carga temporal da obra, denunciada pela ação do tempo sobre os materiais utilizados, assim como sobre a técnica e estilo empregados. Nesse sentido, o bem é compreendido como um testemunho material de um período, como um monumento histórico e sobre este prisma, seu valor torna-se menos artístico, perceptível mais facilmente por não exigir um olhar qualificado.

A esse respeito, Riegl (1984) refere-se ao problema de se apontar os valores artístico e histórico separadamente, já que, o monumento artístico sobre o ponto de vista da percepção de sua carga testemunhal apresenta uma hierarquia de valores que permitem compreendê-lo mais como monumento histórico que artístico. Essa percepção sensível de valores presentes nas obras de arte, apontadas por Riegl, refletem a sensibilidade de sua teoria ao considerar características não explícitas, variáveis por cada povo,

mas que considera a curiosidade pela história da humanidade um traço comum às civilizações.

Brandi (2004) apresenta os valores estéticos e históricos das obras de arte, intitulados como *instâncias*, diferenciando-as, observando essas instâncias diante do conceito de *unidade potencial* que toda obra possui. Isto é, a obra de arte torna-se um inteiro, ainda que fisicamente composta por partes. Sua leitura é realizada quando da análise de seu aspecto total, a exemplo de um monumento arquitetônico que é conformado por tijolos e outras peças que isoladas em si não possuem valor, mas quando agregadas em sua *unidade do inteiro* representam um significado.

[...] os blocos uma vez retirados da concatenação formal que o artista lhes impôs, tornam-se inertes e não conservam nenhum traço eficiente da unidade a que fora conduzidos pelo artista. Será como ler palavras em um dicionário, as mesmas palavras que o poeta havia reagrupado em um verso e que, se dele retiradas, voltam a ser grupos de sons semânticos e nada mais. (ibid., 2004, p. 43)

Chegando a esse ponto, compreende-se a complexidade da ação conservativa-restaurativa nas obras de arte, por envolverem intervenções em seu suporte material, em sua estrutura e conseqüentemente em seus valores e significados, sejam eles estéticos e ou históricos. Ademais, no contexto desta dissertação outra importante característica deve ser associada às obras, já que está se tratando especificamente de bens culturais do patrimônio nacional. Além dos valores anteriormente expostos deve ser considerada a dimensão do significado cultural conferido. A fim de justificar essa categorização e compreender como isso pode ser um agravante à práxis conservativa-restaurativa, acarretando na necessidade de uma ação ainda mais criteriosa e sensível com relação às questões intangíveis² que os bens agregam, é válido ressaltar como o conceito de bem cultural se apresenta em normas, diretrizes e bibliografias para depois analisar as ações conservativas-restaurativas executadas.

Na Constituição Federal de 1988 a definição se apresenta em seu art. 216, englobando bens de naturezas distintas - material e imaterial - como constituintes do patrimônio cultural brasileiro. Os monumentos e obras de arte se inserem na categoria dos bens materiais por apresentarem em sua estrutura física traços que possibilitam atribuir-lhes um valor de referência para determinada cultura. Já o patrimônio imaterial é definido, pela UNESCO, como "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e

² Entende-se aqui por valores que são atribuídos simbolicamente aos bens e passam a ser referências culturais à memória dos grupos que se apropriam desse patrimônio.

técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural” (www.iphan.gov.br, acessado em out. 2012)

No entanto, no que diz respeito à valoração dos bens como patrimônio cultural, essa divisão pode ser considerada apenas como operacional,³ uma vez que o valor de patrimônio é sempre imaterial, devendo ser referência, ter significado, conforme fica definido na Constituição de 1988.

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem (...). (ibid., 1988, art. 216º).

Nota-se no texto da Constituição Federal de 1988 o uso das expressões: referência, identidade e memória como formadoras e caracterizadoras dos valores e do título, por assim definir, de patrimônio cultural brasileiro, demonstrando a dimensão social que este representa, isto é, o envolvimento de diversos e diferentes grupos que dão sentido aos bens culturais como patrimônio. Os bens são veículos que tornam válido o sentimento de pertencimento a determinado lugar ou grupo social.

Entre as medidas de preservação do patrimônio cultural, Fonseca (2005) aponta para as ações legais de proteção, que, muitas vezes, podem neutralizar o valor cultural ao desconsiderar os muitos aspectos intangíveis e de natureza dinâmica que atuam sobre esses bens.

[...] o valor cultural que se atribui a esses bens tende a ser neutralizado, sendo considerada sua propriedade intrínseca, acessível apenas a um olhar qualificado. Essa costuma ser a visão do técnico, **do restaurador**, dos responsáveis, enfim, pela conservação da integridade material dos bens, mas termina por predominar também entre os formuladores daquelas políticas. (ibid., 2005, p. 36; *grifo meu*).

³ Embora reconhecendo que o valor de patrimônio é sempre imaterial, pois diz respeito aos significados atribuídos à materialidade, o IPHAN, em sua Estrutura Regimental, desde 2004, estabeleceu uma divisão entre o Patrimônio Material e Imaterial, principalmente com o objetivo de fortalecer os trabalhos relativos ao patrimônio de natureza imaterial, ainda incipientes na instituição.

Considerando a crítica levantada por Fonseca (2005) sobre a ação protecionista dos bens culturais sob a ótica profissional do conservador-restaurador como sendo parcial, o presente trabalho visa argumentar que as ações mais atuais de preservação – mais especificamente as que concernem à conservação-restauração de bens móveis e integrados realizadas dentro do âmbito institucional do IPHAN – abrangem um contexto maior de questionamentos e pesquisas históricas, envolvendo uma investigação que identifica os grupos envolvidos nos processos de atribuição e resignificações de valores aos bens culturais. Por consequência, levam em conta os testemunhos importantes da expressividade das características que se apresentam mutáveis nos bens, em muitos casos, ou seja, dos valores agregados.

No tocante à definição de patrimônio cultural enquanto categoria nota-se que está forjada em uma concepção dinâmica, como um processo; tal como é definido pela Conferência geral da UNESCO, em sua 25ª sessão (1989)⁴: “O conceito de patrimônio cultural se encontra em constante processo de evolução”. Trata-se da construção de valor sobre o universo dos bens culturais, que envolve diferentes atores que atribuem sentido aos bens, justificando sua legitimação e proteção como patrimônio cultural.

Diante do que já foi apresentado anteriormente sobre os primeiros valores identificados nas obras de arte – a instância histórica e estética –, podemos levantar a hipótese de que a categoria de patrimônio cultural é um discurso secundário aplicado às obras, pois acrescenta um valor diferencial aos bens, enriquecendo seu status e ressemantizando sua simbologia.

Diante disso, resume-se aqui o entendimento que orienta as análises no presente trabalho. A ação conservativa e restaurativa reside na análise clínica e crítica para devolver a um bom estado de conservação a obra, levando em conta suas características estéticas e históricas, respeitando os materiais e justificando suas intervenções por meio de pesquisas e testes que comprovem a compatibilidade de materiais e qual a técnica correta a ser empregada em cada caso. No tocante aos bens protegidas como patrimônio nacional, a ação torna-se mais sensível, atingindo não apenas a análise dessas características, mas atuando diretamente sobre os ícones e símbolos que representam o valor nacional. Ou seja, aqueles que foram escolhidos como referência da memória social dos brasileiros e ao mesmo tempo são suportes das memórias coletivas, na medida em que estão inseridas em contextos locais específicos. São referências de identidade nacional e

⁴ Paris - 15 de novembro de 1989

local e para o sentimento de brasilidade e de pertencimento a uma comunidade ou grupo local.

1.2 A Noção de Referência Cultural

Diante da ideia de patrimônio apontada pela Constituição Federal de 1988, que define a sua natureza democrática, como referência dos diferentes grupos sociais, alguns conceitos são importantes para o entendimento do objeto de estudo do presente trabalho, sendo a própria noção de referência cultural e o entendimento de memória, em suas diversas acepções.

No que tange aos valores atribuídos aos bens culturais pelo seu uso social a noção de *referência cultural* trazida por Fonseca (2006) é primordial para situar como ocorre esse processo e quem são os atores envolvidos. A partir dessa noção, introduzida no campo da preservação do patrimônio, a partir da década de 1970, foram feitas reavaliações das práticas, objetivando incluir um viés antropológico na gestão cultural.

Quando aplicado ao patrimônio material⁵ essa noção gira em torno de seus valores, redirecionando a atribuição de valor aos bens culturais, que antes considerava, principalmente, sua monumentalidade e sua riqueza estética, feita a partir do olhar dos intelectuais e técnicos das instituições de preservação, para a dinâmica da atribuição de valores pelos sujeitos para os quais essas referências fazem sentido. Fonseca (2006) afirma:

O valor lhes é atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados. Levada as últimas consequências, essa perspectiva afirma a relatividade de qualquer processo de atribuição de valor – seja valor histórico, artístico, nacional, etc. – a bens e põe em questão os critérios até então adotados para a constituição de “patrimônios culturais”, legitimados por disciplinas como a história, a história da arte, a arqueologia, a etnografia, etc. (Ibid, 2006, p. 86)

Desse modo, ao colocar em questão o processo de atribuição de valor ao patrimônio nacional, a noção de referência cultural expressa consonância com o preceito

⁵ Embora reconhecendo que o valor de patrimônio é sempre imaterial, pois diz respeito aos significados atribuídos à materialidade, está sendo usada nesta dissertação a divisão empregada pelo IPHAN – Patrimônio Material e Imaterial. Uma das justificativas para essa divisão, usada na instituição, é o seu sentido operacional, principalmente com o objetivo de fortalecer os trabalhos relativos ao patrimônio de natureza imaterial.

constitucional exposto em seu artigo 216, que especifica o papel valorativo do patrimônio através de suas referências à identidade, ação e memória de diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

A noção de referências culturais representa essa pluralidade de sentidos e valores que os diferentes sujeitos podem atribuir ao patrimônio, em sua esfera material e imaterial. De forma que os primeiros valores legitimados pelos instrumentos legais de proteção, como o tombamento, são flexionados e relativizados.

Canclini (1994) relata que a elaboração de uma política pública de preservação se baseia entre o patrimônio cultural e a possibilidade de sua construção imaginária, através dos diferentes usos aos quais se pode prestar, segundo as alterações sociais e econômicas e segundo as possibilidades ilimitadas da existência e coexistência de contextos sociais, além de parâmetros estético-filosóficos que regem sua constituição.

No caso da análise da prática conservativa e restaurativa, no que diz respeito às intervenções realizadas nos bens móveis e integrados, a questão também é complexa, pois incide sobre a substância da obra, sua estrutura e sua leitura, podendo reorientar e interferir na forma como um grupo, ou diferentes grupos vêem e valorizam aquele patrimônio. Desta maneira, trata-se de analisar, avaliar e produzir conhecimento para justificar e *iluminar* uma intervenção, considerando os diferentes valores atribuídos, conforme exemplo que será apresentado adiante.

Na práxis restaurativa é importante, então, considerar o conhecimento e a identificação das *referências culturais*, levando-se em conta nas intervenções os valores legitimados pelos processos legais de proteção (como o tombamento), seu valor estético ou histórico, e também, outras informações contidas nos bens, atribuídas pelos seus usos sociais. Trata-se não apenas da restauração do bem ou de sua restituição a um bom estado de conservação, mas implica em intervir sobre um uso, um processo cultural, sobre a maneira como os indivíduos atribuem um determinado valor simbólico que faz parte da construção de sua identidade.

As referências culturais, então, são mais do que ressemantizações do patrimônio, são marcas de um envolvimento social, que define a identidade de determinado ou determinados grupos, como explora Fonseca (2006:88):

Embora essas informações só possam ser apreendidas a partir de manifestações materiais, ou “suportes” – sítios, monumentos, conjuntos urbanos, artefatos, relatos, ritos, práticas, etc. – só se constituem “referências culturais” quando são consideradas e valorizadas enquanto marcas distintas por sujeitos definidos.

Assim, embora as intervenções restaurativas trabalhem com o suporte material do patrimônio cultural, são as análises dos significados intangíveis que devem orientar as intervenções. E nesse sentido, a noção de referência cultural, conforme define Fonseca (2006), pode nortear as análises sobre os significados atribuídos e as ressemantizações pelas quais o patrimônio passa, para o redirecionamento das práticas interventivas nos bens, ao considerá-los como representação coletiva de determinados grupos.

Nesse ponto, o envolvimento social é fundamental para a captação desses significados pelos agentes protecionistas do patrimônio. O entendimento do envolvimento coletivo com a obra é que permite a validação dessas referências culturais: “[...] Nessa perspectiva, os sujeitos dos diferentes contextos culturais têm um papel não apenas de *informantes* como também de *intérpretes* de seu patrimônio cultural.”. (FONSECA, 2006, p. 89)

A ideia de que só se preserva o que se conhece, também apresenta o envolvimento social como veículo para identificar, enunciar, validar e proteger os valores culturais. Então, entende-se que as intervenções restaurativas não se caracterizam apenas pelo conhecimento técnico-científico aplicado à materialidade do bem, mas ganha uma dimensão sensível aos usos sociais, devendo considerar uma visão antropológica dos bens culturais.

Entretanto, quando se fala em validar essas referências culturais ainda se admite uma hierarquização de valores e a questão de quem detém o poder de validar. Nesse sentido, é necessário reconhecer que o Estado, tradicionalmente, por meio de suas instituições exerce essa função. Contudo, ainda que haja uma *autoridade científica*⁶ agindo sobre a questão cultural, a sociedade democrática atual, cria o dever de que sejam demonstrados e garantidos os interesses da sociedade. Esse dever, ainda que recentes (legitimados pela Constituição Federal de 1988), sustenta o direito do cidadão de gozar por sua liberdade democrática e garantir seus diversos interesses, dentre eles o cultural.

Nesse ponto, é possível que os grupos sociais reivindiquem a preservação dos bens que identificam como suas referências culturais e não apenas cuidados com relação aos valores legitimados pela excepcionalidade e qualidades artísticas, como praticado nos primórdios de atuação protecionistas do patrimônio nacional. É também preciso que os técnicos elaborem pesquisas e busquem um diálogo com os grupos sociais para o

^{6 6} BOURDIER, Pierre. Actes de La Recherche em Sciences Sociales. apud ORTIZ, Renato. p. 121.

desenvolvimento de um trabalho que leve em consideração suas referências, conforme define Fonseca (2006:94):

A noção de referências culturais pressupõe a produção de informações e a pesquisa de suportes materiais para documentá-las, mas significa algo mais: um trabalho de elaboração desses dados, de compreensão da ressemantização de bens e práticas realizadas por determinados grupos sociais, tendo em vista a construção de um sistema referencial da cultura daquele contexto específico. (Ibid. 2006, p. 94)

Deste modo, ao expor o ofício do conservador-restaurador de bens culturais, é possível visualizar como a noção de referências culturais deve estar presente. O envolvimento social, na política atual de patrimônio, oferece uma miríade de informações que esse profissional deve avaliar e distinguir para validar os valores e suas opções intervenivas. São validações sempre temporárias, em função das opções presentes, que serão constantemente reelaborados, sendo um constante desafio do ofício do conservador restaurador.

1.3 A Memória individual, a coletiva e a social

Ao trabalharmos os valores atribuídos ao patrimônio como referências de identidade de um ou vários grupos, é necessário explorarmos os conceitos de *memória* que influenciam diretamente na interação entre esses grupos e no trabalho do Estado de construção do patrimônio cultural. Para isto, estão sendo utilizados os conceitos oferecidos por Halbwachs (2006), que definem e distinguem as diferentes categorias de memória: a memória individual, a memória coletiva e a memória social, também denominada de histórica.

Falar de memória pressupõe a atenção a um sentido individual e intransferível. Halbwachs (2006) define que cada indivíduo é dotado de sua memória interna e, nessa perspectiva, o aspecto mais intrínseco ao campo da memória é a lembrança. Ela permanece como testemunho ao qual o indivíduo pode recorrer para recordar algum acontecimento. O autor destaca também que cada circunstância que nos ocorre pode ter em sua estrutura a participação de outros indivíduos, ativamente ou como observadores do fato, afirmando que nossas lembranças são coletivas:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos en-

volvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. [...]

