María Sabina Uribarren

***Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN:
O Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976)***

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: História e Fundamentos da
Arquitetura e do Urbanismo

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lucia Bressan Pinheiro

São Paulo, 2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, COM EXCEPÇÃO DAS IMAGENS DE OUTROS AUTORES, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: msuribarren@gmail.com

U76c   Uribarren, Maria Sabina
            Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: o Setor de
            Recuperação de Obras de Arte (1947-1976) / Maria Sabina
            Uribarren. --São Paulo, 2015.
            279 p.: il.

            Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e Fundamentos
            da Arquitetura e Urbanismo) – FAUUSP.
            Orientadora: Maria Lucia Bressan Pinheiro

            1. Bens culturais – América Latina 2. Obra de arte (Recuperação) –
            América Latina 3. Patrimônio cultural – América Latina 4. Intercâmbio
            cultural – América Latina 5. Motta, Edson, 1910-1981 6. Organização dos
            Estados Americanos (OEA) 7. UNESCO 8. IPHAN I.Título

                                 CDU 7.025.3 (8=6)

À minha família

Agradecimentos

Quero agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, sem cujo apoio este trabalho não teria vingado.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria Lucia Bressan Pinheiro, por sua valiosa e respeitosa direção que começou no Mestrado, já faz 10 anos: ela me permitiu explorar searas sem me condicionar, ao tempo que delimitou o caminho e deu a segurança necessária para levar meu trabalho a um bom porto.

À Professora Emérita Maria Lígia Coelho Prado, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, por seus critérios firmes e claros e pelas considerações fundamentais expressadas durante o Exame de Qualificação deste trabalho.

À Professora Doutora Márcia Regina Romeiro Chuva, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, pelas inestimáveis contribuições realizadas durante o Exame de Qualificação e pelos numerosos contatos que me facilitou no intuito de esclarecer minhas dúvidas.

À Professora Doutora Beatriz Kühl a quem tantas vezes recorri para compreender assuntos sobre teoria da preservação do patrimônio e por suas indicações bibliográficas valiosas.

Aos Professores Doutores Nestor Goulart Reis Filho e Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno por me terem permitido participar nas pesquisas do Laboratório de Estudos sobre Urbanização, Arquitetura e Preservação da FAU-USP, e, sobretudo, pelas lições de método e erudição que essas experiências significaram.

Aos Professores Doutores Ana Lana, Paulo Garcez, Gabriela Pellegrino, Ana Paula Simioni, Ana Letícia Fialho e Pedro Monteiro, pelas suas disciplinas que geraram em mim o desconforto que me impeliu reconsiderar conceitos e idéias.

À Professora Neusa Monteferrante, pelo respeito e preocupação que sempre mostrou em relação ao meu trabalho, pela paciência com a qual discutiu cada uma de minhas incursões no português, por ter sido uma professora exigente.

Às Professoras Doutoras Dilma de Melo Silva, Mariza Bertoli, Lalada Daglish, Simone Abreu, e às amigas e colegas do *Fórum Permanente Arte e Identidade*, Iara, Mary, Moira, Neide, Marina, Adriana, Alessandra, Eliany, por poderem compartilhar nossas

descobertas sobre a América Latina. E, entre elas, especialmente à querida Margarida Cintra Nepomuceno, pela generosidade com a qual me facultou seus preciosos contatos no Paraguai, pelo seu entusiasmo constante e incansável que permitiu concretizar espaços riquíssimos de discussão dos quais formei parte.

Aos meus professores, colegas e amigos do CICOP Brasil, Professor Doutor José Eduardo de Assis Lefevre, Rosio Baca Salcedo, Vladimir Benincasa, Samir Tenório Gomes, Paulo Masseran, Eduardo de Oliveira, Ewerton Moraes, pela força de uma equipe que concretizou um sonho almejado por tantos anos: o congresso CICOP 2014.

Às minhas amigas da FAU USP, Denise Puertas Araujo e Sylvia Dobry, por tantas conversações inteligentes, sinceras e bem-humoradas, por terem assistido a minhas apresentações, criticando-as, levantando questões e fornecendo dados preciosos. Especialmente à Carolina Fidalgo de Oliveira, amiga de tantos projetos, por ter lido meus textos, e pontuado suas opiniões com a precisão e delicadeza que a caracterizam. À Carol Pádua, por ter-me ajudado a compreender o funcionamento do IPHAN, por seu olhar atento que me indicou fontes maravilhosas.

Aos meus amigos: Patrizia Sambo, Márcio Falcão, Natalia Etura e Elaine Carbonari, pelo suporte afetoso com que sempre me brindaram.

Aos meus pais, Alberto e Sabina Margarita, à minha irmã, Aranzazu, às minhas tia e primas, Julia, Maria Julia, Eugenia e Cecília, porque sofreram e vibraram comigo a cada dificuldade e logro neste trabalho, a distância, mas emocionalmente muito próximos.

Ao Edsel, companheiro com o qual a aventura da vida vale a pena ser vivida. Às minhas filhas Sabi e Virginia que assumiram com maturidade o comando da casa nos últimos meses deste trabalho, inclusive cuidando de seu irmão Andrés (figura deliciosa que me encheu de carinho); espero poder ter-lhes transmitido o prazer pelas descobertas, a consciência da importância do esforço para conseguir o que nos propomos e da necessidade de equilíbrio.

Quero destacar a ajuda das seguintes pessoas, no IPHAN: Hilário Pereira Filho, Andressa Furtado da Silva de Aguiar, Cláudia Leal, Tarcila Guedes, com a admiração que suscita seu trabalho.

Na Argentina: Arquiteta María Ana Ceccareli, Arquiteta Melina Malandrino, Profa. Dra. Josefina Piana, Arquiteto Oscar de Messi, Licenciada Cristina Etchegorry, Arquiteto José Marcos Ortiz Quiros. Especialmente ao Prof. Ramón Gutiérrez, por sua entrevista, importante para compreender o papel da UNESCO na América Latina.

No Paraguai: Regina Duarte, Elisabeth Solano López, Miguel Angel Fernández, Armando Rodríguez Knutson e Fabíola Adam.

No Peru: Teófilo Salazar Morales, Teresita Salazar Dávila e Sylvio Mutal.

Aos filhos de Edson Motta, Lia e Edson Junior, por tantos dados e indicações de fontes, com o respeito que merecem suas lembranças e o afeto demonstrado por seu pai.

Às *Damas do Patrimônio*, Estela Rodríguez Cubero e Lygia Martins Costa, por terem aberto seus lares e memórias, por terem sido parte desta história.

Resumo

Entre 1964 e 1973, o *Setor de Recuperação de Obras de Arte* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Brasil (IPHAN) participou de 10 intercâmbios com países latino-americanos, todos centrados na figura do chefe do setor, Edson Motta, e relacionados à transmissão de ensinamentos e práticas de restauração e a atividades de consultoria para o restauro de bens móveis e integrados à arquitetura. O presente estudo visa analisar as razões para tal protagonismo de Motta, como especialista designado para transmitir a experiência restaurativa do setor brasileiro a outros grupos preservacionistas da América Latina, a partir de sua trajetória formativa e institucional. Nesse sentido, veremos que Motta se beneficiou, inicialmente, do empenho decisivo do diretor do IPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, em viabilizar seu aprimoramento profissional em instituições norte-americanas, no contexto da política de “Boa Vizinhança” entre EUA e Brasil. Beneficiou-se também, posteriormente, do contexto internacional da década de 1960, voltado à constituição de um sistema internacional de patrimônio, a partir do fomento de ações de cooperação entre as nações para a sua proteção e para a formação de técnicos capacitados para o restauro de seus bens culturais. Assim, a partir do estudo da trajetória de Motta, foi possível avaliar a ação do órgão federal de proteção do patrimônio de um ângulo não usual, possibilitando-nos diferentes leituras da instituição, de seu funcionamento, de seus vínculos internos e externos e do trânsito que este órgão teve nos contextos preservacionistas mundiais, apresentando ainda importantes aspectos relativos ao trabalho desenvolvido pelo IPHAN no âmbito da proteção dos bens móveis e integrados à arquitetura.

Palavras-Chave: Patrimônio Cultural, América Latina, intercâmbios culturais, UNESCO, OEA, IPHAN, Preservação e Restauração de Bens Culturais, Edson Motta.

Abstract

The IPHAN lab, responsible to recover artworks, participated in 10 exchanges with Latin American countries between 1964 and 1973. All exchanges were centered on the figure of Edson Motta, head of the sector, related to the transmission of restoration practices and consulting activities. This study analyzes the reasons for Motta role, from his professional background and institutional path point of view, as a specialist assigned to transmit restorative brazilian experience to other preservationists groups in Latin America. Motta benefited initially from the decisive commitment of IPHAN Director, Rodrigo Melo Franco de Andrade, enabling his professional development in American institutions, in the context of the policy of "Good Neighbor" between the US and Brazil. Additionally he was benefited, later, from the international context of the 1960s, focused on the development of an International Heritage System, promotion of cooperative actions between nations for their heritage preservation and for the training of skilled technicians for restoration of cultural goods. Thus, from the study of Motta's career, it was possible to evaluate the action of the federal agency for heritage protection from an unusual angle, enabling us different readings of the institution, its functions, its internal and external links and circulation that this body had on world preservationists contexts, presenting yet important aspects of the work of the IPHAN to protect and preserve movable cultural property and works of art integrated into the architecture.

Key Words: Cultural Heritage, Latin America, cultural exchanges, UNESCO, OEA, IPHAN, Preservation and Restoration of cultural property, Edson Motta.

Lista de siglas

ACLS – Conselho Americano de Sociedades de Estudo
AICA– Associação Internacional de Críticos de Arte
ANS – Arquivo Noronha Santos
BMIA– Bens Móveis e Integrados à Arquitetura
CERLACOR– Centro Regional Latino-americano de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales, México
CFC – Conselho Federal de Cultura
CIC – Conselho Cultural Interamericano
CIDECA – Comitê Interamericano de Cultura
CNMMYLH – Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, Argentina
CNT– Conselho Nacional de Turismo
COPEDOC – Coordenação Geral de Pesquisa e Documentação do IPHAN
DAC – Departamento de Assuntos Culturais
DAS – Departamento Administrativo do Serviço Público
DCR – Divisão de Conservação e Restauração
DET – Divisão de Estudos e Tombamento
DNA – Dirección Nacional de Arquitectura, Argentina
DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ENBA– Escola Nacional de Belas Artes
ENCRYM– Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología, México
FM – Fogg Museum, Harvard
FR – Fundação Rockefeller
ICCROM– Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauração dos Bens Culturais
ICOM – Conselho Internacional de Museus
ICR– Instituto Central de Restauro da Itália
IEPHA– Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IMO– International Museums Office
INAH– Instituto Nacional de Antropología e Historia
INBMI– Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados
IPAC– Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
IPGH – Instituto Panamericano de Geografía e História
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasil
LMC – Lígia Martins Costa
MAM– Museu de Arte Moderna de São Paulo
MES – Ministério de Educação e Saúde
MNBA – Museu Nacional de Belas Artes
OCIAA– Office of the Coordinator of Inter-American Affairs
OEA – Organização dos Estados Americanos
PAC– Programa de Ação Cultural
RMFA – Rodrigo Melo Franco de Andrade
SEPLAN – Secretaria de Planejamento da Presidência da República
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Sumário

Introdução	10
1 Obras de arte e artistas plásticos nas brechas do IPHAN	24
1.1 As vozes, as autoridades e os meios para a construção de uma hierarquia dos Bens Culturais	25
1.2 O IPHAN e os artistas plásticos	47
2 Edson Motta: de artista plástico a Perito em Belas-Artes	60
2.1 Primeiros trabalhos no IPHAN	60
2.2 Uma bolsa da Fundação Rockefeller para o IPHAN	64
2.3 O futuro: uma mirada para a América Latina	92
3 A trajetória institucional do setor de muitos nomes	96
3.1 Um nome para o grupo de Motta	97
3.2 “Estudiosos” e “Restauradores” dos Bens Móveis e Integrados à Arquitetura	109
3.3 Restauração de Bens Integrados à Arquitetura e de Bens Móveis	117
3.4 Edson Motta e a autenticação de pinturas	137
3.5 Nós górdios para um labor “científico”	144

4	Contatos internacionais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante a década de 1960	151
4.1	As organizações internacionais e a Proteção do Patrimônio Cultural Latino-Americano	152
4.2	O Projeto Formativo de Conservadores-Restauradores para a América Latina	160
4.3	O Setor de Recuperação de Obras de Arte e as sinergias das organizações internacionais	166
4.4	O IPHAN e o Itamaraty	179
5	Os intercâmbios do Setor de Recuperação de Obras de Arte com a América Latina: Edson Motta arauto e mediador	183
5.1	As primeiras viagens à América do Sul	184
5.2	Motta consultor da Organização dos Estados Americanos	197
5.3	A cooperação brasileira para a restauração da Igreja da Companhia de Jesus	204
	Considerações Finais	224
	Fontes e Bibliografia	230
	Anexos (A, B, C)	250

Introdução

A inopinada localização, nos arquivos da *Comisión Nacional de Museos Monumentos y Lugares Históricos* (CNMMYLH)¹ da Argentina, de um documento isolado que mencionava a participação de um restaurador brasileiro nos trabalhos de recuperação da igreja da Companhia de Jesus na cidade de Córdoba, atingida por um incêndio em 1961, incentivou o início desta pesquisa. Todavia, essa colaboração, em princípio intuída como uma ação única, ou no máximo como consequência dos vínculos que desde o final da década de 1930 o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)² estabelecera com a CNMMYLH, foi assumindo importância e dimensão real ao identificarmos, entre 1964 e 1973, outros nove contatos entre o órgão brasileiro e diversos países da América Latina, que tinham como denominador comum o mesmo protagonista da experiência cordovesa: Edson Motta, chefe do *Setor de Recuperação de Obras de Arte* do IPHAN nesses anos.

Responder ao por que dessa presença repetida suscitou o tema de nosso trabalho. Isto porque Edson Motta parecia uma figura inusitada para ocupar tal proeminência internacional: um artista plástico no meio dos poderosos arquitetos presentes na instituição federal brasileira de proteção do patrimônio; restaurador de obras de arte, manuscritos e bens móveis em um âmbito no qual se priorizou claramente a valorização, preservação e restauração de um patrimônio de “pedra e cal”; um técnico, alguém, pode-se dizer, secundário se comparado aos protagonistas que são destacados em muitos trabalhos acadêmicos sobre o IPHAN³. Para

---

¹ Órgão argentino que centralizou as questões vinculadas à definição e à preservação do patrimônio nacional desde 1938, ver URIBARREN, María Sabina. *A atuação da 'Comisión Nacional de Museos Monumentos y Lugares Históricos' da Argentina entre 1938 e 1946: sua intervenção no Conjunto Jesuítico da Igreja da Companhia de Jesus e da Residência dos Padres na Cidade de Córdoba*. Dissertação (Mestrado em História da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

² O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional mudou de nome no decorrer do tempo: pelo Decreto Lei n. 25, 1937, se chamou Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1946 passava a se denominar Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) e em 1970 adotaria a nomenclatura de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em nosso trabalho adotaremos esta última denominação: IPHAN. O projeto de criação de um órgão com ingerências federais especificamente voltadas para a preservação do patrimônio surgiria dentro do Ministério de Educação e Saúde (MES) em 1936, quando o IPHAN começava a atuar de forma experimental. Para ampliar o papel do Governo Vargas e o do ministro Gustavo Capanema na institucionalização da proteção do patrimônio brasileiro ver FONSECA, 2005 e CHUVA, 2009.

³ Trabalhos estes centralizados nas figuras de Lúcio Costa e dos arquitetos, do primeiro diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade (RMFA, abreviatura que utilizamos para nos referir ao primeiro diretor do IPHAN neste trabalho) e dos intelectuais que este soube atrair para a instituição, como responsáveis pelas elucubrações e decisões que definiram o patrimônio cultural brasileiro a partir de 1937.

poder compreender em profundidade a escolha de Motta para representar o IPHAN naqueles intercâmbios continentais, decidimos não limitar nosso estudo às viagens latino-americanas empreendidas pelo chefe do *Setor de Recuperação de Obras de Arte* a partir da década de 1960. Consideramos que, ao reconstruir sua trajetória profissional dentro do IPHAN, poderíamos abordar aspectos institucionais em escalas diversas que podiam lançar luzes ao assunto de nosso interesse. Esta decisão nos permitiu analisar desde o vínculo do órgão com artistas plásticos e a formação no estrangeiro que para eles almejou o primeiro diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade (RMFA); a questão da restauração dos bens móveis e integrados dentro da instituição – prática na qual Motta foi um desbravador, chegando a estabelecer parâmetros de ação que o colocaram como exemplo plausível para orientar a ação de outros órgãos de proteção do patrimônio na América Latina –; a paulatina constituição de um campo, o dedicado aos bens móveis e integrados à arquitetura, e a consequente disputa na definição dos lugares que cada membro do órgão pretendia nele ocupar, até chegar à compreensão da instituição federal do patrimônio dentro de uma rede de vínculos pessoais, organizacionais e ministeriais que facilitaram os diversos contatos internacionais de Motta.

Todavia, como consequência deste trabalho retrospectivo, o chefe do *Setor de Recuperação de Obras de Arte* se revelou como uma figura muito mais complexa que a lembrada por muitos quando o evocam, tendo nós detectado limites permeáveis entre sua ação no IPHAN e no ambiente privado, participando em instâncias de valorização de obras de arte fora da alçada da instituição. Consideramos que esta informação, embora estivesse fora do escopo original de nossa pesquisa, poderia nos fornecer linhas de reflexão para serem explicadas determinadas decisões de Motta no final de sua carreira na instituição que poderiam ter afetado projetos que o IPHAN ambicionava concretizar, por isso foi incluída em nosso trabalho.

Constatada a presença de Edson Motta nos intercâmbios por nós detectados entre o IPHAN e países latino-americanos, nossa hipótese é que a sua participação foi decorrente da sua trajetória formativa e institucional, o que fez com que na década de 1960 fosse o homem certo, no lugar adequado e com a capacidade e disposições apropriadas para cumprir funções almejadas para ele pelo IPHAN, sob o estímulo de outros protagonistas da proteção do patrimônio em nível mundial. Todavia, Motta como agente capaz de encontrar as brechas para sua ação, não apenas no IPHAN, mostraria que a sua ação não foi totalmente condicionada: se a instituição estipulava que ele desenvolvesse projetos específicos, o chefe do *Setor de Recuperação de Obras de Arte* construiu preponderantemente seu lugar como “o restaurador de bens móveis e integrados” do órgão, posição que o colocava em um lugar de não confronto

com figuras importantes da instituição, executando com maior liberdade, fora do instituto, tarefas complexas e especializadas como era a autenticação de obras de arte, isto sim, apoiado nos capitais simbólicos que seu vínculo com o órgão federal de proteção do patrimônio lhe conferia.

Nosso trabalho abordou a biografia de Motta a partir de questões importantes para compreender a sua trajetória institucional e a sua posterior eleição para protagonizar os intercâmbios com a América Latina, e não visa um desenvolvimento completo de sua história pessoal e profissional. Ao fazê-lo, apresenta importantes aspectos relativos ao trabalho desenvolvido pelo IPHAN no âmbito da proteção dos bens móveis e integrados à arquitetura – tema pouco estudado na já numerosa historiografia relativa ao primeiro órgão brasileiro de preservação.

Para a elaboração deste trabalho foi imprescindível realizar uma leitura e análise intensiva de bibliografia da história da preservação do patrimônio cultural, não apenas no Brasil, mas também no continente americano e na Europa, abordando as preocupações e os objetivos que delineavam as ações nesses espaços a partir da década de 1930. De todos os títulos que foram consultados, os quais podem ser observados na bibliografia, salientamos como obras orientadoras os trabalhos de Márcia Chuva sobre o IPHAN (2009), de Francesca Bewer (2010) sobre o *Fogg Museum* da Universidade de Harvard, nos Estados Unidos e de Ignacio González Varas (2008) sobre a América Latina e a Europa, por serem fundamentais para a compreensão do contexto institucional, nacional, regional e internacional da proteção do patrimônio cultural, assim como fontes secundárias de constante informação e referência, a partir das quais comparamos os dados por nós obtidos, com o intuito de cruzar evidências e amadurecer e verificar (ou rejeitar) possíveis hipóteses de trabalho.

Neste sentido, o texto de Chuva nos permitiu compreender como foi construída uma ação hegemônica no IPHAN na mão dos arquitetos que nele agiam durante os primeiros anos de seu funcionamento, consolidada aos poucos através da concepção, aplicação e reforço de diversas práticas destinadas à valorização e definição do patrimônio brasileiro, institucionalizadas com tal vigor e autoridade que ainda hoje podem ser entendidas pelo pesquisador desprevenido como naturais. Já o texto de Francesca Bewer, indicação preciosa de Edson Motta Junior, foi fundamental para compreender o contexto norte-americano dedicado à conservação e restauração do patrimônio no qual se formou Edson Motta, entre março e dezembro de 1946, como estagiário no *Fogg Museum* (FM) de Harvard, experiência na qual incorporou saberes e práticas que posteriormente adaptaria ao meio brasileiro. Além disso, o trabalho desta estudiosa norte-americana permitiu-nos também detectar contatos e

articulações desse grupo norte-americano com especialistas europeus, em um caldeirão de discussões internacionais do qual surgiriam iniciativas de formação de conservadores-restauradores de bens culturais baseados em práticas científicas em várias partes do mundo. Finalmente, a obra de González Varas trouxe-nos subsídios para entender o meio europeu e latino-americano de preservação, com as propostas de organizações internacionais, tais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e a Organização dos Estados Americanos (OEA), que aspiravam à constituição de um sistema de patrimônio que extravasasse os limites nacionais, convocando para isto a cooperação das nações.

Também o trabalho de Sylvio Mutal (1983), *expert* da UNESCO, que descreve projetos desta organização para apoiar o funcionamento de centros de restauração de bens culturais na América Latina e a formação de especialistas em sua preservação, colaborou para alargar nossas análises. Assim mesmo, obras não necessariamente da área da preservação, mas do campo da história da arte contribuíram para nosso trabalho, principalmente aquelas que nos permitiram detectar vínculos fomentados entre o IPHAN e artistas plásticos, e o funcionamento do mercado das artes brasileiro, destacando trabalhos localizados no portal 19&20 (dedicado à arte do Brasil), de pesquisadores da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro (ENBA) e de estudiosos das ciências sociais como José Carlos Durand.

Sem pretensões de dominar o pensamento de Paul Bourdieu, não podemos negar que a leitura e análise da obra *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996), mediadas pelas aulas da disciplina *Arte e Poder*, da Pós-graduação do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, nos ajudou a ordenar algumas de nossas ideias neste trabalho, dando a elas um formato gráfico em nossa mente através do conceito de campo; desta maneira, consideramos Motta como uma partícula em um sistema de forças que constituem o campo da proteção do patrimônio no Brasil. Assim, a estrutura interior do IPHAN, como âmbito fundamental para o estabelecimento do campo de proteção do patrimônio cultural brasileiro, apresenta-se como um “universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação” (BOURDIEU, 1996, p. 243), no qual se identificam os grupos proeminentes nele atuantes e os subordinados à época de nosso interesse, para a constituição de uma hierarquia dos bens a serem protegidos através de sua ação.

Cabe esclarecer, que, no âmbito acadêmico, a pesquisa elaborada por Cláudia P. Scharf, *Le développement de la restauration au Brésil de 1937 à 1980: les approches contradictoires de la politique culturelle par rapport à la protection du patrimoine*, defendida

na Universidade de Québec em 1997; a dissertação de mestrado *A trajetória histórica da conservação-restauração de acervos em papel no Brasil* (2008), de Aloísio Arnaldo Nunes de Castro, da Universidade Federal de Juiz de Fora, que trata das práticas conservacionistas e restaurativas realizadas sobre este tipo de material no país, assim como o mestrado de Margarida Cintra Nepomuceno, *Lívio Abramo e o Paraguai: entretecendo culturas* (2010), auxiliaram nosso pensamento, embora não tivessem por objeto específico Edson Motta.

Cabe salientar que foram extremamente úteis os trabalhos de Cláudia Leal, do IPHAN, relativamente aos contatos internacionais do órgão durante a década de 1960, que apontaram caminhos que podíamos seguir em nosso estudo, bem como o artigo de Orlando Ramos Filho – ex-chefe do setor de bens móveis e integrados do IPAC (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural) da Bahia e do IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico) de Minas Gerais, professor da Fundação de Arte de Ouro Preto, restaurador autônomo – publicado na Revista do IPHAN em 1987, com o título *Restauração de Bens Móveis e Integrados: 40 anos*, este foi oportuno como primeira referência para compreendermos o funcionamento do *Setor de Recuperação de Obras de Arte* encarregado de restaurar bens móveis e integrados à arquitetura. Bastante orientador, consideramos, no entanto é de limitação interpretativa ao afirmar que a dificuldade de reconstruir a ação do grupo de Motta se deveria à inexistência de documentação sobre o assunto. O fato de não existirem documentos específicos que falem da criação oficial do setor, que realmente não se encontram até 1962 (note-se que Motta começou a trabalhar em final de 1944 na instituição), é um indicador que antes de tudo não houve o interesse ou a necessidade da formalização do setor, situação que não foi impedimento para que ele existisse e funcionasse. Todavia, o trabalho de Ramos, como dissemos, levantou questões que sinalaram direções pelas quais enveredaram nossas primeiras pesquisas: a constituição de um laboratório no Rio de Janeiro dirigido por Motta, a instalação de oficinas em museus ou monumentos a ser restaurados, o contato do setor com o cientista belga Paul Coremans durante a década de 1960 e a figura onipresente de Motta em várias regiões do país esforçando-se em prol da restauração do patrimônio que complementava a arquitetura e que, às vezes, lhe era essencial.

No entanto, diante da falta de mais pesquisas consolidadas sobre o assunto por nós tratado, confessamos que inúmeras vezes sentimos que nossos pés iam pisar uma “mina”, não apenas pelo fato de nosso trabalho revelar e analisar fontes que eram jazidas ricas para novas descobertas e reflexões (com águas, limpas ou turvas, e materiais, preciosos ou não, que uma nova prospecção possibilita intuir), mas também no sentido explosivo da palavra: nossas reflexões tinham de ser cuidadosamente sopesadas para não caírem em interpretações

arriscadas, temerárias ou injustas. Consideramos, entretanto, que nossa pesquisa tem um importante viés interpretativo, cujos resultados colocamos à disposição de outros estudiosos.

Em nosso trabalho analisamos uma vasta documentação arrolada pessoalmente em diversos arquivos argentinos, brasileiros e paraguaios, outra localizada pela internet, assim como consideramos os depoimentos obtidos por meio de personalidades que trabalharam com Edson Motta ou que, de alguma forma, se conectaram com ele.

A pesquisa em conjuntos documentais foi efetivada no Arquivo Noronha Santos do IPHAN, no Rio de Janeiro; no arquivo pessoal de Estela Rodríguez Cubero, em Assunção do Paraguai; na Direção Nacional de Arquitetura, em Córdoba e no Arquivo Padre Grenón, também nesta última cidade argentina.

No primeiro arquivo, sobressaem cinco grupos documentais (séries) que foram úteis à pesquisa: *Centro de Restauração de Bens Culturais* (que reúne documentos do setor chefiado por Motta), *Personalidades*, *Relações Internacionais*, *Arquivo Técnico Administrativo* e *Conjunto Documental Virgínia Motta*. Este último grupo de documentos, doado pela viúva de Edson Motta um ano antes de iniciarmos nosso trabalho, ainda não estava incorporado oficialmente ao arquivo do IPHAN à época da consulta, obtendo nós permissão especial para a sua análise por parte de Lia Motta, da Coordenação Geral de Pesquisa e Documentação da instituição federal (COPEDOC), e filha de Edson Motta. Este conjunto constituiu o corpo documental mais importante de nosso trabalho e foi exaustivamente consultado. Contemporaneamente iniciou-se a pesquisa dos outros quatro grupos documentais alojados no arquivo do IPHAN, obtendo-se informação pertinente; contudo, pelo fato de o grupo de documentos, intitulado *Centro de Restauração de Bens Culturais*, não se encontrar cronologicamente organizado à época de nossas visitas ao Rio de Janeiro, nem sistematizado, a sua consulta demandava mais tempo que o disponível, de forma que apenas um terço do seu volume foi efetivamente compulsado. A este fato se somou a greve que afetou a área da cultura durante vários meses de 2014, não permitindo o acesso aos documentos nesse período.

Cabe salientar que o material arrolado no arquivo Noronha Santos é constituído por registros de origem e produção diversa, ofícios, pareceres, notas de jornal, cartas trocadas entre diversos membros do IPHAN, orçamentos e textos da própria autoria do restaurador Motta. Para o nosso trabalho foi fundamental compreender que cada um destes documentos foi elaborado com objetivos diferentes, e por isso mesmo não podiam ser abordados ou interpretados de forma homogênea. Informes e documentos técnicos, com o caráter legitimador que tal orientação pressupõe, se contrapõem especialmente aos textos que intuímos terem um caráter promocional, nos quais Motta descreve seu trabalho na instituição.

Estas características nos levaram a compreender estes últimos como narrativas de si mesmo, realizadas pelo restaurador com o intuito de divulgar seus trabalhos e consolidar sua autoridade não apenas na instituição, mas também fora dela. Neles se destacam as características heroicas de sua atividade, preocupado Motta em consolidar o seu lugar particular entre os técnicos do órgão, existindo também escritos nos quais os limites do que realizava o restaurador dentro e fora da instituição ficam um tanto difusos, comprovando como o chefe do *Setor de Recuperação de Obras de Arte* trasladava os capitais simbólicos adquiridos no IPHAN às atividades por ele realizadas fora da instituição.

No Paraguai trabalhamos no fichamento do arquivo pessoal da restauradora Estela Rodriguez Cubero, formada no Rio de Janeiro sob a tutela de Edson Motta durante a década de 1960, em decorrência de um convênio entre o Itamaraty e Assunção. Nesse local foram consultados recortes de jornais que fazem a crônica das visitas realizadas por Motta e RMFA ao Paraguai por motivo da criação do *Departamento del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional* paraguaio, em 1967, enquanto outros testemunham a ação pioneira de Rodríguez Cubero na área da preservação do patrimônio desse país, como relatórios de trabalhos elaborados para o Ministério de Obras Públicas ao qual estava subordinada como chefe daquele departamento.

Na Argentina foi realizado um levantamento exaustivo no Arquivo da Direção Nacional de Arquitetura (DNA), Sede Córdoba. Durante essa pesquisa foram localizados documentos vinculados ao incêndio que sofreu a igreja da Companhia de Jesus em Córdoba que motivou as viagens de Edson Motta a essa cidade durante a década de 1960. Trata-se de artigos em jornais e documentos oficiais, técnicos e administrativos, que descrevem tanto o sinistro, e as consequências materiais dele, quanto as ações empreendidas ou sugeridas por Motta para a recuperação das pinturas do forro e da cúpula da igreja a partir das consultorias por ele brindadas desde 1967. Em Córdoba também foram consultados os arquivos do Arcebispo e do Sindicato de Jornalistas, nos quais se encontram as edições dos jornais *Los Principios* e *Diario Córdoba*.

Por outro lado, no intuito de consultar as atas elaboradas pela já mencionada CNMMYLH, órgão argentino que esteve envolvido na participação de Motta na restauração da igreja entre 1967 e 1969, entramos em contato com funcionários encarregados da digitalização desse material em Buenos Aires, os quais nos informaram que o disponibilizariam por e-mail. Diante da demora no fornecimento de tal documentação, foi solicitada uma autorização para realizar uma pesquisa *in loco*, e, até o momento, à data da redação desta introdução, ainda não havíamos recebido nenhuma resposta. Em consequência

disto, devido ao exíguo o prazo para concluir o trabalho, decidimos não realizar pesquisa no arquivo da Comissão da Argentina.

Além da pesquisa documental mencionada, também se concretizaram outras veiculadas pela internet. Primeiro, nos relatórios da Fundação Rockefeller (FR), órgão financiador da bolsa que Motta usufruiria nos Estados Unidos durante a década de 1940 e que estaria na base de sua formação como restaurador. Os relatórios, ou *reports*, de 1933 a 1946 encontram-se disponíveis *on-line*, e sua consulta e estudo teve o intuito de detectar características da política cultural empreendida pela fundação em relação à América Latina e ao Brasil. A análise desse material nos fez perceber que existiu um crescente interesse da FR em assuntos latino-americanos a partir de 1933; também detectamos as linhas de formação que eram incentivadas pelo seu Setor de Humanidades (ao qual se articulou Motta) e os tipos de ajudas econômicas brindadas para instituições e pesquisadores da América Latina. Os *reports* também nos permitiram identificar os agentes do Setor de Humanidades que circularam pelo Brasil, principalmente William Berrien, que seria mediador da bolsa obtida por Motta, e alguns contatos que os americanos estabeleceram no país (Heloísa Alberto Torres e Rubens Borba de Moraes, por exemplo). Também, através da análise daquela documentação, identificamos redes pan-americanas que promoveram o estudo das artes e incentivaram a preservação do patrimônio cultural do continente, sendo as instituições que as formavam subvencionadas pela FR nos seus programas de Filantropia Científica.

Outros estudos dos quais participamos no Laboratório de Estudos sobre Urbanização, Arquitetura e Preservação (LAP) da FAU- USP⁴ foram úteis indiretamente para este trabalho, já que nos colocaram em contato com o sistema *online Jstor* de arquivamento de periódicos acadêmicos norte-americanos, cuja consulta nos permitiu a localização de textos relevantes para o entendimento das políticas culturais do país do norte para a América Latina durante a década de 1940. Destacamos entre os artigos analisados *The development of Latin-American Studies in the United States* (1939-1945), de Lewis Hanke, e *Luso-Brazilian Art in Latin American Studies*, de Robert C. Smith. O primeiro texto mostra que, entre 1939 e 1945, existiu uma expansão sem precedentes dos estudos sobre América Latina nos Estados Unidos, em parte, em virtude da repercussão da *II Guerra Mundial* na política externa norte-americana, mas também pelo crescente interesse dos meios intelectuais pelo subcontinente⁵.

---

⁴ Trata-se da pesquisa sobre a produção do norte-americano Robert C. Smith sobre arte, arquitetura e urbanismo no Brasil, realizada em 2010, a partir da qual foi publicado o livro *Robert Smith e o Brasil*, organizado por Nestor Goulart Reis Filho.

⁵ Para Prado, “no começo do século XX, a emergência e a difusão do pan-americanismo coincidia com uma sensível mudança de comportamento por parte da imprensa, das editoras, das universidades e dos museus norte-

Já o trabalho de Smith, além de explicar a situação do estudo da arte no contexto dos estudos sobre o Brasil, faz comentários sobre o estado da preservação do patrimônio no país, descrevendo a ação do IPHAN e as iniciativas futuras que este propunha.

Também foram realizadas pesquisas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e nos *sites* dos jornais *Estado de São Paulo* e *O Globo*, localizando, nos periódicos consultados, notícias sobre o incentivo à atividade dos artistas plásticos fomentado pelo IPHAN.

Finalmente, pela internet pudemos consultar documentos guardados nos *Harvard Art Museums Archives*, importantes para esclarecer tópicos sobre a permanência de Edson Motta nos Estados Unidos, para cujo acesso agradecemos os gentis trâmites de Megan Swenke, bem como os relatórios da Comissão Mista UNESCO-OEA, pela mediação de Adele Torrance.

Continuando a relação das fontes por nós utilizadas, foi significativa para a pesquisa uma série de entrevistas, algumas obtidas no âmbito do Projeto Memória Oral/ SPHAN Pró-Memória, outras realizadas por nós.

Em relação às primeiras, explicam Analucia Thompson e Hilário Pereira Filho que no início da década de 1980, quando o IPHAN “passava por mudanças internas que favoreciam a adoção de projetos voltados para a participação mais ampla dos grupos sociais envolvidos [na preservação do patrimônio]” (2012, p. 17, grifo nosso), a instituição iniciava uma série de entrevistas, com indivíduos ligados direta ou indiretamente ao órgão, de “caráter informal e tom memorialista”, nos moldes da denominada tendência “arquivística” da história oral, que compreende como “sujeitos somente os entrevistados, relegando ao entrevistador uma posição neutra” (THOMPSON & PEREIRA FILHO, 2012, p. 19).

Thompson e Pereira Filho destacam que a análise dessas entrevistas permite reconhecer

[...] um tipo de narrativa referente às origens do trabalho de preservação [na instituição], trazendo, assim, elementos que podem ser encontrados em narrativas míticas [...], tais como: a criação de algo novo e fundamental em oposição ao caos existente; o enfrentamento de dificuldades, exemplificadas por inimigos externos [...], até a falta de verbas e infraestrutura de trabalho; a exaltação da ação extraordinária de indivíduos, como a do primeiro dirigente do órgão, Rodrigo Melo Franco de Andrade; e por fim, a vitória sobre as adversidades, o “ter valido a pena” (THOMPSON & PEREIRA FILHO, 2012, p. 18, grifo nosso).

Das 27 entrevistas realizadas pelo Projeto Memória Oral/ SPHAN Pró-Memória, entre 1982 e 1987, apenas seis foram publicadas, ficando dito trabalho paralisado não apenas por

---

americanos em relação à América Latina. É possível afirmar que houve uma explosão de representações visuais e escritas sobre a América Latina nos Estados Unidos” (PRADO, 2000, p. 331).

políticas institucionais, como também pelo seu próprio caráter informal, sem um projeto e planejamento consistente. Com o cuidado e as reservas que requer a análise de um material produzido da forma descrita, decidimos, no entanto, consultar cinco entrevistas desse grupo: as realizadas com Judith Martins e Augusto da Silva Telles, que foram publicadas junto com um trabalho de produção de conhecimento histórico (com a sistematização e crítica do processo de produção da fonte correspondente) e as inéditas realizadas com João José Rescala, Rubens Borba de Moraes e José de Souza Reis.

Em relação à entrevista com Rescala, esta é considerada fundamental para o esclarecimento de questões vinculadas à articulação estabelecida pelo IPHAN com artistas plásticos e a obtenção de bolsas de estudo no exterior com a mediação do IPHAN; todavia, advertimos que fizemos, sempre que foi possível, uma interpretação das informações brindadas pela mesma confrontando-as com dados obtidos em documentos localizados no Arquivo Noronha Santos. Já as outras duas entrevistas mencionadas serviram apenas para orientar a localização de outros documentos, para identificar protagonistas de nossa história, para fortalecer ou descartar interpretações às quais chegamos a partir da análise de textos e documentos efetivamente arrolados em arquivos.

Para este trabalho, também foram feitas entrevistas com familiares, colegas e outras figuras que interagiram com Edson Motta, assim como com críticos, historiadores e restauradores que de diversas formas se articularam com ele e seu trabalho. De valor inestimável para a nossa pesquisa, as informações fornecidas pelos entrevistados, assim como alguns silêncios obstinados mantidos pelos mesmos ante nossa insistência em elucidar alguns assuntos, nos permitiram definir conexões, conhecer outras figuras envolvidas em nossa história, intuir novos percursos de pesquisa e cogitar hipóteses. Enquanto algumas delas foram realizadas de forma presencial, outras foram veiculadas pela internet pela localização dos entrevistados ou por solicitação deles mesmos, como foi o caso do restaurador Teófilo Salazar Morales, do Peru, e do crítico de arte José Roberto Teixeira Leite, respectivamente.

Em relação às entrevistas por nós realizadas, destacamos as efetuadas com os filhos do restaurador, Lia Motta e Edson Junior (algumas das quais presenciais, e outras realizadas em forma de perguntas por internet), com a conservadora-restauradora Marilka Mendes, com Estela Rodríguez Cubero, com Lygia Martins Costa, com Ramón Gutiérrez e com José Marcos Ortiz Quiros. É importante ressaltar que elas não seguiram os procedimentos metodológicos próprios da história oral, contudo, estas entrevistas foram importantes para alargar nossas interpretações e sempre fomos conscientes de que os entrevistados produzem discursos sobre os fatos que lembram, apresentando-se como querem ser vistos pelos outros;

reconhecemos que são testemunhos e “todo testemunho quer ser acreditado, mas nem sempre traz em si mesmo as provas pelas quais se pode comprovar sua veracidade; elas devem vir de fora” (SARLO, 2007, p. 37). As entrevistas realizadas com Rodríguez Cubero e Martins Costa estiveram imbuídas não só de questões sentimentais vinculadas ao relacionamento de caráter pessoal estabelecido pelas entrevistadas com a instituição do patrimônio brasileiro e do caráter pioneiro que elas mesmas protagonizaram em suas respectivas instituições, assim como, pela idade avançada, estas entrevistas deverão ser desfolhadas nos seus significados, analisadas cuidadosamente, garimpados os possíveis dados entre a vastidão de informação disponibilizada. Já a realizada com o historiador da arquitetura e do patrimônio Ramón Gutiérrez foi extremamente útil para ampliar nosso leque de contatos e conhecimentos sobre a UNESCO, assim como orientadora de leituras pertinentes. Finalmente a entrevista efetuada com o arquiteto e artista plástico cordovês Ortiz Quiros – que não teve vínculo direto com Motta, mas foi um estudante que realizou um trabalho orientado sob as indicações prescritas pelo brasileiro, e cujo vínculo com a preservação do patrimônio foi esporádica – contribuiu com dados referendados pela análise de campo realizada por nós na igreja da Companhia de Jesus.

Resumindo, este trabalho partiu da formulação da hipótese principal já explicada e é composta por cinco capítulos mais considerações finais, além desta introdução.

O primeiro capítulo, *Obras de arte e artistas plásticos nas brechas do IPHAN*, procurou compreender as vozes, as autoridades e os meios para a construção de uma hierarquia dos Bens Culturais dentro da instituição brasileira de proteção do patrimônio entre 1938 e 1976, na qual tinha primazia a arquitetura, como tutora das outras artes que nela se integravam. Reconstroí-se a discussão sobre os bens dignos de ser patrimônio dentro do órgão, desde a separação primária entre bens móveis e imóveis definidos pelo decreto lei número 25 de 1937 à criação de outras categorias, tais como a de “bens integrados à arquitetura”, e a incorporação dos abrangentes “bens culturais”, por mediação de diversos membros da instituição que foram se destacando no decorrer da história e em franca articulação com o pensamento desenvolvido por organizações internacionais debruçadas na proteção do patrimônio.

Neste capítulo também são detectadas brechas na ação dos arquitetos da instituição em relação à proteção dos bens móveis e integrados que permitiram a incorporação de outros profissionais, contudo nos ocuparemos especificamente dos artistas plásticos, que foram recrutados por RMFA para realizar tarefas destinadas à identificação e restauração de pinturas.

O segundo capítulo, *Edson Motta: de artista plástico a Perito em Belas-Artes*, contextualiza os primeiros trabalhos realizados por este pintor por indicação do IPHAN, identificando os procedimentos e fontes conceituais nos quais se basearam. Salientamos também o projeto de RMFA de formar um membro do IPHAN como especialista em restauração e autenticação de pinturas no FM de Harvard, e como Edson Motta foi o beneficiário de uma bolsa da FR com esse objetivo. Compreendemos ainda a concretização da viagem de Motta aos Estados Unidos dentro das políticas de aproximação dessa nação com os países da América Latina fomentada à época, e as características técnicas e conceituais da formação de Motta em Harvard. Neste capítulo são abordados, também, os contatos que a bolsa possibilitou a Edson Motta, tais como os primeiros vínculos com a América Latina.

Já no terceiro capítulo, *A trajetória institucional do setor de muitos nomes*, pretendemos reconstruir a história do *Setor de Recuperação de Obras de Arte*, chefiado por Motta desde 1947 até sua saída do IPHAN em 1976, quando assumiu a diretoria do Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA). Consideramos também a contraposição entre aqueles que “pensavam e definiam o patrimônio” e os técnicos, tais como Motta, que agiram sobre sua materialidade, e delineamos o papel do restaurador de bens móveis e integrados à arquitetura, assumido por Motta, que definiu, como pioneiro nesta ação, o seu *habitus*. O *habitus* do restaurador (sendo entendido os *habitus* por Bourdieu como “os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo, encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se” (BOURDIEU, 1996, p. 243)) foi incorporado com tal autoridade por Motta que ele mesmo, poder-se-ia dizer, “encarnou” essa profissão, constituindo-se referente diante do qual os seus sucessores ou concorrentes se pensaram e se compararam como veremos ainda neste capítulo. Contudo, a compreensão do que significava ser restaurador à época por nós estudada se localiza na interseção da mencionada trajetória de Motta com a de outros indivíduos que podiam colocar limites e cotas a sua ação desde sua própria posição de prestígio. Assim cabia compreender como Motta definiu e consolidou sua própria autoridade como técnico no órgão, a partir de quais parâmetros legitimadores (formação, prática e difusão do seu agir).

A ação de Motta (de sua equipe e dele como indivíduo) será estudada através da principal atividade pela qual é reconhecido como membro do IPHAN: a restauração. Pelo anterior, será analisado seu trabalho sobre diversas obras de arte integradas à arquitetura (pintura e talha, assim como estruturas arquitetônicas nas quais também agiu) e bens móveis (como pinturas de cavalete, esculturas e papéis). Além de estudar os critérios de intervenção, consideraremos fundamentalmente as técnicas aplicadas, muitas delas adaptações de

aprendizados realizados no FM, reconhecendo entre essas aquelas que fizeram que o restaurador, oriundo de Juiz de Fora, fosse considerado habilitado para compartilhar suas experiências com outros países sul-americanos na década de 1960. No que concerne à autenticação de obras de arte, tentaremos deslindar qual foi a colaboração efetiva de Motta dentro do IPHAN, destacando a competência técnica e científica que ele asseverava ter para legitimar seus trabalhos, e reconheceremos sucintamente sua participação na constituição de um mercado das artes brasileiro, avalizado por sua participação na instituição federal de patrimônio, e por sua articulação com outros agentes envolvidos com tal mercado.

No quarto capítulo: *Contatos internacionais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante a década de 1960*, são analisadas as discussões mundiais sobre preservação à época que estimularam a constituição de um sistema mundial de patrimônio com a cooperação entre os países para a sua proteção. Nesse contexto, pretendemos compreender como organizações internacionais, tais como a OEA e a UNESCO, incentivaram a Proteção do Patrimônio Cultural Latino-Americano através de planos diversos que articulavam os bens culturais com o desenvolvimentismo pregado para o subcontinente à época, dentre os quais resgatamos o Projeto Formativo de Conservadores-Restauradores para a América Latina, promovido pela UNESCO e a OEA. Incluímos também neste capítulo a discussão de como *O Setor de Recuperação de Obras de Arte* se vinculou aos projetos das organizações internacionais, por meio de contatos fomentados pelo IPHAN, por exemplo, com o cientista belga Paul Coremans e com a Unidade Técnica do Patrimônio Cultural da OEA, articulações essas que contaram com a franca colaboração do Itamaraty.

Finalmente, o quinto capítulo, *Os intercâmbios do Setor de Recuperação de Obras de Arte com a América Latina: Edson Motta arauto e mediador*, considera os contatos estabelecidos por Motta com diversos países da América Latina dentro do contexto de cooperação para a proteção do patrimônio, da promoção do turismo para o desenvolvimento e do ditado de cursos de restauração, assim como vinculamos esses intercâmbios às iniciativas do Ministério das Relações Exteriores do Brasil e das organizações internacionais. Para isto identificamos dois grupos de intercâmbios: aqueles que, pela articulação direta do Itamaraty, Motta realizou com o Paraguai e com o Peru, na década de 1960; e os da década de 1970, que contaram com a presença de Motta como consultor da OEA. Ainda este capítulo visa aprofundar os intercâmbios realizados com a Argentina, país sul-americano em cujos contatos com o IPHAN se ativaram interesses e protagonistas diversos desde a década de 1940, que possibilitaram, quase 30 anos depois, a colaboração de Motta para restaurar a igreja da Companhia de Jesus, em Córdoba.

A análise e confronto dos diversos materiais de pesquisa antes mencionados nos permitiram reconstruir uma personalidade, a de Motta, voltada com ritmo febril à restauração de bens móveis e integrados à arquitetura, através de práticas e técnicas por ele desenvolvidas e aplicadas com a autoridade de um técnico formado no estrangeiro. Motta, com as nuances que marcam sua personalidade e seu trabalho em prol da preservação do patrimônio cultural brasileiro, é uma figura que nos permite uma compreensão mais completa dos anos da direção de RMFA (1937- 1967) no IPHAN e da década imediatamente posterior, sob o comando de Renato Soeiro (1967-1979). Por ter atuado no decorrer de duas direções diferentes, por ser alheio aos grupos profissionais predominantes nos cargos decisórios do órgão, por transitar em âmbitos internacionais de discussão do patrimônio, por trabalhar com um conjunto de bens “subordinados”, mas “essenciais” – na apreciação daqueles que estabeleciam as pautas de trabalho–, permite-nos avaliar a ação deste órgão de um ângulo não usual, que nos possibilita leituras alternativas da instituição, de seu funcionamento, das continuidades em sua ação, dos vínculos internos e externos do IPHAN e do seu trânsito nos contextos preservacionistas mundiais.

Capítulo 1

Obras de arte e artistas plásticos nas brechas do IPHAN

Pretendemos, neste primeiro capítulo de nosso trabalho, começar a refletir sobre a valorização de bens móveis e integrados à arquitetura dentro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) entre 1936 e 1976, por ser este o período em que se consolidaram práticas destacadas da instituição e por incluir o intervalo de trabalho de Edson Motta no órgão, durante o qual foram desenvolvidas as ações que o levariam a protagonizar os intercâmbios de nosso interesse na década de 1960.

Neste capítulo consideramos como a restauração⁶ dos bens culturais não pode ser analisada de forma isolada do contexto institucional e sociocultural. Refletindo sobre isso, surgem dois espaços de discussão que procuraremos compreender: um interno, no próprio IPHAN, no qual os bens móveis e integrados à arquitetura foram valorizados, embora a proteção da arquitetura acabasse sendo hegemônica; e outro no qual o instituto assumiu preponderância em um âmbito outrora dominado pelo Conselho Nacional de Belas-Artes, possibilitando com isso a incorporação de artistas plásticos no órgão federal do patrimônio.

No primeiro item do capítulo, *As vozes, as autoridades e os meios para a construção de uma hierarquia dos Bens Culturais*, tentamos compreender quem tinha autoridade e legitimidade dentro do órgão para definir o que podia ser considerado patrimônio brasileiro, quais as práticas concebidas para a escolha e valorização deste patrimônio e qual foi o alcance delas em relação aos bens móveis e integrados (esta uma categoria mais valorizada por outros profissionais que não arquitetos, de cuja concepção também trataremos no capítulo), considera-se que tenha existido uma construção de “crença de valor” por parte do IPHAN através da aplicação nem sempre equilibrada dessas práticas, o que acabou configurando uma hierarquia dos Bens Culturais.

---

⁶ No âmbito da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, o termo “restauração” é utilizado no sentido de incluir todas as atividades relacionadas à transmissão dos bens às gerações futuras (incluindo atividades de manutenção, definição de políticas públicas e a intervenção direta na materialidade dos bens). Neste trabalho quando nos referimos ao trabalho de restauração realizado por Motta nos remetemos a sua intervenção na materialidade dos bens culturais.

Todavia, se pelo ato do tombamento⁷ se destaca a arquitetura como objeto privilegiado do IPHAN, nem por isso deixaram de realizarem-se ações em prol de outros bens, tanto móveis como integrados à arquitetura. Assim identificamos um conjunto de práticas – pesquisa, autenticação, administração de museus e restauração – que alcançaram diferentes graus de institucionalização e foram aplicadas na valorização desses bens, estabelecendo brechas possíveis para a introdução de profissionais com outra formação, além da arquitetônica, acabando eles por prestar importantes serviços para a instituição.

Ante esta evidência, cabia reconstruir em nosso capítulo, no ponto *O IPHAN e os artistas plásticos*, o vínculo estabelecido pelo órgão com pintores sediados no Rio de Janeiro, especificamente com membros do denominado Núcleo Bernardelli; articulando-se estes artistas com o IPHAN a partir das incumbências que o órgão federal do patrimônio assumiria no final da década de 1930 em relação ao campo das artes plásticas brasileiras.

1.1 As vozes, as autoridades e os meios para a construção de uma hierarquia dos Bens Culturais

O texto *Programa*, com o qual RMFA abria a primeira edição da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, definia, citando o Decreto-Lei n. 25 de 1937, que patrimônio

Se constitue [sic] do ‘conjunto dos bens moveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por se acharem vinculados a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico’. Equiparam-se ainda a esses valores ‘os monumentos naturais, bem como sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana’ (ANDRADE, 1937, p. 4).

A abrangência do que podia vir a ser estabelecido como patrimônio, reconhecido pelo diretor como um “vasto domínio”, foi em parte referendado pelo Decreto 20.303 de 1946, ao ser aprovado o Regimento Interno do órgão, estabelecendo-se que ele “terá por finalidade

---

⁷ Reconhecido por diversos estudiosos da história do IPHAN como prática de caráter simbólico essencial para a proteção do patrimônio no marco das atividades desenvolvidas pela instituição (FONSECA, 2005, p. 115).

inventariar, classificar, tombar e conservar monumentos, obras, documentos e objetos de valor histórico e artístico” (ANDRADE, 1952, p. 79), e indicando assim uma série de práticas específicas que seriam instauradas e administradas pelo IPHAN como instituição que escolheria um conjunto específico de bens para identificar a Nação Brasileira.

Se o intuito de RMFA e a legislação na qual este se apoiava se referiam ao amplo leque do que se considerava podia vir a ser definido como patrimônio cultural do Brasil, verificou-se, contudo, durante a sua gestão e a do seu sucessor, Renato Soeiro, a priorização da proteção da arquitetura através de seu tombamento (FONSECA, 2005; CHUVA, 2009). Isso, todavia, não quer dizer que a ênfase do IPHAN na preservação de um patrimônio de “pedra e cal” tenha sido homogênea, porquanto foram também realizadas ações com o objetivo de valorizar e proteger outros tipos de bens, muitos deles obras de arte.

Uma instância fundamental empreendida para a identificação e valorização do que veio constituir-se em patrimônio cultural brasileiro foi a pesquisa histórica promovida pelo órgão em arquivos diversos, a qual teve como intuito o mapeamento de diversos vestígios materiais que podiam dar corporeidade a uma ideia de nação. A pesquisa, feita por funcionários e colaboradores do IPHAN – como Ruben Navarra, Luiz Jardim, Manuel José de Salomão de Vasconcelos, Manoel de Paiva Junior, Francisco Antônio Lopes, Antônio Ferreira de Moraes, José Higino Freitas, Zoroastro Passos, Luís Camilo, Judith Martins, José de Souza Reis, Lúcio Costa, Raimundo Trindade⁸ (ANDRADE, 1963, p. 148), em Minas Gerais, e Hannah Levy, F. A. Noronha Santos e Afrânio Peixoto, no Rio de Janeiro – além de dados sobre a arquitetura, considerava também os relativos à pintura e à escultura, propiciando, segundo RMFA, uma ruptura com os antigos modos de produzir conhecimento. O diretor reivindicava a produção intelectual alentada por essa pesquisa, ao apresentar o IPHAN como instituição responsável por garantir um trabalho “cauteloso e escrupuloso” de investigação, a qual, através do “estudo objetivo das questões que há a esclarecer”, promovia a construção de um saber “verdadeiro”⁹.

---

⁸ Algumas dessas biografias se localizam no Anexo A desta pesquisa.

⁹ Um exemplo dessa postura foi a pesquisa histórica que o IPHAN promoveu sobre a obra do artista mineiro Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. RMFA explicava que, ante a percepção geral de que “a imaginação popular teria exagerado enormemente o número de obras de autoria do mestre mineiro” (ANDRADE, 1947, p.128), tinha-se produzido um questionamento a partir do *Arquivo Público Mineiro* em relação à autenticidade dessas obras, que posteriormente ampliaremos. Com habilidade, o diretor Rodrigo colocava o IPHAN como árbitro entre as duas posturas, aquela que reivindica e aquela que critica, para discernir o que se aproximava à pretendida verdade histórica. O IPHAN como promotor do conhecimento fidedigno conseguia, segundo RMFA, não apenas confirmar ou refutar a autoria de obras já atribuídas, senão também localizar ‘aleijadinhos’ inéditos e recuperar outros autores mineiros que não eram reconhecidos.

Os estudos, pensamentos e discursos sobre a cultura material brasileira foram difundidos por meio de vários veículos, criados e dirigidos pelo próprio órgão – como a já mencionada *Revista do Patrimônio*, e a série de *Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – ou alheios a ele, como jornais e periódicos, assumindo legitimidade e naturalizando-se em um processo de repetição e reforço das ideias difundidas, no qual “todos os bens, móveis ou imóveis¹⁰ que se possam considerar particularmente expressivos ou característicos dos aspectos e das etapas principais da formação social do Brasil e da evolução peculiar dos diversos elementos que constituíram a população brasileira” (ANDRADE, 1939b, p. 28) se revelavam pela mediação do IPHAN. RMFA observava como, no caso da *Revista do Patrimônio*, por exemplo, contava “com a colaboração dos doutos nas matérias relacionadas a sua finalidade” (ANDRADE, 1937, p. 4); e o diretor, a par de legitimar seus próprios recursos humanos de pesquisa, associava seus comentários às opiniões realizadas por especialistas nacionais e internacionais em um jogo que buscava sua afirmação no ambiente intelectual brasileiro e mundial.

Os “doutos”, próprios ou próximos¹¹, confirmavam os critérios que a instituição defendia sobre as artes e a cultura do país, os quais eram repetidos por RMFA como uma espécie de mantra não apenas em artigos, mas também em palestras ou exposições de alcance

---

¹⁰ A classificação entre bens móveis e imóveis procede do fato de o direito brasileiro receber fortes influências dos direitos romano e germânico (diferentemente do que ocorreu com os países de língua inglesa, cujo direito vinculamos à chamada *Common Law*, direito baseado nos costumes e precedentes) que determinam a classificação de bens em móveis e imóveis. Os romanos foram bastante minuciosos em suas classificações. De fato, entre outras divisões que atribuíram aos bens, uma das principais é a que os divide em móveis e imóveis. Essa divisão trará importantes efeitos jurídicos já que marca a importância, maior ou menor, que tais bens possuem. No direito romano, os bens móveis, por exemplo, para serem transferidos, bastava a mera entrega da coisa (a tradição ou *traditio*). Por outro lado, os bens imóveis, pela maior importância que tinham – em grande parte econômica – necessitavam de maiores formalidades para a transmissão da propriedade. No direito romano, para a transferência da propriedade de um imóvel, não bastava haver a *traditio*, mas deveria haver uma cerimônia mais solene, a *mancipatio* (*res mancipi* eram as coisas tidas como de maior valor). Transladando isto ao caso brasileiro, ainda hoje são necessárias ações diferentes para o traslado de posse dos bens móveis e imóveis, um compromisso de compra e venda no primeiro caso que finaliza com a entrega do bem ao comprador e o pagamento do valor atribuído, e a transferência de titularidade em cartório para os bens imóveis (VENOSA, 2013).

¹¹ Podemos mencionar Lúcio Costa e Germain Bazin respectivamente como exemplo de cada categoria, mas o brasileiro Lourival Gomes Machado e o estadunidense Robert C. Smith também foram citados nos artigos e textos de RMFA. A importância do ‘doutor’ Lúcio Costa foi destacada em todos os trabalhos sobre o IPHAN; sobre Germain Bazin podemos sintetizar que este historiador francês da arte, foi curador do Museu do Louvre e pesquisador da arquitetura e escultura brasileira, especialmente do Aleijadinho, publicando, entre outros trabalhos, *A arquitetura religiosa barroca no Brasil, Barroco e Rococó e Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Bazin avalizou mundialmente a construção de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, como figura exemplar da arte brasileira. Lourival Gomes Machado foi crítico e historiador da arte, professor, cientista político e jornalista, e tornar-se-ia diretor da FAU- USP em 1961 e do Departamento de Assuntos Culturais da UNESCO a partir de 1962. Pela UNESCO também foi delegado da *Campanha de preservação dos monumentos e obras de arte de Veneza e Florença*, falecendo em Milão em 1967. Robert C. Smith, historiador da arte formado em Harvard, dedicou-se ao estudo da arte de Portugal e do Brasil, sendo autor de textos, alguns publicados na *Revista do Patrimônio*, que ainda são pioneiros na área.

maior ou destinadas a público diverso daquele que tinha acesso à produção escrita do IPHAN (ANDRADE, 1936a). Nas expressões de RMFA surgia uma profusão de palavras elogiosas em relação aos trabalhos sobre a história da arquitetura e das artes brasileiras que o órgão estava promovendo, reforçando uma imagem de competência técnica que legitimava e, ao mesmo tempo, mascarava a percepção do juízo de valor realizado. Assim, era a uma

[...] equipe de técnicos¹², resignados e idealistas, a quem devem ser feitos os louvores. Constituída por arquitetos de renome internacional, de historiadores e estudiosos, essa equipe, embora integrada por menos de 20 homens, tem desenvolvido um trabalho imenso, visando o engrandecimento do país (ANDRADE, 1958, p. 40),

A **Fig. 1.1** apresenta a capa do primeiro número da *Revista do Patrimônio* (1937). **Fig. 1.2** Lúcio Costa, diretor da Divisão de Estudos e Tombamento do IPHAN entre 1946 e 1972. Fonte: **Fig. 1.1** Revista do..., 1937; **Fig. 1.2** Pessoa, 2004.

e a maior autoridade de tal grupo se sintetizava na figura do mais destacado daqueles “arquitetos de renome internacional” mencionados por RMFA: Lúcio Costa que, desde 1946 até 1972, seria o diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do IPHAN (DET)¹³ e

¹² Chuva explica que o IPHAN era organizado em duas divisões, que constituíam a sua ‘área central’, denominada então genericamente de Seção Técnica. Eram elas: a Divisão de Estudos e Tombamento (DET) e a Divisão de Conservação e Restauração (DCR).

A DET era dirigida pelo arquiteto Lúcio Costa, e subdividida em Seção de Arte, chefiada primeiro pelo arquiteto Alcides da Rocha Miranda, depois substituído por Edgar Jacinto e Lygia Martins Costa, e Seção de História, chefiada por Carlos Drummond de Andrade. Já a DCR foi dirigida pelo arquiteto Paulo Thedim Barreto, primeiro, e por Renato Soeiro, depois, e subdividida por sua vez em Seção de Projetos, chefiada pelo arquiteto José de Souza Reis, e Seção de Obras, chefiada durante um tempo por Soeiro (CHUVA, 2009, p. 176-177).

¹³ A Divisão de Estudos e Tombamentos (DET), uma das divisões nas quais seria dividido o IPHAN pelo Decreto-Lei n. 8.534, manteve tal denominação até 1976, quando foi aprovado o novo Regimento Interno do órgão de preservação (Portaria n. 230). Sua responsabilidade era dividida em duas Seções, a de Arte e a de História, as quais eram encarregadas do inventário, proposição de tombamento e indicação de restauração dos diversos bens móveis e imóveis de interesse para a instituição (THOMPSON, 2009, p. 85).

definidor das principais diretrizes relacionadas à seleção do patrimônio dentro da instituição, sempre apoiado por seu chefe o diretor RMFA.

Nos discursos construídos e chancelados pelo órgão federal de preservação, os bens de “excepcional valor artístico” eram organizados em três categorias: arte erudita (que incluía os monumentos arquitetônicos dos séculos XVI, XVII e XVIII e as obras de pintura e escultura integradas a eles, bem como as pinturas de cavalete posteriores à independência nacional), as artes aplicadas e as obras de arte popular (ANDRADE, 1939b, p. 28-29), e dentro do primeiro grupo a arquitetura assumia primazia. Seguindo esta linha de pensamento, no caso da produção artística mineira, RMFA raciocinava:

A pintura e a escultura antigas, no território mineiro, foram concebidas e executadas quase exclusivamente com destino à ornamentação dos edifícios religiosos e civis. As obras dos pintores e escultores do período colonial, em Minas Gerais, ainda quando móveis em si mesmas, não se podem considerar, portanto, como produções artísticas independentes da espécie particular dos recintos a que se tinham que aderir, para efeito ornamental da obra arquitetônica [...] (ANDRADE, 1969b, p. 21-22).

Para corroborar tal afirmação de dependência, o diretor citava Germain Bazin, “eminente historiador e crítico que observou com fundamento as manifestações barrocas da arquitetura do Brasil”, cujas apreciações eram uma “síntese” da evolução das formas na arquitetura religiosa da região de Minas Gerais:

A arte da talha submete-se à arquitetura, graças ao gênio de um homem que pratica com igual talento uma e outra; as divergências entre o escultor e o arquiteto apagam-se; na totalidade de seu ser, o monumento apresenta-se, pois, com uma unidade perfeita e até os mínimos entalhes da madeira dourada são ordenados com o mesmo ritmo que comanda o garbo da fachada e o movimento das torres (BAZIN, apud ANDRADE, 1969b, p. 17).

No mesmo texto, e assumindo as palavras de Bazin, RMFA separava e confrontava a pintura com a arquitetura e a escultura, “o gosto dos pintores, de uma parte, e o gosto dos arquitetos e entalhadores, de outra parte”, e reforçava a unidade destes últimos: “as divergências entre o escultor e o arquiteto apagam-se”, ressaltando desta forma Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, arquiteto-escultor, síntese da brasilidade para o órgão e objeto privilegiado dos trabalhos de pesquisa do IPHAN. A pintura, ao mesmo tempo, era relegada a outro patamar hierárquico – segundo o diretor “a obra dos pintores foi acessória à dos arquitetos” considerando a pintura como “produção de arte subsidiária” – mas ela, ainda, podia ser redimida pelo Aleijadinho, já que “a pintura assumiu em Minas Gerais tamanha

importância na segunda metade do século XVIII, como elemento essencial do estilo arquitetônico daquele mestre” (ANDRADE, 1978, p. 182). Através dessas ideias, fica evidente que embora nas manifestações de RMFA (1939b, p. 28-29) não parecesse existir uma preponderância de uma arte sobre as outras, finalmente a supremacia da arquitetura ecoava a posição hegemônica dos arquitetos na instituição, destacando-se o princípio modernista de integração das artes.

Todavia, apesar de definida como “acessória”, se comparada com a arquitetura, documentos localizados em Minas Gerais por colaboradores do IPHAN¹⁴ fundamentaram as pesquisas sobre pintura que derivaram em textos sobre o assunto assinados por alguns deles ou por RMFA¹⁵. Nestes trabalhos, mostra-se um mapeamento dos pintores que trabalharam na região, destaca-se uma preocupação tanto em identificar obras que pudessem ser definidas como “eruditas”, isto dentro do ensejo de introduzir o Brasil dentro do concerto das nações cultas europeias detentoras desse tipo de obras, quanto em fixar as possíveis influências de uns artistas sobre outros, tentando determinar a constituição de “escolas” nacionais de pintura, esclarecendo o diretor que dita identificação fora o objetivo que norteara algumas pesquisas mais aprofundadas sobre o assunto. A mencionada historiadora alemã, Hanna Levy, também realizaria sua contribuição sobre a pintura do Rio de Janeiro, tendo como objetivo contribuir para definir a “significação particular e a verdadeira posição (artística e histórica) da pintura fluminense” (LEVY, 1942, p. 77) dentro do sistema mais amplo da pintura do país. A preocupação em definir a existência de “escolas” regionais e a influência que elas poderiam ter tido sobre a produção artística de outras regiões do Brasil visava colocar em diálogo obras de diversa procedência regional com o intuito de estabelecer uma teia que assumisse um caráter nacional.

Continuando a análise das pesquisas incentivadas pelo órgão, em relação às talhas e esculturas, as preocupações do IPHAN centraram-se preponderantemente na produção do Aleijadinho. Neste sentido, RMFA advertia sobre a polêmica suscitada por Feu de Abreu, antigo diretor do Arquivo Público Mineiro, que criticava a atribuição ao artista de Minas Gerais de numerosas talhas e esculturas, “sem a menor consulta às fontes fidedignas, com feição de apologia indiscriminada” (ANDRADE, 1948, p. 132). Ante tal circunstância, ter-se-ia iniciado sob indicação de Abreu um

¹⁴ Os já mencionados Luiz Jardim, Antônio Ferreira de Moraes, Manuel José de Paiva Junior e José Higino de Freitas, e ainda Geraldo Dutra de Moraes e José Maria Fernandes (ver biografias no anexo A).

¹⁵ Por exemplo, Luiz Jardim escreveria, entre outros, o artigo: A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 63-102, 1939.

[...] novo período nos estudos a respeito de Antônio Francisco Lisboa [...] com fundamento numa sucessão extensa de obras comprovadamente de autoria do Aleijadinho e executadas em datas conhecidas, [o que tornou] praticável a apuração de outros trabalhos que ele houvesse executado e dos quais não restasse registro histórico fidedigno (ANDRADE, 1948, p. 132-133, grifo nosso).

No texto citado, RMFA enumerava os pesquisadores que ele mesmo convidara para ampliar tais pesquisas, entre eles Zoroastro Passo e Francisco Antônio Lopes, cabendo lembrar que encarregou Lúcio Costa e a funcionária do IPHAN Judith Martins de realizar estudos sobre o Aleijadinho, que resultaram em artigos publicados na revista da instituição, e na reedição do livro *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*, de autoria do bisavô de RMFA, Rodrigo Bretas de Andrade. Esta reedição, publicada como o número 15 da *Série Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vinha com notas explicativas elaboradas por Judith Martins, sendo desta forma chancelada pelo órgão.

Lourival, Lourdes e o filho Lucio, com Lemos (à esq.), em Paris, 1963

Na **Fig. 1.3** Lourival Gomes Machado com a mulher, Lourdes, e o filho, Lúcio, em Paris (1963). Gomes Machado criticou positivamente o trabalho do IPHAN e do restaurador Edson Motta. **Fig. 1.4** Robert C. Smith, embaixador da “Boa Vizinhança”, na igreja da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, Bahia. Gomes Machado e Smith foram alguns dos “doutos” que reforçaram a autoridade do IPHAN. Fonte: **Fig. 1.3** Folha de São Paulo, 2014; **Fig. 1.4** Reis Filho, 2012.

Já os bens móveis da época da colônia eram destacados pelo IPHAN como artes menores, e seu conjunto contemplava uma ampla variedade de artes aplicadas, da ourivesaria

à cerâmica, sobressaindo entre elas o mobiliário. Reconhecendo como referência as contribuições realizadas por estudiosos próximos ao órgão, como Dom Clemente da Silva Nigra¹⁶ e José Wasth Rodrigues que pesquisaram acerca destes bens, o IPHAN considerava que fazia sua colaboração através do trabalho de Lúcio Costa sobre mobiliário brasileiro¹⁷ e o de Levy sobre retratos, do membro do Conselho Consultivo Afonso Arinos de Melo Franco a respeito do desenvolvimento material do Brasil¹⁸ e de peritos de belas-artes do órgão como Hércia Dias¹⁹.

Cogitamos que este importante investimento em pesquisa esteve atrelado à responsabilidade do IPHAN quanto à autenticação e identificação de obras de arte. Essa atribuição estava estipulada no decreto-lei n. 25, por apresentar-se esta instituição ou “perito em que o mesmo se louvar” (BRASIL, 1937b), como legítimos especialistas na matéria²⁰. A ideia de que “estudiosos pertencentes à instituição ou ligados a ela” possuíam um critério técnico, apurado, capaz de examinar e definir a autenticidade de monumentos, pinturas e esculturas foi detectado em artigos jornalísticos e em entrevistas realizadas com RMFA, e a determinação da autenticidade vinculava-se ao intuito de ratificar determinado patrimônio como verdadeiramente nacional. Ao mesmo tempo promovia também a colocação das obras de arte em um circuito de discussão que não envolvia apenas seus valores simbólicos e estéticos, mas econômicos, ao propiciar com sua valorização sua introdução em um incipiente sistema de comercialização, controlando a sua circulação.

Com base nos estudos documentais e na análise “acurada” de obras de arte, a instituição pretendia realizar um trabalho crítico de atribuição de autoria, no qual o IPHAN estivesse capacitado não apenas para perceber as características positivas do trabalho dos artistas, mas também as “suas próprias baldas”, quer dizer as imperfeições próprias do trabalho artesanal como sinais da mão do executor (ANDRADE, 1948, p. 134). Para a autenticação dos autores das obras arquitetônicas foram analisados tanto documentos escritos como “riscos”, ou desenhos de projetos de autoria já comprovada, alguns localizados e

¹⁶ Por exemplo, os textos de Dom Clemente, *Os dois grandes lampadários do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, Revista do Patrimônio, n. 5, 1942 e *A prataria seiscentista do mosteiro de São Bento*, Revista do Patrimônio, n. 6, 1943.

¹⁷ Lúcio Costa publicara, no número 3 da Revista do Patrimônio, 1939, o artigo *Notas sobre a evolução do Mobiliário Luso-Brasileiro*, mas também tratava de bens integrados à arquitetura no texto *Arquitetura jesuítica no Brasil*, no número 5 da mesma revista.

¹⁸ MELO FRANCO, Afonso Arinos de. *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*. Publicações do SPHAN, 1944.

¹⁹ No número 3 da Revista do Patrimônio, de 1939, Hércia Dias publicava *O mobiliário dos Inconfidentes*.

²⁰ O decreto-lei 25 estipulava que qualquer “antiguidade, obra de arte, manuscrito, livro raro” que se pretendesse vender devia previamente ser autenticado pelo IPHAN ou por indivíduos indicados por ele. Estes últimos, segundo o que estipula o artigo 28 do citado decreto-lei, exerciam o cargo de “peritos” (a definição deste cargo será tratada no capítulo 3 deste trabalho).

estudados pelo diretor da DET, Lúcio Costa, que subsidiaram as análises com base na comparação estilística²¹. Quando os documentos não eram suficientes, ou simplesmente não eram localizados, eram “os subsídios que a própria edificação oferece” (ANDRADE, 1943, p. 104) os analisados, para estabelecer a identidade do autor, cabendo destacar aqui que para isto se requeria um especialista capaz de fazer essas leituras. Por exemplo, para definir a autoria da igreja do Outeiro da Glória no Rio de Janeiro e concluir “ter sido o trabalho [de construção da igreja] executado sob as vistas de um técnico mais metuculoso do que acostumavam ser os antigos mestres do ofício” (ANDRADE, 1943, p. 104, grifo nosso), foi necessário realizar o levantamento planimétrico do edifício, além da análise das “características dos elementos construtivos e ornamentais da igreja”, tarefas que requeriam uma preparação técnica específica, a de arquiteto.

Sobre a identificação da autoria de pinturas, o método aplicado às obras de arte mineiras pretendia-se basear, mais uma vez, na análise de documentos, mas, apesar da extensa pesquisa promovida pela organização, tal identificação tinha sido praticamente impossível. RMFA salientava que, embora os estudiosos, aos quais o IPHAN solicitara uma pesquisa documental, tivessem detectado o trabalho de 14 artistas na região de Minas Gerais na primeira metade do século XVIII, e mais 31 na segunda metade, eram poucas as obras pictóricas de autoria indiscutível, indicando que as pesquisas tinham se aprofundado apenas em relação a alguns artistas e obras de destaque. Outro tanto aconteceu com a pesquisa realizada por Hanna Levy sobre a pintura no Rio de Janeiro, na qual a historiadora apontava a impossibilidade de realizar análise estilística para atribuir autoria pela insuficiência de documentos e de outros meios através dos quais pudesse identificar com certeza uma obra que permitisse realizar a consequente comparação²². Levy teria sido a responsável pela pesquisa histórica na instituição federal de preservação do patrimônio entre os anos 1940 e 1947 (BELOW, apud NAKAMUTA, 2010, p. 29), sendo entre os colaboradores do IPHAN quem

²¹ Cabe indicar que se a comparação estilística foi considerada altamente confiável no caso das pinturas e esculturas – e foram utilizados métodos de análise bastante respeitados como o *Método Fogg*, desenvolvido pelo museu universitário do mesmo nome em Harvard, de que trataremos no capítulo 2 –, no caso da identificação de autoria de arquitetura e dos bens integrados a ela devia ser aplicada com maior parcimônia por ser a produção arquitetônica resultado de trabalhos coordenados de ofícios diferentes, nos quais trabalhavam artífices de especialidades várias, não ficando muito claros, às vezes, os limites da intervenção de cada um.

²² Nos seus artigos, publicados na *Revista do Patrimônio*, Levy fixou quais seriam as fontes necessárias para o estudo da História da Arte, elencando-as exaustivamente, reconhecendo a necessidade de sistematizar essas fontes, afirmando também que comparações entre obras diversas permitiriam suprir a falta de documentação em relação a muitos bens culturais; também salientava que a análise pormenorizada dos documentos contribuiria tanto para a identificação da autoria das obras, quanto de possíveis escolas de pintura. Para isto era indispensável a consulta de registros pertencentes à Igreja Católica para localizar dados biográficos relativos aos autores e outras documentações pertinentes, como contratos que envolvessem artistas que tivessem executado serviços para igrejas ou irmandades (1940, p. 181-192; 1942, p. 7- 80).

contava com os recursos formativos e intelectuais que podiam imprimir uma metodologia científica à pesquisa²³. No entanto, a consciência em relação à importância da aplicação de um método confiável para definir os autores de pinturas, que deixasse de lado as apreciações subjetivas, também era demonstrada por RMFA. Como veremos no segundo capítulo de nosso trabalho, este orientara o pintor Edson Motta a aprofundar-se nesse assunto durante um estágio no FM de Harvard, nos Estados Unidos. Entretanto, Motta acabaria não monopolizando esta tarefa dentro da instituição, tendo-se dedicado principalmente a “fornecer a prova”, através de limpezas que promoviam a volta a um “estado original” que mostrasse os traços dos autores.

Além de RMFA e Lúcio Costa, nossa pesquisa identificou Lygia Martins Costa (LMC) como um dos funcionários do IPHAN que realizava atribuições de autoria de obras de arte. Formada museóloga no Museu Histórico Nacional, conservadora do MNBA a partir de 1940, LMC foi integrada ao quadro do IPHAN em 1956, quando passou a ser conservadora dos museus do órgão. Desde 1966 ficou encarregada da Seção de Artes subordinada à DET, e substituiria Lúcio Costa na direção desta última de 1972 até 1980, e, aposentada, ainda seria bastante consultada pelo órgão para dirimir dúvidas. Como exemplo das atribuições que realizou sobre a autoria de pinturas, podemos resgatar suas manifestações sobre telas de origem portuguesa localizadas na capela-mor da Matriz de São João del-Rei. Estas, efetivamente confirmadas por documentos como provenientes da metrópole, abriam, segundo LMC, pela “carência de condições essenciais de estudo”, espaço para a “especulação” de sua origem, indicando, não obstante, que elas poderiam ter sido executadas por Francisco Vieira de Matos, o Vieira Lusitano (COSTA, 2002, p. 339- 342).