Para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível. (Ibid, 2006, ps. 30-31)

Desse modo, a recordação é individual e, ao mesmo tempo, pode sofrer influência de outros, sendo sempre coletiva. A memória coletiva é dinâmica, ao passo, que permite alimentar-se das lembranças individuais para se atualizar. A convivência do indivíduo com diferentes grupos ao longo de sua vida permite que suas lembranças e memória individual sejam visitadas pela memória dos outros. Essas lhes agregam sentimento de pertencimento aos grupos por ter relação direta com situações experimentadas pela coletividade.

Assim, o indivíduo participa de dois tipos de memória: a interna e individual e a externa, que pode, segundo Halbwachs (2006), ser social ou coletiva. A memória social, ou memória histórica, representa fatos e acontecimentos que não emprestam, necessariamente, informações da memória individual para serem lembrados. São momentos de importância para um grupo, que transforma os indivíduos em parte dele, sem, contudo, que cada um tenha necessariamente vivenciado o fato. É como, por exemplo, um acontecimento histórico que é usado para marcar a construção de um sentimento de nacionalidade ou criar referências para situar as pessoas no mundo.

É através dela [da memória histórica] que esse fato exterior à minha vida vem assim mesmo deixar sua impressão tal dia, tal hora, e a vista dessa impressão me fará recordar a hora ou o dia – a impressão em si é uma marca superficial, feita de fora, sem relação com minha memória pessoal e minhas impressões de criança. (HALBWACHS, 2006, p. 80)

O contexto criado, então, para a apropriação de algum fato ou acontecimento como parte da memória histórica de um grupo é o que liga o indivíduo ao grupo, tendo como referência comum esse fato ou acontecimento. É necessário, assim, que ele tenha uma consciência de si, de sua memória individual, para perceber que aquele acontecimento lhe é introduzido como referência, mas não participa de sua memória interna.

Nesse sentido, é possível afirmar que a construção da identidade nacional brasileira, teve o Estado, através do IPHAN, utilizando os meios legais de proteção dos bens culturais como subterfúgio para a descrição de valores como pertencentes a uma memória histórica ou social dos brasileiros. Foi por meio do tombamento, principal instrumento legal de proteção do patrimônio nas primeiras décadas de ação da instituição,

trouxe com sua definição de excepcionalidade histórica e artística, que se constituiu as referências simbólicas da nacionalidade.

Esse valor simbólico foi introduzido, então, graças à autonomia do Estado sobre os movimentos da sociedade. Segundo Chuva (2009), a urgência em construir um sentimento de pertencimento à nação tornou imperativa a intervenção do Estado, por meio da criação de políticas de proteção do patrimônio, de valorização de determinados bens, que se tornou um instrumento de difusão e consolidação desse valor simbólico de nacionalidade.

A centralidade mineira associada às práticas de preservação do patrimônio alcançou tal legitimidade e reconhecimento, que se pode pensar, na perspectiva de Maurice Halbwachs, que a partir dela e sempre a ela relacionados, foram, em boa medida, consubstanciados os “quadros da memória coletiva”, entendida como aquela que compõe magicamente o passado, a partir da memória dos quadros de um grupo, que passam a ser, por sua vez, os quadros comuns a toda uma sociedade em que esse grupo domina. (CHUVA, 2009, p.64)

As ações de preservação dos bens móveis e integrados, também, seguiram a construção desse sentimento de nação, quando, justificavam em sua prática a preservação da originalidade das obras e a eleição de um *estilo nacional*, representado pelo barroco mineiro. Assim, nas intervenções restaurativas executadas pelas equipes pioneiras do IPHAN nos bens culturais, a preocupação era manter preservada a originalidade e a autenticidade das obras. Estudos de história da arte em cada uma das peças eram realizados, objetivando remover intervenções extemporâneas que descaracterizavam as obras de sua concepção original. (MOTTA, 1969).

Nesse contexto, as intervenções restaurativas são um veículo para as informações que formavam o sentimento de nacionalidade, escrevendo a memória histórica desses grupos com a preservação de valores de forma intencional, a fim de estabelecer uma relação de lembranças comuns a grupos que compõem todo o território nacional e não, necessariamente interagiam, mas estabeleciam através desses valores sua memória social.

Contudo, as novas formas e perspectivas teóricas introduzidas às políticas do patrimônio, permitiram refletir e relativizar esses valores estabelecidos para a preservação do patrimônio nacional e a configuração do valor simbólico da nação. A adoção na Constituição Federal de 1988, em seu artigo 216, de novas concepções, como visto anteriormente, deu legalidade à reavaliação da preservação dos bens culturais por meio de

uma abordagem mais participativa dos diferentes grupos na preservação de suas referências como parte do patrimônio nacional.

A noção de identidade nacional é vista agora em seu caráter plural, com referências à identidade e memória dos diferentes grupos que a compõem. De tal forma, a memória histórica ganhou novos sentidos e a memória coletiva novas possibilidades na valorização no âmbito do patrimônio nacional. Não se aplica mais à noção de patrimônio como se apresentava, exatamente, por não ter mais a hegemonia do Estado agindo com construções propositais de valores a esses grupos. A abordagem passa a ser descentrada, com os grupos podendo participar do estabelecimento desses valores. Na medida, em que sua participação aumenta, esses valores são validados pelos agentes do patrimônio.

A movimentação desses grupos, no sentido de exercer seu direito legal de reconhecimento de suas referências como parte de sua identidade, faz da memória coletiva desses grupos o laço de identidade comum entre eles.

Halbwachs (2006) exemplifica essa questão com sendo a vida de um indivíduo em dois cenários. O primeiro em uma cidade grande, onde é possível que o anonimato lhe seja quase que imediato, já que uma grande diversidade de grupos e um volume numeroso de pessoas contribuem para que a interação e observação de sua vida, por esses grupos, não seja possível. No segundo caso o mesmo indivíduo inserido em uma colônia é constantemente observado, praticamente, como um marco visual e referência daquele grupo, justamente por ser menor. Esses indivíduos passam a percebê-lo e integram à suas memórias a figura desse sujeito.

A memória, envolvida em um grupo, sofre mudanças por representar o compartilhamento de algo ou um acontecimento, como lembranças comuns a todos. É o caso do patrimônio cultural, identificado como um bem que é dotado de um significado comum para um grupo e que a partir desse significado gera um laço de identidade que agrega indivíduos do grupo.

É importante ressaltar que para Halbwachs, a memória coletiva se difere da memória social não apenas em função da quantidade menor de indivíduos envolvidos, mas por outro fator importante: o tempo. A memória coletiva existe com a recordação de acontecimentos que ocorreram, cronologicamente, até certo limite do passado que os grupos consigam lembrar-se de determinado acontecimento com uma margem de certeza. A memória social, por sua vez, trabalha com a história em um tempo passado, entretanto, não apenas no sentido de tempo longínquo, mas com a concepção de um aconte-

cimento que não é mais contemporâneo ao pensamento dos grupos atuais. Por exemplo, é o caso de intervenções restaurativas em um bem cujo seu uso original era restrito ao culto e passa a compor um acervo museológico, sofrendo uma resignificação, de uma admiração antes deífica, para, agora, uma ressemantização que passa a valorar sua configuração estética. Essas reavaliações e resignificações de valores são produto de um processo dinâmico de interação das obras com os grupos que as vivenciam. Através dessas vivências constituem referências, que interagiram em dois tempos, no passado com seu valor de culto e em um tempo mais atual com seu valor museológico, podendo permanecer como referência na memória coletiva desses grupos que ali atuam, mas constituindo uma memória social relativa à historiografia da arte ou outro valor que transcende ao grupo.

Usando Nora (1993), é possível afirmar que a participação social na proteção do patrimônio cultural deve ser entendida como dimensão de organização política e espacial. Segundo o autor, a memória coletiva possui espaços designados *espaços da memória*, que são articulados segundo seus vestígios, restos, testemunhos que precisam ser mantidos como operações naturais para vivenciar os sentidos da memória. As ações interventivas no patrimônio cultural empreendidas pelo Estado articulam ao mesmo tempo os espaços de memória (do passado) e as ações do presente (ressemantizações).

A tarefa da preservação coerente com as noções atuais de patrimônio deve analisar e considerar o contexto histórico, no qual o patrimônio se inseriu originalmente e as resignificações que sua matéria recebe pela vicissitude de seu uso. Assim, o que será observado, em análise mais detalhada, no Capítulo 3, nos dois processos restaurativos mais atuais de bens culturais no Pará, é a reavaliação das ações interventivas no sentido de identificar as referências atribuídas pelos grupos que vivenciam essas obras, a fim de conhecê-las e constatar sua relevância, para, conseqüentemente, preservá-las. Tratou-se da busca de um consenso, ou ao menos de uma negociação entre a preservação dos valores que constituem a memória social e a memória coletiva. Do discernimento diante de potenciais conflitos de valores, entre dois tempos e interesses distintos, atuais e do passado, refletidos no ofício do conservador-restaurador, nas atividades gestoras do patrimônio nacional.

1.4 Sobre a noção de Documento

Dois sentidos de documento serão aqui abordados: o entendimento das obras de arte como documentos, que não apenas representam a sociedade que as produziram na origem, como também as suas apropriações ao longo do tempo e a produção documental, como parte do processo de construção de valor e de conservação e de restauração do patrimônio cultural.

As informações contidas nas obras de arte são definidas como uma fonte documental de dois sentidos: de sua originalidade artística e de seu valor de testemunho de seu uso social. A originalidade artística pode ser definida como seu valor enquanto *monumento*, ou seja, como representação de um passado que transporta seu observador à lembrança de um acontecimento ou significado simbólico de um tempo cronológico diferente do atual. Dessa forma, a obra assume um caráter de *documento/monumento*⁷, demonstrando, concomitantemente, dois significados importantes relativos à sua leitura, aquele que pode remeter à sua representação e valorização original e o outro que deve demonstrar atribuições de valores e referências que recebeu de acordo com o envolvimento e as vicissitudes da memória coletiva dos grupos envolvidos.

Esse duplo significado pode ocorrer, segundo Le Goff (1990), com a utilização do *documento* em uma esfera de influências, também, da memória coletiva apontando-lhe sua concepção também como *monumento*. Por ser produto da vivência das relações que compõem uma sociedade, o documento não se torna impassível de intencionalidades, ainda que inconsciente, da construção de algum significado. “O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor o futuro – voluntário ou involuntário – de determinada imagem de si próprias.” Essa afirmação de Le Goff (1990, p.548) nos aponta que mesmo o historiador agindo sobre o documento como fonte verossímil de um fato, deve ter consciência de uma dualidade entre falso e verdadeiro, por ser ao mesmo tempo, documento no sentido de construção verdadeira de um acontecimento e falso por ser um monumento, ou seja, uma construção intencional, uma roupagem.

A utilização dessa forma, não implica imparcialidade crítica ao documento, ainda que seja um monumento, mas cabe analisá-lo como um produto das relações de força de quem o fabricou: “Só a análise do documento enquanto monumento permite à me-

⁷ Documento/monumento é o título do capítulo de Le Goff, no livro *História e Memória*, 1990.

mória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.”. (LE GOFF, 2009, p. 545)

Assim, as obras de arte serão consideradas importantes, por meio de um processo de atribuições de valores que não apagam ou suprimem as informações originais de sua concepção enquanto patrimônio. Isto é, a obra de arte será sempre em sua concepção original um *documento* do *monumento* representativo de valores que lhe foram conferidos segundo a construção intencional de uma representação. E enquanto patrimônio cultural será dotado de atribuições de significado e referências culturais importantes à memória coletiva dos grupos que vivenciam essa obra, sendo, assim, um documento dessas informações. Então, nessa dualidade de noções e conceitos que a obra pode possuir, cabe ao historiador analisar e ler esse bem, segundo todas as informações nele contidas, extraindo duas temporalidades que coexistem na mesma obra. Seja ela fruto da vivência passada de grupos ou das atribuições mais atuais de comunidades que ainda a vivenciam.

O papel do historiador nesse caso é interpretado pelo ofício do conservador - restaurador, na medida em que utiliza os bens culturais como documentos, a partir dos quais poderá compreender os valores e as referências de memória, história e identidade envolvidas na sua produção e apropriações sociais. Ao mesmo tempo, o produto dessa análise, que é o bem restituído à sociedade com seus valores preservados, traz todas as etapas de ação, reflexão e justificativa das intervenções realizadas nesse patrimônio, como uma fonte de pesquisa complementar ao entendimento daquela memória coletiva local. O produto inerente a essa prática torna-se assim, outro documento, relativo ao entendimento do processo de envolvimento dos sujeitos com os bens culturais, e fonte de novas atribuições de valor, uma vez que poderá informar procedimentos em contextos futuros diferentes.

O conceito de documento, isoladamente, segundo Le Goff (1990), representa, também, testemunho de um passado, longínquo ou próximo, é uma prova onde se pode extrair fatos históricos. Entretanto, é válido ressaltar que esse sentido de passado aborda o termo como uma estrutura em progresso, na qual os meios para se chegar a ela são alterados, pois são frutos de valores humanos, que por sua natureza são dinâmicos.

Entende-se aqui, também, que as informações contidas na práxis conservativa e restaurativa como um tipo de documento, não são apenas as escritas, mas o produto total obtido nos processos interventivos dos bens culturais, como o resultado da própria intervenção.

Essa visão mais abrangente, segundo Le Goff (1990) só foi possível a partir do século XX, quando a concepção de documento se enriquece e amplia-se, tornando a história não apenas como sinônimo da utilização de escritos, mas, atuando mesmo onde estes não existam, utilizando outros meios como suporte. Na revista *Annales d'histoire économique Et sociale*, em 1929, seus pioneiros escrevem sobre a necessidade da inserção de ampliar a noção de documento com a permissão de se utilizar outros suportes:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta de flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas...Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. (Ibid apud LE GOFF, 1990,p. 540)

Dessa forma, os documentos ampliam-se, também, em sua estrutura permitindo que outras possibilidades de veículos possam ser consideradas. Contudo, essa ampliação não se fixa apenas em sua estrutura, mas também na influência e atenção à memória coletiva e o interesse pelas várias camadas sociais, reconhecendo suas influências sobre vários aspectos da constituição das sociedades. Trata-se de uma descentralização da história que se apoiava nos grandes homens, na história política, diplomática e militar.

Assim, a ação do conservador-restaurador, ao incidir diretamente na estrutura simbólica do patrimônio cultural, requer sua apreensão e o reconhecimento de informações e de valores que são agregados às obras ao longo do tempo e reconhecidos pelos diversos grupos que vivenciaram os bens culturais, através das referências que compõem suas memórias coletivas. O ofício do conservador-restaurador não deve se limitar apenas a entrega do resultado final de uma intervenção, mas requer a análise e correlação dos sentidos e atos executados na dinâmica da gestão patrimonial. O registro desses procedimentos é a maneira de preservar valores subjetivos, de memória e identidade, agregados ao patrimônio material. Assim, garante a produção de conhecimento importante ao entendimento das concepções de cultura e patrimônio adotados, tanto no campo social, dando o direito à informação sobre os bens, quanto para sua gestão, que envolve a história dos bens.

Para analisar o papel do Estado como detentor do conhecimento adquirido com a prática das ações preservacionistas do patrimônio cultural, pode ser usado Bourdier (1983), ao expor as relações objetivas e concorrenciais do campo científico, através da

definição de *autoridade científica*, isto é, a capacidade de falar e de agir legitimamente (de maneira autorizada). O IPHAN enquanto autoridade eleita pelo Estado é detentor e legitimador de parte importante do monopólio do conhecimento produzido durante a ação preservacionista e gestora do legado cultural. No caso específico estudado neste trabalho, os produtos do conhecimento produzido no decorrer das práticas de conservação-restauração, cujo detentor é a instituição pública, fica implícita a necessidade da divulgação desse conhecimento, com a finalidade do benefício social do acesso à cultura, previsto pela Constituição Federal de 1988, no seu Art. 215.

Necessidade que decorre da miríade de informações presentes nas diversas etapas do trabalho do conservador-restaurador, desde o diagnóstico da obra, até a elaboração do projeto e intervenção. Os diferentes usos do patrimônio, as interações, ao longo dos anos, podem resignificar os valores e as referências dadas por determinadas coletividades, conforme visto anteriormente, tornando a análise dessas questões parte do trabalho de preservação dos bens culturais. A validação e preservação de valores que podem constituir a memória social e coletiva dos diferentes grupos deve ser um exercício de busca de consenso na práxis conservativa e restaurativa. E é através da miríade de informações contidas nessa prática que se observam as informações necessárias para o entendimento dos critérios preservacionistas adotados, os usos sociais de diferentes valores em questão.

Considerando, então, que a práxis da área de preservação de bens culturais analisa questões sensíveis de memória social, memória coletiva e referências culturais para definir e justificar suas intervenções, é papel do conservador-restaurador expor os meios e as questões enfrentadas durante as ações interventivas. Trata-se do registro de fatos históricos e antropológicos, que permeiam esse bem, com o objetivo de reforçar a identidade dos grupos envolvidos, através da documentação.

O IPHAN na posição de *autoridade científica*, baseando-se na concepção de Bourdier, por meio de sua competência e ação nacional, legitima o conhecimento científico e torna-se referência nesse campo. Tem, portanto, papel a desempenhar no estabelecimento de procedimentos de documentação das práticas interventivas e sua promoção.

1.5 A complexidade do ofício e algumas questões éticas

A multiplicidade de variáveis no tratamento de uma obra de arte – a conservação e/ou restauração, a observação da função original e das apropriações ao longo do tempo,

os diferentes significados atribuídos e os grupos sociais envolvidos, as estruturas materiais, as diferentes concepções do que seja patrimônio – tornam o ofício do conservador-restaurador complexo e delicado, incluindo reflexões sobre a ética profissional.

A ética profissional do conservador-restaurador juntamente com a sensibilidade de sua prática em perceber como as intervenções nas obras podem se resignificar e tornar-se simbolicamente parte da identidade de grupos sociais que vivenciam esses bens são fundamentais para a compreensão do interesse coletivo da preservação do patrimônio e, conseqüentemente, dos valores a serem preservados. Ao mesmo tempo, expor o resultado dos trabalhos de conservação-restauração do patrimônio cultural torna-se um veículo de autoanálise da profissão e um meio de preservar não somente o bem, mas a memória das intervenções e ressignificações neles aplicados.

As discussões atuais no campo da conservação-restauração apontam para a preocupação latente em reavaliar a prática profissional reconhecendo sua importância nas mudanças de concepções e na aplicação das técnicas. Trabalhos recentes como os de Bracker e Richmond (2009) têm apontado para a figura do conservador-restaurador como um zelador do patrimônio cultural e suas ações, ainda que optem pela neutralidade interventiva, irão influenciar no significado das obras. Entendem que essa área profissional, assim como as outras atuantes no campo do patrimônio cultural, passa por mudanças e reestruturações, decorrentes da influência de novas filosofias e metodologias. Citam que as práticas conservativa-restaurativas irão sofrer mudanças, naturalmente, com o tempo e dependendo do local onde estão inseridas. Mais do que isto, entendem que no mesmo momento e lugar “não é certo que dois conservadores estejam de completo acordo sobre um mesmo tratamento proposto⁸.” (Ibid., 2009. p. 6, tradução nossa).

A relativização do que é um comportamento aceitável dentro da conservação-restauração, por meio do código de ética da profissão, é um passo norteador das ações, pois partir de uma lógica induzida pelo objeto unicamente com o fim de restituí-lo a um bom estado de conservação, segundo Kühl (2005, p. 2) pode traduzir: “qualquer coisa é válida”. Partir de um recorte que considera as razões de por que e o que se preservar seguindo de uma análise das particularidades de cada obra é o que se propõe nas discussões mais atuais na área.

⁸ “Even at one single time and place, it is not certain that two conservators would be in detailed agreement about a proposed treatment.”. (Ibid., 2009. p. 6)

Os códigos que norteiam a ética profissional têm importante valor vinculados à percepção do espaço de vivência das obras e dos significados que recebem ao longo do tempo, assim como às técnicas que podem ser empregadas. Observar os princípios metodológicos, técnicos e conceituais, e as discussões mais atuais faz parte do ofício do conservador-restaurador. “Conservar e restaurar obras do patrimônio histórico, artístico e cultural é uma profissão que requer de quem a ela se dedica extensa cultura, treinamento e aptidões especiais.”. (ABRACOR, Ano VIII, 1988)

As decisões tomadas pelos conservadores-restauradores nas obras também são influenciadas diretamente pelas políticas institucionais, pressões e demandas sociais (no que diz respeito ao envolvimento das comunidades nas ações preservacionistas). Esses fatores colocam a profissão em um patamar sensível que deve, obrigatoriamente, atender à busca de um consenso que justifique a intervenção e a razão do que preservar.

Aceitando esses princípios e essa complexidade é possível ressaltar um aspecto fundamental da ética profissional: a produção de conhecimento e a explicitação do embasamento conceitual, metodológico e técnico empregados na conservação-restauração. Trata-se da miríade de informações contidas nas práticas do conservador-restaurador, sendo seu registro condição da ética profissional. Além disso, é obrigação das instituições públicas, informarem as decisões e suas justificativas. Nesse sentido particular pode ser destacado o Artigo 215 da Constituição Federal de 1988, quando diz que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

Então o papel de conservador-restaurador de bens móveis e integrados do patrimônio cultural não termina apenas na validação dos valores e busca de consensos, mas no registro e na divulgação dos meios que levaram às tomadas de decisão, compreendendo que é um processo complexo e sensível, onde todos os meandros devem ser cuidadosamente estudados. Partindo dessas questões é que o trabalho se propõe, avaliando e traçando um paralelo com as ações anteriores e as mais atuais na área.

CAPÍTULO 2 – A constituição do campo da preservação no Brasil e sua influência nas práticas restaurativas

O objetivo deste capítulo é explorar dois momentos distintos da constituição do campo do patrimônio no Brasil, no que diz respeito às práticas de conservação-restauração de bens culturais: de 1937 a 1978, quando as práticas foram iniciadas e consolidadas mediante determinação de se construir uma identidade nacional; e de 1979 em diante, quando foi adotada a noção de referência cultural, consagrada no texto da Constituição Federal de 1988, abrindo novas possibilidades para o campo da preservação.

2.1 As práticas no período da identidade nacional

A prática protecionista dos bens culturais brasileiros se estruturou solidamente com a inauguração do IPHAN e a promulgação do Decreto-Lei número 25, que instituiu o tombamento, em 1937. O contexto que se apresentava era a *fase heroica*, conforme denominada por muitos pesquisadores do campo do patrimônio, quando na execução dos projetos conservativos-restaurativos dos bens pertencentes ao patrimônio nacional, as noções e critérios de valoração estavam firmados na necessidade de preservar um valor que simbolicamente representaria a identidade de uma comunidade nacional. Valores como a excepcionalidade e as características estilísticas coloniais justificavam a seleção e proteção dos bens, caso a caso, sendo de competência exclusiva do órgão federal essa seleção.

A preocupação em descobrir e construir uma identidade nacional representava uma constante para um grupo representativo de intelectuais brasileiros e para o próprio Estado, como parte de uma política nacionalista. O movimento modernista e a participação de seus integrantes no IPHAN, mesclava a busca por uma compreensão da temática do patrimônio de caráter autêntico e ao mesmo tempo universal. O barroco nacional surge como representante desse *estilo nacional*, tornando-se prioridade nas ações de preservação, como também os monumentos e bens móveis da arte colonial.

Assim, a preservação dos bens era forjada na historiografia da época, com a priorização dos bens religiosos em consonância com a justificativa de ocupação do território nacional, visto que a maioria dos núcleos primitivos urbanos brasileiro se originavam de edificações que eram marcos de ocupação, como as igrejas e construções militares. Lúcio Costa (*apud* FONSECA, 2005:108) explica que o número maior de constru-

ções religiosas decorria como parte de um traço de ocupação territorial e também social, pois era lugar comum a todos os que pertenciam àquela comunidade.

Dessa forma, os monumentos e bens móveis a serem preservados e selecionados como patrimônio histórico e artístico nacional seguiam esses estilos e valores. A prática preservacionista se encarregava em conservá-los e restaurá-los como uma maneira de reconhecer, estabelecer e divulgar esses padrões artísticos e históricos que compunham a representação simbólica da identidade nacional. Era prioridade e dever dos profissionais dessa área se preocupar com a preservação do padrão autêntico do patrimônio cultural nacional. Nesse ponto, é necessário compreender como a estrutura preservacionista do IPHAN se organizava, quais perfis profissionais atuaram nessa área e como seus métodos e procedimentos influenciaram e influenciam as políticas de proteção do patrimônio cultural.

A instituição se organizava em dois tipos de trabalhos: estudos e tombamento e conservação-restauração. Em 1946 foi criada a primeira estrutura administrativa oficial constando com a Divisão de Estudos e Tombamento (DET) e a Divisão de Conservação e Restauração (DCR), e com quatro distritos, localizados em: São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Recife. Na direção geral do órgão desde 1937, Rodrigo Melo Franco de Andrade possuía entre suas preocupações a estruturação da área de conservação-restauração de bens móveis e integrados uma necessidade de funcionamento adequados a atender a demanda de bens reconhecidos como patrimônio nacional.

Em 1944, Rodrigo Melo envia Edson Motta, artista mineiro de Juiz de Fora, para estudar nos Estados Unidos, objetivando, em seu retorno ao Brasil, assumir a direção do Centro de Restauração do IPHAN, no prédio sede localizado no Rio de Janeiro. O Centro, subordinado à DCR, foi dirigido pelo artista desde sua volta ao Brasil, em 1947, até 1976, sendo depois assumido por Maria Luiza Guimarães Salgado⁹, que ficou na direção até o fechamento do setor em 1986. Além de Edson Motta no Rio de Janeiro o IPHAN contava na primeira fase de suas atividades, com outros profissionais atuantes na área de conservação-restauração dos bens culturais, como é o caso de João José Rescala¹⁰, na representação do IPHAN na Bahia e Jair Afonso Inácio¹¹, na representação de

⁹ Maria Luiza Guimarães Salgado foi aluna de Edson Motta na Escola de Belas Artes da UFRJ e ingressou no IPHAN, como estagiária, na década de 1960.

¹⁰ João José Rescala, pintor carioca, teve contato com Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1937, em decorrência do prêmio que havia ganhado pelo Salão Nacional de Belas Artes, de viagem pelo Brasil. A

Minas Gerais. Também, integrava o quadro, dom Clemente da Silva Nigra, especialista em arte sacra. (FONSECA, 2005)

A atividade exercida pelos profissionais da área seguia em consonância com a política de construção de uma identidade nacional, visando os critérios de preservação de autenticidade e originalidade do patrimônio nacional. As escolhas interventivas utilizadas eram justificadas, segundo esses critérios, com a retirada de acréscimos extemporâneos e a marcação das intervenções com técnicas diferenciadas nas lacunas encontradas, buscando sempre a concepção mais original possível das obras. Dessa forma, atuavam como intérpretes e guardiães dos valores culturais da nação, “uma vez que a sociedade ainda não tinha alcançado a consciência desses valores.” (FONSECA, 2005:110).

Foram, portanto, a noção de *estilo nacional* e identidade nacional que fundamentavam a leitura das obras e as intervenções conservativas-restaurativas executadas pelo IPHAN, e a participação dos distintos grupos social, usuários dos bens, na tomada de decisões, observando o exposto nas publicações do IPHAN na área, nesse primeiro período, não apresentava espaço suficiente e tampouco parecia ser um ponto decisivo, uma vez que os critérios de preservação a serem seguidos estavam consolidados pelos intelectuais já referidos na eleição do *estilo nacional*.

Embora a área de conservação-restauração dos bens estivesse munida da noção do que preservar e como intervir para fortalecer a identidade nacional, o cenário de atuação que se apresentava era precário. O avançado estado de degradação de grande número de bens, a limitação de recursos técnicos, materiais e de mão-de-obra disponível, assim como a necessidade de adaptar ao clima e condições do território nacional as técnicas aprendidas no exterior eram os principais problemas apontados. Desse modo, a preocupação dos profissionais do campo da preservação do patrimônio, naquele mo-

pedido de Rodrigo Melo Franco de Andrade, durante sua viagem e também em outras ocasiões, registra os lugares por onde passou, com o objetivo de “descobrir” o patrimônio nacional. (SPHAN, 1983) Sua formação profissional ocorre no Liceu de Artes e Ofícios, Escola Nacional de Belas Artes e alguns cursos no exterior, onde ganha bolsa de estudos na Espanha e expõem suas pinturas em vários países. O interesse no campo das artes se estende também ao campo da preservação, passando a visitar vários ateliês de restauração. Como técnico do IPHAN, trabalhou em Goiás, Ceará, Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia, onde fixou residência e, mais tarde, se integrou à Universidade na cátedra de Teoria, Conservação e Restauração de Pintura da Escola de Belas artes.

¹¹ Jair Afonso Inácio, depois de estudar no Instituto Real do Patrimônio Artístico, em Bruxelas na Bélgica, em 1961 e 1962, a convite de seu diretor Paul Coremans, recebendo bolsa de estudos da Fundação Rockefeller, retornando ao Brasil, em agosto de 1962, quando é nomeado conservador-chefe do 3º distrito do DPHAN, sendo responsável pelos Estados de Minas Gerais e Goiás. Também foi responsável pela criação do primeiro programa de formação de conservação e restauro de obras de arte na Fundação de Arte de ouro Preto, em 1970. Lecionando, em 1978 e 1979, no Programa de Formação de Restauradores de Bens Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais.

mento, não residia na discussão dos valores contidos nos bens selecionados como patrimônio nacional, mas no desenvolvimento de técnicas de salvaguarda desses bens.

No ano de 1964 é chamado ao Brasil, a convite de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Paul Coremans, consultor da Unesco e Diretor do Instituto Real do Patrimônio Histórico e Artístico da Bélgica, para, dentre outras coisas, avaliar os métodos do Laboratório da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em sua análise Coremans expõe as condições e apresenta propostas de reformulações futuras para a área de conservação-restauração. O cenário exposto em seu relatório aponta a escassa mão-de-obra encontrada, contudo, reconhece que os métodos e técnicas realizados por Edson Motta e sua equipe são eficientes e adequados.

[...] os meios são escassos: três técnicos no Rio e o mesmo número de restauradores no interior; dois locais no Rio, cujo maior patrimônio era uma mesa aquecedora (uma das primeiras no mundo) até poucos dias atrás, quando foi desembalada e montada a aparelhagem adquirida graças a uma verba da Fundação Rockefeller.

No seu estágio atual, o Laboratório da DPHAN pode ser definido como um laboratório técnico onde o conhecimento racional do assunto, baseado em testes variados, conduz a técnicas adequadas de conservação e de restauração. (Ibid, 1964, p. 15)

Mantidas as justificativas de preservação dos valores de originalidade e autenticidade, a preocupação dos profissionais do Laboratório de Conservação e Restauração do IPHAN residia no desenvolvimento da técnica e no melhoramento do cenário problemático. A produção de publicações¹² do IPHAN que abordavam os projetos de preservação dos bens tombados gerava um serviço duplo: o de divulgar as ações de preservação dos bens culturais e fornecer materiais de pesquisa para os profissionais da área. Assim, são apresentadas adaptações de técnicas e materiais utilizados por Edson Motta no exterior (quando realizou estudos preparatórios em Harvard e no Fogg Museum), detalhadamente com explicações e esquemas gráficos, criando um manual de técnicas e procedimentos para a área.