Neste caso, para definir sua atribuição, a museóloga recorria à comparação das características formais da obra de vários pintores portugueses que atuaram contemporaneamente à encomenda realizada pela Matriz de São João del-Rei, entre eles Vieira Lusitano. Depois de organizar as características de trabalho de todos eles, baseada em estudos de especialistas na arte metropolitana, através da “observação cuidadosa” das raras reproduções que a seu dispor tinha dos artistas portugueses, e “articulando essas observações pessoais com os comentários daqueles que privaram ou privam com as obras de arte do período”, se permitia LMC excluir “progressivamente, os [artistas comparados] que não

---

²³ Ao retirar-se do IPHAN, passou a dedicar-se ao ensino da História da Arte nos Estados Unidos, na *Nova Escola de Estudos Sociais* de Nova Iorque (NAKAMUTA, 2010, p. 25), deixando pelo menos no IPHAN a inquietação sobre o caráter científico que devia imprimir-se à pesquisa dedicada ao patrimônio e sobre como tais bens eram portadores de valores múltiplos (históricos, estéticos e documentais).

resistiram à operação” (COSTA, 2002, p. 341, grifo nosso), e, descrevendo a obra de Vieira Lusitano como marcada “por seus dotes como desenhista”, reconhecia o seu desenho, “acurado, forte, realista”, na obra albergada na igreja mineira. Contudo, a museóloga admitia não ter condições para chegar a uma atribuição segura, indicando que por isso “oferecia” a análise por ela realizada à crítica dos historiadores da arte para que a confirmassem ou refutassem.

Já na atribuição de autoria a obras de talha, foram também a pesquisa documental, já mencionada, mais a análise de composições secundárias as norteadoras da identificação dentro do órgão, tendo-se localizado o trabalho conjunto de peritos em belas-artes, como Eduardo Tecles, com indivíduos “autorizados”, como Lúcio Costa. O exame dos detalhes, dos defeitos e das minúcias compositivas permitia a Costa identificar, por exemplo, “talvez a primeira escultura de pedra-sabão” do Aleijadinho e as bases referenciais que podiam ter inspirado suas “principais composições de arquiteto, entalhador e estatuário” (ANDRADE, 1964a, p. 171). No caso da obra do Aleijadinho, o procedimento usual era a comparação da obra que se queria identificar com uma série de peças modeladas nos originais de esculturas efetivamente atribuídas a esse artista. Este procedimento, realizado com cópias obtidas por Tecles, permitia, segundo o diretor do IPHAN, uma análise que “não deixa a menor dúvida a respeito da autoria” (ANDRADE, 1947, p. 131). Se, contudo, era Eduardo Tecles quem fornecia a prova, era o arquiteto quem dava a palavra final, depois de fazer “um estudo atento” – Lúcio Costa se sentia habilitado para dirimir as dúvidas sobre arquitetura e talha, elementos considerados indissociáveis, sobretudo, quando o autor era o arquiteto-escultor Aleijadinho.

Por sua vez, LMC, questionada por nós se era parte de seu trabalho no órgão definir a autenticidade de obras de arte, fez questão de frisar a dificuldade em estabelecer sem equívoco a origem de qualquer tipo de expressão artística, indicando ter realizado “atribuições”, não laudos. Constatamos que, efetivamente, deu seu parecer sobre possíveis autorias de esculturas e talhas, algumas vezes, senão com certeza absoluta, com bastante ênfase. Considerada como especialista na obra do Aleijadinho (CORSINO, 2002, p. 10), LMC foi uma das proponentes da realização de um inventário geral da produção deste artista, e também promotora e colaboradora de diversas exposições que o tiveram como assunto, contribuindo para a construção do mito do artista mineiro como síntese da gênese criativa do Brasil, e, com essa autoridade, referendava as autenticações da tarja do arco-cruzeiro da

capela-mor e de um anjo tocheiro da igreja do Carmo, de Ouro Preto²⁴, cujas atribuições tinham sido realizadas pelo órgão anteriormente à sua incorporação ao instituto. Advertindo que, em ambos os casos, não existiam documentos que dessem fé sobre quem era o autor dessas peças, Lygia Martins Costa passava a justificar a atribuição delas ao Aleijadinho com erudição, convocando outras obras efetivamente adjudicadas ao artista mineiro para apoiar seu parecer, utilizando, no caso do anjo, palavras com forte apelo figurativo e sensorial que permitem materializar a escultura no pensamento:

Embora uma figura alegórica, que portanto não reclamava o potencial expressivo de seus trabalhos religiosos, os demais característicos seus estavam ali. Desde a cabeça. Nas feições bem definidas – nos olhos grandes com seu amendoado peculiar; nariz e boca de desenho fino, porém marcados; queixo forte; orelhas com brinquinho como nas samaritanas do púlpito do Carmo de Sabará e da fonte do Seminário Menor de Mariana; no modelo do rosto e do pescoço. Sua presença estava ainda registrada no penteado *sui generis* do coque enrolado alto que se deixa cair sobre as costas, nos cachos miúdos que rematam a nuca, no topete à frente e na mecha que escapa em vírgula sobre a testa; todos presentes também nas ditas samaritanas.

Traía-o ainda o modelado dos braços e das pernas. Pernas de joelhos robustos, que sustentam o corpo e pisam; braços roliços, que seguram um elegante lampadário, de um lado, e de outro um escudo extremamente fantasioso, que o artista, a partir do altar de São Francisco de Paula, na Matriz de Caeté, por várias vezes usou na década de 70. Mãos femininas, tratadas com graça e sensualidade tátil, como as da Nossa Senhora do lavabo da sacristia (COSTA, 2002, p. 213).

Uma materialidade que, se bem não podia ser inequivocamente atribuída ao Aleijadinho, parecia justificada pela comparação estilística e por documentos que, “por vias transversas”, indicavam que, pelo menos, Antônio Francisco Lisboa tinha trabalhado para a igreja entre 1807 e 1809, situação pela qual se poderia cogitar que fosse o autor procurado.

A preocupação pela preservação dos bens móveis era manifestada desde as primeiras décadas do século XX por organizações internacionais e já tinha sido levantada por brasileiros destacados no âmbito cultural na década de 1920²⁵. Por exemplo, no Brasil, José Mariano defendia a criação de museus públicos com fins de educação e proteção do patrimônio (PINHEIRO, 2011, p. 254) e na *VII Conferência Pan-americana de Montevideu*, 1933, era

²⁴ No caso da tarja da igreja do Carmo, LMC remetia-se à atribuição feita no texto *Subsídios da Obra de Manuel Francisco Lisboa*, de autoria de Judith Martins, no qual a secretária de RMFA mencionava que Lúcio Costa tinha “identificado” a intervenção de Antônio Francisco Lisboa em alguns setores da igreja (entre eles o arco-cruzeiro onde se localiza a tarja em questão), edifício riscado originalmente por seu pai (MARTINS, 1961, p. 137). Já o anjo tocheiro foi posteriormente conduzido ao Museu dos Inconfidentes em Ouro Preto.

²⁵ A evasão de obras de arte no Brasil e a preocupação por esta situação foi detectada na década de 1920 por Maria Lucia Bressan Pinheiro e analisada no capítulo 7 do seu livro *Neocolonial, Modernismo e preservação do Patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil* (2011).

adotada uma resolução para proteção de bens móveis, na qual se consignava um “tratado multilateral”, cujos signatários se comprometiam a controlar a importação e exportação de “monumentos móveis” da época pré-colombiana, colonial, republicana e posteriores (GONZÁLEZ, 1957, p. 363-364)²⁶. Também, em nível mundial, podemos citar os conceitos vertidos pela UNESCO na convenção de Haia de 1954, evento no qual se incluíam claramente os bens móveis dentro dos bens culturais: “las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos” (UNESCO, 1954), e se indicava como esses mesmos bens deviam ser protegidos em caso de conflito armado. Posteriormente, durante o ano 1964, houve uma chamativa ênfase da Organização das Nações Unidas com a preservação deles: a *Recomendação de Paris da 13ª Sessão da Conferência Geral das Nações Unidas* reforçava a necessidade de proteger esse tipo de patrimônio, manifestando a preocupação com a importação e exportação dos bens culturais e indicando a necessidade de programar mecanismos de controle eficaz tais como inventários e sistemas de identificação nacional. Três anos depois, nas Normas de Quito, se especificaria a necessidade de redigir um novo tratado interamericano que fosse “capaz de proteger de maneira mais ampla e efetiva essa parte importantíssima do patrimônio cultural do continente” (NORMAS de Quito, 1967); recomendando-se especificamente aos Estados-membros da OEA a adoção de medidas para desestimular o comércio ilegal de bens móveis e promovendo a restituição daqueles adquiridos por meios ilícitos.

No contexto de criação de mecanismos de proteção, outras das ações eficazes, realizadas pelo IPHAN em prol dos bens móveis do Brasil durante a primeira década de trabalho, foram as tarefas vinculadas à organização de museus: desde a criação dos museus da Inconfidência (1938), das Missões (1940) e do Ouro (1945) às colaborações com os museus Nacional e Histórico Nacional para “o enriquecimento de coleções, remodelação de aparelhamento, restauração de material e [...] expansão das atividades culturais” (ANDRADE, 1940, p. 37) e com projetos que não saíram do papel como o “Museu de Moldagens”, destinado a abrigar os modelos realizados pelo perito em belas-artes Eduardo Tecles sobre originais das esculturas do Aleijadinho.

---

²⁶ O tratado, subscrito finalmente em abril de 1935, foi assinado pelo Chile, Equador, Salvador, Guatemala, Nicarágua e Panamá. Posteriormente o Uruguai também aderiu a ele. Definia a necessidade de realizar controles alfandegários e a colaboração dos ministérios de relações exteriores de cada um dos países para evitar a evasão de bens susceptíveis de traslado.

Fig. 1.5 Lygia Martins Costa, museóloga e substituta de Lúcio Costa na direção da Divisão de Estudos e Tombamento, e na **Fig. 1.6** Tarja do arco-cruzeiro da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, MG, atribuída ao Aleijadinho pelo IPHAN. Fonte: **Fig. 1.5** Costa, 2002; **Fig. 1.6** Costa, 2002.

Se a importância dos museus logo foi percebida pelo IPHAN como indicam as datas de criação dessas entidades sob sua égide, seu interesse no assunto foi reforçado pelos contatos estabelecidos com a UNESCO, especificamente com o Conselho Internacional de Museus (ICOM)²⁷, criado em 1946 e dedicado aos programas que envolviam aquelas instituições (CRUZ, 2008, p.7). O comitê brasileiro do ICOM foi fundado em 1948, sendo seu primeiro presidente Oswaldo Teixeira, naquele momento diretor do MNBA. RMFA, que o substituiria no cargo em 1953 (CRUZ, 2008, p. 11), organizou em 1956 o *I Congresso Brasileiro de Museus* com a colaboração de museólogos.

RMFA comentava que a participação dos arquitetos do IPHAN no primeiro congresso de museus tinha sido discreta nos “debates e deliberações”, embora tivessem concorrido em “número apreciável” (ANDRADE, 1956, p. 156). Expunha ainda que eles tinham participado com uma exposição de “trabalhos de arquitetura aplicada a museus”, entre eles “os projetos

²⁷ O ICOM é uma organização internacional não governamental de museus e de seus profissionais, o qual mantém relações formais com a UNESCO. Está comprometido com a conservação e manutenção do patrimônio natural e cultural do mundo, presente e futuro, tangível e intangível, tem a responsabilidade de informar à sociedade mundial sobre o assunto e tem estatuto consultivo no *Conselho Econômico e Social das Nações Unidas*. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/44/about-icom-cc/about-icom/>. Acesso em: 8 dez. 2014.

monumentais” para os museus de artes de Caracas, de Oscar Niemayer, e do Rio de Janeiro, de Afonso Eduardo Reidy (ANDRADE, 1956, p. 157), e “projetos menores” para outros regionais. Também realizaram uma exposição de fotografias de museus já construídos como o das Missões no Rio Grande do Sul, do “mestre Lúcio Costa” e os de Arte Popular e do Índio, em Recife e no Rio de Janeiro, respectivamente, mostrando que sobre este quesito os profissionais preponderantes na instituição não pretenderam ter ingerência direta, incumbindo o assunto a outros especialistas como LMC.

Dona Lygia, como era chamada na instituição, representaria o Brasil nas “Conferências Internacionais de Museus” promovidas pelo ICOM – Suíça (1956), Estados Unidos (1958), Alemanha (1968) – e esta participação foi complementada com reuniões no Chile (1972) e no Equador (1973) que abordavam a problemática dos museus latino-americanos. A museóloga se inseriria através delas na discussão sobre o perigo que sofriam os bens plausíveis de serem retirados das nações às quais pertenciam, sendo que, durante a década de 1960, se sentiria no Brasil a magnitude da atividade lucrativa envolvendo obras de arte que propiciava tal evasão, fato que foi explicitamente comentado por RMFA

A intensificação operada entre nós no comércio de antiguidades, sem embargo dos preços proibitivos com que se oferecem à venda as mercadorias de qualquer espécie nesse ramo de negócio, elucida por outro lado o valor das coisas antigas brasileiras de menor porte. Quem se decide a aliená-las presentemente não tarda a se arrepender, por se sentir lesado em face da valorização quase fulminante da cotação de tais artigos. Com efeito, parece que não há, na atualidade, aplicação de capital mais segura e lucrativa (ANDRADE, 1964b, p. 64).

A importância dos museus, embora não fosse nova, foi amplamente destacada na pauta das reuniões das Nações Unidas, vindo articular-se no Brasil com o intuito do IPHAN de proteger o patrimônio móvel de forma eficaz e integral. A divulgação feita por LMC das orientações da UNESCO sobre museus no Brasil se estendeu à sua participação nos Encontros de Governadores realizados em 1970 e 1971, em Brasília e Salvador²⁸, respectivamente, organizados pelo Ministro de Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, com a colaboração de Renato Soeiro, diretor do IPHAN desde 1967. No encontro de Governadores de Salvador, LMC apresentou uma comunicação que tratava da importância da criação de museus regionais para estimular a proteção dos bens móveis estaduais e locais, salientando que “cada

²⁸ Nestes eventos foram discutidas as responsabilidades que cabiam a outras instâncias do governo, além da federal, concernentes à preservação do patrimônio cultural. Destacava-se nessas oportunidades a viabilidade de aliar a preservação do patrimônio com o desenvolvimento pregado para o país à época.

estado e município detectando, especulando e preservando o seu patrimônio regional, estará conhecendo, assumindo e honrando legado seu, que é, ao mesmo tempo, patrimônio do país” (COSTA, 2002, p. 35). Na mesma ocasião defendeu a articulação entre turismo e patrimônio, salientando a importância das diversas esferas governamentais trabalharem complementando a ação federal com a orientação técnica do IPHAN²⁹.

LMC, de sua posição como colaboradora estreita, e posterior substituta de Lúcio Costa, pelo seu próprio interesse profissional, e como intermediária entre o ICOM e o IPHAN, teve um lugar de destaque para a valorização dos bens culturais no país. Em trabalho apresentado já durante o final de sua carreira no órgão federal de preservação do patrimônio, a museóloga descrevia como “até os anos 80” as categorias “bens móveis e imóveis” estabelecidas no Decreto-Lei n. 25 ainda persistiam, além de existirem outros elementos que, embora solidários à arquitetura, não teriam sido objeto das mesmas atenções dirigidas à arquitetura pelos responsáveis pelo patrimônio, por estarem ligados “às demais artes, em que poucos arquitetos se detêm”. LMC os destacava como aqueles componentes que, formando parte da arquitetura, por seu alto valor artístico muitas vezes eram separados de seu suporte arquitetônico passando a circular tanto em coleções de museus quanto de particulares, por meio do mercado de artes. Esta ‘nova’ categoria, denominada por LMC “bens integrados à arquitetura”, contemplava

Pintura de forros de paredes, e eventualmente de suas molduras esculpidas; dos retábulos de um modo geral e respectivos frontais; dos revestimentos azulejares ou esculpidos, totais ou enquadrados, internos e externos; do acabamento do arco-cruzeiro, tribunas e às vezes do supedâneo; dos púlpitos, pára-ventos e grades trabalhadas da nave e do corpo; das pias de batismo e de água-benta; das portadas e das portas elaboradas, internas e externas; das lápides tumulares gravadas ou relevadas; dos arcazes, lavabos, nichos e mobiliário embutido. E ainda, no exterior, de conjuntos escultóricos fixos, ornatos relevados, fontes, chafarizes, cruzeiros, pelourinhos, marcos, etc. (COSTA, 2002, p. 318-319).

Retomando as tarefas definidas pelo IPHAN para consolidar a proteção do patrimônio cultural brasileiro, cabe mencionar duas atividades, o inventário e o tombamento, que ficavam sob a guarda das duas Seções nas quais se dividia a DET, a de Arte e a de História. A primeira

---

²⁹ A importância que o turismo assumiria nas décadas de 1960 e 1970 como promotor da preservação do patrimônio cultural, e a análise de encontros internacionais e americanos que derivaram em normativas e projetos a esse respeito serão tratadas no capítulo 4 deste trabalho.

seção se ocuparia do inventário e do tombamento³⁰ de monumentos e de obras de arte. Já o setor de História se incumbiria destas tarefas em relação aos documentos.

Entretanto, ao mesmo tempo em que o inventário dos monumentos era reconhecido como uma das tarefas mais importantes por RMFA, e se perfilava “mais facilmente praticável a investigação ao seu respeito” (ANDRADE, 1939b, p. 29), o dos bens móveis, que parecia começar a concretizar-se com as primeiras tarefas destinadas a inventariar coleções existentes em museus, públicos e privados, com as iniciativas de Hanna Levy de identificar imagens localizadas nos monumentos fluminenses (NAKAMUTA, 2010, p. 33) e com a reivindicação de colaboradores como Mario de Andrade, em 1952, ainda não lograra ser consolidado:

[...] ocorrem dificuldades insuperáveis ao inventário da grande maioria dos bens móveis de valor histórico e artístico em poder de proprietários particulares, enquanto não se encontrariam tais embaraços para inventariá-los e tombá-los, eventualmente, em poder dos negociantes e agentes de leilões, pelas mãos dos quais, cedo ou tarde, a quase totalidade daquelas coisas acaba sempre por transitar (ANDRADE, 1952, p. 72).

A esperança manifestada por RMFA de conseguir pelo menos um inventário adequado dos bens móveis, que circulavam pelo incipiente mercado das artes, devia-se ao fato de o decreto-lei n. 25 estipular que os ‘negociantes’ deviam registrar-se na instituição, comprometendo-se a enviar ao IPHAN semestralmente uma lista dos objetos em seu poder³¹.

Todavia o inventário dos bens móveis em geral, apesar de várias vezes iniciado, mostrou ser um projeto de difícil efetivação que se arrastou dificultosamente não apenas durante a gestão de RMFA, mas também nas subsequentes. Como exemplo dos variados inventários que não se consolidaram por meio de um projeto sistemático, no já mencionado encontro de Governadores de Salvador em 1971, e já sob a direção de Renato Soeiro, foi apresentada por Luís Saia, chefe do 4º. Distrito do então IPHAN, São Paulo, uma proposta de colaboração do órgão com autoridades alfandegárias para fomentar a inscrição voluntária ou compulsória de obras de arte e de artesanato brasileiro, reforçando a obrigação, já estipulada no decreto-lei 25 de 1937, de que para qualquer tipo de transação comercial que envolvesse os

³⁰ De acordo com o Decreto de 1946, a Seção de Arte tinha a missão de propor “o tombamento dos monumentos e das obras de arte [...], indicar [aqueles] cuja reparação ou restauração deva ser incluída no plano anual de atividades da Diretoria ou realizada excepcionalmente em caráter de urgência” (DECRETO n. 20.303, apud ANDRADE, 1952, p. 84, grifo nosso); e a Seção de História da mesma Divisão devia “recomendar o tombamento dos manuscritos ou impressos assim inventariados e classificados quando satisfizerem as condições previstas” (DECRETO n. 20.303, apud ANDRADE, 1952, p. 86-87).

³¹ Segundo o artigo 26 do decreto-lei n. 25, “Os negociantes de antiguidades, de obras de arte de qualquer natureza, de manuscritos e livros antigos ou raros são obrigados a um registro especial no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cumprindo-lhes, outrossim, apresentar semestralmente ao mesmo relações completas das coisas históricas e artísticas que possuírem” (apud ANDRADE, 1952, p. 191).

bens mencionados se devia contar com um certificado de inscrição no Instituto do Patrimônio (COSTA, 2002, p. 299). Cabe destacar que este projeto pretendia dar continuidade às ações empreendidas pelo distrito paulista que tinham efetivado o inventário de milhares de peças de coleções da cidade de São Paulo até essa data; no entanto, até a aposentadoria da substituta de Lúcio Costa à testa da DET, ela definia o objetivo de concretizar os inventários como “lamentavelmente emperrado” (COSTA, 2002, p. 309), afirmação corroborada pelo fato de que só a partir da década de 1980 começaram a ser realizados trabalhos de inventários que tiveram maior continuidade (MOTTA & SILVA, 1998 p. 13).

Nesta última década mencionada, além de várias iniciativas práticas que objetivavam a implementação dessa ferramenta, foram realizados eventos, como seminários e cursos, voltados ao seu aperfeiçoamento. Deve-se destacar que esta situação positiva, foi propiciada pela disponibilidade de recursos procedentes de acordos estabelecidos pelo IPHAN, já na gestão de seu terceiro diretor, Aloisio Magalhães (1979- 1982), com a Fundação Vitae. Com esta parceria concebia-se o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI), projeto que passou a ser realizado sistematicamente pelo IPHAN em todo o país desde 1986.

Já em relação ao tombamento de obras de arte e de manuscritos, apesar de, desde o funcionamento experimental do IPHAN, em 1936, RMFA afirmar que “tudo será tombado paulatinamente, com o necessário critério de distinção e valor do que deva ser considerado parte integrante do patrimônio nacional” (ANDRADE, 1936c, p. 25), apenas três anos depois, em setembro de 1939, a tarefa se perfilava inviável conforme a declaração do diretor em palestra ministrada na Escola Nacional de Engenharia: “Em relação aos bens móveis de interesse histórico e artístico, o serviço não pode ainda iniciar sequer o seu tombamento sistemático” (ANDRADE, 1939a, p. 52).

Diante desta impossibilidade, RMFA invocou o artigo 1º do Decreto-Lei 25 que permitia tombamentos conjuntos:

Os bens móveis e imóveis a que a lei se refere, podem ser inscritos nos Livros do Tombo, segundo o artigo 1º, “separada ou agrupadamente”. Em separado é que se inscrevem geralmente as coisas tombadas. Mas as coleções constituídas de coisas de valor histórico, artístico, arqueológico ou bibliográfico são inscritas agrupadamente. Assim também os acervos de bens móveis de valor semelhante integrados em imóveis de interesse artístico ou histórico (ANDRADE, 1952, p. 68).

Dessa forma, segundo LMC, creditou-se que, “englobados sob a simples menção de ‘acervo’ ou ‘recheio’” (COSTA, 2002, p. 304) dos monumentos tombados, a proteção dos

bens móveis e integrados à arquitetura seria uma consequência lógica do tombamento dos edifícios que os abrigavam. No entanto, não é difícil deduzir que as ações concretas destinadas à proteção física do patrimônio, cujo ponto inicial era o tombamento, tenham derivado de uma eleição, que priorizou alguns bens em detrimento de outros, e isto, por parte dos profissionais arquitetos destacados na instituição diretamente responsáveis por estas tarefas. Enquanto Lúcio Costa foi chefe da DET tal favorecimento da arquitetura através do tombamento podia ser esperado: no entanto, durante a gestão de LMC como chefe dessa divisão (1972-1980) a situação não mudou substancialmente, como poderíamos esperar de alguém cujo objeto de trabalho era principalmente os bens móveis. Dos 84 tombamentos efetuados durante seus 10 anos de chefia, apenas 12 contemplaram bens móveis ou integrados, continuando-se a destacar os tombamentos de edifícios e aparecendo com maior força os relacionados a bens naturais ou paisagísticos. No entanto, consideramos que existiu por parte de Dona Lygia um trabalho de conscientização do valor dos bens móveis e integrados, que deu frutos. Por exemplo, a disposição de 13 de agosto de 1985 do Conselho Consultivo do IPHAN, determinando, no tombamento de obras arquitetônicas, a oficialização da inclusão automática dos bens móveis ou integrados a elas, que era realizada através da incorporação nos processos da seguinte nota “O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13/08/85, referente ao Proc. Administ. nº 13/85/SPHAN”, completando este instrumento administrativo: “O tombamento abrange a imaginária e alfaías”.

Cabe refletir aqui como o tombamento, como ato ‘performativo’ (FONSECA, 1998, p. 36), foi reconhecido como um rito de tal magnitude que acaba ele mesmo sendo entendido sinônimo de proteção do patrimônio no Brasil, obscurecendo as outras ações com as quais deveria formar parte de um processo amplo de valorização do qual aquele teria que ser o coroamento. No entanto, o tombamento constituiu-se, em palavras de Lúcio Costa, em um “privilégio” outorgado por aqueles que se consideravam capazes de reconhecer o valor, e, às vezes, em uma ação desesperada na tentativa de evitar a perda de um bem cultural; assim “a concentração de tombamentos de bens arquitetônicos foi um dado flagrante e já bastante conhecido, perfazendo um total no período [1936-1946, de maior concentração de tombamentos], de 93,76%” de todos os bens tombados (CHUVA, 2009, p. 206, grifo nosso). Honraria ou remédio, o tombamento era o produto de um posicionamento hegemônico dos arquitetos no órgão e, ao não ser aplicado direta e amplamente na proteção dos bens móveis e integrados à arquitetura, denota a insuficiência do IPHAN quanto à sua preservação,

conquanto o órgão tenha aplicado recursos importantes para a pesquisa e até para a restauração desses bens.

A restauração da arquitetura, principalmente religiosa, foi uma rotina privilegiada nos afazeres da fase inicial do IPHAN, o que implicou intervenções não apenas em edifícios, mas também em outros elementos que faziam parte deles, como portas, janelas, pisos, forros, talhas (de pedra e de madeira), pinturas. Documentos analisados indicam como foi usual a manifestação dos arquitetos quanto às decisões a serem tomadas em relação aos elementos integrados à arquitetura, especialmente de Lúcio Costa, que

[...] extrapolou o campo dos processos de tombamento, tendo também opinado em obras de restauração, construções novas, normas urbanísticas, enfim, em quase todas as questões do dia-a-dia de trabalho da repartição, de 1937 até sua aposentadoria em 1972, sendo eventualmente solicitado, praticamente até sua morte em 1998, sempre que as nossas dúvidas precisavam do amparo do seu conselho (PESSÔA, 2004, p. 11).

Segundo o Regimento Interno do IPHAN de 1946, tal atribuição não correspondia à divisão chefiada por Lúcio Costa, o que não impediu o arquiteto dar muitas vezes, como veremos, o veredito final. De fato, a intervenção física nos bens móveis e imóveis competia à Seção de Projetos da DCR, a qual devia “proceder [...] ao estudo técnico, prévio e pormenorizado, dos monumentos e obras de arte cuja reparação ou restauração deva ser incluída” assim como elaborar “especificações, orçamentos, e projetos definitivos” (DECRETO n. 20.303, apud ANDRADE, 1952, p. 87-88), e a Seção de Obras da mesma divisão devia executar “diretamente ou mandar executar quando for o caso, as obras de reparação e restauração de monumentos e obras de arte” (DECRETO n. 20.303, apud ANDRADE, 1952, p. 88). A tutela dos documentos em papel, por sua vez, competia à Seção de História, esta, sim, dependente da divisão chefiada por Lúcio Costa, que deveria “providenciar para a boa conservação adequada [sic] dos manuscritos e impressos de valor histórico existentes no país, indicando aqueles cuja reparação ou restauração deva ser incluída, [mandando] executar diretamente ou fazer executar, quando for o caso, os trabalhos de reparação e restauração” (DECRETO n. 20.303, apud ANDRADE, 1952, p. 86-87, grifo nosso). Mas os limites das responsabilidades de cada um dos setores foram mais idealizados que reais, obedecendo a uma hierarquia, esta, sim, real, em cujo topo se encontravam RMFA e o chefe da DET.

Chuva analisa os critérios defendidos por RMFA, sobre a restauração da igreja do Antigo Seminário de Belém, em Cachoeira, Bahia, em 1937, os quais podem ter norteados a

restauração de talhas de madeira e pinturas integradas, pelo menos nos primeiros anos de ação do IPHAN:

[...] os dourados que aí existirem deverão todos ser deixados como estão e não [serem] restaurados [madeiras das varandas (tribunas) da capela-mor e portas de acesso à sacristia][...][o púlpito] deverá apenas ser lavado, deixando-se a madeira seca ao natural, sem nenhum “tratamento”. Fazer o mesmo com as portas internas, enquanto as externas deverão ser tratadas com óleo fervido, mas sem igualar com extrato de noqueira [...]

O restabelecimento das pinturas dos altares e cantos (Sant’Ana e São Joaquim) é um princípio condenável. Convirá, no entanto, mandar fotografias desses altares.

A recomposição dos forros dos corredores laterais só deve ser feita se for imprescindível à respectiva conservação [...]

A balaustrada de jacarandá (século XVIII) poderá ser encerada e não envernizada [...] - retirar caiação dos nichos no fundo da capela-mor (se forem de pedra) para formarem conjunto com os degraus.

A “proteção e conservação de peças de arte” não deve ser feita – por pior que seja o estado dos antigos douramentos e pinturas.

É preciso compreender que uma porta pintada a óleo é uma coisa “ordinária”. Deixando-se a madeira limpa e sem qualquer tratamento, ela ganha 100%. Principalmente ao lado das pinturas apagadas, dos dourados gastos e sem brilho, e do jacarandá apenas encerado. Tudo limpo, mas velho – velho de verdade, e valorizado pelo branco das paredes, estas sim bem caiadas (ANDRADE, apud CHUVA, 2009, p. 345).

A forma de proceder descrita indicaria, segundo Márcia Chuva:

[...] a descrição criteriosa e técnica de Rodrigo Melo Franco de Andrade do método que deveria ser utilizado no tratamento das peças de madeira do interior da igreja é surpreendente. Ela condizia, *stricto sensu*, com a ideia da conservação e da menor restauração possível ao se intervir no monumento (2009, p. 344).

Todavia consideramos que seria necessário analisar outras manifestações sobre as intervenções nos bens integrados à arquitetura, já que nos chama a atenção o pedido de RMA de realizar a prospecção dos nichos para determinar sua limpeza destinada a estabelecer a combinação deles com os degraus de pedra, ao tempo que orientava à caiação das paredes, indicando segundo nossa percepção que antes que a intenção de uma intervenção mínima existiria o objetivo de localizar uma imagem desejada. Seguindo esta reflexão, nos perguntamos o que significava “lavar” as varandas da capela-mor e as portas de acesso à

sacristia: se o objetivo era segundo palavras de RMFA deixar “a madeira seca ao natural”, não significaria esse procedimento limpar essas peças de possíveis restos de camadas de tintas agregadas em tempos posteriores? Entretanto, sim, parece firme nesta intervenção o critério de RMFA de não permitir a restauração de pinturas que eram consideradas obras de arte.

Dois anos depois, quando o assistente regional na Bahia, o historiador da arte Godofredo Filho, solicitava definições sobre como proceder nas obras da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, Bahia, em 1939, eram os arquitetos da Seção Técnica Paulo Thedim Barreto e José de Souza Reis, que se manifestavam sobre como realizá-las (CHUVA, 2009, p. 348-353). Estes se inclinaram pela não intervenção nas pinturas indicando que a reconstrução da talha de madeira devia se restringir ao mínimo possível.

Duas décadas depois, no caso da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Tupiraçaba, 1954, em Goiás, Lúcio Costa ainda determinava: “Entendo que se deve recomendar ao responsável pelas obras o maior cuidado, a fim de *preservar sem benefícios ou retoques* a graciosa pintura ornamental do arco e dos retábulos” (COSTA, apud PESSÔA, 2004, p. 143).

Mas, em outras ocasiões, o IPHAN se deparou, no decorrer de seus trabalhos, com pinturas em igrejas que tinham sido bastante alteradas, possivelmente por devotos ou religiosos, e que mereceram uma avaliação negativa do órgão. No caso da igreja matriz de Santa Rita Durão, por exemplo, segundo RMFA, “a [pintura] do teto, em consequência de ter sido repintada sem o menor escrúpulo, por mão inábil, só se presta ao estudo do ponto de vista do partido adotado na composição, pois o próprio colorido do conjunto parece ter sofrido alteração brutal” (ANDRADE, 1978, p. 195, grifo nosso)³². Assim, quando se detectava uma intervenção que comprometia o valor “original” da obra, o diretor da DET não duvidava em determinar, como outra forma de entrar em sintonia com o “limpo e velho” preconizado por RMFA, uma intervenção de “reversão”, como no caso de imagens religiosas do Rio Grande do Norte, em 1962, que tinham sido pintadas pelos devotos. “Remover a pintura vulgar e não criar caso” (COSTA, apud PESSÔA, 2004, p. 186), expressão que denota como Costa considerava que a sua era a palavra final³³. Final, em alguns casos, mas não única, já que Levy levantava, desde a primeira década de trabalho do IPHAN, em um dos seus textos publicados na *Revista do Patrimônio*, a necessidade de compreender as obras de arte no seu valor documental, tanto que a historiadora se perguntava em relação à arquitetura:

³² Esta asseveração foi publicada em *A pintura colonial em Minas Gerais*, segundo Renato Soeiro, o último artigo escrito por Rodrigo Melo Franco de Andrade antes de sua morte.

³³ Se prestarmos atenção às datas das citações, verificaremos que as opiniões de Costa não se limitaram ao começo da ação do IPHAN, nem ao período prévio à ação de grupos dentro da repartição que se especializaram na intervenção em pinturas. O setor organizado por Motta, por exemplo, teve como início 1947.

Deverá o restaurador fazer desaparecer todos os acréscimos posteriores à época da primeira construção? Deverá conservá-los? A solução dependerá evidentemente do resultado obtido pela análise dos diferentes “valores” do edifício e ainda da atitude que o restaurador adotar em face do valor histórico, do valor artístico ou documentário do monumento (LEVY, 1940, p. 192).

Se a historiadora alemã conseguiu que estas observações fossem consideradas em algum caso de restauração de pinturas ou talhas durante sua estada no Brasil, lamentavelmente não encontramos informação. Acompanhando essas posições institucionais, poderíamos cogitar que se as talhas e pinturas não tinham razão de ser fora da arquitetura para a qual tinham sido concebidas, e arquitetos e entalhadores se confundiam, ficando a pintura em um patamar de importância inferior, mas essencial, seria lógico que os arquitetos da repartição fossem os indicadores de como agir materialmente sobre aqueles bens.

No entanto, ao reconhecer RMFA que “refazer ou recompor os dourados ou pinturas de peças antigas é difícilimo e quase sempre lamentável” (ANDRADE, apud CHUVA, 2009, p. 345), parece-nos indicar que algum tipo de restauração foi cogitado no período, ficando evidente a ausência de técnicos capazes para estes misteres no início das atividades do IPHAN. Percebe-se aqui uma brecha, um espaço de ação não absorvido pelos arquitetos que pode ter levado RMFA à inclusão de outros profissionais aptos para tomar decisões e intervir nos bens móveis e integrados à arquitetura, já seja para descobrir traços originais que tinham sido cobertos por camadas de pinturas no decorrer dos anos, já seja para manter sua materialidade e transmiti-los ao futuro.

1.2 O IPHAN e os artistas plásticos

Tendo estabelecido, nos parágrafos anteriores, a existência de lacunas na ação dos arquitetos do IPHAN durante a gestão de RMFA, as quais permitiriam a incorporação ao instituto de profissionais de formação diversa, convém aprofundar a relação estabelecida pelo órgão federal com os artistas plásticos, classe à qual pertenciam indivíduos que ali se dedicaram a tarefas restaurativas de bens móveis e integrados.

Localiza-se no depoimento de Judith Martins ao Projeto Memória Oral do IPHAN³⁴ a referência a uma ação, segundo ela, a primeira levada a cabo por um especialista de restauração de pintura no órgão federal de preservação. Trata-se do trabalho da artista brasileira Anita Orientar que colaborou com o IPHAN em duas ocasiões pelo menos: na restauração de painéis que compunham o retábulo da Igreja de São Lourenço dos Índios, em Niterói, e em telas procedentes do Mosteiro de São Bento de São Paulo, ambos os trabalhos do começo da década de 1940 (TOMPSON, 2009, p. 67). Segundo Judith Martins,

O primeiro serviço de restauro [...] foi feito por uma senhora estrangeira chamada Anita Orientar, que se apresentou aqui como restauradora. Dr. Rodrigo entregou-lhe a Igreja de São Lourenço dos Índios, em Niterói, para restaurar os painéis, que estavam repintadíssimos, horríveis. E ela fez até um serviço bem bonzinho. Ela tirou a camada de cima, e estava perfeita a camada de baixo. A de cima era um mostrengo – haviam repintado tudo (MARTINS, apud THOMPSON, 2009, p. 46).

Cabe destacar que, embora nascida na Bahia, Orientar tinha morado na Alemanha desde sua infância e, ao voltar ao Brasil em 1939, já havia se formado em Arte em Berlin, obtido um doutoramento em Filosofia também na Alemanha e desenvolvido trabalhos como pintora. Ela já havia efetivamente realizado restauração de pinturas em igrejas da Itália, quando se apresentou como restauradora ao diretor do IPHAN³⁵, e dele recebeu, em 1941, elogios em relação aos trabalhos efetuados nas telas do mosteiro beneditino de São Paulo a ela encomendadas³⁶. Desta forma parece que, se no final da década de 1930, o IPHAN indicava que não se devia intervir nas pinturas de autor integradas à arquitetura, a partir da década de 1940, essa postura teria se flexibilizado pela presença de pintores. Perguntamo-nos se existiria na instituição à época uma discussão sobre os critérios que deviam nortear as limpezas e os graus que elas podiam atingir, já que não localizamos documentos que testemunhem tal debate, apenas os chamados de atenção que Levy fazia sobre acréscimos na arquitetura.

³⁴ Lembremos que esta entrevista foi uma das poucas publicadas pelo IPHAN (ver introdução, p. 19).

³⁵ Além da colaboração de Orientar no sudeste do Brasil, outros indivíduos com formação em artes atuaram como restauradores na regional do IPHAN em Pernambuco. É o caso de José Ferrão Castelo Branco, que tinha realizado curso de modelagem, e começara a trabalhar no órgão em 1939, como artífice de manutenção, passando a coordenar posteriormente as obras de restauração da DCR no referido distrito. Sua área de trabalho abarcou desde o estado de Goiás ao sul até o Pará ao norte, destacando-se entre as ações sobre bens integrados as restaurações dos forros da igreja de Nossa Senhora do Carmo e da igreja do Rosário dos Pretos, ambas em Recife, e de azulejos (THOMPSON, 2010, p. 196-197).

³⁶ Sem poder estabelecer se existiram outros elementos que propiciaram o primeiro contato de Orientar com o IPHAN, valeria cogitar neste sentido a possibilidade de ter sido estimulado por outra especialista, igualmente como Orientar de origem alemã e judia, a já mencionada Hanna Levy, presente no IPHAN desde o final da década de 1930; também se sabe que, vinculada ao ambiente artístico carioca, Orientar participou, por exemplo, do XLVIII Salão Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro em 1942.

O vínculo entre os artistas plásticos e o órgão federal de preservação foi facilitado pelo fato de a lei 378, de janeiro de 1937, determinar que o IPHAN passasse a exercer funções que definiam questões importantes para a classe artística. O artigo 130 da citada lei estabelecia “Fica extinto o Conselho Nacional de Belas-Artes, **cujas funções passarão a ser exercidas pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e pelo Museu Nacional de Belas-Artes**” (BRASIL, 1937a, grifo nosso). As funções desse conselho eram, resumidamente, a organização do Salão Nacional de Belas-Artes³⁷ e a outorga dos prêmios estipulados pela exposição³⁸. Na ata da sessão inaugural do Conselho Consultivo do IPHAN, de 10 de maio de 1938, à qual assistiu o Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, consta o seguinte pedido de RMFA, presidente do conselho do instituto:

Como se tratava de assunto especializado, pedia permissão para indicar que as questões relativas ao Salão fossem confiadas a uma comissão composta pelos Srs. Profs. Corrêa Lima, Marques Junior, Carlos Leão e mais o Sr. Diretor do Museu Nacional de Belas-Artes, sob a presidência do presidente deste Conselho [quer dizer ele mesmo] (CONSELHO..., 10 de maio de 1938, grifo nosso):

Desta forma pode-se dizer que o IPHAN passou a controlar, por intermédio de seu diretor e conselheiros, certos aspectos do ambiente artístico do Rio de Janeiro, estabelecendo articulações com pintores atentos ao surgimento de possibilidades profissionais e de prêmios em um ambiente que, até finais da década de 1930, era dominado pela Escola Nacional de Belas-Artes e outros órgãos vinculados a ela e ao sistema de poder que esta propiciava. Existiu uma quase obsessão dos artistas que participavam do Salão Nacional de Belas-Artes pelos Prêmios de Viagem, ao País e ao Exterior, aí outorgados, o que se explica pelo fato de, à época, todo mecenato provir do governo: não existia outro incentivo à arte, como galerias e compradores regulares. Os artistas dependiam dos prêmios para serem reconhecidos, dedicando-se muitos deles ao ensino como meio de subsistência.

³⁷ Mostras de arte de caráter oficial, denominadas Exposições Gerais de Belas-Artes, aconteciam no Brasil desde 1893 (SALÃO DE 1904..., p.3, 1904) e, segundo decreto de 1911, incumbia à Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA) sua organização, sendo o Conselho Superior de Belas-Artes responsável pela outorga dos prêmios às diversas categorias que as formavam. Foi em 1933 que as Exposições Gerais se dividiram em duas seções e mudaram seu nome para “Salão Nacional de Belas-Artes e Salão Nacional de Arquitetura” (LUZ, 2002, p. 195-197).

³⁸ O Prêmio Viagem ao País, uma das distinções do Salão, permitia ao artista percorrer pelo menos 6 estados brasileiros durante um ano, exercitando nesse percurso sua arte (LUZ, 2002, p. 199). O Prêmio Viagem ao Estrangeiro foi criado juntamente com as Exposições Gerais, em 1894 (O PRÊMIO DE viagem..., p. 4, 1925) e era destinado a artistas “livres do país” durando dois anos. De forma diversa do que acontecia com os bolsistas que a ENBA mantinha durante um período de 5 anos no estrangeiro, o “Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, oferecido pelo Salão Nacional de Belas-Artes, deixava o artista livre para criar ou percorrer museus, enfim, aproveitar o prêmio para fazer o que desejasse” (O PRÊMIO DE viagem..., p. 4, 1925).

Além dos encargos em relação aos prêmios do Salão Nacional de Belas-Artes, o IPHAN realizou outras ações em favor da classe artística, diretamente relacionadas com suas atribuições precípuas: diversos concursos em nível internacional, nacional e regional eram promovidos pelo órgão a par da realização de exposições temporárias de obras de arte, assim como de publicações e quaisquer outros empreendimentos que visassem difundir, desenvolver e apurar o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional (REGIMENTO INTERNO DO IPHAN, apud CHUVA, 2009, 176).

Para ilustrar, em notícias de jornais da época, a instituição dirigida por RMFA aparecia colaborando de diversas formas com os artistas: em 1937, RMFA era membro da comissão que escolheria os artistas representantes do Brasil na Exposição de Artes de Paris (A ARTE brasileira..., 1937) e, em ata da 4ª Sessão Ordinária do Conselho Consultivo do IPHAN, sugeria-se que

[...] fossem tomadas as providencias adequadas para, em retribuição à iniciativa da Exposição de Arte Brasileira realizada em Buenos Aires, serem convidados os artistas argentinos a participar da Exposição Nacional de Belas-Artes, criando-se prêmios especiais para lhes serem conferidos, sob as denominações de prêmio Aleijadinho e prêmio Almeida Junior, respectivamente pelos melhores trabalhos de escultura e pintura (CONSELHO..., 10 de agosto de 1938).

E não apenas em escala internacional se promovia a ação artística: “O senhor RMFA, diretor do SPHAN, solicita aos autores das ‘maquettes’ apresentadas no concurso para a escolha do monumento a Francisco Manuel, autor do hymno nacional, retirá-las até o dia 3 do corrente da sala daquelle serviço” (MONUMENTO, 1941). E pelo menos uma das iniciativas estabelecidas pela Seção Paulista do órgão federal do patrimônio estimulou diretamente a consideração dos monumentos arquitetônicos por parte dos artistas:

Data de 1941 uma iniciativa do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, associado ao SPHAN, destinada a chamar a atenção para os monumentos locais. [...] Organizam um concurso em que o tema é a Capela de São Miguel e o conjunto de Embu³⁹. Os trabalhos são exibidos na Galeria Prestes Maia. O júri é formado por Mario de Andrade, então ligado ao Serviço do Patrimônio, além de Milliet e Bruno Giorgi. São concedidos dois prêmios em cada categoria, conquistados em desenho por Graciano, com a obra São Miguel e, em segundo, Lívio Abramo com Embu (LOURENÇO, 1995, p. 88).

---

³⁹ A matéria aparecia também na *Folha da Noite*: INAUGURADA a exposição de desenhos e guaches promovida pelo DEIEP. *Folha da Noite*, São Paulo, 7 ago. 1941. p. 2.

O concurso, divulgado através de vários meios jornalísticos, contou com a participação de 35 artistas plásticos autores de 68 obras ao todo, sendo as técnicas requeridas “desenho e guache” (EXPOSIÇÃO de desenho..., 1941). A participação de Lívio Abramo, um dos vencedores do concurso, é significativa por ser ele uma das peças-chave do contato do IPHAN com o Paraguai e da consequente fundação do Departamento do Patrimônio daquele país durante a década de 1960, a ser tratada no capítulo 5 deste trabalho.

A instituição também comprava pinturas, *O Estado de São Paulo*, em edição de 1944, noticiava, por exemplo, a aquisição pelo órgão, em leilão, de obras de Joaquim Figueiras da Família Artística Paulista⁴⁰ (JOAQUIM..., 1944, p. 3). Estas ações, que não eram de incumbência original do IPHAN, foram atribuídas ao órgão por “determinação superior”, segundo RMFA (ANDRADE, 1952, p. 98), e permitiram ao IPHAN posicionar-se positivamente no ambiente artístico do país.

Às ações do IPHAN em prol da classe artística, antes mencionadas, devemos agregar que Lúcio Costa, diretor da ENBA entre 1930 e 1931 e membro destacado do órgão, despertava as simpatias de artistas plásticos que não compartilhavam os critérios de ensino acadêmicos então vigentes, nem o sistema de outorga de prêmios do Salão Nacional, já questionados pelo próprio Costa quando dirigia a ENBA. Especificamente, contava com o reconhecimento de alguns membros do denominado Núcleo Bernardelli⁴¹, grupo do qual formavam parte Edson Motta e João José Rescala, artistas plásticos que se integraram ao órgão como Peritos em Belas-Artes durante a gestão de RMFA.

---

⁴⁰ Joaquim Lopes Figueira Jr. (São Paulo, SP, 1904- Ribeirão Preto, SP, 1943), escultor e pintor, artista próximo ao círculo do grupo *Santa Helena* e participante da *Família Artística Paulista*. Sua obra tratava das características da modernidade dos anos 30 e 40 (MAC Virtual). Disponível em:

<[http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/fap/artistas/figuei.html#/>](http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/fap/artistas/figuei.html#/). Acesso em: 6 jun. 2013. No citado leilão, Mario de Andrade também figurava como comprador. Lembremos aqui que além de incentivador da *Família Artística Paulista*, Mario de Andrade atuava no distrito paulista do IPHAN.

⁴¹ O Núcleo Bernardelli era uma proposta alternativa para pintores que trabalhavam e não podiam assistir ao curso integral da Escola Nacional de Belas-Artes (BOURDETTE, 1998, p. 408). Motta foi seu primeiro presidente (1931-1935) e Quirino Campofiorito o sucedeu (1935-1941), contando com a colaboração de orientadores ou professores como Bruno Lechowski e Manoel Santiago. A composição do Núcleo foi bastante heterogênea: Manoel Santiago, Edson Motta, João José Rescala, Ado Malagoli, Bustamante Sá, Bráulio Paiva, Expedito Camargo Freire, Quirino Campofiorito, Eugênio Proença Sigaud, José Pancetti, Yoshia Takaoka, Yuji Tamaki, Joaquim Tenreiro, Milton Dacosta e José Gomez Correia; artistas que não estiveram identificados por uma expressão de arte homogênea, mas por uma camaradagem que defendia entre outros objetivos a profissionalização da prática artística. A ação do Núcleo Bernardelli se confrontou com um sistema, o da ENBA, que era “[...] fundado em valores estéticos inmutables y apartados de la realidad social, transmitidos de manera verticalizada y arbitraria” (DE MACEDO, 2007).

A criação do Núcleo Bernardelli, em 1931, coincidiu com o curto período da direção de Lúcio Costa na ENBA⁴², e seus membros estavam inteirados das propostas de mudanças que estava vivendo a instituição⁴³ à época. Embora não tenhamos localizado interações entre Costa e o Núcleo Bernardelli, as declarações do seu primeiro presidente, Edson Motta, ao Jornal *O Globo* do Rio de Janeiro, em relação à discussão do novo regulamento para as Exposições Gerais de Belas-Artes, assunto de grande repercussão nos jornais cariocas dos primeiros anos da década de 1930, denotam o conhecimento da ação de Costa na Escola, bem como a posição do próprio Motta nessa querela que envolvia a definição de espaços de poder dentro do panorama das artes brasileiras:

Os artistas também deram, depois de 1930, seu grito renovador. Para a Escola de Belas-Artes foi um moço na idade e no espírito – Lúcio Costa. Trabalhou, fez coisas úteis. Organizou o Salão Revolucionário de 1931, que pôs pânico na velharia secular já desmemoriada do nosso ambiente artístico [...] (MOTTA, apud AGITA-SE..., 1933).

Tanto os membros do Núcleo Bernardelli quanto os modernos incomodavam o poder estabelecido, já que os primeiros se identificavam com a vontade de ruptura que existia na administração de Costa⁴⁴. Assim, não por acaso, vários membros do Núcleo Bernardelli continuaram participando dos concursos promovidos pela ENBA e obtiveram os máximos galardões do Salão Nacional, quando se realizava sob a égide do IPHAN: Edson Motta alcançou o Prêmio Viagem ao Estrangeiro em 1939; Rescala, o Prêmio Viagem ao País em 1937 e ao Exterior em 1943; já Ado Malagoli obteve ambos, em 1942 e em 1949, e José Pancetti e Milton Dacosta também foram premiados. Explica Luz que, apesar da aparente comunhão de ideias entre o Salão e a Escola Nacional de Belas-Artes, “a partir da década de 40, o Salão começava a consentir, oficialmente, com a tendência moderna, enquanto a Escola continuava a contender contra os modernos” (LUZ, 2002, p. 202). Tal mudança nos permite

---

⁴² Este arquiteto tinha sido designado para o cargo da ENBA por indicação de RMFA ao Ministro de Educação, Francisco Campos, e suas responsabilidades ficaram maiores com a dissolução, também em 1931, do Conselho Nacional de Belas-Artes. Costa determinou a formação de uma Comissão de modernistas para organizar o que denominou o “Salão Revolucionário” de 1931, promovendo a difusão dos artistas modernos e gerando como consequência uma reação negativa dos academicistas da ENBA (PINHEIRO, 2011, p. 218).

⁴³ Alguns dos fundadores do Núcleo Bernardelli, como Rescala, ter-se-iam inscrito no “Salão Revolucionário”, promovido por Lúcio Costa durante sua direção na Escola Nacional de Belas-Artes para expor artistas não consagrados nas exposições oficiais (MORAIS, 1982, p. 24).

⁴⁴ Os nucleanos, como eram conhecidos os membros do núcleo “[...] centraron sus ataques al foco neurálgico que sustentaba al academicismo en el País: Escuela, Salón y Consejo Nacional de Bellas Artes, instituciones que cercaban la dominación y legitimaban la marginación artística” (DE MACEDO, 2007), instituições também questionadas pela gestão de Costa.

refletir que a ingerência do IPHAN no campo artístico contribuiu para consolidar a transformação no Salão iniciada por Lúcio Costa no começo da década de 1930.

Fig. 1.7 Membros do Núcleo Bernardelli, Edson Motta, último sentado à direita; Ado Malagoli e João José Rescala, em pé, 2º e 4º da esquerda para a direita. Fonte: CDVM. ANS.

Dos nucleanos premiados, os três primeiros mencionados mantiveram, durante o usufruto de suas premiações, e depois delas, correspondência com RMFA, e tentaram ou conseguiram formar-se como restauradores nos Estados Unidos durante a década de 1940 (alguns deles diretamente estimulados pelo diretor do IPHAN), e também trabalharam ou pretenderam fazê-lo para o órgão de preservação.

O primeiro dos artistas do Núcleo Bernardelli que estabeleceu vínculo concreto com RMFA, João José Rescala⁴⁵, comentava que tinha sido o primeiro diretor do IPHAN quem o auxiliara a completar os trâmites da Viagem Prêmio ao País, realizada em 1938 a diversos estados do Brasil (RESCALA, 1988, p. 9). Durante o percurso, Rescala informava o órgão sobre o estado dos monumentos que observava nos seus deslocamentos, e enviou a Rodrigo RMFA um aviso do que estava acontecendo na igreja da Penha:

Em Vitória, eu fui pintar. Na igreja da Penha, eu soube que o padre estava reunindo uma porção de peças, pratarias, quadros, essas coisas, para vender a um antiquário. As peças não eram propriedade do padre, portanto não podia vender; nem sei se ele sabia que o Patrimônio tinha sido criado. Achei que devia telegrafar para o Dr. Rodrigo. Telegrafei e a coisa deu resultado. Ele tomou as medidas necessárias, e a venda foi impedida. Partiu

⁴⁵ A entrevista com Rescala, realizada durante o projeto Memória Oral do IPHAN- Pró- Memória, não foi publicada; por este motivo, esclarece-se que as interpretações da entrevista foram realizadas por nós, tentando nos apoiar em outros documentos que as referendassem. No caso do eventual apoio recebido por Rescala de RMFA para a sua formação como restaurador em Harvard que trataremos nas próximas páginas, a fonte é apenas esta entrevista, não tendo sido localizados outros documentos que a confirmem.

daí, na realidade, a vontade dele de que eu trabalhasse para o Patrimônio (RESCALA, 1988, p. 9).

Depois de seu regresso ao Rio de Janeiro: “Na segunda e na quarta reuniões do conselho consultivo (14 de junho de 1938 e 10 de agosto de 1938), o artista premiado José Rescala relatou as viagens que realizara pelo Brasil como consequência da premiação” (CHUVA, 2009, p. 243) e começaria a trabalhar para o IPHAN, contratado para registrar e fotografar monumentos no Ceará e em Goiás⁴⁶ (THOMPSON, 2009, p. 116). Posteriormente a esses trabalhos, Rescala passou a trabalhar como funcionário do Museu Histórico Nacional, apesar da solicitação que lhe fizera RMFA para continuar viajando para o órgão por ele dirigido. O caráter um tanto rebelde do pintor, expressado por ele mesmo no depoimento por nós analisado⁴⁷, e a informalidade de seu vínculo com o IPHAN, teriam levado Rescala a procurar outro trabalho.

Entretanto, o contato de Rescala com a instituição federal continuou, incentivado pelo fato de o artista obter o prêmio Viagem ao Estrangeiro, em 1943, distinção que acabaria cumprindo nos Estados Unidos em virtude da impossibilidade de estudar na Europa⁴⁸ (RESCALA, 1988, p. 18), sendo motivado por RMFA, segundo seu próprio depoimento, para se formar restaurador de obras de arte naquele país:

[...] Rodrigo me deu carta para o Robert Smith, me deu cartas para várias pessoas, para vários museus. Então, entra o Rodrigo de novo, que me pediu para estudar restauração nos Estados Unidos. Mas, apesar das cartas, dele e do Ministro Capanema, ninguém quis me aceitar. Me deixavam entrar, observar mas, enfim, ensinar propriamente não. Aí eu perguntava: “Mas por quê?” E eles me respondiam: “É que você não veio especificamente para isso. Você é um artista. Você veio como prêmio de viagem, você não vai estragar o seu tempo estudando restauração! Nós só podemos lhe ensinar com uma bolsa” (RESCALA, 1988, p. 18).

Ado Malagoli também viajaria aos Estados Unidos⁴⁹ e tentaria estudar no FM de Harvard⁵⁰ no contexto da Viagem Prêmio ao Exterior, contudo, segundo se deduz de

⁴⁶ Existiram prestadores de serviços que não tinham vínculos trabalhistas com o IPHAN que forneciam recibos pelos seus serviços (THOMPSON, 2010, p. 280).

⁴⁷ Rescala era dotado de uma sensibilidade particular que, no caso do levantamento sobre a arquitetura do Ceará, o levaram a fixar sua atenção e a focar a lente de sua câmera, com a qual realizava esses levantamentos, em construções populares de palha e barro das áreas rurais do estado, longe de se acomodar ao caráter excepcional dos bens que geralmente chamavam a atenção de outros técnicos do IPHAN.

⁴⁸ Brasil tinha suspenso suas relações com a Itália, como consequência da *II Guerra Mundial*; ademais as viagens eram inseguras, a França já estava ocupada.

⁴⁹ Ado Malagoli permaneceu nos Estados Unidos entre 1944 e 1946. Nesse período cursou História da Arte e Museologia nas Universidades de Nova Iorque e Columbia (MORAIS, 1982, p. 83).

informações trocadas entre Edson Motta e RMFA, não conseguiu seu propósito (MOTTA, Edson. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Boston, 6 de outubro de 1945).

Em relação a Edson Motta, os primeiros registros por nós localizados que testemunham seu vínculo com o IPHAN também foram consequência do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro outorgado a ele pelo Salão Nacional de Belas-Artes em 1939. Da mesma forma que acontecera com o pintor João José Rescala, foi a partir da obtenção desta distinção que o futuro restaurador do IPHAN entraria em contato sistemático e começaria a trocar correspondência com RMFA.

Iniciando sua Viagem Prêmio em 1940, Motta percorreria Portugal, a Itália e a Espanha, tendo identificado nossa pesquisa diversas atividades desenvolvidas pelo artista de Juiz de Fora durante essa viagem: envio de relatórios ao diretor Rodrigo, aprendizado e aprimoramento de técnicas artísticas, visitas a museus, execução de pinturas e redação de crônicas sobre suas andanças que foram publicadas em jornais do Rio de Janeiro.

De Lisboa enviou seu primeiro informe sobre a viagem, observando que, com ele, cumpria as obrigações estabelecidas pelo prêmio, satisfazendo simultaneamente ao pedido expresso de RMFA que o incumbia de estudar as escolas portuguesas de pintura – uma solicitação certamente conectada com o intuito do IPHAN de identificar escolas brasileiras como forma de comprovar a existência de uma arte nacional, para a qual a instituição aplicou recursos significativos⁵¹. Nesse relatório, datado de setembro de 1940, o único relativo àquela viagem localizado por nós, Motta relatava suas visitas a museus e a exposições em distintas cidades do país – percorreria, além da capital, Viseu, Porto e Coimbra – com o intuito de analisar “obras dos [artistas] primitivos e contemporâneos portugueses” (MOTTA, *Relatório de viagem*, 1940, p. 1, grifo nosso).

Incumbido de detectar as bases documentais sobre as quais se apoiavam as atribuições de autoria realizadas por diversos especialistas relativamente a artistas metropolitanos, Motta advertia que as reflexões elaboradas por alguns daqueles mostravam “uma grande facilidade para classificar e oferecer autores a obras que, em boa verdade, pessoa alguma poderia autenticar”. Para Motta a própria designação “Escola Portuguesa” era “pretensão ou exagerado patriotismo dos nossos irmãos lusos” (MOTTA, *Relatório de viagem*, 1940, p. 2), considerando que as pesquisas raramente se apoiavam em documentação fidedigna. Ponderamos que Motta foi incumbido pelo IPHAN de realizar estudos que interessavam ao

---

⁵⁰ O FM era um museu universitário de Harvard, no qual, a partir de 1946, Edson Motta conseguiria realizar estudos.

⁵¹ Ver p. 30 deste trabalho.

órgão, antes mesmo de incorporar-se aos seus quadros; contudo questionamos se realmente as informações fornecidas por ele a RMFA seriam de fato confiáveis, já que, segundo o que sabemos, o pintor não contava com estudos muito especializados sobre história da arte.

Em relação à prática artística realizada por Motta durante a viagem, uma série de paisagens, naturezas-mortas e retratos foram pintados em diversas localidades europeias⁵², às quais se somou a realização de afrescos, cujo processo teria aperfeiçoado na Itália. Embora não tenhamos localizado menção sobre como ou com quem tenha realizado tal aprendizado, em artigo de jornal carioca de 1942, encontramos comentários que apresentavam Motta como “a maior autoridade brasileira no terreno da técnica do afresco” (DECLARAÇÕES..., 1942), e respaldado nisso ele justificaria alguns métodos aplicados mais tarde, durante suas primeiras intervenções realizadas em pinturas por encomenda do IPHAN, no começo de 1945.

Durante sua Viagem Prêmio ao Estrangeiro, Motta também enviaria artigos aos jornais cariocas *A Noite* e *Bellas Artes*⁵³ com críticas sobre a produção artística na Espanha. Entre esses se destacava o realizado sobre o Museu do Prado, do qual Motta reconhecia não apenas a importância das obras que albergava, mas a atitude participativa dos cidadãos que o visitavam. Cabe refletir neste ponto como Edson Motta contava com bom trânsito entre os jornalistas especializados nas artes plásticas do Rio de Janeiro, o qual lhe permitia divulgar sua produção artística. Esta forma de dar-se a conhecer foi mantida por Motta uma vez dentro

Fig. 1.8 Despedida de Edson Motta por motivo da Viagem Prêmio ao Estrangeiro (1940), distinção obtida no Salão de Belas-Artes de 1939. Durante essa viagem, Motta visitaria Portugal, Espanha e Itália. Fonte: CDVM. ANS.

⁵² Após seu regresso ao país, em 1942, algumas dessas pinturas foram expostas (A PINTURA..., 1942).

⁵³ Este periódico mensal dedicado exclusivamente às Belas-Artes era dirigido por seu colega do Núcleo Bernardelli, Quirino Campofiorito.

[illegible]

Todavia, o artista plástico rejeitou o aceno para se dedicar a um projeto de formação de pintores na sua cidade natal, Juiz de Fora. Mas, o curso de artes que Motta fundou em Minas Gerais, não vingou (EDSON MOTTA, s.d., p. 2), e em outubro de 1944 o pintor se estabelecia definitivamente no Rio de Janeiro iniciando trabalhos para o órgão federal de proteção do patrimônio em primeiro de novembro desse ano (PLANILHA, s.d.).

Fig. 1.11 Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, Edson Motta o primeiro à esquerda, novembro de 1942. **Fig. 1.12** Alunos do curso que Edson Motta mantinha na Sociedade de Belas-Artes Antônio Parreiras, em Juiz de Fora. Aula de campo na Fazenda Velha, julho de 1943. Fonte: CDVM. ANS.

Neste capítulo, compreendemos como o IPHAN dedicou-se ao desenvolvimento de ações que conferiram valor não apenas à arquitetura, mas também a outros tipos de bens, que podiam estar separados ou não daquela, no intuito de estabelecer as características da arte nacional; contudo, o fato de esses mesmos bens em sua imensa maioria não terem sido tombados individualmente, denota sua submissão em relação às obras arquitetônicas.

Considerados “secundários”, em muitos casos foram levados a cabo sérios empreendimentos para a valorização dos bens móveis e integrados à arquitetura, o que nos faz refletir para quem, na verdade, esses objetos eram acessórios. Ao que parece não para o diretor Rodrigo, apesar de ele mesmo tê-los assim qualificado em algumas oportunidades.

Além do reconhecimento da extensa pesquisa empreendida, destacamos como a mesma foi difundida: observamos nas edições da *Revista do Patrimônio* como foi bastante usual a análise de diferentes formas de expressão material, e não apenas de arquitetura, produto de pesquisas dos funcionários, dos colaboradores do órgão assim como de estudiosos convidados. Entre as tantas edições da publicação, podemos destacar como a de n. 3, de 1939, aglutinou trabalhos sobre pintura, cerâmica, litografia, desenho de pena, aquarelas, gravuras, pinturas a óleo e mobiliário brasileiro, relativas a regiões variadas, como Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pará, destacando-se autores também diversos, tanto aqueles que eram importantes membros da instituição, como Lúcio Costa, quanto funcionários secundários, cujas tarefas eram administrativas, como Nair Batista, entre cujos trabalhos, o texto *Pintores do Rio de Janeiro Colonial* de 1941 apresentava uma resenha de artistas, na qual destacava suas biografias, obras executadas e bibliografia para o seu estudo. Mesmo nos artigos

publicados na revista sobre obras arquitetônicas, incluía-se recorrentemente a análise acurada dos bens móveis ou integrados; refletimos, portanto, que a tal hierarquia da arquitetura tantas vezes mencionada era relativa no que tange à pesquisa e a publicações. Todavia, destacamos como a historiografia sobre o IPHAN, desenvolvida nas últimas décadas, consolidou uma visão de uma instituição debruçada sobre um patrimônio de “pedra e cal”, situação que não foi assim tão sólida e hermética, pois acabou deixando que nela penetrassem os pincéis dos artistas plásticos que acabariam se encarregando de muitos daqueles bens.

Entre esses pintores, destacamos os membros do Núcleo Bernardelli, os quais compartilhavam objetivos de mudança no campo das belas-artes, em sintonia com os projetos salientados por Lúcio Costa. A fissura que este arquiteto provocara no Salão Nacional de Belas-Artes de 1930, foi-se dilatando com o apoio do IPHAN, permitindo um maior protagonismo dos artistas novos, alguns dos quais se vinculariam ao órgão federal de preservação pelas suas incumbências na administração dos Prêmios de Viagem do Salão. Entre estes artistas, Edson Motta seria incumbido por RMFA, extravasando os compromissos derivados do Prêmio Viagem ao Estrangeiro que ele ganhara em 1939, de obter informações que eram de interesse do órgão para os estudos sobre escolas nacionais que realizava.

Este proceder mostra a agilidade com a qual RMFA derivava e captava recursos para colaborar com a causa do patrimônio; versatilidade que também caracterizou outros projetos do diretor Rodrigo, como o de formar um membro do IPHAN no FM de Harvard nos Estados Unidos para adquirir conhecimentos para a autenticação e restauração de pinturas.

O próprio Edson Motta começaria a prestar serviços ao IPHAN em 1944 e seria agraciado com uma bolsa de estudos no país do norte com a mediação de RMFA, que, como veremos no próximo capítulo, ativou para tanto sua rede de contatos e não duvidou em realizar manobras que facilitaram a ida do artista a Harvard.

Capítulo 2

Edson Motta: de artista plástico a Perito em Belas-Artes

Uma vez definido o contato estabelecido entre o IPHAN e alguns artistas que desempenhariam trabalhos no órgão, pretendemos neste capítulo estabelecer como começou a se delimitar o conjunto de tarefas que seriam de responsabilidade de Edson Motta no instituto. Para isto examinaremos seus trabalhos na instituição entre novembro de 1944 e agosto de 1945 no intuito de apontar a sua abrangência e as bases teóricas nas quais se fundamentavam.

Refletiremos como os recursos de Motta para essas tarefas podem ter sido considerados insuficientes, e colocaremos ênfase nos esforços realizados por RMFA para viabilizar um estágio para a formação de um especialista em autenticação e restauração de pinturas nos Estados Unidos. Em relação a este projeto, identificaremos como Edson Motta obteve uma bolsa da Fundação Rockefeller (FR) que seria usufruída no FM de Harvard. Ainda nos deteremos nos professores da instituição americana que interagiram com o brasileiro, focalizando a análise dos métodos e técnicas aprendidas por Motta nessa instituição. Finalmente apresentaremos neste capítulo a breve experiência latino-americana de Edson Motta, entre janeiro e março de 1947, que o colocou por primeira vez em contato com as ações desenvolvidas por outros países latino-americanos em prol da preservação do patrimônio continental.

2.1 Primeiros trabalhos no IPHAN

Já trabalhando para o IPHAN, em novembro de 1944, depois de ter visto frustradas suas expectativas em relação ao projeto educativo que pretendia desenvolver em Juiz de Fora, Motta viajaria para o Espírito Santo, onde, logo, eram publicados nos jornais os objetivos dos trabalhos do artista plástico na capital daquele estado. Segundo Lindolfo Barbosa Lima,

crítico de arte do Jornal *A Gazeta* de Vitória: “Edson Motta exerce no Patrimônio Nacional um cargo de técnico – o de restaurador das pinturas antigas ao qual cumpre o encargo de classificação dessas obras, assim como o exame de estilos e o estudo sobre autorias, sendo da sua função a inspeção de obras de arte” (A PERSONALIDADE..., 1944). Pelo anterior percebemos, que as tarefas encomendadas a Motta, nos seus primeiros tempos na instituição, se focavam em duas das ações que o IPHAN visava desenvolver em relação às obras de arte, já mencionadas no capítulo anterior: autenticação e restauração. Vários informes sobre os trabalhos de Motta na instituição federal de preservação testemunhavam esses objetivos (dezembro de 1944, setembro de 1945), ao comunicarem que o pintor tinha trabalhado na identificação de obras de Victor Meirelles no Convento da Penha, em Vila Velha, e na transposição de ditas obras para novas telas, realizando nessas a remoção das intervenções não originais, do verniz antigo e o preenchimento de lacunas. Ainda, no referido local, Motta também restauraria outro quadro: “Nossa Senhora com o Menino”, de autoria não estabelecida⁵⁴.

Para o reconhecimento da obra de Meirelles, Motta citava o historiador Brasília Carvalho Daemon e seu trabalho *História e Estatística da Província do Espírito Santo*, de 1879, cujas informações teriam orientado uma primeira atribuição da autoria das telas localizadas na igreja do convento, e segundo o restaurador “foi possível a identificação imediata das obras pelos espaços virgens que deixavam ver ainda a fatura, a técnica, a palheta e o espírito do autor da *Primeira Missa no Brasil*” (INFORME sobre os trabalhos..., 1945, p. 2). Já sobre a autoria do outro quadro referido, sem citar fontes ou documentos, Motta desautorizava as atribuições realizadas por estudiosos que mencionavam sua origem italiana, asseverando que a mesma seria de origem “espanhola”. Contudo, nem em um nem noutro caso, articulava a suas observações a obras efetivamente atribuídas, nem realizava comparações estilísticas aprofundadas, sustentando as suas observações na simples autoridade de suas palavras. No entanto, sim, recorria à citação de experiências alheias para legitimar as restaurações por ele realizadas nas ditas obras.

Motta justificava as ações empreendidas no restauro das pinturas do Convento da Penha ora pelo fato de terem sido indicadas por especialistas europeus, ora por tê-las aprendido durante sua Viagem Prêmio ao exterior, na Itália, ora por responderem ao “processo [...] mais usado entre nós” (INFORME sobre os trabalhos..., 1945, p. 3). Na

---

⁵⁴ Durante os primeiros meses de trabalho no IPHAN, o juiz-forano realizou também a restauração do altar-mor da Igreja dos Reis Magos em Nova Almeida, Espírito Santo, e do oratório barroco da Igreja do Rosário em Vitória (PROCESSO N. 18.228/45, 13 de setembro de 1945). Quanto aos trabalhos de talha, contudo não localizamos documentos que descrevam essas tarefas.

primeira alegação, mencionava “modernos estudiosos na conferência de Roma, reunidos em outubro de 1930 [que] condenaram o uso de vernizes a base de terebintina, considerado este veículo como responsável pela desagregação das tintas”; fazendo referência à conferência organizada naquela cidade italiana pelo *Office International des Musées*⁵⁵ voltada exclusivamente ao estudo de métodos aplicados ao tratamento de pinturas e esculturas (KÜHL, 2013), a qual se deu no âmbito de um encontro internacional realizado para tratar da aplicação de princípios científicos na restauração. Especificava-se nas conclusões daquele evento⁵⁶ o desejo de elaborar um manual que seria distribuído a diretores de museus, contendo recomendações práticas e as experiências realizadas pelos membros da comissão que dirigira a conferência⁵⁷.

Sobre o destacamento da pintura da “Virgem e o Menino” do velho suporte para a sua posterior reentelagem, Motta explicava:

Com relação ao transporte da película propriamente, usei, na medida aconselhável para o caso, o mesmo processo empregado para a remoção de pinturas ao fresco de um a outro muro. Processo que estudei na Itália em 1941 e realizei experiências com sucesso.

Defendi com goma fraca e papel a camada de tinta. Destruí depois, pelas costas a tela velha.

Apliquei nova tela pelo processo ~~indicado como adequado~~ [tachado e substituído por:] mais usado entre nós, massa feita com óleo de copaíba, alvaíade, cera e resina. Assim foi conseguida a transposição. A resistência foi justamente a desejada e suficiente para qualquer trabalho de superfície: limpeza, retirada dos vernizes velhos e das intervenções (INFORME sobre os..., 1945, grifo nosso, setores ilegíveis e riscados).

Recorrendo a recursos de variadas origens, nesses primeiros trabalhos Motta tentava conciliar diversas formas de proceder na busca de soluções adequadas para a especificidade e a problemática que apresentavam as obras de arte em que intervinha; também verificamos o intuito de Motta em validar seus trabalhos citando os procedimentos utilizados por aqueles que podiam ser considerados como referências legítimas na preservação das pinturas, fossem

⁵⁵ O *Office International des Musées* ou *International Museums Office* (IMO) foi criado em 1926 pelo Instituto Internacional de Cooperação Internacional da Liga das Nações com o intuito de colaborar com o desenvolvimento dos museus, por considerar que estas instituições podiam contribuir com o processo de paz promovido pela Liga. O IMO organizou em 1930 a *Conservation Conference in Rome* citada por Motta e em 1946 seria substituído pelo ICOM (ver nota 27).

⁵⁶ As conclusões proferidas pela “Comissão Especial para a restauração das Pinturas e a aplicação dos vernizes”, que dirigiu a mencionada conferência, foram publicadas na revista *Museion*, do IMO (nos números 13 e 14).

⁵⁷ É interessante ressaltar que esse manual, editado em 1940, pode ter sido a base do conhecimento exibido por Motta, sendo uma referência citada por ele ainda na década de 1970, o que nos faz perguntar se dito compêndio continuava tendo vigência no decorrer dos anos para a prática preservacionista mundial ou se teria havido por parte de Edson Motta uma falta de inquietação de procurar orientações mais atualizadas, ou uma falta de recursos para obtê-las.

*connoisseurs*⁵⁸, ou profissionais com formação científica que pudesse ser aplicada à preservação. Neste último sentido, Motta manifestava conhecimento sobre experiência já realizada no país em relação à transposição de pinturas a um novo tecido: “Este trabalho poucas vezes foi executado no Brasil, ou pelo menos tenho conhecimento de um apenas, realizado pelo Dr. José Del Vecchio, pintor e antigo professor de química da Escola Nacional de Medicina. Trabalho que acompanhei e assisti [...]” (INFORME sobre os..., 1945). No caso dos quadros de Meireles, Motta justificava a transposição realizada indicando que seu objetivo final era a limpeza das intervenções realizadas no decorrer da vida da obra: uma vez estabilizada a pintura no novo suporte foi possível a “limpeza, retirada dos vernizes velhos e das intervenções [e] deste trabalho ressaltou perfeita a primitiva obra de Victor Meireles” (INFORME sobre os..., 1945, grifo nosso). O critério de resgate da obra primitiva, no sentido de limpá-la para localizar os traços que se consideravam originais, foi detectado nas restaurações que Orientar fez na instituição, como já mencionamos,⁵⁹ a partir da década de 1940, e foi repetido nos afazeres de Motta durante os primeiros meses de trabalho no IPHAN, somando a este procedimento outro tipo de intervenções importantes como o traslado das pinturas a novo chassis. Diante do surgimento de lacunas de tinta nas obras de arte submetidas à limpeza, o juiz-forano preencheu-as com tintas de tonalidades consideradas por ele “neutras” (entendia que por sua tonalidade não interferiam no conjunto da obra de arte): Edson comentava no documento que descrevia seus trabalhos no Espírito Santo “nas falhas (onde a tinta já não existia) houve trabalho de entonação, sem sair fora dessas falhas um milímetro sequer” (INFORME sobre os..., 1945)⁶⁰.

Ao se decidir pela remoção das intervenções posteriores à execução da obra pelo artista, com a decisão da entonação das lacunas, observamos que no IPHAN predominava a valorização da obra original e do seu valor histórico, colocando-se o próprio Motta como avaliador da qualidade das intervenções não originais. Estas tinham sido realizadas, pelo

---

⁵⁸ Os *connoisseurs* realizavam uma interpretação subjetiva da obra de arte a partir de seu conhecimento empírico e habilidade artística, registrando muitas vezes suas experiências em manuais ou tratados com orientação sobre técnicas e formas de intervenção. Foi a partir dessa prática que a figura do “restaurador-artista” como personagem com formação não científica voltado à colocação da obra de arte no mercado, se consolida, gerando críticas e desvalorização da participação do artista plástico na restauração.

⁵⁹ Ver p. 48 deste trabalho.

⁶⁰ Na restauração do quadro da “Virgem e o Menino”, Motta aplicava os mesmos métodos reconhecidos no tratamento da obra de Meirelles: “Este quadro estava destruído na parte baixa em toda a sua extensão e numa altura de dez a quinze centímetros. Realizei simplesmente a re-entelação, ou seja, a tela antiga colada sobre outra. Na parte destruída, em vez de aplicação de massa, com que geralmente se procura atingir nas falhas e buracos, a superfície da pintura a ser restaurada, usei tecido, tanto quanto possível, parecido com o tecido antigo. Moldando-o exatamente pelas bordas rasgadas da tela velha e colando-o, foi conseguida uma superfície igual, em material, espessura e com absoluta resistência. Foi então retirado o antigo verniz e o mofo que atacava a pintura. Foi entonado o remendo e depois envernizado com óleo de linhaça puro” (INFORME sobre os..., 1945).

pintor, por “algum curioso e inexperiente artista”, comentário que expressava um desejo de mostrar que ele, sim, sabia o que fazia, embora sua formação, até o momento, mais se aproximasse à do *connoisseur*. Todavia, apenas depois de 10 meses do início desses trabalhos no Espírito Santo, Motta viria a realizar uma viagem aos Estados Unidos, instigado por RMFA, que o colocaria em contato com um aprendizado efetivamente pautado por critérios científicos.