As linhas de publicação do IPHAN na área surgem com essa finalidade, a primeira delas de 1969: *Restauração de pinturas em descolamento*, contendo a explicação minuciosa de equipamentos e materiais adaptados no Laboratório de Conservação e

¹² As publicações constam de periódicos – Publicações do IPHAN – elaborados por Edson Motta em três momentos de sua atuação. Em 1969, publica na Publicação nº 23: *Restauração de pinturas em descolamento*; no mesmo ano lança: *Restauração de Bens Móveis: Técnicas empregadas no São Bento*; publicada pela União Pan Americana Secretaria Geral da Organização dos Estados Americanos - OEA, seguido da Publicação nº 25, com coautoria de Maria Luíza Guimarães Salgado, intitulado *Restauração de pintura: aplicação de encáustica*, de 1973.

Restauração, com destaque para os materiais utilizados na imunização dos bens, aglutinantes, etc., a fim de aproveitar a matéria-prima nacional e reduzir os custos de obra, como foi o caso da adição de cera de carnaúba (árvore de palma do Brasil) na fórmula de espessante à base de cera de abelha e parafina.

O que se pretendeu, com essa publicação, foi a resolução de problemas como a ocorrência de retículas côncavas em estado de descolamento na pintura, conhecidas por *concheamento*¹³, e a apresentação do processo CPU (Calor, Pressão e Umidade), a fim de resolver esse problema de forma menos dispendiosa que as técnicas, à época, empregadas. O esquema CPU, criado por Motta, exemplifica a substituição de técnicas que ele mesmo cita como insuficientes e dispendiosas a esse tipo de patologia da obra, como a utilização de luz ultravioleta, através de lâmpadas aplicadas em áreas de 6x6cm sobre a tela, e que além de custoso não alcança o resultado esperado. Desse modo, a técnica CPU, onde a Prensa Termo-niveladora é o principal instrumento utilizado, garante sucesso à conservação-restauração dos bens, com resultado esperado, revelando a sensibilidade e competência do profissional em desenvolver, apesar dos recursos escassos, novas técnicas e instrumentos, repassando os conhecimentos adquiridos aos demais profissionais da área. Ademais, fica patente a preocupação em salvar inicialmente a estrutura da obra e assim, garantir sua integridade, para depois os retoques serem considerados.

Outra publicação realizada em 1969, intitulada *Restauração de bens móveis – técnicas empregadas no Mosteiro de São Bento*, publicada pela União Pan Americana Secretaria Geral da Organização dos Estados Americanos - OEA, relata e exemplifica de forma ainda mais clara o foco do desenvolvimento dos trabalhos interventivos nos bens culturais do patrimônio nacional na época. As técnicas de conservação-restauração aplicadas no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro, revelam a substituição de materiais importados pela matéria-prima nativa, demonstrando, além da preocupação em preservar as obras, trazer recursos que suavizassem a escassez de materiais no mercado e diminuíssem o custo da obra.

Cumprе assinalar que o professor Edson Motta teve de desenvolver seu trabalho, realmente notável, em condições pouco favoráveis, em virtude da limitação dos recursos técnicos disponíveis. Muitos dos

¹³ “O craquelé, por si só, não apresenta maior gravidade e nem acarreta riscos irremediáveis à pintura. Torna-se, entretanto, deformante e perigoso, quando atinge o estado de *concheamento*, que é a evolução do processo que culmina com o *descolamento*”. Motta, 1969.

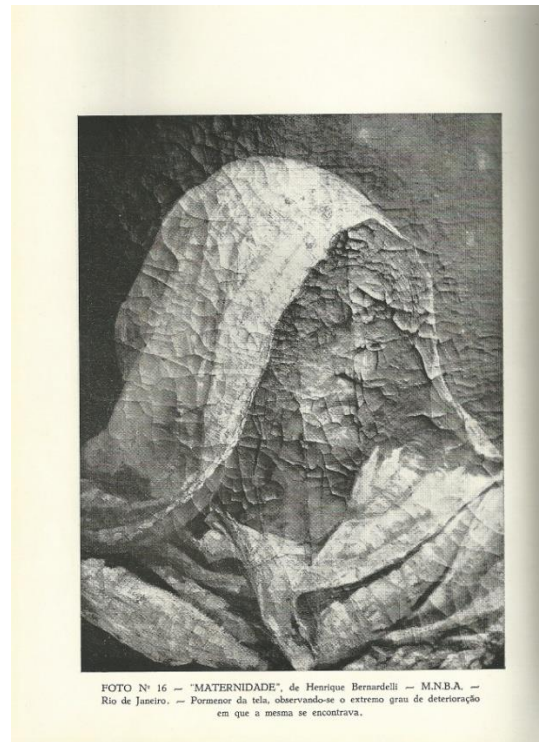
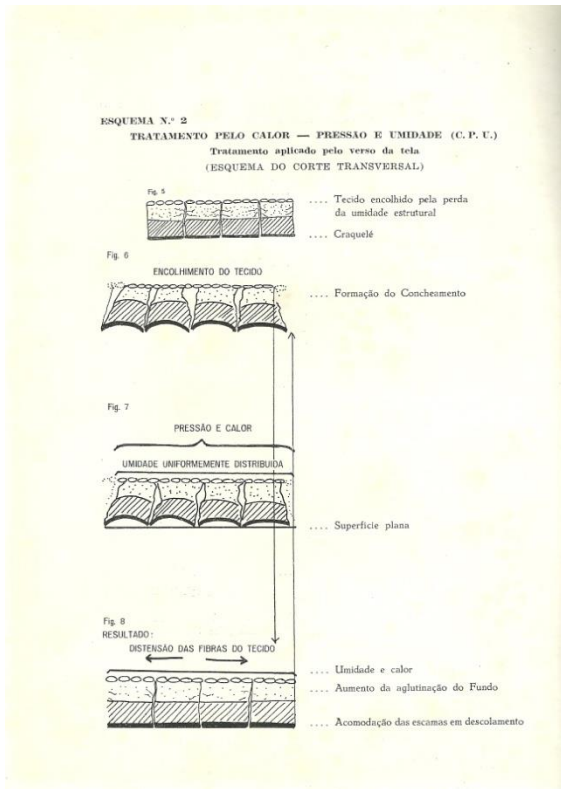
processos por ele empregados são resultado de improvisações no curso dos trabalhos: e algumas de suas técnicas, de grande originalidade, foram ideadas a fim de solucionar prementes problemas de restauração com um mínimo de custo, sem outros meios a não os que possam estar ao alcance de outros países latino-americanos. (Ibid, 1969, p. 2)

Essa postura científica em pesquisar e divulgar os novos processos e técnicas desenvolvidas no Brasil permite observar nas publicações a quase inexistente participação social nas tomadas de decisão. O que se observa é a investigação artística e histórica dos bens e nas intervenções anteriormente realizadas, objetivando compreender as alterações sofridas por cada bem ao longo do tempo. Assim é observado na publicação de 1969, onde é relatado a existência de intervenções que descaracterizaram a concepção artística original de algumas pinturas de Frei Ricardo do Pilar¹⁴ presentes no Mosteiro de São Bento.

Em 1844, o supervisor do Mosteiro havia convocado um profissional para realizar trabalhos de restauração nos painéis da Capela-Mór. Aquêles serviços foram feitos, à maneira de compreensão da época a guiza de renovação, ou rejuvenescimento das pinturas de Frei Ricardo do Pilar [sic]. Criticando as restaurações feitas em 1844, Araújo Porto Alegre, lança seu protesto contra o “modus faciendi” adotado. (Ibid, 1969, p. 11)

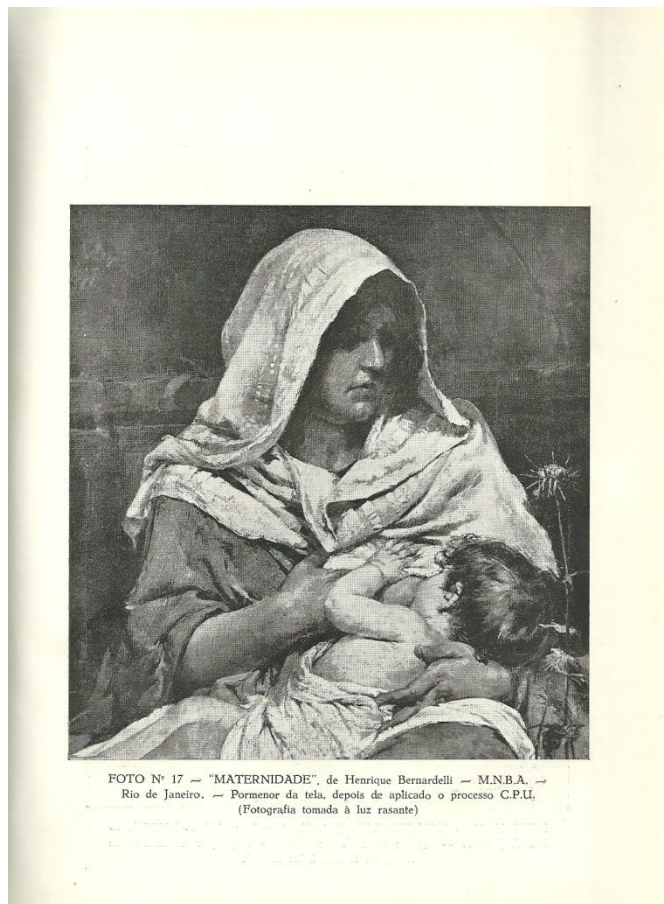
A preocupação em investigar pormenorizadamente cada obra reside não apenas como um dos princípios internacionais da conservação-restauração, mas em se tratando de um bem cultural as noções e critérios de valorização do *estilo nacional* levavam à busca mais aproximada possível da concepção primária do artista. No caso das obras do Mosteiro de São Bento a conservação-restauração dos bens visava a valorização e preservação dos traços que demonstram o estilo barroco.

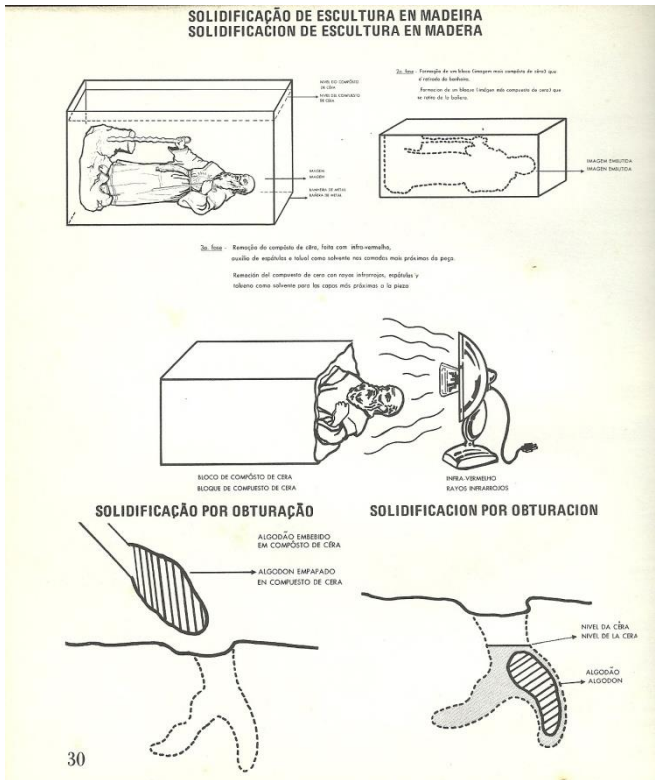
¹⁴ Frei Ricardo do Pilar ou Frei Ricardo de Nossa Senhora do Pilar, Monge beneditino nascido em 1630 (Colônia-Alemanha) e falecido em 1700, no Rio de Janeiro. Frequentou a Escola de Pintura da Cidade de Colônia. Começou a trabalhar nos painéis do Mosteiro de São Bento em 1663 e ainda em 1697 pintava para a referida Ordem. (MOTTA, 1969, p. 18)



Fotografias 1, 2 e 3: três imagens reproduzidas da Publicação n. 23 do IPHAN, Motta (1969), mostrando um esquema do tratamento do concheamento (craquelé), usando o esquema Calor, Pressão e Umidade (CPU); a pintura a óleo sobre telas, do Henrique Bernardelli, do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, antes e depois de submetido ao processo CPU.

Nesse tipo de publicação também se observa a preocupação com as técnicas do restauro e salvamento dos acervos.





Imagens reproduzidas do livro publicado pela OEA, Motta (1969), com explicações sobre a solidificação das estruturas de madeira das imagens e bens integrados às igrejas, atacadas pelas térmitas, usando composto de cera.

Fotografia 4: Além da preocupação com o salvamento do acervo, há a preocupação com adaptação das técnicas às condições brasileiras, de limitados recursos e clima que favorece a deterioração dos materiais.



Fotografia 5: Reprodução das duas imagens do mesmo livro de Motta (1969), descrevendo nas legendas a recuperação das pinturas originais da Igreja Nossa Senhora de Conceição de Sabará /MG, que haviam sido repintadas.

À medida que os trabalhos se desenvolviam e a quantidade de bens restaurados eram entregues, o Laboratório de Conservação e Restauração seguia divulgando seus resultados, focando especificamente na área científica, ou seja, nos meandros técnicos

de execução das obras. Assim se passa com a publicação nº25, de 1973, intitulada *Restauração de Pinturas: Aplicações da encáustica*.

Continuando “RESTAURAÇÃO DE PINTURAS EM DESCOLAMENTO” (Publicação de nº 23 do IPHAN), apresentamos novo capítulo referente às pesquisas do Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas, Talhas, Códices e Impressos. (Ibid, 1973, p. 1)

O objetivo dessa publicação é o enfoque nos trabalhos de conservação-restauração de pinturas utilizando a técnica da encáustica¹⁵, de forma a apresentá-la como mais adequada. Já que havia sido desenvolvida e testada nos projetos executados em bens culturais, onde se obteve grande sucesso de resultados com baixo custo e simplicidade de execução.

A encáustica, por sua adaptação às nossas condições climáticas, por seu baixo custo, pela economia de tempo e de materiais, é o sistema recomendável. Relutamos apresentar esta informação por julgarmos o método muito singelo para merecer divulgação; mas, por outro lado, concluímos que tal processo deva ser propagado em razão da própria simplicidade dos meios de execução. (Ibid, 1973, p. 2)

Comparando essa publicação com as anteriores, percebe-se um enriquecimento de informações no discurso, observando que o periódico de número 23 é composto, basicamente, por esquemas sistemáticos das técnicas e equipamentos empregados. Na publicação número 25, juntamente com a explicação da técnica da encáustica, há a explanação de teorias e critérios adotados nas intervenções, bem como, a explícita influência das teorias internacionais de restauração, como a de Cesare Brandi, com os valores de *unidade potencial* da obra de arte e o preenchimento marcado das lacunas presentes na pintura, enaltecendo a técnica italiana do *tratteggio*¹⁶.

¹⁵ Antiga técnica de pintura que utiliza a cera como aglutinante dos pigmentos. (PASCUAL, 2003. p. 119)

¹⁶ Técnica de reintegração cromática desenvolvido no *Istituto Centrale del Restauro* (ICR) em Roma, entre 1945-50. Consiste na execução de linhas paralelas em tons de aquarela para diferenciar-se do material original da tela e ser facilmente reversível. (BAILÃO, 2011)



Foto nº 9 — CRISTO, SABEDORIA DIVINA — Escola Salônica — Museu de Atenas
Pormenor da restauração efetuada apenas com “*tratteggio*”.

Fotografia 6: Reprodução de uma das imagens do livro de Motta (1973), descrevendo nas legendas o exemplo da técnica do *tratteggio* empregada na Pintura Cristo, Sabedoria Divina (Museu de Atenas).

Desse modo, os critérios de conservação-restauração estabelecidos nas noções de originalidade e autenticidade sustentam as intervenções e sua divulgação não explícita nas publicações do Laboratório de Conservação e Restauração do IPHAN, nas primeiras décadas de funcionamento do órgão, demonstram que a preocupação que urgia era o caráter científico, exemplificado na técnica, e o desenvolvimento de novos recursos para a execução de intervenções, com a preocupação em preparar profissionais para o ofício. Portanto, as linhas publicadas eram medidas de urgência para fomentar a área e a postura científica, assumida propositalmente, e não permitiam espaço para uma reflexão que considerasse atribuições de valores a traços que não configurassem parte do estilo barroco e/ou colonial.

2.2 Novas práticas da ampliação conceitual e da descentralização institucional

Este segundo período aqui adotado para o entendimento do ofício do restaurador de bens móveis e integrados, faz parte do que Fonseca (2005) denomina de *fase moderna*. Teve início nos anos 70, quando houve uma reestruturação das políticas de preservação, da gestão e dos critérios de atuação do IPHAN, visando atender a novas demandas sociais sobre o patrimônio cultural, especialmente, após a nomeação de Aloísio Magalhães para dirigir o IPHAN, em 1979.

Mas observa-se a preparação dessa reestruturação, já em meados da década de 1960, quando medidas foram tomadas para por em prática uma política de reestruturação das práticas de preservação. Um dos marcos iniciais dessa nova política foi o pedido de apoio à UNESCO, feito pelo diretor do IPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, que resultou na visita de alguns consultores, de gabarito internacional. Destaca-se aqui, além do Paul Coremans, já citado, e Michel Parent, que viajou pelo Brasil, em 1966 e 1967, e produziu um importante relatório abordando o potencial turístico e a necessidade de planejamento e de descentralização das ações de preservação no território brasileiro.¹⁷

Mesmo com a aposentadoria de Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1967, essa política teve continuidade, com pedidos de apoio às atividades do IPHAN, dessa vez ao governo federal. Destacam-se nesse processo os dois encontros com os governadores dos estados, sugeridos pelo ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, que segundo Fonseca (2005), tinha relações pessoais com Renato Soeiro, que havia assumido a direção do IPHAN. A descentralização da política de preservação, então, tem sua gênese, seguindo o que já estava previsto, desde 1937, no decreto-lei número 25, que fazia menção à colaboração dos estados na proteção do patrimônio. O *Compromisso de Brasília*, resultado do primeiro encontro com os governadores, em abril de 1970, marca oficialmente o envolvimento e ação dos estados e municípios nas políticas de proteção dos bens culturais.

A preocupação com o envolvimento de um público mais amplo na preservação não se limitava ao poder público. A nova política propunha a introdução de disciplinas nos currículos escolares que abordassem a noção de preservação dos acervos históricos

¹⁷ PARRET, Michel. As missões da Unesco no Brasil. Tradução de Rejane Maria Lobo Vieira; organização e texto de Claudia Feierabend Baeta Leal. – Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.

e artísticos, patrimônio arqueológico e natural, dentre outros. No ensino superior, a exemplo das disciplinas já existentes nos cursos de arte e arquitetura, em que o ensino da História da Arte no Brasil já eram efetivos, os Estudos Brasileiros são incorporados também em outros cursos.

Sobre o culto ao passado elemento básico da formação da consciência nacional, deverão ser incluídas nos currículos escolares de nível primário, médio e superior, matérias que versem o conhecimento e a preservação do acervo histórico e artístico, das jazidas arqueológicas e pré-históricas, das riquezas naturais, e da cultura popular [...]. (COM-PROMISSO DE BRASÍLIA, 1970, p. 2 §5)

Ao longo da década de 1970, se deu um envolvimento, cada vez maior, da população na questão do patrimônio. As críticas se dirigiam não mais à operacionalização do IPHAN que não conseguia atender as demanda de preservação de bens com o número restrito de funcionários, mas dirigia-se aos critérios de seleção dos bens, privilegiando determinados períodos históricos, a seleção de estilos e de acontecimentos que não davam espaço para manifestações culturais mais recentes. Destaca-se como força motriz dessas críticas e envolvimento da população nas questões da preservação a reação à política de governo que buscava favorecer a indústria da construção civil, resultando na demolição de áreas históricas das cidades. As comunidades urbanas organizadas buscaram, então, a valorização de imóveis de períodos e com características distintas daquelas até então valorizados.

Como exemplo dessa organização social à frente da questão do patrimônio, Fonseca (2005) afirma que a partir da segunda metade da década de 1970, foram formadas associações e organizações sociais em função de demandas de preservação, formulando pedidos de tombamento de conjuntos de casas, praças, terreiros entre outros. Como no caso da Igreja de Santana, no Ceará e o conjunto de casas na Praça Coronel Pedro Osório, em Pelotas, Rio Grande do Sul. De mesmo modo, só que em sentido contrário, a população também pedia o não reconhecimento legal de bens (pelo tombamento). Foi o caso da cidade de Antônio Prado, Rio Grande do Sul, onde o tombamento realizado, por pedidos de funcionários do instituto, encontrou resistência e oposição ativa da comunidade que se organizou, a fim de impugnar o tombamento. Contudo, um trabalho de esclarecimentos quanto às medidas e vantagens dessa ação legal de proteção trouxe conciliação entre Estado e sociedade civil.

Esses acontecimentos, tanto no âmbito do poder público como social, resultaram num ambiente favorável para a adoção de novas concepções de patrimônio. Assim, a reestruturação das políticas culturais não envolveu apenas o compartilhamento da responsabilidade em preservar e gerir o patrimônio cultural com os estados e municípios, mas permitiu a participação mais próxima da população e a reavaliação das noções e critérios utilizados para a seleção do patrimônio brasileiro.

A *fase moderna* que passa a vigorar na instituição, a partir da década de 1970, é inaugurada, então, por várias mudanças em sua estrutura organizacional e conceitual. A figura carismática de Aloísio Magalhães, nomeado presidente do IPHAN em 1979, tem importante influência nessa nova fase. É graças a ele que a reavaliação sistemática dos critérios adotados, passa a ganhar novas perspectivas de preservação dos bens culturais, tendo sido adotada naquele momento a noção de referência cultural, conforme já citado.

Indagações referentes aos valores que deveriam ser preservados, para quem preservar e se esses valores correspondem ao interesse e identidade dos grupos envolvidos, passam a pôr em destaque o envolvimento social e a pluralidade do patrimônio. As noções de referências culturais introduzidas nas políticas de gestão e preservação atribuem à prática do ofício conservativo e restaurativo dos bens culturais um viés antropológico, abrindo espaço à consideração dos diferentes usos sociais que o patrimônio pode receber.

Para efetivar essa nova política de fortalecimento institucional era fundamental articular novas formas de gestão, foi então que em novembro de 1979, Aloísio Magalhães consegue amplo apoio para a criação da Fundação Nacional Pró-Memória. Criada como órgão executivo do IPHAN. Visava em sua política, segundo Fonseca (2005) se “inserir na luta mais ampla que mobilizava então a sociedade brasileira pela reconquista da cidadania.”. Seguindo esse princípio de envolvimento social na questão do patrimônio, a Pró-Memória diversificou as áreas de formação das equipes de funcionários da instituição, com a viabilização de contratação de pessoal, e abriu novas representações regionais.

No que se refere à conservação-restauração de bens móveis e integrados, em comparação aos primeiros períodos de sua gestão pelo IPHAN, quando da existência de uma estrutura pequena, responsável por todos os projetos nos bens tombados conforme descrita anteriormente, foram importantes os avanços alcançados. A partir da década de 1970, tentou-se vigorar a ideia de centros regionais de restauração, apoiados pela central: Rio de Janeiro. A preocupação em fortalecer a estrutura institucional para esses

trabalhos fica patente no início da década de 1980, quando foi solicitado pela Pró-Memória, ao conservador-restaurador Edson Motta Júnior um relatório sobre a situação da área e elaboração de proposta para a implementação de centros regionais de restauração de bens móveis e integrados, enquadrados nas Diretorias Regionais. Contudo, o projeto não foi executado. (RAMOS FILHO, 1987)

No entanto, a incorporação de conservadores-restauradores em algumas representações regionais do IPHAN e a facilidade de contratar conservadores-restauradores para a execução de obras, como foi o caso de Belém, tornou as ações do IPHAN mais independentes entre si. Isto propiciou, também, a vivência pelos profissionais dos problemas locais, permitindo um entendimento e envolvimento maior com os grupos nativos e as peculiaridades daquela área.

Particularmente em relação aos bens móveis e integrados, em associação com a arquitetura, nesse período tornaram-se complexas as discussões sobre o papel dos bens materiais diante de concepções recém-introduzidas às políticas patrimoniais, como as referências culturais. A alteração na atribuição de valores considerando a vivência dos grupos sociais, trazida pela nova perspectiva teórica da gestão de Aloísio Magalhães, se reflete diretamente no patrimônio material, especialmente nos bens móveis e integrados. Segundo Costa (1987), esses bens são, em geral, mais sensíveis às mutações sociais, econômicas e de gosto em comparação a arquitetura. Desta forma, o trabalho do conservador-restaurador passa a abranger, além do campo técnico de aplicação das intervenções e teorias restaurativas, um campo mais subjetivo, acompanhando a dinâmica natural do patrimônio.

A nova orientação possibilitou na prática preservacionista das obras de arte, a busca da identificação dos diferentes valores relativos aos grupos sociais que produziram e usaram ou usam o bem e o consideram como referência. Trata-se de uma leitura do bem e de sua inserção no mundo para a análise das resignificações dos valores atribuídos, que podem estar expressos através de suas alterações – seja em decorrência da ação do tempo ou de intervenções de gosto. Seria esta a marca de uma postura inovadora do ofício do conservador-restaurador, na medida em que legitima, através da permanência dessas modificações, os valores atribuídos e que não foram consagrados¹⁸ anteriormente, favorecendo as manifestações sociais e influenciando diretamente a gestão do patrimônio cultural nacional.

¹⁸ Neste caso entende-se por valor consagrado: aqueles valores expressos através do tombamento.

As resignificações do patrimônio material ocorrem, demonstrando que esses bens não representam apenas alegorias de um passado, mas correspondem e atendem a uma simbologia material que deve ser vista como documento das referências e valores culturais de grupos sociais, seus usuários ao longo do tempo. Assim, a prática conservativa-restaurativa representa um fazer, além de técnico, também antropológico e histórico, pois é responsável pela preservação das identidades coletivas e referências culturais incrustadas na matéria e significado que esses bens apresentam.

Também traz para a cena a noção de documento no seu duplo sentido abordado anteriormente: da compreensão da obra relativamente aos seus significados, por meio da leitura de sua forma, e do registro das informações como forma de socialização do conhecimento produzido e das intervenções promovidas.

Assim, o ofício do conservador-restaurador se dinamiza, acompanhando as mudanças e reavaliações das políticas da área, tornando-se extensão e instrumento importante para se conhecer a memória e identidade nacional.

Nesse cenário farto de mudanças estruturais e conceituais das políticas de gestão e preservação do patrimônio é que se insere a abordagem do próximo capítulo. Incluí a análise de trabalhos mais recentes de conservação-restauração dentro da representação regional da instituição no Pará, e a observação de como a miríade de informações contidas nos bens móveis e integrados e na práxis restaurativa podem representar uma fonte documental dos diferentes valores atribuídos aos bens, como importantes referências culturais das memórias coletivas dos grupos ali atuantes. Pretende-se ainda, entender como a dinâmica de envolvimento entre diferentes atores ocorre durante as práticas de preservação no ofício do conservador-restaurador.

CAPÍTULO 3 - Estudo de caso: A experiência no IPHAN no Pará

Os casos aqui estudados são fruto de uma prática dentro do IPHAN, desenvolvida como parte da proposta do curso de Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural. Essa permitiu que a práxis conservativa-restaurativa pudesse ser analisada, por meio da vivência dentro da Instituição, possibilitando o seu acompanhamento de perto, cotidianamente, compreendendo o contexto no qual as ações atuais ocorrem. A dinâmica diária de gestão do patrimônio possibilitou o contato direto com os profissionais envolvidos nesse processo, sendo possível perceber as mudanças na forma de atuação desse ofício, em comparação com os trabalhos pioneiros realizados.

O que despertou mais interesse sobre o tema abordado foi a ideia da leitura dos bens e a miríade de informações neles contidas, assim com nas próprias práxis conservativa-restaurativa. Além disto, como é possível observar, através da análise das práticas, o quadro político das ações na área de patrimônio. Isso faz crer que todas as ações estão em concordância com os critérios vigentes, de acordo com os contextos sociais e históricos de cada momento.

Desta forma, além de ser um processo que em si carrega a importância de se preservar os valores atribuídos aos bens, a prática conservativa e restaurativa se vale também de seu caráter testemunhal, importante para a memória social da identidade brasileira. É preciso considerar os significados passados e presentes e buscar soluções que não comprometam futuras apropriações do patrimônio cultural.

3.1 A prática no IPHAN/PA

O IPHAN em Belém do Pará foi fundado no ano de 1979,¹⁹ já contando com 20 monumentos tombados no Estado, incluindo prédios civis e institucionais de caráter excepcional, religiosos, um cemitério, um conjunto urbano e uma coleção arqueológica.

Destaca-se diante do interesse deste trabalho o tombamento de e cerca de 3500 bens móveis e integrados, inventariados em 1988, que compõem os acervos dos monumentos religiosos. Esses acervos móveis e integrados, assim como os demais acervos

¹⁹ Nomeada como a 1ª Diretoria Regional do IPHAN, hoje Superintendência do IPHAN no Pará, tinha, inicialmente, sob sua jurisdição os estados do Pará, Amazonas, Acre e Rondônia, além dos territórios do Amapá e Roraima. Contudo, nesse trabalho será abordada a atuação dessa diretoria regional apenas no que concerne aos projetos de conservação-restauração de bens móveis e integrados de bens do estado do Pará, utilizando a nomenclatura atual de IPHAN/PA.

dos bens religiosos tombados pelo IPHAN, foram considerados como bens tombados na Resolução do Conselho Consultivo de 13 de agosto de 1985, referente ao Processo Administrativo nº 13/85/SPHAN. A conservação dos bens móveis e integrados, portanto, está associada diretamente às edificações, englobados sob a menção de acervo ou “recheio”, já que, o maior número de peças de excepcional valor estão presentes no interior de templos. Também, destaca-se: a Igreja de Santo Alexandre e antigo colégio Jesuítico (Figura 7), tombada pelo seu valor histórico, em 1941, e a Igreja Madre de Deus (Figura 8), tombada pelo seu valor artístico, em 1954, que possuem em seus acervos sacros os objetos do estudo apresentados a seguir.

Esses monumentos religiosos e seus acervos, assim como grande parte dos bens tombados no Estado do Pará, encontravam-se em avançado estado de degradação quando a representação regional do IPHAN foi criada.



Fotografia 7: Igreja de Santo Alexandre, Belém – PA. **Fonte:** Acervo IPHAN/PA.



Fotografia 8: Igreja Madre de Deus, Vigia – PA. **Fonte:** <http://www.hpip.org/Default/pt/Homepage/Obra?a=1495> acessado em set/2012.

O contexto de ideias de reconhecimento do patrimônio cultural em suas novas perspectivas teóricas de fortalecimento institucional, no âmbito da gestão das obras de conservação-restauração, o baixo orçamento ainda era o principal percalço enfrentado pela representação regional, que tentava honrar seus compromissos, diante da realidade e dos meios que dispunham.

Segundo o conservador-restaurador João Velozo Santos²⁰ (2010), os primeiros atos restaurativos que marcam a gestão do patrimônio na região norte do Brasil, acontecem sob a consultoria de profissionais do Rio de Janeiro, especialmente do Laboratório de Conservação e Restauração do IPHAN e do Laboratório de Restauração do Museu Nacional de Belas Artes. Contudo, é a partir de sua integração, como profissional da área, ao quadro permanente da instituição no Pará, que os trabalhos se intensificaram.

Mesmo depois da criação da representação do IPHAN em Belém, em 1979, o avançado estado de degradação dos bens, o baixo orçamento, a ausência de estrutura física adequada ao trabalho de conservação-restauração, o número reduzido de funcionários na instituição e a escassa mão-de-obra qualificada caracterizavam as ações, nas

²⁰ Entrevista particular concedida a autora por João Carlos Velozo Santos, em novembro de 2010, como fonte oral ao desenvolvimento do presente trabalho.

décadas de 1980 e 1990. Nesse período, os trabalhos foram pontuais e reduzidas. Em compensação, outros meios de proteção dos bens no Estado são efetuados, como foi o caso do Inventário dos bens móveis e integrados, realizado em 1988, que teve todas as obras pertencentes aos oito monumentos religiosos, tombados pelo IPHAN, inventariados. No que se refere aos tombamentos, foram finalizados nove pedidos de tombamento, após a instauração do IPHAN no Estado.