2.2 Uma bolsa da Fundação Rockefeller para o IPHAN

Se, como foi explanado no capítulo anterior, as tentativas do IPHAN de formar os artistas plásticos João José Rescala e Ado Malagoli, membros do Núcleo Bernardelli e ganhadores de Prêmio Viagem ao Estrangeiro, no FM de Harvard tinham sido infrutíferas, sendo um dos motivos alegados para tal rejeição a falta de uma bolsa que os habilitasse para estudar naquele país (RESCALA, 1988, p. 19), RMFA conseguiria esse recurso para Edson Motta. Neste sentido, foi a Política de Boa Vizinhança, promovida por Franklin D. Roosevelt a partir de 1933, nas relações dos Estados Unidos com a América Latina um dos eixos que orientam a compreensão da ida de Motta àquele país em 1945.

Em um contexto de pré-guerra no qual a Alemanha, por diversos meios, marcava sua presença e influência na América Latina, os Estados Unidos promoveram uma política externa que teve o intuito de quebrar resistências a uma aproximação política e comercial com o Brasil e seus países vizinhos. Se a estratégia foi de difícil aplicação e obteve menos resultados em países como a Argentina, no caso do Brasil sabe-se que foi bastante eficaz através da implementação de uma série de programas concebidos principalmente, mas não exclusivamente, pelo *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the Americas*, organismo criado em 1940, também conhecido como Birô Interamericano chefiado por Nelson Aldrich Rockefeller⁶¹.

---

⁶¹ O nome do *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the Americas* mudou, em 1941, para *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA). Nelson A. Rockefeller, contando com uma extensa rede de contatos com o poder político-econômico de seu país, estabeleceu um plano de ações que promoveriam a aceitação dos Estados Unidos como paradigma de progresso, ciência, tecnologia, racionalidade e eficiência, ao mesmo tempo que fortaleceriam a colaboração da América Latina em ações de apoio àquele país na sua participação na *II Guerra Mundial*. Segundo Tota, o OCIAA era “[...] composto por três divisões: Divisão Comercial e Financeira, Divisão de Comunicações e Divisão de Relações Culturais. Os objetivos político-econômicos estavam na base do projeto da agência, que falava numa ‘hemisphere economic policy’”. No entanto,

Além do Birô, porém, diversas agências governamentais dos Estados Unidos propiciaram projetos de aproximação cultural entre este país e os da América Latina desde o começo do século XX, colocando em contato organizações que podiam financiá-los com instituições que contavam com recursos humanos para levá-los a cabo. Especificamente, de maior interesse para esta pesquisa, é a FR, atuante nos Estados Unidos desde o final do século XIX e que foi responsável por financiamento de bolsas de estudos e de diversos projetos com a América Latina. Cinco departamentos constituíam a FR: Ciências Naturais, Ciências Sociais, Ciências Médicas, Humanidades e o Departamento Internacional de Saúde; e através deles foi promovida uma Filantropia Científica, ou “destinação de recursos privados para a produção do conhecimento científico” (MARINHO, 2001, p. 14), na ordem mundial, e, a partir de 1933, paulatinamente estas ações foram se intensificando em relação à América Latina dentro do contexto da já mencionada Política da Boa Vizinhança.

A filantropia científica para a América Latina, conforme identificado nos Relatórios da FR das décadas de 1930 e 1940, consistiu em grande medida em outorgar *fellowships and grants in aids* (bolsas e subvenções), destinadas a indivíduos ou a projetos institucionais, e em relação às ciências humanas, a Fundação outorgava bolsas de estudos através de seu Departamento de Humanidades ou através da ação da *American Council of Learned Societies*⁶² e estas privilegiaram estudantes norte-americanos interessados no subcontinente, e, em forma bem menos numerosa, estudantes latino-americanos. Os assuntos nos quais latino-americanos se formaram nos Estados Unidos por incentivo da Rockefeller nas áreas de humanidades foram principalmente as de Administração de Bibliotecas e Ensino de Línguas, mas podemos mencionar também Produção de Rádio e Filmes, e, o que é de fundamental interesse para nossa pesquisa, a Administração de Museus.

Através de seus Departamentos, a Fundação indicava Diretores Associados cujo objetivo era entrar em contato com as comunidades acadêmicas dos países latino-americanos para identificar indivíduos com potencial para se “transformar em líder na sua área de

---

para atingir esse objetivo, deu-se uma importância notável às atividades culturais e à comunicação [...] Cultura e propaganda passaram a ser consideradas materiais tão estratégicos como qualquer outro produto” (TOTA, 2000, p. 51-53).

⁶² *The American Council of Learned Societies* ou Conselho Americano de Sociedades de Estudo (ACLS) foi criado em 1919 para representar os Estados Unidos na União Acadêmica Internacional. Os fundadores do ACLS estavam convencidos de que uma federação de organizações acadêmicas era a melhor combinação de *ethos* democrático americano e aspirações intelectuais. O Conselho do ACLS afirmava a sua missão como “o avanço dos estudos humanísticos em todos os campos das ciências humanas e sociais e para a manutenção e reforço das sociedades nacionais, dedicadas a esses estudos”. (Disponível em: <<http://www.acls.org/about/history/>>. Acesso em: 14 out. 2014).

trabalho” (MILLER, apud MARINHO, 2001, p. 126)⁶³, sendo William Berrien, um dos diretores de Humanidades associados à Fundação, quem articularia diversos contatos com brasileiros. Berrien, além de participar nas atividades promovidas pela FR, foi professor de várias universidades norte-americanas, vice-presidente do Instituto Ibero-Americano de Literatura, editor associado da Revista Ibero-Americana e representante do Comitê de Estudos Latino-Americanos do *American Council of Learned Studies*; a partir deste último cargo, Berrien se dedicaria à organização de dois projetos que visavam fortalecer o vínculo com o Brasil: a elaboração de um Manual de Estudos Brasileiros (*Handbook*) e a efetivação, nos Estados Unidos, de cursos intensivos de Português. Também, o norte-americano facilitou a obtenção de bolsas de estudos nos Estados Unidos para intelectuais que tinham trato direto com RMFA: Rubens Borba de Moraes e o pernambucano José Antônio do Prado Valadares, bibliotecário e museólogo, respectivamente, situação que estimulou o diretor do IPHAN a pleitear a mesma ajuda para o instituto de preservação do patrimônio.

Borba de Moraes – que seria nomeado diretor da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em 1945 – escreveu com William Berrien o *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*⁶⁴ e teve trato pessoal com RMFA. Já José Antônio do Prado Valadares, diretor do Museu do Estado da Bahia, mantinha contato com o diretor Rodrigo através de numerosa correspondência (CERAVOLO, 2007, p. 7) e fora contratado *pro labore* pelo IPHAN para realizar pesquisas sobre alfaias na Bahia. Valadares receberia, em 1943, uma ajuda da FR para realizar um curso e estágios, tanto nos Estados Unidos como em outros países Latino-Americanos, sobre museus; matriculou-se no curso de *Museum Training* do *Institute of Fine Arts*, de Nova Iorque, e com a mesma bolsa fez estudos nas áreas de História da Arte e Técnica de Museus no México e no Peru. Como consequência dessa experiência, publicou o livro *Museus para o Povo: um estudo sobre museus americanos*, de 1946.

RMFA tinha conhecimento da bolsa concedida pela FR a Borba de Moraes, contudo, foi a experiência de Valadares a que mais o influenciou a solicitar a mesma ajuda para Edson Motta.

---

⁶³ No tocante ao Brasil, é bastante conhecido o vínculo que existiu entre a FR e a área de saúde, mas ela também colaborou no desenvolvimento de áreas vinculadas às Ciências Biomédicas da Universidade de São Paulo e, em um grau menor, às Humanidades.

⁶⁴ Borba de Moraes, além de realizar curso de Diretor de Bibliotecas e cumprir um estágio nos Estados Unidos sobre o assunto, contou com a colaboração da FR tanto para manter o Curso de Bibliotecários em São Paulo (primeiro vinculado à prefeitura e depois à Escola de Comércio Álvares Penteado), quanto para organizar a Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, trazendo sob o patrocínio da fundação bibliotecários dos EEUU para participar desse projeto.

Em relação ao objeto de estudo da bolsa que foi obtida pelo IPHAN, Museus, cabe salientar que, embora existisse autonomia relativa por parte dos bolsistas na definição de temas de pesquisa a serem realizados, os conselheiros da FR exerciam “entretanto, uma forma mais sutil de controle que se instalava na relação, na medida em que os *trustees* [conselheiros] determinavam as áreas que seriam apoiadas e, por conseguinte, a agenda mais geral de temas e objetos” (MARINHO, 2001, p. 119, grifo nosso).

Desta forma, a obtenção da ajuda para estudar sobre museus nos Estados Unidos possivelmente era a única alternativa para a introdução de um membro do IPHAN no ambiente universitário de Harvard, instituição à qual pertencia o FM, museu universitário que se tinha constituído referência mundial em conservação, restauração e autenticação de pinturas. Todavia, refletimos, RMFA lograria mediante esta colaboração da FR, preparar a um dos técnicos do IPHAN não apenas em autenticação e restauração, mas também no terceiro assunto compreendido como importante para a proteção dos bens móveis e integrados: a administração de museus.

Informado o IPHAN sobre a concessão da bolsa em agosto de 1945, Motta daria início a sua viagem aos EEUU no mês de setembro, quando acabava de ser oficialmente contratado pelo Poder Executivo Brasileiro como Perito em Belas-Artes do órgão (DIÁRIO OFICIAL..., 25 de setembro de 1945, p. 15); porém foi só depois da publicação da nomeação no *Diário Oficial da União* que RMFA informaria oficialmente o Ministro de Educação e Saúde sobre a outorga da ajuda por parte da FR. O fato de este documento, dirigido a Capanema e datado em 24 de outubro de 1945, não mencionar que a viagem de Motta já havia começado⁶⁵, nos faz refletir como o diretor do IPHAN agia astutamente para driblar possíveis dificuldades burocráticas à consecução dos seus objetivos. Contudo, a falta de prosseguimento do processo ordinário para o reconhecimento dos direitos de Motta como Perito em Belas-Artes do IPHAN em uso de uma bolsa no estrangeiro (nomeação como Perito, publicação no *Diário Oficial*, autorização do Executivo para usufruir a ajuda e, finalmente, viagem aos Estados Unidos) fez com que o juiz-forano não recebesse, durante seus primeiros meses nos Estados Unidos, os salários devidos a seu cargo, nem as gratificações do Estado previstas por lei para os bolsistas: recebeu apenas ajuda angariada diretamente por RMFA.

Sem localizarmos em nossa pesquisa informação que esclareça se existia uma permissão informal prévia por parte do Ministério de Educação e Saúde para a viagem, o

---

⁶⁵ Na carta RMFA rogava ao ministro “queira pleitear do Senhor Presidente da República que se digne permitir o referido servidor a realizar no estrangeiro os desejados estudos de aperfeiçoamento e especialização” (ANDRADE, *Pedido a Gustavo Capanema*, 1945).

certo é que RMFA só veio a justificar ante o ministro a ida do perito Edson Motta aos Estados Unidos quando este já se encontrava instalado naquele país:

[...] Cumpre ponderar finalmente, que o aperfeiçoamento e a especialização do perito Edson Mota são da maior utilidade para esta repartição, uma vez que a proteção do valioso patrimônio da pintura tradicional brasileira se tem ressentido muito da falta de especialistas idôneos em trabalhos de conservação e restauração de obras de arte daquela natureza. (ANDRADE, *Pedido a Gustavo Capanema*, 1945).

Na citada carta, RMFA enfatizava o objetivo de Motta de “aperfeiçoar particularmente sua técnica de conservação e restauração de pinturas antigas” ao que somava a necessidade de melhorar seus “conhecimentos de história da arte”. E, se na mesma missiva não fazia referência ao desejo de formar Motta em identificação da autoria de obras de arte, em outro documento oficial, que descrevia os objetivos da viagem de estudos, mencionava também o “treinamento para autenticação de obras de pintura”, “particularmente de pintura hispano-portuguesa do final do século XVI ao fim do século XVIII” (VIAGEM de estudos..., s.d.).

Chegado aos Estados Unidos, e, depois de um primeiro contato com a FR em Nova Iorque, no qual foi apresentado a William Stevens, Diretor de Humanidades, Motta viajou para Boston, onde foi recebido por Berrien, com quem iniciou os trâmites para começar um curso de História da Arte no Departamento de Belas-Artes de Harvard. Todavia, já na sua primeira visita, o ingresso do brasileiro aos cursos foi condicionado pelos professores das disciplinas de História da Arte e Administração de Museus, cursos que pretendia seguir, ao aprimoramento do seu inglês, por sua vez requisitos dos restauradores do FM para aceitá-lo foram bem maiores.

As cartas que narram a primeira reunião com os membros do FM transmitem a preocupação do brasileiro, ao qual se questionava, além da falta do domínio da língua, a necessidade de obter conhecimentos de química e física, ausentes em sua formação artística, para poder participar das atividades daquela instituição:

Os tais senhores devido talvez à influência da Rockefeller e da presença do Sr. Berrien não negaram peremptoriamente como fizeram com o Malagoli. Contornaram o assunto e apresentaram mil pequenas causas. Falaram da deficiência do meu inglês [...] Pedi então ao restaurador dois meses para preparar-me. O homem colocou na frente outro problema: um curso de química. Nessa altura o prof. Berrien prometeu também um professor de química para aulas intensivas. Eis novamente o restaurador com o tempo: seriam indispensáveis três anos no mínimo! (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 6 outubro de 1945).

Na **Fig. 2.1** Edson Motta e William Berrien, diretor associado do Setor de Humanidades da Fundação Rockefeller, durante exposição de telas realizadas por Motta nos Estados Unidos (1946). Fonte: CDVM. ANS.

A **Fig. 2.2** mostra o certificado do curso de inglês que Motta fez no Rio de Janeiro antes de viajar aos Estados Unidos em 1945. Fonte: CDVM. ANS.

O apoio da FR – que patrocinara a construção do edifício do FM⁶⁶ – certamente foi decisivo para que Motta não fosse rejeitado categoricamente. Assim, Arthur Pope, diretor do museu desde 1944, informava Berrien que Motta poderia chegar a ser aceito, no futuro, na instituição se nos “próximos meses fizesse avanços notórios” em inglês, física e química (POPE, *Carta a William Berrien*, 1945). A formação de Motta como artista não era suficiente para se dedicar à restauração segundo os critérios do museu de Harvard, cabendo destacar que esta instituição tinha depurado seu *staff* de restauradores-artistas e consolidado a presença de cientistas ou de técnicos aos quais se incentivava adquirir uma dupla formação, artística e

⁶⁶ John D. Rockefeller Jr., presidente da fundação, foi um dos doadores que permitiram a concretização da construção do novo prédio do FM, em meados da década de 1920. Rockefeller estava particularmente interessado em apoiar as expedições arqueológicas e as pesquisas sobre a química da pintura que o museu realizava com o objetivo de melhorar os materiais artísticos contemporâneos para a restauração de pinturas de antigos mestres (BEWER, 2010, p. 127).

científica, passando a serem considerados como conservadores-restauradores: ser apenas “artista”, como o brasileiro, era negativo.

O FM tinha nascido em 1895 como museu universitário, destinado a colocar em contato os alunos de belas-artes de Harvard com verdadeiras obras de arte (não apenas com as reproduções com as quais as instituições universitárias contavam geralmente) e a familiarizá-los com problemáticas vinculadas à sua elaboração, conservação e restauração. A instituição viria a transformar-se, sob o comando do seu segundo diretor, Edward Forbes (1909-1944), em “Laboratório das Artes”⁶⁷, influenciando não apenas a área de conservação e restauro, mas também a análise das obras a partir do denominado *Método Fogg* de análises para a definição de sua autoria⁶⁸. Graduado em Harvard, Forbes não apenas seguiria os lineamentos ruskinianos de valorizar antes de tudo a autenticidade das obras de arte, reconhecendo a “mão do artista” como expressão do seu gênio, mas considerava fundamentalmente a importância da compreensão das técnicas com as quais eram elaboradas, defendendo o conceito do museu como lugar de estudo prático (BEWER, 2010, p. 49-55)⁶⁹, no qual pintores, restauradores e outros funcionários pudessem “aprender sobre a química das pinturas e o cuidado das mesmas, baseando-se em estritos princípios científicos” (BEWER, 2010, p. 74).

Devido à necessidade de conservar e restaurar o próprio acervo⁷⁰, Forbes formou uma equipe de trabalho que se consolidou com o passar do tempo, permanecendo mais ou menos estável entre as décadas de 1930 e 1940. Presentes desde os primeiros tempos de Forbes na direção estiveram os professores do Departamento de Belas-Artes de Harvard, Arthur Pope e Deman Ross, aos quais se somou Paul Sachs, graduado também nessa casa de estudos, que inicialmente colaboraria com a administração do museu, depois partilharia a direção com

---

⁶⁷ O primeiro diretor do FM, Charles Herbert Moore, foi amigo de John Ruskin e entendia que para uma formação adequada o “treinamento intelectual devia ser acompanhado pelo treino do olho e da mão” (BEWER, 2010, p. 31), indicando o caráter empírico que adotariam as experiências levadas a cabo no museu as quais seriam consolidadas e aprimoradas durante a gestão de Edward Forbes.

⁶⁸ O *Método Fogg* de análise da obra de arte permitia estabelecer a autenticidade, o autor e a data das obras não referenciadas, a partir da comparação estilística com as que já tinham sido catalogadas. Para isto considerava-se fundamental capacitar peritos no assunto. O método foi considerado de alta confiança para identificar obras da pintura, mobiliário, desenho e obras decorativas, mas perdia crédito nos casos de arquitetura, nos quais a divisão de tarefas e a colaboração de ofícios eram usuais. No entanto, Robert C. Smith aplicou o *Método Fogg* na identificação de todo tipo de obras da arte brasileira e portuguesa, incluindo arquitetura, aliando-o ao estudo de documentos escritos e gráficos.

⁶⁹ Esta concepção não foi apenas de Forbes: outros educadores de arte entendiam a importância da compreensão técnica das obras de arte e o entendimento dos museus universitários como lugar de estudos empíricos (BEWER, 2010, p.55).

⁷⁰ Em primeira instância existiu no FM uma preocupação destacada pelas pinturas, em virtude do fato de boa parte da coleção do museu ser constituída por este tipo de obras de arte, muitas delas cedidas ou emprestadas ao museu pelo próprio Forbes, mas as pesquisas e práticas se estenderam, por exemplo, à conservação e restauração de bronzes e à conservação de papéis e madeiras.

Forbes e seria professor na mesma universidade do prestigiado curso sobre essas instituições a que Motta acabaria assistindo.

O corpo de técnicos que desenvolveu as experiências práticas destinadas à preservação e a restauração de obras de arte no FM sofreram mudanças no decorrer dos anos. O grupo – iniciado com as pesquisas de Daniel Thompson, químico que ficaria na instituição até 1926 –, seria consolidado pela ação de George L. Stout, que teria o cargo de chefe do Departamento para a Conservação e Pesquisa Tecnológica; de Rutherford Gettens, químico chefe da instituição; de Alan Burroughs, especialista em raios X; de Roger A. Lyon, gravurista que fora um dos principais experimentadores de técnicas de preenchimento de lacunas em pinturas da instituição, e de Robert Buck, cientista que trabalhou com restauração de madeiras⁷¹.

Durante os anos da *II Guerra Mundial*, boa parte das atividades do FM tinha sido limitada, e, à época do primeiro contato de Motta, a instituição tentava reestruturar seu trabalho, depois da saída dos dois diretores que tinham sido seus grandes gestores (Sachs e Forbes), em 1944, e da volta de membros importantes de seu *staff* que tinham deixado seus trabalhos para colaborar em pesquisas ou ações vinculadas à guerra – como o químico-chefe Gettens (coincidentemente Gettens regressara do laboratório de pesquisa nuclear “Los Alamos” em setembro de 1945, o mesmo mês da chegada de Motta a Boston). A este quadro de reorganização se somava a pretensão de Motta de ser estagiário no FM, requerimento que fazia reaparecer uma questão de longa discussão nessa instituição e que ainda se encontrava em aberto: a da formalização de um programa de treinamento de conservadores-restauradores que pudessem exercer serviços fora da instituição.

Embora o museu tivesse o intuito de criar um programa oficial de treinamento desde décadas anteriores, seus diretivos consideravam que à época ainda não estavam suficientemente consolidadas as bases teóricas e práticas do campo da restauração para formular uma grade adequada para dita formação. A isto se somava a falta de recursos do museu, o que não permitia financiar os estudos dos interessados e assegurar a estes a obtenção de emprego uma vez terminada a sua formação. Motivados ou não pelo pedido do brasileiro para estudar no museu, em dezembro de 1945, três meses depois de Motta se apresentar ao FM, Rutherford Gettens e Richard Buck redigiam um comunicado no qual estabeleciam a

---

⁷¹ Com a colaboração desta equipe, Forbes planejava transformar o museu num “laboratório de aprendizado vital” (BEWER, 2010, p. 55) para o qual compreendia a necessidade de se dedicar também ao ensino universitário no próprio Departamento de Belas-Artes, com o objetivo de promover a sensibilidade dos alunos para compreender as obras de arte e a necessidade de sua preservação. Começou assim a ministrar a disciplina *Methods and Processes of Italian Painting*. O conteúdo da disciplina, que versava sobre técnicas e processos, foi mudando no decorrer do tempo, segundo a experiência prática que estava sendo desenvolvida no *Fogg* a cada momento.

possibilidade de formalizar um curso de treinamento e fixavam as suas características. O documento estabelecia a colaboração do Departamento de Belas-Artes de Harvard em relação às aulas teóricas, encarregando-se o FM da formação prática dos interessados.

Diante da rejeição inicial para se formar em Harvard, Motta teve de se dedicar, entre outubro de 1945 e fevereiro de 1946, aos estudos solicitados para sua posterior admissão. Para isto William Berrien providenciou, como coordenador de cursos de português nos Estados Unidos, que o brasileiro realizasse um curso intensivo de inglês no *Swarthmore College* da Filadélfia, onde também receberia aulas de química. Esta perspectiva animava Motta que não conseguiu evitar a exclamação: “Assim tiraremos todas as armas do restaurador!” (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 6 de outubro de 1945).

A troca de cartas entre Motta e RMFA durante os meses em Filadélfia mostram o empenho do primeiro em dominar a língua, ao que se somavam aulas teórico-práticas de química e de história de arte (Introdução às Belas-Artes, Arte Europeia e dos Estados Unidos); quanto à física, um dos requisitos do FM, não localizamos dados. Também, por solicitação dos técnicos do FM, Motta realizou leituras obrigatórias durante esse período preparatório. A lista requerida constava de livros de autoria de membros da instituição, assim como de especialistas em arte e restauradores europeus. “*Il libro dell’arte, the craftsman’s handbook of Cennino d’Andrea Cennini*”, de Daniel Thompson, “*Painting Materials, a short encyclopaedia*” de Gettens e Stout e “*An introduction to the language of drawing and Paints*” de Pope⁷², eram os do primeiro grupo mencionado. Outros autores recomendados não eram do *staff* do museu, mas em várias oportunidades tinham compartilhado experiências e discussões com Forbes sobre a restauração de obras de sua propriedade, como no caso de A. P. Lauri, químico britânico professor na *Royal Academy of Arts* em Londres, especialista em análise microquímica de pinturas e sucessor de Arthur Church, diretor da *National Gallery* em Londres, que pesquisou pigmentos estabelecendo uma cronologia de seu uso (BEWER, 2010, p. 45).

As leituras indicadas a Motta completavam-se com a coleção completa de *Technical Studies*⁷³, a revista especializada do FM que cumpria o

⁷² O trabalho de Thompson, resultado do seu doutorado, tratava da análise do caderno do artista italiano Andrea Cennini sobre métodos de confecção de afrescos. Já o livro de Gettens e Stout era um glossário sobre conservação e restauração e, segundo Bewer, foi utilizado como referência insubstituível por conservadores e restauradores no mundo todo (BEWER, 2010, p. 155); enquanto Pope, colaborador eficaz de Forbes e seu substituto na direção do Museu, era bem conhecido por suas teorias sobre educação artística e sobre cor (BEWER, 2010, p. 266).

⁷³ O periódico circulou entre 1933 e 1942, quando foi suspenso em consequência da *II Guerra Mundial*. Este é considerado por alguns estudiosos como “o primeiro periódico dedicado à preservação” que publicava trabalhos de restauradores norte-americanos e ingleses (BERENFELD, 2008, p. 183).

[...] papel de um jornal médico, distribuir descobrimentos para o bem comum [...] A maioria dos volumes do *Technical Studies* continham três extensos artigos e algumas notícias curtas sobre os trabalhos desenvolvidos por restauradores de museus, técnicos pesquisadores, cientistas, e curadores do mundo todo. Como presidente do comitê assessor, Forbes convidava distinguidos diretores de museus, historiadores da arte e cientistas, principalmente da Europa a juntar-se a ele [...] *Technical Studies* rapidamente foi considerada uma fonte valiosa de informação para a incipiente profissão de restaurador no mundo, e colaborou para estabelecer conexões internacionais (BEWER, 2010, p. 173).

De difícil obtenção para Motta, dado o custo do material de leitura, William Berriem novamente o ajudaria, comprando alguns destes textos e a sua análise colocaria o juiz-forano a par das discussões internacionais que sobre a matéria se desenvolviam e experiências tradicionais e inovadoras que se aplicavam à conservação e ao restauro.

Do período preparatório em Filadélfia resgatamos também a realização por parte de Motta de atividades que eram requeridas pela FR, tal como a visita a museus, o estudo de seu funcionamento e suas coleções. Durante sua permanência naquele estado americano, Motta participou de viagens a Washington e Nova Iorque para desenvolver tais estudos e para se encontrar com Ado Malagoli, João Rescala e Milton Dacosta, antigos colegas do Núcleo Bernardelli do Rio de Janeiro, os quais estavam na época nos EEUU, usufruindo seus Prêmios de Viagem ao Estrangeiro; o convívio com artistas brasileiros também se estendeu ao trato com a artista plástica Djanira (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 11 de janeiro de 1946).

Prosseguindo com a rotina começada durante sua Viagem Prêmio ao Exterior, Motta continuou sua troca de abundante correspondência com RMFA, na qual ficavam consignados tanto os progressos e dificuldades de sua experiência americana, quanto expectativas em relação aos trabalhos que viessem a ser desenvolvidos quando de seu retorno ao Brasil, e também forneciam informação sobre lutas e negociações políticas que podiam atingir a ação do IPHAN:

Dos acontecimentos políticos que ocorreram no Brasil e dos quais resultou o novo governo você já deve ter tido conhecimento completo, pelo noticiário e os jornais daí e pela correspondência de pessoas amigas. Tudo se passou sem violência e sem desassossego da população. Entretanto a saída do nosso caro Ministro Capanema torna duvidosa a minha permanência no cargo de chefe de serviço. No dia primeiro deste empossou-se o novo ministro, a quem compete deliberar sobre o assunto. Seja, porém, qual for a solução estou certo de que não prejudicará o andamento do processo referente à permissão de sua permanência nos Estados Unidos, com os vencimentos do cargo para o

qual foi admitido neste serviço. (ANDRADE, *Carta a Edson Motta*, 3 de novembro de 1945).

A quem Motta respondia, com certa ingenuidade:

Li a respeito dos acontecimentos brasileiros nos jornais daqui. Noticiaram bastante logo depois da ‘revolução’ e, em seguida silenciaram. Creio que isso nada tem a ver com a nossa posição e mal seria se o trabalho do Patrimônio estivesse sujeito às flutuações da política (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 26 de novembro de 1945).

Mas, evidentemente, as “flutuações da política” determinaram que funcionários próximos a RMFA, como Rubens Borba de Moraes, fossem destituídos de seus cargos públicos, e até Heloisa Alberto Torres enfrentava dificuldades no Museu Nacional (ANDRADE, *Carta a William Berrien*, 21 de janeiro de 1946). Contudo, o diretor Rodrigo fora confirmado no cargo, fato que corrobora a percepção de que ações de promoção cultural estabelecidas pelo Ministério de Educação e Saúde durante o primeiro governo Vargas se consolidaram extravasando a própria permanência do presidente, ou do ministro da pasta, Gustavo Capanema, ambos retirados do governo em 1945. O IPHAN, como uma dessas iniciativas que se perpetuaram, pode ter devido a continuidade do seu primeiro diretor ao fato de não encontrar-se a instituição no foco das ações culturais mais disputadas por diferentes instâncias de poder que se vinculavam à área cultural, como eram as de cinema e radiodifusão (CHUVA, 2009, p. 119-122).

Após a fase de estudos preparatórios no *Swarthmore College*, Motta seria informado sobre sua aceitação para participar das atividades no FM, a partir de março de 1946. Chegado a Boston, e acompanhado novamente de Berrien, realizava entrevista com Rutherford J. Gettens, o químico chefe do museu, o qual traçou o plano de trabalho que seguiria na instituição. Este programa de estudos consistiria resumidamente na assistência a aulas teóricas no *Harvard University Department of Fine Arts* e na formação prática no FM, com atividades de laboratório, orientadas à restauração e conservação (*Carta de Edson Motta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 1 de março de 1946), como vemos o mesmo programa estipulado por Gettens e Buck para o projeto de curso formal de restauradores elaborado em 1945, referido anteriormente.

A bolsa outorgada pela FR ao brasileiro seria, a princípio, até agosto de 1946, mas houve novamente, por parte de Berrien, a mediação para que Motta obtivesse a extensão dessa ajuda. Este explicava a RMFA a intenção do americano:

[...] Não o contrariei firmemente, mas disse-lhe que nós tínhamos trabalhos que não poderiam ser adiados por mais tempo e eu deveria estar no Brasil para ajudar a realizá-los.

De fato, a não ser que o senhor faça questão de um curso completo da arte e organização de museus, não vejo, pelo menos por enquanto, a necessidade desta prorrogação.

Estou pensando – poderei estar errado – que nestes próximos 6 meses conseguirei fazer estudos bastante razoáveis com relação aos problemas de conservação e história da arte barroca. (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 1 de março de 1946).

Finalmente, com a bolsa estendida até dezembro de 1946, os cursos teóricos que Motta realizou no Departamento de Belas-Artes de Harvard foram: entre março e maio, *European Painting (High Renaissance to Present Day Painting)* e *Art of 17th and 18th century*; entre junho e agosto, *Northern European Painting of the XV and XVIII century* e *American Achitecture*, e, entre setembro e dezembro de 1946, fez o curso ministrado por Paul Sachs: *Seminar in Museum Work and Museum Problems* (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 26 de agosto de 1946).

A falta de um curso oficial de restauração em Harvard fazia com que as aulas teóricas oferecidas a Motta não fossem necessariamente as adequadas aos interesses do brasileiro. Este se adaptou à grade oferecida, reconhecendo que em alguns casos os conhecimentos transmitidos não eram novos. Em relação à disciplina *American Achitecture*, por exemplo, o juiz-forano se queixava de que o professor, cujo nome não divulgou, apenas tinha se detido em alguns casos da arquitetura colonial brasileira (apresentando só São Francisco em Salvador, Bahia, e o Santuário de Congonhas, em Minas Gerais), sendo mais explícitas as informações brindadas sobre a arquitetura moderna no país, e reconhecendo principalmente a obra de Lúcio Costa (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 27 de julho de 1946). Neste sentido, cabe lembrar que em 1943 tinha sido publicado o livro *Brazil Builds* de autoria de Philip Goodwin, membro do Comitê de Arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o qual, no prefácio do livro, explicava as motivações que o levaram a redigir o trabalho:

O Museu de Arte Moderna, de Nova York, e o Instituto Norte-Americano de Arquitetos achavam-se ambos, na primavera de 1942, ansiosos por travar relações com Brasil, um país que ia ser nosso futuro aliado. Por esse motivo e pelo desejo agudo de conhecer melhor a arquitetura brasileira, principalmente as soluções dadas ao problema do combate ao calor e aos efeitos da luz sobre as grandes superfícies de vidro na parte externa das construções, foi organizada uma viagem aérea. G. E. Kidder Smith, arquiteto, acompanhou-me para tomar vistas e aspetos arquitetônicos. O colonial foi fartamente fotografado e o moderno não ficou atrás (GOODWIN, 1943, p. 7).

Claramente alinhado à política de cooptação da Boa Vizinhança, Goodwin não deixava de agradecer a colaboração do IPHAN no projeto, destacando não apenas a figura do seu diretor, mas a de arquitetos da instituição, entre os quais Lúcio Costa. Com certeza o livro era de conhecimento dos professores de Harvard e dos técnicos, já que o próprio professor da casa Paul Sachs era membro do conselho do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Já o aprendizado prático, realizado por Motta no FM, era sumamente variado e foi aproveitado amplamente por ele, que, se tinha apenas a intenção de adquirir conhecimentos para a autenticação e restauração de pinturas, encontrou-se com um leque abrangente de questões e experiências. Os trabalhos práticos desenvolvidos por Motta durante a formação no FM trataram de limpeza de quadros e imagens suportadas em papel; transposição de pinturas a novo suporte; pigmentos e solventes (sua identificação, interação e datação); restauro de painéis de madeira e de afrescos sobre argila (problemas da pintura, meios de tratamento e conservação); restauro de papéis, livros e documentos, além de tratamento de aquarela, gravura e desenhos (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 26 de agosto de 1946). No que concerne a informações mais precisas sobre os procedimentos que Motta possa ter aprendido para a restauração de pinturas, localizamos poucas informações além das anteriores:

Nas últimas semanas estive ajudando [a Buck que restaurava um painel do século XIV]. Agora tenho nas minhas próprias mãos um painel do século XV e uma natureza morta holandesa do século XVIII. Já restaurei dois afrescos chineses pintados (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 26 de agosto de 1946, grifo nosso).

Conquanto não se tenham descrições sobre se teria atuado em relação às lacunas nas pinturas dentro da instituição norte-americana e mais pareça ter-se dedicado ao trabalho de transposição de suportes ou de preparados das telas para posterior restauração, ainda assim o brasileiro deve ter entrado em contato com diversas experiências de tratamento da superfície pictórica realizadas na instituição.

Por exemplo, no FM foram experimentadas diversas técnicas para o traslado de afrescos. Utilizaram-se, assim, o *strappo*, que consistia em colar gazes na superfície pictórica,

passando a separar esta do suporte através da retirada desses tecidos finos, e o *stracco*, que consistia em separar pedaços completos das paredes que suportavam as pinturas⁷⁴.

Fig. 2.3, Durante sua estadia no *Fogg Museum*, Edson Motta trasladou afrescos chineses a novos suportes. A fotografia da imagem tem, no verso, a seguinte nota de Motta: “Fresco chinês transportado para uma placa de silotex. O processo está descrito neste caderno. Pintado sobre argamassa de argila e fibras vegetais. Ásia Central, trazido pela comissão do Fogg” (1946). Fonte: CDVM. ANS.

Francesca Bewer destaca que Forbes exigia desde a década de 1920 que os técnicos documentassem os trabalhos de restauração realizados na instituição minuciosamente através de fotografias, orientando que as intervenções fossem “sinceras”, quer dizer distinguíveis, assim como que garantissem a reversibilidade de seus trabalhos. Se essa circunspeção aproxima as restaurações do FM aos critérios que nos dias de hoje estudiosos indicam para os tratamentos aos que são expostas as obras de arte, todavia, Forbes promoveu limpezas importantes de algumas pinturas e foi um entusiasta patrocinador da experimentação de novos materiais para a restauração (2009, p. 104) o que afasta o trabalho na instituição americana do critério da mínima intervenção, valorizado atualmente.

⁷⁴ Este último procedimento conservava melhor a superfície pictórica, todavia fraccionava o afresco determinando que em sua nova montagem aparecessem linhas, correspondentes às bordas dos pedaços, onde tinha se perdido material, as quais deviam ser tratadas. O FM adaptou estes métodos largamente utilizados na Itália e também concebeu outros considerados inovadores na época, como foi o tratamento das superfícies dos afrescos para a fixação da camada pictórica com produtos como resinas sintéticas, os quais nem sempre tiveram resultados benéficos para as obras de arte. Note-se que em 1945, no Espírito Santo, Motta também usava métodos vinculados à restauração de afrescos para o traslado de pinturas (ver p. 62).

Forbes, contudo, não definiu uma diretriz única para a intervenção nas pinturas (nem todas as telas passavam necessariamente por um processo de retirada de acréscimos não originais no FM), nem para o tratamento de lacunas pictóricas, uma consequência lógica das intervenções empreendidas pelos técnicos sob suas ordens.

Assim, Bewer menciona situações que exemplificam várias formas de intervir do FM (ou deixar de fazê-lo), orientadas por Edward Forbes e levadas a cabo por sua equipe de técnicos: 1. a limpeza das telas deixando lacunas e descobrindo traços originais; 2. a conservação de pinturas com as intervenções sofridas no decorrer do tempo (retoques realizados por artistas que não eram seus autores ou por restauradores) e a deterioração ocorrida por diversas causas (efeitos decorrentes de acidentes); 3. o traslado da pintura a uma nova base para evitar perdas irreversíveis e 4. o uso de compensação visual⁷⁵ para completar lacunas.

A escolha dentre essas possibilidades de intervenção dependia do juízo de valor realizado em conjunto entre Forbes e Sachs, com a colaboração de outros professores do Departamento de Belas-Artes de Harvard, como Pope. Nesses julgamentos, ora percebe-se a valorização feita dos “originais”, deixando evidentes traços primários “descobertos” através das limpezas, ora indicava-se manter as pinturas com as operações realizadas no decorrer de sucessivas restaurações nelas executadas, ora deixá-las com as marcas do passar do tempo, valorizando assim seu caráter documental, ou ainda também podiam ser sugeridas restaurações identificáveis e reversíveis⁷⁶. Lamentavelmente não sabemos se existiu uma discussão conceitual entre Forbes, Sachs e Pope que pudesse ter derivado em uma teoria de restauro; todavia, nas restaurações empreendidas pelo FM sobre as obras de sua própria coleção fica claro que primou uma intenção didática e formativa na escolha dentre as diversas formas possíveis de intervir: as ações eram destinadas a destacar situações variadas que podiam servir de exemplo aos técnicos ou aos alunos do Departamento de Belas-Artes de

⁷⁵ Compensação visual é um termo que abrange várias técnicas destinadas a completar as lacunas que apresentam as pinturas através do uso de tons aproximados aos circundantes.

⁷⁶ O exemplo que ilustra o primeiro tipo de intervenção foi uma pintura de propriedade de Forbes atribuída a Botticelli, *Crucifixão*, colocada sob os cuidados do restaurador comercial Harry A. H. Smith. Este profissional foi incumbido de identificar e remover as intervenções realizadas, deixando a pintura em seu estado “original”, mostrando lacunas importantes, retirando imagens agregadas, mas “descobrimo” sinais da autoria de Botticelli tais como a face original de Maria Madalena (BEWER, 2010, p. 105-108).

O segundo modelo de tratamento foi aplicado à pintura *Cristo Morto entre a Virgem e São João Evangelista*, de Crivelli, que sofreu extensas intervenções do restaurador italiano Luigi Cavenaghi. A pintura não foi restituída ao seu estado “original” pela equipe de Forbes, orientando este a mantê-la com as intervenções de forma que serviria como exemplo didático aos seus alunos (BEWER, 2010, p. 109-113).

O terceiro exemplo de operação se executou no quadro *A Virgem e o Menino Jesus*, de Bellini, seriamente danificado durante um incêndio no barco que o transportava da Europa aos Estados Unidos. Os técnicos do FM o trasladaram a um novo suporte, de alumínio, mas segundo Francesca Bewer, com resultados que nos dias de hoje não seriam aceitos por ter derivado em uma superfície extremamente desigual (BEWER, 2010, p. 114).

Harvard sobre as técnicas utilizadas por artistas plásticos para restaurar e por falsários para reproduzir obras-primas, existindo o objetivo de distinguir o falso do original, dando-se ênfase à experimentação de novas técnicas que podiam ser aplicadas ao restauro e à elaboração de informes detalhados que documentassem os procedimentos empregados.

A restauração realizada pelo técnico do Fogg, Roger A. Lyon⁷⁷, da pintura *The lamentation over the Dead Christ*, exemplo da quarta forma de proceder (compensação visual), foi divulgada internacionalmente ao levá-la Edward Forbes a *La Mostra Giottesca*⁷⁸ no Palácio dos Ofícios, em Florença, na Itália, em 1937.

Segundo o então diretor do museu americano, nessa reunião, a restauração realizada por Lyon “causara sensação”, e Forbes comentava em carta direcionada a este técnico, que, como consequência da admiração produzida pelo seu trabalho, tinha tido reuniões com os restauradores dos Uffizi (BERENFELD, 2008, p. 185). A técnica desenvolvida por Lyon para restaurar o quadro, denominada “compensação aproximada”, era uma variação da compensação visual e consistia em um preenchimento de lacunas das pinturas mediante a aplicação nesses espaços de tons próximos aos que os rodeavam, sendo realizada sobre eles uma trama de linhas. Para Bewer a destreza desenvolvida pelo técnico do FM para aplicar essa técnica era “única no seu tempo” (BEWER, 2010, p. 183) e, segundo esta autora, o trabalho de Lyon pode ter influenciado o crítico Cesare Brandi no aprimoramento do denominado *trateggio*, técnica que guarda aspectos similares à “compensação aproximada” que o italiano aplicaria ao restauro a partir da década de 1940, isto, reforça Bewer, quer dizer posteriormente à saída de Lyon da instituição americana e, consequentemente, dos trabalhos mencionados⁷⁹.

---

⁷⁷ Para Bewer, Lyon, que era formado como fotografo e foi contratado pelo FM em 1929, apresentava “uma boa combinação de habilidade artística e sensibilidade, com pensamento científico e ingenuidade prática”, que fizeram com que elaborasse alguns dos mais inovadores procedimentos desenvolvidos pelo FM (BEWER, 2010, p. 182-183).

⁷⁸ A *Mostra Giottesca* foi promovida para lembrar os seiscentos anos da morte do pintor italiano Giotto di Bondone. A *Galleria degli Uffizi*, Palácio dos Ofícios, em Florença, foi a sede do evento, o qual tinha como objetivo realizar uma retrospectiva da pintura italiana dos séculos XIII e XIV (Ver MONCIATTI, Alessio. *Alle origini dell'arte nostra*. La mostra Giottesca del 1937 a Firenze. Firenze: Il Saggiatore, 2010).

⁷⁹ Bewer comenta que a *Teoria del Restauro*, livro de Brandi (1963), que explica o *trateggio*, repercutiu na prática da restauração em outras partes do mundo (Bewer, 2011, nota 168, capítulo 4), mas destaca, para frisar o pioneirismo de Lyon na aplicação de uma técnica similar, que a tradução completa do livro do italiano ao inglês apenas foi realizada em 2005, décadas depois das experiências realizadas pelo americano no FM.

Nas **Figs. 2.4 e 2.5**, a tela *Madona com Menino Jesus e Santos*, de Girolamo di Benvenuto, antes e depois da intervenção do técnico Roger Lyon do *Fogg Museum*. Nota-se que Lyon intervinha não apenas na periferia da tela, mas também em motivos mais centrais como os anjos que rodeiam a Virgem. Fonte: Bewer, 2010.

Lyon já havia se retirado da instituição de Harvard, 1936, quando Motta lá chegou, e pelo fato daquele não ter deixado discípulos no museu que tivessem sua habilidade, a técnica de “compensação aproximada” por ele desenvolvida não foi repetida no FM, situação que não impediu a Motta de observar numerosas pinturas pertencentes à Harvard que tinham sido restauradas por Lyon, tais como *Os estigmas de São Francisco de Assis* e *Madona e Menino*

*Jesus com Santos*⁸⁰, ou de ter lido textos que sobre a técnica publicara Stout. Contudo, no único dos trabalhos de restauração realizados por Motta no FM que pudemos examinar pessoalmente (pintura holandesa, sem título, atualmente propriedade de Edson Motta Junior), o critério de restauração foi a entonação de parte das lacunas com tinta em tonalidade claramente diferenciada, com tratamento plano, sem sinal de tramas, o que nos leva a reforçar a ideia que Motta trabalhou nos Estados Unidos mais com a recuperação do suporte e a estabilização da camada pictórica, que com o preenchimento de lacunas.

Fig. 2.6 Detalhe de anjo da tela *Madona com Menino Jesus e santos*. Percebe-se o trabalho de compensação aproximada realizada por Lyon com uma trama de linhas que se cruzam sobre as entonações que preenchem as lacunas. Fonte: Bewer, 2010.

⁸⁰ O primeiro trabalho de Lyon para o Fogg foram compensações na pintura *Os estigmas de São Francisco de Assis*. Este técnico se destacou por sua habilidade para trabalhar com detalhes e cor e pelo seu interesse nas pesquisas tecnológicas. Naquela pintura foram usados tons neutros para completar as lacunas de tintas e uma trama, quase imperceptível, para indicar os setores restaurados (BEWER, 2010, p. 148). Posteriormente, no retábulo *Madona e Menino Jesus com santos* (a obra de arte que teria incentivado a primeira inquietação de Forbes pela restauração e que tinha sofrido diversas intervenções no decorrer dos anos), Lyon novamente pintou as lacunas com uma tonalidade similar às das áreas que as rodeavam e estas foram tratadas com uma fina textura de linhas cruzadas em uma tonalidade neutra. As experiências de preenchimento de lacunas foram continuadas e aprimoradas por Lyon até que saiu do corpo de funcionários do Fogg em 1936. No entanto ficou um registro do feito de Lyon: em 1942, Stout escrevia um artigo no jornal do FM (volume 10) descrevendo e valorizando os resultados dos trabalhos de preenchimento de lacunas em pinturas, nomeando o procedimento como *approximate compensation* (compensação aproximada) ou *no imitative inpainting techniques* (BEWER, 2010, p. 186).

Além das experiências de Lyon, o Departamento para a Conservação e Pesquisa Tecnológica do FM, estudava, desde começos da década de 1930, outras técnicas a serem aplicadas no preenchimento de lacunas, como foi o caso da encáustica, que mistura cera e pigmentos e que era aplicada com calor. As pesquisas encabeçadas por Gettens e Stout centraram-se na definição de métodos de limpeza e reparo das pinturas realizadas com esta técnica de tal forma a preservar a textura característica; para isto os cientistas consideravam fundamental identificar a composição das tintas. As análises desenvolvidas por Gettens permitiram aos cientistas do museu elaborar um composto que possibilitava reproduzir a textura desta técnica (BEWER, 2010, p. 161-162)⁸¹.

No que concerne ao tratamento da madeira, base frequente sobre as que se realizavam as pinturas, ou se colavam as telas, embora o FM tivesse dedicando esforço à análise e controle das condições que podiam afetá-la, foi frequente na coleção da instituição a deformação de suportes desse material em consequência das variações de umidade e temperatura, provocando seu abaulamento. A correção do defeito foi testada inúmeras vezes no FM, através de procedimentos bastante invasivos como o aplainamento dessas superfícies de madeira, as quais, posteriormente, eram fortalecidas de diversas formas: através da sua colagem sobre superfícies de materiais homogêneos, ou sobre bases obtidas mediante diversos entrecruzamentos de ripas de madeira com o intuito de lhes conferir rigidez. Neste último procedimento colavam-se aos chassis ripas principais não muito largas, uma ao lado da outra, em toda a extensão da peça, fazendo-se sobre elas, em sentido perpendicular, cortes transversais e equidistantes. Esses cortes, ou “sangrias”, depois eram recheados seja com outras ripas, seja com materiais considerados “inertes”, quer dizer pouco reativos à umidade e ao calor, estimando-se que desta forma, ao seccionarem-se as fibras da madeira, se evitaria a deformação das superfícies que suportavam as pinturas. Foi Robert Buck quem se dedicou à pesquisa sobre restauração deste material no FM, principalmente sobre os diversos usos que os artistas antigos faziam dele, os possíveis procedimentos para aplainar os suportes deformados e as experiências de aplicação de cera como barreira para a umidade.

---

⁸¹ Cabe destacar que a inquietação pelo conhecimento e aplicação da técnica remontava-se ao final do século XIX; a encáustica, bastante antiga, tinha caído em desuso e existiam discussões sobre como preparar as pinturas. Artistas, como Ernst Berger, tentaram reeditar a técnica, e Bewer destaca a aproximação que com ela teve o diretor do FM, Edward Forbes, que a tinha estudado na Europa e cujas noções incluía em seu curso sobre técnicas de pintura no Departamento de Belas-Artes em Harvard. Leituras sobre a encáustica circulavam pelo FM, tais como o procedimento desenvolvido por Jean Despujols, *L'Electroencaustique* um documento que o *International Museums Office* (IMO) divulgou sobre restauração baseada em encáustica e uma tradução de trabalho de Alexander Eibner sobre essa técnica (BEWER, 2010, notas 79-80, capítulo 4).

Fig. 2.7.a Laboratório de Robert Buck, em Harvard, para o estudo de métodos de conservação e restauração de madeiras. **Figs. 2.7 (b, c, d, e)** Processos de reconstrução de suporte: desde um original reforçado com barras de alumínio à construção de novo chassis com ripas de madeira. Fonte: Bewer, 2010.

2.7.b, c, d, e

Figs. 2.8.a e 2.8.b Pintura holandesa restaurada por Edson Motta durante o período de aprendizado no *Fogg Museum* de Harvard. Nota-se que o trabalho principal foi o traslado da tela a um novo suporte, composto por ripas de madeira atravessadas por outras transversais. Já a camada pictórica apenas mostra um tratamento de preenchimento das lacunas com uma tinta plana, totalmente distinguível. Fonte: Maria Sabina Uribarren, 2011.

Robert Buck e Rutherford Gettens foram os tutores de Motta durante seus meses em Harvard e, em vista disso, não é difícil intuir que o restaurador brasileiro tenha entrado em contato com as experiências desenvolvidas por eles.

Durante os meses de estudo no FM, Motta executou vários trabalhos de correção do suporte de pinturas sob a tutela de Buck, tendo nós observado o trabalho que ele realizou na já mencionada pintura holandesa, com um sistema de tábuas não muito largas completado com ripas de madeira transversais, considerado por ele mesmo como a coroação de sua prática no FM⁸². Por outro lado, a técnica da encáustica foi largamente aplicada por Motta em restaurações por ele dirigidas no Brasil e a restauração de talhas e esculturas de madeira que o brasileiro realizaria a partir de seu retorno ao país, em 1947, e que se estendeu a outros países latino-americanos a partir da década de 1960, tiveram um ponto de contato com a experiência apreendida com Buck: as ceras foram o material principal para a sua recuperação. A aplicação destes métodos, assim como as adaptações realizadas por Motta ao meio brasileiro serão tratadas com a devida atenção no capítulo 3 deste trabalho.

Gettens e Buck possibilitaram complementar a formação de Motta fora do FM, por exemplo, com visitas ao *Massachusetts Institute of Technology*, onde o brasileiro teve contato com experiências que envolviam a restauração de papel. Os restauradores do FM tinham acesso aos estudos mais relevantes que sobre o assunto existiam à época, e tanto Gettens quanto Stout e as pesquisadoras voluntárias do FM, Minna Horwitz e Evelyn Ehrlich, desenvolveram estudos sobre esse material, investigando sobre os componentes, formas de restaurá-los e conservá-los (BEWER, 2010, p. 167, 169). Nos Estados Unidos, Edson Motta esteve em contato com estas especialistas, já que mencionava:

Ontem mandaram-me, acompanhado por uma mulher que é técnica em conservação de papéis, ao MIT (Institute of Technology) para estudar e aprender os processos de fabricação de papéis, antes de entrar no aprendizado de conservação de pinturas sobre este suporte e gravuras antigas (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 20 de março de 1946)⁸³.

Motta conheceria também, pela mediação de seus professores, o restaurador Alfred Jakstas, técnico formado com Forbes, e posteriormente funcionário do *Isabella Stewart Gardner Museum*, do qual foi conservador entre 1943 e 1961, chegando a tornar-se

---

⁸² No FM foi utilizado, também, o sistema de reforço do suporte através da colagem da tela sobre outras. Como vimos nos primeiros trabalhos de Motta no Espírito Santo, este sistema já era utilizado no Brasil, sendo corrente seu uso na Europa desde o século XVIII; a inovação que o FM realizou nesse sentido foi a experimentação com diversos materiais para colar o tecido de reforço.

⁸³ Como veremos no capítulo 3 de nosso trabalho, Motta citava o *Fogg Museum* nas publicações por ele realizadas, editadas na *Série de Publicações do Patrimônio*.

conservador-chefe do Instituto de Arte de Chicago (BEWER, 2010, p. 177), e sob sua orientação o brasileiro realizaria a restauração de um retrato atribuído ao pintor colonial americano John Singleton Copley.

Às práticas realizadas no *Gardner Museum* podemos somar as feitas em outros museus, como o *Fine Arts Museum* de Boston. Neste último Motta prestava atenção às “coisas que se referem a tecidos”, e muito concretamente a uma “câmara para desinfecção e eliminação de mofo”, por entender que esses aparelhos poderiam ser aplicáveis aos museus de Petrópolis e Juiz de Fora, no Brasil (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 13 de setembro de 1946). O juiz-forano, acostumado aos poucos recursos de seu meio de origem, já imaginava que o aparelho podia ter usos múltiplos contribuindo também para a preservação de papéis e livros⁸⁴.

Em Boston, além dos museus mencionados, o futuro chefe do *Setor de Recuperação de Obras de Arte* conheceu o *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* e o *Worcester Museum*, no primeiro, assistindo à restauração de cerâmicas, e, em ambos, com o objetivo de “analisar as exposições, a organização e as estratégias de educação popular por eles desenvolvidas, tendo em vista a organização de museus no Brasil” (MOTTA, *Cartas a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 12 de outubro e 13 de setembro de 1946). Motta, arrebatado e surpreendido com o que observava, não conseguia evitar a comparação com o que tinha conhecido no Brasil:

Tudo isto é de entusiasmar. Penso no nosso ‘pobre’ museu de belas-
artes, que tanto poderia fazer se lá houvesse um [ilegível] Talvez em diferente
proporção, o nosso museu poderia e deveria desenvolver um trabalho para
chamar o público ao museu e levar o museu ao público. Creio que estas coisas
requerem mais boa vontade do que grandes somas. Especialmente num
museu, onde uns ajudam os outros a ficarem à toa (MOTTA, *Carta a Rodrigo
Melo Franco de Andrade*, 11 de abril de 1946, grifo nosso).

Mesmo diante da extensa descrição que Motta fazia de suas atividades nos Estados Unidos, o diretor do IPHAN não deixava de lembrar seu subalterno sobre a questão da identificação de autoria de obras de arte:

Lembro-lhe que será de grande interesse você procurar familiarizar-se,
em contato com os especialistas, com os processos de identificação e
autenticação de obras de pintura antiga, esforçando-se não só no sentido de
assimilar as diversas técnicas adotadas para as eventualidades que se

---

⁸⁴ Motta tencionava encontrar Rubens Borba de Moraes durante a visita deste a Boston, para comunicar-lhe questões concernentes ao restauro de papéis e livros (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 11 de abril de 1946).

apresentem, mas também o espírito e a terminologia adequada **para a elaboração e redação dos laudos**. Bem sei que é impossível apreenderem-se em pouco tempo os conhecimentos enciclopédicos necessários para habilitar quem quer que seja a identificar ou autenticar, ainda que com mediana segurança, qualquer pintura antiga que se lhe apresente. A minha sugestão, entretanto, visa apenas introduzi-lo a aparelhar-se tecnicamente para a identificação e autenticação de obras pertencentes a escolas, estilos e períodos sobre os quais você tenha adquirido suficientes conhecimentos (ANDRADE, *Carta a Edson Motta*, 17 setembro de 1946, grifo nosso).

Cabe enfatizar que Motta tinha adquirido recursos básicos, tanto para comparação estilística na identificação, quanto sobre métodos de ordem científica para tal tarefa, e à época já o tinha comunicado ao seu chefe, assim, a insistência de RMFA no assunto reflete o interesse que tinha em capacitar um dos seus funcionários nesse quesito.

Em relação aos aprendizados que obteve no FM para identificar pinturas, a equipe especializada constituída por Forbes promoveu a identificação química de pigmentos, juntamente com uso da tecnologia de raios X no reconhecimento de autoria de pinturas e das intervenções que elas podiam ter sofrido, e estes procedimentos norteavam muitas vezes as restaurações. Motta tinha se preparado nos dois quesitos, ao trabalhar tanto com Gettens quanto no museu de Belas-Artes de Boston; já a identificação estilística foi aprimorada com os cursos de história da arte e, fundamentalmente, seria discutida durante o curso que Motta realizaria sobre museus de setembro a dezembro de 1946 com Sachs.

Assim, o juiz-forano informava que, no tocante aos aprendizados obtidos com Gettens, tinha adquirido

Conhecimentos gerais sobre os mesmos [pigmentos, médiuns e solventes] e o comportamento de uns sobre outros. A ação química dos mesmos em determinadas condições e tempo, sua idade, causa que implica na própria limpeza de uma pintura. A identificação dos pigmentos decide muitas vezes a autenticidade de um quadro, ou pelo menos oferece “evidência” que ajuda aos historiadores (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 20 de agosto de 1946, grifo nosso).

Gettens realizou trabalhos para identificar os materiais utilizados na elaboração das obras de arte, estabelecendo métodos próprios de identificação

[...] baseado na extensa coleção de Forbes de pigmentos e amostras de tinta obtidas de obras de arte, [Gettens] montou uma coleção de referência inestimável de lâminas de microscopia. Ele compilou extensos cadernos de anotações sobre a identificação dos pigmentos e meios, listando os reagentes e as colorações usados para identificar cada material, bem como informações sobre sua história e método de preparação (BEWER, 2010, p. 154, grifo nosso).

Convém salientar, ainda, que nosso restaurador obteria a permissão para realizar uma cópia da coleção de referência do químico americano de lâminas microscópicas para exame físico dos pigmentos, contudo, não localizamos indícios do uso desse material nas ações empreendidas por Motta no Brasil; já os cadernos com anotações, redigidas durante seu treinamento com o químico americano, seriam trazidas por Motta ao país encontrando-se estes atualmente no Arquivo Noronha Santos.

Fig. 2.9 Rutheford Gettens no laboratório do *Fogg Museum*. Sugerimos comparar esta imagem com as dos laboratórios do Centro Regional de Churubusco, México, e com as publicadas no livro *Restauração de Bens Móveis: o caso do São Bento* (1969) (**Figs. 3.4 e 3.5**), para ter uma dimensão da disparidade de recursos que existia entre os laboratórios do continente americano, destacando-se a simplicidade do laboratório do Setor de Recuperação de Obras de Arte do IPHAN. Fonte: Bewer, 2010.

O outro método que o FM promoveu para colaborar com a identificação de obras de arte e fixar critérios para a sua restauração foi o da aplicação da radiologia⁸⁵. Métodos de trabalho dos artistas, as características dos seus traços, a identificação da idade das tintas utilizadas, dos materiais e das superposições de intervenções, foram investigadas por Alan Burroughs, técnico da instituição, que deixou registradas suas experiências no livro *Art Criticism from a Laboratory* (1938). Embora Motta, em suas cartas ao diretor Rodrigo, não tenha comentado qualquer contato com Burroughs ou com seus trabalhos, subvencionados pelo museu de Harvard até 1947, informou-lhe que se tornou apto na técnica de raios X, aprendendo a obter chapas, ainda que, conforme comentários dos membros do FM, a técnica ainda não fosse comprovadamente eficaz para a análise das obras de arte. Possivelmente, Motta se referisse à dificuldade que o próprio Burroughs apontava para a interpretação das placas de raios X, as quais, caso aquele que as manuseava não tivesse uma formação adequada, podiam levar a enganos. Além disso, a própria técnica era contestada pelos professores do Departamento de Belas-Artes de Harvard, os quais não a consideravam confiável se comparada com os métodos tradicionais de atribuição, como a comparação estilística (BEWER, 2010, p. 201). De qualquer jeito, o brasileiro advertia que, caso precisasse usar essa tecnologia no Brasil, como de fato aconteceria, por exemplo, durante os trabalhos na igreja de Nossa Senhora da Conceição em Sabará, podia contar com o uso do equipamento localizado em hospitais, uma forma de atuar que foi própria de Burroughs.

No que concerne à autenticação de pinturas, Motta explicava a RMFA a extrema dificuldade de tal tarefa, uma situação que, se lembrarmos, já fora por ele observada em Portugal⁸⁶. De fato, no próprio FM, uma mesma obra ao tempo que tinha sua autoria atribuída por alguns professores era contestada por outros (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 12 de outubro de 1946). Todavia prevendo que, no seu retorno ao Brasil, não contaria com os instrumentos que utilizara durante suas práticas na instituição norte-americana e que legitimariam qualquer opinião sua relacionada à autenticação de pinturas, Motta logo requereu do diretor Rodrigo verba para comprar os equipamentos necessários para montar um laboratório no IPHAN, entre eles pedia:

---

⁸⁵ O uso dos raios X por parte do museu não foi, porém, uma exclusividade nem uma ação pioneira do FM, Já havia antecedentes sobre seu uso na avaliação das obras de arte, e o tema foi discutido durante a já mencionada Conferência de Roma de 1930, quanto foi proposta a criação de arquivos de obras de arte. Como forma de dificultar as falsificações, esses arquivos deveriam formar-se com documentação obtida através de fotografias, radiografia e fotomicrografia (BEWER, 2010, p. 152).

⁸⁶ Consultar p. 55 deste trabalho.

Um microscópio: usado em quase todos os exames de *mediuns* e em todos de pigmentos [...] confirma ou nega, em alguns casos a autenticidade de uma pintura pela conferência de um pigmento usado e o tempo ou data em que o mesmo foi descoberto [...] a sua importância é de ordem histórica, ou seja, história técnica de um quadro (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 6 de maio de 1946).

Uma das características que o instrumental devia cumprir era a facilidade de ser transportado, já que o trabalho no Brasil voltado a obras de arte integradas à arquitetura não seria feito em laboratório fixo, teria de ser trasladado por todo o país (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 6 de maio de 1946). Sabendo que RMFA teria dificuldades de obter o dinheiro requerido, Motta advertia:

O senhor dirá que já estou pedindo demais. Creio que não D. Rodrigo, quero apenas o indispensável para fazer algo de realmente sério neste terreno e estou me esforçando desde já para isso.

O nosso trabalho deverá estender-se pelo Brasil inteiro e, no entanto, estou lembrando para o Patrimônio, talvez menos do que uma quarta parte do que possui o Fogg que é um pequeno museu (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 20 de março de 1946).

1º orçamento

2.10

1. Microscópio e equipamento (este junto)	6 01 50
2. Microscópio binocular	3 12 50
3. Termômetro p/ grau de humidade	1 55 00
4. " " " " " "	1 11 50
5. Aparelho Berouff (para pgr. etim)	36 00
6. Nota-tool kit	23 50
7. Peças p/ Nota-tool	5 25
8. Forno elétrico Kodak de baixo calor	4 95
9. " " " " " "	16 00
10. 2 espátulas elétricas Kodak	16 00
11. 2 tintas "Campe"	21 00
12. Pequena balança portátil (1 a 10 gram)	12 00
13. 1 Ferramenta angular	1 25
14. 1 Escapel	2 95
15. 4 espátulas (tipos diferentes)	4 60
16. Caixa com 60 reagentes	21 00
17. Soma Clenni 25 c. por lha - 25 lha.	6 25
18. Vinylite A. 60 c. " " - 25 "	15 00
19. Soma Dancer 28 c. " " - 25 "	2 00
20. Cammas (1 gram)	8 40
21. Oleo de linhaça-pigmentos puros - feitos em tubo	60 00
	<u>1.342.65</u>

1.342.65 dólares

Observações: 1- Microscópio: usado em quase todos os exames de *mediuns* e em todos de pigmentos, sua identificação de papeis e etc. Confirma ou nega, em alguns casos, a autenticidade de uma pintura pela conferência de um pigmento usado e o tempo ou data em que o mesmo foi descoberto. Calcula-se o grau de solubilidade dos "pontos" o que faz determinar com precisão o destino a ser usado na limpeza e remoção do verniz.

A sua importância é, na maioria dos casos, de ordem histórica ou seja história técnica de um quadro.

16-20: Caixa de reagentes - Cammas: acompanhando o microscópio.

2- Microscópio binocular de tipo poder com um braço que corre sobre a tala. Para exam. direto do quadro.

Fig. 2.10 Orçamento de 1.342,65 USD enviado por Edson Motta a Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1946 de Harvard, explicando o instrumental que precisava comprar nos Estados Unidos para montar o laboratório do IPHAN, destinado ao tratamento de pinturas. Fonte: SCRBC. ANS. A **Fig. 2.11**, de 1949, mostra os técnicos do Fogg Museum Richard Buck, tutor de Motta durante sua estadia na instituição, e Anne Clapp, alisando uma tela com ferros (equipamento pedido por Motta no orçamento). Fonte: Bewer, 2010.

O orçamento completo contemplava a compra, entre outros aparelhos, do mencionado microscópio e de microscópio binocular⁸⁷, termômetro para grau de umidade, ferros elétricos, espátulas elétricas, reagentes, pigmentos, tintas (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 6 de maio de 1946), além de solicitar a autorização para adquirir elementos para restaurações concretas que pretendia fazer assim que voltasse ao Brasil, como a dos quadros da Sé de Mariana em Minas Gerais (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 20 de março de 1946). Depois de sucessivas cartas tratando do assunto, não localizamos menção efetiva sobre a compra à época de nenhum dos instrumentos nem dos produtos básicos para o início de atividades de restauração e identificação de pinturas em moldes científicos no Brasil. É bastante possível que a compra não se tenha concretizado ante a dificuldade em obter a verba, situação várias vezes mencionada por RMFA em suas missivas a Motta (ANDRADE, *Cartas a Edson Motta*, 17 de junho de 1946 e 17 de setembro de 1946). Em consequência disso, Motta estava ciente das dificuldades de implementar um projeto para desenvolver as pretendidas práticas científicas no IPHAN:

Em restauração e conservação tenho atacado [no FM] todos os aspectos do trabalho e nos mínimos detalhes. Tenho esperanças, **se viermos a estar razoavelmente equipados**, de que poderemos fazer trabalho novo e eficiente (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 27 de julho de 1946, grifo nosso).

Por vezes, Motta mostrava-se otimista quanto à criação, no Brasil, de um grupo dedicado à conservação-restauração de pinturas,

Em seguida o problema da instalação. Este será talvez o caso mais grave devido à natureza do trabalho. Também é mais difícil agora porque temos que montar e fazer tudo, nesta parte de pintura. Será um novo serviço. Estou certo de que será grande o esforço a dispender em restauração nos primeiros anos e depois de vigilância constante para nunca mais ter que restaurar. Justamente a luta aqui é toda dirigida no sentido de descobrir, cada dia, melhores processos de conservação. Para terminar devo dizer que neste plano todo deveria estar incluído pessoal (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 20 de março de 1946).

---

⁸⁷ O uso do microscópio era considerado por Stout “o primeiro passo para a melhoria racional da restauração” (BEWER, 2010, p. 154), e o microscópio binocular foi destacado como imprescindível na carta de Motta ao Diretor Rodrigo. Dito aparelho podia ser montado sobre um braço que permitia percorrer as telas, cujo uso, esclarecia Motta, era constante e necessário até para os mais vulgares exames. Embora Motta não faça menção, cabe destacar que Gettens tinha desenvolvido uma técnica de “microextração” de amostras das pinturas, *microsectioner* (uma agulha hipodérmica que permitia obter seções transversais das pinturas), montada nesse braço e que se alinhava com o microscópio binocular (BEWER, 2010, p. 154).

Em outras ocasiões, parecia inseguro sobre seu destino profissional: “Sinto-me ansioso para chegar ao Brasil e sei que o senhor me oferecerá oportunidade de por tudo isso em prática”. (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 13 dezembro de 1946). Todavia, a abrangência do aprendizado em Harvard, com a impressionante coleta de material de referência, realizado no FM, fez que Motta se convertesse, regressando ao Brasil, em peça indispensável para a restauração dos bens móveis e integrados à arquitetura.

Fig. 2.12 Aplicação de vernizes em telas para retardar o efeito destrutivo dos incêndios: Gettens testava a ação do fogo nas obras de arte durante experiências no *Fogg Museum* (1942). Fonte: Bewer, 2010.

2.3 O futuro: uma mirada para a América Latina

No final de sua permanência em Harvard, Edson Motta casou-se com a norte-americana Virginia di Pietro, que o acompanharia em sua viagem de estudo por vários estados americanos e por alguns países latino-americanos, antes de seu regresso ao Brasil. Na viagem de retorno, Motta pretendia inicialmente visitar as cidades do México e Lima, cidades conhecidas por José Antônio do Prado Valadares na viagem realizada anos antes, também como bolsista da FR⁸⁸. Contudo, o roteiro foi modificado por sugestão dos diretores da fundação, Berrien e Stevens, sendo indicada para Motta uma rota diferente que incluiria, além de Washington, as cidades de New York, Rochester, Buffalo, Chicago, Kansas City e Santa Fe nos Estados Unidos (cidades nas quais o brasileiro deveria analisar o funcionamento de diversos museus), México (tendo como centro o Distrito Federal), Antígua (Guatemala) e Caracas (Venezuela). Já no Brasil, Motta visitaria também cidades do nordeste, lugares nos quais se encontraria, em cada um deles, com os representantes do IPHAN, chegando finalmente em março de 1947 ao Rio de Janeiro (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 13 de dezembro de 1946).

Ciente do percurso, RMFA solicitava que Motta obtivesse as publicações da legislação de cada um dos países visitados sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico, assim como sobre a organização de museus. Também informava os nomes dos contatos (representantes do IPHAN) que podiam recebê-lo em Belém, Recife e Salvador: Ernesto Cruz, Airton Carvalho e Godofredo Filho, respectivamente (ANDRADE, *Carta a Edson Motta*, 18 de dezembro de 1946).

Sem ter localizado documentos sobre a estada de Motta no México, cogitamos que o pintor possa ter visitado a referência mexicana em conservação e restauração: o Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH), cujos projetos de pesquisa, ensino e formação de bibliotecas, vinculados ao patrimônio, contavam com a ajuda financeira da FR, além da produção dos *muralistas mexicanos*, uma expressão artística que pode ter estado presente na agenda de Motta que mostrava inegável interesse por esses artistas.

Já na Guatemala, Motta encontrou-se com o Diretor do Instituto de Antropologia e História deste país e explicava:

---

⁸⁸ Ver p. 66 deste trabalho.

Eles pouco têm feito e a própria legislação ainda está em projeto e em discussão no congresso. Os trabalhos realizados em Piedras Negras, onde há grande parte dos monumentos maias naquele país, foram pela Fundação Carnegie.

Há, é verdade, algumas medidas de exceção e assim é a declaração de Antigua como monumento nacional e recentemente um ato do governo impediu a destruição de obras de valor nos arredores daquela mesma cidade. O que falta é trabalho permanente de proteção e conservação às obras de história e arte que eles possuem.

O instituto de lá que é moldado na organização mexicana do mesmo nome, tem no entanto grandes projetos para o futuro e esperam contar com verbas orçamentárias razoáveis e auxílios particulares para realizá-los

Com relação à Venezuela, também pouco há realizado ou em realização. A lei que regula o assunto e o órgão encarregado de fazer cumprir são inoperantes.

Não sei bem quais são as razões, mas creio, em princípio, que se trata de deficiência da própria lei e pouca ou nenhuma ação dos homens. Penso por outro lado que não há na Venezuela grandes obras que mereçam excepcionais medidas (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 19 de março de 1947).

Este extrato de carta dá um panorama da proteção do patrimônio cultural naquela parte do continente: instituições de referência para a proteção do patrimônio, como o INAH do México, que influenciavam a criação de outras na América Central; fundações norte-americanas interessadas na preservação dentro de seus programas de Filantropia Científica, como a fundação Carnegie; desejos limitados pelos recursos humanos existentes; legislação incipiente, pouco ou nada aplicada.

Mostra-nos também o vivo interesse de Motta pelo ensino:

Notável em Caracas é a sua despretensiva Escola de Artes Plásticas.

A escola funciona como grande oficina livre e lá são ministrados cursos de todos os ramos das artes plásticas de maneira mais prática e eficiente possíveis.

Só não estou seguro se eles contam com professores que possam contribuir à eficiência dos métodos. Hoje visitei a escola em momento de plena atividade e é realmente de entusiasmar.

Estas oficinas possuem cursos de cerâmica, tecidos, vitrais, “fresco”, artes gráficas e mais os cursos comuns em toda escola de arte.

Cada secção é montada com o respectivo mecanismo e os materiais são gratuitamente fornecidos aos alunos (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 19 de março de 1947).

Interesse, o educativo, que Motta possuía desde seus tempos em Juiz de Fora, e que desenvolveria posteriormente no *Setor de Recuperação de Obras de Arte* e na *Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro*, aliando essa vocação docente a suas experiências latino-americanas durante a década de 1960: coincidentemente, seria a Venezuela um dos seus destinos para ministrar aulas sobre conservação e restauração, no contexto de ajudas

internacionais para incentivar a proteção do patrimônio, tema que aprofundaremos nos capítulos 4 e 5 deste trabalho.

Fig. 2.13 Folheto da legislação venezuelana para a proteção do patrimônio cultural à época da primeira viagem de Edson Motta a Caracas (1947). Fonte: SAI. ANS.

Recapitulamos que os primeiros trabalhos desenvolvidos por Edson Motta, a pedido do IPHAN, indicam uma paulatina consolidação do caráter intervencionista nas pinturas, no sentido de executar limpezas. Se, como vimos no capítulo 1, as primeiras orientações de RMFA, em 1939, estavam orientadas a não intervir nas pinturas que podiam ser consideradas de autor, Anita Orientar, legitimada pelos trabalhos de restauração que realizara na Europa, abria no Brasil o caminho para a execução de limpezas para a detecção de traços originais. Motta, por básica que fosse sua argumentação em relação aos fundamentos conceituais nos quais alicerçava seus primeiros trabalhos no Espírito Santo, evidenciava o intuito de validar suas intervenções através de procedimentos utilizados por especialistas que podiam ser considerados legítimos, pelos

espaços de autoridade que ocupavam, todavia se essa preocupação é mais notável no que se refere à restauração, no que tange à autenticidade das obras de arte a falta de base teórica foi notável nos informes desses primeiros trabalhos de Motta.

Conhecedor das limitações conceituais e metodológicas dos artistas plásticos nos quesitos de interesse do IPHAN, RMFA faria gestões para a obtenção de uma bolsa de estudos para Edson Motta. Em relação à motivação que recebeu do diretor do órgão para se formar no estrangeiro, Motta comentou:

Eu era pintor, sem pretensões a qualquer outra ocupação. Quando voltei [da Viagem Prêmio ao Exterior], Rodrigo Melo Franco chamou-me para o Patrimônio: queria que eu trabalhasse em restauração. Recusei mas não adiantou nada. Ele me conseguiu uma bolsa de estudos em Harvard, com os maiores restauradores americanos e lá me especializei no assunto. Dois anos

mais tarde, de volta ao Rio, não pude mais fugir (PINTURA DE PORTINARI..., 1970, grifo nosso).

Interessante é refletir que, enquanto o diretor estimulou e forneceu meios para que artistas plásticos se formassem no estrangeiro (primeiro Rescala de forma informal e depois Motta com uma bolsa), não demonstrou a mesma preocupação em relação aos arquitetos que controlavam a produção simbólica do patrimônio, através de suas definições e das orientações sobre que escolher como tal e como restaurar no IPHAN. Isso parece demonstrar que, se as diretrizes de Lúcio Costa foram suficientes para preservar a arquitetura, não havia ninguém com capacitação equivalente em relação a outras obras de arte (estas ao serem limpas podiam apresentar lacunas dificultando a sua compreensão, e podiam ser prejudicados os traços originais pela falta de habilidade e critério daqueles que nelas intervinham). Também pode ter acontecido de os arquitetos não demonstrarem interesse em formar-se no exterior. Neste sentido refletimos como a tão promovida autoridade dos arquitetos em quesitos patrimoniais, podia se debilitar ante um requerimento de formação fora do Brasil, sobretudo considerando a aura que a arquitetura brasileira adquirira através da publicação já mencionada de *Brazil Builds*, não cabendo, assim, ao mestre de arquitetos Lúcio Costa pôr em dúvida as atribuições e autoridade construídas por ele mesmo e apoiadas pelo diretor Rodrigo.

A tenacidade de RMFA aparece como um fator decisivo para a obtenção de ajuda da FR e para superar possíveis interferências para a consecução de uma bolsa de estudos para o IPHAN. Assim mesmo, entendemos que, ao lado da persistência de RMFA, devemos destacar a perseverança e ousadia de Motta, que, com escassíssimos conhecimentos de inglês e nenhum recurso em ciências, conseguiu ser aceito no FM de Harvard (notemos aqui que apenas dois latino-americanos foram estagiários no museu durante os anos 1930 e 1940: a mexicana Carmen Daheza e Motta).

A abrangência dos aprendizados de Motta no FM foi notável, contudo, cabe meditar aqui a profundidade efetiva que esses conhecimentos alcançaram, já que o estágio no museu durou 10 meses. Todavia, como mostraremos no próximo capítulo, esses recursos foram suficientes para o juiz-forano desenvolver uma importante ação restaurativa no Brasil desde o cargo de chefe do *Setor de Recuperação de Obras de Arte* no IPHAN.

Capítulo 3

A trajetória institucional do setor de muitos nomes

Neste capítulo analisamos a conformação do *Setor de Recuperação de Obras de Arte* que Motta passou a dirigir desde seu regresso ao Brasil em 1947 e como este setor foi mudando de nome no decorrer de sua chefia, em consonância com a paulatina definição do conjunto de bens sobre os quais deveria atuar e do debate internacional sobre preservação.

Posteriormente, apresentamos diversos cargos funcionais ocupados pelos responsáveis pelos bens móveis e integrados à arquitetura no IPHAN, tais como os de “perito em belas-artes”, “conservadores e auxiliares do patrimônio” e “conservadores de museus”, definimos suas competências, tornando-se importante a figura de Lygia Martins Costa (LMC), museóloga já mencionada no capítulo 1, que se autodefinia como “estudiosa do patrimônio” diante do “restaurador” Motta. Pelo fato do chefe do setor ter assumido preponderantemente o papel de restaurador do IPHAN, ainda neste capítulo, é delineado o *habitus* de Motta (conforme Bourdieu) como pioneiro da restauração de bens móveis e integrados, *habitus* a partir do qual seus sucessores e concorrentes se pensaram e definiram, fomentando a constituição de possibilidades de acesso mais concretos para a prática restaurativa.