A década de 1990 é crucial para a organização e desenvolvimento das ações de preservação dos bens móveis e integrados do IPHAN/PA. Em 1994 foram elaboradas propostas de obras de conservação-restauração dos bens tombados na cidade de Belém: Capela da Ordem Terceira do Carmo e Igreja de Santo Alexandre, ambas executadas por empresa particular que tinha João Velozo Santos em sua equipe.

Esse conservador-restaurador veio da Bahia, onde se formou no curso de Belas Artes, estagiou e depois trabalhou como funcionário na Fundação Nacional Pró-Memória, durante os anos de 1983 a 1990. Devido a extinção da Fundação, foi demitido e ingressou na empresa particular, ficando responsável pela coordenação dos trabalhos nesses dois bens na cidade de Belém. Em decorrência de sua chegada à Belém, conheceu Magali Oberlandy, restauradora e funcionária da Superintendência do IPHAN/RJ, que, na época, trabalhou como consultora, pelo IPHAN, nos dois projetos restaurativos das duas obras executadas pela empresa particular à qual João Veloso Santos integrava o quadro.

Devido ao avançado estado de degradação dos bens e as dificuldades físicas e técnicas para manter uma estrutura adequada à execução dos trabalhos de conservação-restauração, Magali Oberlandy expõe ao então superintendente do IPHAN/PA a necessidade de se desenvolver a área de conservação-restauração no norte do Brasil, indicando o nome de João Velozo Santos para o cargo. Além da experiência no Pará, ela tinha conhecimento de sua participação na Fundação Nacional Pró-Memória, onde obteve experiência na área de conservação-restauração de bens culturais localizados na Bahia, como o Convento de São Francisco, em Salvador e no atelier do IPHAN na Casa de Sete Candeeiros, restaurando imaginárias, achando que seria o nome mais indicado. Assim, em 1994, João Velozo Santos, foi reintegrado como funcionário da Instituição, como conservador-restaurador de bens culturais. A partir daí, observa-se a repercussão desse novo setor no IPHAN/PA, com o aumento e controle efetivo das ações de conservação -restauração dos bens culturais na região norte.

Na entrevista João Velozo Santos relata as dificuldades iniciais de sua carreira (ainda ativa) na área de conservação-restauração no Pará. Belém como cidade de ocupação portuguesa possui em seu acervo patrimonial um número importante de obras sacras, que muitas vezes foram vítimas de uso indevido de material e técnicas nocivas de inescrupulosos restauradores. Até mesmo a estrutura física encontrada e a ausência de mão-de-obra especializada na área, foram os principais percalços encontrados pelo restaurador da equipe técnica do IPHAN/PA. Problemas semelhantes àqueles identificados nos trabalhos pioneiros da área na instituição, sob o comando de Rodrigo Melo Franco de Andrade e sob a coordenação do restaurador Edson Motta. Traçando um paralelo entre esses períodos é possível vislumbrar o quadro geral de gestão do IPHAN na salvaguarda e preservação do patrimônio cultural como sendo de grande esforço, devido às precárias condições físicas e o avançado estado de degradação do patrimônio cultural brasileiro.

Analisando o tipo de linha restaurativa exercida pelo IPHAN/PA, coordenado pelo restaurador da casa, João Velozo Santos, pode-se observar as influências técnicas e teóricas derivadas da prática das primeiras atuações dos restauradores do IPHAN, especialmente analisando algumas técnicas e materiais empregados. Nota-se que é impossível que as gerações subsequentes que trabalham nessa área não sofram nenhuma influência desses profissionais pioneiros, dada a importância de seu trabalho para o desenvolvimento das políticas preservacionistas e da própria profissão no Brasil.

Em relação a esse último aspecto, o trabalho de João Veloso Santos realizado no IPHAN/PA é influenciado, de alguma forma, pelas publicações pioneiras da instituição, anteriormente citadas. Sua própria formação profissional na Bahia, no ano de 1990, através da Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade Federal, assistindo as aulas de conservação-restauração, disciplina fundada por João José Rescala, favorece isso. Rescala, conforme dito anteriormente, trabalhou com Edson Motta em vários projetos restaurativos em bens do patrimônio nacional, sob-responsabilidade do IPHAN, acarretando na absorção e divulgação de algumas técnicas e princípios aprendidos com Motta e sua equipe na restauração dos bens culturais brasileiros. João Velozo ainda cita que uma de suas principais influências profissionais foi o restaurador Arnaldo Brito, discípulo do Professor João José Rescala.

Contudo, com o início da prática mais efetiva na área de conservação-restauração no IPHAN/PA, a partir do trabalho de um profissional do quadro efetivo da instituição, as noções de referência cultural e o envolvimento dos grupos que vivenciam

as obras que fazem parte de sua memória coletiva, passaram a ser considerados como norteadores nos critérios nas intervenções realizadas. As ações interventivas nas obras passaram a ter maior participação da sociedade nesse processo reflexivo. Desta forma, os bens materiais do patrimônio nacional, em seus significados e resignificações de valores aos quais são submetidos, passaram a ser observados, identificados e considerados nas ações de conservação-restauração. O novo agente responsável pela preservação também ficou responsável pelas informações produzidas durante o processo desses trabalhos, como uma fonte documental importante para que a sociedade se situe com relação às políticas e critérios protecionistas dos bens do patrimônio brasileiro e para possibilitar novos usos das informações na construção e revisão dos valores de patrimônio.

Como forma de demonstrar essa influência de novos valores atribuídos pela sociedade ao patrimônio cultural e como é importante o papel do conservador-restaurador para legitimar essas mudanças, revelando esse processo nas informações inerentes à prática, a seguir serão apresentados exemplos do processo restaurativo de duas pinturas de cavalete, pertencentes aos acervos tombados de dois templos religiosos no Estado do Pará: Igreja de Santo Alexandre, em Belém, e a Igreja da Madre de Deus, em Vigia.

3.2 O caso da restauração da tela Santa Ceia

A tela Santa Ceia faz parte do acervo da Igreja de Santo Alexandre, onde atualmente é sede do Museu de Arte Sacra de Belém, inscrita no Livro do Tombo Histórico em 1941. Conforme esclarecido anteriormente, a tela é protegida legalmente como parte dos bens que constituem o patrimônio cultural brasileiro. Desse modo, o tombamento da Igreja de Santo Alexandre estende os cuidados protecionistas aos bens que a compõem internamente.

A última restauração e a mais importante, até o momento, executada nos bens móveis e integrados desse acervo é datada de 1998, sendo relevante exemplo analítico da complexa questão, entre Estado e usuários, na execução da preservação do patrimônio tombado, especificamente observando as alterações de valores e conceitos ocorridos na política de preservação do patrimônio cultural. A tela em óleo sobre madeira, de dimensões: 228x172 x 012 cm, é datada do século XVIII, (FIGURA 8) e está hoje abrigada no Museu de Arte Sacra, de Belém-PA.



Fotografia 9: A Obra Santa Ceia, Museu de Arte Sacra de Belém – PA. **Fotos:** João Velozo Santos (Fev/2011) - Acervo IPHAN/PA.



Fotografia 10: Pormenor da cena central, Museu de Arte Sacra de Belém – PA. **Fotos:** João Velozo Santos (Fev/2011) - Acervo IPHAN/PA.

Na restauração de 1998, pelo IPHAN/PA, pode se observar quais critérios orientaram as tomadas de decisão e o envolvimento social durante esse processo, já sob o comando do trabalho do restaurador João Velozo Santos, como funcionário do IPHAN/PA. Durante a execução do trabalho conservativo e restaurativo da tela, muitas

questões foram analisadas cuidadosamente, como as intervenções extemporâneas e a composição da cena representada. Nesse processo, as equipes envolvidas se viram confrontados com a questão que constituía o principal interesse do *grupo de referência*²¹ – a proteção do valor não consagrado.

Ainda que pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra de Belém, na restauração de 1998, mesmo ano de inauguração do museu, as intervenções visaram preservar valores e referências atribuídos quando de seu uso ainda era o de culto.

Aquela obra se encontrava no arcebispado que, até então, não havia se tornado museu de arte sacra, e existiu um apelo direto da comunidade e da própria igreja: por exemplo, um jornalista que se dizia estudioso da arte, alegou que a tela não deveria sofrer intervenções que retirassem seu douramento, por ser, possivelmente, da escola de Da Vinci. (João Carlos Veloso Santos, na entrevista concedida a autora, em novembro de 2010)

Depois de estudos e prospecções realizadas, percebeu-se que as intervenções extemporâneas, que correspondiam ao douramento do cálice e da indumentária de duas figuras na tela, representavam adições de gosto, como se verá mais adiante. Nesse ponto, os profissionais envolvidos tiveram que equacionar escolhas interventivas, com a finalidade de manter, ao mesmo tempo, as atribuições de valor dadas pelo uso social da obra e os valores culturais legitimados pelo Estado. Ou seja, a problemática se avolumou no consenso entre essas duas questões.

No que concerne ao diagnóstico dos danos presentes na obra, o que consta no relatório final do conservador-restaurador, elaborado no âmbito institucional, é a descrição de uma obra em avançado estado de degradação:

A pintura apresenta estado de conservação ruim: com sujidades, áreas carcomidas - provocada pelo ataque dos insetos xilófagos, pequenas colônias de fungos em decorrência do mau acondicionamento, perda do suporte, rachaduras, condensação, empenamento, perda da camada pictórica e verniz de proteção muito oxidado impossibilitando a leitura de alguns elementos que compõem a pintura. O tecido colado no verso do suporte para dar estabilidade e vedar as emendas está fragilizado pela umidade e acidez liberada pela madeira. (Relatório final. IPHAN/PA, 1998. p. 5)

Um estudo histórico estilístico na obra constatou sua semelhança com uma obra do século XVII, de autoria de Peter Paul Rubens, pintor flamengo do barroco europeu,

²¹ Expressão utilizada por Fonseca (2006) para determinar os grupos sociais que atribuem determinado valor: referência a um bem ou outra forma de expressão cultural que se torna uma *verdade*, ou seja, uma atribuição de valor irrevogável.

fato comum, pois a igreja católica costumava encomendar cópias de pinturas religiosas famosas, com a finalidade de perpetuar uma imagem baseada em um juízo de gosto. Essa informação mostrou-se fundamental para o entendimento da concepção artística original da obra, sendo usada pela equipe envolvida no trabalho, para compreender se essa obra era uma réplica ou apenas inspiração na tela de Rubens.

[...] foi fácil observar a semelhança existente entre a obra original de Peter Paul Rubens e esta que ora encontra-se em restauro – “A Santa Ceia”, tanto no que se refere às suas características técnicas quanto ao estilo. A partir disso foi possível concluir que a pintura da “A Santa Ceia”, apesar de apresentar menores dimensões, foi executada no mesmo tipo de suporte e apresenta estreita relação entre os personagens relatados. (Relatório final. IPHAN/PA, 1998. p. 3)



Fotografias 11 e 12: A Última Ceia, obra original de Peter Paul Rubens e (à direita) pormenor da cena central da obra Santa Ceia, Museu de Arte Sacra de Belém – PA. **Fonte:** Relatório final. IPHAN/PA, 2009. p. 2:3.

A partir dessa informação prospecções foram sendo realizadas e mostraram que algumas cores foram alteradas com relação à concepção original do artista, possivelmente, ocasionadas por intervenções de gosto. Esse fato demonstrava poderia ter levado a uma ação de restauração que buscasse a concepção original desprezando os valores atribuídos posteriormente por seus usos sociais enquanto patrimônio. No entanto, considerou-se preservar as intervenções extemporâneas sobrepostas à concepção original do artista, em função de um apelo dos grupos envolvidos em relação à identificação que possuíam com a obra, tal qual como se apresentava, segundo relata o restaurador responsável pela obra João Velozo Santos (2011):

[...] E observou-se que o douramento, tanto do cálice, quanto das indumentárias, entram em um momento da intervenção com o intuito de “valorizar” a obra, como um juízo de gosto da época. Além do cálice, você pode observar a presença de duas figuras, presentes na extremidade do quadro, que integram a obra, mas historicamente não fazem parte da última ceia, também com as veste com douramento, que acredito que seja uma idéia de valorizar a obra. No caso do cálice não integrava visualmente a obra, a meu ver, aparentemente destoava, chama a atenção para ele e deixa a cena em segundo plano, perdendo esteticamente a harmonia do quadro. Entretanto, **houve um certo questionamento da comunidade, acerca da permanência do douramento, e por outro lado, tinha o conceito da integração daquela intervenção com a observação dos fiéis, comunidade e da própria igreja**, então, eu optei em deixar o douramento, mas como elemento didático: abri uma pequena prospecção na base do cálice para mostrar a concepção original do artista, já que a obra estava indo para um museu. (João Carlos Veloso Santos, em entrevista concedida a autora, em novembro de 2010. Grifo meu)

Nesse sentido, os trabalhos restaurativos consistiram em preservar os valores legitimados da obra (através de seu tombamento), bem como ouvir e considerar as resignificações que esta obra sofreu. Assim, o que se considerou é um consenso entre os valores já declarados e os agregados posteriormente pela comunidade, quando a obra ainda era objeto de culto.

Esses novos valores analisados, distinguidos e preservados pela ação conservativa e restaurativa estão presentes na cena que compõem a tela, onde mudanças, possivelmente, de gosto foram introduzidas e com o passar do tempo, apreendidas pelos indivíduos, tornado-se referências simbólicas de suas memórias coletivas. Essas mudanças correspondem ao douramento de algumas partes da tela, especificamente a indumentária de duas figuras que aparecem na extremidade da tela, e no cálice que é o ponto óptico central do cenário.

Na pintura houve a preocupação em manter a camada pictórica primitiva, e para isso algumas prospecções foram executadas, um exemplo dessas, foi na base do cálice do lado direito onde encontramos a pintura primitiva com formato diferente do atual que está com aplicação de folha de ouro, provavelmente colocada na primeira intervenção restaurativa que sofreu a obra ou uma tentativa de valorização da cena pintada [...] (Relatório final. IPHAN/PA, 2009. p. 6)

No ano de 1988 quando o IPHAN/PA realizou o inventário das peças sacras e litúrgicas de oito igrejas tombadas, incluindo Santo Alexandre, produziu um histórico da obra, a partir do qual pode ser observado às possíveis causas das intervenções em algumas obras:

[...] Segundo o restaurador, as repinturas datam da época áurea da borracha: por desconhecimento, achava-se que a melhor forma de enfeitar os templos era dar nova cor às imagens sacras e pinturas [...]. (O liberal, 1988, p. 19)²²

Desta forma, observa-se que os bens culturais, especialmente os de culto, sofrem influências diretas de alterações de gosto e de valores, que acarretam na modificação proposital de suas formas de maneira mais rápida e fácil que, por exemplo, em comparação com a arquitetura, especialmente em decorrência de sua escala e função.

É possível, então, a partir dessas informações apresentadas, inferir, que o sentido de referência e identidade cultural atribuída a esse bem, é fruto de um “melhoramento” da obra. Ou seja, de intervenções feitas a partir de modificações de gosto realizadas com o intuito de torná-la mais significativa. Mas então, o certo, através do trabalho restaurativo, seria voltar à forma original a obra, retirando as intervenções, demonstrando à comunidade envolvida que devem reavaliar suas referências e reconsiderar o bem em sua forma primitiva? Caso a resposta fosse positiva iria diretamente de encontro à natureza democrática do patrimônio cultural, bem como reduziria os bens a um objeto sem história além de reduzir e engessar a prática conservativa e restaurativa a um instrumento técnica e arbitrária.

Nesse sentido, no trabalho realizado em 1998, se optou, conforme já visto anteriormente, pela manutenção das intervenções extemporâneas, correspondentes aos traços de douramento do cálice e da indumentária de duas personagens. Esse fato leva a uma reflexão sobre o porquê do conservador-restaurador permitir a permanência de intervenções extemporâneas se a busca pela originalidade da obra poderia ser o caminho mais viável. Viável porque na ação conservativa e restaurativa a remoção de intervenções extemporâneas parece ser algo óbvio e inerente ao ofício, sendo mais confortável ter como critério a busca da originalidade estética quando se fala em obra de arte.

O douramento na indumentária das duas figuras, das extremidades do quadro, também não é primitivo. Para fins de proteção da superfície da obra foi realizada a técnica de faceamento, que consiste na aplicação de papel japonês com beva 371²³. (Relatório final. IPHAN/PA, 2009. p. 7)

²² É interessante registrar que o Inventário atendeu a apelos da população e arquidiocese em inventariar as peças com finalidade de conhecimento e reconhecimento quantitativo e qualitativo da dimensão do patrimônio móvel e integrado presente nos templos religiosos.

²³ BEVA Filme é um adesivo criado especificamente para aplicações em conservação. Disponível em película adesiva intercalada por papel de silicone e uma folha de suporte em poliéster.

A resposta a essa questão está no fato de que as políticas de gestão e preservação do patrimônio, fundamentadas em ideias democráticas, adotadas desde o final da década de 1970, considerando o reconhecimento e a importância da participação social, requerem o respeito às mudanças ocorridas nas obras que dizem respeito à história, memória e identidade dos grupos.

Nesse sentido, entende-se como legítima, diante das concepções atuais de patrimônio cultural, a preocupação dos agentes preservacionistas em ouvir e compreender o apelo de vários atores sociais envolvidos no processo restaurativo da tela. Trata-se de atores sociais que reconheciam e consideravam a obra com aquelas características, o que pode fazer da retirada das áreas em douramento uma mutilação à forma como conheciam o bem.



Fotografias 13 e 14: pormenores das figuras localizadas nas extremidades da tela, Museu de Arte Sacra de Belém – PA. **Fotos:** João Velozo Santos - Acervo IPHAN (Nov/2011).



Fotografias 15 e 16: Detalhes dos douramentos das indumentárias das personagens (Obra já restaurada), Museu de Arte Sacra de Belém – PA. **Fotos:** João Velozo Santos - Acervo IPHAN (Nov/2011).



Fotografias 17 e 18: Detalhe do cálice e pormenor da prospecção em sua base (Obra já restaurada), Museu de Arte Sacra de Belém – PA. **Fotos:** João Velozo Santos - Acervo IPHAN (Nov/2011).

Além da manutenção dos douramentos em alguns pontos da obra, houve a preocupação em se deixar uma marca de prospecção evidente na base do cálice, demonstrando que a cobertura pictórica original não correspondia à que foi encontrada e mantida. Esse fato expõe duas questões: a forma encontrada de deixar claro que o traço presente é extemporâneo e que se optou por preservá-lo; o caráter de documento assumido pelas marcas das ressignificações de valores ocorridas, mesmo tendo o conhecimento de que aquela não corresponde à imagem primitiva da obra.

Relembrando Le Goff (1990), destaca-se que o passado é uma estrutura em construção, em progresso. Assim, os monumentos eleitos pelo patrimônio histórico e artístico nacional como símbolos que retratam em suas formas os traços de uma identidade cultural, são testemunhos e representantes materiais da memória coletiva e social. O restaurador ao interferir na obra – ou seja, no monumento – está interferindo em seu significado. Logo deve ter sensibilidade ao analisar pormenorizadamente cada uma das

obras e as questões envolvidas para, então, buscar um consenso, que só é possível com o envolvimento dos diferentes atores sociais.

Nesse sentido o valor não declarado presente na obra em análise – a Santa Ceia – corresponde ao entendimento da cena tal qual como se apresentava, com seus douramentos inseridos extemporaneamente, pode ser preservado.

A reconceituação de perspectivas sobre a cultura e as políticas do patrimônio, a partir dos anos 70, nos permite pensar que a prática conservativa e restaurativa acompanhou as mudanças e também se reavaliou. Nas ações pioneiras o papel do profissional conservador-restaurador, parecia considerar o investimento nas técnicas de conservação-restauração e no que dizia respeito aos critérios de intervenção havia a busca pelo estilo original da nacionalidade, culminando na adoção de critérios que pareciam hierarquizar os valores atribuídos nas duas esferas: oficial (pelo Estado) e não oficial (pelos grupos usuários), atribuídos temporalmente. Mais recentemente a reavaliação de conceitos e da visão sobre cultura e patrimônio, considerando de forma mais ativa a participação dos sujeitos sociais que usufruem e se apropriam dos bens, requer a reconsideração de critérios, a partir de uma ótica mais antropológica, fundamental e imprescindível, conforme visto no processo restaurativo da obra analisada anteriormente.

Contudo, quando se trata de patrimônio cultural, é preciso considerar o pressuposto teórico basilar de que cada caso é um caso, devendo, então, na prática se flexionar esse axioma, fazendo uma avaliação da obra a partir do seu ingresso ao *mundo da vida*.²⁴ Em cada caso devem ser, então, consideradas as marcas de sua primeira passagem, de valor estético, e as adições subsequentes como a adição da pátina do tempo e de outras intervenções.

3.3 O caso da restauração da tela *A Coroação da Virgem*: as lacunas em uma obra de culto

Conforme visto no primeiro estudo de caso, a prática contemporânea busca validar e considerar as duas esferas de atribuição de valor, a do passado, legitimada pelo tombamento e a do presente, atribuída pelos sujeitos sociais que se apropriaram do bem ao longo do tempo. A análise da restauração da tela *A Coroação da Virgem* (óleo sobre tela, dimensões: 109x102,5cm), em 1999, pertencente à Igreja Madre de Deus, na cida-

²⁴ Expressão utilizada por Brandi (2004:124) em seu livro *Teoria da Restauração*, referindo-se ao momento em que a obra é finalizada e entregue por seu autor.

de de Vigia – PA, evidenciou as articulações entre sociedade envolvida e instituição. Sua atribuição de valor foi descrita no processo de tombamento realizado pelo IPHAN, em 1954, com a inscrição no Livro do Tombo de Belas Artes, como parte integrante do acervo da Igreja Madre de Deus.

A restauração dessa obra foi iniciada em 1999, também sob orientação e execução do restaurador João Velozo Santos, sob iniciativa do IPHAN/PA. Se na obra anteriormente analisada – *Santa Ceia* – o foco de estudo foi o critério adotado pelo IPHAN, através da ação restaurativa, em manter as intervenções extemporâneas, do douramento do cálice e da indumentária de duas personagens, não buscando, apenas, o critério de originalidade como justificativa; na obra *A Coroação de Nossa Senhora*, a instituição conduziu outra solução discutível da conservação-restauração: a reintegração das lacunas.

De igual modo à ação conservativa e restaurativa exemplificada anteriormente, a pesquisa artística e histórica foram executadas para a tela *A Coroação de Nossa Senhora*, objetivando compreender sua forma e estilo concebidos. Em análise aos documentos produzidos durante o processo, pode-se concluir pelos estudos feitos que a obra foi concebida com inspiração na tela, do pintor espanhol, Diego Velázquez, também intitulada *Coroação da Virgem* (1599-1660).



Figuras 19 e 20: Obra de Diego Velázquez: *Coroação da Virgem*(1599-1660). À direita: *A Coroação de Nossa Senhora*, Igreja Madre de Deus, Vigia/PA. **Fontes:** <https://sumateologica.wordpress.com/tag/coroacao-da-virgem/> acessado em 20 de agosto de 2011 e Acervo IPHAN/PA, ago. 2011.

Seria possível, então considerar a obra de Velázquez como referência e reintegrar as lacunas existentes na tela, devolvendo ao bem a leitura completa de seu cenário pictórico, não caracterizando um falso histórico.

O apelo conservativo-restaurativo que um bem móvel possui é maior que o de bens imóveis, já que a obra de arte possui uma aura harmônica²⁵, onde sua condição iconográfica é resultante do fazer humano e de possuir o valor de obra de arte. Essa categoria de importância é a diferenciação entre a existência, apenas física de uma obra, e os sistemas que lhe conferem valores de cultura e patrimônio (BRANDI, 2004). A eleição desses bens está incumbida de um valor de troca, excedentes – os valores atribuídos pelos grupos sociais que gozam da obra - de maneira que sejam públicos, ou seja, distribuídos aos que deles carecem (RUSKIN, 2004). Não são, pois, apenas matéria e forma, são símbolos de uma atribuição importante de identidade. Mas, de fato, a busca por um conhecimento incrustado no símbolo e forma, na sua história e técnica, restringe a dimensão própria de sua matéria, não tornando apenas o que está constituído, mas supõe o uso de certa crítica a como se apresenta.

Se o que se vê como valor e possibilidade de leitura da obra é produto da projeção e da experimentação²⁶, então ao preservar as marcas do tempo no bem o conservador-restaurador estaria assumindo que do mesmo modo que a matéria sofre alterações, naturalmente, a sociedade pode absorver essas alterações e as aceitar. Assim, as alterações não acarretariam na supressão ou diminuição do valor de patrimônio do bem.

Nesse sentido, vamos analisar o processo restaurativo da tela *A Coroação de Nossa Senhora*. Seu avançado estado de degradação propiciou a formação de grandes lacunas em sua camada pictórica, impedindo a leitura de sua cena. Embora sendo um bem pertencente à igreja, onde os demais bens que compõe o templo permanecerem como bens de culto aos fiéis frequentadores, o pedido feito pela comunidade (entende-se aqui pelos fiéis que frequentam o templo) e pela diocese foi que não se descartasse a pintura, apesar da sua composição pictórica estar comprometida pelo avançado estado degradativo. Evidencia-se com isso uma identificação e apreço importante pela obra.

A presença de lacunas em bens culturais e o critério interventivo que o restaurador assume em reintegrar ou não a parte faltante apontam para os princípios de respei-

²⁵ O sentido aqui apontado é de que a obra de arte com sua unidade harmoniza a funcionalidade estética e a histórica e é nesse ponto que deve residir a sensibilidade do profissional da conservação-restauração para direcionar as intervenções que deverão ser realizadas.

²⁶ WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo, 2002.

to à autenticidade da obra e, ao mesmo tempo, para a solução do problema de sua leitura e composição. Quando o observador se depara com uma lacuna, logo ele se coloca no lugar do artista que concebeu tal bem, tentando conjecturar que composição, outrora, preenchia aquela parte faltante (BRANDI, 2004). Do ponto de vista formal, a perda de algumas partes interrompe a continuidade da forma, entretanto é de fundamental importância que o restaurador-conservador tenha incrustado em seus preceitos profissionais os valores de respeito e autenticidade à concepção do artista, evitando o erro de acréscimos ou modificações de gosto.

Um dos erros mais graves que podem ocorrer na práxis conservativa e restaurativa é o *Falso Estético* e o *Falso Histórico*, ambos ligados à originalidade e autenticidade. Entretanto, o lugar do original é no passado e ao restaurar uma obra o profissional estaria devolvendo-a a um rejuvenescimento e a uma reconfiguração da concepção primitiva, percebendo e analisando os meandros vestigiais do que é original e autêntico (BRANDI, 2004). Desta forma, no ato de restaurar não é possível separar a decisão intelectual da execução técnica, pelo contrário, quanto maior a dificuldade do trabalho, maior será a sensibilidade do restaurador em perceber as necessidades da obra. Mais ainda, essa dificuldade se torna latente em se tratando de um bem cultural, o que acarreta na consideração dos valores declarados.

Nos bens culturais, móveis e integrados, a identidade que se cria em seus traços é uma familiaridade com um objeto-obra que esteve e está presente no cotidiano das pessoas que a observam. As gerações subsequentes aprendem com os mais velhos a observá-los e a identificarem-se com essas obras passivamente, através da satisfação estética e de alguma filosofia ligada à sua forma e simbologia, como nos bens de culto (BRANDI, 2004). Dessa forma, a partir da observação de sua estrutura pictórica pode ser realizada uma reflexão, por meio da qual se reconhece o valor simbólico deífico da cena e qualquer dano causado a ela que possa trazer problemas a sua leitura e apreensão.

Todavia, na pintura do século XVIII, *A Coroação de Nossa Senhora*, segundo análise desde seu inventário realizado pelo IPHAN/PA, em 1988, evidenciou-se que a composição pictórica já apresentava grandes lacunas o que comprometia sua leitura. Contudo, permanecia no retábulo da sacristia, juntamente com as 7 imagens que compunham o conjunto sacro (Figuras 20 e 21).



Fotografia 21: Tela *A Coroação de Nossa Senhora* antes da restauração (fotografia retirada da ficha do Inventário de 1988), Igreja Madre de Deus, Vigia/PA. **Fonte:** Acervo IPHAN.



Fotografia 22: Retábulo da sacristia onde se encontra a obra (Ago/2012), Igreja Madre de Deus, Vigia/PA. **Fonte:** Acervo IPHAN.

Desta forma, a obra ao ser preenchida ou reintegrada, de modo a trazer sua antiga forma iconográfica à tona, estaria suprimindo as marcas de uma estética temporal da natureza química da matéria, isto é, a capacidade natural da substância sofrer alterações – exposta às condições naturais e ao tempo – a capacidade de degradação. Contudo, outra questão deveria ser observada, as referências culturais e valores atribuídos à obra,

teriam que ser reconsiderados, já que um novo aspecto e configuração seria aplicado a esse bem. Nesse caso, o conservador-restaurador estaria em acordo com as primeiras práticas realizadas na área, nos primeiros anos de atuação da instituição, resgatando o valor de originalidade da obra, com a finalidade de justificar o valor legitimado em sua categoria de patrimônio.

Entretanto, há muito, a tela havia perdido seu valor de culto, devido ao aspecto degradado e a impossibilidade de se ler a cena de forma completa, em decorrência das grandes lacunas presentes em sua camada pictórica. Segundo João Velozo Santos, os devotos e mesmo os religiosos já reconheciam o bem na forma incompleta que se apresentava. Assim, a reintegração da pintura seria um resgate da forma original da tela que era desconhecida pelos grupos sociais que usufruem o bem:

No momento da intervenção nas pinturas de cavalete, essa pintura em especial, que se encontrava mais danificada, passava de certa forma despercebida, entretanto, mesmo com o avançado estado de degradação a igreja não descartou a obra, acredito por estar em outro local, mais afastado acredito que se ela estivesse em Belém, os padres à teriam descartado. Voltando para o momento da intervenção: foi executado um procedimento de salvamento da estrutura da obra, essa era a nossa maior preocupação e **optamos em não fazer a reintegração e recomposição dos elementos, e sim, apenas, em algumas partes fazer uma “compensação de cor”²⁷, porém eu até esperava que a comunidade fosse cobrar a reintegração, por se tratar de uma obra de culto, mas isso não ocorreu, para nossa surpresa.** Acredito que em virtude de há muito se encontrar naquele estado pictórico e a comunidade não a reconhecer como um bem de culto, mesmo porque ela faz parte de um conjunto de telas que retratam a vida de Nossa Senhora, isso eu acredito que tire a atenção direta da tela. (Ibid., 2010. Entrevista concedida a autora. Grifo meu)

O espaço construído entre os interesses do Estado e da sociedade nas práticas de preservação do patrimônio nacional traz à discussão o potencial conflito entre os valores atribuídos pelo Estado e as atribuições de valor agregados em função do tempo e das alterações de gosto da sociedade. Exemplificando esse fato, Fonseca (2005) cita Antônio Luís Dias criticando o trabalho dos restauradores do IPHAN em imóveis no Embu, em São Roque e em Atibaia, São Paulo, alegando que as alterações sofridas em decorrência das intervenções restaurativas trouxeram uma alteração irreversível no que *deveria ter sido* a arquitetura colonial paulista. Ainda nessa questão, Chuva (2009) menciona

²⁷ Nesse momento João Velozo se refere à técnica utilizada na obra em pintar as lacunas em um tom mais próximo dos tons utilizados na composição pictórica, tornando mais harmonioso a leitura do quadro, ou seja, retirando o “branco das lacunas” que chamavam mais atenção por destoarem com o restante.

o caso de um imóvel na cidade de Triunfo, no Rio Grande do Sul, que em pedido do proprietário Mario Josetti de Almeida ao diretor do IPHAN, em correspondência em 13 de agosto de 1943, propõe a retirada da platibanda da fachada do imóvel, alegando não condizer com o estilo original, da arquitetura colonial brasileira, e por isso *desvalorizaria* o bem.