A atuação de Motta (de sua equipe e dele mesmo, como indivíduo) é examinada através da restauração de bens culturais. Esta será analisada em relação às diversas obras de arte integradas à arquitetura (pintura e talha, assim como estruturas arquitetônicas nas quais também agiu), e em relação aos demais tipos de bens móveis (como pinturas de cavalete e papéis). Além de estudar os critérios de intervenção por ele utilizados, consideraremos as técnicas aplicadas, reconhecendo entre estas aquelas que fizeram que Motta fosse considerado habilitado para compartilhar suas experiências com outros países latino-americanos. Pretendemos compreender se a prática restaurativa de Motta no Brasil mudou depois da experiência norte-americana, que explicamos no capítulo anterior, assim como se a bagagem técnica ali adquirida foi adaptada posteriormente ao meio brasileiro, que não contava nem com os recursos tecnológicos, nem com os recursos humanos da instituição americana.

Analizamos algumas das principais intervenções, em bens integrados e móveis, orientadas por Motta em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, considerando as avaliações que sobre elas fizeram indivíduos próximos ao IPHAN ou ao ambiente jornalístico, manifestações essas que determinaram a consolidação da autoridade de Motta sobre o assunto diante da sociedade brasileira. Destacamos ainda neste capítulo como alguns dos encargos almejados por RMFA para Motta foram relegados pelo restaurador, todavia, esboçamos como o restaurador participou na autenticação de obras de arte dentro e fora do IPHAN. Finalmente, analisamos os empecilhos que Edson Motta enfrentou dentro do órgão federal de patrimônio para consolidar uma prática científica de restauração, desejo que o acompanhou durante toda a sua trajetória na instituição.

3.1 Um nome para o grupo de Motta

O intuito primário do IPHAN, ao enviar Edson Motta aos EEUU, foi a formação de um restaurador de pinturas com recursos para a sua autenticação, adquirindo também o juízo e conhecimentos sobre administração de museus. No entanto, a análise dos documentos posteriores ao seu regresso ao Brasil indica que Motta deu prioridade ao primeiro tipo de tarefas, deixou de lado qualquer atividade relativa à administração de museus dentro da instituição, e os seus trabalhos de autenticação de pinturas, pelo menos no âmbito do IPHAN, adquiriram um caráter colaborativo.

Retornando ao Brasil em março de 1947, Motta deparava-se com uma instituição que, em 1946, tinha mudado de nome e registrado oficialmente sua estrutura através de um novo regimento. Todavia, não existia neste instrumento nenhuma menção à institucionalização de um grupo dedicado à restauração e à autenticação de pinturas, indicando essa ausência que este tipo de trabalho não tinha se desenvolvido até o momento de forma sistemática no órgão. Assim, estando seu futuro responsável fora do Brasil, e, portanto, sem poder de negociação para pleitear seu espaço dentro da instituição, nada constava a respeito no novo regimento. Nesse contexto Motta começaria a trabalhar com uma reduzida e variável equipe de colaboradores, sendo a maioria recrutada e formada por ele mesmo.

No único texto publicado na *Revista do Patrimônio* relativo à ação de Motta na instituição federal de preservação do patrimônio, Orlando Ramos⁸⁹ aponta como um empecilho para reconstruir a história do grupo de trabalho do juiz-forano a falta de documentos que postulem “os critérios políticos administrativos que pautaram a formação do mesmo” (RAMOS, 1987, p. 154). Essa ausência, mais que uma negligência, deve ser considerada ela mesma como evidência do funcionamento, no IPHAN, de equipes cujo papel foi-se definindo com o tempo e que eram consideradas subalternas por aqueles que, tendo poder decisório, faziam ouvir sua voz. Assim, o grupo dirigido por Motta não foi institucionalizado durante seus primeiros 15 anos de existência, falta de institucionalização que pode ser considerada sintomática da hegemonia alcançada pelos arquitetos nos cargos decisórios; não por acaso outros setores, como a DET e a DCR, foram, sim, reconhecidas no regimento interno, sendo dirigidas durante as primeiras décadas de funcionamento exclusivamente por arquitetos.

Todavia, se o grupo de Motta, não chegou a constar de registro oficial em 1946, nem por isso deixou de ter papel significativo na história do instituto. Sua atuação sobre a preservação das obras de arte já era reconhecida em 1952, quando o diretor Rodrigo nomeava a sua equipe como “Laboratório e atelier [sic] de Restauração de pinturas” (ANDRADE, 1952, p. 98) e o próprio restaurador falava do seu trabalho como o da “turma de restauração de pinturas” (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 26 de agosto de 1956). Já em dezembro de 1962, RMFA convocava uma discussão com o “fim especial [de] estabelecer normas e planos para a ordenação dos trabalhos de recuperação de obras de arte” (RESUMO DAS..., 1962, grifo nosso), da qual derivaria a decisão de subordinar o grupo de Motta e seus colaboradores à DCR, passando a denominar-se, desde então, *Setor de Recuperação de Pinturas, Esculturas e Manuscritos*. A nomenclatura e a subordinação seriam referendadas por portaria de 1964 (BRASIL, 1964); posteriormente, durante a presidência de Renato Soeiro, o grupo dirigido por Motta começara a ser denominado *Setor de Conservação e Restauração de Obras de Arte* (1972) e já na gestão de Maria Luiza Guimarães Salgado, sucessora de Edson Motta, a partir de 1976, seria denominado *Centro de Restauração de Bens Culturais* (OFÍCIO 17/79, 1979).

A atribuição de diversos nomes ao grupo de Motta, no decorrer dos anos, é indicativo tanto da definição paulatina de suas atividades, com o reconhecimento de algumas tarefas que

---

⁸⁹ Ver sobre Ramos na p. 14 da introdução.

não eram consideradas em princípio, quanto das discussões que sobre bens culturais estabeleciam órgãos internacionais dedicados à sua preservação.

Em relação à mudança do conjunto de objetos, sobre o qual Motta trabalharia, partia da consideração apenas das pinturas, ampliando para as obras de arte em geral, incluindo tanto talhas e esculturas em madeira quanto obras produzidas sobre papel. Nesse sentido refletimos que, se um dos objetivos que almejava RMFA ao enviar Motta a estudar nos Estados Unidos era a sua formação para a restauração de pinturas, o juiz-forano entrou em contato com um amplo conjunto de bens no FM e aprendeu técnicas para tratá-los, sentindo-se habilitado para restaurar um leque maior de produções artísticas no Brasil (destacamos aqui que na restauração de igrejas coloniais, por exemplo, enfrentava-se desde o tratamento de pinturas e talhas até a de móveis, livros paroquiais e tecidos). Por fim, a recuperação dessa grande diversidade de objetos seria legitimada pelas orientações de organizações internacionais que incorporavam o conceito de bens culturais, categoria abrangente que seria reforçada pela UNESCO,⁹⁰ e a necessidade imperiosa de sua proteção.

Quanto à nomenclatura, o reconhecimento da mudança do termo “recuperação” para os de “conservação e restauração” sinala o acompanhamento, tanto por Motta quanto por seus superiores, das discussões orientadas em nível mundial sobre preservação: nelas se aprofundava a discussão sobre como intervir nos bens culturais, devendo-se incluir alternativas não intervencionistas. Já Maria Luiza Salgado, ao escolher o termo “restauração” para definir o setor, depois de Motta se aposentar do IPHAN, conferia-lhe um sentido abrangente por entender que o mesmo incluía a “conservação, reparação e restauração” dos bens culturais. Esclarecemos que, em nosso trabalho, decidimos utilizar o nome *Setor de Recuperação de Obras de Arte* (utilizado também por Thompson, 2009) pelo fato de Motta ter-se dedicado, no tratamento do patrimônio integrado à arquitetura, principalmente a recuperar traços desse patrimônio considerados como originais.

Em relação aos recursos destinados aos trabalhos do *Setor de Recuperação de Obras de Arte*, destacamos que a DCR, à qual o setor foi subordinado em 1962, tinha a responsabilidade sobre a gestão dos recursos econômicos destinados às obras, sendo estes provenientes de diversas origens. Por exemplo, a restauração do Mosteiro de São Bento, trabalho que analisaremos mais adiante, foi custeada em sua maior parte com fundos provenientes da ordem beneditina; e a Fundação Bienal de São Paulo arcou com os pagamentos pela restauração de obras de arte de sua coleção por parte da equipe do

---

⁹⁰ Consultar o trabalho de González Varas (2008), p. 473-475. Nele o estudioso explica a definição do termo “bem cultural” realizada pela UNESCO na Convenção de Haia de 1954.

restaurador. Já na obtenção de recursos provenientes do Estado Nacional para o setor, foi fundamental a ação de Renato Soeiro desde o início de sua direção do IPHAN em 1967, porquanto contava com bom trânsito na gestão do Ministro de Educação e Cultura, Jarbas Passarinho (1969-1973), durante cuja administração foi lançado o Programa de Ação Cultural (PAC)⁹¹, entre cujos objetivos principais se encontrava a preservação do patrimônio cultural (MICELI, 1984, p. 56). Nesse contexto ministerial, Soeiro, desde 1968, participava também do Conselho Federal de Cultura (CFC), o qual recebia uma dotação orçamentária, destinada, em alguns casos, a ser aplicada a projetos de restauração de bens móveis, como os trabalhos solicitados ao IPHAN pelo MNBA em 1968 para restaurar suas pinturas (GALVÃO, 1968). Refletimos aqui como as limitações financeiras, mencionadas em diversos depoimentos e trabalhos acadêmicos que tratam da história do IPHAN, foram recorrentes durante as primeiras gestões do órgão federal de preservação do patrimônio, e a capacidade de obter recursos para as ações do órgão esteve diretamente relacionada à força e prestígio do vínculo que seus diretores mantinham com o Ministério da Educação e Cultura. Neste sentido, Renato Soeiro conseguiria que a outrora DPHAN fosse transformada em 1970 em Instituto (IPHAN), para o qual ele poderia disponibilizar “uma renda fixa correspondente a 5% do Fundo de Participação dos Estados e Municípios”, ao que se somava uma percentagem, que devia ser destinada ao patrimônio, de todas as transações com obras de arte (PATRIMÔNIO artístico, 1970).

Todavia, consideramos que a falta de recursos suficientes e estáveis destinados à restauração de bens móveis e integrados determinou resultados materiais diferentes nas restaurações e cogitamos que esta situação pode ter estimulado Motta e seus colaboradores à busca de outros horizontes profissionais para complementar a sua renda. Detectamos neste sentido que alguns de seus ajudantes exerciam a restauração de pinturas no âmbito privado, em seus próprios ateliês (RESCALA, 1961; MUSEU IMPERIAL, 1961), recebendo convites para participar da apresentação de propostas para a restauração de acervos de instituições públicas. Já, como exemplo do trabalho de Motta como restaurador fora da alçada do IPHAN, podemos citar trabalhos empreendidos na Casa da Marquesa de Santos, no Rio de Janeiro, obra que começou em 1965. Nesse trabalho Motta aparece como “proponente do serviço” à Secretaria de Cultura do Estado da Guanabara (MOTTA, *Proposta para...*, 1968), e o orçamento e a correspondência sobre essa restauração eram emitidos, em papel timbrado, com

---

⁹¹ Segundo Sergio Miceli, “era não apenas uma abertura de crédito, financeiro e político, a algumas áreas da produção cultural até então praticamente desassistidas pelos demais órgãos oficiais, mas também uma tentativa oficial de “degelo em relação aos meios artísticos e intelectuais” (MICELI, 1984, p. 56).

os dados pessoais de Motta, sem fazer referência à sua posição como técnico da instituição federal.

Diante disso, cabe-nos perguntar se esta situação não poderia ter gerado alguns conflitos de interesses entre a ação privada e a pública de Motta, já que, embora não tenhamos detectado discussões internas, percebemos, sim, fronteiras permeáveis entre ambas as atividades, a pública e a privada, que, segundo pudemos constatar em nossa própria pesquisa, dificultam muitas vezes o enquadramento de alguns de seus trabalhos em uma ou outra esfera. Interessante, neste sentido, é como no próprio currículo de Motta, localizado no Arquivo Noronha Santos, a longa listagem de obras de arte por ele restauradas incorpora alguns trabalhos realizados no âmbito privado.

Do ponto de vista operacional, no começo das atividades orientadas por Motta no IPHAN,

[...] pensou-se na criação de ateliês para os bens móveis ligados aos diversos museus do IPHAN, e ateliês móveis para os integrados, funcionando dentro dos monumentos em restauração, sendo que todo o sistema se subordinava ao ateliê-central do IPHAN no Rio de Janeiro. A postura era realmente a mais adequada e inicialmente funcionou como planejado, na conjuntura da chamada fase heroica do IPHAN, com uma logística precária em que o professor Edson Motta coordenava sozinho e inteiramente todos os trabalhos em andamento no país em que as dificuldades no abastecimento de equipamento eram proporcionais ao tamanho do Brasil e às suas carências de transporte e produção. (RAMOS, 1987, p. 154).

O ateliê-central, nome que definia o espaço físico no qual trabalhava o grupo de colaboradores mais próximo a Motta no Rio de Janeiro – tais como sua irmã Ondina Romano, nos primeiros anos, e posteriormente Wanda Loredó e Maria Luiza Salgado –, depois de ter funcionado durante vários anos em um local alugado foi trasladado ao Palácio Capanema. Na sobreloja desse prédio, instalou-se um pequeno laboratório (outro dos nomes atribuídos ao ateliê-central), ao qual eram remitidas obras de arte de origem diversa para a sua restauração, e nesse espaço o restaurador também monitorava estagiários que pretendiam adquirir uma formação no tratamento material dos bens móveis e integrados à arquitetura.

Por outro lado, o estabelecimento de ateliês móveis foi um recurso amplamente utilizado, e, no caso de restaurações de elementos integrados à arquitetura, foi usual recrutar o concurso de locais, marceneiros, auxiliares de manutenção, artífices, que podiam colaborar com as ditas tarefas. Alguns desses indivíduos, que não formavam parte do corpo de funcionários do IPHAN, se destacaram conseguindo formalizar suas atividades no órgão no decorrer do tempo, tal como aconteceu com o mineiro Jair Afonso Inácio, que acabaria sendo responsável pela restauração dos bens móveis e integrados à arquitetura em Minas Gerais.

Sobre as oficinas, vinculadas aos museus (RAMOS, 1987, p. 155), tratava-se daquelas instaladas nessas instituições na rotina de conservar seus acervos, uma requisição usual aos restauradores do IPHAN; todavia houve, também, casos nos quais Motta utilizava recursos técnicos instalados permanentemente em gabinetes de restauração das mesmas instituições, tal como aconteceu durante trabalhos desenvolvidos para a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Contudo, a característica quase ubíqua e personalista descrita por Ramos para a ação comandada por Motta durante os primeiros anos de trabalho no órgão passou por várias tentativas de aprimoramento, reformas e formalização, solicitadas pelo próprio restaurador ou promovidas pela direção da instituição. Na primeira delas, o juiz-forano sugeria um princípio de descentralização das atividades por ele dirigidas, praticamente suplicando a RMFA que considerasse a incorporação formal de indivíduos que já intervinham na restauração de bens móveis e integrados. Os colaboradores que Motta destacava eram Amado Rescala e Jair Afonso Inácio, pintor o primeiro e sujeito hábil que colaborava em todas as tarefas de restauração, o segundo, consignando que João José Rescala, seu antigo colega do Núcleo Bernardelli, de quem Amado provavelmente era parente, já cumpria funções na Bahia e Pernambuco destinadas à restauração de bens móveis e integrados (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 26 de agosto de 1956).

Sem ter obtido muitas informações sobre Amado Rescala, averiguamos, contudo, que este trabalhou com Edson Motta até a década de 1960, colaborando, entre outros trabalhos, na recuperação das pinturas da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, e na restauração de pinturas de cavalete, afazer este último também realizado em seu ateliê privado.

Já o mineiro Jair Afonso Inácio começou a participar na restauração da Matriz de Antônio Dias, em Ouro Preto, dirigida por Motta no começo da década de 1950, sendo por ele convidado para estudar restauração no curso ministrado pelo juiz-forano na ENBA do Rio de Janeiro, em 1956. Beneficiado com uma bolsa da FR em 1961, que, como veremos mais adiante, usufruiria em Bruxelas, Jair se reintegraria aos trabalhos do IPHAN em Minas Gerais em 1963, sendo responsável por restaurações entre as quais destacamos as realizadas nas igrejas do Pilar, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto, assim como em obras de arte de Sabará, Baependi e Mariana. O mineiro também iniciou a formação de restauradores na denominada *Escolinha da Fundação de Artes de Ouro Preto* (JAIR, um homem..., 1973).

João José Rescala, colega de Motta no Núcleo Bernardelli, colaborou com o IPHAN no final da década de 1930, voltando a se integrar à instituição para se formar com Motta na restauração de pinturas. Já na década de 1950, instalou-se em Salvador, Bahia, tanto para se dedicar à docência, quanto para estabelecer um laboratório de restauração de bens móveis e integrados à arquitetura vinculado ao órgão de preservação. Representando a instituição federal, Rescala restaurou, entre muitas outras obras, o teto da igreja de Santo Antônio da Barra, o teto da igreja da Conceição da Praia, o da igreja de Santana e o próprio convento de Santa Teresa, que seria transformado em Museu de Arte Sacra. Em Recife restaurou também pinturas do mosteiro de São Bento, de Olinda, da capela da Jaqueira, da igreja de S. Pedro dos Clérigos e da de Nossa Senhora das Neves (RESCALA, 1988).

Fig. 3.1 Edson Motta, **Fig. 3.2** Jair Afonso Inácio e **Fig. 3.3** João José Rescala: restauradores de bens móveis e integrados do IPHAN. Inácio e Rescala deveram seus primeiros aprendizados sobre restauração de obras de arte a Motta. Embora tenha existido o projeto de subordinar a atuação daqueles sob o comando deste último, existiu bastante autonomia na ação de cada um deles. Fonte: **Fig. 3.2** IEPHA e as outras figuras, CDVM.

Fig. 3.4 Laboratório e Ateliê-Central no Rio de Janeiro e **Fig. 3.5** espaço do laboratório destinado ao tratamento de telas (reforço e suporte). Como sugerimos anteriormente, é interessante comparar as fotografias do laboratório brasileiro com as do *Fogg Museum*, em Harvard (**Fig. 2.9**); analisando-as se pode perceber a disparidade de insumos aplicados em tarefas de restauração e conservação em ambos os contextos. Fonte: OEA, 1969.

Fig. 3.6 Ateliê móvel montado pelos colaboradores de Motta durante as restaurações empreendidas nas igrejas de Itu, São Paulo (1957). As moças em primeiro plano trabalham na reentelagem de uma pintura, note-se à direita da imagem o ferro utilizado para alisar as telas sobre novo suporte; e em segundo plano um grupo de carpinteiros. **3.7** Também em Itu, na capela-mor da Matriz, colaboradoras, removem pinturas aplicadas sobre os douramentos originais de molduras. Motta recrutava moradores locais e alunos da ENBA do Rio de Janeiro para colaborar nos trabalhos de restauração realizados pelo setor. Fonte: SCRBC, ANS.

Na já mencionada discussão de 1962, ficou decidido que o setor dedicado às obras de arte passaria a depender da DCR, dirigida por Renato Soeiro; teria uma chefia geral, exercida por Edson Motta (sediada no Rio de Janeiro, a qual se encarregaria de trabalhos nos estados da Guanabara, do Rio de Janeiro e do Espírito Santo) e quatro núcleos: o primeiro abrangendo os estados do Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas; o segundo compreendendo os estados de Sergipe, Bahia e o Município de Penedo em Alagoas; o terceiro incorporando Minas Gerais e Goiás, e o último incluindo São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Segundo Ramos (1987) e Motta Junior (2011), o intuito de Motta com este projeto era colocar quatro coordenadores próximos a ele nesses núcleos: Fernando Barreto⁹², José João Rescala, Jair Afonso Inácio e Ado Malagoli, respetivamente; mas problemas de carácter pessoal no caso do primeiro, e oportunidades profissionais diversas, no do último, teriam determinado que os cargos não pudessem ser assumidos pelos responsáveis desejados por Motta no nordeste e no sudeste.

Posteriormente, nos documentos “*Carta de João Pacheco Neto a Edson Motta*. 22 de abril de 1964” e “Portaria n. 9- GB de 20 de fevereiro de 1964” que eram dirigidos pelo chefe do Setor Administrativo do IPHAN a Edson Motta, oficializava-se a subordinação do *Setor de Recuperação de Pinturas, Esculturas e Manuscritos* à DCR (PACHECO, 1964). O instrumento definia que a

Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional manterá, em sua Divisão de Conservação e Restauração, um Setor de Recuperação de Pinturas, Esculturas e Manuscritos, com a finalidade de empreender os trabalhos que se tornarem necessários à conservação, reparação, imunização e recuperação de pinturas, esculturas, estampas e manuscritos, integrantes ou pertencentes aos acervos dos monumentos, edifícios e coleções de obras de arte ou de valor histórico inscritos nos Livros do Tombo ou incorporados ao acervo dos museus nacionais (BRASIL, 1964).

Intriga o fato de a portaria especificar que o setor que Motta chefiara até então seria dividido em quatro núcleos no mesmo nível de hierarquia: Recife, Salvador, Ouro Preto e Rio de Janeiro, não determinando uma submissão a uma chefia geral do setor. A não definição de uma hierarquia interna proposta na portaria de 1964 e o fato de Motta ocupar o mesmo cargo que os indivíduos por ele formados podem parecer indicação de limitações organizativas do

---

⁹² Fernando Barreto, artista plástico, oriundo de Araxá, Minas Gerais. Iniciou estudos na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), especializando-se em técnica de conservação e restauração de obras com Paul Coremans, na Bélgica (1964), por indicação do IPHAN. Exerceu o magistério de Arte, nas UFRJ, UB, UFPB e UFF. Simultaneamente manteve laboratório de restauração atendendo a museus, IPHAN e colecionadores. Disponível em: <<http://www.artmajeur.com/>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

homem que começou as tarefas de restauração de bens culturais no IPHAN; cabendo-nos perguntar até que ponto tal equiparação obedecia à dificuldade de se posicionar como chefe de um amigo antigo como Rescala, com uma postura democrática de Edson Motta, diante daqueles que ele mesmo formara e aos quais incentivara a se aprimorar no exterior⁹³. O que não havia, com certeza, era outros especialistas capazes de assumirem os cargos rejeitados por Malagoli e Barreto, e Motta não abandonou seu trabalho de restaurador de obras de arte para assumir apenas a direção de outros técnicos, propiciando nesse ambiente existência de pares de profissão; desta forma os indivíduos formados por ele continuaram reconhecendo-o como referente e seu porta-voz, contando, porém, com autonomia para realizar os trabalhos em cada uma das regiões; assim, Inácio continuou a trabalhar em Minas Gerais, Rescala na Bahia e Motta abraçando do Estado do Espírito Santo ao Sudeste do país, praticamente com as mesmas características exaustivas e escassas das décadas anteriores.

Para Ramos a equipe de Motta viu-se submergida durante a década de 1960 em “certo marasmo”, sem conseguir dar conta das tarefas requeridas, sem poder ampliar significativamente seus quadros e com uma política não sistemática de formação de indivíduos capacitados para as tarefas de restauração. Isto parece ser corroborado pelas palavras de Jair Inácio a respeito de sua equipe em Minas Gerais e Goiás: este a descrevia como composta por “seu irmão Célio, um amigo e dois rapazes que ele mesmo formou” (JAIR, um homem..., 1973). Tais palavras denotam uma informalidade de formação e escassez de recursos humanos que não era muito diferente da que caracterizava o grupo de trabalho de Rescala na Bahia, constituído por Arnaldo Brito Sousa, Maria Antônia Barreiro Lopez e Francisco Santos (RESCALA, 1988, p. 32), ou dos ajudantes do próprio Motta no Rio de Janeiro.

Em defesa do restaurador e de seus colaboradores, podemos indicar que o IPHAN se encontrava em busca de orientações que nortearassem seus critérios de ação à época, propiciando, nesse sentido, articulações com a UNESCO e com a OEA, como melhor explicaremos no capítulo 4 deste trabalho. Na década de 1960, segundo Fonseca, a imagem do IPHAN

[...] como protagonista de batalhas memoráveis em defesa do interesse público relativamente ao patrimônio, contra proprietários e setores insensíveis da Igreja e do Poder Público, foi substituída, em consonância com as diretrizes da UNESCO, pela figura do negociador, que procura sensibilizar

---

⁹³ Casos de Jair Afonso Inácio e Fernando Barreto, os quais participaram por mediação de Motta em cursos de conservação e restauração ministrados na Bélgica durante a década de 1960, que trataremos no capítulo 4.

e persuadir os interlocutores, e conciliar interesses; ou melhor, que procura demonstrar que os interesses da preservação e do desenvolvimento não são conflitantes, mas, pelo contrário, são compatíveis!⁹⁴ (FONSECA, 2005, p. 142).

Os diversos momentos institucionais pelos quais transitou o trabalho de Motta se caracterizaram por administrações que, se bem tiveram relação de continuidade, também possuíam características próprias. Partia-se de uma gestão, no início do funcionamento do órgão, na qual “tudo era com o Doutor Rodrigo” (TELLES, apud THOMPSON, 2010, p. 88), chegando à de Renato Soeiro, marcada pela preocupação de articular a discussão com outras instâncias governamentais que podiam contribuir para a preservação do patrimônio e angariar recursos de diversas procedências para o seu funcionamento. Assim, se as tentativas de reestruturação e institucionalização do setor de Motta, anteriormente explicadas, foram realizadas durante a presidência de RMFA, durante a gestão de Renato Soeiro existiria o objetivo de organizar os quadros técnicos do IPHAN (TELLES, apud THOMPSON, 2010, p. 96), proposta da qual não escaparia o grupo de Motta. Desse modo, este receberia do diretor Soeiro em 1972 tanto a orientação de reformar as instalações do laboratório, para que comportasse equipamento adequado aos diversos trabalhos restaurativos, quanto a indicação de incorporar pessoal técnico, como um fotógrafo profissional, para que se encarregasse de um gabinete de fotografias que seria instalado no setor. Esta última requisição se repetiria em 1974, quando a essa solicitação se somaria o pedido da incorporação de “um químico, um biólogo, e um fotógrafo” que prestariam serviços, em regime parcial, ao laboratório (PLANO básico..., 1974); assim mesmo, durante a década de 1970 seriam incorporados ao setor vários Conservadores do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que tinham se formado com Motta no ateliê-central.

Finalmente, em 1976, o juiz-forano se retiraria do IPHAN para exercer a diretoria do MNBA, e, já sob a chefia de Maria Luiza Salgado, em 1979, o setor passaria a se denominar *Centro de Restauração de Bens Culturais*, propondo como objetivos a serem desenvolvidos os seguintes:

---

⁹⁴ O IPHAN tinha consolidado sua imagem como defensor do interesse público e da memória nacional, caracterização que foi válida durante as primeiras décadas de sua ação. Esta imagem, todavia, requereu ser revista durante a década de 1960 em uma época em que as teorias do desenvolvimento permeavam as discussões econômicas na América Latina e a consideração de outros setores da sociedade era entendida como fundamental na definição do patrimônio do Brasil. A partir da década de 1960, promover-se-ia a articulação do valor cultural do patrimônio com a sua capacidade de promover o desenvolvimento, considerando o patrimônio cultural como um meio capaz de gerar divisas ao ser incorporado a circuitos turísticos.

Pesquisar e desenvolver novos processos visando o aprimoramento técnico dos trabalhos de conservação, reparação e restauração de obras de arte, pintura, escultura, talha e documentos;

Executar, em âmbito nacional, e em especial na jurisdição da 5ª Diretoria Regional, trabalhos de conservação, reparação e restauração de obras de arte, pintura, escultura, talha e documentos;

Proceder ao estudo técnico e pormenorizado, das obras de arte, pintura, escultura, talha e documentos, cuja reparação ou restauração deva ser incluída no respectivo plano do Instituto, com base nas especificações e orçamentos de serviços elaborados pelas diretorias regionais;

Treinar e aperfeiçoar técnicos em restauração, através de estágios e cursos especializados,

Instruir, no campo de sua especialidade, os processos dependentes do pronunciamento da direção do Instituto (OFÍCIO 17/79, 1979, p. 2).

Em definitivo, tentava-se apresentar, de forma sistemática e organizada, tarefas que Motta tinha realizado ou tentado realizar durante anos a fio no IPHAN. Se isto foi conseguido na gestão de Maria Luiza Salgado é assunto para outra pesquisa. Cabe ressaltar que, neste último caso, a mudança do nome articulava-se também à mudança de direção da instituição federal do patrimônio, a qual começaria a ser regida por Aloísio Magalhães em 1979, sendo este quem mudaria definitivamente o foco da proteção apenas do patrimônio histórico e artístico nacional para abranger o complexo conjunto dos bens culturais.

3.2 “Estudiosos” e “Restauradores” dos Bens Móveis e Integrados à Arquitetura

A formação dos indivíduos ligados à preservação dos bens móveis e integrados dentro do IPHAN durante a gestão de RMFA chama a atenção pela diversidade. A par de um grupo profissional de presença consolidada, como o dos arquitetos, que se destacou na proteção dos monumentos e que se imiscuiu nas decisões sobre os outros bens, identificamos categorias como as de “peritos em belas-artes”, “conservadores do patrimônio histórico e artístico nacional”, “conservadores de museus”, “auxiliares de restauração”, “auxiliares de conservação” e “artífices de manutenção”, atuando em diversos momentos em uma ampla gama de assuntos vinculados à proteção do patrimônio móvel e integrado à arquitetura.

Embora não tenhamos localizado uma descrição oficial do cargo de Perito em Belas-Artes no IPHAN, este englobou indivíduos com formação variada, que realizaram trabalhos também diversificados durante os primeiros anos de funcionamento do órgão, desde as

pesquisas em história da arte mencionadas no capítulo 1 à restauração, passando pela identificação de autoria e vigilância⁹⁵, e alguns deles cumpriam ao mesmo tempo atividades administrativas no órgão.

A função de “Perito em Belas-Artes” aparecia como extranumerária na folha de pagamentos do IPHAN (DOU, 28 novembro de 1945, p. 9), e vários foram os funcionários aos quais se atribuiu o título. Foram peritos em belas-artes, com nomeação publicada no *Diário Oficial da União*, detectada por nós: Judith Martins, Hércia Dias, Godofredo Filho, Jair Brandão, José João Rescala e Edson Motta. Os três primeiros, definidos por Márcia Chuva como Historiadores da Arte por terem realizado pesquisas a pedido de RMFA publicadas na *Revista do IPHAN*, tinham a seguinte formação: Judith Martins em contabilidade, Hércia Dias cumpriu funções de bibliotecária e datilógrafa e Godofredo Filho era professor de história e história da arte. Por seu turno, eram artistas plásticos Brandão, Rescala e Motta, e desempenhavam as seguintes atividades no IPHAN: chefe substituto do 2º Distrito do órgão na Bahia, restaurador de bens móveis e integrados no mesmo estado e chefe do ateliê-central no Rio de Janeiro, respectivamente.

Ao ser questionada sobre o cargo de perito em belas-artes atribuído a funcionários do IPHAN, como Judith Martins, LMC considerava que a outorga desse título pode ter sido apenas uma forma de retribuir ou reconhecer o seu trabalho na instituição. A sucessora de Lúcio Costa fez questão de destacar:

Dona Judith não tinha nada disso! Ela era uma pessoa da parte administrativa, nunca estudou arte! Nunca escreveu sobre arte, e nunca participou em reuniões nacionais ou internacionais, nunca... Se ela teve o título de perito foi uma coisa completamente doada, sem ter nada a ver com o exercício de uma função específica de perito em belas-artes (COSTA, 2014).

Com uma *expertise* que parece mais desejada que real, refletimos como a presença de especialistas em arte se fazia necessária dentro da estrutura do IPHAN para atestar a autoria dos mestres pintores e seus seguidores, assim como a do Aleijadinho como arquiteto-escultor, dentro da percepção de que, por exemplo, em Minas Gerais teria se produzido na segunda

---

⁹⁵ Sem poder definir a metodologia concreta utilizada para tal “vigilância”, com esta se pretendia controlar a circulação de obras de arte dentro do Brasil e evitar sua saída do país. A perita em belas-artes Hércia Dias cumpriu tarefas vinculadas a este assunto (Informação fornecida por Márcia Chuva em 2013 por e-mail) e LMC reconhecia sua própria preocupação em relação à evasão. Informava em parecer de 1989, quando já tinha se aposentado do IPHAN, mas continuava sendo consultada, situações nas quais as obras de arte tinham saído do Brasil “discretamente, sem conhecimento nosso”, ou depois de gestões que pretendiam impedir as evasões, mas que não tinham sido efetivas (COSTA, 2002, p. 335).

metade do século XVIII um “surto original, perfeitamente característico [que foi, como Lúcio Costa observou], ‘distinto das manifestações equivalentes, contemporâneas, nas demais regiões do país ou da antiga metrópole’” (ANDRADE, 1958, p. 116, grifo nosso)⁹⁶. No entanto fazia-se fundamental também no sentido de agir sobre o comércio de antiguidades, já que o decreto-lei 25 estipulava a obrigação de “negociantes de antiguidades, de obras de qualquer natureza, de manuscritos e livros antigos ou raros” (artigo 26) se cadastrarem no IPHAN, a par de obrigar a autenticação de ditos bens por parte de peritos indicados pela instituição como condição para a sua comercialização, tal qual explicamos em páginas prévias.

Já a denominação dos cargos⁹⁷, ocupados por aqueles indivíduos que se dedicaram às diversas tarefas práticas destinadas à restauração do patrimônio móvel e integrado à arquitetura, variara de nome no decorrer do tempo, enquanto se definiam os alcances de suas atribuições e responsabilidades e se enquadravam no funcionalismo público. Assim, na década de 1940 localizamos as denominações de “Perito em Belas-Artes”, “Artífice de Manutenção” para definir as funções de Edson Motta e de alguns dos seus ajudantes, e de “Auxiliar de Restauração”, para o colaborador Jair Afonso Inácio. A partir da década de 1960 passaram a ser utilizadas as denominações de “Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico”, com duas subcategorias (A e B), e de “Auxiliar de Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico”. Estes encargos formavam parte do Grupo Ocupacional: Patrimônio Histórico, Artístico e Museus, sendo suas funções descritas no *Diário Oficial da União*. No caso dos “Conservadores do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional classe A”, as suas atribuições eram

[...] orientar, e executar trabalhos de conservação e recuperação do patrimônio histórico e artístico nacional.

Exemplos típicos de tarefas: executar ou orientar a restauração ou limpeza de quadros a óleo; controlar a conservação e restauração de pinturas artísticas e históricas, murais que decoram igrejas, conventos e demais

⁹⁶ Em sintonia com o expressado, RMFA definia que, em Minas Gerais, se tinha produzido “[...] no lapso breve de pouco mais de um século, obras de literatura, ciência, música, arquitetura, pintura, escultura, e de artes menores, cujo acervo, se não justifica, é claro, a conclusão por demais ambiciosa de considerá-lo espólio de uma autêntica civilização, constitui, todavia, fenômeno que, pelo menos no domínio das artes, testemunha a ocorrência irrecusável de uma escola mineira, com traços próprios e bem vinculados, permitindo identificá-la nas obras de feição erudita ou popular aqui realizadas” (ANDRADE, 1961, p. 170).

⁹⁷ Segundo a Lei No. 3.780, de julho de 1960, cargo é o conjunto de atribuições e responsabilidades encomendadas a um funcionário, mantidas as características de criação por lei, denominação própria, número certo e pagamento pelos cofres da União. Já a Classe é o agrupamento de cargos da mesma denominação e com iguais atribuições e responsabilidades. Finalmente, segundo a mesma lei, Série de classes é o conjunto de classes da mesma natureza de trabalho, dispostas hierarquicamente, de acordo com o grau de dificuldade das atribuições e nível de responsabilidades, e constituem a linha natural de promoção do funcionário (BRASIL, 1960).

monumentos tombados pela Diretoria do patrimônio Histórico e Artístico Nacional; revisar a execução de obras em monumentos tombados; executar ou orientar obras de conservação e restauração nos monumentos tombados; **examinar obras de arte para fins de identificação**; pesquisar nos arquivos e bibliotecas elemento documentais referentes às artes plásticas do Brasil e seus autores; opinar nos casos submetidos à sua apreciação; e executar outras tarefas semelhantes (DIÁRIO OFICIAL..., 7 de maio de 1968, p. 13, grifo nosso).

Por outro lado, competia aos conservadores “classe b” tarefas de coordenação e de supervisão dos conservadores “classe a”, no entanto nossa pesquisa não identificou nenhum funcionário dentro do IPHAN com essa responsabilidade hierárquica até meados da década de 1970, nem o próprio Motta teve esse cargo, embora tenha dirigido restaurações e coordenado pessoal técnico, foi enquadrado como conservador “classe a” até 1975.

Já aos “auxiliares de conservador do patrimônio” competia, além de colaborar nas tarefas antes mencionadas:

[...] executar croquis para trabalhos da restauração; executar levantamentos de plantas cadastrais das áreas tombadas; auxiliar a restauração e conservação de obras e objetos artísticos; moldar elementos de esculturas e arquitetura para reconstituições ou destinados a museus e exposições; auxiliar a classificação de monumentos históricos, objetos de arte e obras monumentais; identificar elementos tradicionais da pintura, escultura e arquitetura brasileiras; pesquisar, nos arquivos e bibliotecas, elementos documentais referentes às artes plásticas do Brasil e a seus autores; e executar outras tarefas semelhantes (DIÁRIO OFICIAL..., 7 de maio de 1968, p. 13).

Assim, percebemos que a hierarquia que antes parece ter se estabelecido entre os “Peritos em Belas-Artes” que tratavam fisicamente o patrimônio e “Auxiliares de Restauração” ou “Artífices de Manutenção”, mantinha-se agora com estas novas categorias: “Conservadores do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” e “Auxiliares de Conservador do Patrimônio”: enquanto os primeiros executavam e orientavam essas intervenções, os auxiliares colaboravam nessas tarefas.

Todavia a utilização do vocábulo “conservador” vinculado às ações restaurativas, e ainda a consideração de outro cargo presente no IPHAN, o de “Conservador de Museus”, introduz a necessidade de compreender os encargos que cada um deles assumia dentro do IPHAN.

Incumbia aos conservadores de museus

[...] revisar e executar tarefas relacionadas com a **identificação**, catalogação, seleção e aquisição de peças e objetos de arte para exposição em museus.

Exemplos típicos de tarefas: Orientar, revisar e executar trabalhos de Identificação, classificação e catalogação de objetos de arte e outras peças de museu; proceder à perícia no que concerne ao valor artístico e autenticidade dos objetos; emitir pareceres sobre peças submetidas à sua apreciação (DIÁRIO OFICIAL..., 7 de maio de 1968, p. 13, grifo nosso).

Na Europa continental os curadores eram (e continuam sendo) chamados *conservateurs* e eram considerados responsáveis pela identificação de obras de arte e pela concepção, montagem e supervisão das exposições, além de serem os encarregados de indicar a necessidade de conservar ou restaurar as obras de arte, já os restauradores eram simples técnicos que trabalhavam com eles. A hierarquização do termo conservador, como sinônimo do termo curador aparece evidente no depoimento de Lygia Martins Costa (2014), que não casualmente era fortemente articulada ao ICOM, organização de origem europeia, e tinha trabalhado como “conservadora” no MNBA (CORSINO, 2002, p. 10). Já Motta tinha se formado, como aprofundamos no capítulo 2 deste trabalho, com técnicos do FM de Harvard. Lá, no ambiente norte-americano de preservação, existia um maior equilíbrio e equiparação entre os curadores e os denominados “conservadores-restauradores” (BEWER, 2010, p. 250), este último termo conjugado era o que definia aqueles que tratavam da materialidade das obras de arte, seja conservando-a, seja nela intervindo de forma restaurativa.

Diante disso, entendemos que a complementação do vocábulo “conservador” com a instituição na qual teriam desenvolvido principalmente sua ação ou adquirido sua formação (“Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” como sinônimo do IPHAN ou “Museus”) parece indicar os limites de sua ação dentro do IPHAN: enquanto Motta e aqueles por ele formados dentro do setor por ele chefiado eram conservadores habilitados a trabalhar sobre a materialidade da obra (não apenas restaurando-a, mas também promovendo a sua conservação), os conservadores formados em museus tinham sua incumbência restringida à curadoria, um trabalho de domínio apenas intelectual.

Notamos como RMFA tentou em uma primeira instância incorporar em uma só pessoa atributos de curadores e conservadores-restauradores: desde a formação em história, passando pela gestão e administração de museus e identificação de autorias, acabando no restauro e conservação, incentivando, para tanto, Motta a adquirir esses recursos nos Estados Unidos, com a intenção de que, voltando ao Brasil, os transmitisse a outros.

Ao ser questionada por nós sobre por que Motta se dedicara quase unicamente às atividades de restauro dentro da órbita do IPHAN, embora também tivesse adquirido outros

conhecimentos nos Estados Unidos, “Dona Lygia” comentou: “Ele nunca mostrou interesse por isso, porque só o fato dele ter que se dedicar ao restauro... era um território virgem!, e ele tinha habilidade para isso e tinha que ser salientado” (COSTA, 2014, grifo nosso). Neste depoimento, a sucessora de Lúcio Costa insistiu em destacar a ação de Edson Motta apenas como a de um restaurador, aliás, “um excelente restaurador”, e a ela mesma se definiu como “estudiosa” dos Bens Móveis e Integrados à Arquitetura, destacando como tinha se mobilizado para aprofundar seu conhecimento, separando a ação intelectual da atividade de restauração, e, conseqüentemente, afastando sua forma de agir da do “restaurador Motta”.

Concomitante a isto, o próprio Lúcio Costa reconhecia, já aposentado, a “acuidade analítica e inata e cultivado senso crítico da atual diretora da Divisão de Estudos e Tombamento deste Instituto, Senhora Lygia Martins Costa” (COSTA, 1978, p. 227). Desta forma legitimava amplamente sua sucessora, confirmando-a em um patamar hierárquico superior ao do mero restaurador, passando, deste modo, o bastão de autoridade para orientar, revisar e executar trabalhos de identificação do que era patrimônio.

Os museólogos, quando formados pelo Museu Histórico Nacional, podiam exercer suas funções nos diversos órgãos do Estado mediante concursos realizados pelo Departamento Administrativo do Serviço Público (DAS)⁹⁸. Não conseguimos identificar se a possibilidade desse tipo de acesso provocara atritos importantes entre os denominados “conservadores de museus” e os “conservadores do patrimônio histórico e artístico nacional” atuantes no IPHAN, especialmente quanto à proximidade de responsabilidades vinculadas à identificação e autenticação de obras de arte definidas nos seus cargos. Houve, no entanto, pelo menos uma situação conflitiva durante a década de 1970. Em fevereiro de 1975, Edson Motta reclamava diante do diretor de pessoal do Ministério de Educação e Cultura, Eraldo Tinoco de Melo, da exigência imposta aos ‘auxiliares de conservação’ que prestavam serviços no IPHAN de um “diploma da Faculdade de Museologia” para o acesso à categoria de “Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”. Motta advogava claramente em favor desses técnicos, que, após estagiarem no *Setor de Recuperação de Obras de Arte*, podiam ocupar os cargos de “auxiliares de conservação” no IPHAN e que, por isso mesmo, eram os candidatos “naturais” para tal ascensão, podendo, portanto, ser promovidos a “conservadores do patrimônio” sem precisar de um diploma oficial. Segundo Motta havia uma enorme

---

⁹⁸ Decorrente de concurso foi, por exemplo, a aprovação do também museólogo Mário Barata como conservador de museus do MNBA, tendo prestado nessa função serviços como Perito em Belas-Artes para o IPHAN (THOMPSON, 2010, p. 238).

dificuldade por parte de alunos do país para formar-se museólogo, já que o curso era ministrado apenas no Rio de Janeiro, e este contava com uma grade de disciplinas que estava muito aquém do requerido por um laboratório de restauração; e, embora no currículo de universidades como a Federal de Rio de Janeiro ou a da Bahia constassem disciplinas que tratavam de restauração, não existia um diploma específico que conferisse o grau pelos mesmos parâmetros por que eram formados os estagiários no laboratório-central do IPHAN, porquanto “um conservador, um auxiliar em conservação, custam vários anos de estudos e tecnologia amplamente diversificada” (MOTTA, *Carta a Eraldo Tinoco de Melo*, 1975, p. 4).

Destacamos aqui o fato de que museólogos começavam a se organizar como classe profissional já na década de 1960; logo surgiram entidades nacionais de classe como a *Associação Brasileira de Museólogos*, fundada em 1963, sendo a profissão regulamentada pela Lei N. 7.287, de 18 de dezembro de 1984, com a ativa participação de LMC – já o processo de regulamentação da profissão de restaurador tem se arrastado durante anos.

Nos documentos consultados, Motta definia-se ora “restaurador”, ora “conservador”, às vezes “conservador-restaurador”, passando estes termos a ser usados, dentro do setor por ele chefiado, como palavras com sentido semelhante (perdurando ainda hoje entre os leigos a compreensão destes termos como se fossem sinônimos). Isso mostra como Motta conhecia as discussões internacionais sobre as atribuições de sua profissão, discussões essas que salientavam a necessidade das práticas conservativas antes das restaurativas, e como ele se sentia confortável no campo da proteção física do patrimônio cultural do país independentemente do nome (tanto se lhe dava ser chamado de uma forma ou de outra, o que evidentemente não mudava era a referência à sua pessoa, esta, sim, inequivocamente associada à responsabilidade sobre a materialidade dos bens móveis e integrados, legitimada pelo seu pertencimento ao IPHAN). Em nosso trabalho nos referimos a ele como “restaurador” no sentido do tratamento que realizou sobre a materialidade dos bens culturais e por ser definido como “restaurador-chefe” pela bibliografia que a ele se refere (THOMPSON, 2009, p. 89).

A partir da extensa prática em prol dos bens móveis e integrados, Edson Motta tinha autoridade para definir o “restaurador”: “é um tipo de indivíduo que deve ser dotado de certas condições peculiares: sensibilidade artística, bom-senso, estudioso da história da arte, artesão ele mesmo, artista a maior parte das vezes” (RESTAURAÇÃO, s.d., p. 5). Todavia estas palavras parecem calcadas nos critérios, determinados por Lúcio Costa, para estabelecer os requisitos daqueles que se dedicariam ao “problema da recuperação e restauração de monumentos”. Estes ‘técnicos qualificados’ deviam possuir, “além do tirocínio de obras e de

familiaridade com os processos construtivos antigos, [...] sensibilidade artística, conhecimentos históricos, acuidade investigadora, capacidade de organização, iniciativa e comando e, ainda, finalmente, desprendimento” (COSTA, apud COMPROMISSO..., 1970), descrição análoga à qual Motta acrescentaria: “E, sobretudo, dotado de curiosidade científica suficiente para procurar, na ciência, aquilo que ela pode oferecer aos seus propósitos, e dotado de humildade intelectual bastante para capacitá-lo a trabalhar em obras originais sem interferir na sua criação” (RESTAURAÇÃO, s.d., p. 5). Enfatizava assim, por um lado, uma série de características que o colocavam em estreito diálogo com a instituição da qual fazia parte, reconhecendo a autoridade de Lúcio Costa e indicando, por outro, a necessidade da cientificidade da ação do restaurador (um objetivo que acompanhou Motta durante todo seu trabalho no órgão). A obrigatoriedade do domínio técnico da matéria dos bens, de quem botava as mãos na massa baseado em conhecimentos científicos, com a capacidade de não invalidar a obra de arte original, era uma qualidade destacada por Motta que novamente separava “estudiosos” de “restauradores”, esta vez em favor dos segundos, e que em definitivo o descrevia a ele mesmo, estabelecendo na interseção do que o incorporava à família do IPHAN e do que o distinguia dos outros técnicos da instituição o *habitus* do “restaurador” por ele encarnado. Todavia, se na década de 1970 existiram alguns atritos entre “estudiosos” e “restauradores”, a separação explícita entre as responsabilidades de uns e outros se consolidava, e LMC, já aposentada do IPHAN, em 1982, reconhecia que algumas atividades realizadas nos museus teriam de ser feitas por especialistas em outras áreas, “sobretudo, o restauro das peças” (COSTA, 2002, p. 65).

Edson Motta, dentro dos limites da restauração que ele mesmo assumia e nos quais “Dona Lygia” contribuiu para restringi-lo, constituiu-se como referência em relação à qual os profissionais mais novos que chegaram ao campo da restauração, desde o final da década de 1960, se compararam e definiram. Elucidativo da situação pode ser o depoimento de Marilka Mendes, estagiária de Motta no final da década de 1960 no IPHAN, que tinha estudado previamente no Instituto Espanhol de Conservação e Restauro em Madri. Descrevia que Motta era, à época de ela começar seu exercício profissional no Brasil, “um dos grandes restauradores no Rio”, e “dominava o mercado da restauração, já que ele trabalhava com obras de grandes colecionadores e museus” (O ATELIE..., 2003). Motta recorria ao seu caráter de pioneiro para estabelecer as características de quem podia e quem não podia ser restaurador, e os “novos”, procuravam conquistar espaços para agir, intentando estabelecer regras claras para o exercício da profissão. Isto, contudo, não se deu de forma isenta de luta

entre as partes, representada atualmente na disputa entre profissionais de distintas origens que pugnam por afirmar seus projetos na legislação brasileira⁹⁹.

3.3 Restauração de Bens Integrados à Arquitetura e de Bens Móveis

Formado nos Estados Unidos, Motta mobilizaria e aplicaria os conhecimentos por ele adquiridos no exterior a uma realidade específica, com a adaptação de técnicas, produto da necessidade de improvisação diante de situações particulares e de falta de recursos, técnicos e humanos que caracterizou sua gestão no *Setor de Recuperação de Obras de Arte* no IPHAN.

As intervenções nos bens integrados à arquitetura, efetuadas por Edson Motta e seus colaboradores, se multiplicaram entre 1947 e 1976, em consonância com os critérios estabelecidos pelo IPHAN, os quais determinavam como prioritária a recuperação do patrimônio arquitetônico, e dentro dele as restaurações de igrejas foram, certamente, as mais numerosas. Diretamente, ou com a mediação de colaboradores que se encarregavam da direção de trabalhos em algumas regiões do país, como os já mencionados Inácio e Rescala, Motta orientou obras de restauração de bens integrados à arquitetura nos seguintes estados brasileiros:

1. Espírito Santo: Igreja dos Reis Magos, no distrito de Nova Almeida, e no Convento da Penha, em Vila Velha,
2. Maranhão: Catedral de Nossa Senhora da Vitória, em São Luís,
3. Minas Gerais: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Igreja de Nossa Senhora do Ó, ambas em Sabará; Capela do Rosário, em Caeté; Igreja de São

---

⁹⁹ Mendes, junto com outros profissionais da área, fora fundadora da Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores (ABRACOR), associação de classe que fomentou discussões sobre a regulamentação da profissão e a formação de seus membros.

Com o intuito de facilitar a aprovação de uma legislação que regulamentasse a profissão de “conservador-restaurador” (o termo conjugado que Mendes defende, ao invés de apenas “restaurador”), tanto este grupo quanto outro, representando profissionais vinculados à Universidade Federal de Minas Gerais, propiciaram a discussão no legislativo brasileiro de dois projetos de lei. Em junho de 2013, um texto que tentava conciliar as duas posições foi aprovado pela Câmara dos Deputados e remetido para votação no Senado, sendo rejeitado por este último e restabelecido um dos projetos originais. Esse texto original seguiu para sanção presidencial, sendo vetado integralmente pela Presidência da República em setembro de 2013, após parecer dos ministérios da Justiça, da Fazenda, do Planejamento, Orçamento e Gestão e a Advocacia-Geral da União. Disponível em: [<http://aber.org.br/noticia/entenda-tramita%C3%A7%C3%A3o-dos-projetos-de-lei-sobre-regulamenta%C3%A7%C3%A3o-da-profiss%C3%A3o/>](http://aber.org.br/noticia/entenda-tramita%C3%A7%C3%A3o-dos-projetos-de-lei-sobre-regulamenta%C3%A7%C3%A3o-da-profiss%C3%A3o/); e em [<http://www.senado.gov.br/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=114426>](http://www.senado.gov.br/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=114426). (http://www.planalto.gov.br/CCiVil_03/_Ato2011-2014/2013/Msg/Vet/VET-400.htm)>. Acesso em 20 nov. 2013.

- Francisco de Assis, Matriz de Antônio Dias, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Museu do Ouro, em Ouro Preto; Igreja do Pilar, Igreja de São Francisco, em São João del-Rei; Igreja de Santo Antônio, Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Igreja do Rosário, em Tiradentes; Matriz, Seminário Menor, em Mariana e o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas,
4. São Paulo: Capela de Santo Antônio, em São Roque; Casa de Portinari, em Brodowski; Convento do Carmo e Matriz, em Itu; Igreja dos Jesuítas, em Embu,
  5. Guanabara: Mosteiro de São Bento, Igreja da Saúde, Capela-mor e sacristia do Convento de Santo Antônio, Casa da Marquesa de Santos, Palácio Tiradentes, Teatro Municipal,
  6. Estado do Rio de Janeiro: Igreja de Itaboraí, Capela Mairinque,
  7. Pará: capela-mor e sacristia da Igreja de Santo Alexandre, em Belém,
  8. Pernambuco: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Recife, e
  9. Bahia: altar-mor e sacristia da Catedral, pinturas da Sala do Capítulo e da Portaria do Convento de São Francisco, em Salvador.

Sem poder asseverar que este levantamento seja completo, lembramos aqui nossa impossibilidade de consultar totalmente o acervo do Arquivo Noronha Santos, salientamos, ainda, que algumas destas obras foram realizadas por Motta como restaurador particular. Não obstante, trata-se, pelo menos, duma amostra do alcance quantitativo e geográfico do trabalho encabeçado pelo restaurador.

As tarefas orientadas ou desenvolvidas por Motta nos monumentos arquitetônicos partiram algumas vezes de projetos que pretendiam a sua recuperação integral, e estes trabalhos abarcaram desde a restauração de elementos estruturais das igrejas até das talhas de altares e retábulos, passando por pinturas de forros e de paredes (em painéis ou quadros), de obras de arte móveis, como esculturas, e de mobiliário localizado nas dependências dos prédios. Estas tarefas integrais foram orientadas por Motta, por exemplo, nas igrejas mineiras de Santo Antônio, de Nossa Senhora das Mercês e do Rosário, todas em Tiradentes, assim como nas igrejas de Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Ó, ambas em Sabará. Já em outras edificações as tarefas podiam se remeter apenas ao restauro de setores, como cômodos específicos ou sacristias, ou de peças determinadas, tais como altares, retábulos ou forros, como aconteceu na capela-mor da Matriz de Itu, em São Paulo.

Figs. 3.8, 3.9 e 3.10 Restauração da Capela-Mor da Matriz de Itu (1957).

Na primeira fotografia, andaimes montados para a restauração do forro da capela. Nas outras imagens, substituição ou reforço dos arcos que formam a abóbada, sobre os quais se apoiam os tabuleiros pintados. Fonte: SCRBC ANS. **Figs. 3.11 e 3.12** restauração da Capela-Mor da Matriz de Itu (1957). Primeira fotografia, aplicação de *pentaclorofenol* em tábuas infestadas por cupins. Segunda fotografia: tratamento do piso de madeira com o mesmo produto. Fonte: SCRBC. ANS.

Os trabalhos desenvolvidos por Motta sobre bens integrados em edifícios coloniais se destinavam a “redescobrir a feição primitiva das coisas” (MACHADO, 1973, p. 313). Para isso, realizavam-se operações de limpeza, retirando-se tintas aplicadas homogeneamente sobre superfícies de pedra ou madeira – através da raspagem manual ou da aplicação de produtos químicos – promovendo-se o preenchimento das lacunas pictóricas decorrentes dessas operações, através de técnicas variadas; recuperavam-se também móveis e elementos arquitetônicos descartados, perdidos em sacristias ou depósitos das igrejas, que tinham sido substituídos por outros “modernos”, e tratavam-se talhas, cujas linhas originais se encontravam ocultas por sucessões de capas de pintura acumuladas ao longo dos anos.

Um caso paradigmático da prática de limpeza realizada por Motta foi a restauração da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, durante a segunda metade da década de 1950, conjunto no qual, segundo Lourival Gomes Machado, havia

[...] algo de valioso além dos profetas [do Aleijadinho]. Em primeiro lugar a excelente talha dos altares, a pintura do forro e também aquela, abundante e rica, que foi posta em quadros às paredes da nave e da capela-mor, pois tudo é obra dos melhores do grupo artístico mineiro da segunda metade do século XVIII. E, também, os Passos da Paixão, em suas capelinhas que sobem teimosas, por onde já houve um jardim na encosta áspera, ao adro famoso (MACHADO, 1973, p. 311).

Recriminando “os males resultantes de uma atividade de ‘conservação’ ou mesmo de ‘melhoria’” (MACHADO, 1973, p. 313), realizada ao longo dos anos nos monumentos mineiros, Machado destacava que o trabalho dos restauradores do IPHAN, encabeçados por Motta, se defrontava, no interior daquela igreja, com o produto do repintar periódico “com óleo a talhas dos altares, as obras construtivas de madeira, e muitas vezes atingindo até elementos de pedra”. Assim, na igreja do Bom Jesus as tintas espessas cobriam tanto as guarnições de pedra-sabão das portas e do arco-cruzeiro, quanto às colunas e diversas talhas integradas, e até o antigo altar de madeira, várias vezes pintado, tinha sido substituído por outro de mármore. Removendo a equipe de restauradores as camadas de tintas aplicadas, apareciam as cores originais, ressaltando decorações vermelhas nas superfícies e desenhos azuis, amarelos e vermelhos faiscados com linhas douradas nas talhas e molduras de madeira.

A diretriz de tratamento da superfície pictórica de forros e quadros na igreja de Bom Jesus, realizada por Motta e sua equipe, era direcionada a realizar limpezas para ressaltar “simplesmente, um belo texto pintado”, ‘revelado’, ‘ressurgido’, no qual podiam se notar “porções que o tempo desgastou irrecuperavelmente”, segundo os dizeres de Lourival Gomes

Machado. Este historiador da arte, na sua descrição do trabalho realizado em Congonhas, notava que “há também superfícies que não deixaram de esmaecer-se um pouco com o recobrir-se e descobrir-se de tintas estranhas”, e, se para o autor “essas pálidas manchas, que valem como notas de autenticidade, apenas comunicarão um tom de tempo vivido à velha igreja” (MACHADO, 1973, p. 319-320), no nosso entender, foram produto da aplicação de produtos químicos que as prejudicaram, situação que também se produziria na restauração orientada por Motta na igreja da Companhia de Jesus em Córdoba, como explicaremos no último capítulo deste trabalho.

Em outro caso interessante, a recuperação da Matriz de Nossa Senhora da Conceição em Sabará (1961-1965), também se limpou as capas de pintura superpostas à original de sua primeira decoração. A limpeza realizada por Motta, segundo descrição de jornal da época, realizava-se “com o algodão embebido em substância própria, e colocado na ponta de palitos” que permitiam a retirada delicada das pinturas brancas e decorações de épocas posteriores, descobrindo no original “a extraordinária riqueza plástica do barroco”. O autor do artigo¹⁰⁰ resgatava como com os procedimentos aplicados

Nos interstícios dos altares laterais da nave, no presbitério, no forro da Capela-mor, na sacristia, e na dependência, até nas portas que ligam estas à Capela-mor, ressurgiu após um paciente e demorado trabalho de restauração, uma pintura de primeiríssima qualidade, variada no seu estilo e significado, mas cujos autores, infelizmente não puderam ser identificados por absoluta falta de documentação (AVENTURA..., 1965, p. 1).

Na Matriz de Sabará, em relação ao preenchimento de lacunas, nos interstícios entre os altares da nave, onde a pintura original tinha se perdido, elas foram entoadas com uma tinta “branca, quase cinza”, considerada como “neutra” pelos restauradores do IPHAN e totalmente diferenciável da original; tendo decidido Motta refazer a douração da guarnição de madeira do arco-cruzeiro, apenas (RECONQUISTA de uma obra..., 1965).

Às formas de proceder antes descritas sobre as superfícies pintadas integradas à arquitetura (a simples limpeza e o preenchimento das lacunas com tintas “neutras”) somava Motta a alternativa efetuada nos trabalhos realizados nos painéis da capela-mor do Mosteiro de São Bento (segunda metade da década de 1960). As pinturas originais desses painéis

---

¹⁰⁰ O autor era o crítico de arte Frederico Morais, autor do livro sobre o Núcleo Bernardelli que citamos no capítulo 1 deste trabalho.

Fig. 3.13 Artigo de jornal noticiando os trabalhos de restauração de Edson Motta e seus colaboradores na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, MG. A partir dos seus trabalhos nesta igreja o restaurador Motta fazia “suposições” sobre os possíveis autores das pinturas que decoravam a matriz. **Fig. 3.14** Pequeno laboratório montado por Motta no mesmo edifício. Fonte: CDVM. ANS.

tinham sofrido “renovação e rejuvenescimento”¹⁰¹ no final do século XIX, e a equipe de Motta realizou uma limpeza dessas intervenções, produzindo-se como consequência, a aparição de lacunas pictóricas. O restaurador procederia então a obturar estes espaços e a completar as lacunas com tintas de tonalidade aproximada, aplicando sobre elas “caligrafias diferentes” que permitiam identificar os trabalhos de restauração, em outras palavras, aplicavam-se “pinceladas finas tracejando a área” (RESTAURAÇÃO, s.d., p. 9).

A aplicação de produtos químicos para a reversão de cores cuja vivacidade tinha se perdido no decorrer do tempo foi notável nos trabalhos empreendidos por Motta na restauração do Mosteiro de São Bento. Nesse trabalho o técnico descrevia como

O ouro em folha, que se estende por toda a madeira talhada que recobre as paredes, altares e púlpitos da igreja, havia perdido a cor e seu aspecto metálico. Eram camadas de verniz de goma laca, intercaladas com fumo, emanado de velas e lamparinas, ali depositado durante os últimos 300 anos.

O tom azul dos balaústres das varandas internas tornara-se obscurecido, quase preto, quase marrom (RESTAURAÇÃO, s.d. p.2).

¹⁰¹ Eufemismo utilizado no século XIX e começo do XX para indicar restaurações destinadas a apagar o passo do tempo ou as deteriorações das obras de arte.

Na recuperação das cores da capela-mor do mosteiro foi aplicado ácido clorídrico diluído para recuperar o azul da Prússia; assim como um composto de *toluol* e acetona para os setores dourados, através de cujo uso Motta descrevia ter obtido resultados aceitáveis.

Embora em algumas das restaurações se estipulasse que Motta reconhecia a importância de manter o monumento como “documento”, porque “o documento é mais importante do que a própria estética na restauração” (RECONQUISTA de uma obra..., 1965), é evidente que o restaurador, desde seu regresso dos Estados Unidos, deu continuidade às experiências que tinha desenvolvido no Espírito Santo em 1945, fazendo limpezas das pinturas superpostas em prol de localizar “originais: era o “documento original”, o que ele buscava. Os tratamentos identificados para o preenchimento das lacunas não eram necessariamente aplicados de forma unívoca, o que levou o cronista observador da experiência em Sabará a concluir que “em restauração não há fórmula”. Esta opinião era sustida por Edson Motta quando observava:

Os técnicos, há muitos anos, procuram harmonizar os seus retoques com a manutenção da intenção artística primeira, tentando soluções das mais variadas. Alguns empregam uma tonalidade neutra nas falhas [...]. Contudo, outros profissionais procuram refazer e tentam recompor as formas perdidas com tonalidades quase sempre divergentes do original; casos há em que procuram imitar forma e cor, mas, nesses casos, usam uma fatura diferenciada, para tornar evidente o retoque. Esses princípios são aceitáveis desde que não haja invenção de forma (MOTTA & SALGADO, 1973, p. 16).

Todavia, fica claro que o que Motta valorizou nos seus trabalhos para o IPHAN foi a instância histórica da obra de arte e não a recuperação de uma instância estética.

Os trabalhos, antes mencionados, nos remetem ao tratamento de superfícies de pinturas integradas à arquitetura, mas as intervenções não se limitaram a essas. Motta e seus colaboradores, com relação às restaurações empreendidas em obras de arquitetura, também se ocuparam de serviços de consolidação, restauração ou substituição dos forros dos tetos, suportes de pinturas e talhas, e até de partes estruturais e de vedação da arquitetura, como fundações, colunas e paredes de madeira ou ainda de outros materiais.

No caso de pinturas integradas à arquitetura, que sofriam deformações no decorrer do tempo, o restaurador juiz-forano buscava a reversão dessas situações através da abertura de “sangrias” ou canais ao seccionar as fibras dos chassis de sustentação, evitando que ele reagisse, contraindo-se ou dilatando-se (movimentos que determinavam curvatura dos suportes das pinturas).

Mas, na grande maioria dos casos, as madeiras das pinturas integradas à arquitetura encontravam-se profundamente prejudicadas pela ação de cupins e de fungos, com a impossibilidade de recuperá-las, sendo necessária a transposição completa das obras de arte a novas estruturas. O método de traslado delas foi experimentado em diversas obras chefiadas por Motta, tais como nas Igrejas de Nossa Senhora do Ó e de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, na Capela de Santo Antônio, em São Roque, no Mosteiro de São Bento e no Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro, só para mencionar algumas.

A técnica consistia em cobrir os painéis do lado da camada pictórica com papel, tecido ou papelão, com o objetivo de protegê-la, procedia-se, em seguida, a separar a pintura do painel, eliminando-se a madeira arruinada através de raspagem: assim mantinha-se intacta a camada pictórica, com sua base de gesso e uma fina lâmina de madeira.

É interessante considerar que se estes procedimentos foram apresentados em jornais e livros dedicados a divulgar as tarefas do IPHAN como de grande originalidade (OEA, 1969, MACHADO, 1973); Motta assumia que, no que concernia ao tratamento de madeiras e transporte de pinturas, o processo não apresentava

[...] dificuldades maiores, graças aos estudos já realizados com sucessos por técnicos de renome em vários países que tanto nos beneficiaram e, se algumas modificações houve àqueles sistemas, foi apenas da decorrência da magnitude dos nossos problemas, das condições de clima e da deficiência de meios e recursos (OEA, 1969, p. 16).

O reconhecimento da influência condiz com as experiências dedicadas ao tratamento de superfícies de madeira e ao traslado de pinturas que Motta, como já analisamos, presenciou no FM, particularmente com os procedimentos estudados com Robert Buck para a construção de chassis a partir de ripas e com a técnica do *strappo*; contudo a originalidade da experiência do IPHAN versava na aplicação das técnicas na recuperação de grandes superfícies de pinturas realizadas sobre madeira e integradas à arquitetura, características da produção religiosas brasileira.

A pintura transladada era colada ao novo painel, que minimizava os trabalhos de contração e dilatação; e uma vez fixada a camada pictórica no novo chassis retirava-se a proteção da pintura transladada, a qual passava a sofrer processos de limpeza dos vernizes e das restaurações anteriores, com o posterior tratamento das lacunas já descritos, sendo recolocada, finalmente, a peça no lugar de origem.

Fig. 3.15 Ajudantes de Edson Motta separando superfícies pintadas do forro da igreja do Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro (década 1960). **Fig. 3.16** Novo suporte formado por ripas de madeira sobre o qual eram coladas as pinturas recuperadas pelas equipes do Setor de Recuperação de Obras de Arte. Fontes: **Fig. 3.15** SCRBC, ANS. **Fig. 3.16** OEA, 1969.

Figs. 3.17 e 3.18 Pinturas sobre madeira. Procedimento para separá-las do suporte destruído por cupins. À esquerda, aplicação de tecido na superfície pictórica para protegê-la e à direita separação da tábua de madeira. Fonte: OEA, 1969.

Fig. 3.19 Colaborador de Motta trabalhando na igreja do Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro. Separação da Madeira, prejudicada por cupins, da camada pictórica. Fonte: OEA, 1969.

Fig. 3.20 e Fig. 3.21 Exemplos de limpeza de pinturas na Matriz de Sabará, MG. Motta e seus colaboradores se dedicaram a retirar as capas de tintas que cobriam as pinturas e os materiais originais não apenas dos tabuleiros que cobriam as paredes e os forros, mas também de elementos arquitetônicos como paredes e portas. Fonte: OEA, 1969.

Figs. 3.22 e 3.23 Talhas de madeira prejudicadas por cupins. Fonte: CDVM. ANS.

Nas **Figs. 3.24 e 3.25**, peça de madeira cuja celulose foi destruída por cupins à esquerda. Motta e seus ajudantes introduziam nos espaços deixados por cupins algodão hidrófilo embebido em cera resina à direita. Fonte: CDVM.

Fig. 3.26 Ilustração de livro sobre a restauração da igreja do Mosteiro de São Bento, com esquemas que mostram os procedimentos de solidificação de esculturas de madeira e de talhas com cera-resina. Fonte: OEA, 1969.

Motta e seus colaboradores restauraram também inúmeras talhas integradas aos edifícios tombados, cuja madeira tinha sido atacada por cupins. Nessas situações, recorria-se à cera como elemento que permitia a “solidificação” das peças. No caso das talhas mais prejudicadas, era apenas a camada pictórica a que subsistia como uma forma oca, começando os técnicos, então, a recheiar os espaços antes ocupados por celulose com um enchimento de algodão hidrófilo e resina quente o qual era introduzido com a ajuda de estiletes, e que, ao esfriar, preenchia os vazios da madeira.

As esculturas de madeira isentas, ou as integradas que podiam destacar-se das respectivas estruturas, eram submersas em uma mistura de cera de abelha, parafina e pentaclorofenol (este último fungicida e inseticida) que penetrava em todas as frestas, formando externamente um bloco de cera, cujo excesso era retirado manualmente com instrumentos e com aplicação de calor. A origem do método também foi atribuída por Motta ao FM, mas sabemos que o uso de cera foi aplicado por Robert Buck apenas para a proteção de madeira contra as variações de umidade (BEWER, 2010, p. 225), não especificamente para esculturas ou talhas e o combate de insetos que podiam prejudicá-las, sendo este uso, segundo nosso entendimento, outra importante adaptação de Motta para o contexto brasileiro. Para o juiz-forano, o método se justificava pelo fato de a cera ser um material de “fácil remoção, tanto do excesso quanto de sua totalidade, em qualquer tempo”, que não prejudicava as tintas, independentemente do calor gerado no seu aquecimento, de fácil penetração na peça a ser restaurada, não apresentando grandes variações por modificações das condições de temperatura e umidade. O material, classificado como “natural” pelo restaurador, era a opção ante a impossibilidade descrita por Motta de obter outros mais sofisticados, por exemplo, cera microcristalina, não existente no mercado brasileiro, preconizada por Robert Buck.

O preenchimento com cera nas restaurações realizadas por Motta podiam alcançar graus extremos, como no caso dos trabalhos na igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, na qual as fundações “originalmente de braúna tiveram de ser substituídas por estruturas de concreto, porque as três toneladas de cera [aplicadas na restauração dos bens integrados] criara um novo equilíbrio” (RECONQUISTA de uma..., 1965, grifo nosso). A nova composição de forças que afetava as estruturas tradicionais de madeira –como consequência do aumento de peso causado pelo uso da cera e também por modificações de peças do telhado – provocara até a substituição de paredes formadas por adobes de barro por outras de tijolos, mais leves. A situação parece ter preocupado de tal forma os restauradores e ter sido motivo de tantos questionamentos, que o crítico da arte Frederico Morais, presença assídua nos jornais e conhecido de Motta, fazia questão de esclarecer, ao descrever os

trabalhos empreendidos na igreja mineira: “mas quem entrar hoje na Matriz de Nossa Senhora da Conceição e olhar do centro da nave para o lado esquerdo da capela-mor, verificará que a igreja é meio torta, meio caída ‘a gauche’. E isto não se deve às fundações: **É um defeito original**” (RECONQUISTA de uma..., 1965, grifo nosso).

Constatamos que era usual na restauração arquitetônica do IPHAN a intervenção “pesada” na arquitetura, com o uso de concreto armado e a demolição de elementos que se consideravam impróprios para a imagem de arquitetura colonial que se queria construir. Nesse sentido, o trabalho de Motta e a consequente intervenção na estrutura da igreja mencionada não ficavam fora dos parâmetros usuais do órgão. Todavia, o uso de cera de abelha e pentaclorofenol implicavam mais outro risco: estes materiais de fácil ignição colocavam em perigo as construções, no entanto, nos seus trabalhos no país e até nas suas viagens pela América do Sul, o restaurador brasileiro continuou a divulgar o método.

As **Figs. 3.27.a** e **3.27.b** apresentam o ‘antes’ e o ‘depois’ da restauração da escultura de madeira ‘Anjo da Guarda’ da região das missões. Na imagem à esquerda, a escultura antes de ser introduzida na cera-resina, e à direita o anjo com os pés ainda dentro do bloco de cera-resina, que estava sendo retirada (vejam-se pedaços de cera no fundo da imagem). Fonte: CDVM.

Os bens integrados à arquitetura religiosa colonial tiveram maior destaque na ação de Motta, contudo, constam intervenções em prédios civis, tanto coloniais quanto mais novos,

que nos permitem entender e ampliar outros aspectos da prática empreendida por ele e seus colaboradores.

Tarefas realizadas em prédios civis, como os já mencionados trabalhos na casa da Marquesa de Santos, no Rio de Janeiro, tratavam de “remoção de pinturas recentes sobre partes originais dos painéis, obturação de falhas, retoques nas pinturas, eliminação de vernizes alterados e novo enverzinamento”, (MOTTA, *Proposta para...*, 1968). As tarefas não diferiam substancialmente das já descritas nos trabalhos feitos em igrejas, salvo o tratamento específico de “fixação de película colorida em descolamento”.

Fig. 3.28 Museu Casa Portinari em Brodowski, SP e **Fig. 3.29** Afrescos na 'Capela da Nona' no mesmo museu. Na restauração das paredes da casa, Motta e sua equipe aplicaram 'milhares de doses de resina sintética' para manter as paredes em pé. Fonte: Xavier, 2010.

Em Brodowski, no estado de São Paulo, as equipes orientadas pelo restaurador aplicaram resinas para consolidar as paredes de barro que suportavam as pinturas de afresco realizadas pelo pintor Candido Portinari em sua casa natal. A utilização desse material na consolidação das paredes de taipa confirma o uso de métodos não tradicionais, na restauração de obras de arte integradas a construções realizadas com técnicas que assim o eram. Em relação à casa de Portinari, Motta especificava: “durante dois anos trabalhamos nela, injetando milhares de doses de resina sintética para mantê-la de pé” (PINTURA de Portinari..., 1970). O restaurador, durante seus estudos no FM, tinha estudado o tratamento de afrescos chineses, tarefa na qual a instituição americana tinha longa experiência, aplicando, em diversas oportunidades, métodos experimentais com resinas, cujos resultados tinham sido amplamente criticados. Percebe-se, não obstante, o interesse recorrente de Motta por materiais “inovadores” e sua insatisfação pelo fato de não poder obtê-los no mercado brasileiro.

A ingerência de Motta também se localiza na restauração de obras de cavalete, amplamente executada em pinturas pertencentes ao MNBA, mas também ao Museu Imperial

de Petrópolis, ao Palácio das Laranjeiras, ao Palácio Tiradentes, ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ao Clube Naval, ao Clube Militar, à Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa e à Fundação Raimundo de Castro Maia, no Rio de Janeiro; à Matriz de Diamantina, em Minas Gerais, ao Convento de São Francisco, à Igreja do Pilar do Mosteiro de Montserrat, na Bahia; a telas pertencentes à casa de Victor Meirelles, em Santa Catarina.

Motta descreveria os métodos usados durante os trabalhos desenvolvidos por ele e sua equipe entre 1966 e 1969, na restauração de quadros localizados no MNBA do Rio de Janeiro, na publicação número 23 do Patrimônio, *Restauração de Pinturas em Descolamento* (1969). Segundo ele próprio, realizou trabalhos em “aproximadamente 400” obras de arte do museu, destacando-se dentre elas os quadros, “O último tamoio” e “Marabá”, de Rodolfo Amoedo, e “Tarantella” e “Maternidade”, de Henrique Bernardelli.

No livro, Edson Motta descreve o estado prejudicado das telas nas quais aplicava um aparelho por ele desenvolvido, a “Prensa Termoaplanadora”, destinado a aplicar calor, pressão e umidade em pinturas que sofriam rachaduras da pintura como consequência da perda de umidade. Uma vez fraturada a superfície pictórica, pelo encolhimento do tecido de base, as telas tendiam a ficar côncavas e as tintas aos poucos se iam descolando do suporte.

Fig. 3.30 Edson Motta no laboratório do *Setor de Recuperação de Obras de Arte* no IPHAN. Em primeiro plano, vê-se a Termoaplanadora, inventada pelo restaurador para reverter o ‘concheamento’ de pinturas cujas telas tinham perdido a umidade. Fonte: CDVM. ANS.

A termoaplanadora consistia em uma prensa – podia ter diferentes tamanhos – que, ao ser aquecida, distribuía constante e uniformemente calor e pressão sobre a superfície da

pintura a ser restaurada. Entre o aparelho, que contava com um termostato para controlar o calor, e a tela, era aplicado um lenço ligeiramente úmido para estimular a absorção da umidade pelo tecido do suporte. Pretendia-se desta forma que a pintura recuperasse as dimensões originais alteradas pela perda daquela com o decorrer do tempo.

Figs. 3.31 Tela 'O último Tamoio' de Rodolfo Amoedo, pertencente ao MNBA, Rio de Janeiro. À esquerda antes da aplicação da termoaplanadora, e à direita depois da aplicação do aparelho. Fonte: Motta, 1969.

Figs. 3.32 'Retrato de João Zeferino da Costa' de Henrique Bernardelli. Antes e depois da aplicação da termoaplanadora e da compensação feita à encáustica. Fonte: Motta & Salgado, 1973.

A prensa desenvolvida por Motta, por sua simplicidade de fabricação, era uma alternativa viável para o meio da América Latina. Assim, segundo o Jornal *O Globo*, o juiz-forano teria dado uma termoaplanadora de presente à Argentina (BRASIL terá..., 1972) e nas diversas viagens que realizou no subcontinente divulgava o aparelho. O jornal, *La República*,

da Venezuela, por exemplo, publicava “una información de máximo interés, como es la invención por parte de Motta de un aparato que permitirá nivelar las pinturas antiguas” (LA FALTA de..., 1969). No livro mencionado, primeiro dos dois de autoria de Edson Motta que foram publicados pelo IPHAN, o restaurador não fez referências a antecedentes que possam ter influenciado a concepção desse sistema. O restaurador enviou a Robert Buck uma cópia do livro, e em carta a Motta, de 1970, seu antigo professor agradecia o envio, informava sobre sua própria experiência no assunto e questionava algumas informações do texto brasileiro. A referida carta, sublinhada com caneta por Motta em vários trechos, comentava os ensaios de Buck na aplicação de calor e umidade nas pinturas em “mesas de calor”¹⁰² e solicitava informação sobre possíveis consequências derivadas da aplicação de calor e umidade que não eram mencionadas por Motta, mas que tinham sido observadas pelo americano nos seus próprios trabalhos: a aparição de “*cusped conformation which may be observed on the back of the relining canvas*” (BUCK, 1970, p. 1). A aparição destas deformações com formato de “cúspide” podia ocorrer bastante tempo depois da restauração, e Buck explicava que tentara controlá-las de diversas formas, e finalmente atribuía a um “erro” o dado, publicado no livro de Motta, de que seriam necessários 100° C (MOTTA, 1969, p. 16) para que o procedimento fosse o apropriado, uma vez que esta temperatura podia prejudicar as tintas, destacando que durante sua experiência realizada com “bons resultados” foram necessários... “apenas 75° C” (BUCK, 1970, p. 1).

No texto *Restauração de Pinturas* em descolamento é notável a presença, na bibliografia citada, de livros e artigos com os quais Motta entrou em contato durante seu estágio em Harvard (publicados na revista do FM, *Technical Studies*, ou de autores como Laurie e De Wild) em oposição a alguns, poucos, editados depois de 1950; a citação a essas fontes mais antigas seria importante ainda em 1973, no segundo livro seu publicado pelo IPHAN: *Restauração de Pinturas: aplicações de encáustica*.

Nos trabalhos realizados nas pinturas do MNBA do Rio de Janeiro, durante a década de 1960, foi aplicada uma técnica de preenchimento de lacunas chamada pelos restauradores do IPHAN de “chuleado” e que seria, segundo o próprio Motta, uma “adaptação do termo *rigatino* ou *tratteggio*, do italiano”¹⁰³ (MOTTA & SALGADO, 1973, p. 15), descrevendo-a

¹⁰² No que concerne à mesa de calor, *Hot Table*, esta era uma superfície que distribuída de maneira uniforme calor na obra de arte. Um protótipo teria sido criado por Ruhemann, em 1947 para colaborar com a restauração de uma pintura de Van Gogh. Em 1948, também por indicação de Ruhemann, S. Rees Jones, *expert* em identificação de pigmentos e raios X, construiu uma mesa de metal na qual o calor era controlado eletricamente e permitia o aquecimento uniforme das telas (RUHEMANN, 1953, p. 73).

¹⁰³ Embora Motta tenha citado uma referência italiana sobre a técnica, em publicação que tratava da restauração de algumas pinturas pertencentes ao Museu de Belas-Artes (*Restaurações de Pinturas. Aplicações de encáustica*,

como “a aplicação com tintas da mesma cor e do mesmo valor sobre as partes perdidas do original, em forma tracejada” (MOTTA & SALGADO, 1973, p. 15). Todavia a técnica de “chuleado” aplicada a quadros, por exemplo, *Dom João VI* e *Pegasus*, do MNBA, difere substancialmente da descrição feita por ele mesmo da técnica italiana, assim como da técnica de compensação aproximada de lacunas que podia ter apreendido no FM decorrente de uma possível análise dos trabalhos de Lyon.

Lembremos que, nas obras restauradas por Lyon em Harvard, este realizou a entonação plana das lacunas com uma tinta de cor similar às das que as rodeavam, sendo desenhada sobre ela, posteriormente e com notabilíssima precisão e capricho, uma trama de linhas finas, de cor diferente da aplicada na lacuna, que tinham como objetivo a aproximação à cor final e a execução das sombras das figuras. Nos trabalhos do norte-americano, as lacunas integradas abarcavam grandes superfícies de corpos, roupas e outros elementos fundamentais da composição que se tinham perdido. Já nas reintegrações dirigidas por Motta no Rio de Janeiro, pelo menos naquelas por ele publicadas no referido livro sobre encáustica, foram realizadas tramas de linhas em áreas periféricas dos quadros e em detalhes não fundamentais; sem falar de certo desleixo no traçado das linhas que compunham os desenhos quadriculados superpostos às lacunas completadas, efetuados não com outras tintas, mas, ao que parece do exame das fotografias, com o uso de um elemento com ponta, o cabo de um pincel, talvez. Com este procedimento, Motta pretendia fugir da intervenção imitativa nas pinturas de cavalete do museu, destinada este tipo de intervenção, segundo ele mesmo, a satisfazer o gosto de indivíduos que pretendiam possuir uma tela “perfeita” (MOTTA & SALGADO, 1973, p. 17). Materiais diversos foram experimentados por Motta para realizar retoques ou integrações de lacunas: tintas a óleo, têmperas e aquarelas, defendendo fortemente o emprego da técnica da encáustica, a qual passou a ser utilizada por ele em restaurações pelos seguintes motivos:

A facilidade da remoção dos retoques a encáustica, caso isto, por ventura, venha a se fazer necessário, a limitação do número de materiais utilizados nesta técnica e a sua inalterabilidade e simplicidade de aplicação apresentaram-se como fatores estimulantes ao prosseguimento das experiências iniciais.

A encáustica, por sua adaptação às nossas condições climáticas, por seu baixo custo, pela economia de tempo e de materiais, é o sistema recomendável (MOTTA & SALGADO, 1973, p. 9).

A utilização da encáustica valia a pena também, segundo Motta, pela facilidade de dar às partes restauradas um acabamento que as diferenciava dos setores originais¹⁰⁴: “aceitam qualquer tipo de trabalho manual, modelando-se à vontade do operador” (MOTTA & SALGADO, 1973, p. 55).

Fig. 3.33 Tela 'Pegasus' do MNBA, Rio de Janeiro. Na fotografia se encontram assinaladas as áreas com acréscimos realizados sobre o original que a equipe de Motta retiraria durante as restaurações empreendidas no museu na década de 1960. **Fig. 3.34** Detalhe da tela, canto inferior direito com o tratamento de 'chuleado' realizado pela equipe de Motta. Fonte: Motta & Salgado, 1973.

¹⁰⁴ No exame de qualificação deste trabalho, Márcia Chuva explicou que o texto de Motta sobre a encáustica podia ser uma justificativa às críticas que se faziam ao uso da técnica.

Outro tipo de restauração, a de papéis, foi realizado por Motta como funcionário do IPHAN, principalmente em obras de arte suportadas nesse material.

Em 1948, Edson Motta começava a colaborar para a manutenção do acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, dedicando-se principalmente à restauração de desenhos e gravuras e orientando seu trabalho, inúmeras vezes, a reverter restaurações, prévias à sua intervenção, realizadas, em suas palavras, por “aventureiros”. As tarefas desenvolvidas por Motta na Biblioteca eram realizadas em um laboratório equipado com o instrumental adequado, pertencente à própria instituição.

Posteriormente, Edson Motta instalaria um ateliê que tinha por objetivo a restauração de papel no Museu de Petrópolis e também se dedicaria à restauração de obras de arte produzidas sobre esse material, pertencentes ao MNBA (CASTRO, 2008, p. 99). Nas tarefas realizadas nessa instituição, Motta contaria com a colaboração de Maria Luiza Guimarães Salgado, aluna do restaurador no curso que este ministrara na ENBA do Rio de Janeiro. Com Motta, ela iniciaria sua carreira como restauradora e acabaria sendo sua substituta e coautora de livros, como o já mencionado sobre restaurações de pinturas com encáustica e ainda outro sobre a restauração de papel, *O Papel: Problemas de Conservação e Restauração*. Neste último, os autores tratam desde aspectos da história do papel e o estudo de seus materiais constitutivos aos agentes que produziam sua deterioração, assim como técnicas de restauração e de conservação.

Em relação ao restauro de obras em papel, Motta também adaptou procedimentos observados nos Estados Unidos. Durante a sua visita ao museu de *Fine Arts* de Boston¹⁰⁵, por exemplo, observou naquela instituição “uma câmara construída especialmente para desinfecção e eliminação de mofo. Espero que possamos construir uma [ilegível] pequena, em forma de caixa, com a mesma eficiência e que sirva a um só tempo para livros e outros papéis” (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 13 de setembro de 1946, grifo nosso). Sem maiores definições sobre a “câmara” mencionada, cogitamos fosse ela uma câmara de timol, produto em forma de sal, que, uma vez aquecido, transformava-se em gás que prevenia a formação de fungos, porquanto um artefato que funcionava à base desse composto fora desenvolvido por Motta no Rio de Janeiro.

Motta como funcionário do IPHAN desenvolveu ações em prol da preservação e restauração de papéis e manuscritos, mas não se detectou uma ação sistematizada sobre arquivos brasileiros. Tarefas previstas para serem realizadas na década de 1960, tais como a

---

¹⁰⁵ Ver p. 85.

imunização do acervo documental das cidades de Tiradentes e São João del-Rei, em Minas Gerais, ou o projeto para restaurar mapas pertencentes ao Ministério de Guerra, que não se efetivaram, são testemunho disto (NUNES DE CASTRO, 2008, p. 72). No entanto, verifica-se uma priorização da restauração de obras de arte suportadas em papel. Neste último quesito, observamos, por exemplo, trabalhos realizados sobre o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o qual, durante a década de 1960, enviava gravuras e pinturas de artistas contemporâneos, como Flávio de Carvalho e Lívio Abramo, para serem restauradas pela equipe de Motta no IPHAN¹⁰⁶.

3.4 Edson Motta e a autenticação de pinturas

A definição de quem pode estar habilitado para determinar a autenticidade de uma obra de arte não é uma tarefa unívoca. Isto porque, se a aplicação de recursos científicos sofisticados poderia colaborar para aclarar incertezas, o certo é que, no Brasil e em boa parte dos países da América Latina, a incorporação sistemática dessas ferramentas é relativamente recente e dispendiosa, requerendo-se pessoal capaz de realizar uma correta interpretação dos dados, o que faz ter sido usual recorrer-se às definições de *experts* que, ancorados na antiga “comparação estilística”, teriam autoridade para elucidar as dúvidas. A legitimidade do *expert* em autenticação quando, isento do viés científico, se apóia na autoridade que respalda o especialista, e na construção dessa autoridade colaboram instâncias diversas, surgindo assim a questão de definir quem legitima o *expert*. A tentativa de dar uma resposta a esta questão demandaria um sério investimento de recursos, intelectuais e de tempo, que não estava previsto em nosso projeto original, pelo que as ideias que esboçaremos a seguir serão mais de caráter reflexivo, com o intuito de realizar uma primeira abordagem dos afazeres do restaurador Edson Motta em relação a essa tarefa dentro e fora do IPHAN.

A intenção do órgão federal de preservação de definir a autoria de obras de arte, conforme já explicamos, se encontraria aliada ao objetivo de estabelecer escolas e artistas que pudessem avalizar a definição de uma “arte nacional” e consideramos que tal tarefa poderia se vincular à paulatina configuração de um mercado das artes no país.

---

¹⁰⁶ Indicamos aos interessados a leitura do trabalho de Aloísio Arnaldo Nunes de Castro (2008) sobre a história da preservação do papel no Brasil.

Segundo José Carlos Durand, o mercado das artes no Brasil seria um fenômeno recente. Este autor remete ao fim da década de 1960 uma maior sistematização das práticas que colaboraram para a instauração em São Paulo e no Rio de Janeiro de frentes comerciais que nos permitiriam começar a falar de tal mercado: como a instalação de galerias de arte particulares, de feiras públicas de arte e artesanato, e a realização de leilões, elementos que promoveriam a compra e a venda da produção artística. Todavia, como bem indica o sociólogo citado: “para que uma leva de pessoas abra galerias, promova leilões e especule com telas é preciso entre outros um processo de classificação cultural dos bens e de interiorização de disposições estéticas” (DURAND, 1989, p. 176), sendo fundamental no processo de classificação cultural a consolidação da pesquisa em artes plásticas. A história dos movimentos estéticos e as próprias biografias dos artistas que fazem parte deles conformam uma plataforma básica para definir o que pode chegar a ser valioso ou não no campo da arte. Como vimos no capítulo 1, o IPHAN envolveu-se, no início de suas ações, no estudo dos artistas coloniais, objeto privilegiado de suas pesquisas, não tendo se dedicado ao estudo de artistas de épocas posteriores. Desta forma, o aporte da instituição, neste ponto, seria restrito ao período colonial.

Todavia, o IPHAN, durante a gestão de seu primeiro diretor, teve a intenção de controlar a circulação de obras de arte nos espaços de ação dos “antiquários”, desestimulando o contrabando de obras, já que, como mencionamos, o decreto-lei n. 25 obrigava os negociantes de antiguidades e leiloeiros a se cadastrarem na instituição; dessa forma, as obras de arte e antiguidades só podiam passar a ser comercializadas depois de obterem um certificado de autenticidade fornecido pelo próprio IPHAN. Também, ao assumir o controle dos salões anuais de Belas-Artes, o instituto passou a intervir diretamente na arbitragem do que podia ou não ser considerada arte, e lembremos que o órgão adquiriu pinturas e outras obras de arte¹⁰⁷. Não nos parece, entretanto, que a instituição tenha elaborado uma estratégia sistemática para participar de outra forma em um incipiente mercado das artes brasileiras, por exemplo, comprando obras de determinado autor para valorizá-lo.

No caso de Edson Motta, enviado aos Estados Unidos por RMFA com o objetivo, entre outros já mencionados, de “aparelhar-se tecnicamente para a identificação e

---

¹⁰⁷ Além da já mencionada compra de telas de Figueiras, em 1944 (ver p. 51), RMFA, ao descrever o orçamento correspondente ao ano 1950, explicava que tinham sido aplicados Cr\$ 250.000,00 na compra de “objetos históricos e obras de arte, espécimes e outras peças destinadas a coleções de qualquer natureza” (ANDRADE, 1952, p. 103); sem documentação que possa nos ajudar a elucidar totalmente esta compra, cogitamos que ela tivesse sido feita para obter objetos destinados a aparelhar os museus sob a égide do instituto.

autenticação de obras pertencentes a escolas, estilos e períodos diversos” (VIAGEM de estudos..., s.d.), colaborou no projeto de definir a autoria de obras de arte dentro do IPHAN.

Neste sentido, Lourival Gomes Machado, ao descrever os trabalhos realizados por Motta e sua equipe no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos durante a segunda metade da década de 1950, não deixava de notar que “[...] uma restauração de tal porte contribui substancialmente para o seu exato conhecimento, não só pela reposição artística, que já comentamos, senão também pela confirmação, informação ou alteração de dados documentários” (MACHADO, 1973, p. 338). Machado, então responsável pela secção de arte do Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, ao descrever mais detalhadamente os procedimentos utilizados pelo juiz-forano, fazia menção a que “os trabalhos de restauração, pondo ao nu a primitiva feição dos quadros e dos forros” ofereciam “a Edison Motta (sic), na chefia da restauração, uma direta inspeção da técnica e maneira do pintor”, o qual teria vindo “concorrer para que se acolha o nome de João Nepomuceno Correia e Castro como o grande pintor de Congonhas” (MACHADO, 1973, p. 338). Salientou, ainda, que com a restauração dirigida por Motta “[...] não foi, em fim, apenas um monumento que se preservou da destruição, nem, tampouco a devolução de um monumento à sua aparência original, pois houve tudo isso e, mais, toda uma nova perspectiva aberta para os investigadores de nossa história e de nossa arte” (MACHADO, 1973, p. 339- 340). O trabalho de Motta também se apresentava essencial alguns anos depois, uma vez que, no caso da Matriz de Nossa Senhora da Conceição em Sabará, especificava-se que “os autores [das pinturas que cobriam setores diversos do edifício], infelizmente não puderam ser identificados por absoluta falta de documentação” (AVENTURA..., 1965, grifo nosso), e, sim, por vias comparativas. Neste caso, apesar de terem sido descobertos alguns testemunhos escritos, localizados por RMFA e Washington Aleixo, pesquisador do Arquivo Público Mineiro, que indicavam a presença em Sabará, no século XVIII, de artistas capazes de executar algumas das pinturas presentes na matriz, estes não eram suficientes para identificar os autores, o que fazia que Motta fizesse “suposições” sobre eles. Estas suposições eram baseadas na comparação de temas, semelhanças de paletas cromáticas utilizadas, e identidade estilística das pinturas daquela igreja com as de Nossa Senhora do Ó, contemporânea e vizinha à matriz (AVENTURA..., 1965). Deve-se notar que estas manifestações de Motta sobre autoria eram veiculadas em jornais por críticos de arte, como o várias vezes citado Frederico Morais, corroborando a autoridade do juiz-forano para realizar tais atribuições: no artigo citado Morais destacava também o olhar capacitado de Motta para encontrar na matriz a que “considera a melhor [pintura] em toda a igreja, pintura original e fortíssima, lembrando o barroquismo

expressionista do pintor espanhol El Greco, nas suas figuras humanas alongadas e esquálidas” (AVENTURA..., 1965, grifo nosso).

Figs. 3.35 e 3.36 Detalhes de escultura de 'Cristo com a cruz' dos Passos do Santuário de Congonhas, MG, antes e depois das limpezas realizadas pela equipe de Edson Motta de pinturas não originais que cobriam a escultura (1957). A limpeza das esculturas das capelas dos Passos do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, realizada pelo Setor de Recuperação de Obras de Arte do IPHAN, permitiu, segundo Lourival Gomes Machado, “revelar - esse é o termo exato- um dos mais belos trabalhos do Aleijadinho e seus “oficiais, ao qual a pintura do Ataíde e de Carneiro veio ajustar-se com toda a sabedoria e plena beleza” (MACHADO, 1973, p. 342) Fonte: Machado, 1973.

Com certeza era a autoridade de Motta, como restaurador do IPHAN, que possibilitou que trabalhos de “exame” de autoria lhe fossem encarregados por clientes privados. Segundo o próprio Motta, de casos ingênuos a falsificações intencionais, solicitava-se seu parecer para dirimir situações delicadas como partilhas de heranças, nos quais o próprio artista se sentia um ‘desmancha prazeres’, quando não era diretamente ameaçado como consequência de suas opiniões desfavoráveis que identificavam um falsário. Entre as autorias sobre as quais Motta afirma ter colaborado dando seu parecer se encontravam obras de Van Dongan, Frans Post, Franz Fraenkel (adquirido pelo MNBA), e de artistas nacionais como Manoel de Costa Ataíde, Guarda-Mor José Soares de Araújo, Amoedo, Visconti, Belmiro de Almeida, Almeida Junior e o Aleijadinho (EDSON MOTTA, s.d., p. 7).

Assim vemos que o leque de autores sobre os quais Motta se manifestava não se restringia àqueles investigados no âmbito do IPHAN, portanto, incorria também sobre outros posteriores. Entretanto, no que concerne a sua *expertise* para realizar identificação neste âmbito externo, Motta esclarecia:

[...] não me intitulo ‘expert’, nem possuo ‘estúdio’ com papéis timbrados ou cartões anunciando aquela honrosa qualidade. Exerço humildemente minhas atividades profissionais e alguns amigos, benevolentes, talvez confiem na probidade e respeito que procuro imprimir aos trabalhos que realizo (UMA certa expertise II, 1969).

Uma atitude similar, “a humildade”, foi observada em LMC, que, como destacamos em páginas anteriores, afirmava realizar “apenas atribuições” no IPHAN, respaldada por sua respeitabilidade no estudo por ela desenvolvido em relação às características estilísticas das obras de arte. Já o juiz-forano o fazia alicerçando-se na técnica e no viés científico do seu trabalho, sendo legitimado por jornais da época como “maior autoridade em autenticidade de obras de arte no Brasil” (EXPRESSAS, 1972). Assim, ao mesmo tempo em que os meios jornalísticos reforçavam a autoridade de Edson Motta, a tal humildade por nós detectada, era cautela já que o tema da autenticidade de uma obra de arte era delicado pelo fato de incidir diretamente sobre o valor pecuniário da obra mesma, e prudência, porque as manifestações de um *expert* podiam ser atribuídas a interesses parciais.

Vários artigos jornalísticos comentam o vínculo que Edson Motta teve com o leiloeiro Horácio Ernani do Rio de Janeiro, agente destacado no âmbito da comercialização de obras de arte¹⁰⁸. Ernani, que definia Motta como “um dos maiores peritos do mundo em pintura” (O LEILOEIRO..., 1963), esclarecia em matéria no jornal *O Globo* que em relação aos quadros que eram colocados em arremate por ele

[...] um exame superficial de todos é feito durante a exposição, ao nosso pedido, pelo Prof. Edison Motta [sic.] [com o objetivo de detectar obras falsas]. Depois de examiná-los, o professor, que trabalha no laboratório do Serviço do Patrimônio Histórico, dá sua opinião, que é transmitida aos interessados quando aparecem dúvidas. De acordo com a necessidade é recomendado um exame mais profundo ou uma perícia (O LEILOEIRO..., 1963, grifo nosso).

---

¹⁰⁸ A família Ernani estabeleceu sua loja de comercialização de obras de arte no Rio de Janeiro em 1906, adquirindo um lugar de destaque nos leilões através da ação de várias gerações familiares (A DINASTIA Ernani, 1976).

Se por um lado não conseguimos definir em nosso trabalho quais as vantagens que Motta possa ter auferido com esse vínculo, não deixamos de imaginar a possibilidade fossem aqueles possíveis “exames mais profundos” ou “perícias” que as “necessidades podiam recomendar” as que podiam colocar na órbita de Motta novamente as obras, desta vez, sim, cobrando por seus serviços. Entretanto, com certeza, o leiloeiro beneficiava-se com os exames que realizava Motta, já que este possuía uma autoridade simbólica por ser membro do IPHAN que transladava aos seus afazeres fora do órgão.

Todavia, as atribuições com as quais Motta colaborava eram contestadas, como no chamativo caso do crítico de arte José Roberto Teixeira Leite, com o qual Motta manteve divergências de opinião ao longo de mais de uma década. Teixeira Leite, diretor do MNBA entre 1961 e 1964, foi uma figura de forte presença no meio artístico, não apenas por seu cargo institucional, mas também por suas colunas sobre “Artes Plásticas”, publicadas em diversos jornais, polêmicas, nas quais chegou a tachar as opiniões de Motta sobre a autenticidade ou falsidade de pinturas, como no caso concreto de contestação de atribuição do quadro “Carga de Cavalaria” ao artista italiano Giovanni Fattori, como “ignorantes, incoerentes, imprecisas e imprudentes” (UMA certa “expertise”, 1969). Os conflitos prolongaram-se por muito tempo, em um processo que deve ter promovido o desgaste de Motta, se não como autoridade para colaborar na definição da autenticidade de pinturas, pelo menos no plano pessoal. Salientamos como o restaurador juiz-forano nunca deixara de responder aos questionamentos de Teixeira Leite, sendo suas respostas publicadas nos mesmos jornais nos quais o crítico fazia suas colunas, questionando, por sua vez, a autoridade deste último na emissão de suas opiniões (UMA certa expertise II, 1969; CARTAS dos leitores, 1970).

Tal enfrentamento teve um dos seus pontos culminantes em 1976, quando Teixeira Leite elaborou um laudo mediante o qual atribuía a Emiliano de Cavalcanti quatro telas, cuja autoria tinha sido contestada por *marchands* e colecionadores, que recorreram a Motta para dar também seu parecer. E, embora Motta alegasse que de seu posto de diretor do MNBA, que tinha assumido ainda nesse ano, não podia emitir nenhum documento “atestando a falsificação”, sua opinião sobre um possível erro de atribuição realizado por Teixeira Leite foi difundida no jornal *O Globo* entre final de 1976 e começo de 1977, com o prejuízo que isto pode ter trazido ao crítico.

Todavia é sumamente interessante destacar que Teixeira Leite, ao fazer suas atribuições, tinha um olhar diferenciado sobre o conceito de autoria, já que, considerando que Di Cavalcanti trabalhava ajudado por colaboradores, defendia que as obras por ele

reconhecidas como de sua autoria, podiam ser atribuídas ao ateliê do artista. Incorporava assim a ideia de construção coletiva da obra de arte, relativizando, por exemplo, o valor da assinatura como prova de autenticidade.

Cabe refletir como, nesta querela, se envolviam questões ligadas à conformação do campo profissional da restauração e claramente a constituição de um mercado da arte, já que, o fato de Teixeira Leite ter ocupado a diretoria do MNBA lhe conferia um grau de autoridade com o qual suas manifestações acabavam influenciando a valorização das obras, e a isto se somava a iniciativa deste crítico de abrir em 1973, na Gávea, um “Estúdio de Arte Especializado em autenticação de pinturas e recuperação de obras” (REGRA três, 1973). Podemos imaginar que tal situação estimulava atritos com Motta, cuja ingerência na área era bastante conhecida.

Fig. 3.37 Resposta do crítico de arte Teixeira Leite à suposta falha na atribuição de autoria de telas a Di Cavalcanti. Fonte: *O Globo*, 1976.

Contudo, o juiz-forano consolidara uma posição de autoridade no meio artístico (primeiro como o restaurador do IPHAN, mas, posteriormente como diretor do MNBA, 1976-1980), e sua voz teve força para influenciar o mercado das artes brasileiras. Autoridade enfática, ao que parece, já que ao ser perguntado por um jornal carioca sobre “quais [são] os artistas nacionais que o tempo vai valorizar, responde sem hesitar: Portinari e Visconti” (EXPRESSAS, 1972, grifo nosso), sendo assim, Motta contribuía para o posicionamento de um determinado autor dentro de uma hierarquia cultural das obras de arte, influenciando

diretamente na constituição do “valor honorífico” do artista, valor diferencial que faz com que uma obra de um determinado autor seja cotada além dos custos de produção envolvidos em sua realização (DURAND, 1989, p. 206-208).

3.5 Nós górdios para um labor “científico”

É notória a intenção que existiu por parte do IPHAN, de colaboradores próximos da instituição e do próprio Motta de atribuir aos seus trabalhos um viés científico: a menção ao “laboratório e atelier de restauração de pinturas” realizada por RMFA (ANDRADE, 1952, p. 98), dos critérios científicos e artísticos que Lourival Gomes Machado (MACHADO, 1973, p.338) considerava orientadores das ações do grupo, testemunham isto; patamar que o próprio juiz-forano desejava desde o início de seus trabalhos, no Espírito Santo em 1945 e que foi reforçado por sua experiência no FM. Esta característica, a cientificidade, poderia afastar de sua atividade toda sombra de dúvida sobre suas conclusões, consolidando sua posição como técnico imparcial, requerimento imprescindível para o trato de um patrimônio que se pretendia representasse a nação, e de bens culturais cujo valor no mercado suas manifestações podiam atingir, para o bem ou para o mal.

Como vimos no capítulo 2, embora Motta tentasse voltar ao Brasil aparelhado com o instrumental necessário para reproduzir minimamente as experiências testemunhadas no FM, não foi localizada nenhuma evidência de compra do equipamento que havia sido pedido ao diretor do IPHAN desde quando ele ainda se encontrava em Harvard em 1946.

Entretanto, cabe destacar que o restaurador tinha à sua disposição equipamentos instalados em outras instituições às quais prestava serviços, tal como a Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, cujo laboratório Motta colaborou em instalar. Esta biblioteca contava, pelo menos desde 1950, com “um microscópio binocular, completamente equipado, um tanque moderno, mesa de desenho, cubas para lavagem de papel, câmaras de gás para experiências de eliminação de aeróbios, um fogão elétrico, uma balança de precisão, lupa binocular, termômetro e muitos outros instrumentos” (RELATÓRIO sobre as atividades..., 1950).

Coincidentemente ou não, nessa lista constavam os principais equipamentos requeridos por Motta ao diretor Rodrigo, em maio de 1946¹⁰⁹.

Todavia, sabe-se que, durante a década de 1960, o IPHAN, solicitou ajuda financeira da FR para equipar o laboratório de Motta no Palácio Capanema, conforme consta da carta de RMFA dirigida à instituição americana:

Desde pouco depois de ter concluído o estágio que fez no *Fogg Museum* da Universidade de Harvard, o Sr. Edson Motta improvisou, no Rio de Janeiro, com o aparelhamento insuficiente que esta repartição lhe pôde fornecer para o fim desejado, uma pequena instalação para tratamento de pinturas antigas, graças à qual desde então conseguiu não só recuperar grande número de obras de arte brasileira arruinadas, como também preparar alguns discípulos, que o têm auxiliado nos trabalhos de grande envergadura empreendidos por incumbência da DPHAN, para proteção do acervo artístico de alguns dos monumentos mais valiosos do Brasil [...] o equipamento agora solicitado à FR se destina, pois, à instalação de um laboratório que permita a esta repartição e ao Sr. Edson Motta ampliar e melhorar notavelmente os serviços prestados (ANDRADE, *Carta a John Harrison*, 14 de maio de 1962a).

A solicitação visava também equipar um novo setor, o de Produção de Filmes, no qual estava envolvido o jovem cineasta Joaquim Pedro de Andrade, filho de RMFA. Joaquim Pedro, usufruidor também de uma bolsa Rockefeller nos Estados Unidos durante a década de 1960, era apresentado à Fundação pelo diretor Rodrigo como encarregado do *Setor de Filmes* do IPHAN¹¹⁰ (ANDRADE, *Carta a Mr. Compton*, 19 de outubro de 1962b.), consignando-se que a criação desse setor se efetuava com o objetivo de organizar uma equipe permanente de filmagem de obras de arte do país (ANDRADE, *Carta a John Harrison*, 14 de maio de 1962a).

Observamos aqui como RMFA se mobilizava a fim de conseguir verba para os grupos de Motta e de Joaquim Pedro de Andrade, obtendo depois de uma longa negociação a concretização de uma doação aquém dos desejados U\$16.000 pedidos, U\$ 10.000 (FUNDAÇÃO ROCKEFELLER, 1962). Os fundos seriam repartidos igualmente, e, com esse dinheiro, conseguiu-se aparelhar de forma relativamente eficiente as equipes, porém a

¹⁰⁹ Transcrevemos a lista de insumos requeridos por Motta a RMFA já durante seu período em Harvard: “Microscópio e equipamento, microscópio binocular, termômetro para grau de umidade, aparelho “Leroy” (para fazer letras), Moto-tool kit, peças para Moto Tool, ferro elétrico Kodak de baixo calor, ferro elétrico com três mudanças, duas espátulas Kodak, duas lentes, pequena balança portátil, tesoura angular, escalpelo, espátulas de tipos diferentes, goma Elemi, Vinylite A, Goma Dâmar, lâminas, óleo de linhaça, pigmentos puros, tintas em tubo” (MOTTA, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 6 de maio de 1946).

¹¹⁰ A criação do setor de filmes do IPHAN, em 1962, por portaria do Ministro da Educação, fora divulgada em jornais, nos quais era destacado que a instituição federal estava aberta a solicitações de outros órgãos que podiam requerer sua colaboração na realização de documentários “elucidativos dos aspectos diversos do patrimônio arqueológico, histórico e artístico do Brasil” (MEC vai filmar..., 1962). Assim, o presidente do Movimento de Cultura Popular do Recife, Germano Coelho, solicitava que o primeiro filme fosse realizado sobre a região nordeste brasileira, pedido rejeitado por RMFA (ANDRADE, *Carta a Germano Coelho*, 20 de agosto de 1962).

filmagem do documentário sobre o Mosteiro de São Bento, primeiro projeto do setor de filmagens, parece ter ficado apenas no desejo, sem ter realizado o cineasta filmes destinados ao interesse do IPHAN pelos monumentos¹¹¹.

Com a verba destinada ao grupo de Motta, compraram-se microscópios, moinhos e um conjunto de instrumentos básicos que chegaram ao Rio de Janeiro em 1964. Não conseguimos definir se a obtenção de instrumental enviado pela FR modificou substancialmente as ações da equipe de Motta, mas cogitamos que tenha facilitado e tornado mais eficientes alguns dos trabalhos que já eram executados pelo restaurador. Deve-se salientar, todavia, que a contribuição dos americanos foi circunstancial e o IPHAN não desenvolveu um projeto contínuo ou de longo prazo para melhorias ou atualização do laboratório do ateliê-central. Reforçando nossa percepção, a análise das fotografias publicadas no texto da OEA *Restauração de Bens Móveis* (1969), Figs. 3.4 e 3.5, texto que analisaremos mais detidamente no próximo capítulo deste trabalho, mostra um laboratório simples, com recursos tecnológicos tão básicos que o que chama a atenção é a produção artística exposta no laboratório diante de uns poucos instrumentos para uma prática científica.

A pesar das dificuldades, no decorrer da década de 1960, o Setor *de Recuperação de Obras de Arte* realizou a análise de anacronismo de tintas para definir falsificações, assim como enviou pinturas a laboratórios de raios X para avaliar as sucessivas capas de tinta que elas poderiam apresentar, e até foram realizadas pesquisas com raios gama no Instituto de Pesquisas Radioativas de Belo Horizonte com o objetivo de detectar mais especificamente a espessura de diferentes capas de repintes, detalhes ocultos, bem como definir melhor a sua antiguidade (PINTURAS de 1713..., 1965). Com o IPHAN, já sob as ordens de Soeiro, começaram a articular-se convênios com entidades nacionais, como a Comissão de Energia Atômica Brasileira e o Plano Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

---

¹¹¹ Segundo Wolney Vianna Malafaia, doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas, a bolsa outorgada a Joaquim Pedro de Andrade foi “[...] viabilizada pelo Ministério das Relações Exteriores, Joaquim Pedro de Andrade estuda cinema na Inglaterra e nos EUA. A mesma fundação faz uma doação à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de equipamentos, modernos e de qualidade, para produção cinematográfica, possibilitando a criação de um *Setor de Filmes Documentários* no IPHAN. Este setor notabilizou-se pelo apoio à produção de filmes que viriam a ser o embrião do *Cinema Novo*, como o documentário *Arraial do Cabo*. Em *Arraial do Cabo*, Joaquim Pedro atua como produtor. Dirige o filme, Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro, filho do embaixador do Brasil na UNESCO, Paulo Carneiro. O equipamento utilizado é cedido pelo *Setor de Filmes Documentários* do IPHAN; a verba para a realização do filme é conseguida com a diretora do Museu Nacional, Heloísa Alberto Torres. (BENTES, 1996:16-18). Trata-se de um documentário com um claro viés antropológico: o trabalho e o cotidiano de uma aldeia de pescadores afetados pela instalação da Fábrica Nacional de Álcalis na região. Pode ser considerado o primeiro filme do *Cinema Novo* com projeção internacional, recebendo vários prêmios em festivais no exterior e consagrando a proposta estética ‘cinemanovista’” (MALAFAIA, 2012, p. 212).

As fotografias que vemos (**Figs. 3.38 e 3.39**) mostram Edson Motta trabalhando com instrumental para a identificação de pigmentos à esquerda, sem data, e autorização de importação do equipamento adquirido pelo Setor de Recuperação de Obras de Arte com a doação realizada pela FR em 1962. Fonte: **Fig. 3.38** CDVM, **Fig. 3.39** SATA. ANS.

Assim mesmo, a partir da criação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério da Cultura, instituído pelo decreto n. 66.967, de julho de 1970, ficavam sujeitos a ele várias instituições federais, como o Museu Histórico Nacional, o Instituto Nacional do Livro e o IPHAN, e ainda nesse contexto houve, em 1972, projeto de reformar o setor. Da proposta de Motta enviada para essa reforma não se deslindam mudanças significativas, apenas a clara categorização de situações reais, promovendo, segundo consta no projeto, uma adaptação geral do recinto que abrigava as atividades para contemplar a restauração de papéis, pinturas e talhas, serviços administrativos, instalação de um gabinete de fotografias e compra de equipamento específico principalmente destinado a suprir de insumos de uso corrente na área de restauro (PROGRAMA INICIAL..., 1972). A ausência do requerimento de compra de instrumental específico para a pesquisa científica, como microscópios, por exemplo, indica que à época o setor já contava com esse equipamento, produto de convênio estabelecido pelo IPHAN com a FR.

Todavia, chama a atenção, neste projeto, o requerimento de equipamento para um gabinete de fotografias técnicas para o setor: câmaras, lâmpadas, material para revelação, fotômetro; ainda assim considerava-se a necessidade de montagem de duas “prensas termo-aplanadoras”, o equipamento criado por Motta que fora utilizado para a recuperação de grande quantidade de telas pintadas a óleo.

Também como dependente do DAC, é que Motta apresentava projeto para obter financiamento dentro do *Plano Básico de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* para o biênio 1974-1975¹¹², para dar continuidade a pesquisas em andamento, como a relacionada à “conservação do acervo cultural nas regiões tropicais e subtropicais”, focada no combate a elementos que prejudicavam as obras de arte. Neste projeto, o restaurador frisava que o trabalho tinha sido realizado até o momento “dispondo apenas dos deficientes meios do IPHAN”, que transferia para o laboratório por ele chefiado “parcos recursos” (PLANO básico..., 1973). A concepção do projeto, a ser desenvolvido com a Comissão de Energia Atômica do Brasil, deve ser considerada dentro do marco ideológico que compreendia o desenvolvimento do país mediante a promoção da ciência, a educação e a cultura.

À data da elaboração do documento que apresentava o projeto, figuram como “pessoal científico” do ateliê central, o próprio Motta, Maria Luiza Guimarães Salgado e Wanda Martins Loredó com cargo de conservadores do IPHAN (nenhum dos três tinha graduação em ciências), prevendo-se, se a ajuda econômica vingar, contratar os serviços de um biólogo, um químico e um fotógrafo especializado¹¹³. O projeto previa “estabelecer normas adequadas ao nosso meio ambiente e de acordo com as nossas condições específicas para a manutenção do acervo cultural brasileiro”. Convém salientar que Motta seria em 1973 o representante do Brasil na *Conferência para a Aplicação de Energia Nuclear em Conservação de Bens Culturais*, realizada na Itália com o patrocínio da UNESCO, indicando isto que o projeto no âmbito nacional não apenas se vinculava às possibilidades de profissionalização do setor, mas também se articulava a discussões internacionais, nas que, como veremos no capítulo 4 deste trabalho, o setor se envolveu.

Inúmeros cadernos de anotações de Motta, realizados durante seus estudos no FM, demonstram um interesse sincero na aplicação de critérios químicos e físicos ao restauro, mas a ciência certa isto parece ter ficado no desejo de uma prática científica completa que não recebeu um incentivo constante ou organizado do IPHAN. Ficou evidente que o intuito de dotar o laboratório do ateliê central do IPHAN dos recursos necessários, para efetivar o caráter científico de suas ações, se pretendeu concretizar com ações esporádicas e circunstanciais durante os anos de gestão de Motta; contudo o restaurador fazia esforços na medida do possível para aplicar seus conhecimentos na área.

---

¹¹² Em 1972, o CNPq passou a ser o órgão central do chamado Sistema Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, cujo objetivo era consolidar programas e projetos, bem como incentivar a pesquisa no setor privado e nas chamadas economias mistas. Disponível em: <<http://www.cnpq.br/web/guest/anos-70/>>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹¹³ Ver p. 108 deste trabalho.

Os diversos nomes que o setor chefiado por Motta ostentou desde sua criação nos falam da convivência de objetivos que, ao longo do tempo, se enfrentaram com uma realidade limitante: a de um grupo cujo chefe tinha formação predominantemente artística (ateliê) e cuja atuação se pretendia fosse científica (laboratório); desejado de alcance nacional (centro) embora sempre tenha pairado nos limites dos recursos humanos, econômicos e técnicos para realizar seus trabalhos, incorporando critérios ordenadores e métodos científicos de forma assistemática, recorrendo a adaptações como consequência de uma realidade que superava as idealizações.

Todavia, o caráter “científico” do agir de Motta e de sua equipe, esteve presente nos seus discursos e no de outros indivíduos que legitimaram seu trabalho. Esse viés era a meta por ser um meio através do qual as ações do restaurador podiam ser legitimadas, ficando fora da alçada das suposições e conferindo um halo de certeza às suas decisões, imprescindível quando o objetivo era descobrir os “traços originais” da arte brasileira. Também, a aplicação de um método científico era o que podia autorizar Motta diante de outros membros do IPHAN, como Lúcio Costa e LMC, cuja autoridade se apoiava na erudição e capital social que possuíam.

A formação proporcionada a Edson Motta no FM o capacitou para enfrentar uma gama diversa de assuntos que o IPHAN pretendia administrar; no entanto suas próprias escolhas e afinidades, e ainda as limitações que outros membros do órgão lhe impunham, fizeram que seu trabalho fosse reconhecido pela restauração dos bens móveis e integrados à arquitetura. Ao regressar dos Estados Unidos, Motta deu continuidade aos processos de limpeza das obras de arte integradas à arquitetura, que caracterizaram seus trabalhos de 1945, com o intuito de descobrir traços originais que pudessem servir para identificar os autores e consolidar as teorias que sobre arte nacional estavam sendo construídas no órgão. No IPHAN orientava que as intervenções nas pinturas fossem identificáveis e reversíveis, todavia Motta promoveu a experimentação e trabalhos bastante invasivos para garantir a estabilidade dos traços que se consideravam originais.

Percebemos que as limpezas de obras de arte eram um objetivo em si mesmo: destinadas a retirar os retoques acrescentados ao longo dos anos, procurando-se com isso “recuperar” a imagem original, não tinham o intuito de restabelecer uma instância estética, mas histórica. Essas limpezas podem ser entendidas como a maior ingerência de Motta no que tange à autenticação das obras de arte: fornecer a prova. Todavia, o chefe do setor também fez suposições, cumprindo o que dele era esperado pela instituição: “opinar nos casos submetidos à sua apreciação”.

Motta envolveu-se em ações relacionadas à autenticação também fora do IPHAN, assim como interveio no processo de valorização de pinturas no mercado das artes brasileiro, do qual participava na condição de especialista capaz de colaborar na definição da autoria das pinturas, muitas vezes comprovando a falsidade das mesmas¹¹⁴. Consideramos que vale a pena aprofundar as ligações de Motta com o mercado da arte, assim como com o projeto de autenticação dentro do IPHAN, cogitando que um estudo destinado apenas a estes assuntos poderia contribuir para elucidar ainda mais o papel do órgão federal na constituição de um incipiente mercado das artes no Brasil.

É inegável o trabalho que Motta desenvolveu em prol da restauração do patrimônio brasileiro: adequando métodos por ele aprendidos nas suas viagens internacionais à realidade do país, criando, com recursos nativos, “engenhocas” que reinventavam aparelhos por ele conhecidos durante sua experiência no FM e imprimindo, na medida do possível, seus conhecimentos de química para o restauro. Os procedimentos, especificamente o trato de largas superfícies pintadas sobre madeiras, a recuperação de talhas e esculturas atingidas por cupins, a recuperação de cores aplicados aos bens integrados no Brasil fizeram que na década de 1960 seus procedimentos fossem reconhecidos por órgãos internacionais como factíveis para serem ensinados aos países vizinhos da América do Sul, sendo esses métodos chancelados através de publicações editadas não apenas pelo IPHAN, como vimos, mas também por órgãos internacionais tais como a OEA, como analisaremos no próximo capítulo.

---

¹¹⁴ Motta manifestava que a prática de falsificação era usual na década de 1970: “A crescente onda de falsificações de obras de pintores brasileiros deve-se à tendência altista do mercado de arte, principalmente quanto à aquisição de trabalhos post-mortem” (PERITO sustenta..., 1976).

Capítulo 4

Contatos internacionais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante a década de 1960

Em visita protocolar de RMFA ao Ministro de Obras Públicas e Comunicações do Paraguai, Marcial Samaniego, como parte dos eventos realizados durante a inauguração do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHANP) daquele país em 1967, ambos intercambiavam “oportunos conceptos de complacencia y de confraternidad” (FUNCIONÁRIO..., 1967). Terminada a reunião, o diretor do IPHAN, na companhia do Dr. Alejandro Brugada Guanes, secretário de turismo paraguaio, de Paulo Simas de Magalhães, encarregado de negócios do Brasil, de Abelardo de Paula Gomes, chefe da missão cultural brasileira em Assunção, de Lívio Abramo, responsável pelo setor de artes dessa mesma missão, de Estela Rodríguez Cubero, a recém-empossada diretora do DPHANP paraguaio e do restaurador Edson Motta, partiu em visita às missões religiosas do país.

Se formos além da gentileza destas palavras e considerarmos os cargos que estes indivíduos ocupavam na época desta viagem, intuímos como esta experiência esteve fortemente articulada a várias instâncias, entre as quais se destaca, além de uma preocupação genuína pelo patrimônio, a diplomática, coadunada aos interesses nacionais de ambos os países e articulada a iniciativas internacionais sobre o desenvolvimento da América Latina promovidas por entidades internacionais tais como a Organização dos Estados Americanos (OEA) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

É conveniente salientar que estas organizações articulavam patrimônio e turismo, como estratégia atrelada a preocupações geopolíticas derivadas do contexto de Guerra Fria imperante na década de 1960¹¹⁵, e no encontro desses interesses, concebeu-se diversos projetos dos quais o Brasil formou parte.

---

¹¹⁵ Em tal contexto os blocos capitalista e comunista, procuravam definir e consolidar suas áreas de influência, concomitantemente com o posicionamento requerido dos outros países, que podiam optar por uma terceira alternativa, a de definir-se como não alinhados. O Movimento dos Países Não-Alinhados surge no final da *II Guerra Mundial*, quando as conferências de Ialta e Potsdam definem duas grandes áreas de influência mundiais, a dos Estados Unidos e a da URSS. Segundo Brener “O movimento surgiu sob o impacto de distintos fatores: a

Os benefícios reais e simbólicos que parcerias com a UNESCO e a OEA podiam subministrar aos países é indubitável, e o IPHAN demonstrou interesse em participar delas de diversas formas que serão analisadas no presente capítulo. Nesse contexto, Motta foi o homem certo para protagonizar intercâmbios num momento em que as organizações citadas investiam na formação de conservadores-restauradores de países não centrais e promoviam a cooperação entre as nações para a proteção de um patrimônio mundial.

4.1 As organizações internacionais e a Proteção do Patrimônio Cultural Latino-Americano

À época dos primeiros intercâmbios com a América Latina protagonizados por Motta, consolidavam-se internacionalmente discussões sobre a preservação dos bens culturais, promovidas desde anos anteriores pela OEA e pela UNESCO, organizações essas que almejaram estabelecer um sistema de patrimônio que ultrapassasse os parâmetros apenas nacionais, com a cooperação entre os países para a sua proteção, atrelando sua custódia, a partir da década de 1960, ao desenvolvimento alentado pelo turismo cultural, no mundo todo, e concretamente na América Latina.

Desde as primeiras décadas do século XX, a preservação do Patrimônio Cultural já ocupava a agenda de discussão de grupos americanos. Especificamente a União Pan-americana, precursora da OEA, encorajava o assunto e suas preocupações preservacionistas ganharam preponderância a partir da década de 1930, quando, por intermédio do Instituto Pan-Americano de Geografia e História (IPGH), começou a apoiar grupos latino-americanos dedicados ao assunto. O Instituto foi criado em 1928 dentro do marco das Conferências Pan-americanas¹¹⁶ e visava, em linhas gerais, promover o estudo de questões geográficas e

---

revolução nacionalista nas antigas colônias, incapaz de ser detida pelas metrópoles européias, e a "guerra fria", com a ameaça permanente do "conflito final" entre Estados Unidos e URSS; ao que se acrescenta a reativação do fluxo de investimentos externos (principalmente norte-americanos) em direção aos países subdesenvolvidos [...] Reúnem-se então em Bandung, Indonésia (1955), vinte e nove países da Ásia e África. Seu objetivo, impedir que a "guerra fria es quente" na região (o que já havia ocorrido, com o confronto entre Estados Unidos e China na guerra da Coreia) e apoiar as lutas anticoloniais, na perspectiva de criar uma "terceira posição", equidistante das duas superpotências" (BRENER, 1987).

¹¹⁶ Segundo Prado, mediante a proposta dos Estados Unidos de constituição de um congresso pan-americano, com o objetivo de fomentar a união da América, "o Pan-americanismo se formulava como discurso para salvaguardar os crescentes interesses econômicos e estratégicos dos Estados Unidos no continente" (PRADO, 2000, p. 329); assim, as Conferências Pan-Americanas como iniciativa da União Pan-americana, entre 1889 e 1948, tiveram o intuito de promover a união dos países americanos por meio do fortalecimento político e do

históricas do continente, destacando-se, dentre as ações, as empreendidas por sua Comissão de História¹¹⁷, que se dedicava, desde sua constituição em 1948, a pesquisar nessa área e, consequentemente, a incentivar o estudo dos monumentos pelo seu valor histórico.

A Comissão de História do IPGH logo estabeleceu um plano de trabalho que incluía a elaboração de memórias informativas sobre monumentos históricos americanos, trabalhos que dariam origem a uma série de livros sobre o patrimônio das nações participantes da União Pan-americana e que o Instituto editou desde o começo da década de 1950¹¹⁸, sendo o terceiro da coleção, de autoria do diretor do IPHAN, RMFA, o texto *Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos*¹¹⁹.

Podemos entender esta obra sobre o Brasil, concluída após 15 anos da criação do IPHAN, como um balanço das ações empreendidas pela instituição, chamando a atenção como – embora tivessem sido realizados importantes trabalhos no órgão nesse período – o diretor começava, logo no primeiro parágrafo da primeira página, com uma justificativa:

O pensamento de proteger o acervo arqueológico do Brasil se teria manifestado talvez bem cedo entre nós, se os colonizadores portugueses encontrassem neste país, como sucedeu aos castelhanos em outras regiões da América, restos monumentais de uma civilização materialmente mais evoluída (Andrade, 1950, p. 12).

Apesar do reconhecimento da ausência de uma ação alargada em relação à proteção do patrimônio arqueológico no Brasil, certamente derivado da consciência da preocupação que,

---

comércio entre os países participantes (DULCI, 2008, p. 20). A construção da ideia de um passado compartilhado começou a apresentar grande destaque com a cooperação intelectual entre universidades da América, que tinham o objetivo de aprofundar os estudos sobre a história e a cultura continental. Diversos institutos foram fundados nesse contexto, entre eles o Instituto Pan-americano de Geografia e História (IPGH).

¹¹⁷ Previamente à constituição da Comissão de História, as recomendações realizadas durante a 7^a e a 8^a Conferência Pan-americana, convocadas em 1933, em Montevideu, e em 1938, em Lima, trataram do entorno dos monumentos históricos e artísticos e da proteção de regiões naturais e sítios históricos respectivamente. A essas indicações somavam-se as manifestações do representante boliviano Arturo Posnansky, que pedia aos governos dos países americanos a promulgação de leis nacionais que promovessem a instalação de parques nacionais para resguardar o patrimônio arqueológico neles localizado (IPGH, 1946, p. 23).

¹¹⁸ Dita coleção foi formada também pelos trabalhos sobre o Panamá (Angel Rubio, 1950), Estados Unidos da América (Ronald Lee, 1951), Chile (Roberto Montandón, 1952), Haiti (Catts Pressoir, 1952), Guatemala (Rubin de la Borbolla e Hugo Cerezo, 1953), México (Rubín de la Borbolla et al., 1953), Honduras (Rubin de la Borbolla et al., 1953), Equador (José María Vargas, 1953), Colômbia (Luis Duque Gómez, 1955), Argentina (Mario Buschiazzi, 1959), Costa Rica (María Molina de Lines, 1967), Honduras (Rubín de La Borbolla e Pedro Rivas, 1967) e Bolívia (José de Mesa, 1970).

A apresentação de um inventário dos bens, a bibliografia a eles relacionada e a sua preservação, o resumo da legislação protetora, com a discussão das dificuldades que apresentava sua aplicação, e uma coleção de fotografias que ilustrassem o texto aparecem como constantes nas publicações.

¹¹⁹ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos*. México D. F., Instituto Pan-americano de Geografia e História, 1952.

sobre o assunto, tinham os principais dirigentes do instituto pan-americano¹²⁰, o texto deixava muito claro o que tinha sido feito em relação a outros tipos de bens no país, estendendo-se nas características “heroicas” da atividade preservacionista encarada pelo órgão; assim, quando se tratava do patrimônio arquitetônico, percebe-se que RMFA realizava relatórios apurados, com detalhes específicos sobre os trabalhos técnicos. Não obstante, se analisarmos a diversidade dos assuntos tocados na publicação brasileira (legislação vigente, organização administrativa da preservação, resenha de bens, institutos e escolas dedicadas ao estudo dos monumentos, bibliografia geral, colaborações privadas para o estudo e a conservação de monumentos, medidas para intercâmbio com outras instituições americanas, plano de consolidação, conservação e restauração, relação dos museus subordinados à instituição federal de patrimônio, educação popular sobre a importância dos monumentos), e, sobretudo, o desequilíbrio que existe no desenvolvimento de cada um deles, concluímos que alguns dos temas foram determinados pelo IPGH, já que não faziam parte das ações usuais do IPHAN. Assim, por exemplo, em relação aos intercâmbios com outras nações, são mencionadas a *Revista do Patrimônio* e a série de *Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, e seu envio à Argentina, Bolívia, Canadá, Chile, Colômbia, Equador, Estados Unidos, México, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai, não sendo descritas pelo primeiro diretor outras atitudes de intercâmbio à época, embora tivesse como veremos mais adiante, conhecimento por parte do órgão brasileiro do que acontecia naqueles países.

Promovendo, através dessas publicações, o conhecimento do patrimônio continental e a difusão das experiências destinadas à sua preservação, as ações estabelecidas pela Comissão de História do IPGH não podem ser desvinculadas da política de aproximação promovida pelos Estados Unidos em relação aos países latino-americanos, desenvolvida com mais afincamento a partir da década de 1930, já examinada no capítulo 2 desta pesquisa, a qual se prolongaria com outras nuances durante as décadas posteriores, visando consolidar a posição hegemônica daquele país em face dos seus vizinhos e do mundo no contexto da Guerra Fria.

---

¹²⁰Com forte presença de historiadores mexicanos, as reuniões da Comissão de História do IPGH ressaltavam a importância dos estudos históricos vinculados a questões arqueológicas e antropológicas. Estes estudiosos eram Daniel Rubín de la Borbolla, Silvio Zabala, e membros do Instituto Nacional de Arqueología e Historia (INAH) tais como Alfonso Ortega e Ignacio Marquina, seu diretor.

Daniel Rubín de la Borbolla, diretor do *Museo Nacional de Antropología* do México – cuja atividade conseguimos vincular com as seguintes instituições mexicanas: *Escuela Nacional de Antropología* (ENA), o *Museo Nacional de Artes e Industrias Populares* (MNAIP), o *Museo Universitario de Ciencias y Arte* (MUCA) e a *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) – solicitava a consideração dos estudos antropológicos dentro dos afazeres do Instituto, definindo que “en la vida de América la antropología y la historia están unidas más estrechamente que en otras partes del mundo” (IPGH, 1946, p. 63).

No marco de construção e consolidação da ideia de uma unidade continental, as Conferências Pan-Americanas consubstanciaram-se na criação da Organização dos Estados Americanos, sendo a Carta da OEA adotada durante a 9ª Conferência Pan-americana de Bogotá em 1948, passando esta organização, desde então, a promover diversas esferas de discussão e incentivo para a cooperação dos países americanos com o intuito de estimular o desenvolvimento econômico e social dos povos da América explicando, neste sentido, como “a unidade espiritual do Continente se baseia no respeito da personalidade cultural dos países americanos e demanda sua estreita cooperação nas altas afinidades da cultura humana” (OEA: *Carta da Organização dos Estados Americanos*, 1948). A mencionada “unidade”, não obstante, não visava apenas objetivos de caráter fraternal ou altruísta, mas também reforçava a esfera de influência dos Estados Unidos (CERVO, 2002, p. 112), dando este país incentivo à elevação do padrão de vida dos grupos humanos mais vulneráveis do subcontinente como forma de evitar a opção destes pelo comunismo¹²¹.

Já pelo viés de cooperação cultural procurado pela OEA, a organização promovia, entre 10 e 13 de janeiro de 1965, em Santo Agostinho, Flórida (EUA), o *Primeiro Simpósio Pan-americano de Preservação e Restauração de Monumentos Históricos*, com o objetivo de discutir os problemas que apresentava a preservação do patrimônio cultural do continente, parte do qual se considerava irremediavelmente perdido em consequência do desamparo que sofria pelo descaso dos governos nacionais, pela falta de consciência pública capaz de se mobilizar em defesa dos bens culturais, e pelo insuficiente número de especialistas e técnicos nos órgãos destinados à sua proteção (OEA, apud GONZÁLEZ VARAS, 2008, p. 501). Refletimos que à época países como o Brasil, o México, a Argentina e o Peru já tinham desenvolvido políticas nacionais eficazes para a proteção de sua cultura material, focalizando as mesmas no seu patrimônio arquitetônico; todavia, como comentamos anteriormente¹²², o leque do que podia ser considerado como patrimônio ampliava-se desde a Conferência de Haia, ao incorporar o conceito de bens culturais, expressão concebida, segundo Daifuku, “para satisfazer a necessidade de uma designação que incluía a maior parte dos objetos materiais associados às tradições culturais” (1969, p. 21), não apenas dos países ocidentais, mas também daqueles que tinham conquistado sua independência depois da *II Guerra Mundial*. Desta forma, a crítica de Santo Agostinho era destinada a fomentar a inclusão de um

¹²¹ Em 1958, o presidente brasileiro Juscelino Kubitschek, com apoio do também chefe do executivo argentino Arturo Frondizi, passaria a promover a denominada Operação Pan-Americana, por meio da qual se propunha paliar o subdesenvolvimento da América Latina, não por meio de uma submissão total às ingerências norte-americanas, mas através da integração regional, com a criação de meios financeiros que dessem suporte a ações de cooperação econômica continental (CERVO, 2002, p. 106).

¹²² Ver p. 37 deste trabalho.

patrimônio abrangente, com uma clara participação popular, como forma de coadunar as vontades em torno a um objetivo comum.

Dando continuidade ao empenho pela proteção do patrimônio, no marco continental, em 1967, a *Reunião dos Chefes de Estados Americanos*, realizada em Punta del Este, Uruguai, estipulava a criação de *Programas Regionais de Desenvolvimento Educativo, Científico e Cultural* recomendando “criar ou ampliar os serviços de extensão e conservação do patrimônio cultural e estimular a atividade intelectual e artística” (DECLARACIÓN de los..., 1967), e incentivando a cooperação interamericana para a conservação e utilização dos monumentos arqueológicos, históricos e artísticos, através da implementação de programas de bolsas e de empréstimos aos estudantes, além de intercâmbio de professores, com patrocínio da OEA.

Ainda durante os dois últimos meses do mesmo ano, a OEA promovia no Equador o evento no qual se estabeleceram as denominadas *Normas de Quito*, documento que frisou a importância da cooperação continental para a preservação do patrimônio. As *Normas* consideram os perigos aos quais está condicionado o patrimônio cultural do continente, destacando como “a extensão da assistência técnica e a ajuda financeira ao patrimônio cultural dos Estados Membros será cumprida em função de [promover] seu desenvolvimento econômico e turístico” (NORMAS de Quito, 1967, grifo nosso), já que protegê-lo é um “meio indireto de favorecer o desenvolvimento”. O documento ainda indica como uma ação que coordene patrimônio e turismo pode estimular o investimento em obras de infraestrutura, o que determina o “interesse social” envolvido no intuito de proteger o patrimônio cultural, apoiando a concepção de “desenvolvimento como segurança” estipulando-se que a preservação e proteção do patrimônio cultural fossem incorporadas aos projetos nacionais de desenvolvimento das repúblicas latino-americanas”, requerendo-se para isto a colaboração, à época, da *Aliança para o Progresso*¹²³. Na mesma década, a cooperação cultural, ensejada pela organização americana, reforçava-se por resoluções e declarações sucessivas como as de

¹²³ Neste contexto de captação e afirmação de posições, em 1961, o presidente dos Estados Unidos, John Kennedy convidava os povos americanos a articular-se no que ele denominou “uma *Aliança para o Progresso*”, projeto de uma década de investimentos a ser aplicados nas necessidades da América Latina o qual vinha ao encontro dos ideais da *Operação Pan-americana*. Cabe consignar que o clima de Guerra Fria provocava na América Latina “tentações autoritárias”, orientadas à contenção do possível avanço do comunismo nos “países atrasados” (AROSKIND, 2007, p. 66), considerando-se necessário para isto promover uma “segurança econômica coletiva” que permitisse o desenvolvimento dos Estados Membros da OEA para assegurar a manutenção da paz e da segurança no continente. Assim, havia à época confiança na aplicação de políticas públicas e assistência econômica para conseguir “fechar as brechas que separavam os países em vias de desenvolvimento daqueles que já o tinham conseguido” (AROSKIND, 2007, p. 66). Como consequência, para apoiar os investimentos requeridos, em 1960 começaria a funcionar o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), cujo objetivo principal era promover o crescimento econômico dos países pertencentes ao sistema americano mediante a aplicação de recursos próprios ou captados pelo mercado financeiro.

Maracay (1968), e Puerto España (1969). Percebemos, assim, como a questão do patrimônio atrelava-se intimamente às preocupações geopolíticas do momento e a consolidação da hegemonia norte-americana adquiria, na década de 1960, os contornos de uma luta que pretendia convocar toda a América contra o comunismo.

Dando sequência ao debate, o ano de 1972 foi declarado pela OEA *Ano do Turismo nas Américas*, realizando-se entre 18 e 25 de agosto o *Congresso Interamericano de Turismo*, no Rio de Janeiro, voltando a analisar o papel da atividade turística para o desenvolvimento econômico e social da América Latina. A delegação que representava o Brasil no evento – da qual participava Renato Soeiro, que, além de ser diretor do IPHAN à época, era membro do Conselho Nacional de Turismo do país (CNT)¹²⁴ – destacou a preponderância ao fomento do turismo inter-regional entre os países do subcontinente, esperando-se benefícios variados desses contatos:

O incremento do turismo inter-regional na América Latina teria um profundo e amplo significado, sob os mais diversos aspectos: sendo um dos mais importantes, o conhecimento mútuo entre os povos do Continente que levaria ao respeito recíproco e à admiração das peculiaridades geográficas, históricas, econômicas, sociais, artísticas e folclóricas de cada país, fazendo desaparecer eventuais desconfianças, contribuiria para a efetivação da sonhada e necessária integração latino-americana. Isto do ponto de vista político. Do ponto de vista econômico, o incremento do turismo determinaria, também, a entrada de divisas estrangeiras, pesos ou guaranis, cruzeiros ou bolívares, por exemplo, além de ajudar o desenvolvimento regional, a integração nacional de cada país e, ainda, à redistribuição de renda a nível continental (MERCADOS para o..., 1972, p. 5).

Nesse evento internacional, apresentavam-se diferentes programas a ser implementados pelos países membros da OEA que vinculavam patrimônio e turismo, iniciativas que contavam com a assistência técnica da Secretaria Geral da organização continental. Em 1972, países membros da OEA tinham solicitado à Secretaria Geral apoio para 33 projetos de caráter cultural, entre os quais alguns destinados ao turismo que envolvia ações em prol do patrimônio. Entre essas solicitações encontravam-se, por exemplo, a proposta do Paraguai para organizar um programa de preservação de esculturas, principalmente de imagens religiosas e da instalação de um museu jesuítico no país; também se destacava o pedido realizado pelo governo argentino para a análise, por parte da OEA, de

¹²⁴ Em 1966 era criada pelo decreto-lei n. 55, a Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR), vinculada ao Ministério da Indústria e do Comércio, com o objetivo de incrementar o desenvolvimento da indústria turística. O diretor deste órgão, Kleber Borges de Assis, foi quem convidou Renato Soeiro para tomar parte do CNT em 1972, e um ano depois o IPHAN e a EMBRATUR assinavam convênio destinado a desenvolver o turismo (THOMPSON, 2010, p. 186).

um projeto de incorporação das cidades históricas do noroeste do país em iniciativas turísticas, assim como a colaboração da Divisão de Fomento Turístico da Secretaria Geral da OEA para efetuar um estudo para a renovação da área do Pelourinho, em Salvador (AÑO del turismo..., 1972, p. 45). Veiculava-se ainda um requerimento conjunto destes três países, Argentina, Brasil e Paraguai, que seria encaminhado ao BID, para realizar pesquisas sobre a viabilidade do desenvolvimento turístico da região das Cataratas do Iguaçu e das missões jesuíticas, regiões estas compartilhadas pelas três nações, integrando-se esta solicitação ao desenvolvimento de propostas de rotas turísticas vinculadas a patrimônios regionais, incentivadas também pela OEA.

Conquanto seja notável a predisposição deste organismo continental ao assunto, esta organização não era a única a se preocupar com uma definição de um patrimônio extranacional com a cooperação entre os países para a sua defesa, alentando o vínculo dos bens culturais à atividade turística. Desde o documento constitutivo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), de 1945, se fazia menção à “conservação e proteção do patrimônio universal”, afiançando-se durante a década de 1970 o papel de liderança da organização mundial na internacionalização da tutela e preservação do patrimônio cultural. Desta forma, em 1970, realizava-se a *Conferência Intergovernamental de Veneza* patrocinada pelo órgão, na qual fora debatido o direito de todos os povos à cultura, reconhecendo-se “o princípio de igualdade das culturas e da universalidade do patrimônio cultural das nações”, e concretizar-se-ia, em 1972, o documento da *Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*, como resultado das discussões estabelecidas durante a 17^a *Conferência Geral da UNESCO*. Definia esta declaração a criação de um *Comitê do Patrimônio Mundial*, ao qual corresponderia avaliar as listas de bens que viriam a fazer parte desse conjunto¹²⁵, especificando os critérios que deviam cumprir os candidatos a tal reconhecimento extranacional. Este documento estipulava também a criação de um *Fundo para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*, o qual, por intermédio de sua Divisão de Patrimônio Cultural, responderia às demandas de apoio e cooperação solicitadas pelos estados membros, determinando ações normativas para elaborar regras que orientassem a proteção do patrimônio e estabelecendo ações científicas e procedimentos técnicos para a conservação e restauração.

Do ponto de vista cooperativo, em relação à proteção do patrimônio, a organização internacional contribuía “mediante o envio de *experts* ou consultores, a concessão de bolsas e

---

¹²⁵ Os países membros da UNESCO elaboram as listas de seus candidatos, para que o comitê as avalie.

a outorga de equipamento técnico e científico a petição dos governos interessados” (DAIFUKU, 1969, p. 26), sendo esta ajuda “custeada pelo *Programa de Participação em Atividades dos Estados Membros* e pelo *Programa Ampliado de Assistência Técnica* (incluindo o atual Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento [PNUD])”¹²⁶(DAIFUKU, 1969, p. 26, grifo nosso). Também era promovida a efetivação de acordos bilaterais entre países que podiam cooperar, incentivando a UNESCO convênios entre embaixadas e ministérios das relações exteriores. Desde 1954 esta organização das Nações Unidas fomentava a denominada “Cooperação Sul-Sul”, destinada a suscitar a associação entre países em desenvolvimento como uma alternativa aos esquemas de cooperação que vinculavam essas nações apenas aos países centrais (conhecidos como Convênios de Cooperação Norte- Sul). Aquelas parcerias começaram a ganhar força com a implementação em 1964 da *Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento*, que resultou na criação da *Unidade Especial de Cooperação Sul- Sul* em 1974.

Os países membros da ONU podiam beneficiar-se ainda de variados programas promovidos pelo órgão, entre os quais são de interesse para esta pesquisa, os denominados *Country Programmes* (ou “Programas Gerais para os Países”), iniciativas destinadas ao incentivo ao “Turismo Cultural” como gerador de recursos que visava entre outros objetivos à “preservação e desenvolvimento do turismo para uma série de monumentos históricos, bairros históricos de cidades e sítios arqueológicos em aproximadamente 30 (trinta) países” (LEAL, 2009b, p. 3) e “no caso de alguns programas promovidos pela UNESCO relacionados à proteção dos monumentos, através de campanhas internacionais para arrecadação de fundos e até assistência financeira prevista pelo Banco Mundial” (UNESCO. Review of the work..., 1972, p. 8). A relevância atribuída pela UNESCO ao turismo, como motor de desenvolvimento aliado ao patrimônio, percebe-se claramente desde a década de 1960, quando, na *Conferência das Nações Unidas sobre Viagens Internacionais e Turismo*, de 1963 em Roma, se salientava que “do ponto de vista turístico, o patrimônio cultural, histórico e natural das nações, constitui um valor substancialmente importante” (UNESCO, apud NORMAS de Quito, 1967, p. 7). Um ano depois, recomendava-se, na *Conferência Sobre Comércio e Desenvolvimento das Nações Unidas*, que os organismos de financiamento

¹²⁶ O mencionado Programa das Nações Unidas para o desenvolvimento (PNUD) promovia, em consonância com o pensamento político, econômico e social, defendido à época pelos países ocidentais, o “fomento do desenvolvimento das nações de tal forma que possam resistir às crises, sustentando e conduzindo um crescimento capaz de melhorar a qualidade de vida para todos”. Disponível em: <<http://www.pnud.org.br/>>. Acesso em: 20 set. 2013.

deviam “oferecer assistência, na forma mais apropriada, para obras de conservação, restauração e utilização vantajosa de sítios arqueológicos, históricos e de beleza natural” (ONU, apud NORMAS de Quito, 1967). Considerando a “indústria turística” como um elemento importante para o crescimento econômico dos “*less- development countries*” e o consequente afastamento do “perigo comunista”, a UNESCO reconhecia fundamental promovê-la “em harmonia” com os objetivos dos planos nacionais dos Estados Membros¹²⁷.

Embora tenhamos apresentado os esforços dedicados à preservação do patrimônio realizados pela OEA e a UNESCO de forma separada por uma questão de clareza de análise, fica evidente que preocupações e objetivos, alguns concernentes à proteção do patrimônio cultural eram compartilhados, tanto que na década de 1960 foi criada a Comissão Mista UNESCO-OEA (*Joint UNESCO-OAS Committee*), constituída com o objetivo amplo de analisar e promover “toda questão de interesse comum que estime oportuno” (JOINT UNESCO-OAS COMMITTEE, 1977). Da análise dos informes das reuniões da Comissão Mista realizadas entre 1962 e 1978 se depreende que esta promovia o conhecimento mútuo dos projetos que patrocinavam cada uma das organizações, coordenando em alguns casos planos conjuntos para o desenvolvimento turístico de áreas de importante valor patrimonial na América Latina, assim como o incentivo à formação de conservadores-restauradores (JOINT UNESCO-OAS COMMITTEE, 1969, p. 10). Salientamos especificamente esta última iniciativa, porque ela nos remete ao contexto em que se inserem as viagens de Edson Motta à América Latina durante as décadas de 1960 e 1970, bem como seus esforços na formação de técnicos latino-americanos no ateliê-central por ele chefiado no Rio de Janeiro.

4.2 O Projeto Formativo de Conservadores-Restauradores para a América Latina

Já vimos que a importância da formação de conservadores-restauradores dedicados à preservação das obras de arte era discutida no seio da Liga das Nações¹²⁸ pelo menos desde a

¹²⁷ Em documento apresentado pela organização internacional durante o já mencionado *Congresso Interamericano de Turismo*, no Rio de Janeiro, se especificava: “O sistema das Nações Unidas – quer dizer, as agências especializadas e as Secretarias das Nações Unidas (principalmente o Departamento de Economia e de Assuntos Sociais) – encontra-se envolvido em uma série de atividades que tem um papel importante na planificação, desenvolvimento e sucesso operacional do turismo. Em muitos casos os outros setores envolvidos no assunto possuem seus próprios objetivos, os quais têm uma influência importante nas condições e facilidades para o turismo” (UNESCO, *Reviewed of the work...*, 1972, p. 4).

¹²⁸ *Liga das Nações*, organização internacional criada em abril de 1919, cujo objetivo era preservar a paz e servir de mediadora para a resolução dos conflitos internacionais. O organismo se autodissolveu, em 1946, e suas

reunião do *Office International des Musées* (IMO) em Roma, 1930¹²⁹. Nesse evento, diretores de museus, historiadores da arte e cientistas reuniram-se na capital italiana para debaterem o assunto, assinando um documento que já então indicava a necessidade do estabelecimento de laboratórios de pesquisa e de estudos sobre a história da arte e da museologia para garantir o discernimento sobre as técnicas, materiais e história do patrimônio que devia ser resguardado. A partir desta reunião, os estudiosos do patrimônio e sua preservação à época passaram a buscar ferrenhamente o apoio da ciência para não incorrerem em erros de interpretação e intervenção, promovendo o intercâmbio de informações e experiências entre eles, situação que não foi favorecida pelo clima pré-bélico na Europa da década de 1930. Com o início das atividades do órgão substituto do IMO, o *International Council of Museums* (ICOM), alguns dos seus membros retomaram esta discussão com afincos após a *II Guerra Mundial*, entre eles destacamos Paul Coremans¹³⁰.

Coremans era doutor em ciências pela Universidade Livre de Bruxelas, diretor do *Real Instituto do Patrimônio da Bélgica*¹³¹, membro do ICOM, assim como consultor da UNESCO, e esteve visivelmente envolvido na formação de conservadores- restauradores. Com a sua colaboração, em 1958, seria estabelecido o Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauração dos Bens Culturais (ICCROM) em Roma, que contou com o apoio da UNESCO, do ICOM e do *Instituto Central de Restauro da Itália* (ICR). O Centro de Roma, como também era chamado o ICCROM, tinha o objetivo de formar pessoal especializado em matéria de conservação e restauração do patrimônio cultural com bases científicas.

Coremans tinha trânsito também nos Estados Unidos, tendo participado, desde finais da *II Guerra Mundial*, juntamente com membros do FM, como Stout e Gettens, de diversos

---

responsabilidades foram traspassadas para a recém-fundada Organização das Nações Unidas (ONU). Disponível em:

<<http://www.cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CentenarioIndependencia/LigaDasNacoes/>>.

Acesso em: 18 jan. 2014.

¹²⁹ Ver nota 55 na p. 62 deste trabalho.

¹³⁰ Os outros membros do ICOM que podemos mencionar são Paul Philippot e H. J. Plenderleith (ver biografias em anexo A).

¹³¹ Em 1900 foi criado o ateliê de fotografias do Museu Real de Arte e História da Bélgica, sendo que, em 1934, Paul Coremans, até então chefe do Serviço Belga de Documentação, criava um departamento de pesquisa de física e química no ateliê, passando a ser este a origem do *Institut Royal*. Segundo Marin e Méndez, o instituto não “se limitó al estudio científico de las obras de arte sino que difundió los resultados obtenidos de casos relevantes de restauración, investigación de técnicas de manufactura, materiales aplicables a la restauración y demás información relacionada, a través de un boletín periódico que se convirtió en referente obligado entre los especialistas de conservación” (MARÍN & MÉNDEZ, 2013). Entre os intelectuais que nele atuaram se destacou Paul Philippot.

projetos que envolviam a autenticação de obras de arte¹³². Em artigo seu, publicado no número onze da revista *Museus e Monumentos* da série da UNESCO sobre bens culturais e sua preservação, o cientista explicava como consultas realizadas em 1961 em mais de “73 países” pelo *Comitê Internacional para Laboratórios Científicos de Museus* - dependente do ICOM, do qual Coremans era secretário Geral - levaram à conscientização sobre a carência de especialistas formados em matérias científicas, como física e química, para a conservação dos bens culturais nas, por ele denominadas, “zonas tropicais”. Estas “zonas tropicais” englobavam a América Latina, o Pacífico, a Ásia Meridional, o Oriente Próximo e Médio e a África Central. Segundo o cientista, tinha-se tentado melhorar essa situação com a outorga de bolsas para capacitar especialistas daquelas regiões na Europa e nos Estados Unidos. Entretanto, Coremans considerava mais efetivo promover a formação de tais recursos humanos em centros locais criados em suas próprias regiões (COREMANS, 1969, p. 83-84).

Para corrigir a situação, o cientista belga propunha estabelecer um sistema mundial de formação integrada de conservadores-restauradores de bens culturais, principalmente bens móveis ou integrados à arquitetura, composto por “centros regionais de formação básica” articulados a “centros de formação superior”. Estes últimos funcionariam instalados em instituições já existentes e com tradição em pesquisa científica aplicada à conservação, localizados na América do Norte e na Europa, os quais se destinariam à capacitação aprimorada de um “número limitado [de estudantes] com alguns conhecimentos e experiências prévias, assim como de graduados selecionados pelos centros de formação básica” (COREMANS, 1969, p. 84, grifo nosso). Estes, uma vez especializados podiam vir a ocupar cargos de chefes de laboratórios técnicos nos seus países de origem (COREMANS,

---

¹³² No final da década de 1940, Stout e Gettens vincular-se-iam profissionalmente a Paul Coremans, cientista belga que teria um papel importante nas articulações que o IPHAN estabeleceria com a UNESCO durante década de 1960. O químico chefe da instituição norte-americana, Gettens, conhecia Coremans desde 1937, quando este visitava os Estados Unidos para palestrar sobre as pesquisas químicas e físicas em museus destinadas à conservação e restauração de bens culturais. No final da década de 1940, Coremans solicitava a colaboração do americano para determinar a autenticidade de pinturas holandesas envolvidas em disputas judiciais derivadas de espólios de obras de arte durante a *II Guerra Mundial*. O trabalho de Gettens ajudou, segundo Bewer, a definir a falsidade dessas pinturas. A sintonia entre Coremans e Gettens se estendeu a outros trabalhos muito proveitosos que determinaram que o norte americano fosse convidado a diversas reuniões e eventos organizados na Europa (BEWER, 2009, p. 233-234). Também Stout participou em projetos com Coremans, dos quais o mais destacado foi o assessoramento à *National Gallery of London* na análise dos métodos e materiais utilizados nas restaurações requeridas pela instituição após a *II Guerra Mundial* (BEWER, 2009, p. 234).

George Stout, e o restaurador inglês Rowling (também comissionado pela *National Gallery of London* para avaliar seus métodos restaurativos), teriam cogitado a criação de uma associação internacional que viesse a padronizar critérios, métodos e práticas para o trabalho dos conservadores-restauradores (BEWER, 2009, p. 250). Para dar continuidade a estas discussões, Rowling e Coremans seriam convidados em 1947 aos Estados Unidos para debater estas questões com outros especialistas, bem como a possibilidade de estabelecer um *Instituto para a Conservação dos Bens Culturais* (BEWER, 2009, p. 320).

1969, p. 84). Já os centros regionais de formação básica promoveriam a formação de um número superior de indivíduos, visando atingir interessados não apenas do país sede, mas de uma região vizinha maior, propiciando a seus alunos “um conhecimento racional da natureza e da degradação dos materiais, visando à aplicação de técnicas artesanais de reparação, consolidação e apresentação” (COREMANS, 1969, p. 84). Cabe destacar que este sistema hierarquizado de formação objetivava a preparação de dois tipos de técnicos considerados indispensáveis para o bom funcionamento dos serviços de conservação e restauração que, no entender de Coremans, deviam ser instalados nos “países tropicais”: aqueles encarregados dos laboratórios centrais dos países, de caráter científico ou técnico, e os responsáveis por “oficinas” estabelecidas “sistematicamente nos diversos museus estaduais ou nos lugares com monumentos importantes” (COREMANS, 1969, p. 83), subordinadas àqueles.