O que se observa é que mesmo em tempos diferentes a função do conservador-restaurador, em tomar decisões em relação aos critérios estabelecidos, faz parte de um processo decorrente da relação entre os valores expostos no título do bem tombado e os inerentes ao seu uso social. A escolha em não reintegrar as lacunas da pintura *A Coroação de Nossa Senhora*, baseia-se no critério do perigo do falso histórico e também da apreensão social ao estado em que a obra se encontrava.

A reintegração de lacunas, assim como a análise da pertinência de intervenções anteriores, são temas polêmicos da restauração e conservação dos bens culturais, pois muitos estudiosos da área consideram que certas técnicas ou posturas adotadas podem significar falsificação do bem. Embora, a discussão teórica tenha sido analisada na obra citada e que o restaurador tenha seguido critérios profissionais e teóricos coerentes ao exercício da profissão, é necessário tornar esses debates e produtos acessíveis a todos (comunidade acadêmica, sociedade civil, profissionais de outras instituições do patrimônio, etc.), como maneira de justificar a escolha das ações. É preciso preservar o testemunho das práticas e o registro histórico dos valores e juízos de gosto apresentados e discutidos durante a ação restaurativa do bem. Especialmente, tratando-se do patrimônio cultural nacional, diante do qual o restaurador tem a responsabilidade legal das ações e métodos adotados, para garantir a manutenção das referências da identidade nacional e dos grupos sociais envolvidos, através de seus testemunhos materiais.

No que concerne à pintura *A Coroação de Nossa Senhora*, não houve perda em sua função de patrimônio cultural nem se tornou *desvalorizada* pelos seus cuidadores e fiéis, devido às alterações de sua aparência pictórica. Pelo contrário, ganha contornos desenhados pela forma pura das interações químicas das substâncias que o constituem. O seu *novo uso* seria o da contemplação da efemeridade, através de seu benfazejo natural, e sua retirada, através da reintegração, representaria a mutilação de um conjunto, o das oito obras que compõem o retábulo, acarretando em uma lacuna maior que a presente em sua camada pictórica.

Kant (2001) relata que a construção do juízo de gosto reside no exercício da prática do observar de se identificar com a obra. Nesse sentido, essa prática é sempre incli-

nada em deixar a obra *completa*, o que pode ter inculcido diretamente o valor de belo e aceitável do bem restaurado: o juízo de novo, isto é, para que o observador aceite de forma plena o bem restaurado ele deve se apresentar de forma completa, com suas lacunas preenchidas.

Esses meandros e conflitos de resignificações de valores reconhecidos e os não reconhecidos pelo Estado, demonstram que a cultura é fluida e dinâmica e que a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional pode ter na restauração um instrumento importante de conhecimento e validação das alterações dos traços culturais e valores de um determinado grupo social. Para os bens materiais, os valores reconhecidos pelo Estado, ainda que por iniciativa social, foram engendrados em esquemas próprios de gestão da preservação, especialmente para os bens de culto, que na esfera do ato restaurativo foram se consolidando em uma rotina inicial. Entretanto, os critérios e meios exequíveis não se estagnaram, mas evoluíram em uma prática mais sensível e aberta aos atores sociais.

CONCLUSÃO

Como foi possível observar, na proteção do patrimônio material aqui analisado, especificamente os bens móveis e integrados, estão implicadas análises caso a caso, mediante princípios conceituais, metodológicos e técnicos atuais, para diagnósticos de intervenções restaurativas, pormenorizando cada dano e significado a eles atribuídos. Assim, o que se apresenta hoje, mediante as novas concepções de patrimônio, é um produto da ação conservativa-restaurativa rico em informações, que são ao mesmo tempo específicas, para avaliar tecnicamente a obra, e abrangentes, ao considerar seu uso social, incluindo os valores atribuídos por grupos que vivenciam a obra de arte.

A análise pormenorizada dos bens executada no decorrer dos trabalhos de conservação-restauração, dentro do âmbito institucional, sempre correspondeu à preocupação de produzir pesquisas e estudos para atender, de forma mais adequada, as intervenções em cada bem, hierarquizando e validando valores, tornando, assim, os trabalhos conservativos-restaurativos também um instrumento de atribuição de valor e proteção do patrimônio nacional. Ao se analisar a conformação estética das obras de arte é possível identificar além dos valores que foram atribuídos no ato do tombamento dos bens como patrimônio nacional, as referências culturais e significados simbólicos atribuídos pela comunidade usuária dos bens.

Invocando novamente os conceitos de Le Goff (1990), recupera-se aqui a ideia de que as obras de arte como patrimônio cultural, testemunham valores e significados que lhe dão sentido simbólico como referências dos grupos. A ação conservativa-restaurativa em sua matéria, portanto, deve considerar esses valores e, também, sua documentação, permitindo que as diferentes manifestações de identidade e referência sejam socializadas. Assim, o ofício do conservador-restaurador constitui instrumento de preservação e promoção do patrimônio nacional, podendo agir diretamente sobre a leitura das obras, em seu significado simbólico, comprometendo ou ajudando a difundir e consolidar valores.

Ao apresentar, anteriormente, dois tempos distintos de atuação da área conservativa-restaurativa no patrimônio cultural brasileiro objetivou-se figurar as mudanças e ressignificações da profissão, observando a importância em socializar as informações presentes nas obras e como esse ato pode contribuir para amparar ações futuras e evitar predileções individuais. É importante salientar que embora se considere, mais recentemente, como exemplificado anteriormente, a preservação de intervenções extemporâ-

neas como importantes para determinada comunidade, princípios éticos e científicos são necessariamente ponderados para que a práxis não se torne dedutiva e empírica, partindo apenas e unicamente da análise do objeto.

Entende-se, assim, que a tarefa do conservador-restaurador como um agente articulador do passado e do presente na apreensão social do bem, ao intervir na simbologia das obras, precisa considerar o que é relevante para a sociedade, suas referências culturais, validando e hierarquizando valores e ao mesmo tempo respeitando os princípios éticos da área. Visto que a conservação-restauração está ancorada nas ciências: “[...]humanas, exatas e biológicas –, ou seja, ao pensamento crítico e científico e é isso que faz com que o *cada caso é um caso* se diferencie do *cada um faz o que quer*”. (KÜHL, 2005. p. 6). Sua prática, portanto, inclui o consenso técnico-operacional e a análise dos diferentes tempos presentes na memória coletiva dos diversos grupos que compõem a sociedade brasileira.

Nesse ponto, os contextos sociais da memória ligados aos suportes materiais, condicionam e suscitam a ordem e os critérios interventivos. O ato preservacionista passa a articular o passado, os espaços da memória dos indivíduos, e o presente, com os valores que se resignificaram juntamente com a observação profissional, para atingir um consenso que atenderá à preservação dos valores vivos, sentidos e marcos de vivências e experiências dos sujeitos que se identificam com o patrimônio.

Destarte, considera-se que o sucesso de qualquer ação voltada ao patrimônio cultural depende invariavelmente do envolvimento daqueles que possuem uma relação direta com os bens em questão, de modo que além de um dever constitucional, o incentivo à participação e colaboração da comunidade torna-se uma medida eficaz de gestão.

Diante desses princípios é dever do conservador-restaurador, enquanto agente protetor do patrimônio cultural, produzir conhecimentos sobre os bens e seus contextos, registrá-los e organizá-los, já que passam à complementar e fazer parte da história do patrimônio móvel e integrado. Ou seja, o registro dessas informações possibilita a compreensão, de forma mais completa, dos significados que devem ser mantidos e conservados nos bens culturais.

Assim, o ato de conservar-restaurar torna-se também referência para intervenções futuras, relatando peculiaridades e valores que se ressemantizaram. O ofício conservativo-restaurativo deve ser justificado conceitual, técnica e metodologicamente e socializado para auxiliar na leitura da obra por outros profissionais da área e para o pu-

blico em geral, na medida em que as informações sobre o patrimônio cultural são de interesse público.

Atualmente o registro e socialização desse tipo de conhecimento ainda são limitados e não contemplam as necessidades do profissional da área preservacionista e nem da sociedade, uma vez que estão restritos aos relatórios finais de obras, sendo poucas as formas de sua veiculação. Esses relatórios, assim como o registro sistemático feito pelo Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados, citado anteriormente, desenvolvido em Belém e no patrimônio religioso em quase todo o Brasil, com apoio da Fundação Vitae, são de fundamental importância, mas ainda carecem de meios de difusão e acesso mais amplos. Além disso, o objetivo desse inventário não é, por sua natureza, abranger a miríade de informações que devem auxiliar o conservador-restaurador ou registrar os resultados do seu trabalho. A área, portanto, ainda se vê sem veículos ágeis e específicos que direcionem suas análises e abriguem o conhecimento produzido na práxis.

É importante registrar que nos últimos 20 anos, o IPHAN vem investindo na formulação de bancos de dados informatizados, como forma moderna e eficaz de registro e veiculação de informações sobre os bens culturais. Não há, no entanto, um instrumento específico dedicado à restauração-conservação dos bens móveis e integrados. O banco de dados em uso para o patrimônio material é o Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão do Patrimônio - SICG. Esse pretende o registro dos bens imóveis, que contêm grande parte do patrimônio artístico, mas também não é suficiente para contemplar as informações das práticas de conservação-restauração.

Entender os diferentes tempos pelos quais as obras de arte passaram e como se encontram é uma forma eficaz de levar às decisões mais adequadas nas intervenções a serem realizadas. Isso implica em pesquisas, não apenas na constituição física da obra, sobre seu estado de conservação, mas de seus valores atribuídos ao longo do tempo. Nesse ponto, em vista do que já foi apresentado, constata-se a complexidade do ofício do conservador-restaurador e que a miríade de informações contidas nas suas práticas permeia todos os aspectos, sociais, históricos e técnicos de cada bem.

Enfim, as reflexões e análises desenvolvidas nesta dissertação sobre o ofício do conservador-restaurador diante das transformações nas concepções de patrimônio, demonstram a necessidade de se criar meios para a preservação do patrimônio móvel e integrado, condizentes com a complexidade que o ofício alcançou. São meios que incluem o desenvolvimento das pesquisas históricas e observações locais, junto aos usuários dos bens, assim como veículos para a socialização de informações produzidas para a

tomada de decisões, como instrumentos mais adequados ao auxílio do ofício do conservador-restaurador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRACOR, Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais. **Código de Ética**. Ano VIII, n1 - Julho/1988, Rio de Janeiro.

ANDRADE, R. M. **Franco de: Rodrigo e o SPHAN, coletânea de textos sobre o Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro: MinC/SPHAN – Pró-Memória, 1987.

BAILÃO, Ana. **As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica**. Lisboa, 2011. Artigo apresentado à Universidade Católica Portuguesa (UCP), 2011.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, O ofício do restaurador**. Rio de Janeiro: Editora: Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O campo científico**. In: ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 122-55.

BRACKER, Alison; RICHMOND, Alison. **Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths**. Published by Elsevier Ltd, in Association with the Victoria and Albert Museum London, 2009.

BRAGA, Márcia Dantas. **Conservação e restauração: pedra, pintura mural e pintura em tela**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003.

BRANDI, Cesari. **Teoria da restauração**. Cotia, São Paulo. Ateliê editorial, 2004.

BRASIL. **Compromisso de Brasília**. 1º Encontro dos Governadores de Estado, Secretário Estaduais da Área Cultural, Prefeitos de Municípios Interessados, Presidentes e Representantes de Instituições Culturais. Brasília, abril de 1970.

CANCLINI, Néstor García. **O patrimônio cultural e a construção imaginária social**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n.23, p. 95-111, 1994.

CHUVA, Marcia. **Os Arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930 – 1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

COREMANS, Paul. **Relatório: Missão da Unesco no Brasil**. A Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro: 11 de março de 1964.

COSTA, Lygia Martins. **A defesa do patrimônio cultural móvel**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n.22, p. 145-153, 1987.

CURY, Isabelle. **Cartas Patrimoniais**. Carta de Veneza – Monumentos e Sítios, maio de 1964. 3ª Ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

_____. **Cartas Patrimoniais**. Carta do Restauo – Governo da Itália, abril de 1972. 3ª Ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

_____. **Cartas Patrimoniais.** Carta de Burra ICOMOS – Austrália 1980. 3ª Ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** 8ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FONSECA, M. C. Londres. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.** Rio de Janeiro, 2005. Editora UFRJ/Minc-iphane, 2005.

_____. **Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio.** In: MINC/IPHAN. O registro do patrimônio imaterial: dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2006, p. 85-95.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Caminhos da Memória e do Tempo.** In: Pedra e Alma: 30 anos do IPHAN no Pará. Belém: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (PA), p. 24-38, 2010.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC-IPHAN, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Editora: Centauro, 2006.

Inventário em oito igrejas. O Liberal, Belém, 18 fev. 1988. Caderno cultura, p. 19. Acervo - IPHAN/PA.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos.** FAU-USP: São Paulo, nov. 2005/abr. 2006.

_____. **Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural.** Revista CPC: São Paulo, v.1., n1 2005.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – Vol. 4: O Belo.** São Paulo: Ed. 34, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

MACHADO, Tozzo Fernanda. **A Relatividade dos valores culturais e o papel do conservador-restaurador.** Artigo apresentado no “Seminário Arte Hoje na contemporaneidade: Processos, Reflexões, Conservação, Produção”, promovido pela Fundação de Artes de Ouro Preto, do dia 24 a 27 de janeiro de 2007, na cidade de Ouro Preto.

MENDES, Marylka/ BAPTISTA, Antonio Carlos N. **Restauração: Ciência e Arte.** São Paulo: Editora: UFRJ, 2005.

¹ PARENT, Michel. **As missões da Unesco no Brasil: Michel Parent.** Tradução de Rejane Maria Lobo Vieira; organização e texto de Claudia Feierabend Baeta Leal. – Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.

MOTTA, Edson. **Restauração de Bens Móveis: Técnicas empregadas no São Bento**. Publicações da União Pan Americana Secretaria Geral da Organização dos Estados Americanos. Washintong – D.C. U.S.A, 1969.

_____. **Restauração de pinturas em descolamento**. Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Nº 23. Rio de Janeiro, 1969.

MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. **Restauração de pintura: aplicação de encáustica**. Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Nº 25. Rio de Janeiro, 1973.

MOTTA, Lia. **Patrimônio urbano e memória social: práticas discursivas e seletivas de preservação cultural – 1975 a 1990**. Rio de Janeiro, 2000. 163p. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento). Universidade do Rio de Janeiro/UNIRIO.

NORA, Pierre. **Entre memória e História**. In: LUPORINI, Teresa Jussara. Lugares da Memória: políticas pela preservação do patrimônio cultural. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense de Educação, n. 27, p. 2005-2016.

PASCUAL, Eva. **Restauo de pintura**. Editora Estampa Ltda. 1ª Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

RAMOS FILHO, Orlando. **Restauração de bens móveis e integrados: 40 anos**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n.22, p. 154-157, 1987.

RESCALA, João José. **Restauração de Obras de arte: Pinturas - Imaginária – Obras de Talha**. Centro Editorial e Didático da UFBA. Salvador/BA, 1984.

_____. **SPHAN Memória oral: depoimento de João José Rescala, nº3**. Salvador, 1983. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, s/n.

RUSKIN, Jhon. **A economia política da arte**. Rio de janeiro: Ed. Record, 2004.

_____. **A Lâmpada da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2008.

VELOZO, João. **Entrevista particular**. IPHAN: 2010. Belém - PA, nov. 2010. Entrevista concedida a autora.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.