O cientista belga definia que o laboratório central devia constituir uma ‘Seção de Conservação em plano nacional’, centralizando o controle sobre os trabalhos no patrimônio em cada país, e devia promover uma transição paulatina de uma prática meramente empírica, que já era usual, a uma prática científica; isto porque os recursos humanos que podiam dedicar-se às tarefas artesanais eram facilmente localizados nos países não centrais, não acontecendo a mesma coisa em relação aos especialistas com formação científica: neste caso precisava-se começar a trabalhar em “uma esfera nova e sumamente especializada” que requeria um esforço formativo importante (COREMANS, 1969, p. 82-83). Como exemplo de uma experiência regional de formação de Conservadores- Restauradores bem sucedida, Coremans citava o caso do “Centro de Formação Básica da África Tropical”, e cogitava a possibilidade de reeditar a experiência, logo, em outras regiões do mundo. Com este objetivo o cientista visitaria durante a década de 1960 países como o Peru, o México, o Brasil, o Iraque, a Espanha e a Índia, sempre com o intuito de avaliar as medidas locais para a preservação e conservação dos bens culturais e promover a criação de laboratórios e centros de formação nas formas requeridas pela UNESCO (LEAL, 2011, p. 5).

Entretanto, contemporaneamente, na América, reproduziam-se as inquietações sobre a formação dos restauradores, por exemplo, nas *Normas de Quito*, admitia-se

Tendo em vista que a escassez de recursos humanos constitui um grave inconveniente para a realização de planos de valorização, torna-se recomendável tomar as providências adequadas para a criação de um centro ou instituto especializado em matéria de restauração de caráter interamericano. Da mesma forma, torna-se recomendável satisfazer as necessidades em matéria de restauração de bens móveis, mediante o

fortalecimento dos órgãos existentes e a criação de outros novos (NORMAS de Quito..., 1967, p. 12).

Deste modo, em 1968, o Conselho Cultural Interamericano (CIC) reforçava pela Resolução CIC-19/68 a necessidade de “traçar [no meio americano] uma política sistemática, orientada no sentido de conseguir os recursos humanos e os meios materiais imprescindíveis [para a preservação dos bens móveis e imóveis]” (OEA: *Restauração de Bens Móveis*, 1969, p. 1, grifo nosso), indicando para tal a factibilidade de formar indivíduos fora do continente e recomendando “especialmente” a criação de centros regionais latino-americanos de estudos para a Conservação e Restauração de Bens Culturais; como se vê a proposta de Paul Coremans de criar centros de formação vinha diretamente ao encontro desses ensejos também expressos com ênfase pelos americanos¹³³.

Os contatos promovidos pelo especialista belga na América Latina colaborariam para a formalização de um convênio entre a UNESCO e o INAH de México – país que já mantinha desde 1961 um Departamento de Conservação – para a criação do *Centro Regional Latino-americano de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales* (CERLACOR) em 1967, destinado a receber alunos de toda a América Latina (PERNAUT, 2002, p. 287), sendo que no México também patrocinaria o funcionamento da *Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología* (ENCRyM), em um início chamada Centro Paul Coremans (CENTROS DE CONSERVACIÓN, 1985, p. 57). A comissão mista UNESCO – OEA colaborou para dar continuidade aos projetos formativos sediados no México, albergados no prédio do Convento de Churubusco. Por exemplo, no caso da ENCRyM, tinham-se realizado entre 1966 e 1972, sob o patrocínio da UNESCO, quatro cursos sobre conservação e restauração; e, em 23 de dezembro de 1971, esse país assinava outro acordo com a OEA para a realização de um *Curso Interamericano de Restauração de Bens Culturais*, também de alcance continental, o que se efetivou entre 19 de junho de 1972 e 28 de fevereiro de 1973. Em encontro posterior do Comitê Interamericano de Cultura (CIDECA) ficou decidida a realização de novas aulas patrocinadas pela OEA; contudo, neste caso era a UNESCO que concederia uma série de bolsas para os alunos latino-americanos que pretendessem se formar no México (INAH, *Proyecto de plan...*, 1973, p. 2).

Cabe salientar que o *Centro Regional Latino-americano de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales* do México promoveu, a partir da década de 1970, a

¹³³ Não era apenas Coremans estava preocupado com a formação de conservadores- restauradores na Europa. Entre outros podemos destacar Cesare Brandi, Paolo e Laura Mora, além do já mencionado Philippot, como imbuídos da mesma intenção formativa à época, todavia destacamos o cientista belga pelas articulações que estabeleceu com o FM e com Motta.

criação de outros centros no Peru, Brasil, Panamá, Colômbia, Venezuela, Honduras, Guatemala, Chile, Argentina e Cuba (PERNAUT, 2002, p. 287). Todavia a proposta despertou receios entre restauradores vinculados aos respectivos órgãos nacionais de proteção, pois suspeitavam de que se tratasse de “centros sub-regionais [...] que seriam centralizados no México e todos filiados àquela instituição” (PARECER sobre..., 1973); esta preocupação e mais as dificuldades de ordem econômica, impossibilitaram a concretização do projeto.

Fig. 4.1 Paul Coremans em Ouro Preto, direita, 1964.
Fig. 4.2 Folheto do “Centro Paul Coremans”, no México, 1969. Os exames de admissão incluíam conhecimentos em física e química, matérias que o próprio Coremans incentivou para a formação de restauradores- conservadores. Fonte: CDVM. ANS.

Fig. 4.3 Oficina dos cursos patrocinados pela UNESCO no México. Cabe salientar que as instalações foram subvencionadas pelo governo mexicano. Fonte: CDVM. ANS.

Fig. 4.4 Teófilo Salazar Morales, restaurador peruano que se vinculou com Edson Motta durante os intercâmbios ao Peru. Fonte: Restauración de obras, 2014.

Foi, nesse ambiente de vibrante cooperação em prol de centros de formação para conservadores-restauradores¹³⁴, que o IPHAN viria a integrar-se através do projeto de criação de um centro regional no país, ao qual Edson Motta, como pioneiro da preservação dos bens móveis e integrados, poderia vir a contribuir. Contudo, como veremos à continuação, o mesmo ficou no plano das boas intenções.

4.3 O Setor de Recuperação de Obras de Arte e as sinergias das organizações internacionais

Desde que regressara do FM, em 1947, Motta concentrou-se nas atividades destinadas à consolidação de seu trabalho no Brasil, tendo desenvolvido, na década seguinte, ações direcionadas à restauração de bens móveis e integrados à arquitetura e de pinturas de cavalete. Mas, em 1958, Motta, por indicação de RMFA e como antigo bolsista da FR, tentava “restabelecer antigas conexões no campo do exame e conservação científica de obras de arte” (HARRISON, *carta a Edson Motta*, 31 de julho de 1958).

Com apoio de John P. Harrison, então assistente do diretor de Humanidades da referida fundação, que se comprometia a obter uma “ajuda econômica para o SPHAN” (HARRISON, *carta a Edson Motta*, 31 de julho de 1958), Motta participou de dois eventos nos Estados Unidos que o colocaram na rota do debate internacional sobre conservação de bens culturais e formação de especialistas; o primeiro foi um seminário conduzido pelo

¹³⁴ Posteriormente o PNUD, em colaboração com o *World Heritage Center*, começava a dar assistência aos governos da América Latina e do Caribe para estabelecer e consolidar centros de conservação e restauração de bens culturais. A ajuda do PNUD deu-se dentro do denominado *Projeto Regional de Patrimônio Cultural, Urbano e Ambiental* (RLA), com matriz em Lima, Peru, e dirigido pelo consultor da UNESCO Sylvio Mutal. O Projeto Regional impulsionou, entre 1975 e 1995, a criação de novos centros para o trato dos bens culturais, tais como o *Instituto Boliviano de Cultura* (1975), o *Centro Interamericano de Restauración de Bienes Culturales Muebles* do Peru (1975), o *Centro Nacional de Restauración do Chile* e a *Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica* do mesmo país (1982), assim como o *Centro de Restauración, Conservación y Museología de Cuba* (1982) e o *Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología* da Venezuela (1983) (CENTROS de conservação..., 1987, p. 9-10).

O PNUD, através desse projeto, ambicionava colocar em contato os diversos centros latino-americanos para “fomentar o fluxo de informação entre as instituições e os profissionais”, de tal forma a estabelecer estratégias comuns para “executar projetos conjuntos” que potencializassem o uso dos recursos econômicos e humanos disponíveis (CENTROS de conservação..., 1987, p. 6-7). Outra questão chave do projeto era dar continuidade ao fomento da instrução dos conservadores-restauradores latino-americanos, assim o *Centro Integrado de Restauración, Conservación y Museología de Cuzco* começaria atuar em 1975 como responsável por organizar cursos apoiados pela UNESCO.

Cursos de breve duração sobre a preservação de bens culturais foram realizados na América do Sul, com subvenções da UNESCO, e foram denominados pelo PNUD como “programas de introdução”. Esses cursos foram realizados, por exemplo, durante a década de 1980 nas Universidades Católica de Córdoba, Nacional de Tucumán e Nacional del Nordeste, na Argentina.

Laboratório de Pesquisas do Departamento de Belas-Artes de Harvard e, o segundo, a *Exploratory Conference on the Conservation of Works of Arts* do *Brooklyn Museum of Art*, ambos nos últimos meses de 1958 contando com a participação de europeus e americanos.

As **Figs. 4.5** e **4.6** apresentam o folheto do Seminário *Application of Science in Examination of Works of Art*, em Harvard (1958). Já a **Fig. 4.7** mostra Edson Motta junto a John Harrison, diretor adjunto de Humanidades da Fundação Rockefeller, instituição que patrocinou as viagens de Motta aos Estados Unidos em 1945 e 1958. Fonte: CDVM. ANS.

O primeiro evento realizou-se em Boston, entre 15 e 18 de setembro daquele ano, e tinha como público alvo os funcionários de museus, conservadores e outros profissionais que trabalhavam com a aplicação de princípios científicos no estudo das obras de arte e sua proteção. Destacava o folheto do seminário a familiaridade que tinham os palestrantes com as pesquisas aplicadas à conservação e com os processos de autenticação de obras de arte. Entre os conferencistas desse encontro, destacava-se a presença de antigos membros do FM, tais como Rutherford Gettens¹³⁵, além de estudiosos de diversos laboratórios científicos de Harvard. A *Exploratory Conference on Conservation*, outubro de 1958, era organizada por dois antigos alunos de Harvard, Sheldon e Caroline Keck¹³⁶.

A organização desse último evento, que também contou com a participação de Gettens, à qual se somavam George Stout e o outro tutor de Motta naquela instituição, Richard Buck, foi possível com ajuda financeira oferecida pela FR, e dele ainda participaram 16 especialistas na área de conservação e 12 observadores de “várias partes do país, assim como do Canadá e dos Estados Unidos, e **com o Doutor Paul Coremans de Bruxelas como convidado especial**” (U.S. SHIRKS..., 1958, grifo nosso). Motta, o único estrangeiro entre os observadores, e, cabe dizer, o único representante de um país não central em todo o evento, vincular-se-ia desde então ao conservador belga, abrindo caminho para que colaboradores do IPHAN fossem posteriormente formados no *Institut Royal* de Bruxelas, ao qual Coremans estava vinculado.

Desde o encontro no *Brooklyn Museum*, Edson Motta começou as tratativas com a FR para obter uma bolsa de estudos para Jair Afonso Inácio¹³⁷, que colaborava com seu grupo de trabalho em Minas Gerais: era o objetivo do Diretor Rodrigo então formar um conservador-restaurador, já não nos Estados Unidos, mas na Europa, e se possível, inclusive, nos institutos apoiados pela UNESCO. Com uma série de requisitos formais, entre eles entrevistas presenciais realizadas por um representante da FR com Inácio, devia-se também contar com a anuência do especialista belga, o qual passaria a ser indagado sobre essa possibilidade. Nesse sentido, Motta lembrava por correspondência a Coremans as conversações mantidas em Brooklyn sobre as aptidões de um dos seus colaboradores, *a young negro*, que “trabalhava na restauração de igrejas em Minas Gerais” (MOTTA, *carta a Paul Coremans*, 9 de julho de

¹³⁵ A respeito de Gettens, ver p. 71.

¹³⁶ Treinado pelo gravurista Lyon, Sheldon é considerado, por Francesca Bewer (2009, p. 175), como o primeiro conservador-restaurador norte-americano com formação universitária específica. Ele e sua mulher, Caroline, também restauradora de pinturas, foram pioneiros no estabelecimento de programas de treinamento para a graduação de conservadores nos Estados Unidos. O primeiro dos cursos ministrado pelo casal no Brooklyn Museum (1956-1957) foi destinado a alunos da Universidade de Nova Iorque e derivou na organização da conferência de 1958.

¹³⁷ Sobre Jair Inácio, ver p. 101 e 102.

1960). Motta mencionou também o próprio diretor da FR, John Harrison, que tinha feito as entrevistas de praxe com Inácio, aprovando sua candidatura a uma ajuda financeira da FR. Finalmente, Jair Afonso Inácio seria aceito como estagiário no *Institut Royal* de Bruselas, partindo em maio de 1961 a esse destino para “estudar processos modernos de conservação e história da arte” (PAINE, *carta a Jair Afonso Inácio*, 22 de abril de 1961), durante 15 meses.

Podemos imaginar a aventura que significou tal viagem para Inácio, contudo, Jair, como observador atento, logo comparava o que aprendia na Europa com sua prática brasileira, emitindo opiniões sobre os procedimentos realizados pelos colaboradores de Coremans: “coisas curiosíssimas que são diferentes dos métodos americanos”, indicando assim quais as referências utilizadas pelos brasileiros, até então, para a restauração de pinturas.

O que mais lhe chamava a atenção era o método de restauração aplicado às telas, dos materiais às técnicas: “Aqui notei muita diferença de técnica. Não se faz transposição alegando que se destrói com ela o suporte original que tem seu valor como documento. Nos quadros completam-se as figuras com valor escolástico [sic] (o que é, pelo visto, aqui a maior parte)” (INÁCIO, *carta a Edson Motta*, 13 de junho de 1961), comprovando no decorrer do seu estágio:

As repinturas são invariavelmente feitas a têmpera em várias camadas, sendo que a última camada, às vezes, se faz a óleo. Os “filetados” para retoque não se usam aqui: usa-se sempre o pincel cheio. Há certas manchas que se eliminam [usando] o pincel com os fios bem abertos, de modo a fazer só uma nuvem sobre a mancha [Os europeus] chamam o método americano de antiestético por que só se considera neste método [a obra como] documento. O daqui, dizem estético por que além do documento cuidam da beleza natural da restauração (INÁCIO, *carta a Edson Motta*, 1 de agosto de 1961, grifo nosso).

Concluindo contundentemente sobre o restauro da pintura no *Institut Royal*: “[consideram-se] os quadros são tão melhor restaurados quanto menos se percebam os retoques: fazem tudo para confundir com o original” (INÁCIO, *carta a Edson Motta*, 13 de junho de 1961, grifo nosso).

Embora não contemos com mais informação sobre a que se referia Inácio com “figuras escolásticas”, nos perguntamos se o restaurador não teria incorrido em um engano no uso das palavras, no intuito de definir pinturas pertencentes à “escola” flamenga de pintura, a cujos autores o próprio Coremans dedicava seu estudo, como diretor, entre 1951 e 1965, do Centro Nacional de Pesquisas “*Primitis Flamands*”¹³⁸. Estas obras por terem sido realizadas sobre

---

¹³⁸ A pintura flamenga primitiva alcança seu primeiro apogeu no século XV e agrupa os denominados “antigos mestres” que realizavam suas obras sobre tábuas de madeira, entre eles Jan van Eyck.

tábuas de madeira se aproximavam às pinturas integradas à arquitetura brasileira que Inácio tratava. Já em relação às técnicas aplicadas no *Institut Royal*, Inácio pode ter se referido a um procedimento de reintegração mimética utilizado frequentemente na instituição belga. Segundo Bailão, o método, denominado pelos Philippot¹³⁹ como “continuidade de estrutura”, consiste na reconstituição estratigráfica da lacuna presente na obra de arte, reconstruindo a mesma “sucessão de estratos que os da obra a intervir” (BAILÃO, 2011, p. 48), notemos aqui como Inácio de referia às várias “camadas” de têmpera aplicadas nas lacunas. Indicado para poucos e pequenos espaços a ser preenchidos, todavia, pelo fato de não ser facilmente distinguível sem recursos científicos, como exames químicos ou raios ultravioletas, alguns estudiosos consideram este método plausível de favorecer falsificações na restauração de pinturas.

É conveniente ressaltar como Inácio se surpreendia com essa intervenção mimética e com o fato de os especialistas do *Institut Royal* se manifestarem contrários aos procedimentos de reentelagem largamente aplicados no IPHAN e no FM, indicando isto que, para o seu entendimento, extensivo para o órgão brasileiro e seu orientador Edson Motta, o valioso era a composição pictórica como documento da origem de uma arte brasileira e a necessidade de distinguir claramente o original e a intervenção dos restauradores. Para a revelação dos traços do autor era justificável aplicar métodos profundamente intervencionistas, tais como as limpezas e os reentelamentos, e não concebia a possibilidade de intervir na camada pictórica da forma realizada pelos belgas pelo falso artístico e histórico que podia promover.

Sua correspondência denotava, também, particular preocupação com os insetos que atacavam as obras de arte em madeiras na Europa, problema sempre presente na restauração do patrimônio cultural brasileiro, chegando à conclusão que “o bicho [sic] é mesmo diferente que o nosso, faz bastantes canais, sem fazer as grandes cavidades” (INÁCIO, *carta a Edson Motta*, 13 de junho de 1961). Sua experiência com este problema faria com que Inácio, apoiado por Coremans, fosse aceito como membro do ICOM, e como “colaborador do *Institut Royal* em zona tropical”. Lembremos, neste sentido, como já salientamos, que eram concretamente os “países tropicais”, como o Brasil, os que interessavam a Coremans para instalar os centros regionais, constituindo-se, assim, Inácio potencial facilitador da implementação de um eventual projeto no Brasil. Finalmente, durante sua experiência europeia, Inácio seria estimulado pelo diretor do *Institut Royal* a realizar várias viagens de

---

¹³⁹ Albert e Paul Philippot eram pai e filho e ambos participaram em algumas ações no *Institut Royal*.

estudo nas quais conheceria cientistas e visitaria laboratórios de restauração (na Itália, Espanha, Portugal, França, Suíça, Alemanha, Noruega e Inglaterra).

4.8

Bruxelas 26 Junho - 1962

Querido prof. Motta

Encerrei nesta semana o meu programa de visitas a laboratórios. Estive em Londres onde com a ajuda do senhor Coremans entrei em contacto com as maiores autoridades daquele país em matéria de conservação. Lá me convidaram a assistir uma reunião de IIC. Todos foram extremamente cordiais.

Escrevi ao Sr. Rodrigo sobre uma tal Madame Budini que é muito falada por aqui como a única restauradora do Brasil. Ela pleiteia uma bolsa de IIC, mas esta organização tem preferência a restauradores oficiais. Ela está também no desagrado das autoridades da IIC que estão a par dos movimentos do DPHAN, ao se dizer a única restauradora do país.

Se me indagarem sobre ela eu direi que não a conheço e que quem poderia informar sobre ela são o senhor ou o Sr. Rodrigo, se os senhores a conhecerem.

Com os cumprimentos a todos

Jair Afonso Inácio

Fig. 4.8 Carta de Jair Afonso Inácio a Edson Motta desde Bruxelas (1961), país onde usufruía uma bolsa concedida pela Fundação Rockefeller Fonte: CDVM. ANS.

Anos depois, em 1964, outro artista plástico vinculado a Motta, Fernando Barreto, que à época exercia a docência na Universidade de Recife, seria agraciado com uma bolsa, desta vez do Ministério da Educação e da Cultura da Bélgica, obtida com mediação da UNESCO. Barreto usufruiu dessa bolsa na equipe de Coremans, equipe essa que contava inclusive com a presença de alunos espanhóis e latino-americanos, aliando, assim, conhecimentos teóricos e experiências práticas. Coremans previa organizar um programa voltado para os problemas particulares do patrimônio desses países, incentivando para tanto que “o Sr. Barreto ‘estivesse’ em Bruxelas no fim de outubro de 1964, e que inclusive ‘trouxesse’ amostras e objetos que demandam exames e tratamentos de interesse nacional para a DPHAN” (COREMANS, 1964, p. 9). Sem termos localizado documentos que descrevam melhor a experiência europeia de Barreto, lembramos, aqui, que ele era o candidato de Motta para ocupar o cargo de responsável pela restauração de bens móveis e integrados na região de Pernambuco, no projeto de 1962. Esse projeto objetivava organizar o *Setor de Recuperação*

de *Obras de Arte* em quatro núcleos, ensejo que, como explanamos no capítulo 3 deste trabalho¹⁴⁰, acabou não vingando por problemas pessoais e profissionais dos candidatos.

Cabe mencionar que os vínculos estabelecidos pelo IPHAN com organizações internacionais de preservação do patrimônio, além de visar à obtenção de auxílio especializado e de cooperação técnica com o Brasil, possivelmente objetivavam também o “concurso financeiro de estabelecimento de crédito internacional sob a responsabilidade da UNESCO” (ANDRADE, apud LEAL, 2009b, p. 3). Em 1964 foi estabelecida a representação da UNESCO no Brasil, o que facilitou a obtenção das ajudas requeridas, assinando-se em dezembro desse ano o *Acordo Básico de Assistência Técnica* entre Brasília e a Organização das Nações Unidas e suas agências especializadas, o qual entraria em vigor em maio de 1966. Consistia essa assistência em proporcionar serviços de peritos para assessorar e prestar assistência ao governo ou, por intermédio deste, organizar e dirigir seminários, programas de treinamento profissional, conceder bolsas de estudo e aperfeiçoamento, adotar outras providências que possibilitassem a candidatos, designados pelo Governo e aprovados pelos Organismos interessados, estudar e receber treinamento profissional fora do país; preparar e executar projetos-piloto, testes, experiências ou pesquisas em locais que viessem a ser escolhidos de comum acordo (ACORDO básico..., 1964).

Deve-se destacar que a assistência técnica, como estivesse condicionada à existência de fundos, seria prestada no “quadro do Programa Ampliado de Assistência Técnica para o Desenvolvimento Econômico dos Países Subdesenvolvidos” (IDEM, p. artigo 1), o já mencionado PNUD, que, como vimos, visava contribuir para o desenvolvimento sustentável e a inclusão produtiva dos cidadãos como forma de erradicar a pobreza e reduzir a desigualdade¹⁴¹, com base no turismo. O próprio RMFA, em texto seu publicado na revista *Museus e Monumentos*¹⁴², 1969, mostrava-se em sintonia com tais ideias,

[...] el turismo tiene importantes ventajas económicas y culturales y tanto las administraciones públicas como las autoridades encargadas de la conservación deben fomentarlo, como depositarias de la política colectiva. Al fin y al cabo sería absurdo que pretendieran mantener aisladas las zonas confiadas a su protección o dificultaran el acceso a ellas. La afluencia de visitantes y turistas es tan necesaria como útil, así como la expansión del comercio que de ella se deriva (ANDRADE, 1969a, p. 179).

¹⁴⁰ Ver p. 106 deste trabalho.

¹⁴¹ Disponível em: <<http://www.pnud.org.br/>>. Acesso em: 20 set. 2013.

¹⁴² O número era apresentado como “manual”, com sentido claramente elucidativo e orientador de como se devia atuar na conservação e restauração (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 1969), e dele participava RMFA com o trabalho “Conservação de Lugares Urbanos”.

Nesta comunhão de visões, a UNESCO começava na década de 1960 a sua colaboração com o Brasil, através do envio de missões encarregadas a especialistas que tinham como objetivo analisar situações específicas de preservação do patrimônio no país e propor soluções para os problemas apontados, que derivavam em planos (SILVA TELLES apud THOMPSON, 2010, p. 110-111). Neste ponto cabe lembrar que o IPHAN se encontrava amparado para recorrer à organização internacional na busca de recursos para ser aplicados nas suas ações no Brasil, já que construíra um vínculo colaborativo com ela desde anos anteriores, por exemplo, com a ativa participação do Brasil nas mencionadas reuniões do ICOM¹⁴³ e contava fundamentalmente com mediadores importantes junto à UNESCO, como Lourival Gomes Machado, diretor do Departamento de Assuntos Culturais da UNESCO desde 1962 – “caro amigo”, como a ele se referia RMFA (ANDRADE, 1968a, p. 15). Assim mesmo, os vínculos estabelecidos por Motta com especialistas que estavam ligados à instituição internacional, devem ter contribuído para um bom entendimento entre as instituições brasileira e mundial, inclusive a escolha de Paul Coremans como primeiro especialista da UNESCO enviado em missão ao Brasil para prestar assistência técnica em 1964¹⁴⁴, visita na qual o cientista e o IPHAN trataram a respeito de Barreto e de seu futuro estágio na Bélgica, como indica o relatório desse especialista da UNESCO.

Conforme as palavras do cientista belga em seu relatório¹⁴⁵: “Uma das tarefas confiadas pela UNESCO ao relator [da missão, ou seja, a ele mesmo], é o estudo do Laboratório da DPHAN, de seus meios de ação, de seu programa e de sua modernização”¹⁴⁶ (COREMANS, 1964, p. 5, grifo nosso). E, ao que o relatório indica, sua permanência no país foi uma verdadeira maratona, visitando monumentos e instituições no Rio de Janeiro e Minas Gerais. O laboratório a ser avaliado, localizado no Rio de Janeiro, era o chefiado por seu conhecido Edson Motta, e o europeu, ao mesmo tempo em que destacava a ação desenvolvida no ateliê central, salientando as características positivas da personalidade e do trabalho de seu chefe, não considerava as condições de trabalho e as atividades desenvolvidas suficientes para caracterizar o laboratório como ‘científico’: fazia críticas e sugestões para aperfeiçoar pesquisas, técnicas e métodos, colocando institutos europeus como possíveis colaboradores para concretizar as melhorias, indicando a factibilidade de obter recursos financeiros da

¹⁴³ Ver p. 39 deste trabalho.

¹⁴⁴ À Missão de Coremans, em 1964, seguiram-se as de Michel Parent, 1966-1967; Frédéric de Limburg Stirum, 1967; Graeme Shankland, 1968-1969; Alfredo Evangelista Viana de Lima, 1968-1970; Pierre Habib, 1979 (LEAL, 2009, p. 2).

¹⁴⁵ Ver na íntegra no anexo B.

¹⁴⁶ O outro motivo, mencionado por Coremans em seu relatório, era “visitar os edifícios antigos do sítio de Ouro Preto e propor medidas para sua conservação” (COREMANS, 1964, p. 1).

UNESCO para aprimorar os trabalhos do laboratório e assinalando que a instituição dirigida por RMFA “daria exemplo aos outros países da América Latina, que tão frequentemente voltam os olhos para o Brasil graças às admiráveis realizações da equipe da DPHAN” (COREMANS, 1964, p. 5), caso seguisse as orientações por ele estabelecidas.

Fig. 4.9 Paul Coremans em Ouro Preto, 1964. Durante a visita à cidade mineira, o cientista (4to. de direita a esquerda) foi acompanhado por Edson Motta, Renato Soeiro e Jair Inácio (1ro., 2do. e 3ro. da direita para a esquerda respectivamente). Fonte: CDVM. ANS.

Fig. 4.10 Capa do informe elaborado por Coremans sobre o Brasil, 1964. SP. ANS.

Projetando parcerias com o laboratório, nas quais previa a cooperação entre a Bélgica e o Brasil para a identificação da autoria de quadros flamengos, Coremans não deixava de advertir a simplicidade com que se trabalhava no setor, indicando

Na fase atual, o Laboratório da DPHAN pode ser definido como um laboratório técnico, onde o conhecimento racional da matéria a partir de testes variados leva a umas técnicas racionais de conservação e de restauração. Trata-se agora de transformá-lo em um laboratório científico, graças à incorporação de aparelhagem física (em primeiro lugar, parece, para a espectrografia de emissão e de absorção), em virtude, sobretudo, do recrutamento de um físico universitário. Este encontraria no Sr. Motta um guia seguro, que dá um sentido prático a suas pesquisas, enquanto o diretor de divisão e o chefe de laboratório poderiam enfim aprofundar uns domínios muito pouco explorados até este dia. É também no laboratório que conviria abrigar a fotografia científica (fluorescência, ultravioleta, infravermelho, raios X), complemento indispensável da microscopia e da microquímica (COREMANS, 1964, p. 6).

O consultor da UNESCO considerava que para cumprir suas atividades técnicas cabalmente, o laboratório ainda precisava contar com equipamento adequado (cabendo apontar que durante sua estada no Brasil chegava o instrumental comprado com a doação realizada pela FR¹⁴⁷, sendo o próprio Coremans testemunha de sua desembalagem, segundo indica seu relatório). Mesmo assim, tratava-se de equipamento próprio de um laboratório de nível técnico e não de um laboratório científico que tinha de contar com os recursos técnicos e humanos para executar “interpretações aceitáveis de problemas estruturais complexos” (COREMANS, 1969, p. 82)¹⁴⁸. No mesmo relatório sobre a sua visita ao país, o cientista enfatizava a necessidade da formação de especialistas, indicando que a instituição brasileira não podia se furtar ao compromisso de capacitar restauradores para serem os responsáveis pela preservação dos seus museus nacionais, propondo, finalmente, um financiamento para que o laboratório realizasse pesquisas destinadas a produzir, por exemplo, um sucedâneo mais confiável que a largamente usada cera-resina para a restauração, consignando também a importância de conceber projetos que vinculassem turismo e patrimônio para alcançar as ajudas econômicas estipuladas pela UNESCO.

O estímulo de Coremans para que o IPHAN se convertesse em referência latino-americana – nos moldes de um centro regional de formação para conservadores, tão almejado pelo cientista europeu – e o contexto cooperativo promovido pela UNESCO entre países com as mesmas condições de desenvolvimento, nos faz intuir a existência de entendimentos de intercâmbios entre o IPHAN e outros países da América Latina, iniciados significativamente por Motta em junho de 1964, apenas alguns meses depois da estada de Coremans no Brasil. Essas viagens parecem claramente articuladas aos ideais da UNESCO, sendo que também se fortaleceram os vínculos entre o IPHAN e a OEA, através da participação do restaurador em outros projetos de cooperação. Salienta-se, neste sentido, um projeto encaminhado à Comissão de Educação da Organização dos Estados Americanos, no qual se propunha a criação de um laboratório a ser localizado no Brasil e dirigido por Motta com “o fim especial de atender os estudantes oriundos dos países situados [no] sul da América, bem como os trabalhos de conservação a serem realizados no país” (DPHAN, 5 de fevereiro de 1968, grifo nosso); além da publicação do texto *Restauração de bens móveis: técnicas empregadas no*

---

¹⁴⁷ Ver p. 145 deste trabalho.

¹⁴⁸ Coremans indicava no seu relatório a necessidade de incorporar um cientista com formação universitária no laboratório do IPHAN, também um fotógrafo, pedidos que, como analisamos na p. 108, não tinham se concretizado ainda uma década depois da visita de Coremans ao Brasil.

São Bento [sic]¹⁴⁹, editado pela OEA em 1969, que tratava dos trabalhos desenvolvidos por Motta no mosteiro beneditino do Rio de Janeiro.

O texto sobre a restauração do Mosteiro de São Bento fazia parte da *Série Patrimônio Cultural* do *Departamento de Assuntos Culturais*, patrocinada pela Secretaria Geral da OEA e pelo seu *Programa de Conservação e utilização do Patrimônio de Monumentos e Obras de Arte*. Claramente concebido como uma exposição das soluções técnicas às quais Edson Motta tinha chegado durante sua prática brasileira, a publicação salientava o trabalho do restaurador como “realmente notável, em condições pouco favoráveis, em virtude da limitação dos recursos técnicos disponíveis”, e reforçava, neste sentido, que

[...] muitos dos 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 ser os que possam estar ao alcance de outros países latino-americanos, daí sua importância e sua utilidade prática (OEA, 1969, p. 2).

Cabe ressaltar que o texto completo foi publicado também em espanhol, língua dos “outros países” que podiam beneficiar-se da experiência e que foram destino das viagens do chefe do setor promovidas pela OEA durante a década de 1970. A língua da tradução é um indicador do tipo de cooperação que salientava o órgão: não com os países anglo-saxões do continente, mas com os outros “do sul”, no sentido do caráter subdesenvolvido que estes teriam aos olhos das nações centrais, e por eles mesmos compartilharem condições econômicas, técnicas e humanas similares.

Neste texto Motta explicava como tentava solucionar “tantos casos novos” que requeriam “soluções urgentes”, admitindo que estas pudessem ser aplicadas em “quase todos os países da América”. O restaurador firmava-se assim como peça nada depreciável para o órgão a partir da década de 1960, promovendo a valorização do objeto de seu trabalho: não o discurso sobre o que podia ser considerado patrimônio brasileiro, mas a própria matéria, comum aos bens culturais de quase toda a América Latina, sobre a qual ele tinha domínio e autoridade técnica.

As tratativas do IPHAN com a OEA envolvendo a criação de um centro de formação regional chefiado por Motta continuaram como “conversações” realizadas entre Renato Soeiro e Francisco Domínguez Compañy, subdiretor do *Departamento de Assuntos Culturais*

¹⁴⁹ O título do livro nos parece incompleto, considerando que deveria ser *Restauração de bens móveis: técnicas empregadas no [Mosteiro de] São Bento*.

da OEA – com quem Soeiro mantinha vínculos pela sua participação nas reuniões do CIDEF – nas quais se discutiam as “futuras atividades” do laboratório no Rio de Janeiro e a possibilidade de incorporar suas ações em um *Proyecto Integrado de Cooperación Técnica* (PICOT) da OEA (DOMÍNGUEZ COMPAÑY, *carta a Renato Soeiro*, 29 de maio de 1973).

Todavia, os documentos referentes ao projeto de instalação do centro regional no Brasil, sob os auspícios da OEA, indicam que, desde o início da década de 1970, esse mesmo projeto fora perdendo o apoio de Edson Motta, porquanto ele hesitava em transformar-se em “filho de Churubusco” (PARECER sobre..., 1973). No entanto, Renato Soeiro promovia acordos com essa organização e o Itamaraty para transladar ao Rio de Janeiro o *Centro Interamericano de Restauración de Bens Culturais* sediado no México. Porém, depois de variadas consultas ao Ministério das Relações Exteriores, Renato Soeiro – o próprio Motta elaborou um parecer desaprovando a participação do setor por ele chefiado no projeto –, finalmente recusou a instalação do centro regional no ateliê-central, alegando que “por dificuldades de instalação não será possível transferir para o Brasil a sede do Centro” (PADILHA VIDAL, *carta ao Senhor Galo Plaza*, 8 de janeiro de 1975); e em 8 de janeiro de 1975, o embaixador representante do Brasil junto à OEA informou a organização internacional sobre essa decisão. Cabe salientar que, no caso da instalação do centro regional no México, se tinha contado com um investimento importante do governo daquele país, como contrapartida exigida pela UNESCO para apoiá-lo, e podemos entender que Motta tenha desconfiado da possibilidade de tal colaboração por parte do governo brasileiro se efetivar. Por outro lado, seu envolvimento com a valorização da arte do país fazia com que outro horizonte se abrisse: apenas um ano depois o chefe do *Setor de Recuperação de Obras de Arte* deixaria o IPHAN para se converter no diretor do MNBA, no Rio de Janeiro.

Todavia, a recusa de 1975 do IPHAN de cooperar com a OEA não desestimulou o intuito da UNESCO de estabelecer outros centros regionais para a formação de restauradores no Brasil (EXPOSIÇÃO de motivos..., 12 de maio de 1977). A. E. Werner, enviado pela organização internacional em missão cultural em 1977, dentro do projeto de criação de centros regionais, visitou o Brasil e outros países sul-americanos, como o Chile, com a intenção de promover a criação de um *Centro Regional para a Conservação do Patrimônio Cultural* em Salvador, Bahia. Da análise do informe que sobre essa missão elaborava o chefe do Centro de Restauração de Obras de Arte do IPHAN, nome que o Setor de Recuperação de Obras de Arte assumia sob a chefia de Maria Luiza Salgado, se deslinda que o *expert* realizara no seu percurso pelo Brasil reuniões com o diretor do Museu de Arte Sacra da Bahia, Valentin Calderón de la Vara, com o representante da UNESCO no Brasil, Afonso da Silva, e com o

governador do Estado da Bahia, com o objetivo de implementar o centro regional. Também realizava visitas ao Palácio Capanema, sede do IPHAN, entrevistando-se com Renato Soeiro e a substituta de Motta. Segundo Salgado, Werner, ao propor a criação de um centro regional de formação em Salvador, mostrava, pelo menos, que desconhecia a estrutura de funcionamento do IPHAN com as atribuições que este tinha em nível nacional. Mal assessorado e com tempo escasso, segundo a restauradora brasileira, Werner teria omitido uma análise mais aprofundada da real atividade que a equipe de João José Rescala realizava na Bahia em prol dos bens móveis e integrados e da formação de restauradores, como professor da disciplina de “Teoria, Conservação e Restauração de Pinturas” na Escola de Belas-Artes daquele estado.

Embora o projeto de criação de um centro regional para a formação de restauradores não tenha vingado no setor, cabe sublinhar que, tentando suprir a insuficiência de recursos humanos aptos para a restauração, Motta promovia práticas de estagiários de origem variada no laboratório do Rio de Janeiro; e como professor da ENBA do Rio de Janeiro onde ministrava a disciplina “Teoria, Conservação e Restauração de Pinturas” também incentivou seus alunos a realizarem práticas no *Setor de Recuperação de Obras de Arte* no intuito de atraí-los para os trabalhos de restauração. Motta também passaria a receber estagiários estrangeiros no laboratório do Rio de Janeiro desde 1964, em clara consonância com os programas de cooperação propiciados pela UNESCO.

Com relação a essa cooperação, foram detectados convites de Motta a possíveis candidatos para estudar no Brasil, no Paraguai (1964), no Peru (1967) e na Argentina (1967), e o governo da Bolívia também se mostrara especialmente interessado na formação dos seus recursos humanos no laboratório do IPHAN a partir da década de 1970, contando para isto com a cooperação do Itamaraty. Todavia, verificamos apenas a formação de três estagiários estrangeiros no Brasil: as paraguaias Estela Rodríguez Cubero e Zoraida Mesquita de Viola e o peruano Rubén Dario Castillo¹⁵⁰.

O chefe do setor também se envolvera em iniciativas que promoviam cursos de restauração no país durante as décadas de 1960 e 1970. Assim, no decorrer da década de 1970, Motta receberia convite para ministrar aulas em diversos estados brasileiros, no marco de Cursos de Restauo, que contavam com o incentivo do IPHAN.

---

¹⁵⁰ A menção de Castillo foi localizada em documentos pertencentes ao setor e corroborada por Estela Rodríguez Cubero, que seria sua colega de estágio no Brasil; todavia outros dados sobre a origem deste estagiário peruano não foram identificados por nós.

Em relação a estas iniciativas, detectam-se desde a criação do IPHAN cursos destinados à formação de seus funcionários¹⁵¹, contudo aulas para restauradores e arquitetos começaram a ser realizados com certa regularidade somente a partir da década de 1970, através da implementação de um projeto de cursos itinerantes, destinados a facilitar a formação de especialistas em diversos estados brasileiros. O primeiro curso ministrado, na FAU USP, realizou-se em 1974, contava com o apoio do CONDEPHAAT e foram seus professores docentes da casa, assim como técnicos do IPHAN¹⁵². Dois anos depois, outro curso realizava-se na Universidade Federal de Pernambuco, e, em 1978 e 1981, em Belo Horizonte e Salvador, ditaram-se outros por meio de parcerias entre o órgão federal do patrimônio e as Universidades Federais de Minas Gerais e da Bahia, respectivamente.

Enquanto os cursos de Minas e de Pernambuco tiveram o apoio da UNESCO – o que possibilitou a participação de professores e especialistas estrangeiros –, em 1980, mediante convênio entre a Universidade Federal da Bahia e o IPHAN, a Faculdade de Arquitetura da UFBA passaria a sediar de forma permanente o *Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos* (THOMPSON, 2010, p. 169). Para Thompson seriam as discussões promovidas nos Encontros de Governadores, as que levantaram a questão da necessidade dessas instâncias formativas, todavia, como vimos, os órgãos internacionais tiveram importante papel no assunto.

4.4 O IPHAN e o Itamaraty

Vários dados mencionados anteriormente nos fazem refletir que, sendo inegável a influência de órgãos internacionais nos intercâmbios de nosso interesse, no entanto, para compreender cabalmente sua eficácia deve-se articulá-los a projetos de diplomacia cultural que orientavam as relações do Brasil com os seus vizinhos latino-americanos durante esses anos. Através de instrumentos diversos, como acordos bilaterais, a atuação de adidos culturais

¹⁵¹ Afonso Arinos de Melo Franco ministrou aulas para os técnicos do IPHAN, sendo publicadas no livro *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*, de 1941 (THOMPSON, 2009, p. 61). Hanna Levy ministrou um curso sobre história da arte aos funcionários do órgão, considerando desde a pré-história à idade moderna, contemplando também questões teóricas, críticas e metodológicas (NAKAMUTA, 2010, p. 32).

¹⁵² O curso realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo foi coordenado por Luís Saia, da regional do IPHAN, e por Nestor Goulart Reis Filho, à época, diretor da unidade, denominando-se “1º. Curso de Pós-graduação para Arquitetos restauradores de monumentos”, e segundo Augusto da Silva Telles foram alunos desse curso Carlos Lemos, Benedito Lima de Toledo e Júlio Roberto Katinsky (SILVA TELLES, apud THOMPSON, 2010, p. 128).

e das *Missões Culturais Brasileiras* no estrangeiro, o Brasil propiciou uma cooperação cultural com seus vizinhos latino-americanos, à qual o IPHAN soube vincular-se eficazmente¹⁵³.

De fato, a parceria do IPHAN com o Ministério das Relações Internacionais do Brasil foi notável desde o começo das atividades de RMFA à frente do órgão de proteção do patrimônio. Na década de 1940, por exemplo, o MES recorria à *Divisão de Cooperação Intelectual* do Itamaraty para solicitar a colaboração no recolhimento de informações sobre os procedimentos realizados por outros países para a proteção do patrimônio cultural. De cópias de leis e decretos ao envio de artigos de jornais, que explicavam diversas ações realizadas pela Argentina, Peru, Paraguai, Uruguai, Venezuela e República Dominicana, constam no Arquivo Noronha Santos, e esta atitude colaborativa foi eficaz graças ao desenvolvimento de vínculos culturais entre as nações que o Itamaraty fomentava desde décadas anteriores, facilitando a circulação de informações e colaborações sobre a preservação do patrimônio cultural, ao que se somava a rede de vínculos pessoais de RMFA, alguns de cujos familiares seguiram carreira diplomática¹⁵⁴.

Como exemplo da articulação do IPHAN com o Ministério das Relações Exteriores, em 1975, o Conselheiro da Embaixada da Bolívia no Rio de Janeiro era informado de que o laboratório de Edson Motta estava em condições de receber dois estudantes daquele país como estagiários, com a condição de que eles recebessem para isto bolsas do governo de La Paz ou de instituições internacionais. Contudo, um ano depois, diante do não cumprimento desta exigência, o chefe do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Itamaraty, acatou o pedido da Embaixada boliviana aceitando o boliviano Osvaldo Parada Limpas no ateliê central “para fazer treinamento no campo da restauração das obras de arte,

¹⁵³ Diversos estudiosos das relações internacionais reconhecem como os vínculos culturais entre as nações constituem-se em ferramenta basilar de política externa (ver RIBEIRO, apud NEPOMUCENO, 2013, p. 86). Nos vínculos entre os países, a diplomacia cultural é a utilização específica da relação cultural para a consecução de objetivos nacionais de natureza não apenas cultural, mas também política, comercial e econômica. Neste marco, o Brasil, desde o século XX, estabeleceu este tipo de políticas diretamente articuladas à política exterior do país, além de usufruir de situações que em tal sentido foram estabelecidas, por exemplo, pelos Estados Unidos com os países da América Latina. Intercâmbios culturais, capacitação e estudos de profissionais de outros países no Brasil, fomento de pesquisas conjuntas, projetos de cooperação, entre outros assuntos, foram iniciativas que contaram com a diligência do Itamaraty e incentivaram a comunicação e o entendimento, facilitando acordos políticos e econômicos, às vezes através das denominadas *Missões Culturais Brasileiras*, consideradas por Nepomuceno como as mais antigas iniciativas de política externa de ação contínua propiciadas pelo governo brasileiro (2013, p. 84). Posteriormente denominadas *Centros de Estudos Brasileiros*, estas Missões promoveram programas culturais diversificados, que tiveram graus diferentes de penetração nas sociedades locais.

¹⁵⁴ Complementando isto, Augusto de Silva Telles, explica que, ainda na década de 1970, “Rodrigo Melo Franco de Andrade tinha uma série de contatos de nomes de importância. Ele era uma pessoa relacionadíssima com uma série de áreas, inclusive com o Itamaraty, com o pessoal de diversos serviços. Tinha dois primos embaixadores” (TELLES, apud THOMPSON, 2010, p. 109): vínculos que lhe facilitariam as articulações com a UNESCO e propiciariam colaborações desta organização com o IPHAN.

com vistas a cooperar, ao retornar a seu país de origem, com instituições bolivianas no setor de preservação do patrimônio artístico” (GRIECO, *carta a Edson Motta*, 20 de julho de 1976), enquadrando-se o intercâmbio em um acordo cultural bilateral entre o Brasil e a Bolívia que datava de 1939. Tal acordo, assinado à época pelo Ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha, determinava que ambos os países destinassem dos seus orçamentos nacionais verbas especiais para a manutenção e pagamento de bolsas escolares para estudantes e profissionais das duas nacionalidades (BRASIL-BOLÍVIA, 1939). Cada parte se comprometia a financiar os beneficiários da contraparte, todavia o estudante boliviano não concretizou sua viagem ao país. Também localizamos várias consultas de cidadãos peruanos que queriam estudar no Brasil, mas, embora Motta e o Itamaraty concordassem em facilitar a formação deles, esses intercâmbios não aconteceram.

Na Fig. 4.11, recorte de jornal encaminhado ao ministro Gustavo Capanema pela embaixada do Brasil em Montevideu e Fig. 4.12, matéria em jornal peruano sobre a preservação do patrimônio no país andino. Fig. 4.13, fotografia de Asunción realizada pelo membro do Conselho do IPHAN Gilberto Ferrez (1955). Fonte: SAI. ANS.

Como vimos no capítulo supra, a pertinência do IPHAN para transmitir os conceitos, defendidos pelas organizações internacionais sobre o patrimônio mundial e a cooperação para a sua proteção, se dava pelo fato de representar um estado nacional que tinha condicionamentos similares, no que tange a recursos humanos e tecnológicos, aos dos países com os quais entraria em contato e por ter fomentado a formação de alguns dos seus funcionários em instituições centrais dedicadas à preservação científica do seu patrimônio. Essa situação colocava a instituição brasileira em um patamar de “irmão do meio”, capacitado para mediar entre duas realidades preservacionistas bastante diferentes, incentivando outras formas de agir no patrimônio latino-americano que, se não idênticas às dos países centrais, pelo menos tentavam se aproximar delas.

Ao mesmo tempo, esse papel de mediador, que o IPHAN passaria a ocupar através dos contatos que Motta estabeleceria com a América Latina, favorecia seus próprios vínculos com as instituições internacionais, possibilitando a concretização de ajudas diversas para o órgão brasileiro.

Capítulo 5

Os intercâmbios do Setor de Recuperação de Obras de Arte com a América Latina: Edson Motta arauto e mediador

Apesar de todas as dificuldades mencionadas no capítulo 3 para estabelecer uma ação nos moldes científicos anelados por Motta, e dos condicionamentos de recursos humanos e econômicos que o *Setor de Recuperação de Obras de Arte* do IPHAN conheceu desde a sua criação, este protagonizou, a partir de 1964, uma série de atividades destinadas a promover a preservação do patrimônio cultural em países latino-americanos. Esses intercâmbios, dos quais participou o restaurador Edson Motta, como chefe do setor, foram os seguintes:

1964- Assunção, Paraguai. Motta foi professor de curso sobre restauração, destinado a selecionar estudante para ser formado no Brasil como restaurador.

1967- Assunção, Paraguai. O restaurador participou da inauguração do *Departamento del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional* desse país e coordenou curso sobre preservação. Também inspecionou bens culturais para estabelecer estratégias de intervenção.

1967- Lima, Peru. Ministrou curso sobre restauração e selecionou estudantes para serem formados no Brasil como restauradores.

1967- Buenos Aires, Argentina. Lecionou curso sobre restauração do papel.

1967- Córdoba, Argentina. Prestou assessoria para a restauração da Igreja da Companhia de Jesus.

1968- Córdoba, Argentina. Continuou o assessoramento para a restauração da Igreja da Companhia de Jesus.

1969- Córdoba, Argentina. Ministrou curso de restauração. Assessoramento para a restauração da Igreja da Companhia de Jesus e para a restauração do Convento de Santo Domingo em La Rioja, Argentina.

1969- Caracas, Venezuela. Ministrou um curso sobre restauração.

1971- Trujillo, Peru. Assessorou a restauração de obras de arte afetadas pelo terremoto de 1970.

1973- Santo Domingo, República Dominicana. Dirigiu a restauração de obras de arte.

Compreendemos, como consequência das ideias traçadas anteriormente, que esses intercâmbios foram possíveis em virtude da difusão e consolidação, à época, das discussões mundiais sobre preservação de bens culturais, de políticas de diplomacia cultural, estimuladas e aproveitadas por diversas instâncias que propiciaram a defesa do patrimônio cultural em nível americano e mundial e dos próprios processos que vivia a instituição brasileira, o país e a região. Situações essas que faziam que Motta passasse a ser considerado não apenas como importante restaurador de bens móveis e integrados do IPHAN, mas como possível articulador entre a realidade preservacionista latino-americana e as concepções que organizações internacionais estipulavam necessárias para a sua proteção, permitindo que o IPHAN se constituísse como um canal para o fortalecimento do vínculo dos países latino-americanos com esses organismos, facilitando por outro lado uma colaboração técnica e financeira entre o órgão brasileiro e as organizações internacionais.

Todavia, as viagens realizadas por Motta não tiveram resultado homogêneo, derivado de algumas especificidades dos próprios intercâmbios e das experiências prévias que os países visitados podiam ter em relação à proteção do patrimônio. Protagonistas e mediadores diferentes também foram responsáveis pelas nuances destes encontros, entre os quais nos determos nos realizados com a Argentina, entre 1967 e 1969, por entendermos que estes foram facilitados por vínculos construídos desde a década de 1940, por ter enfrentado Motta naquele país uma tradição preservacionista pouco afeita a critérios defendidos por ele, e por ter resultado em uma intervenção que alcança os dias de hoje.

5.1 As primeiras viagens à América do Sul

O contexto sociocultural e político no qual transcorreram as viagens protagonizadas por Edson Motta, a partir de 1964, pode ser definido, no mínimo, como conturbado, em razão dos golpes de estado que ocorreram na Argentina (1962, 1966 e 1976), no Brasil (1964), no Peru (1968), na Bolívia (1971) e no Chile (1973), além do governo autoritário de Juan María Bordaberry iniciado também em 1973 no Uruguai, sem esquecer aqui o duradouro governo do ditador Alfredo Stroessner implantado em 1954, no Paraguai.

Esses governos, geralmente dirigidos por militares, contaram com apoio de setores da sociedade (PRADO & PELLEGRINO, 2014, p. 168), e consolidaram sua ação repressiva dentro dos critérios da denominada Doutrina de Segurança Nacional, definida por grupos de

inteligência militar para agir contra “um novo tipo de inimigo – o inimigo interno, imiscuído na sociedade e propagador de ‘ideias subversivas’” (PRADO & PELLEGRINO, 2014, p. 198).

Mas, se por um lado o “perigo comunista”, que se fazia tangível na América desde o alinhamento de Cuba ao bloco soviético em 1961, podia parecer, com a ação de governos militares em vários países da América Latina, estar sob controle, por outro, estratégias desenvolvimentistas continuavam a ser acionadas nesses países, e, como explica Prado, à época “o governo dos Estados Unidos jogava em duas frentes; de um lado, desenvolvia uma estratégia de prevenção para impedir o avanço do comunismo no Brasil [...] numa outra vertente, obscura e violenta, em dissonância com a primeira, a CIA oferecia apoio técnico e logístico à repressão militar que estava atuando para dismantelar as organizações armadas clandestinas que lutavam contra a ditadura” (PRADO, 2000, p. 343).

Como já mencionamos, houve um vínculo entre a proposta de articular patrimônio e turismo com o desenvolvimento, com o objetivo de promover a segurança continental. Mas, o fato de o IPHAN aliar-se às iniciativas propostas pela UNESCO e a OEA, já no contexto do golpe de estado de 1964, parece constituir primordialmente uma tática consciente para obter, através delas, benefícios que apoiassem o seu trabalho.

Para ilustrar o quanto o turismo esteve presente na pauta de discussão, podemos citar RMFA que, em 1967, durante sua visita à capital paraguaia por motivo da fundação de seu *Departamento del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional*, confirmava essa associação: “La preservación de los monumentos artísticos e históricos incide directamente en el interés de los turistas tanto de América como del mundo entero, que a su vez revierten en prol de la propia economía de cada país.” (FUNCIONÁRIO..., 1967). E as matérias jornalísticas que divulgavam os contatos que Motta protagonizou nos países latino-americanos a partir de meados da década de 1960 faziam menção à constituição de um patrimônio mundial, à cooperação internacional para a sua preservação, à educação da população para a sua valorização, à formação de especialistas para sua restauração e conservação e claramente à articulação entre este e o turismo para promover o desenvolvimento do continente americano. O vínculo entre patrimônio e turismo apareceria, em outubro de 1969, em viagem de Motta a Córdoba: “Todas las obras de arte son en la actualidad, para los tesoros nacionales, un bien de producción, ya que ello hace al turismo cultural, y este turismo es también una fuente de ingresos” (LOS RESTAURADORES..., 1969, p. 36).

As próprias declarações de Motta nessas viagens evidenciavam um alinhamento com a pregação de um sistema internacional de patrimônio: “Si bien [...] las obras de arte están en

poder del clero o de los pueblos, ellas son patrimonio de la humanidad porque forman parte de la historia universal” (DEFENDER patrimonio cultural..., s.d.); e ainda afirmava em Córdoba que “la obra de arte es un bien cultural, y ese bien cultural no pertenece a un pueblo o a una generación, sino a la cultura de todos los pueblos” (LOS RESTAURADORES..., 1969, p. 36).

Esses pensamentos estavam em consonância com as ideias pregadas mundialmente, todavia, durante suas viagens Motta realizava visitas a laboratórios de restauradores locais e nelas não duvidava em evidenciar as limitações que o meio impunha e a necessidade de ser proativos em relação a essa situação. Assim, destacava que as restaurações deviam realizar-se em “laboratorios sencillos porque no se podía esperar [siempre] la ayuda de las grandes fundaciones internacionales” (DEFENDER patrimonio cultural..., s.d., grifo nosso). Manifestava Motta que, embora esse apoio fosse almejado, a magnitude do trabalho a desenvolver nos países latino-americanos era tão grande e diversificada, que se devia trabalhar com os recursos de que se dispunha e advertia sobre a necessidade de trabalhar “pelo patrimônio”, já que, muitas vezes, os governos apoiavam iniciativas em prol de sua preservação apenas pelo incentivo ao turismo que elas propiciavam.

Figs. 5.1, 5.2, 5.3 Jornais latino-americanos noticiaram as viagens de Edson Motta ao Peru (1967), à Argentina (1969) e à Venezuela (1969). As matérias mostravam a sintonia do restaurador brasileiro com as preocupações da UNESCO e da OEA. Fonte: **Figs. 5.1, 5.2, 5.3** Defender..., s.d., La falta..., 1969, Los restauradores..., 1969. SP. ANS.

Sendo necessária a definição de um patrimônio que excedesse os critérios apenas nacionais, era requerida a cooperação entre as nações para a sua guarda: e, neste sentido, destacam-se as recomendações feitas pelo restaurador durante sua segunda viagem ao Peru:

[...] a instalação de um pequeno laboratório, ao lado do ateliê de restauração que se faz indispensável aos trabalhos de recuperação das obras de arte [...] Não apenas o Peru se beneficiaria com as soluções que pudessem vir a ser encontradas, mas também outras áreas da América e outros países [...]. Acreditamos que um esforço dessa ordem, por parte da OEA seria altamente compensador e, sobretudo, de efeito e repercussão intercontinental (MOTTA, *Relatório sobre as condições...*, 1972, p. 6).

Motta defendia uma formação apurada dos especialistas, afirmava que no meio latino-americano, com recursos limitados, o trabalho do restaurador devia ser compreendido como “una actividad de vocación, del individuo que se da a la obra de arte, porque es realmente difícil y requiere sacrificios” (LOS RESTAURADORES..., 1967, p. 36). Isto era dito pelo restaurador por sua própria experiência, já que tendo recebido uma formação de vanguarda durante seus estudos no FM, tinha aplicado seus conhecimentos no Brasil, na medida em que os recursos técnicos e humanos com que contava o permitiam.

No artigo *Los restauradores una necesidad de la época*, publicado em Córdoba, o próprio título manifestava a exigência de formar especialista em patrimônio, situação que também era defendida na Venezuela, país em que o jornal *La República* noticiava o curso que ministraria Edson Motta: “Destaca nuestro entrevistado el peligro en que se encuentra el patrimonio artístico de la humanidad por la carencia de personal capacitado para la tarea de restauración” (LA FALTA de..., 1969).

Em suas viagens latino-americanas, Motta ministrava cursos “introdutórios aos temas de restauração e conservação”, com duração de 15 dias a um mês, compreendendo uma parte teórica e outra prática. Nas aulas apresentava métodos desenvolvidos por ele mesmo em seu laboratório brasileiro, como a aplicação de cera e de resina¹⁵⁵ para a restauração de esculturas e talhas de madeira e o aplainamento de pinturas através da aplicação de umidade, calor e pressão.

Motta admitia que foram as condições limitantes do Brasil as que lhe permitiram desenvolver técnicas adequadas para outros contextos:

---

¹⁵⁵ O método foi descrito no texto patrocinado pela OEA *Restauração de bens móveis: técnicas empregadas no São Bento* (1969).

Contando com a colaboração de um grupo de companheiros abnegados, os trabalhadores do Patrimônio procuram, ao lado de seus serviços de rotina, encontrar aplicações úteis e simples à conservação no Brasil e que poderão ser, eventualmente, praticadas em outras regiões [...] Aqui o problema deve ser pensado em termos continentais particularmente na faixa compreendida entre os trópicos de Câncer e de Capricórnio (RESTAURAÇÃO, s.d. p. 7).

Um aspecto a mencionar sobre os intercâmbios de Motta com a América Latina é que estes ficaram restritos a países como o Paraguai, a Argentina e o Peru, nações que a partir de suas afinidades ideológicas – no caso regime autoritário de governo – mantinham relações diplomáticas próximas com Brasília.

A primeira viagem de Motta ao Paraguai, contou com a participação da *Missão Cultural Brasileira* instalada em Assunção, na década de 1940, através de cujas ações se verificava uma forte influência brasileira na vida cultural do país (NEPOMUCENO, 2013, p. 112), situação que se fortaleceria com a chegada de Alfredo Stroessner à presidência do Paraguai. No começo da década de 1960, ficava clara a intenção do governo paraguaio de consolidar a aproximação do seu país com o Brasil, política que teve como consequência a concretização de infraestruturas de logística para o Paraguai, assim como recorrente “apoio moral, técnico e militar” (CERVO, 2001, p. 211) de Brasília a Assunção¹⁵⁶.

Artistas e arquitetos brasileiros circulavam no Paraguai, amparados pelos convênios de cooperação entre os países, como José de Souza Reis, arquiteto formado pela *Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro*, e “um dos primeiros organizadores do SPHAN” (CHUVA, 2009, p. 434), o qual foi enviado ao Paraguai para participar da fundação da *Faculdade de Arquitetura de Assunção*, através de um programa de cooperação da OEA (THOMPSON, 2009, p. 113)¹⁵⁷. Reis, em matéria sobre o Paraguai, explicava na Revista do Patrimônio:

[...] acredito que em muito breve partirá dos arquitetos paraguaios a força necessária para dinamizar a campanha que já se adivinha [sic] em torno da defesa e preservação dos monumentos históricos: o arquiteto é mais sensível por vocação, do que o comum das pessoas [...] e assim capaz de assimilar e transmitir mais prontamente o fator cultural decisivo da arte na formação das nacionalidades (REIS, 1968, p. 315).

¹⁵⁶ Não obstante, em relação ao aproveitamento dos recursos hídricos que estes países compartilhavam para a geração de energia elétrica, existiu um contencioso que “bem administrado pela negociação diplomática, veio criar condições para a cooperação conjunta do que resultou na década seguinte a construção de Itaipu” (CERVO, 2001, p. 214).

¹⁵⁷ Em documentos localizados por nossa pesquisa se faz menção à presença de Reis no Paraguai durante o ano 1962, não localizamos outras informações sobre sua estada nesse país.

Todavía, o brasileiro Fernando Saturnino de Brito, colaborador do IPHAN no nordeste do país na década de 1950¹⁵⁸, foi possivelmente o primeiro arquiteto a fazer um levantamento do patrimônio paraguaio. Segundo manifestações de Abelardo de Paula Gomes:

Fernando Saturnino de Brito [...], en 1954, entonces como miembro de la Misión Cultural Brasileña, organizó un álbum con fotos de las principales iglesias y tallas barrocas paraguayas, acompañadas de un memorándum sugiriendo a las altas autoridades de la República la creación de un órgano específico de defensa de aquellos tesoros de arte. Por diversos motivos la sugerencia no fue llevada a la práctica (MISIÓN CULTURAL BRASILEÑA, 1971, p. 2).

Voltado principalmente para o patrimônio móvel e integrado à arquitetura – talhas, púlpitos, esculturas e retábulos –, tal levantamento fotográfico foi enviado por Saturnino a RMFA. Segundo comentários do chefe da Missão Cultural, Abelardo de Paula Gomes, isto aconteceu como consequência de o arquiteto ter tentado alertar sem êxito as autoridades do Paraguai sobre o estado de abandono em que se encontravam essas peças.

Figs. 5.4, 5.5 e 5.6 Álbum fotográfico sobre o patrimônio cultural paraguaio realizado por Fernando Saturnino de Brito e enviado a RMFA (1959). Fonte: SAI. ANS.

¹⁵⁸ Em 1953, Fernando Saturnino de Brito realizava inspeções em Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, dando seu parecer sobre o tombamento de diversos monumentos localizados nesses estados e avaliando o andamento das obras iniciadas (SATURNINO BRITO, 1953), anos depois se instalaria em Asunción a trabalho.

Posteriormente, Saturnino de Brito se associou ao gravurista Lívio Abramo¹⁵⁹, também brasileiro, e ao historiador Ramiro Domínguez, formando com estes um grupo que colaborou intensamente com a difusão do patrimônio cultural paraguaio. Saturnino, Abramo e Dominguez reuniram uma série de importantes peças das missões franciscanas e jesuíticas paraguaias dos séculos XVII e XVIII, propiciando que na *VI Bienal Internacional de São Paulo* fosse apresentada a mostra *Arte Religiosa das Antigas Missões do Paraguai*, com 63 peças, que foram encaminhadas, posteriormente, à equipe de Motta a fim de passarem por um processo de higienização, sendo algumas restauradas antes de voltarem ao seu país.

A mostra paraguaia na *VI Bienal* tinha sido patrocinada pela Embaixada do Brasil no Paraguai com a *Missão Cultural Brasileira* desse país e com a colaboração do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), organizador das Bienais¹⁶⁰. Para tanto, Abramo, delegado do museu paulistano, com Brito e Ramirez percorreram “de Assunção até as fronteiras da Argentina”, com a anuência do governo de Stroessner, recolhendo peças escultóricas de madeira das missões. Entretanto, o contrabando de obras de arte atingia o patrimônio paraguaio, razão pela qual havia receio em relação às verdadeiras intenções dos brasileiros que pretendiam coletar talhas de madeira do país. Apesar do apoio dos ministros paraguaios, do encarregado de negócios do Brasil em Assunção e até de membros da cúria, a seleção não foi completa por “inesperadas dificuldades e imprevisíveis incompreensões que em duas ocasiões negaram a obtenção de esculturas altamente importantes” (ABRAMO, 1961, p. 312) e importantes peças das missões jesuíticas de Santiago e Santa Maria acabaram não sendo apresentadas na bienal; não obstante, a expedição conseguiu angariar um conjunto de esculturas capaz de “ilustrar um público internacional sobre as épocas do barroco colonial paraguaio” (DOMÍNGUEZ, 1961, p. 304).

---

¹⁵⁹ Lembremos que Abramo, encarregado do *Setor de Artes Visuais da Missão Cultural Brasileira no Paraguai*, estabeleceu vínculos com o antigo SPHAN por sua participação em concurso promovido pelo órgão em 1941, em São Paulo (ver p. 50 deste trabalho), e algumas de suas obras, pertencentes ao *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, foram restauradas pela equipe de Motta no Rio de Janeiro durante a década de 1960. O artista plástico Abramo realizou ações que promoveram a valorização dos bens culturais que identificava durante viagens pelo interior do Paraguai, desde antes de sua instalação definitiva em Assunção para assumir as responsabilidades do setor a ele confiado.

¹⁶⁰ As bienais foram uma iniciativa do Museu de Arte Moderna de São Paulo, criado por Francisco Matarazzo Sobrinho em 1948. Ciccillo, apelido de Francisco, logo organizaria uma Bienal Internacional de Arte, inaugurada em 1951. A bienal de São Paulo, concebida nos moldes da realizada também bianualmente em Veneza, era composta por representações nacionais que mostravam as produções artísticas dos países, salientando Fialho, neste sentido, como nelas os curadores trabalhavam ao lado de diplomatas para assegurar a representação desejada dos países participantes (informação fornecida por Ana Letícia Fialho na disciplina de pós-graduação “Arte e Poder” do Instituto de Estudos Brasileiros, novembro de 2014); desta colaboração entre curadores e o Itamaraty teria derivado a facilidade para importar as esculturas do Paraguai.

5.7

RELATÓRIO DE AVALIAÇÃO DE QUADROS DE TITULO

RELATÓRIO DAS PEÇAS DO BARROCO MISSIONEIRO DO PARAGUAY PARA SEREM RESTAURADAS NO RIO DE JANEIRO

TITULO	LOCALIDADE
Senhor da Coluna .	JESUS
Jesus no Horto . <i>aparelhado</i>	JESUS
4. Tabuleiros .	SAN IGNACIO
Flagelação .	Museu Bogarin -ASSUNÇÃO
Tabuleiro com Padre Eterno .	ASSUNÇÃO
Cristo Sentado	QUIQUYO
Quadro de Nossa Senhora .	Museu Bogarin-ASSUNÇÃO
Anjo da Guarda .	JESUS
Cabeça do Bom Ladrão .	Museu Bogarin -ASSUNÇÃO
Jesus (Cabeça) .	JESUS

S. Paulo, 30 de março de 1962

Fig. 5.7 Lista de peças paraguaias que participaram da Bienal de São Paulo em 1961 e que foram restauradas por Edson Motta no Rio de Janeiro. **Figs. 5.8, 5.9, 5.10,** fotografias mostram algumas das peças coloniais paraguaias que foram restauradas no Laboratório Ateliê do IPHAN: **5.8**, *Jesus no Horto das Oliveiras*, **5.9**, *Padre Eterno*, e **5.10**, *Cabeça de Jesus*, pinturas *Virgem Maria e Flagelação*. Fonte: CDVM. ANS.

Nesse contexto de valorização do patrimônio paraguaio, Motta ministraria um curso promovido pela *Missão Cultural Brasileira* em sua ida a Asunción em 1964. Eram objetivos declarados desse encontro a divulgação de conhecimentos específicos sobre restauração, a

formação da consciência popular em relação aos bens culturais do país e a escolha de um aluno paraguaio para ser beneficiado com uma bolsa oferecida pelo Itamaraty para realizar estudos sobre restauração no Brasil.

As aulas se estenderam por 30 dias e contaram com a assistência de aproximadamente 60 alunos, entre eles a destacada figura do âmbito cultural paraguaio Josefina Pla¹⁶¹, sendo a administradora em bibliotecas Estela Rodríguez Cubero, outrora bolsista da OEA¹⁶², a escolhida para usufruir uma bolsa do Ministério de Relações Exteriores Brasileiro no ateliê-central do IPHAN.

Fotografia de Fernando Saturnino de Brito nas Missões Franciscanas localizadas no Paraguai (Fig. 5.11 Fonte: SAI. ANS). Chassis de gravura realizada por Lívio Abramo: Missão de Yaguarón, Paraguai (Fig. 5.12. Fonte: M. S. Uribarren, 2011). Fig. 5.13 Edson Motta ministra curso de Iniciação à restauração em Asunción, 1964. Fonte: CDVM. ANS.

Por intermédio da bolsa do Itamaraty, outorgada em 1964, Rodríguez Cubero instalou-se no Brasil e sua formação no país durou aproximadamente três anos. Na cidade do Rio de

¹⁶¹ Ver biografia no Anexo A.

¹⁶² A paraguaia Rodríguez Cubero obteve em 1962 uma bolsa da *Organização dos Estados Americanos* e estudou administração de bibliotecas no *Instituto Caro y Cuervo* e na Biblioteca Nacional de Bogotá, Colômbia. No marco da mesma bolsa realizou uma viagem para estudar a arte pré e pós-colombiana pelo México, Equador, Guatemala, Salvador e Panamá (RODRÍGUEZ CUBERO, 2011).

Janeiro recebeu aulas teóricas na ENBA e se formou nas técnicas principais de conservação e restauração de bens culturais – pinturas, esculturas, talhas, papel e documentos – tutelada por Motta, com cuja equipe Rodríguez Cubero realizou viagens pelo Brasil, tendo participado dos trabalhos de restauração na Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Sabará, em Minas Gerais, no Sítio Santo Antônio, em São Paulo, e na Casa da Marquesa de Santos e no Palácio do Itamaraty, ambos os edifícios localizados na cidade do Rio de Janeiro.

Fig. 5.14 Jornal paraguaio noticiava o estágio de Rodríguez Cubero no Brasil. Fonte: Uma paraguaya..., 1964.

De esquerda para a direita, Abelardo de Paula Gomes, Estela Rodríguez Cubero e Mario Gibson Alves Barbosa em Asunción, década de 1970 **Fig. 5.15** Abelardo de Paula Gomes era diretor da Missão Cultural Brasileira no Paraguai; Rodríguez Cubero escolhida para usufruir uma bolsa do Itamaraty, tutelada por Edson Motta, e Gibson Barbosa foi embaixador do Brasil no Paraguai durante a década de 1960 e depois ministro das Relações Exteriores do governo Médici. Fonte: Acervo Estela Rodríguez Cubero, Asunción.

De volta ao seu país, no começo de 1967, com o apoio do Ministro de Obras Públicas e Comunicações paraguaio, Marcial Samaniego¹⁶³, Rodríguez Cubero participou da fundação do *Departamento del Patrimonio Histórico y Artístico del Paraguay*, em 27 de janeiro do mesmo ano, para cuja chefia foi nomeada. Este evento contou com a presença do Embaixador do Brasil no Paraguai, Mário Gibson Barbosa, do diretor do IPHAN Brasil, RMFA, e do próprio Edson Motta.

Embora a formação de Estela Rodríguez como restauradora tenha se completado a partir da década de 1970 com cursos e estágios nos EEUU, na Itália, na Bélgica, na Alemanha

¹⁶³ Samaniego foi ministro de Strossner desde o início do governo autoritário, sendo este ministro quem rejeitara a primeira proposta de criação de um órgão dedicado ao patrimônio, realizada por Saturnino de Brito na década de 1950.

e na França, uma primeira etapa de importantes restaurações por ela dirigidas foi influenciada basicamente pelos conhecimentos e pela prática adquiridos no Brasil: em 1968, na igreja de Atyrá, do século XVIII; em 1969, na imagem conhecida como Nandejara Guazu, na igreja de Carmen del Paraná, do século XVIII, e, em 1970, no púlpito da igreja de Los Altos.

Outra estagiária, Zoraida Mesquita de Viola, formar-se-ia também com Motta no Brasil. Recomendada pela Direção Geral de Turismo do Paraguai, Viola residiria no Rio de Janeiro entre 1973 e 1974, usufruindo de uma bolsa para um curso de aperfeiçoamento em técnicas de restauração de bens móveis.

5.16

5.17

A **Fig. 5.16**, ao lado, apresenta notícia de jornal de Asunción informando visita de Motta ao Paraguai (1967). Fonte: Acervo Estela Rodríguez Cubero, Asunción. Já a **Fig. 5.17** informa sobre a criação do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Paraguai, evento que teve como convidado especial RMFA (1967). Fonte: Acervo Estela Rodríguez Cubero, Asunción. **Fig. 5.18** Recepção na embaixada do Brasil no Paraguai por motivo da criação do Departamento do Patrimônio (1967). Da esquerda para a direita: Lívio Abramo, Edson Motta, Estela Rodríguez Cubero e Miguel Angel Fernández. Fonte: **Fig. 5.16**, Visita del..., 1967. **Fig. 5.17**, 5.18 Acervo Estela Rodríguez Cubero, Asunción.

5.18

Figs. 5.19 e 5.20, Estela Rodríguez Cubero e Gibson Barbosa nas dependências do DPHAN paraguaio e a restauradora posando com escultura (1967). **Fig. 5.21** Estela Rodríguez Cubero (primeira à direita) explica técnicas de restauração a suas alunas da Escola de Belas-Artes de Asunción (década 1990). Fonte: Acervo Estela Rodríguez Cubero.

Fig. 5.22 Detalhe de anjo em Yaguarón que sofreu limpeza sob a gestão de Rodríguez Cubero (a parte esquerda da talha se manteve sem limpar para indicar o estado anterior). **Fig. 5.23** Estela Rodríguez Cubero em Yaguarón e **Fig. 5.24**, a restauradora paraguaia, retrato seu realizado por Edson Motta (encima) e sua caricatura elaborada por Lívio Abramo (lápiz grafite, embaixo). Fonte: Maria Sabina Uribarren, 2011.

Em relação aos intercâmbios com o Peru, cabe frisar que estes foram dois: em 1967 e 1971. No primeiro, seria Abelardo de Paula Gomes, que fora, a partir de 1967, designado para o *Centro de Estudos Brasileiros* estabelecido em Lima, quem convidaria Motta para ministrar, nesse mesmo ano, um curso sobre restauração no país, no *Patronato das Artes* e na *Biblioteca Nacional de Lima*, quando Motta ainda daria aulas sobre restauração de livros, gravuras, desenhos e manuscritos. A segunda viagem será abordada nas próximas páginas dentro do contexto de colaboração do IPHAN com a OEA.

Em Lima, durante a primeira viagem, também houve o intuito de selecionar alunos peruanos para serem formados como restauradores no Brasil, os quais receberiam bolsas concedidas pelo Itamaraty. Os peruanos indicados foram Teófilo Salazar Morales, funcionário do *Conselho Nacional de Monumentos Históricos e Artísticos* do Peru, e Isabel Eguren, chefe de seção do *Departamento de Investigaciones Bibliográficas, Manuscritos y Libros Raros* da *Biblioteca Nacional*. Prevvia-se que ambos os candidatos usufruíssem suas bolsas de estudos durante o ano de 1968, no Rio de Janeiro, cumprindo o estágio no setor chefiado por Motta no IPHAN: o primeiro dedicado ao estudo e prática da restauração de esculturas de madeira policromadas, e a segunda, ao restauro de papéis. Nos dois casos as bolsas foram efetivamente concedidas pela *Divisão de Cultura do Ministério das Relações Exteriores do Brasil*, mas não constam dados de que essas bolsas tenham sido utilizadas, e ainda confirmou-se, por entrevista, que Salazar Morales não usufruiu da ajuda do Itamaraty.

CURSO PRÁTICO DE TEORIA, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE OBRAS	5.25
1º ponto	
O sentido da restauração,	
O restaurador e a obra de arte.	
A obra de arte como entidade estética e física.	
2º ponto	
Textura - Matéria - Pasta.	
Tom e valor.	
3º ponto	
História da Composição e a identificação da obra de arte. Os gêneros de pintura.	
4º ponto	
Técnicas de pintura (óleo, aquarela, guache, têmpera, afresco, resinas sintéticas).	
5º ponto	
Suportes: tecidos, madeiras, papel.	
6º ponto	
Fundo.	
Aglutinantes - materiais inertes	
7º ponto	
Pigmentos - anilinas - aglutinantes	
8º ponto	
Solventes e diluentes	
9º ponto	
Reconhecimento microquímico dos componentes da pintura	
10º ponto	
Resumo: A) Conservação, B) Restauração, C) Restauração de pinturas, D) Restauração de esculturas, E) Restauração de obras de arte - sobre papel (gravuras, aquarelas, documentos e livros).	
NOTAS: As aulas serão acompanhadas por demonstrações práticas e projeção de "slides".	

Fig. 5.25 Programa do curso ministrado por Edson Motta no Peru, em 1967. Fonte: CDVM. ANS.

- 1º Ponto: O sentido da restauração, o restaurador e a obra de arte, a obra de arte como entidade estética e física
- 2º Ponto: Textura- Matéria- Pasta- Tom e Valor
- 3º Ponto: História da Composição e a identificação da obra de arte. Os gêneros de pintura.
- 4º Ponto: Técnicas de Pintura (óleo, aquarela, guache, têmpera, afresco, resinas sintéticas).
- 5º Ponto: Suportes (tecidos, madeiras, papel).
- 6º Ponto: Fundos, aglutinantes, materiais inertes.
- 7º Ponto: Pigmentos, anilinas, aglutinantes
- 8º Ponto: Solventes e diluentes
- 9º Ponto: Reconhecimento microquímico dos componentes da pintura.
- 10º Ponto: Conservação, restauração, restauração de pinturas, restauração de esculturas, restauração de obras de arte sobre papel (gravuras, aquarelas, documentos e livros).

Com o mesmo intuito de ministrar cursos introdutórios à restauração Motta visitaria a Venezuela, país que já tinha conhecido durante sua viagem de regresso da bolsa usufruída nos Estados Unidos, em 1947, contando este país com uma *Junta Nacional Protetora y*

Conservadora del Patrimonio Histórico y Artístico de la Nación desde 1946, que, contudo, como já tivemos ocasião de observar, poucas ações tinha desenvolvido no que se refere à proteção do patrimônio.

A Venezuela defendia, desde 1959, na presidência de Rómulo Betancourt, uma política de aplicação de sanções aos “regimes que atentassem contra a legalidade das instituições, dos direitos humanos e da democracia” (CERVO, 2001, p. 230). Com tal orientação o país passou a se isolar na América Latina, já que o governo rejeitava tanto os governos de esquerda, como o de Cuba, quanto os regimes militares, entre eles os da Argentina, do Brasil e do Peru.

Com poucos tratados bilaterais com os seus vizinhos, Caracas também não participava de alianças comerciais continentais objetivando principalmente manter e incrementar suas relações com os Estados Unidos, cliente do petróleo nacional. Em relação ao Brasil, o governo venezuelano de Raul Leoni dava, em 1964, continuidade à Política Betancourt e rompia relações com Brasília depois do golpe que destituiu Goulart, as quais seriam restabelecidas em 1967.

A viagem de Motta, em 1969, por sua vez, se realizava sob a presidência de Rafael Caldera Rodríguez, quando o país deixava de lado a política isolacionista em relação aos outros países da América do Sul. Convidado pelo *Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela*, o restaurador brasileiro ministrou um curso de 15 dias, nos moldes dos já efetuados no Paraguai e no Peru, sobre aspectos teóricos e práticos de restauração de pinturas, papel, gravuras, aquarelas e solidificação da madeira. E, entre outros métodos, Motta divulgava principalmente o uso da termoaplanadora por ele criada para o tratamento de pinturas em descolamento, consignando também a importância da constituição de um patrimônio de caráter internacional e a necessidade da formação dos conservadores-restauradores.

5.2 Motta consultor da Organização dos Estados Americanos

Enquanto as viagens realizadas por Motta à América do Sul durante a década de 1960 estiveram claramente vinculadas aos princípios estipulados pela UNESCO – sobre cooperação entre países para a proteção do patrimônio, ditado de cursos de introdução para a restauração e o vínculo entre patrimônio e turismo –, os intercâmbios realizados por ele

durante a década de 1970 (Peru, 1971, e República Dominicana, 1973) tiveram o incentivo da OEA dentro de programas de *Assistência a Estados Membros*. Chamamos a atenção ao fato de estas colaborações de Motta terem sido solicitadas pela Unidade Técnica de Patrimônio Cultural da organização internacional e de serem contemporâneas às tratativas mantidas entre essa organização e o IPHAN para instalar um Centro Regional de formação de restauradores-conservadores no Rio de Janeiro.

Em sua segunda viagem ao Peru, Motta foi enviado como consultor da OEA para colaborar em projetos específicos de apoio à preservação¹⁶⁴. No caso do país andino, desde a década de 1930, funcionava o *Conselho Nacional de Conservação e Restauração de Lugares Históricos*¹⁶⁵, criando-se um departamento técnico encarregado dos estudos, inventários, projetos e obras de restauração nos bens móveis apenas na década de 1960.

Em um contexto de recursos humanos e meios econômicos limitados, o Peru também se beneficiou com missões de assistência técnica empreendidas pela UNESCO e a OEA¹⁶⁶. Em 1950, George Kluber¹⁶⁷ era enviado para avaliar os prejuízos ocasionados por um terremoto em Cuzco, com o intuito de propor medidas para a reconstrução dos monumentos atingidos no local. Como mencionamos anteriormente, Paul Coremans também visitaria o país, como enviado da UNESCO em 1964, sendo seus objetivos a promoção da criação de um centro regional de formação e a análise das medidas de intervenção na cidadela pré-colombiana de Chan Chan¹⁶⁸, e ainda na década de 1960, outro parceiro da UNESCO, o já mencionado Paul Philippot participava de uma missão no território peruano.

Alguns anos depois, 1970, a OEA enviaria Manuel del Castillo Negrete¹⁶⁹ para realizar a avaliação de problemas suscitados por um terremoto na região norte peruana, tendo o

¹⁶⁴ Neste caso não localizamos uma interseção da Missão Cultural Brasileira naquele país.

¹⁶⁵ Instituição da qual RMFA obtinha informação através de malote diplomático ainda na década de 1930.

¹⁶⁶ Convém explicitar que o governo peruano criara em meados da década de 1960 a comissão COPESCO, com o objetivo de gerenciar um Plano Turístico Cultural assinado entre o país e a UNESCO. Este projeto que almejava a valorização dos principais monumentos da região sudeste do Peru, tinha como objetivo promover o turismo cultural no país. Para tanto, o Peru preocupava-se em obter ajuda econômica do *Fundo Especial para a proteção do Patrimônio Mundial, cultural e Natural*, através do PNUD, assinando um convênio com a organização internacional denominado PER-39 (pela coincidência temporal, até poderíamos cogitar que a primeira viagem de Motta tenha se dado em parte em parceria com esses interesses e ajuda).

¹⁶⁷ Ver biografia em anexo A.

¹⁶⁸ Chan Chan foi a capital do reino Chimú, que atingiu seu apogeu no século 15, sendo posteriormente conquistado pelos incas. Segundo o site da UNESCO “o planejamento desta cidade enorme, o maior da América pré-colombiana, reflete uma estratégia política e social rigorosa, marcada pela divisão da cidade em nove ‘cidadelas’ ou ‘palácios’ que formam unidades autônomas”. Disponível em: <<http://www.unesco.org/>>. Acesso em: 23 set. 2014.

¹⁶⁹ Ver biografia em Anexo A.

mesmo objetivo as missões empreendidas por Edson Motta, José de Mesa¹⁷⁰ e Piero Gazzola¹⁷¹ durante 1971, mas desta vez procurando soluções para a região de Trujillo.

Como consultor da OEA, 1971, o restaurador brasileiro devia realizar um estudo sobre os meios de recuperação dos bens móveis ou integrados à arquitetura que se localizavam dentro de monumentos atingidos pelo terremoto de 31 de maio de 1970 que causara importantes destroços em igrejas da região de Trujillo. Motta fora requisitado principalmente para analisar o estado de tais bens e encaminhar propostas para a restauração de retábulos, altares, púlpitos, esculturas e pinturas sobre tela.

Reativando seus antigos contatos peruanos estabelecidos em sua primeira viagem ao Peru, especialmente Teófilo Salazar Morales, o estudo que o brasileiro realizou em 1971, um ano e meio depois do sinistro, do retábulo-mor da Catedral de Trujillo, dos altares e púlpitos das igrejas de Santo Agostinho, Santa Clara, São Francisco, Carmo, Huaman e Mansiche, na mesma região, mostrou a precariedade das proteções que, em caráter emergencial, tinham sido construídas depois do terremoto. Motta verificava a necessidade imperiosa de proteger as talhas de madeira dos retábulos, altares e púlpitos com tapumes construídos especificamente para tal fim, para evitar maior deterioração, visto que estes apenas se encontravam cobertos com folhas de papelão ou plástico.

Já no aspecto restaurativo, no caso do retábulo da catedral de Trujillo, que se tinha despedaçado, Motta recomendava a sua recomposição a partir da montagem das partes. Sugeria o brasileiro realizar um desenho em tamanho real baseado em fotografias do retábulo quando intacto que serviria para localizar as partes dispersas, procedendo-se em seguida à montagem daquelas peças como se se tratasse de um enorme quebra-cabeça sobre uma nova estrutura de base. Indicava também que, no caso de haver peças faltantes – já que os destroços poderiam ter tornado irre recuperáveis algumas partes – elas poderiam ser substituídas por novas, deixando evidente que não se tratava das originais.

Além das propostas para os bens de talha integrados à arquitetura, Motta se deteve na análise das numerosas esculturas de madeira que tinham sido prejudicadas e acabou por definir procedimentos para a restauração de pinturas da catedral de Trujillo e das igrejas de São Francisco, Santo Agostinho e Santa Clara, uma tarefa que o restaurador considerava necessária, uma vez que elas se encontravam deterioradas não apenas pelo terremoto, mas, “sobretudo pelos males causados pelo tempo, pela ausência de conservação e pelas intervenções espúrias” (MOTTA, *Relatório sobre as condições...*, 1972, p. 29).

---

¹⁷⁰ Ver biografia em Anexo A.

¹⁷¹ Ver biografia em Anexo A.

Fig. 5.26 Relatório de Edson Motta sobre Missão ao Peru, em 1971. **Figs. 5.27 e 5.28** Levantamento realizado por Motta: Imaginária do altar-mor da catedral de Trujillo. A estrutura do altar foi totalmente destruída durante um terremoto em 1970, como mostra a **Fig. 5.29**. E na **Fig. 5.30** Púlpito da Igreja de *San Francisco* apoiado sobre tijolos de adobe. Fonte: CDVM. ANS.

Figs. 5.31 e 5.32 Fotografias do retábulo da igreja de *Nuestra Señora del Carmen*, Trujillo. Como se observa na imagem à direita, a abóbada desabou consequência do terremoto de 1970, sendo o retábulo protegido apenas com plásticos. Fonte: CDVM. ANS.

As **Figs. 5.33 e 5.34** apresentam fotografias do levantamento da igreja de *San Francisco*, Trujillo, realizado por Motta. Nesta igreja a abóbada também cedeu e Motta encontrou o retábulo exposto à intempérie, coberto com folhas de papelão. A cripta do subsolo encontrava-se aberta, pela laje ter cedido. Fonte: CDVM. ANS.

A **Fig. 5.35** é uma fotografia de telas coloniais localizadas no Convento de Santa Clara em Trujillo para cuja restauração Edson Motta propôs a instalação de uma oficina de restauro no mesmo edifício. À direita, a **Fig. 5.36** apresenta o projeto de instalação da oficina (1971). Fonte: CDVM. ANS.

Para a restauração destes bens móveis, o brasileiro indicava que alguns, poucos, podiam ser tratados no local que os abrigava originalmente, propondo a instalação de um laboratório-oficina em Trujillo “sob os auspícios da OEA” (MOTTA, Relatório sobre as condições..., 1972, p. 45) em um setor do Convento de Santa Clara. Motta, contudo, considerava como empecilho para uma efetiva tarefa de restauração a ausência no país de oficinas e recursos humanos suficientes para enfrentar os trabalhos sugeridos, assinalando a necessidade de instalar na cidade “um restaurador residente” que se responsabilizasse pelo comando dos trabalhos, indicando para tal tarefa ao peruano Roberto Samanez, arquiteto-restaurador vinculado à UNESCO. Apoiava também a recomendação, já formalizada pela OEA, relativa a formar restauradores peruanos em centros estrangeiros, para os quais oferecia tanto as instalações do setor por ele chefiado no Brasil, com a anuência de Renato Soeiro, quanto indicava a existência do *Centro Latino-Americano* no México.

As técnicas ensinadas por Motta durante esta viagem foram as mesmas apresentadas durante seus cursos internacionais, a saber: aplicação de cera e resina para a restauração de talha, e de umidade, calor e pressão para as pinturas; também recomendou a limpeza e desinfecção de todos os retábulos de madeira, consignando no seu relatório à OEA as instruções a esse respeito, constituindo esse documento em uma espécie de manual que continha as fórmulas para preparar os produtos a serem aplicados em restauração.

Dois anos depois, em 1973, José Lacret, responsável pela Unidade Técnica de Patrimônio Cultural da OEA, solicitava ao IPHAN novamente a colaboração em um projeto de assistência técnica (LACRET, *Carta a Renato Soeiro*, 1973, p. 1). A missão, que seria encabeçada por Motta, tinha como objetivo avaliar o estado do patrimônio móvel da capital da República Dominicana, Santo Domingo. Entre as peças a serem estudadas estavam especialmente pinturas e imagens em madeira, assim como retábulos e púlpitos das igrejas predominantes na cidade citada. A missão contemplava que Motta iniciasse restauradores locais nas técnicas restaurativas por ele aplicadas no Brasil, no intuito de deixar estabelecido um grupo que pudesse dar continuidade aos trabalhos durante sua ausência, estratégia de trabalho que, como veremos também foi aplicada durante a colaboração de Motta na Argentina.

Tal como sua segunda visita ao Peru, esta viagem a Santo Domingo foi subvencionada pela OEA¹⁷², que pagaria as despesas do restaurador brasileiro, assim como honorários por sua assessoria. Durante sua estadia em Santo Domingo, Motta avaliava os técnicos e artistas que ocupariam cargos na área de restauração, destacando a habilidade de Juan Guzmán, dominicano que estudara no México e ao qual Motta ensinava métodos “não acadêmicos”, segundo suas próprias palavras, como a reentelação simplificada com cera de abelha e a execução de retoques de encáustica (MOTTA, *Diário de Viagem...*, 1973). O dado mais interessante desta viagem, contudo, foram as anotações em seu diário, as quais deixam transparecer certa falta de estímulo e cansaço do restaurador, situação da qual derivaria possivelmente em parte sua recusa para instalar um centro regional no Rio de Janeiro sob os auspícios da OEA.

---

¹⁷² Motta viajou a Santo Domingo imediatamente depois de sua participação no *I Seminário Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración*, realizado de 5 a 10 de novembro de 1973, no México, destino em que o brasileiro entraria em contato com os responsáveis do *Centro Regional Latinoamericano*, como Salvador Díaz Berrio, e os professores da oficina de restauração de pinturas murais, Sergio Arturo Montero e Jaime Cuenca. Nesse evento, Motta dissertaria sobre a conservação em regiões tropicais.

Na **Fig. 5.37**, Edson Motta, segundo desde a direita na primeira fila, participa do *I Seminário Regional Latino-Americano de Conservação e Restauração*, realizado no México em 1973. Neste evento, o restaurador seria palestrante. Depois de sua exposição, Motta viajaria à República Dominicana, como consultor da OEA, com o objetivo de ensinar técnicas de restauração aos restauradores locais. As **Figs. 5.38 e 5.39** pertencem a um pequeno diário dessa viagem. Nele Motta fazia levantamentos esquemáticos dos bens integrados em Santo Domingo e explicava com desenhos as técnicas por ele desenvolvidas no Brasil. Fonte: CDVM. ANS.

5.3 A cooperação brasileira para a restauração da Igreja da Companhia de Jesus

Os intercâmbios de Motta na Argentina dão continuidade a um conjunto de iniciativas iniciado décadas antes pelos responsáveis dos órgãos preservacionistas do Brasil e da Argentina.

No caso da Argentina havia diversos sinais de contatos com o IPHAN desde final da década de 1930, entre eles a recepção periódica por parte da *Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos* (CNMMYLH)¹⁷³ das publicações editadas pelo IPHAN, que motivaram resenhas assinadas e publicadas pelo arquiteto adstrito à instituição argentina, Mario Buschiazzo, e do projeto realizado pelo órgão brasileiro em São Miguel das Missões (URIBARREN, 2008, p. 111). Também seriam publicados no Boletim do referido órgão os textos “*La protección del patrimonio histórico y artístico nacional*”(1939) e “*El sistema de*

¹⁷³ Ver nota 1 deste trabalho, na p. 10.

protección del Patrimonio de Arte y de Historia en el Brasil” (1941), de Paulo Duarte¹⁷⁴ e RMFA, respectivamente.

No mesmo boletim em que fora publicado o trabalho de RMFA, número 4 de 1941, eram também apresentados os do Vice-Presidente da *Fundación Hispánica da Biblioteca do Congresso de Washington* (Robert Chester Smith), do diretor da *Dirección de Monumentos Coloniales y de la República de México* (Jorge Enciso) e do diretor do *Instituto de Arqueologia Americana do Uruguai* (Juan Giuria). Esta concentração de textos americanos se deu pela intenção do primeiro presidente da CNMMyLH, Ricardo Levene,¹⁷⁵ de estabelecer um plano de cooperação americana para a defesa e conservação dos monumentos de história e arte. Esta iniciativa, segundo Levene, foi comunicada ao diretor da União Pan-americana – organização antecessora da OEA – Leo S. Rowe, que teria apoiado a realização em território argentino do “Primer Congreso Americano de delegados de los Museos Históricos y de las comisiones nacionales de Monumentos Históricos” (LEVENE, 1942, p. 32).

Assim expressava Levene: “iniciamos las publicaciones de colaboradores de América a quienes solicité su concurso, preparando la futura realización del Primer Congreso Americano a que ya me he referido” (LEVENE, 1942, p. 34). Nos Boletins emitidos durante a gestão do presidente da CNMMyLH, no entanto, não localizamos mais informações sobre esse projeto, que possivelmente não vingou no contexto de guerra mundial em que se viu submergido o mundo nos anos seguintes.

O encontro que Levene tentava promover entre culturas preservacionistas americanas – ao mesmo tempo que nos permite identificar a intenção de consolidar o espaço de intercâmbio em nível continental que, primeiro, a União Pan-americana incentivava, e depois a OEA – nos leva a pensar que o reconhecimento e valorização de outras experiências podia legitimar a da própria comissão argentina, fazendo com que as suas próprias práticas e escolhas (similares às dos outros casos descritos) parecessem mais fortes e acertadas. Desta forma, devemos considerar até que ponto parece direcionada a escolha dos autores; no caso do México, quem escreveu para o boletim (Jorge Enciso) era apenas responsável pela preservação de uma parte do patrimônio cultural: o colonial e o da república (arquitetônico),

¹⁷⁴ Paulo Duarte participou em São Paulo dos grupos de discussão que vingaria na elaboração do anteprojeto para a criação do Departamento de Cultura, do qual foi presidente Mario de Andrade.

¹⁷⁵ Ricardo Levene foi o primeiro presidente da CNMMyLH entre 1938 e 1946, diretor também da Junta Nacional da História Argentina, teve juntamente com o historiador Emílio Ravignani, também membro da Comissão, o intuito de difundir a história nacional argentina e estabelecer diversas instâncias para o fortalecimento do sentimento patriótico da população (ver URIBARREN, op. Cit. p. 21).

não sendo considerado o pré- hispânico que estava sob a responsabilidade de outra área do Instituto Nacional de Arqueologia e História daquele país.

O mencionado Mario Buschiazzi, como arquiteto adstrito à *Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos* entre 1938 e 1947, era o principal responsável pelas restaurações promovidas pelo órgão nesse período. Sua função tanto na CNMMYLH quanto na Dirección Nacional de Arquitectura (DNA) do Ministério de Obras Públicas permitiu uma articulação entre estes dois órgãos, determinando uma ação rápida e efetiva da segunda como executora de todas as obras indicadas pela primeira. Retirado da Comissão por divergências políticas com a nova presidência que substituiria Levene em 1946, Buschiazzi retornaria como membro vogal dessa instituição em 1963, e seria quem solicitaria a ajuda do IPHAN para colaborar com a restauração da igreja da Companhia de Jesus em Córdoba afetada por um incêndio.

A Fig. 5.40 de 2004, mostra em primeiro plano a residência dos padres jesuítas. No fundo a Igreja da Companhia, em Córdoba. Fonte: Nuevo plan..., 2007.

Esse edifício, de planta em forma de cruz latina, foi tombado em 1940, e era considerado pela CNMMYLH como “*edificio viviente de positivo valor artístico y de fisonomía singular*” sendo objeto de importantes tarefas destinadas a devolvê-lo ao seu “estado original” durante a década de 1940. Contudo, tais tarefas não envolveram trabalhos

sobre um dos principais componentes do conjunto nos quais trabalharia o restaurador brasileiro quase trinta anos depois: o forro que cobria as abóbadas das naves da igreja e as decorações de uma cúpula semiesférica construída com ripas de madeira¹⁷⁶.

Fig.5.41 Abóbada da nave principal da igreja da Companhia em Córdoba antes do incêndio de 1961. No fundo, coro e a estrutura do órgão decorada com treliças neogóticas. Por causa do incêndio o instrumento musical e suas decorações foram destruídas, alastrando-se a fumaça do sinistro pela nave da igreja. Tanto a fuligem quanto a água utilizada pelos bombeiros para apagar o fogo prejudicaram as decorações do forro da nave, as telas das métopas do friso perimetral e outras de autoria do pintor Genaro Pérez. Fonte: Lascano, 1986.

Fig. 5.42 Estrutura das naves e da cúpula. Gómez 2003. **Fig. 5.43** Detalhe da decoração da nave principal da igreja. Baseando-se em documentos, estudiosos cogitam que, ao momento do incêndio, a decoração não era a original: tinha sido modificada pelo artista espanhol Font no início do século XX. Fonte: Lascano, 1986.

O forro da igreja foi decorado com pinturas realizadas sobre chapas de cedro pregadas aos arcos da estrutura, e a decoração destaca a sucessão de arcos e placas de madeira, sendo os primeiros dourados e as segundas decoradas com folhas de acanto pintadas. Segundo diversos estudiosos embora a decoração original seja do século XVII, os motivos da nave

¹⁷⁶ O projeto da cobertura foi realizado pelo jesuíta Phillipe Lemaire, baseado nos dez livros *Nouvelles inventions pour bien bâtir et à petits frais*, de Philibert de l' Orme, que o religioso pediu que lhe trouxessem da Europa. Nele se explicava como realizar grandes estruturas com pequenos pedaços de madeira.

principal foram objeto de intervenção do artista plástico espanhol Antonio Font, no começo do século XX, o que explica a visível diferença de motivos que as naves dos braços do cruzeiro e da capela-mor apresentavam em relação à nave principal¹⁷⁷. O motivo do acanto aparece também talhado em madeira no último arco, no encontro da abóbada com as perxinas (os triângulos esféricos que servem de base à cúpula). As perxinas foram pintadas no século XIX pelo artista cordovês, Genaro Pérez, com a imagem dos quatro evangelistas e outro motivo decorativo a destacar é o friso perimetral que coroa todo o interior da igreja, formado por tríglifos e métopas, alternando talhas de madeira e símbolos com pinturas de santos e patriarcas jesuítas. Os historiadores datam a confecção das pinturas desse friso do final do século XVII e começo do XVIII, e consideram que os artistas que nelas intervieram possuíam diversas origens: guaranis, limenhos, italianos, espanhóis.

Fig. 5.44 Cúpula da igreja da Companhia antes do incêndio de 1961. Percebe-se a decoração profusa dos nervos da cúpula (motivos marianos), assim como as telas das métopas de origem colonial. Os arcos esféricos da cúpula contavam com quatro telas do pintor cordovês Genaro Pérez: as imagens dos evangelistas realizadas sobre telas que foram coladas nas perxinas. Fonte: Lascano, 1986. **Fig. 5.45** Estrutura da cúpula de madeira. Fonte: Gómez, 2003.

¹⁷⁷ A diferença pode ser observada no estudo fotográfico realizado por Lascano durante a década de 1940 (LASCANO, 1986).

Na madrugada de 16 de março de 1961, um curto-circuito causou o incêndio do coro deste importante monumento, provocando a perda completa do órgão, das balaustradas do coro e de pinturas diversas. As pinturas coloniais perdidas representavam santos e formavam o sistema decorativo do friso perimetral; outras, do pintor cordovês Genaro Pérez, decoravam as paredes e revestiam as perxinas. Houve ainda a perda de alguns elementos de talha que formavam a composição do friso. A abóbada da nave principal e as dos braços do cruzeiro foram carbonizadas, sendo as tábuas próximas ao coro as mais prejudicadas – sua superfície foi queimada aproximadamente até 2 mm de profundidade – e o dano cedia paulatinamente até ser considerado pelo arquiteto Jorge J. B. López¹⁷⁸ como um “esfumaçado superficial” nas proximidades do altar-mor. No entanto, se o prejuízo causado às pinturas da abóboda era bastante significativo, pelo menos a estrutura de sustentação não tinha sofrido danos irrecuperáveis, no máximo uma carbonização de até 5 cm em alguns pontos concretos. López, durante sua primeira viagem de inspeção ao prédio sinistrado, avaliava, *grosso modo*, que deveriam ser substituídas as tábuas que “mais tivessem sofrido” a ação do fogo, aproximadamente a metade da abóboda, segundo ele. Além disso, foi enfático quanto à necessidade de “restaurar todos os dourados, que dificilmente sobreviverão depois da limpeza” (LOPEZ, 1961, p. 3), significando isso que previa intervir fortemente na restauração do forro do monumento.

O sinistro foi profusamente noticiado pelos jornais provinciais e nacionais e determinou sucessivas manifestações de preocupação das autoridades sobre os trabalhos a ser empreendidos, especialmente sobre a disponibilidade do numerário necessário. O arquiteto López da CNMMyLH, ao ser inquirido pelo jornal católico *Los Principios* sobre a possibilidade de restaurar completamente o monumento respondia que, contando com uma alentada variedade de documentos e estudos realizados por pioneiros nos estudos históricos da arquitetura cordovesa (mencionava, neste sentido, Johannes Kronfuss e Mario Buschiazzi) não duvidava da possibilidade de realizar uma “verdadeira e exata restauração” (PROYECTAN las obras..., 1961). Entretanto este mostrava, no mínimo, uma confusão entre o que significava restaurar e descartar sem remorso boa parte das peças importantes do prédio.

No entanto, apesar de se sentir “otimista” em relação aos trabalhos a ser empreendidos, López, sim, tinha clareza de que seria difícil a obtenção da verba necessária para realizar os trabalhos indicados, e manifestava que esta dependeria da pressão que a opinião pública exercesse sobre os poderes públicos.

---

¹⁷⁸ Arquitecto adstrito à CNMMyLH à época.

Figs. 5.46 e 5.47 Jornais cordoveses noticiaram o incêndio sofrido pela igreja da companhia. As imagens mostram a área do órgão destruída, assim como uma tela do pintor Genaro Pérez bastante deteriorada. Fonte: Cuantiosas..., 1961; Corrió..., 1961.

De fato, a situação provocada pelo incêndio se arrastou por vários anos, em virtude da falta de recursos humanos habilitados para os trabalhos e pelas políticas restritivas nos gastos da administração pública que prejudicavam então a DNA. Este órgão do Estado era o responsável pelas obras de restauração dos monumentos nacionais, mas, se ele contava durante a gestão de Levene com um plantel de técnicos e operários bastante capacitados, com grande experiência em obras públicas e com um orçamento relativamente importante para aplicar em obras de restauração, agora a situação era outra. Recorria-se cada vez mais a licitações de terceiros para os trabalhos ou a contratações diretas, inclusive quando eram requeridos trabalhos altamente especializados de restauração, sendo, por exemplo, a restauração de pinturas muitas vezes outorgadas a “artistas o a pintores especialistas” (FERRER, outubro de 1963). Ilustrando a falta de um critério norteador específico que parece ter imbuído os trabalhos da DNA na obra, dois meses depois do incêndio, Ignacio Parmenio Ferrer, engenheiro responsável pelos trabalhos da DNA em Córdoba, solicitava conselho ao diretor do Museu Provincial de Belas-Artes, “Emilio Caraffa”, Victor Manuel Infante, sobre os procedimentos que este considerava necessários para a “reconstrução da decoração da igreja” e sobre quais pintores estariam habilitados para realizar esses trabalhos.

Infante, considerado “o patriarca dos museus de Córdoba”¹⁷⁹, responsável por um dos acervos mais importantes da província, indicava sumaria e genericamente realizar “un íntimo análisis de la estructura dañada y su seguridad, luego comenzar una paciente tarea de reconstruir la bóveda de madera e ir decorándola como estaba antes, con la ayuda de fotos y tomando los colores de las partes no dañadas” (INFANTE, 1961).

¹⁷⁹ Ver biografia no Anexo A.

Assim, se López cogitava desde logo a reconstrução de parte da abóbada, com a reprodução fiel dos motivos ornamentais, sua opinião foi legitimada por Infante, museólogo amplamente respeitado no ambiente cordovês que, no entanto, não parecia imbuído de preocupações restaurativas relacionadas ao tratamento respeitoso da matéria, e muito menos da consideração do monumento como documento, indicando os nomes de vários “artistas pintores” que estariam capacitados para realizar o trabalho por estarem habituados a “estes problemas de decoração” (INFANTE, 1961). A DNA realizou dois orçamentos para começar as obras entre 1961 e 1963, os quais não puderam ser aprovados pelo fato de o órgão não contar com crédito suficiente outorgado pela Secretaria de Obras Públicas, e apenas em 1965, depois de forte pressão recebida pela Câmara de Deputados da Nação, era aprovado um orçamento destinado aos trabalhos que pretendiam devolver o prédio jesuítico ‘ao seu primitivo estado’. A análise dos documentos mostra que, longe de se restringir apenas à substituição dos elementos do forro do teto mais seriamente atingidos, os responsáveis pelo projeto da DNA decidiram retirar todas as tábuas do forro da nave principal (340 m²) e remover a pintura das naves do cruzeiro e da nave do altar-mor, para “ser pintadas novamente” (FERRER, 19 de novembro de 1965). Em 1967, não satisfeito com os procedimentos indicados pela DNA– que à época já tinha substituído mais da metade das tábuas originais do forro da nave principal, perdendo-se conseqüentemente as pinturas, que as decoravam, estivessem estas mais ou menos deterioradas –, Buschiazzo solicitava à *Subsecretaria da Cultura da Nação* entrar em contato com o Brasil para pedir a colaboração do IPHAN para a recuperação das pinturas do forro da igreja que ainda subsistiam. A carta direcionada por Buschiazzo ao subsecretário de Cultura, Alberto Espezer Berro, mostra claramente que o arquiteto argentino estava ciente do diferencial da formação de Motta:

La Dirección del Patrimonio Histórico y Artístico del Brasil que dirige el doctor Rodrigo Mello Franco de Andrade [...] cuenta con un famoso experto, el señor Edison Motta [sic], que há estudiado técnica de restauración pictórica en el Instituto de Restauro, Roma¹⁸⁰, [la] Universidad de Harvard (Boston) y Fogg Museum (Boston) (BUSCHIAZZO, carta a Alberto Espezer Berro, 20 de julho de 1967, grifo nosso).

Cabe salientar que Buschiazzo teve contato com as atividades do IPHAN através de sua participação no *V Congreso Pan-americano de Arquitectos*, evento realizado no Uruguai

---

¹⁸⁰ Destacamos que, segundo a documentação analisada, Motta não estudou em Roma, mas foi, sim, representante do Brasil na Assembléia Geral do 3º Congresso Internacional de Museus que se realizou no Centro de Roma em 1965 (BIOGRAFIA de..., s.d., p. 9).

em 1940, no qual presenciou a projeção de um filme sobre os trabalhos do instituto brasileiro em Ouro Preto (URIBARREN, 2008, p. 75); também contava com a amizade de Augusto da Silva Telles¹⁸¹ (GUTIÉRREZ, 2014), foi convidado especial em vários Colóquios de Estudos Luso-Brasileiros durante a década de 1950 o que o colocou em contato com pesquisadores do Brasil, tinha sido bolsista da FR nos Estados Unidos durante a década de 1960 e havia participado de um intercâmbio cultural promovido pelo Itamaraty, no Brasil, em março de 1966¹⁸².

Assim mesmo, desde o começo da década de 1960, os presidentes argentino Frondizi (1958-1962) e brasileiro Juscelino Kubitschek almejavam que se produzisse entre Buenos Aires e Brasília “o estreitamento das relações políticas, econômicas e culturais”, e a política de cooperação entre estes países ajustara-se ainda mais a partir do encontro de Uruguaiana de 1961¹⁸³, estabelecido entre o presidente argentino mencionado e o sucessor brasileiro, Jânio Quadros, proximidade que teve continuidade durante a malograda presidência de Goulart. Desta forma, objetivou-se ao longo desses anos a intensificação do intercâmbio científico e cultural e a criação de missões culturais em cada país.

Contudo, a Argentina em 1962 e o Brasil em 1964 sofreriam os já referidos golpes de estado, dificultando-se a concretização das propostas de vínculos bilaterais durante esses anos. Entretanto, Onganía, o presidente militar da Argentina, entre 1966 e 1970, favoreceria a ação do chanceler argentino Costa Méndez, que tinha o intuito de promover a integração dos países da região. A política exterior encabeçada por Costa Méndez, que visitava o Brasil e consumava acordos culturais e econômicos bilaterais, era profusamente noticiada nos mesmos jornais que informavam as visitas de Edson Motta a Córdoba, sendo que estes mesmos meios jornalísticos davam conta da crescente onda de violência que assolava a Argentina à época. Neste contexto, Motta visitaria o país três vezes, em 1967, 1968 e 1969, com o objetivo de colaborar na restauração da igreja da Companhia de Jesus, mas também de ministrar cursos de introdução à restauração.

---

¹⁸¹ Ver biografia no Anexo A.

¹⁸² Alberto de Paula menciona no seu texto “Bio-bibliografía del Arquitecto Mario J. Buschiazzo” que este profissional obteve duas bolsas aos Estados Unidos, a primeira como bolsista da *American Federation of Learned Societies* e do Departamento de Estado Americano, usufruída entre janeiro e abril de 1941; e a segunda, uma bolsa da FR usufruída nas Universidades de Ann Arbor, Michigan e Austin, Texas, entre abril e maio de 1960. Também segundo de Paula, Buschiazzo recebeu uma bolsa de intercâmbio cultural do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, usufruída durante março de 1966 (DE PAULA, Alberto, 1996-97). Lamentavelmente não obtivemos mais dados sobre esses intercâmbios.

¹⁸³ Segundo Cedro, no encontro de Uruguaiana, em abril de 1961, “negociou-se um acordo de amizade e consulta, convergindo os dois chefes de estado em marchar unidos nos órgãos internacionais [...]. Medidas de promoção do comércio bilateral e do intercâmbio cultural e científico foram concertadas” (CERVO, 2001, p. 215).

Fig. 5.48 Fotografia localizada no arquivo do Padre Grenon, em Córdoba. Sem data, cogitamos seja da abóbada da igreja à época dos trabalhos de restauração empreendidos pela DNA em consequência do incêndio. A imagem mostra os arcos de madeira do teto no setor do coro sem os tabuleiros do forro, situação descrita por Mario Buschiazzi em 1967 quando se queixava da “desobediência” dos engenheiros da DNA que descartaram todo o forro da nave principal, independentemente dos diversos graus de prejuízo que tinham sofrido os tabuleiros. Fonte: Arquivo Grenon, s.d. **Fig. 5.49** Estrutura do teto da igreja. Fonte: Gómez, 2003.

A primeira viagem de Motta à Argentina ocorreu apenas poucos meses depois da inauguração do Departamento Paraguai do Patrimônio¹⁸⁴, fazendo-se constantemente referência a sua colaboração com aquele país nos artigos que noticiavam sua presença na Argentina. O restaurador brasileiro era apresentado como “uma autoridade na matéria [a restauração de pinturas]”, “reconhecida mundialmente”; por sua vez Motta destacava, no contato com a imprensa cordovesa, que a igreja da Companhia de Jesus “es algo que no sólo pertenece a los argentinos. Está en el patrimonio de la cultura universal” (SE TRABAJA sin pausa..., 1968, grifo nosso). Se por um lado não detectamos articulações diretas entre o pedido de ajuda veiculado por Buschiazzi e as organizações internacionais, estas se faziam presentes não apenas no ideário difundido por Motta na Argentina – que pregava em todas suas viagens latino-americanas –, mas também nos cursos que ministrava sobre iniciação à conservação e à

¹⁸⁴ Ver p. 193 deste trabalho.

restauração em Buenos Aires e Córdoba durante as viagens. Estes cursos, com as mesmas características daqueles realizados no Paraguai e no Peru, e novamente incentivando a formação de estagiários no Brasil, foram realizados no Museu de Arte Hispano-Americano Isaac Fernández Blanco em Buenos Aires e na Universidade Católica de Córdoba, sendo que nesta última instituição a partir da década de 1980, seriam ministrados cursos introdutórios de restauração com colaboração da UNESCO¹⁸⁵.

Figs. 5.50 e 5.51 Jornais de Córdoba noticiavam assessoramento de Motta para restaurar o forro da igreja da Companhia e as obras de arte móveis que foram afetadas durante o incêndio. Fonte: **5.50**, Um trabajo que..., 1967; **5.51** Se trabaja..., 1968.

Sobre a intervenção da igreja propriamente dita, embora Buschiazzo tivesse ordenado aos engenheiros responsáveis pela obra a paralisação da substituição das tábuas do forro da nave principal da igreja, estes continuavam os trabalhos; assim, à época da primeira viagem de Motta a Córdoba os painéis tinham sido retirados de toda a nave principal, desde a fachada até o primeiro arco do cruzeiro (BUSCHIAZZO, *Carta a Leonidas de Vedia*, 1967, p. 1). Motta afirmou, na ocasião, que teria sido válido poupar as ditas tábuas, apesar dos danos provocados pelo fogo, pelo fato de as madeiras possuírem um grau de umidade adequado para não se deformar, sendo difícil, para não dizer impossível, encontrar no mercado material da qualidade equivalente para reconstruir a abóbada.

Com efeito, posteriormente, em troca de cartas dos engenheiros, reclamava-se da impossibilidade de encontrar tábuas nas dimensões originais para substituir as já retiradas, indicando-se a alternativa de utilizar placas de madeira compensada de dimensões menores

¹⁸⁵ Ver nota 134 deste trabalho.

que as originais que se colocariam de três em três, uma ao lado da outra, para reconstruir a superfície dos painéis (interessante é destacar aqui que durante a inspeção realizada por nós na parte interna da abóbada, percebemos que a DNA utilizou não apenas as tábuas compensadas que se propunha adquirir, mas todo tipo de material que encontrou a seu alcance, desde painéis reciclados de pinturas a ripas de madeira maciça de qualidade bem inferior ao cedro original, indicando os percalços econômicos aos quais foi submetida a administração dos trabalhos).

Na **Fig. 5.52**, no espaço entre o forro e o telhado percebe-se união de arco da estrutura da nave principal com o caibro do telhado. Os tabuleiros entre os arcos que formam o forro do teto estão constituídos por três tábuas, uma ao lado da outra (lembramos que não foi possível conseguir tábuas de cedro das mesmas dimensões das originais). Os novos tabuleiros sofreram cortes transversais com o objetivo de poder seguir a curvatura dos arcos. Fonte: Maria Sabina Uribarren, 2013.

Ante a irremediável perda das tábuas e das decorações do forro da nave principal, depois de ter discutido o assunto com Motta, e citando documentos internacionais da UNESCO e do ICOM para legitimar suas decisões, Buschiazzo informava ao então presidente da CNMMyLH, Leonidas de Vedia, que tinha sido

Totalmente eliminado todo intento de repintado o reconstrucción de las pinturas de valor artístico (cúpula, pechinas, linterna) y sólo se admitirá la reconstrucción de aquellas pinturas que sean de tipo ornamental, de ejecución artesanal, y a condición de que se vea que son obra reciente, que no pretende

engañar, o simular que se trata de las originales (cañón de la bóveda desde el muro de la fachada hasta el primer arco toral [o arco del crucero]) (BUSCHIAZZO, *Carta a Leonidas de Vedia*, 1967, p. 1, grifo nosso).

Na **Fig. 5.53** se observa a diversidade de madeiras utilizadas durante as restaurações do forro realizada pela DNA. As cavilhas são de madeira de demolição, de *pinus* e de cedro (de cima para baixo). Já a **Fig. 5.54** mostra com mais clareza um dos tabuleiros que compõem o forro entre os arcos formado por três ripas de madeira, assim como os cortes transversais que permitiam sua curvatura.

Fonte: Maria Sabina Uribarren, 2013.

Pelo texto anterior, Motta e Buschiazzo autorizavam a reprodução das pinturas “de tipo ornamental de execução artesanal”, quer dizer daquelas que decoravam a nave principal, que reproduziam um motivo de folhas de acanto, e que se repetia ao longo da abóbada; entretanto proibiam a reprodução ou substituição das pinturas consideradas “de autor” como

as das perxinas da cúpula. É notável como o discurso imperante desde 1961 entre os membros da CNMMyLH e da Dirección Nacional de Arquitectura, que defendiam uma forte intervenção de substituição e limpeza completa de peças originais, independentemente do grau em que tinham sido prejudicadas, para serem substituídos por cópias na totalidade do forro e cúpula afetadas, foi flexibilizado a partir da participação de Motta, concordando desde esse momento os engenheiros argentinos responsáveis pela obra com a possibilidade de “salvar” a pintura da parte do teto que ainda não tinha sido substituída (nas abóbadas do altar-mor e dos braços do cruzeiro), orientação enfaticamente indicada pelo brasileiro. A recuperação da pintura desses setores, demonstrada *in situ* por Motta, era assim descrita pelo jornal *Los Principios*:

Debe extraer la pintura (témpera) original de las maderas carbonizadas. Para ello somete a la madera bajo un procedimiento químico. Fija primero la costra de carbón con esos elementos, para luego eliminar esa materia lubricada, limpiar la superficie y región e extraer los colores originales que hubieron penetrado en las fibras vegetales: el milagro se produce: la madera oscura, negra, aparentemente inservible, entrega otra vez el dibujo original, es decir los primeros trazos del pincel del artista anónimo, que ahora vuelve a vivir bajo la luz de los ojos humanos (UN TRABAJO..., 7 de setiembre de 1967).

Trabalho que – o jornal cordovês fazia questão de destacar – era desenvolvido por Motta de forma honorária¹⁸⁶, e cujo contato Mário Buschiazzo lamentava não ter estabelecido anteriormente. Em carta ao presidente da CNMMyLH, Buschiazzo explicava:

Lamentablemente el apresuramiento – mejor cabría decir desobediencia – de los técnicos de la Dirección Nacional de Arquitectura, impidió que se recuperase más o menos un 30 % de las pinturas afectadas, pues no obstante haber impartido orden en mi viaje anterior de que no se prosiguiese con la sustitución de las tablas calcinadas hasta tanto llegase el Sr. Motta, nos encontramos con que se ha rehecho el trecho hasta llegar al arco toral del crucero. Alegaban que el grado de calcinación hacía imposible recuperar las pinturas, pero rápidamente el especialista brasileño demostró que estaban en un error [...] El señor Motta instaló su laboratorio en el propio coro del templo y allí mismo enseñó al capataz de los pintores y a algunos artesanos capaces la forma de proseguir las tareas (BUSCHIAZZO, *Carta a Leonidas de Vedia*, 1967, p. 1).

Buschiazzo, sem a ascendência que tinha sobre os mesmos técnicos anos antes¹⁸⁷, quando era membro destacado da DNA, precisou da legitimidade da ação de Motta, para

---

¹⁸⁶ Ao que indicam os documentos consultados, a Subsecretaria de Cultura da Argentina teria pagado as passagens aéreas de Motta, assim como os custos da estadia em Córdoba e Buenos Aires.

refutar alegações dos técnicos argentinos sobre a impossibilidade de recuperar as pinturas; o brasileiro aplicava os reativos sobre as tábuas calcinadas, e surpreendia os responsáveis da obra e o próprio Buschiazzo, à medida que iam reaparecendo “as cores aplicadas fazia mais de três séculos” (BUSCHIAZZO, *Carta a Leonidas de Vedia*, 1967, p. 2).

Os métodos que Motta transmitira nesta primeira viagem a Córdoba foram aplicados na sua ausência nas naves dos braços do cruzeiro e da capela-mor, por pintores cordoveses, sob a supervisão dos técnicos da DNA e com o controle de Buschiazzo. Estes consistiam em uma primeira etapa de fixação da camada pictórica através da aplicação de cera microcristalina e resina de dâmar¹⁸⁸, a qual era prensada com um ferro convexo que ajudava a penetração dos produtos na madeira, procedendo-se posteriormente ao processo de retirada da fuligem para recuperar as cores do forro. Para isto, Motta realizava uma série de ensaios “microscópicos e de aplicação de diluentes” para definir o material que compunha as tintas. Uma vez estabelecido que se tratava de têmperas, o brasileiro obtinha a “fórmula salvadora” (composta de álcool puro, ácido clorídrico e uma pequena proporção de outro ácido cujo nome Buschiazzo não lembrava)¹⁸⁹ que permitiria a recuperação das tintas, advertindo o restaurador do IPHAN que o ressurgimento das cores poderia não chegar a ser completo, como de fato aconteceu, apresentando o resultado final características esvaídas, também identificadas em intervenções realizadas por Motta no Brasil, que ainda hoje podem ser observadas na igreja da Companhia nas abóbadas dos braços do cruzeiro e do altar-mor.

Em maio de 1968, a DNA apresentava novo orçamento para começar a segunda etapa de restauração, com o objetivo de decorar as tábuas do forro da nave principal que tinham sido substituídas pelos engenheiros da repartição antes da intervenção de Motta. Esta fase contava, novamente, com a “colaboração” do brasileiro, que estivera em janeiro daquele ano inspecionando a obra. As orientações estipuladas por este para a decoração das tábuas da nave principal indicavam a reprodução dos motivos que originalmente decoravam a abóbada, cópias que deveriam ser realizadas diretamente sobre tábuas de madeira, previamente preparadas, e cujo tratamento de cor devia se diferenciar claramente do original que se encontrava preservado nas naves do cruzeiro. No método adotado para o tratamento da superfície das tábuas do novo forro, algumas especificações revelam as orientações de Motta:

¹⁸⁷ Enquanto ocupou o cargo de arquiteto adstrito à CNMMYLH (1938- 1947), a autoridade de Buschiazzo sobre os engenheiros Ferrer e Saavedra Coria, empregados da DNA em Córdoba, foi indiscutível.

¹⁸⁸ A resina Dâmar é um produto natural bastante utilizado por pintores, sobretudo para envernizar telas.

¹⁸⁹ Comentava Buschiazzo “El señor Edson Motta había traído consigo un verdadero arsenal de detergentes: amoníaco, butanol, etanol, trementina, acetona, diacetona, toluol, tilol, pentaclorofenol, hidrato de sódio” (BUSCHIAZZO, *Carta a Leonidas de Vedia*, 1967, p. 2).

aplicar-se-ia “una mano de alcóhol con goma laca, dos de enduido especial en caliente” e, aqui reconhecemos os métodos utilizados nas igrejas brasileiras, “cierre y curado de grietas con algodón y cera virgen en caliente y lijado suave” (FERRER, 1968).

No entanto, a pintura direta sobre a madeira fora questionada por artistas argentinos que preconizavam a realização de reproduções fiéis aos originais, baseadas na cópia de pinturas subsistentes ou de fotografias, que seriam elaboradas sobre telas, as quais seriam coladas sobre as tábuas de madeira do novo forro da nave principal. Tais contestações, que iam ao encontro das preocupações corporativistas dos pintores-artistas que prestavam serviços terceirizados à DNA, eram apoiadas pelo Padre Grenón, historiador da Companhia de Jesus em Córdoba, e figura notavelmente respeitada pela comunidade católica da cidade, situação que provocou dúvidas nos responsáveis da DNA, os quais preferiram deixar a decisão em mãos de Motta e Buschiazzo. A intromissão do padre Grenon, que morava na residência anexa à igreja e que diariamente inspecionava a obra, com certeza era o alvo de manifestações do arquiteto argentino:

Seguramente el criterio moderno y científico adoptado sorprenderá e aun chocará al grueso del público [...] Esta decisión respecto al procedimiento a adoptar la expliqué al Superior, Padre Contreras, hombre joven e inteligente, que comprendió inmediatamente y dio todo su apoyo. Mucho me temo que no piensen lo mismo los sacerdotes viejos de la comunidad, pero habrá que hacer caso omiso de ello (BUSCHIAZZO, *Carta a Leonidas de Vedia*, 1967, p. 2-3).

Finalmente a decoração das tábuas do forro foi realizada efetivamente sobre a madeira, utilizando-se para isto uma espécie de estêncil, no qual se encontravam recortados os motivos reproduzidos a partir de fotografias e outros documentos, sendo que os acabamentos foram realizados pelos professores da *Escola Provincial de Belas-Artes de Córdoba*. A informação sobre o uso do estêncil para a reprodução dos motivos foi informação brindada pelo arquiteto José Marcos Ortiz Quirós (2013), então aluno de artes da mencionada escola e partícipe dos trabalhos; embora não tenha sido corroborada por documentos, tal informação confirma as características observadas nos motivos que hoje decoram a abóbada da nave principal: iguais uns aos outros, perfeitamente alinhados, evidenciando o uso de um sistema que permitia reproduzir mecanicamente os desenhos (copiados dos motivos que Font realizara no final do século XIX), cabalmente diferentes dos presentes nas naves do cruzeiro e do altar-mor. Estes últimos, mais delicados e estilizados, diferiam nas cores utilizadas: o fundo das pinturas era branco, enquanto os realizados por Font tinham sido realizados sobre fundo amarelado.

Na última visita de Motta a Córdoba, em outubro de 1969¹⁹⁰, o método de restabelecimento químico das pinturas, ensinado por ele em 1967, tinha sido aplicado de forma eficaz pelos técnicos argentinos na recuperação das abóbadas dos braços do cruzeiro e do altar-mor, contudo comprovou-se inútil para reparar a cúpula. Esta, submetida ao forte calor do incêndio, tinha servido de chaminé pela qual a fumaça do fogo escapara e não reagia aos procedimentos aplicados por Motta, situação que permitia à DNA, aliada aos interesses dos pintores já mencionados, insistir em “reproduzir as pinturas [que a decoravam antes do incêndio, e das quais se tinham fotografias] e colar as telas nas perxinas” (FERRER, 1970, grifo nosso), embora essa possibilidade tivesse sido descartada anos antes pelo arquiteto argentino e o restaurador brasileiro.

A continuidade das obras comportou uma terceira e quarta fases, das quais Motta não participou. Na terceira se previa uma série de tarefas destinadas a consertar telhas, rebocos e pisos; já na quarta, para a qual não havia nem mesmo proposta de orçamento, insistia-se em realizar a reprodução fiel das pinturas dos arcos esféricos da cúpula, perdidas no incêndio, sobre telas que seriam coladas nas perxinas, contudo estes trabalhos não foram realizados. Nossa pesquisa não localizou manifestações de Motta sobre o assunto, e Mário Buschiazzi, responsável pela presença do brasileiro em Córdoba e censor das ações da DNA, encontrava-se, à época, ancião e doente: de fato, morreria poucos meses depois.

Se hoje o turista desavisado, atraído pelo fato de ser a igreja patrimônio da humanidade, dirige seus olhos ao teto da Companhia de Jesus com a intenção de descobrir nele “as mãos dos índios”, alardeados por tantos guias turísticos, pouco imagina que o forro da nave principal seja uma restauração, e mais: a restauração de uma intervenção realizada no final do século XIX. Tampouco entende o porquê da falta de decoração da cúpula, impressionantemente austera com seu madeiramento à vista em contraposição aos dourados, vermelhos e verdes que cobrem profusamente outras partes do forro, e finalmente desiste de compreender as decorações esmaecidas e ainda com algumas manchas de fuligem da nave do altar-mor! É um quebra-cabeça que faz com que desvie sua mirada a outras partes do edifício aparentemente menos complexas, como a fachada da igreja¹⁹¹.

¹⁹⁰ Nesta ocasião Motta trocou ideias com Buschiazzi em relação à restauração do Convento de Santo Domingo, na cidade de La Rioja, todavia sobre o teor das mesmas não conseguimos elucidar dados.

¹⁹¹ Ver URIBARREN, 2008, p. 27-29, nessas páginas da dissertação de Mestrado da doutoranda se explica a história desta fachada.

Nas **Figs. 5.55, 5.56. 5.57. 5.58** se podem observar detalhes do coro da igreja, que fora afetado pelo incêndio. Este espaço foi reconstruído pela DNA, contudo, sem reproduzir a treliça neogótica que ocultava o órgão, e apenas caiando as paredes. As janelas também foram reconstruídas. Fonte: M. S. Uribarren, 2013.

Contudo, é a diversidade de intenções restaurativas conjugadas neste trabalho (as dos engenheiros da DNA, as de Motta e Buschiazzi, as dos artistas-pintores que executavam trabalhos de restauração para o órgão argentino, as dos alunos e professores da Escola Provincial de Belas-Artes que nele trabalharam) a razão da complexa imagem do teto que

hoje observamos, que, se por um lado não permite uma leitura simplista dele, pode nos explicar a sensação de estarmos frente a um palimpsesto generoso que vibra das lembranças e das mãos que o materializaram, e espera que o esquadriremos para descobrir múltiplas e ricas histórias.

Fig. 5.59 Fotografia de armário localizado no coro à época da restauração empreendida pela DNA (notem-se as madeiras e sombras dos andaimes montados). Já na **Fig. 5.60** o interior do armário atualmente, percebe-se que a pintura original não foi afetada, tendo sido as talhas superiores pintadas com tintas contemporâneas à restauração da década de 1960. Fonte: **Fig. 5.59**, Arquivo Padre Grenon, **Fig. 5.60**, Maria Sabina Uribarren, 2013.

Elementos que permitem compreender a escala do prédio e a dificuldade que existiu para restaurar o forro, as **Figs. 5.61 e 5.62** mostram abertura destinada a pendurar lustres e, olhando através dela, podemos perceber a distancia a que se encontram os bancos da igreja, Fonte: María Sabina Uribarren, 2013.

Nas **Figs. 5.63 e 5.64**, abóbada da nave central e cúpula. Na primeira os tabuleiros foram substituídos pelos técnicos da DNA, e decorados reproduzindo o desenho existente antes do incêndio. Já na cúpula, apesar dos interesses dos pintores-artistas que trabalhavam para a DNA, decidiu-se deixar o madeiramento limpo, sem reproduzir as pinturas das perxinas, do friso e dos nervos da cúpula. Fonte: M. S. Uribarren, 2013.

Nas **Figs. 5.65, 5.66, 5.67**, capela-mor da igreja e detalhes do forro da abóbada. A decoração é a original, poupada da mesma forma que a das naves dos braços do cruzeiro, na restauração da década de 1960. Nessas naves Motta propôs a limpeza com produtos químicos, note-se que ainda existem sinais de carbonização em alguns setores da decoração: M. S. Uribarren, 2013.

Considerações Finais

Entre 1964 e 1973, o *Setor de Recuperação de Obras de Arte* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Brasil (IPHAN) participou de 10 intercâmbios com países latino-americanos que foram profusamente noticiados nos seus respectivos contextos. Essas notícias salientavam a transmissão de conceitos e práticas de restauração e as atividades de consultoria para o restauro de bens móveis e integrados à arquitetura que realizava o chefe do setor, Edson Motta, durante essas viagens. Em nossa pesquisa, foi possível verificar que tais contatos foram consequência do percurso profissional de Motta, cuja biografia se entrelaça com vários objetivos de RMFA para o IPHAN, fundindo-se a sua própria trajetória com a do setor mencionado e com a constituição do campo da proteção dos bens móveis e integrados no Brasil.

De fato, até meados da década de 1940, existiam no IPHAN lacunas operacionais e também funcionais que não tinham sido preenchidas completa ou satisfatoriamente nem pelos arquitetos, nem por outros colaboradores do órgão, a saber: a administração de museus, a identificação da autoria das obras de arte e a restauração de pinturas. Estas tarefas eram consideradas importantes para a definição e proteção de um patrimônio que representasse o Brasil, enquadrando-o nos parâmetros abrangentes requeridos pela instituição, segundo manifestações de seu diretor, RMFA.

O preenchimento desses espaços de ação era desejado por RMFA, que – a par da proeminência que assumiu no campo das artes plásticas a partir da extinção do Conselho Nacional de Belas-Artes, em 1937 – se empenhou na incorporação de pintores qualificados para colaborar nas atividades de valorização e proteção do patrimônio móvel e integrado à arquitetura, empreendidas pelo IPHAN.

Coerente com o intuito de valorização desses bens, RMFA engajou-se pessoalmente em viabilizar que Edson Motta, um desses artistas, obtivesse nos Estados Unidos recursos que o qualificassem para desempenhar as tarefas requeridas. Nossa pesquisa não localizou dados que explicassem por que o diretor Rodrigo escolheu Motta entre os artistas. Cogitamos, todavia, que o pintor possuísse uma série de atributos que o fizeram adequado para o projeto do IPHAN: tinha liderança e ambição, era conhecido no ambiente das artes pelos seus prêmios e exposições, relacionava-se com jornalistas e críticos de arte e foi suficientemente

ousado para assumir responsabilidades em um campo de atuação que começava a se esboçar no Brasil.

Ao regressar ao país, depois de usufruir da bolsa obtida por RMFA no *Fogg Museum*, em Harvard, Motta consolidaria a sua posição no IPHAN como restaurador, pouco se dedicando às demais atividades que RMFA buscava fomentar. Além de sua própria boa disposição em relação à restauração e sua habilidade manual e técnica, deve ter contribuído para tanto a incorporação de Lígia Martins Costa às atividades da instituição: uma “estudiosa do patrimônio”, formada em museologia e muito próxima de seu chefe imediato, Lúcio Costa.

É neste contexto que começa a se delinear dentro do IPHAN o campo da proteção dos bens móveis e integrados – espaço de lutas pouquíssimo estudado pela historiografia relacionada à instituição –, no qual profissionais de formações diversas buscavam se posicionar. A posição pioneira de Motta, como especialista em restauro, legitimada por sua formação no FM de Harvard, colocou-o em um lugar central no órgão, já que a restauração integral dos edifícios coloniais, cerne das atividades levadas a cabo pelo IPHAN em suas primeiras décadas, incluía o restauro dos bens a eles integrados.

Nossas pesquisas indicam que Edson Motta delimitou seu espaço de ação no IPHAN através do uso de recursos que ora o identificavam com a própria história da instituição, ora o separavam de outros funcionários do órgão em relação aos quais se encontrava em desvantagem simbólica. Quanto ao primeiro sentido fazia uso de discursos que o vinculavam ao caráter heroico tantas vezes reconhecido nas ações pioneiras do IPHAN, salientando o viés desinteressado que perpassava seu trabalho, o qual seria suficientemente compensado “pela salvação de grande número de obras que compõem o acervo cultural da Nação”. Quanto ao segundo, manifestava reiteradamente o seu intuito de estabelecer sua prática restaurativa em bases científicas, princípios que o afastavam daqueles que ancoravam a sua legitimidade principalmente na sua erudição e no capital social que possuíam. A prática científica era um recurso que podia ratificar o “restaurador” Motta em face dos “estudiosos” do patrimônio.

No entanto, cabe destacar que, para além de sua posição como restaurador de bens móveis e integrados e colaborador para a identificação de obras de arte no IPHAN, em outros âmbitos Motta dedicou-se, sim, à atribuição de autoria de obras de arte: atuando para particulares, colaborando com críticos, jornalistas especializados, leiloeiros etc. Evidenciou-se que os limites difusos de um campo disciplinar ainda relativamente novo no país e que ainda não estava devidamente regulamentado – o da restauração e o da autenticação de obras de arte –, permitiram que as fronteiras entre as atividades de Motta, dentro e fora do IPHAN, entre a esfera pública e a esfera particular, fossem permeáveis, extravasando seu prestígio para fora

da jurisdição do órgão federal do patrimônio e fazendo com que o restaurador chegasse a ser considerado nos meios jornalísticos como a “maior autoridade em autenticidade de obras de arte no Brasil”.

Assim, nosso trabalho colabora para descolar deste técnico a visão que sobre ele tinham alguns, que o consideravam principalmente “cria do Doutor Rodrigo”. Pelo contrário, identificamos uma personagem que, embora apresentasse rasgos de submissão à instituição, foi capaz de consolidar seu próprio espaço não apenas como “o” pioneiro restaurador de bens móveis e integrados do IPHAN, mas ainda, afirmando por diversos meios, sua *expertise* para essa e outras tarefas que envolviam obras de arte fora do âmbito institucional. Não cabe fazer aqui um juízo de valor sobre sua dupla inserção profissional, já que nos documentos por nós analisados não se apresentou nenhum questionamento da instituição a esse respeito. Lembramos, entretanto, que não apenas ele, mas também arquitetos pioneiros da instituição tinham uma vida profissional fora do IPHAN, e que o próprio RMFA ignorava confortavelmente as fronteiras entre o público e o particular, tanto que, quando algum projeto da instituição pudesse ser beneficiado não deixava de solicitar trabalhos que não faziam exatamente parte das atribuições de alguns de seus conhecidos, como os pedidos realizados pelo diretor aos ganhadores de Prêmios Viagens do Salão Nacional.

Desde cedo, o IPHAN orbitou em torno dos centros internacionais de discussão do patrimônio, aproveitando situações específicas que se beneficiavam de conjunturas políticas mundiais e ativando, para tanto, redes de contatos extremamente eficientes, inclusive no Ministério das Relações Exteriores do Brasil. E, para compreender a eficácia que adquiriram os intercâmbios empreendidos pelo órgão a partir da década de 1960, cabe destacar que estes estavam articulados com os interesses da política externa brasileira, tal como vinha sendo construída pelo Itamaraty desde décadas anteriores. Mas também se faz necessário compreender que o trabalho de Motta, cujo foco incidia nas necessidades concretas de preservação no Brasil, permitiu-lhe desenvolver e testar, entre 1947 e 1964, técnicas e metodologias para a restauração de pinturas e talhas de madeira aplicáveis em outras regiões do continente americano que tinham condições físicas, econômicas e sociais semelhantes às brasileiras. Estas razões fizeram com que, na década de 1960, quando organismos internacionais, como a UNESCO e a OEA, promoviam a consolidação de um sistema internacional do patrimônio e a formação de especialistas com a cooperação e assistência técnica entre os países, o IPHAN elegesse Motta como a figura autorizada – por sua formação nos Estados Unidos, por sua trajetória no Brasil e por ter alimentado contatos internacionais – para compartilhar sua própria experiência com outros países do continente. Assim, como em

um processo de refração, o conhecimento, adquirido por Motta nos Estados Unidos e aliado à sua prática no *Setor de Recuperação de Obras de Arte* do IPHAN, era transmitido ao contexto latino-americano de forma transformada, mediada pelo olhar de um técnico sensível às limitações materiais da América Latina e a partir de uma instituição que tinha construído laços duradouros com indivíduos e órgãos dedicados à proteção do patrimônio nos países vizinhos.

É importante salientar que a oportunidade de se articular aos discursos, projetos e auxílios dos órgãos internacionais vinha ao encontro da necessidade de reestruturar o *Setor de Recuperação de Obras de Arte*, já que, na época, sua ação se mostrava no limite de suas possibilidades técnicas e humanas diante da vastidão dos trabalhos a ser realizados em nível nacional. Por isso, não nos parece gratuito que, através Portaria n. 9- GB de 20 de fevereiro de 1964, se oficializasse a subordinação do setor à DCR – dirigida a época por Renato Soeiro, reconhecido no âmbito internacional de discussão da preservação –, isso apenas uns meses antes de Paul Coremans chegar ao Brasil com suas recomendações e intenções de cooperação técnica e financeira para o setor. Esta coincidência foi, a nosso ver, mais uma amostra da forma de proceder, ágil e astuta, que caracterizou a gestão de RMFA no intuito de captar recursos e aliados para o órgão federal.

Da mesma forma, o projeto de instalação de um laboratório para colaborar na formação dos restauradores sul-americanos no IPHAN apresentado à OEA em 1968 – laboratório que já existia vinculado ao setor chefiado pelo restaurador juiz-forano, apesar de não atingir os critérios requeridos pelas organizações internacionais para que fosse considerado referência regional na América Latina –, é mais outro forte indicador do objetivo do IPHAN de vincular-se às iniciativas de órgãos internacionais, atuando como mediador entre as instâncias centrais e os países latino-americanos.

Entretanto, Motta acabou desencorajando-se do projeto de criação de um centro regional no ateliê-central do IPHAN, possivelmente pelo fato de as organizações internacionais realizarem um requerimento para o Brasil contribuir com uma contrapartida para a instalação do centro. O restaurador sabia que essa colaboração seria difícil obter – não em vão seu setor esteve historicamente condicionado pela falta de recursos, econômicos e humanos – e, assim, aceitaria o cargo de Diretor do MNBA, posição que lhe conferia prestígio e reconhecimento.

Cabe consignar que os intercâmbios sul-americanos mobilizaram não apenas o capital de experiências e discursos de Motta, mas ainda o colocaram em contato com identidades preservacionistas específicas, o que produziu resultados díspares. Motta, transmitindo sua

experiência e atuando como arauto dos critérios defendidos nessa época pela OEA e pela UNESCO, mediou realidades preservacionistas diferentes, reconhecendo as potencialidades e carências de seus interlocutores latino-americanos e colaborando na busca de soluções práticas para a preservação do seu patrimônio.

No caso do Paraguai, ainda hoje se considera fundamental a participação de Motta para a história da preservação do patrimônio do país, em um contexto que, do ponto de vista da preservação, na época era praticamente virgem. Por outro lado as lembranças de indivíduos como Teófilo Salazar, no Peru, reconhecem as contribuições de Motta como as de um efetivo e útil difusor de procedimentos e técnicas de restauração, que estimularam a formação de restauradores locais no exterior.

Já no contexto argentino, que contava desde finais da década de 1930 com órgãos nacionais envolvidos eficazmente na preservação do seu patrimônio nacional, como a DNA e a CNMMYLH, a assessoria prestada pelo restaurador brasileiro entre 1967 e 1969 articulava-se com os vínculos que o IPHAN estabelecera com a CNMMYLH desde décadas anteriores, evidenciando também o reconhecimento e a valorização da experiência formativa e restaurativa de Motta. Todavia, mesmo com as referências de Mario Buschiazzi, mediador dos intercâmbios pelo lado argentino, que não apenas conhecia o trabalho do IPHAN por suas publicações e participação em congressos, mas por ele mesmo ter sido bolsista da FR e ter participado de um intercâmbio cultural promovido pelo Itamaraty, no Brasil, o trabalho de Motta não foi poupado de questionamentos por parte de técnicos e artistas plásticos que atuaram na restauração do teto da igreja da Companhia de Jesus em Córdoba.

Pelo fato de as indicações de Motta terem sido formuladas em um estágio avançado da obra, deve-se considerar a restauração final realizada em Córdoba como o resultado de um complexo processo, no qual se colocaram em contato identidades preservacionistas diversas, com suas formas de agir específicas profundamente enraizadas, e que, mesmo assim, conseguiu ter uma resultante material única e singular.

Queremos destacar que o nosso trabalho pretendeu contribuir para a elucidação dos aspectos institucionais e profissionais que determinaram a escolha de Motta para protagonizar os intercâmbios do *Setor de Recuperação de Obras de Arte*, permitindo também ponderar como o IPHAN teve ingerência no controle das definições sobre arte em nível nacional, a partir de suas incumbências em relação aos Salões Nacionais, dando continuidade ao projeto de consolidação do modernismo no Brasil começado por Lúcio Costa durante sua direção na ENBA. Além disso, permitiu, também, constatar que, desde a sua “fase heroica”, a instituição investiu na valorização dos bens móveis e integrados através da formação de recursos

humanos, da realização de pesquisas e de sua divulgação, executando importantes intervenções de restauro, e contribuiu para a circulação de teorias e práticas destinadas à proteção do patrimônio no continente americano. Todas estas linhas de ação estiveram direta ou indiretamente articuladas ao debate sobre as bases metodológicas de restauro de obras de arte promovido, então, por vários organismos internacionais; e, nelas, Motta foi alçado pelo IPHAN à condição de interlocutor privilegiado.

Fontes e Bibliografia

---

1 Fontes Manuscritas

Arquivo Noronha Santos

Siglas dos conjuntos documentais e séries consultadas:

CDVM: Conjunto documental doado por Virgínia Motta

SCRBC: Série Centro de Restauração de Bens Culturais

INÁCIO, Jair Afonso. *Carta a Edson Motta*, Bruxelas, 13 de junho de 1961. CDVM

_____. *Carta a Edson Motta*, Bruxelas, 1 de agosto de 1961. CDVM

MOTTA, Edson. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 6 outubro de 1945. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 26 de novembro de 1945. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Swarthmore, 11 de janeiro de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 1 de março de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 20 de março de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 11 de abril de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 6 de maio de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 27 de julho de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 26 de agosto de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 13 de setembro de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 12 de outubro de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Cambridge, 13 de dezembro de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Caracas, 19 de março de 1947. SCRBC

_____. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1956. SCRBC

_____. *Diário de Viagem* (México, República Dominicana) 1973. [Conjunto documental doado por Virgínia Motta]. SCRBC

RESCALA, Amado. *Carta a Edson Motta*. Rio de Janeiro, 26 de março de 1961. CDVM

2 Fontes Impressas

2.1 Documentos

Arquivo Arcebispado, Córdoba

COSTA Méndez en Brasil. *Los Principios*, Córdoba, 23 ene. 1968, p. 4.

PROYECTAN las obras. *Los Principios*, Córdoba, 18 jun. 1961.

Arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro

Siglas dos conjuntos documentais e séries consultadas:

CDVM: Conjunto documental doado por Virgínia Motta

SATA: Série Arquivo Técnico Administrativo

SCRBC: Série Centro de Restauração de Bens Culturais

SP: Série Personalidades

SAI: Série Assuntos Internacionais

A EXPOSIÇÃO de trabalhos de Edson Motta. *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, 15 ago. 1943. CDVM

AGITA-SE a mocidade artística do Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 1, 10 abr. 1933. CDVM

A PERSONALIDADE de Edson Motta. *A Gazeta*, Vitória, 19 dez. 1944. CDVM

A PINTURA de Edson Motta. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, p. 15, 24 set. 1942. CDVM

AÑO DEL turismo en las Américas. 1972.

ANDRADE, R. M. F. *Carta a William Berrien*, 21 de janeiro de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Edson Motta*, 3 de novembro de 1945. SCRBC

_____. *Carta a Edson Motta*, 17 de junho de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Edson Motta*, 17 de setembro de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Edson Motta*, 18 de dezembro de 1946. SCRBC

_____. *Carta a Germano Coelho*, 20 de agosto de 1962. SATA

_____. *Carta a John Harrison*, 14 de maio de 1962. SATA

_____. *Carta a Mr. Compton*, 19 de outubro de 1962. SATA

_____. *Pedido a Gustavo Capanema*, 24 outubro de 1945. SCRBC

AVENTURA e mistério numa igreja que ressurge do tempo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 7 fev. 1965. Suplemento Dominical, p. 1. CDVM

BIOGRAFIA de Edson Motta. S.D. SP

BRASIL terá um centro internacional de restauro de obras de arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 14, jun. 1972. CDVM

BRASIL- BOLÍVIA. Convênio de Intercâmbio Cultural. Rio de Janeiro, 20 de junho de 1939. SCRBC

BUCK, Richard. *Carta a Edson Motta*, Oberlin, May 12th, 1970. CDVM

CONSELHO CONSULTIVO DO SPHAN. Rio de Janeiro: Arquivo Noronha Santos. *Ata da Sessão Inaugural realizada no dia 10 de maio de 1938*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=17196&retorno=paginaIphan/>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

_____. Rio de Janeiro: Arquivo Noronha Santos. *Ata da 2ª. Sessão Ordinária realizada no dia 14 de junho de 1938*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=17196&retorno=paginaIphan/>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

_____. Rio de Janeiro: Arquivo Noronha Santos. *Ata da 3ª. Sessão Ordinária realizada no dia 7 de julho de 1938*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=17196&retorno=paginaIphan/>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

_____. Rio de Janeiro: Arquivo Noronha Santos. *Ata da 4ª. Sessão Ordinária realizada no dia 10 de agosto de 1938*. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=17196&retorno=paginaIphan/>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

COREMANS, Paul. Brasil. La préservation du patrimoine culturel. Paris: UNESCO, 1964. SP

DECLARAÇÕES de George Biddle a nossa reportagem: Edson Motta é inegavelmente a maior autoridade brasileira na técnica do afresco. *Movimento*, 1942. CDVM

DEFENDER patrimonio cultural pide Dr. Motta A L. América. Lima (PE.). SP

DPHAN, 5 de fevereiro de 1968. SCRBC

DIARIO OFICIAL DA UNIÃO, 25 de setembro de 1945, p. 15. SCRBC

DOMÍNGUEZ COMPANY, Francisco. *Carta a Renato Soeiro*. Washington, 29 mai.1973. SCRBC

EDSON MOTTA, s.d. SCRBC

EXPOSIÇÃO de Motivos de S. Excia. Governador Roberto Figueira Santos e do Magnífico Reitor Augusto Mascarenhas, justificando a criação do Centro de Recuperação de Bens Móveis da Cidade de Salvador, Bahia, 12 de maio de 1977.

FUNDAÇÃO ROCKEFELLER. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 13 de novembro de 1962. SATA

GALVÃO, Alfredo. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1968. SCRBC

GRIECO, Francisco de Assis. *Carta a Edson Motta*, 20 de julho de 1976. SCRBC

HARRISON, John. *Carta a Edson Motta*, New York, jul. 31, 1958. CDVM

INFORME sobre os trabalhos realizados no convento da Penha, em Vila Velha, Estado do Espírito Santo. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1945. SCRBC

JAIR, um homem só luta pelo patrimônio histórico do País. *O globo*. Rio de Janeiro, 20 de abril de 1973. SCRBC

INAH, Proyecto de plan de operaciones (docente y financeiro). Año Fiscal 1973/74. SAI

LA FALTA de técnicos es un grave problema para la restauración. *La República*, Caracas, 8 jul. 1969. SP

LACRET, José B. *Carta a Renato Soeiro*. Washington, 19 de julho de 1973. SAI

LOS RESTAURADORES una necesidad de la época. *Los Principios*, Córdoba, 20 oct. 1969, p. 36. SP
MEC vai filmar nossos documentos. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 13 mai. 1962. SATA

MERCADOS para o desenvolvimento do turismo latino-americano. Documento apresentado pela delegação do Brasil. PRIMEIRO CONGRESSO INTERAMERICANO DE TURISMO, 1972, Rio de Janeiro. SAI

MOTTA, Edson. *Carta a Eraldo Tinoco de Melo*. Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1975. SCRBC

_____. *Carta a Paul Coremans*, Rio de Janeiro, 9 de julho de 1960. CDVM

_____. *Proposta para reiniciar os trabalhos de restauração das pinturas artísticas que se encontram nas dependências da Casa da Marquesa de Santos*, 11 de junho de 1968. CDVM

_____. Relatório de viagem, Lisboa, 21 de setembro de 1940. SCRBC

_____. *Relatório sobre as condições de conservação e o plano proposto para a restauração das obras de arte pertencentes aos monumentos afetados pelo terremoto de 1970, que atingiu a cidade de Trujillo, Peru*, 1972. CDVM

MUSEU IMPERIAL. *Carta a Ondina Romano*. Petrópolis, 22 de maio de 1961. CDVM

NÚCLEO Bernardelli. O ato inaugural- Impressões de uma visita. *Flamma*, Rio de Janeiro, 9 junho de 1931. CDVM

O CURSO artístico de Edson Motta na S. B. A. “Antonio Parreiras”. *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, s.d. Suplemento. CDVM

OFÍCIO N. 17/79, 25 de abril de 1979. SCRBC

PACHECO, João. *Carta a Edson Motta*, 22 de abril de 1964. CDVM

PADILHA VIDAL, Paulo. *Carta ao Senhor Galo Plaza* (Secretário Geral da OEA), Washington, 8 de janeiro de 1975. SCRBC

PAINE, *Carta a Jair Afonso Inácio*, New York, 22 de abril de 1961. CDVM

PALM, Erwin W. Memoria informativa relativa a los documentos históricos de la República Dominicana, s.d. SAI

PARECER sobre a conveniência da participação do Brasil nas atividades do Centro de Churubusco - México. 14 de maio de 1973. SCRBC

PATRIMÔNIO artístico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 22 set. 1970. SCRBC

PINTURA de Portinari é restaurada com técnica original de Edson Motta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 43, 13 abr. 1970. CDVM

PINTURAS de 1713 estão sendo restauradas em Sabará. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jul. 1963. 5^a. Seção, p.1. CDVM

PLANILHA, s.d. CDVM

PLANO básico de desenvolvimento científico e tecnológico (1973-1974). SCRBC

PROCESSO N. 18.228/45, 13 de setembro de 1945. [Conjunto documental doado por Virgínia Motta]. CDVM

PROGRAMA Inicial da Reforma do Setor de Conservação e Restauração de Obras de Arte do IPHAN, 18 de janeiro de 1972. SCRBC

RECONQUISTA de uma obra de arte II. *Estado de Minas*, Suplemento Dominical. Belo Horizonte, p. 1, 31 de janeiro de 1965. CDVM

RELATÓRIO sobre as atividades do Laboratório da Biblioteca 1948-50, 11 de novembro de 1950. SCRBC

RESTAURAÇÃO, s.d. SCRBC

RESUMO das decisões tomadas nas reuniões convocadas pelo Diretor Geral, Rodrigo Mello Franco de Andrade, realizadas na sede do DPHAN nos dias 3, 4 e 5 de dezembro de 1962, com o fim especial de estabelecer normas e planos para ordenação dos trabalhos de recuperação de obras de arte. SCRBC

SATURNINO de BRITO, Fernando. Relatório sobre a visita que fizemos a Pernambuco, Paraíba e Rio grande do Norte. Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1953. SATA

U.S. SHIRKS responsibility in caring for Works of art. 1958. CDVM

VIAGEM de estudos aos Estados Unidos, s.d. SCRBC

Arquivo da DNA, Córdoba

BUSCHIAZZO, Mario J. *Carta a Leonidas de Vedia*. Buenos Aires, 17 de setembro de 1967.

FERRER, Ignacio P. *Memoria descriptiva y Presupuesto*, 19 de noviembre de 1965.

_____. *Memoria descriptiva y Presupuesto*, 20 de mayo de 1968.

_____. *Memoria descriptiva y Presupuesto*, 24 de agosto de 1970.

INFANTE, Victor Manuel. *Carta a Ignacio P. Ferrer*, Córdoba, maio de 1961.

SE TRABAJA sin pausa en la restauración de la Iglesia de la Compañía de Jesús. *Los Principios*, Córdoba, p. 1, 25 ene. 1968

Arquivo Estela Rodríguez Cubero, Asunción

FUNCIONARIO de Brasil de Visita en Obras Públicas. *La Tribuna*, Asunción, 25 ene. 1967.

MISIÓN CULTURAL BRASILEÑA. *Catálogo Exposición de Obras de Arte Restauradas por Estela Rodríguez Cubero*, Asunción, 1971.

QUEDO instalado Departamento Histórico y Artístico Nacional. *Patria*, Asunción, 21 ene. 1967.

Arquivo Sindicato de Prensa, Córdoba

UN TRABAJO que llevará años y paciencia. *Diario Córdoba*, Córdoba, 7 set. 1967.

Harvard Art Museums Archive, Boston

BERRIEN, William. *Carta a Agnes*. Cambridge, 1 de outubro de 1945.

_____. *Carta a Arthur Pope*. Cambridge, 4 de outubro de 1945.

DEPARTMENT OF CONSERVATION. *An introductory reading list in the Field of museum conservation*. Cambridge, 8 de outubro de 1945.

MOTTA, Edson. *Carta a Arthur Pope*. Cambridge, 20 de dezembro de 1946.

POPE, Arthur. *Carta a William Berrien*, Cambridge, 9 de outubro de 1945.

Arquivo da UNESCO

UNESCO. Report of the Second Meeting of the Joint UNESCO - OAS Committee. 66/ EX40. 10-11 Oct., 1962.

_____. Report of the First Meeting of the Joint UNESCO - OAS Committee. 63/ EX19. 12 Aug. 1963.

_____. Report of the Third Meeting of the Joint UNESCO - OAS Committee. 85/EX28. 17-19 Dec. 1969.

_____. Informe de la Sexta Reunión de la Comisión Mixta UNESCO - OEA. 104 EX/43. 1-3 jun. 1977.

_____. Review of the work of the United Nations System of organizations and the planning and coordination. UN-ECOSOC /5148. 25 may 1972.

Hemeroteca digital Biblioteca Nacional:

MONUMENTO, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1 jan. 1941, p. 2

2.2 Leis, Decretos e Publicações Oficiais

Ano 1937:

BRASIL. Lei n. 378 de 13 de janeiro de 1937a. Disponível em: <<http://www.portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=225/>>. Acesso em: 10 dez. 2012.

_____. Decreto-Lei n. 25 de 30 de novembro de 1937b. Disponível em: <<http://www.portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=284/>>. Acesso em: 10 dez. 2012.

Ano 1945:

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO, 28 de novembro de 1945, p. 13. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2577944/pg-9-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-28-11-1945/pdfView/>>. Acesso em: 12 out. 2013.

Ano 1960:

BRASIL. Lei 3780 de 12 de julho de 1960. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L3780.htm/>. Acesso em: 15 ago. 2011.

Ano 1964:

BRASIL. Portaria N. 9 de 20 de fevereiro de 1964/ Ministério da Educação e Cultura. SCRBC. ANS.

Ano 1968:

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO, 7 de maio de 1968, p. 13. SCRBC. ANS.

2.3 Acordos e Documentos Nacionais e Internacionais

Ano 1948:

OEA. *Carta da Organização dos Estados Americanos*, 1948. Disponível em: http://www.oas.org/dil/port/tratados_A-41_Carta_da_Organiza%C3%A7%C3%A3o_dos_Estados_Americanos.htm. Acesso em: 9 jan. 2011.

Ano 1954:

UNESCO. Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado. 1954. Disponível em: < http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html/>. Acesso em: 12 out. 2013.

Ano 1964:

BRASIL-UNESCO. Acordo Básico de Assistência Técnica. Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1964. Disponível em: <http://www.pnud.org.br/pnud/arquivos/PNUDe seusObjetivos_acordodeassisttenica.pdf/>. Acesso em: 15 ago. 2013.

Ano 1967:

DECLARACIÓN de los Presidentes de América. Punta del Este, 12 al 14 de abril de 1967. Disponível em: <<http://www.summit-americas.org/declaración%20presidentes-1967-span,htm/>>. Acesso em: 21 ago. 2013.

NORMAS de Quito, 1967. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=4677>>. Acesso em: 9 jan. 2013.

Ano 1970:

COMPROMISSO de Brasília. 1970. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=240/>. Acesso em: 15 ago. 2013.

2.4 Outras Fontes

A ARTE brasileira na Exposição de Paris. *A Noite*, p. 5, 6 mai 1937.

A DINASTÍA ERNANI. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 36, 14 ago. 1976.

ABRAMO, Lívio. Paraguai. In: VI BIENAL DE SÃO PAULO, 1961, São Paulo. *Catálogo Geral*. São Paulo: MAM, 1961. P. 306-313.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. A defesa do patrimônio histórico e artístico dos brasileiros (1936c). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró Memória. Rio de Janeiro, 1987. p. 24-25.

_____. A Pintura Colonial em Minas Gerais (1978). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Coletânea de textos sobre artes e letras. Ministério da Cultura, Fundação Nacional, Pró Memória; Rio de Janeiro, 1986. p. 182- 202.

_____. Aleijadinho na paz das serranias guarda-se o tesouro do gênio barroco (1963). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Coletânea de textos sobre artes e letras. Ministério da Cultura, Fundação Nacional, Pró Memória; Rio de Janeiro, 1986. p. 146-149.

_____. Ao receber o título de Doutor Honoris Causa pela UFMG (1961). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró Memória. Rio de Janeiro, 1987. p. 169-172.

_____. Apresentação (1968a). In: MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 13-16.

_____. As Obras de Restauração em Benefício da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (1943). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró Memória. Rio de Janeiro, 1987. p. 103- 106.

_____. As obras do Aleijadinho para a fazenda da Jaguará (1947). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Coletânea de textos sobre artes e letras. Ministério da Cultura, Fundação Nacional, Pró Memória; Rio de Janeiro, 1986. p. 128- 130.

_____. *Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos*. México DF: Instituto Pan-americano de Geografia e História, 1952.

_____. Conservación de lugares urbanos. *Museos y Monumentos*. La conservación de los bienes culturales, Lausana, n. XI, p. 165-180, 1969a.

_____. Data do nascimento do Aleijadinho e fontes de sua obra (1964a). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Coletânea de textos sobre artes e letras. Ministério da Cultura, Fundação Nacional, Pró Memória; Rio de Janeiro, 1986. p. 170-172.

_____. El sistema de protección del Patrimonio de Arte y de Historia en el Brasil. *Boletín de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, n.4, 1941.

_____. Morro Grande (1947). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Coletânea de textos sobre artes e letras. Ministério da Cultura, Fundação Nacional, Pró Memória; Rio de Janeiro, 1986. p. 130-131.

_____. Na casa onde se defende a nossa história. Uma visita ao serviço do patrimônio histórico e artístico nacional (1940). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró Memória. Rio de Janeiro, 1987. p. 36- 37.

_____. O Aleijadinho imaginário (1948). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: MINC/SPHAN/ Pró-Memória, 1986.p. 134-135.

_____. O Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1939a). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró Memória. Rio de Janeiro, 1987. p. 49-55.

_____. O Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1964b). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Ministério da Cultura,

Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró Memória. Rio de Janeiro, 1987. p. 56-66.

_____. Obras recentemente atribuídas ao Aleijadinho (1948). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Coletânea de textos sobre artes e letras. Ministério da Cultura, Fundação Nacional, Pró Memória; Rio de Janeiro, 1986. p. 132-134.

_____. Os arquitetos no congresso de museus (1956). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró Memória. Rio de Janeiro, 1987. p. 156-158.

_____. Palestra proferida por Rodrigo M. F. de Andrade em Ouro Preto a 1 de julho de 1969. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 11-26, 1968.

_____. Possuímos joias de arte e monumentos que chamam a atenção de técnicos mundiais (1939b). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró Memória. Rio de Janeiro, 1987. p. 27-30.

_____. Prefácio (1958). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró Memória. Rio de Janeiro, 1987. p. 112-117

_____. *Programa*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 3-4, 1937.

_____. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró Memória. Rio de Janeiro, 1987.

_____. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: MINC/SPHAN/ Pró-Memória, 1986.

_____. Zelar pelo Patrimônio é obrigação constitucional (1958). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró Memória. Rio de Janeiro, 1987. p. 39-41).

BATISTA, Nair. Pintores do Rio de Janeiro Colonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 103-122, 1939.

BRETAS, Rodrigo. *Antônio Francisco Lisboa: O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: DPHAN, 1951.

BUSCHIAZZO, Mario J. In: *Boletín de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, n. 2, 1939, p. 410- 411.

CARTAS dos leitores. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1970. 1ra. Seção, p. 2

COREMANS, Paul. Organización de un servicio nacional de preservación de los bienes culturales. *Museos y Monumentos*. La conservación de los bienes culturales, Lausana, n. XI, p. 77-85, 1969.

COSTA, Lucio. Arquitetura Jesuítica no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 9- 104, 1941.

_____. Notas sobre a evolução do Mobiliário Luso-Brasileiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 149-162, 1939.

_____. Nota. In: COSTA, Lygia Martins. Inovação de Antônio Francisco Lisboa na estruturação arquitetônica dos retábulos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 223-236, 1978.

COSTA, Lygia Martins. A defesa do patrimônio cultural móvel (1980). In: MONTEIRO DE BARROS, Clara Emília. *De museologia, arte e políticas de patrimônio*. Lygia Martins Costa. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2002. p. 289- 316.

_____. Bens integrados - conceituação e exemplos (1981). In: MONTEIRO DE BARROS, Clara Emília (org.). *De museologia, arte e políticas de patrimônio*. Lygia Martins Costa. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2002. p. 317- 320.

_____. Criação de Museus Regionais (1971). In: MONTEIRO DE BARROS, Clara Emília (org.). *De museologia, arte e políticas de patrimônio*. Lygia Martins Costa. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2002. p. 25- 36.

_____. De museus, museologia e museólogos (1982). In: MONTEIRO DE BARROS, Clara Emília (org.). *De museologia, arte e políticas de patrimônio*. Lygia Martins Costa. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2002. p. 61- 68.

_____. Dois Vieira Lusitano em S. João del Rei?. In: MONTEIRO DE BARROS, Clara Emília. *De museologia, arte e políticas de patrimônio*. Lygia Martins Costa. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2002. p. 339- 344.

_____. O Aleijadinho da capela-mor do Carmo, Ouro Preto (1991). In: MONTEIRO DE BARROS, Clara Emília (org.). *De museologia, arte e políticas de patrimônio*. Lygia Martins Costa. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2002. p. 211- 216.

_____. Pedido de saída do país. Rubens - sagrada família, óleo/tela - 148 x 115 cm - Espólio Conde Matarazzo (Parecer, 1989). In: MONTEIRO DE BARROS, Clara Emília (org.). *De museologia, arte e políticas de patrimônio*. Lygia Martins Costa. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2002. p. 335- 337.

DAIFUKU, Hiroshi. La importancia de los bienes culturales. *Museos y Monumentos*. La conservación de los bienes culturales, Lausana, n. XI, p. 21-30, 1969.

DUARTE, Paulo. La protección del patrimonio histórico y artístico nacional. *Boletín de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, n.2, p. 25-36, 1939.

DIAS, Hélcia. O mobiliário dos inconfidentes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 163-172, 1939.

DOMÍNGUEZ, Ramiro. Barroco Missioneiro, Exposição organizada pela Bienal de São Paulo em colaboração com a Missão Cultural Brasileira, Assunção. In: VI BIENAL DE SÃO PAULO, 1961, São Paulo. *Catálogo Geral*. São Paulo: MAM, 1961. P. 306-313.

EXPOSIÇÃO de desenho na galeria Prestes Maia. *Diário de São Paulo*, 8 de ago. 1941.

EXPRESSAS. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 out. 1972, caderno 1, p. 4

HANKE, Lewis. The development of Latin-American Studies in the United States, 1939- 1945. *The Americas*, Washington DC, vol. 4, n. 1, p. 32-64, jul. 1947.

INAUGURADA a exposição de desenhos e guaches promovida pelo DEIEP. *Folha da Noite*, São Paulo, p. 2, 7 ago. 1941.

JOAQUIM Figueira. *Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 3, 15 fev. 1944

JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 63-102, 1939.

LEVENE, Ricardo. In: . *Boletín de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, n. 4, 1942, p. 32)

LEVY, Hanna. A pintura colonial no Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 7-77, 1942.

_____. *Valor artístico e valor histórico: importante problema da história da arte. A pintura colonial no Rio de Janeiro. Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 181-192, 1940.

MARTINS, Judith. Subsídios acerca de Manoel Francisco Lisboa. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 113-137, 1961.

MOTTA, Edson. *Restauração de pinturas em descolamento*. Rio de Janeiro : Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1969.

MOTTA, Edson & SALGADO, Maria Luiza Guimarães. *Restauração de pintura: aplicação de encáustica*. Rio de Janeiro: DPHAN, 1973.

OEA. *Restauração de bens moveis: técnicas empregadas no São Bento*. Washington: Secretaria Geral da Organização dos Estados Americanos, 1969.

O LEILOEIRO desfaz confusão: Não está vendendo telas falsas. *O Globo*. Rio de Janeiro, 6 jun. 1963.

PERITO sustenta: - Quadros de Di não são falsificados. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 12. 31 dez. 1976.

PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2004.

REIS, José de Souza. *Evidência dos Monumentos históricos*. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 16, 1968. P. 313-315.

REGRA três, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 2, 14 ago 1973.

SALÃO de 1904. O Prêmio de Viagem. *A Notícia*. Rio de Janeiro, p. 3, 14-15 set. 1904.

SILVA NIGRA, Clemente. Os dois grandes lampadários do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 285-297, 1941.

_____. A prataria seiscentista do mosteiro de São Bento. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 241-276, 1942.

UMA CERTA “expertise”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1969. 2da. Seção, p. 6

UMA CERTA expertise (II). *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1969. 2da. Seção, p. 4

2.5 Fontes Iconográficas

<<http://www.iepha.mg.gov.br/banco-de-noticias/976-iephamg-40-anos-na-protecao-do-patrimonio-cultural-mineiro>>. Acesso em: 01 out. 2014.

<<http://www.restauraciondeobrasdearte.zoomblog.com/cat/0>>. Acesso em: 12 out. 2014.

ARQUIVO Padre Grenon. Córdoba.

BEWER, Francesca G. A laboratory for Art. Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950. Cambridge: Harvard's Art Museum, 2010.

CONJUNTO DOCUMENTAL VIRGÍNIA MOTTA, Arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro. CDVM. ANS.

CORRIÓ serio perigo la Iglesia de la Compañía de Jesús. Los Principios, Córdoba, p. 6, 17 mar. 1961.

COSTA, Lygia Martins. A defesa do patrimônio cultural móvel (1980). In: MONTEIRO DE BARROS, Clara Emília. De museologia, arte e políticas de patrimônio. Lygia Martins Costa. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2002. p. 289- 316.

CUANTIOSAS perdidas causó un incendio en la Compañía de Jesús. Los Principios, Córdoba, p. 6, 17 mar. 1961.

DEFENDER patrimonio cultural pide Dr. Motta A L. América. Lima (PE.). SP. ANS.

FOLHA DE SÃO PAULO. Não teve missa, depois te conto. São Paulo, 16 nov. 2014. Ilustríssima, p. 7.

GÓMEZ, José Luís. Comportamiento estructural de la Iglesia de la Compañía de Jesús. Córdoba (AR.): [s.n.], 2003. 1 CD-ROM.

LA FALTA de técnicos es un grave problema para la restauración. La República, Caracas, 8 jul. 1969. SP

LASCANO GONZÁLEZ, Antonio. Monumentos coloniales de Córdoba Colonial. Córdoba (AR.): Era, 1986.

LOS RESTAURADORES una necesidad de la época. Los Principios, Córdoba, 20 oct. 1969, p. 36. SP

MACHADO, Lourival Gomes. Reconquista de Congonhas. In: MACHADO, Lourival Gomes. Barroco Mineiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MOTTA, Edson & SALGADO, Maria Luiza Guimarães. Restauração de pintura: aplicação de encáustica. Rio de Janeiro: DPHAN, 1973.

NUEVO PLAN para revalorizar el área central. La Voz del Interior, Córdoba, p. 13, 30 dic. 2007.

OEA. Restauração de bens moveis: técnicas empregadas no São Bento. Washington: Secretaria Geral da Organização dos Estados Americanos, 1969.

PERITO sustenta: - Quadros de Di não são falsificados. O Globo, Rio de Janeiro, p. 12. 31 dez. 1976.

PESSÔA, José (org.). Lucio Costa: Documentos de Trabalho. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2004.

PINTURAS de 1713 estão sendo restauradas em Sabará. Estado de Minas, Belo Horizonte, 29 jul. 1963. 5^a. Seção, p.1. CDVM

REIS FILHO, Nestor Goulart. Robert Smith e o Brasil. Vol. 1. Brasília DF: IPHAN, 2012.

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 1, ano 1, 1937.

SE TRABAJA sin pausa en la restauración de la Iglesia de la Compañía de Jesús. Los Principios, Córdoba, p. 1, 25 ene. 1968

SÉRIE ARQUIVO TÉCNICO ADMINISTRATIVO, Arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro. SATA. ANS.

SÉRIE ASSUNTOS INTERNACIONAIS, Arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro. SAI. ANS.

SÉRIE CENTRO DE RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS, Arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro. SCRBC. ANS.

SÉRIE PERSONALIDADES, Arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro. SP. ANS.

UNA paraguaya bajo la dirección de Edson Motta. La Tribuna, Asunción, 30 dic. 1964.

URIBARREN, María Sabina.

XAVIER, Ana Maria & MAGNANI, Luis Antônio. Caminhos do Patrimônio Cultural. 3 roteiros em São Paulo. São Paulo: Via das Artes, 2010.

3 Referências Bibliográficas

AROSKIND, Ricardo. El país del desarrollo posible. In: JAMES, Daniel (dirección de tomo). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955- 1976)*. 2da. Ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007, p. 63-116. (Nueva Historia Argentina, t. IX).

BAILÃO, Ana. As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica. *Ge-Conservación*. N. 2, p. 45-63, 2011.

BERENFELD, Celina Contreras de. The impact of Brandi's restoration theory in the United States with focus on George Stout. In: BASILE, Giuseppe (org.). *Cesare Brandi oggi Prime ricognizioni*. Saounara: Il Prato, 2008.

BEWER, Francesca G. *A laboratory for Art*. Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950. Cambridge: Harvard's Art Museum, 2010.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO (6. 1961 São Paulo). VI Bienal de São Paulo.

BOURDETTE, Eleine. Pancetti e o Núcleo Bernardelli. In: SEMINÁRIO 180 ANOS DE ESCOLA DE BELAS-ARTES, 1996, Rio de Janeiro. *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p. 407-414.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Esboço de auto-análise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRENER, Jayme. Trinta anos de não alinhados. *Lua Nova*: Revista de Cultura e Política, São Paulo, vol. 3 n. 3, Mar. 1987.

CASTRO, Arnaldo Nunes de. *A trajetória histórica da conservação-restauração de acervos em papel no Brasil*. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

CENTROS de conservación y restauración de bienes muebles en América Latina y el Caribe. PNUD-UNESCO, 1987.

CERAVOLO, Suely Moraes. Cultura baiana em exposição: José Antonio do Prado Valadares “Um homem de museu”. In: III ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2007. Salvador: ENECULT, 2007. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/SuelyMoraesCarvalho.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2012.

CERVO, Luis Amado. *Relações Internacionais da América Latina: Velhos e novos paradigmas*. Brasília: IBRI/IPRI/ Fundação Alexandre de Gusmão, 2001.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Edições UFRJ, 2009.

CORSINO, Célia Maria. Apresentação. O patrimônio de Lygia Martins Costa. In: MONTEIRO DE BARROS, Clara Emília (org.). *De museologia, arte e políticas de patrimônio*. Lygia Martins Costa. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2002. p. 9-11.

CRUZ, Henrique de Vasconcelos. *Era uma vez, há 60 anos atrás...: O Brasil e a criação do Conselho Internacional de museus*. 2008. Disponível em: <http://www.academia.edu/3519747/Era_uma_vez_h%C3%A1_60_anos_atr%C3%A1s..._O_Brasil_e_a_cria%C3%A7%C3%A3o_do_Conselho_Internacional_de_Museus/>. Acesso em: 25 ago. 2014.

DE MACEDO, Fabio. *Núcleo Bernardelli: Una Enseñanza Artística Liberadora en la Construcción del Arte Moderno en Brasil*. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/nucleo_bernardelli.htm/>. Acesso em: 15 ago. 2013.

DULCI, Tereza Maria Spyer. *As Conferencias Pan-americanas: identidades, união aduaneira e arbitragem (1889-1928)*. Dissertação de Mestrado defendida em 2008 na FFLCH-USP.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985. São Paulo: Editora Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo*. Trajetória Política Federal de Preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/Minc/IPHAN, 2005.

_____. A Noção de Referência Cultural nos Trabalhos de Inventário. In: MOTTA, Lia & SILVA, Maria Beatriz Resende (orgs.). *Inventários de Identificação: um panorama da experiência brasileira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.

GONZÁLEZ, Ariosto D. Protección de la riqueza histórica, artística y de las bellezas naturales. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, n. XXVIII, p. 354-371, 1957.

GONZALEZ- VARAS, Ignacio. *Conservación de bienes culturales*. Teoría, historia, principios y normas. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2008.

GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: Architecture New and old, 1652-1943*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

IPGH.. *Reunión Extraordinaria del IPGH*. Publicación 81. México D. F., 1946.

KRONFUSS, Johannes. *Arquitectura colonial en la Argentina*. Córdoba (AR.): Ediciones Nuevo Siglo, 1998.

LASCANO GONZÁLEZ, Antonio. *Monumentos coloniales de Córdoba Colonial*. Córdoba (AR.): Era, 1986.

LEAL, Claudia Feierabend Baeta. As missões da UNESCO no Brasil: Michel Parent. In: XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2009, Fortaleza. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética*. Fortaleza: ANPUH, 2009a. Disponível em: <http://www.anpuh.org/anais/?p=16466/>. Acesso em: 13 fev. 2013.

_____. As missões da UNESCO no Brasil: Paul Coremans. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2011, São Paulo. *Anais eletrônico do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo:

ANPUH, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=775. Acesso em: 13 fev. 2013.

_____. Recorte da História Social das Missões da UNESCO no Brasil, 1964- 1979. 2009b. Disponível em: <http://www.portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1540/>> Acesso em: 13 fev. 2013.

LIGA das Nações. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CentenarioIndependencia/LigaDasNacoes/>>. Acesso em: 18 jan. 2014.

LOURENÇO, Maria Cecília Franca. *Operários da Modernidade*. São Paulo HUCITEC/EDUSP, 1995.

LUZ, Ângela Ancora da. O Salão Nacional de Arte Moderna e a Escola Nacional de Belas-Artes. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos de Escola de Belas-Artes*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes- UFRJ, 2001- 2002. p. 195-206.

MACHADO, Lourival Gomes. Reconquista de Congonhas. In: MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MALAFAIA, Wolney Viana. *Imagens do Brasil: O Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. 2012. Tese (Doutorado)- Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, 2003.

MARÍN, María Eugenia & MÉNDEZ, Dora. Una reflexión sobre “La noción de pátina y la limpieza de las pinturas”, de Paul Philippot. *Intervención*, México, v. 4, n. 7, ene-jun, 2013.

MARINHO, Maria Gabriela S. M. C. *Norte-americanos no Brasil: uma história da Fundação Rockefeller na Universidade de São Paulo, 1934-1952*. Campinas: Editora Autores, 2001.

MONCIATTI, Alessio. *Alle origini dell'arte nostra*. La mostra Giottesca del 1937 a Firenze. Firenze: Il Saggiatore, 2010.

MICELLI, Sérgio (Org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo, SP: Difel, 1984.

_____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli**: arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.

MOTTA, Lia & SILVA, Maria Beatriz Resende (Orgs.). *Inventários de Identificação*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. *Hanna Levy no Sphan: História da Arte e Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=3853>. Acesso em: 15 ago. 2014.

NEPOMUCENO, Margarida. *Lívio Abramo en Paraguay*. Entretejiendo Culturas. Asunción: Editorial Don Bosco, 2013.

O ATELÊ de restauração de Marilka Mendes. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=2402/>>. Acesso em: 12 out. 2011.

PERNAUT, Carlos. La formación para la conservación del patrimonio cultural en América Latina. In: 13th ICOMOS GENERAL ASSEMBLY AND SCIENTIFIC SYMPOSIUM. Estrategias relativas al patrimonio cultural mundial. La salvaguarda en un mundo globalizado. Principios, prácticas y perspectivas, 2002, Madrid. *Actas*. p. 287-289. Disponível em: <http://www.international.icomos.org/madrid2002/atas/287.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: FAPESP, 2011.

PRADO, Maria Lígia Coelho. Davi e Golias: as relações entre Brasil e Estados Unidos no século XX. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem Incompleta*. A experiência brasileira (1500-2000) A grande transação. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

PRADO, Maria Ligia & PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo Contexto, 2014.

RAMOS FILHO, Orlando. Restauração de Bens Móveis e Integrados: 40 anos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 154-157, 1987.

REPORTS OF THE ROCKEFELLER FOUNDATION (1933-1946). Disponível em: <<http://www.rockefellerfoundation.org/>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

RUHEMANN, Helmut. The impregnation and lining of paintings on a hot table. *Studies in Conservation*, Volume 2, p.73-76, 1953. Disponível em: <<https://www.iiconservation.org/node/67/>>. Acesso em: 10 set. 2013.

SANTOS, Paulo F. *Rodrigo Melo Franco de Andrade*. Sessão in memoriam no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 6 de agosto de 1969.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHARF, Cláudia P. *Le développement de la restauration au Brésil de 1937 a 1980: les approches contradictoires de la politique culturelle par rapport à la protection du patrimoine*. Universidade de Québec, 1997

SMITH, Robert C. Luso-brazilian art in latin american studies. In: WILDER, Elizabeth. *Studies in Latin American Art*. Washington: The American Council of Learned Societies, 1949.

THOMPSON, Analucia & PEREIRA FILHO, Hilário. Memória Oral e o IPHAN: Fontes, metodologias e reflexões no campo do Patrimônio Cultural. In: CHUVA, Márcia & NOGUEIRA, Gilberto Ramos (orgs.). *Patrimônio Cultural*. Políticas e perspectivas de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad Editora Lda./ FAPERJ, 2012.

TOTA, Antonio Pedro. *O Imperialismo sedutor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

URIBARREN, María Sabina. *A atuação da 'Comisión Nacional de Museos Monumentos y Lugares Históricos' da Argentina entre 1938 e 1946: sua intervenção no Conjunto Jesuítico da Igreja da Companhia de Jesus e da Residência dos Padres na Cidade de Córdoba*. Dissertação (Mestrado em História da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VENOSA, Sílvio de Salvo. *Direito Civil: Parte Geral*. São Paulo: Editora Atlas, 2013. 13ª Edição.

4 Entrevistas

Projeto Memória Oral

THOMPSON, Analucia (Org.). *Entrevista com Judith Martins*. Memórias do Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/COPEDOC, 2009.

_____. (Org.). *Entrevista com Augusto da Silva Telles*. Memórias do Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/COPEDOC, 2010.

MORAES, Rubens Borba de. SPHAN/Memória Oral/Ministério da Cultura/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória. Rio de Janeiro, 1987.

REIS, José de Souza Reis. SPHAN/Memória Oral/Ministério da Cultura/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória. Rio de Janeiro, 1982.

RESCALA, João José. SPHAN/Memória Oral/Ministério da Cultura/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória. Rio de Janeiro, 1988.

Entrevistas realizadas por María Sabina Uribarren

GUTIÉRREZ, Ramón. Entrevista dada a M. Sabina Uribarren, em outubro de 2014.

COSTA, Lygia Martins. Entrevista dada a M. Sabina Uribarren, em maio de 2014.

MÉNDEZ, Marilka. Entrevista dada a M. Sabina Uribarren, em fevereiro de 2009.

MOTTA, Edson Junior. Entrevista dada a M. Sabina Uribarren em dezembro de 2011.

ORTIZ QUIRÓS, José Marcos. Entrevista dada a M. Sabina Uribarren, em outubro de 2013.

RODRÍGUEZ CUBERO, Estela. Entrevista dada a M. Sabina Uribarren, em outubro de 2011.

Informações derivadas de solicitações realizadas por e-mail

KÜHL, Beatriz. Maio 2013 e Janeiro 2015.

MOTTA, Edson Junior. 5 de outubro de 2014.

MOTTA, Lia. 23 de abril de 2012.

SALAZAR MORALES, Teófilo. Julho de 2014.

TEIXEIRA LEITE, José Eduardo. Março de 2009.

Informações derivadas de informações subministradas durante aulas de pós-graduação

FIALHO, Ana Leticia. Setembro - Novembro de 2014.

5 Bibliografia Consultada

ANDRADE, Carlos Drummond de. O simpático Berrien. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Amerix- Edit, 1944.

ANDRADE, Mario de. *Cartas de Trabalho*: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945). Rio de Janeiro: MINC/SPHAN/ Pró-Memória, 1981.

BERMAN, Edward. *The Ideology of Philanthropy: The Influence of the Carnegie, Ford, and Rockefeller Foundations on American Foreign Policy*. Albany: The State University of New York Press, 1986.

BOITO *Os Restauradores*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

CAMPOFIORITO, Quirino. *Marcha para o oeste*. [matéria localizada no arquivo de Virginia Motta].

CONSTANTINO, M. Uma das mais brilhantes expressões da pintura brasileira contemporânea. *Fon Fon*. Rio de Janeiro, 18 jun. 1932.

CONFERÊNCIAS e conferencistas. *A Tribuna*, Vitória, dez. 1944. [matéria localizada no arquivo de Virginia Motta].

DUARTE, Paulo. *Mario de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Livraria Editora Ltda., 1971.

FLORESCANO, Enrique. *El patrimonio cultural de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Robert C. Smith*. A investigação na História da Arte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

GARCIA, Tânia da Costa. *O “It verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 2004.

FIALHO, Ana Leticia. Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidades e desafios. In: QUEMIN, Alain & FIALHO, Ana Leticia. *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.

FLORESCANO, Enrique. *El patrimonio cultural de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

FOSDICK, Raymond Blaine. *Story of the Rockefeller Foundation*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1952

GOMES, Lindolfo. O tradicional sobrado do Juiz de Fora. *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, 17 out. 1943.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.

HARGREAVES, H. J. Tríptico inacabado. *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, 17 set. 1944.

Suplemento.

IPGH INSTITUTO PANAMERICANO DE GEOGRAFIA E HISTORIA. *Sexto informe del director del IPGH*, presentado ante la V asamblea verificada en Santiago de Chile, Del 16 al 27 de octubre de 1950. Publicación n. 110. México,D. F. 1950

_____. *Informe de la Cuarta asamblea general de 1948*. México, D. F. 1950

_____. *Informe quinquenal (1956-1961) del Secretario General Arq. Ignacio Marquina que se somete a la consideración de la VII Asamblea General*. Buenos Aires, 1-15 agosto de 1961.

KÜHL, Beatriz Mugayar. “*Os Restauradores*” e o Pensamento de Camillo Boito sobre restauração. In: BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

LOURENÇO, Maria Cecília Franca. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A História, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 34, p. 9-24, 1992.

_____. Identidade Cultural e Arqueologia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 33-36, 1984.

_____. Palestra. *Primeira Jornada CICOP Brasil*, São Paulo, set. 2007.

MOTTA, Edson. *O papel: problemas de conservação e restauração*. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1971.

MOTTA, Edson & SALGADO, Maria Luiza Guimarães. *Iniciação à pintura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil*. A penetração cultural americana. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

OROZCO, Eros. As avarias nas esculturas do período colonial de Minas Gerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 5, p. 179-266, 1941.

PAGE, Carlos. *La Manzana Jesuítica de la Ciudad de Córdoba*. Córdoba (AR.): Talleres Gráficos Eudecor, 1999.

REVISTA DE HISTORIA DE AMÉRICA. México: IPGH, n. 25. Jun. de 1948.

_____. México: IPGH, n. 31, Jun. de 1951.

_____. México: IPGH, n. 35-36, Ene.-dic. de 1953.

RICOEUR, Paul. *Ideologia e utopia*. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

RUSSELL- WOOD, A. J. R. Robert C. Smith: Investigador e Historiador. In: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Robert C. Smith. A investigação na História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

SIMIONI, Ana Paula C. Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation. *Perspective*. Le Brésil, n. 2, 2013.

WOHL, Hellmut. Robert Smith e a História da Arte nos Estados Unidos. In: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Robert C. Smith. A investigação na História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

5 Sites Consultados

<<http://www.Unesco.org>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

<<http://aber.org.br>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

<<http://www.acls.org>>. Acesso em: 14 out. 2014.

<<http://www.artmajeur.com/>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

<<http://www.associationdupatrimoineartistique.be/>>. Acesso em: 10 set. 2014.

<<http://www.bn.br/>>. Acesso em: set. 2013.

<<http://www.bn.br/>>. Acesso em: set. 2013.

<<http://www.bn.br/>>. Acesso em: set. 2013.

<<http://www.cnpq.br/web/guest/anos-70/>>. Acesso em: 01 out. 2014.

<<http://www.cpdoc.fgv.br/>>. Acesso em: 18 jan. 2014.

<<http://www.icom-cc.org>>. Acesso em: 8 dez. 2014.

<<http://www.iepha.mg.gov.br>>. Acesso em: 01 out. 2014.

<<http://www.inah.gob.mx/>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

<<http://www.international.icomos.org/>>. Acesso em: 3 jan. 2015.

<<http://www.macvirtual.usp.br>>. Acesso em: 6 jun. 2013.

<<http://www.museocaraffa.org.ar/>>. Acesso em: 27 nov. 2014.

<<http://www.pnud.org.br/>>. Acesso em: 20 set. 2013.

<<http://www.senado.gov.br>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

<<http://www.unesco.org/>>. Acesso em: 23 set. 2014.

Pesquisa realizada em Instituições

Argentina

Arquivos

Arquivo do Arcebisado – Córdoba.

Arquivo da *Dirección General de Arquitectura* – Córdoba.

Arquivo do Sindicato de Prensa – Córdoba.

Brasil

Arquivos

Arquivo Noronha Santos – IPHAN, Rio de Janeiro.

Bibliotecas

Biblioteca da FAU-USP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Biblioteca da FAU-Maranhão – Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Biblioteca da FFLCH-USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Biblioteca do IEB-USP – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo..

Biblioteca do MAE-USP – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Biblioteca do MP-USP – Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Anexo A - Biografias

ABRAMO, Lívio: Gravurista e artista plástico, chefe da seção de artes da Missão Cultural Brasileira no Paraguai desde começo da década de 1960. Na década de 1940 entrou em contato com o IPHAN através de sua participação em um concurso de desenho sobre patrimônio promovido pelo Distrito Paulista da Instituição. Incentivou a participação do Paraguai na 6^a. Bienal de São Paulo, através da exposição de uma importante série de esculturas e talhas barrocas.

BERRIEN, William: Americano, professor universitário de letras, incentivador dos cursos de português e espanhol nas universidades dos Estados Unidos durante as décadas de 1930 e 1945. Diretor adjunto do Setor de Humanidades da Fundação Rockefeller. Vários brasileiros contaram com seus auspícios para se formar nos Estados Unidos no marco da cooperação incentivada entre este país e as Américas durante a década de 1940.

BRITTO, Fernando Saturnino de: Arquiteto brasileiro, trabalhou com Oscar Niemayer e conhecia Roberto Burle Marx. Colaborou com o IPHAN durante as décadas de 1950 e 1960, tanto no Brasil quanto no Paraguai. Instalou-se neste último país na década de 1950 por motivos profissionais e pessoais.

BUCK, Richard: Começou suas atividades como assistente no FM em 1937 e em 1948 passou a ser conservador chefe. Assistiu Stout no *Gardner Museum* no final da década de 1930 e se retirou da instituição no começo da década de 1950. Em 1952 participou da instalação do primeiro laboratório regional de conservação do país em Oberlin, Ohio. No FM pesquisou sobre restauração e manutenção de madeiras. Foi um dos tutores de Motta em Harvard.

BURROUGHS, Alan: Graduado em Harvard (1920), foi historiador da arte e curador de pinturas no *Minneapolis Art Institute* (atualmente *Minneapolis Institut of Art*). Ingressou em 1925 no FM, onde se dedicou a aplicar radiografia (raios x) no estudo das pinturas até sua saída da instituição em 1947. A contribuição de Burroughs foi perceber o potencial da radiografia como ajuda para caracterizar os métodos de trabalho dos artistas e, conseqüentemente, a atribuição de autoria das mesmas.

BUSCHIAZZO, Mario: Arquiteto argentino, responsável da restauração de vários monumentos como arquiteto adstrito da Comissão Nacional de Museus e Monumentos Históricos da Argentina. Fundador do *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* da Universidade de Buenos Aires. Foi o principal contato com o Brasil, que permitiu o intercâmbio de Motta com aquele país.

COREMANS, Paul: Coremans era doutor em ciências pela Universidade Livre de Bruxelas, diretor do *Real Instituto do Patrimônio da Bélgica*, membro do ICOM, assim como consultor da UNESCO, e esteve visivelmente envolvido com a formação de conservadores-restauradores. Com a sua colaboração, também em 1958, seria estabelecido o Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauração dos Bens Culturais (ICCROM) em Roma, que contou com o apoio da UNESCO, do ICOM e do *Instituto Central de Restauo da Itália* (ICR). O Centro de Roma, como também era chamado o ICCROM, tinha o

objetivo de formar pessoal especializado em matéria de conservação e restauração do patrimônio cultural com bases científicas (UNESCO, 1969).

COSTA, Lúcio: (Toulon, França, 1902 - Rio de Janeiro, RJ, 1998) Arquiteto e urbanista, formado pela ENBA, da qual foi diretor (1930). Coordenou o grupo de arquitetos que projetou o prédio do Ministério da Educação, considerado um marco da arquitetura moderna. Autor do Plano Piloto de Brasília. Foi membro da primeira equipe formada por Rodrigo Melo Franco de Andrade no SPHAN, ficando responsável pelo projeto de estabilização das ruínas de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul (CHUVA, 2009, p. 435).

CUBERO, Estela Rodriguez: A primeira diretora do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional paraguaio, criado em 1967 com colaboração do IPHAN do Brasil. Formou-se como restauradora no Rio de Janeiro, sob a tutoria de Edson Motta. Posteriormente realizou cursos na Bélgica, Roma e Inglaterra sobre restauro.

DAIFUKU, Hiroshi: Doutor em filosofia pela Universidade de Harvard. Instrutor no departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade de Wisconsin (1949-1952). Conservador de exposições antropológicas do museu da Sociedade Histórica do Estado de Wisconsin (1952-1954). Especialista de programa na Divisão de Monumentos e Museus, UNESCO, (1954-1966), chefe da Seção de Revalorização do Patrimônio Cultural desde 1967. (UNESCO, 1969, p.17).

DE MESA, José: Estudioso da arte colonial da América Andina, junto a sua mulher, Teresa Gisbert, aprofundou assuntos vinculados às pinturas bolivianas.

DEL CASTILLO NEGRETE, Manuel: Foi quem fundou em 1961 o Departamento de Catálogo y Restauración del INAH do México. Sob coordenação de Castillo Negrete foi firmado o convênio com a UNESCO que patrocinaria o programa acadêmico que permitiria a formação de latino-americanos em Churubusco.

Disponível em: <<http://www.inah.gob.mx/boletin/12-restauracion/4708-rendiran-homenaje-a-pionero-de-la-restauracion>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

DIAS, Hércia: Funcionária da administração do SPHAN no Rio de Janeiro, trabalhou na biblioteca do órgão. Estudou o mobiliário dos inconfidentes em Ouro Preto, tendo escrito um artigo sobre o assunto no número 1 da *Revista do Spahan* (CHUVA, 2009, p. 433).

FERNANDEZ, Miguel Ángel: crítico e professor de História da Arte e de Literatura paraguaio. Colaborou com Lívio Abramo nas aulas do curso de História da Arte da Missão Cultural Brasileira que o artista plástico ministrou em Assunção.

FORBES, Edward: Diretor do FM de Harvard desde 1909. Pode ser considerado, com Paul Sachs, como o “core” da instituição, sob cuja administração foi transformada naquilo que eles denominaram “laboratório de artes”. Forbes planejava transformar o museu que reunia obras originais, muitas delas doadas por ele mesmo a Harvard, em um “laboratório de aprendizado vital” (BEWER, 2010, p. 55) e para isto compreendeu a necessidade de se dedicar também ao ensino universitário com o objetivo de promover a sensibilidade dos alunos para compreender as obras de arte e a necessidade de sua preservação. Começou assim a ministrar a disciplina “*Methods and Processes of Italian Painting*” no departamento de Belas-Artes da Universidade. O conteúdo da disciplina foi mudando no decorrer do tempo, segundo a

experiência que estava sendo desenvolvida no FM, e continuou até começo dos anos 1940, quando Forbes deixou o ensino para se concentrar na administração do museu universitário, do qual se retiraria em 1944.

GAZZOLA, Piero: Foi fundador do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, o ICOMOS, e seu presidente entre 1965 e 1975. Disponível em: http://www.international.icomos.org/publications/JS5_11.pdf/. Acesso em: 3 jan. 2015.

GETTENS, Rutherford J.: Graduado em Harvard em química inorgânica. Ensinou por vários anos no *Colby College* em Waterville, Maine. No FM ocupou a posição de químico por 20 anos e dele se retirou no começo da década de 1950. Gettens organizou uma coleção de amostras de pigmentos e médiums utilizados em pinturas que intercambiava com outros pesquisadores do mundo. A coleção foi uma referência em nível mundial e Edson Motta obteve autorização para copiá-la por motivo de seu regresso ao Brasil no final de 1946. Gettens foi o responsável pela formação em química de vários participantes das atividades do FM, entre eles Stout, Buck e Jakstas. O químico teve como um dos objetivos de seus trabalhos promover a padronização dos materiais artísticos como forma de assegurar a sua qualidade e durabilidade (BEWER, 2010, p. 178, 192). Foi o outro tutor de Motta no FM.

GOMES, Abelardo de Paula: Ex-chefe da Missão Cultural Brasileira no Paraguai de 1962 a 1967, posteriormente se encarregou do Centro Cultural Brasil-Peru em Lima.

INFANTE, Victor Manuel: Formado na Escola Provincial de Belas-artes Figueroa Alcorta de Córdoba, Víctor Manuel Infante, logo passaria se dedicar à gestão de atividades artísticas e à docência. Foi professor da mencionada escola, ocupando nela também o cargo de diretor. Além de participar na criação de importantes museus da cidade e da província – Arte Religiosa “Luis de Tejada”, del Teatro y la Música de Córdoba “Cristóbal Aguiar”, del Hospital San Roque “Obispo Salguero”, “Walter de Navazio (Bell Ville), “Fernando Fader (Loza Corral), “Leopoldo Lugones” (Villa de María, Río Seco), “Fernando Fader” (San Francisco), “Octavio Pinto” (Totoral) – foi diretor do Museu Emílio Caraffa (1953-1955; 1956-1963) e do Museu Municipal de Belas- Artes Genaro Pérez (desde 1966). Disponível em: <<http://www.museocaraffa.org.ar/blogcentenario/?p=91#sthash.4juSBxpr.dpuf>> . Acesso em: 27 nov. 2014

JAKSTAS, Alfred: Depois de sua graduação, em 1938, assistiu Stout, Forbes e Pope por alguns anos até se converter em assistente do museu e posteriormente associado em conservação. Foi conservador do Museu Gardner entre 1943 e 1961 e realizou trabalhos privados de conservação para numerosos museus no nordeste dos EUA antes de se converter em conservador chefe do museu de Chicago. BEWER, 2010, p. 223).

JARDIM, Luiz.: (Garanhuns, PE, 1901 - ?, 1987) Pintor, escritor e ilustrador de livros. Escreveu sobre lendas de Pernambuco. Compôs a primeira equipe do SPHAN, formada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1936. Escreveu artigo no número 3 da *Revista do Sphan* (CHUVA, 2009, p. 436).

KECK, Sheldon e KOHN, Caroline: Sheldon decidiu ser restaurador depois de tomar aulas com Forbes em 1932 e treinou com Lyon durante um ano. Ele e Caroline se conheceram nas aulas de Forbes e se casaram. Ela se especializou em restauração de pinturas, e juntos trabalharam no Museu de Brooklyn e na restauração privada. Este casal teve um papel fundamental no desenvolvimento do campo da conservação, não apenas por difundi-lo a um

público amplo, mas por ser pioneiros em estabelecer cursos de graduação para restauradores nos Estados Unidos. O curso de extensão universitária que organizaram entre 1956 e 1957 no Museu de Brooklin permitiu a realização da *Exploratory Conference on the Conservation of Work of Art* em 1958. Desse encontro derivou a organização do Primeiro Programa de treinamento em Conservação na Universidade de Nova Iorque em 1960. Sheldon e Caroline também criaram o segundo curso desse tipo em *Cooperstown*, o “*Graduate Program in the Conservation of Historic and Artistic Work*” (BEWER, 2010, p. 177).

KLUBER, George Alexander: Historiador norte-americano (1912- 1996), dedicado ao estudo da arte pré-colombiana e ibero-americana. É considerado como um dos pioneiros que trouxeram a tona assuntos ignorados pelos pesquisadores de história da arte de língua inglesa (dictionaryofarthistorians.org) e um dos historiadores que provocaram “a revolução” dos estudos sobre as artes latino-americanas durante a década de 1940 (HANKE, 1947, p. 51).

LEVY, Hannah: (Alemanha, 1914 - ?, 1984) Pesquisadora do barroco no Brasil, foi professora contratada por Rodrigo Melo Franco de Andrade para ministrar aulas de História da Arte para os funcionários do SPHAN, nos anos 1940. Seu contrato com o SPHAN incluía a realização de estudos sobre o patrimônio, tendo produzido algumas importantes contribuições para a discussão, inclusive jurídica, acerca do patrimônio no Brasil. Escreveu “Valor artístico e valor histórico: importante problema da história da arte”, “A propósito de três teorias sobre o barroco”, “Modelos europeus na pintura colonial” e “Retratos coloniais”, todos publicados na *Revista do Sphan*. Após sua passagem pelo Brasil, lecionou na *New School for Social Research*, nos Estados Unidos (CHUVA, 2009, p. 433).

LOPES, Francisco Antônio: Escreveu *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto* na série Publicações do Sphan (nº 8, 1942). Publicou alguns livros dedicados à história de Minas Gerais, estado onde serviu o SPHAN. Dirigiu serviços de restauração da antiga Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto para a instalação do Museu da Inconfidência. Aposentou-se no início da década de 1950 (CHUVA, 2009, p. 430).

LYON, Roger A.: Gravurista, estudante de pintura, foi contratado em 1929 pelo FM para realizar preenchimentos nas lacunas presentes na pintura “Os estigmas de São Francisco de Assis”. Lyon aplicou no FM tecnologias como luz ultravioleta (UV) e fotografia infravermelha (IR) para reconhecer as características das obras de arte. A UV, por exemplo, permitiu identificar material de difícil reconhecimento a olho nu, ou restaurações que ficavam evidentes com a aplicação da técnica. Lyon descobriu que a IR podia revelar aspectos das pinturas que eram ocultos por vernizes ou sucessivas capas de pintura. A publicação realizada por Lyon dos experimentos realizados sobre a absorção de IR por pigmentos e médiums contribuiu para um uso estendido da fotografia de IR durante os anos 1930. Lyon “foi um brilhante restaurador e inovou técnicas de restauro, destacando-se entre elas a ‘compensação aproximada’, que consistia em preencher lacunas através de uma trama de linhas (BEWER, 2010, p. 155-157, 179).

MARTINS, Judith: Primeira secretária da direção do SPHAN, foi chefe do arquivo da instituição, aposentando-se em 1973. Estudou a obra de Manoel Francisco Lisboa, pai de Aleijadinho, e publicou, pelo Sphan, o *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* (1974). Escreveu “Apontamentos para a bibliografia referente a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho” no número 3 da *Revista do Sphan* (1939), além de “Notas para a obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho” no número 15 das

Publicações da Dphan (1951), em colaboração com Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lúcio Costa (CHUVA, 2009, p. 435).

MORA, Paolo: Fez estudos no Istituto Centrale del Restauro em Roma (1944) e posteriormente se incorporou a sua equipe. Em 1965 foi nomeado restaurador chefe. Publicou artigos no *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, a *Enciclopedia universale dell'arte* e outras revistas. Investigações e publicações sobre dissolventes para limpeza de pinturas (UNESCO, 1969, p.18).

MORAIS, Frederico: Foi crítico de arte, sócio da AICA (Associação Internacional de Críticos da Arte), e jurado de vários prêmios no âmbito artístico. Também foi professor de História da Arte na Universidade de Minas Gerais. Escreveria para jornais, considerando algumas de suas matérias Edson Motta e seu trabalho na Matriz de Sabará (década de 1960).

NETO, Luiz Camilo de Oliveira: Formado em química industrial na Escola de Engenharia de Belo Horizonte, realizou uma série de estudos sobre o Brasil. Foi diretor da Casa de Rui Barbosa (1935), professor da UDF, e seu reitor em 1939, membro do Conselho Nacional de Educação (1939-1940) e diretor do Serviço de Documentação da Biblioteca do Itamarati. Exonerado dessas funções por assinar o *Manifesto dos Mineiros*, retornou a elas em 1945. Escreveu a lista de verbetes de História do Brasil da Biblioteca Nacional de Lisboa, além de ter compilado importantes coletâneas de documentos referentes à historiografia brasileira, como as Notícias Antigas do Brasil, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (CHUVA, 2009, p. 436).

PASSOS, Zoroastro Vianna: (Sabará, MG, 1887 - ?) Escreveu *Em torno da história de Sabará*, no número 5 da série Publicações do Sphan (1940), *A Ordem Terceira do Carmo e a sua Igreja e Obras do Aleijadinho no templo* (CHUVA, 2009, p. 442).

PHILIPPOT, Paul: Doutor em direito e doutor em história da arte pela Universidade de Bruxelas. Professor de história da arte em dita universidade desde 1957 e subdiretor do Centro de Roma desde 1959. Publicações sobre a história da pintura holandesa, a formação de restauradores de quadros e análise técnica e a restauração de pinturas no *Bulletin des musées royaux des beaux-arts e en el Bulletin de l' Institut royal du patrimoine artistique* etc. (UNESCO, 1969, p.18).

PLA, Josefina: Espanhola, Josefina Pla se instalou no Paraguai na década de 1920, uma vez casada com o artista plástico paraguaio, Juan de la Herrería. Protagonista da vida cultural do país, Pla desenvolveu atividades como poetisa, dramaturga, crítica de arte e historiadora da arte (RODRÍGUEZ CUBERO, 2011).

PLENDERLEITH, H. J.: Doutor em filosofia e doutor em direito pela St. Andrews University. Conservador no laboratório de investigação do British Museum (1924-1959). Presidente do Comité Científico e assessor da National Gallery (1944-1958). Professor de química da Royal Academy (1936-1958). Diretor do Centro de Roma desde 1959. Publicações sobre conservação, em particular, *The conservation of prints, drawings and manuscripts*, *The conservation of antiquities and Works of art* etc. Autor de numerosos artigos publicados em revistas científicas. Membro do CIM e do IIC (UNESCO, 1969, p.18).

POPE, Arthur: Instrutor do Departamento de Belas-Artes de Harvard atuou como assistente de Denman Ross e foi diretor interino do FM várias vezes. Substituiu Forbes quando este se retirou do museu e era o seu diretor à época da formação de Motta.

RAMOS FILHO, Orlando: Ex-chefe do setor de bens móveis e integrados do IPAC-Bahia e IEPHA Minas Gerais, professor da Fundação de Arte de Ouro Preto, Restaurador Autônomo.

REIS, José de Souza: (1909 - 1986) Arquiteto, formado pela ENBA, foi um dos primeiros organizadores do IPHAN; participou, com Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, da elaboração dos planos para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro. Colaborou também com o projeto da Faculdade de Educação da USP, de 1953. Como arquiteto do IPHAN, participou dos estudos iniciais para a restauração do Paço Imperial, no Rio de Janeiro, e atuou na adequação da Casa de Câmara e Cadeia para a instalação do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto. Teve alguns trabalhos publicados na *Revista do Sphan, como os artigos* “Arcos da Carioca”, “Evidência dos monumentos históricos” e “Estudos preliminares para a restauração do Paço” (CHUVA, 2009, p. 434). Na instituição foi chefe da Seção de Projetos da DCR e diretor desta última divisão entre 1963-64 e 1969-1974. No Paraguai participou da criação da FAU em Assunção e foi professor dessa casa de estudos (THOMPSON, 2009, p. 112-113). No Paraguai realizou levantamentos do patrimônio colonial, com o arquiteto Fernando Saturnino de Brito.

STOUT, George Leslie: Estudou pintura e desenho na Universidade de Iowa e se dedicou ao ensino no mesmo lugar. Obteve uma bolsa da Fundação Carnegie para cursar a graduação em História da Arte em Harvard, onde assistiu ao curso “Métodos e processos da pintura italiana” com Edward Forbes. Participou, em 1930, como único representante do *Fogg Museum* da “*Conservation Conference*” de Roma, organizada pelo IMO (*International Museums Office*); diretrizes expressadas nessa reunião serviram para propor linhas de trabalho no Departamento de Pesquisa do FM, do qual era encarregado, tais como a necessidade de melhorar as ferramentas para exames, análises e documentação, o incentivo à coleta de dados, incluindo novos experimentos para datação de materiais e criação de novos veículos de comunicação para divulgar as experiências. Participou das atividades no FM entre 1928 e 1947 com um intervalo durante a *II Guerra Mundial*, durante a qual se dedicou à recuperação de obras de arte afetadas pela guerra (BEWER, 2010, p. 133, 154, 231).

TELLES, Augusto da Silva: Se formou como arquiteto em 1948, na Faculdade Nacional de Arquitetura na Universidade do Brasil. Ingressou no IPHAN em 1957, e em 1978 passaria a ser chefe da Diretoria de Tombamento e Conservação da repartição e foi presidente da nova estrutura que congregou as atividades de proteção do patrimônio, a Fundação Nacional Pró-Memória (THOMPSON, 2010, p. 34-35).

THOMPSON, Daniel: Ainda estudante de química em Harvard, foi colaborador de Forbes sendo um dos primeiros científicos do FM. Enviado por Forbes à Europa completou sua formação com diversos restauradores e artistas na Inglaterra, Alemanha e Itália. Assim Thompson, além de estudar com o inglês Laurie, aproveitou os contatos de Forbes com os alemães Doerner, Graff e Eibner para estudar os antigos mestres da pintura, o uso de raios x para detectar alterações e o exame microscópico e a pesquisa microquímica de materiais. Trabalhou no FM até 1926, quando passou a fazer parte da Escola de Belas-Artes da Universidade de Yale (BEWER, 2010, p. 83-84; 95).

TRINDADE, Raimundo Otávio.: (Furquim, MG, 1883 - Belo Horizonte, MG, 1962) Historiador, linhagista e museólogo, foi diretor do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, e escreveu diversos livros sobre a história da igreja em Minas Gerais. Formado pelo Seminário de Mariana, foi ordenado sacerdote em 1908, sendo vigário em Rio Doce, Limeira, Barra Longa e Ponte Nova, cidade na qual presidiu a Câmara Municipal. Foi cônego em Mariana, tesoureiro-mor e chanceler da Arquidiocese, dirigindo seu arquivo eclesiástico. Foi membro do Colégio Brasileiro de Genealogia e do Instituto Genealógico Brasileiro. Produziu diversos trabalhos, dos quais se destacam *A semana santa*, *Genealogias mineiras* e *Arquidiocese de Mariana* (CHUVA, 2009, p. 439).

VASCONCELOS, Salomão de.: (Belo Horizonte, MG, 1915 - ?) Historiador mineiro, dedicou-se especialmente ao estudo das cidades de Ouro Preto e Sabará. Foi representante regional do SPHAN em Minas Gerais, na década de 1940, e presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais entre 1955 e 1958 (CHUVA, 2009, p. 441).

WERNER, A. E.: Doutor em filosofia pela Universidade de Freiburg. Professor de química orgânica na Universidade de Dublin (1937-1948). Químico investigador na *National Gallery* de Londres (1948-1954). Oficial científico principal no laboratório de investigação do *British Museum* (1954-1959); foi nomeado conservador em 1959. Professor de química na *Royal Academy of Arts* de Londres desde 1962. Fez investigações sobre conservação e sobre o emprego de matérias sintéticas e ampliação de novos métodos (UNESCO, 1969, p.19).

Anexo B- Informe Paul Coremans
(Tradução Neusa Monteferrante)

	Distribuição
limitada	UNESCO/ PP/ CUA/ BRA

**programa
de participação**

---

brasil
a preservação
do patrimônio cultural
por Paul COREMANS

UNESCO

ÍNDICE

I	Definição da missão.....	1
II	Instituições, monumentos e sítios visitados.....	2
III	A Direção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: seus problemas.	3
	1) Generalidades.	3
	2) O inventário fotográfico.	4
	3) A conservação dos objetos de coleção.	4
	4) Uma reestruturação da DPHAN é indispensável.	5
	5) A Divisão da conservação e da restauração e seu laboratório.	5
IV	O sítio urbano de Ouro Preto.	7
V	Uma bolsa governamental belga.	9
VI	Agradecimentos.....	10

I Definição da missão

A UNESCO havia solicitado, por um lado, estudar os meios de que já dispõe o laboratório da Direção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) e estabelecer um programa para o futuro; de outro, visitar os edifícios antigos do sítio de Ouro Preto e propor medidas para sua conservação.

Certos detalhes da missão tinham podido ser especificados graças à gentileza do Sr. Lourival Gomes Machado, diretor do Departamento de Atividades Culturais da UNESCO e do Sr. Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor da DPHAN.

Por razões independentes da vontade da DPHAN, da UNESCO e de seu consultor, este não permaneceu senão sete dias no Brasil: não se tratou, pois, senão de uma missão de orientação que, bem preparada pelas partes interessadas, tenta propor as bases sólidas que serão seguidas de revisões posteriores.

-2-

II. Instituições, monumentos e sítios visitados

No Rio de Janeiro: a capela de Nossa Senhora da Glória; o Museu de Belas-Artes e o Museu de Arte Moderna; o Museu Nacional (ciências naturais, antropologia, arqueologia, etnografia; o Jardim Botânico; a Fundação Castro Maya e a capela Mayrink na floresta próxima da Tijuca; o Museu e a aula de “A teoria, a conservação e a restauração de pinturas” da Escola de Belas-Artes da Universidade do Brasil; a sede da DPHAN, evidentemente, e, em particular, seu laboratório.

Em Sabará, Minas Gerais (MG), bem perto de Belo Horizonte (cerca de 500 km, por rodovia, ao norte do Rio): a igreja paroquial de Nossa Senhora da Conceição (cf. p.10), as capelas de Nossa Senhora da Expectação (do Ó) e da Ordem Terceira do Carmo; o Museu do Ouro.

Em Congonhas, MG (70 km ao sul de Belo Horizonte): o santuário do Bom Jesus (publicação a este respeito por L. Gomes Machado), um dos lugares onde o escultor Aleijadinho exerceu seu talento (ver com referência a isto a monografia de G. Bazin sobre a escultura barroca no Brasil).

Em Ouro Preto, MG (100 km a sudeste de Belo Horizonte): as igrejas da Ordem Terceira do Carmo, Santa Ifigênia, Nossa Senhora do Pilar, São Francisco de Assis, a capela de Nossa Senhora do Rosário do Padre Faria; o Museu de Ouro Preto, outrora prefeitura e ao mesmo tempo prisão; a Casa da DPHAN e duas moradias antigas em vias de adaptação, a fim de aí estabelecer o ateliê de restauração de obras de arte do especialista da DPHAN em Ouro Preto, Sr. Jair Afonso Inácio.

Todos os monumentos antigos visitados são do século XVIII; em outras regiões do Brasil, outros do século XVII subsistem ainda.

O Museu da Escola de Belas-Artes da Universidade do Brasil possui numerosos quadros antigos das escolas flamenga e luso-flamenga. Sua identificação será realizada em colaboração com o Centro Nacional de Pesquisas “Primitivos Flamengos” de Bruxelas e sua conservação fez dele objeto de diversidade de pontos de vista. Entre essas obras, está um Quentin Metsys (1466-1530) de grande valor, infelizmente num estado deplorável e desfigurado por inúmeras camadas de tinta. O referido Centro, assim como o Institut Royal du Patrimoine Artistique ficariam felizes de assegurar o exame científico completo desse quadro e de estudar as possibilidades de restauração, na eventualidade de que um técnico de

qualidade, de preferência o chefe de laboratório da DPHAN, possa vir à Bélgica: com o auxílio de diversos métodos microquímicos e físicos, antes de tudo, seriam estudadas, simultaneamente, a composição e a estrutura do original, depois sua alteração; em seguida, o grave problema de sua conservação seria resolvido em conjunto. Que me seja permitido acrescentar que esse quadro é de longe o mais importante e o mais precioso que me foi dado ver no Brasil.

- 3 -

III A Direção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: seus problemas

1) Generalidades

O Brasil parece um enxame zumbindo nos ouvidos para todo aquele que tem contato pela primeira vez com o país: por toda parte escavadoras cavam a terra à procura de outras jazidas minerais ou nivelam o terreno para aí levantar-se um novo edifício ou traçar uma rodovia perfurando a montanha umas centenas de quilômetros. O Brasil, pensa o viajante de passagem, é um país onde se prepara ativamente um melhor futuro econômico e social.

Se, porém, este viajante se interessa por vestígios do passado, deverá logo perder suas ilusões: as obras urbanísticas e a expansão industrial desprezam naturalmente esse passado, e lá onde uns vestígios ainda subsistem faltam verbas para assegurar sua preservação. Parece que, desse modo, as autoridades governamentais não dão a devida importância ao patrimônio histórico e artístico de seu país e se esquecem de que a perda desse patrimônio rebaixaria o Brasil a um nível incompatível com sua cultura e suas tradições.

Estas considerações levam-me, muito naturalmente, a esboçar a organização e as possibilidades com o futuro da DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) onde, sob o estímulo de seu criador, Sr. Rodrigo Mello Franco de Andrade, atua uma equipe muito restrita de pioneiros ativos e competentes e isso sem quase nada de meios de ação.

Dissemos no início que, criada em 1936, a DPHAN é o mais antigo Serviço do patrimônio da América do Sul; que ela é também, e de longe, a organização mais bem estruturada e que sua ação se estende sobre a totalidade de um imenso território, mais extenso que o dos Estados Unidos (se se excetuar o Alasca).

O principal objetivo da DPHAN é a classificação, a conservação e a valorização do patrimônio cultural nacional, móvel e imóvel. Em vista disso, além da direção e da administração, o Patrimônio compreende duas grandes divisões, denominadas, de uma parte, Estudos e Classificação, e, de outra, Conservação e Restauração, cada uma delas subdividindo-se em duas secções (Arte e História para a primeira, Projetos e Execução para a segunda). A sede central fica no Rio de Janeiro, os chefes das quatro divisões usufruem de suficiente autonomia para prosseguirem os trabalhos em andamento. A maior concentração de monumentos antigos e de obras de arte – os mais importantes datam do século XVII até a primeira metade do século XIX – encontra-se nos estados da Bahia, Pernambuco e Minas Gerais, e é sobretudo lá que trabalham as equipes da DPHAN compostas particularmente por arquitetos e por técnicos da conservação.

Criador da DPHAN, seu diretor terá em breve trinta anos [de serviço], tendo aí consagrado toda a sua vida, e é graças a ele que o prédio resiste, apesar das perigosas fendas visíveis um pouco por toda parte: o número de seus colaboradores é claramente insuficiente (a título de exemplo: somente onze trabalhadores para o sítio de Ouro Preto, um dos mais importantes do país), a maior parte dos trabalhos não pode ser feito por falta de créditos e, lá onde eles foram iniciados, devem ser parados durante uma parte do ano. Umas cifras de

-4-

créditos anuais me foram citadas; eu prefiro não repeti-las aqui, com medo de fazer crer, algures, que o Brasil não se preocupa muito com seu patrimônio histórico e artístico. Vale mais olhar o futuro e confiar nas personalidades que pude encontrar quando de minha estada no Brasil e que todas elas admitam que um grande esforço deva ser consentido sem demora em relação à reestruturação e à consolidação da DPHAN. É, aliás, para esse objetivo que me esforçarei em pôr ênfase sobre alguns pontos importantes, entendendo-se que o esboço aqui traçado deverá ser revisto minuciosamente, talvez pelo intermediário do “grupo de trabalho” ao qual o Sr. Lourival Gomes Machado, diretor do Departamento das atividades culturais da UNESCO, fez alusão numa carta em que preparava minha missão.

2) O inventário fotográfico

A “classificação” do patrimônio figura entre os principais objetivos da DPHAN. Ora, não há classificação sem a fotografia sistemática dos sítios, dos monumentos e dos objetos de

coleção. Este princípio é admitido e aplicado em todos os países onde o respeito ao passado não é uma palavra vã. Por outro lado, a fotografia é o complemento gráfico indispensável de todos os trabalhos de restauração, já que é a única ferramenta que permite realmente fixar as etapas e o resultado dela. O inventário fotográfico facilita também a descoberta de obras de arte subtraídas a sua primeira destinação, assim como desencoraja as alienações fáceis: é suficiente passar uma hora junto de um dos principais marchands do Rio para dar-se conta do inacreditável número de obras do patrimônio nacional postas à venda aos turistas de passagem.

O Institut Royal de Patrimoine Artistique de Bruxelles, que possui uma coleção de meio milhão de negativos fotográficos, se sentirá feliz de fazer com que as autoridades brasileiras aproveitem de sua experiência nesse domínio, se tal for seu desejo.

3) A conservação dos objetos de coleção

Os meios de que dispõe a DPHAN lhe permitem apenas assegurar a conservação de alguns sítios e monumentos antigos; os objetos de coleção albergados nos museus e nos depósitos se alteram gradualmente muitas vezes num ambiente físico desfavorável (pensemos na umidade), sem que nada possa ser feito para sua conservação.

Tendo tido oportunidade de visitar diversos museus de natureza muito diferente, pude me dar conta do estado das coleções e avaliar a necessidade da presença de um restaurador qualificado em muitos deles, principalmente no Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

Não é disparatado crer que um dia muito próximo a DPHAN deverá examinar este problema, formar técnicos especializados e colocá-los a trabalhar em algumas das mais importantes instituições. A este respeito, nenhuma diferenciação deverá ser feita entre os diversos tipos de museus (belas-artes, arte, história, arqueologia, etnografia, antropologia, ciências naturais etc.), os arquivos e as bibliotecas. É conveniente incorporar também aí a pintura moderna (atenção à maresia nas obras do Museu de Arte Moderna do Rio, edificado muito próximo do mar), onde muitos problemas se apresentam desde já.

Nesta mesma ordem de ideias – eu sonho sempre com os objetos de coleção – o Laboratório tem um papel a cumprir. Frequentemente, no curso de nossas conversas, as questões de origem e de atribuição foram examinadas; muitas vezes também uma solução ou

uma nova orientação das pesquisas pôde ser contemplada assim que uma firme colaboração se estabeleceu entre o especialista de ciências exatas e o de ciências humanas.

4) Uma reestruturação da DPHAN é indispensável

Seria vão esperar que só a dedicação do pessoal do quadro da DPHAN prevenisse durante muito tempo ainda a carência dos meios atualmente disponíveis; o dia em que o Sr. Andrade deixasse cair os braços, a organização inteira poderia desmoronar e com ela toda a proteção do patrimônio nacional: a experiência já adquirida (restaura-se no Brasil com inteligência e sobriedade) se perderia, monumentos e obras de arte se degradariam mais rapidamente ainda sob o efeito de um clima deveras inclemente. As repercussões se fariam sentir mesmo além das fronteiras – mais de um país apela ao Serviço brasileiro – e a América do Sul se tornaria a única parte do mundo voltada unicamente para seu desenvolvimento econômico. Que se cuide muito de considerar esta gravíssima eventualidade e, em consequência, de ampliar o quadro existente, aumentar substancialmente os créditos e conferir (creio poder insistir neste ponto) uma maior autonomia jurídica e administrativa à DPHAN.

A este respeito, o exemplo de muitos outros países mostra que um Serviço nacional do patrimônio cultural não tem nenhuma chance de fazer frente às necessidades que crescem ininterruptamente, tanto quanto ele permanece parte integrante da Administração central. Não se trata de modo algum de escapar a um controle qualquer, mas de reconhecer realmente com as altas personalidades que uma administração central, qualquer que seja ela, não está de maneira alguma preparada para levar a bom termo uma tarefa de especialização tal como o estudo sistemático e a conservação progressiva do patrimônio cultural. Além disso, um Ministério da educação “e da cultura” deve conferir uma autonomia de pensamento e de gestão não só às instituições de educação e de ensino, mas ainda às instituições culturais.

Por que, portanto, não reestruturar na base, criar um Instituto nacional do patrimônio histórico e artístico, construir para ele um edifício moderno e outorgar-lhe, evidentemente, no seio do mesmo Ministério, um estatuto de instituição dito independente? O Governo afirmaria assim sua vontade de salvaguardar os últimos vestígios do passado; ele daria exemplo aos outros países da América latina, que tão frequentemente voltam os olhos para o Brasil graças às admiráveis realizações da equipe da DPHAN. Tal iniciativa favoreceria também grandemente o turismo internacional e seria suscetível de facilitar a outorga de créditos ao quadro do Programa de assistência técnica da UNESCO. O Congresso internacional do turismo de setembro de 1963 não acabou de votar uma recomendação sublinhando “o valor

turístico muito importante que representa o patrimônio natural, histórico e cultural” e demandando veementemente “que sejam tomadas as medidas adequadas para assegurar a conservação e a proteção desse patrimônio”?

5) A Divisão da conservação e da restauração e seu Laboratório

Como indicado anteriormente, uma das missões confiadas pela UNESCO ao relator é o estudo do Laboratório da DPHAN, de seus meios de ação, de seu programa e de sua modernização. Lembremos de passagem que este laboratório nasceu em 1947 e faz parte da Divisão da conservação, dirigida pelo Sr. Renato Soeiro.

-6-

O chefe de laboratório, Sr. Edson Motta, formou-se nos Estados Unidos. Ele também leciona, na Escola de Belas-Artes da Universidade do Brasil, um curso sobre “A teoria, a conservação e a restauração de pinturas” e formou assim muitos técnicos, tanto brasileiros como estrangeiros. Seu laboratório de provas práticas está em vias de acabamento, e lhe seria suficiente para o momento receber alguns microscópios binoculares, um bom microscópio analítico, uns produtos e um conjunto de ferramentas, para poder concluir sua missão. Seu curso é bem estruturado e ele goza do respeito de seus alunos. Para o Patrimônio, o chefe do laboratório está por toda a parte, seja no Rio, seja a centenas de quilômetros de lá, consolidando estátuas, raspando camadas de tinta ou orientando um de seus assistentes. Pode-se confiar nele: ele tem a curiosidade científica exigida, ama a experimentação e crê na teoria, por essa razão que a prática vem confirmá-la.

Mas aqui também os meios faltam: três técnicos no Rio, igual número de restauradores [no estado]; dois locais no Rio, cuja grande riqueza era, até há alguns dias, uma mesa de calor, *hot table* (uma das primeiras do mundo) quando foi desembalado o aparelho adquirido graças a um crédito da Fundação Rockefeller.

Na fase atual, o Laboratório da DPHAN pode ser definido como um laboratório técnico, onde o conhecimento racional da matéria a partir de testes variados leva a umas técnicas racionais de conservação e de restauração. Trata-se agora de transformá-lo em um laboratório científico, graças à incorporação de aparelhagem física (em primeiro lugar, parece, para a espectrografia de emissão e de absorção), em virtude, sobretudo, do recrutamento de um físico universitário. Este encontraria no Sr. Motta um guia seguro, que dá um sentido prático a

suas pesquisas, enquanto o diretor de divisão e o chefe de laboratório poderiam enfim aprofundar uns domínios muito pouco explorados até este dia. É também no laboratório que conviria abrigar a fotografia científica (fluorescência, ultravioleta, infravermelho, raios X), complemento indispensável da microscopia e da microquímica.

Visitando uns monumentos antigos restaurados inteiramente sob o respaldo do Sr. Motta, minha atenção foi especialmente atraída pelos trabalhos que se realizavam na igreja paroquial de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, MG. É um exemplo típico do monumento brasileiro antigo – ele é do início do século XVIII – [enfrentando seus problemas] e salvo, como tantos outros graças à DPHAN. Eis alguns detalhes a esse respeito:

– Materiais

Estrutura de madeira dura (jacarandá) com preenchimento de adobe (argila seca); interiormente, decoração onipresente, pintada ou esculpida, em cedro.

– Degradação

Ataque profundo da madeira, aí incluídas as fundações de jacarandá, pelas térmitas e pelos criptógamos, a ponto de colocar em perigo o equilíbrio estrutural do edifício e de não deixar subsistir sob a pintura ou a douração senão um fino esqueleto de madeira; acessoriamente, alteração pelas altas temperaturas e umidades, favoráveis ao ataque biológico; ocasionalmente, infiltração de água; enfim, inúmeros retoques e camadas de tinta das decorações.

-7-

– Tratamento

Separação total do edifício até a subestrutura, compreendendo, bem entendido, todas as pinturas e esculturas (uns milhares de peças destacadas); substituição das vigas; impregnação das partes decorativas em mistura de cera de abelha-resina dâmar em ponto de fusão elevado, tendo sido adicionado 2% de pentaclorofenol; consolidação e retirada das camadas de tinta; valorização estética do conjunto.

Resultado: quem quer que seja que nunca tenha visto uma igreja brasileira em plena restauração é incapaz de imaginar a amplitude dos trabalhos e de imaginar como, com os meios quase primitivos, é possível chegar a um resultado qualitativamente tão válido.

Há também, no entanto, o reverso da medalha: a mistura cera-resina pode sobrecarregar consideravelmente o edifício e provocar um desequilíbrio estrutural; além disso, esta mistura é inflamável e o perigo de incêndio não é nunca negligenciável; enfim o pentaclorofenol é um inseticida de duração limitada. Em consequência, sugere-se que se conceda à DPHAN um crédito especial que permita o estudo teórico e prático de um sucedâneo da mistura cera-resina, entendendo que se tenha em vista, sobretudo, a conservação dos edifícios antigos, como a igreja de Sabará, e, como esta, existem outras tantas na América latina a partir do século XVI ou do XVII-XVIII. Este problema é particular nesta parte do mundo e sua solução aliviará consideravelmente a tarefa dos Serviços do patrimônio em um grande número de países. Sugere-se também que o Comitê internacional dos laboratórios do ICOM, assim como o Centro UNESCO de Roma – ao qual o Brasil deve aderir sem tardar – se associem ativamente a essa pesquisa. Mas, eu o repito – um crédito particular deverá ser acordado para esta realização: posso esperar que meu pedido seja levado em consideração?

IV O sítio urbano de Ouro Preto

Manuel Bandeira escreveu um excelente Guia de Ouro Preto (181 p., il., s.d.) em que sublinha a importância histórica e a significação artística desta antiga cidade das Minas Gerais. Esta encontra sua origem na descoberta, bem no fim do século XVII, do “ouro preto”. Desde o início do século XVIII, uma comunidade aí se organiza e logo se erigem muitos monumentos religiosos e civis. Seu grande período se situa na segunda metade do século XVIII, mas, desde o meio do XIX, conhece a decadência. A DPHAN fez tombar Ouro Preto em sua totalidade e agora luta duramente para salvar este sítio histórico, um dos mais importantes do Brasil.

Para bem compreender as dificuldades que se apresentam, é necessário saber que o Patrimônio deve restaurar e salvaguardar mais de 15 igrejas ou capelas antigas, 4 importantes monumentos civis, também eles do século XVIII, assim como inúmeras casas antigas. Estes edifícios estão espalhados, disseram-me, por alguns 100 km², num terreno muito acidentado, cuja altitude varia entre 1.000 e 1.200m. Ouro Preto conta com mais de 15.000 habitantes, alberga também 1.500 estudantes de muitas faculdades técnicas que confinam com uma indústria siderúrgica. E todas essas pessoas devem dispor de adequados locais de trabalho e de repouso: isto quer dizer que a DPHAN tem necessidade de trabalhar antes de tudo em muitos

-8-

desses locais; quer dizer também que há necessidade de ver a proteção propriamente dita ir de par com os interesses administrativos, econômicos e sociais. Contudo, é preciso ainda que se preocupem muito com os imperativos que a salvaguarda de um sítio antigo tão venerável como Ouro Preto se colocam – e isto está longe de ser sempre o caso.

A preservação de tal sítio urbano, do qual se encontram variantes de qualidade diversa em muitos países da América latina, coloca, portanto, problemas muito diferentes daqueles que caracterizam um sítio arqueológico onde somente ruínas devem ser conservadas. Alguns dos mais importantes problemas serão esboçados aqui.

O Estado das Minas Gerais (as “Minas gerais”) tornou-se um dos campos de atividade preferidos das empresas de desmatamento e de exploração de minério: pesados caminhões cortam as estradas e passam mesmo pelo centro de Ouro Preto, assim como ônibus turísticos e todo tipo de veículos pesados. O solo vibra na sua passagem, as canalizações se rompem, descobrem-se pouco a pouco os alicerces dos edifícios, áreas construídas se movem de lugar: em Ouro Preto, os deslizamentos e os amontoamentos do terreno, as infiltrações de água são numerosas, e a DPHAN não consegue fazer frente a eles, ao menos nas condições presentes. A única solução, já examinada em outra parte, é a construção de uma estrada circular contornando a cidade, de sorte que caminhões, ônibus e outros veículos pesados que fazem o abastecimento da usina próxima ou trafegam de leste a oeste não passariam mais pelo centro de Ouro Preto.

Graças a seu melhor clima (agora que os desmatamentos modificaram o regime termométrico e higrométrico da região), os monumentos não sofrem mais com as térmites ou com a proliferação dos criptógamos. Se a erosão e os movimentos do terreno podem ser controlados, a DPHAN terá a possibilidade de continuar com sucesso a restauração dos edifícios públicos e das moradias privadas: os problemas de estrutura, bem entendido, sobretudo quando a madeira e o adobe substituem o grés e a pedra-sabão (esteatita), uns telhados para cuidar, umas infiltrações para combater, mas nada de fenômenos de capilaridade. E, bem entendido, exatamente como para a igreja paroquial de Sabará, inumeráveis decorações esculpidas e pintadas para ser consolidadas e remetidas ao seu estado original.

A Casa da DPHAN se ergue em pleno centro da cidade; ela denota assim a firme vontade de toda a equipe de enfrentar as dificuldades quaisquer que elas sejam; além disso, é necessário que as autoridades públicas e privadas (pensamos uma vez mais na circulação de

veículos pesados), compreendam que a DPHAN, sozinha, nada pode fazer e que não é com a assistência de onze operários que o arquiteto de Ouro Preto chegará a bom porto: neste momento, tem-se a impressão muito clara de que o homem e a natureza alteram ou destroem mais do que a DPHAN pode salvar.

Muitos turistas já visitam Ouro Preto. Seu número poderia aumentar consideravelmente se certas atividades profissionais fossem catalisadas e se elas fossem colocadas num quadro social adequado. Parece, por exemplo, possível dar uma atribuição a certas casas antigas após sua restauração, como já se fez, e.g., para a antiga prefeitura, convertida em Museu, e na Casa da DPHAN. A este respeito, não é despropositado pensar em criar um centro cultural (não há em Ouro Preto um teatro do século XVIII?) para organizar concertos de música barroca (isso foi assunto por ocasião das conversas na deliciosa hotelaria de Chico Rey), para estabelecer os

-9-

ateliês artesanais dos quais os turistas adquiririam com muito gosto a produção. Atualmente, Ouro Preto não é mais uma cidade morta, falta-lhe, porém, algo picante que o turista procura, após ter visitado os edifícios antigos e admirado as esculturas do grande Aleijadinho. Ou ainda, por que não iluminar à noite alguns monumentos antigos? É suficiente lembrar-se do que a Espanha realizou, por exemplo, em Toledo para imaginar a cidade de sonho que poderia ser Ouro Preto à noite. E, para terminar este parágrafo turístico, lembremos que o avião leva o viajante em uma hora do Rio a Belo Horizonte e que um serviço regular de ônibus o conduz de lá em duas horas a um belíssimo sítio antigo, encastrado na montanha agora vazia de seu “ouro preto”. Descobrir-se-á aí o barroco e o rococó brasileiro da melhor época e admirar-se-á a restauração sóbria e nuançada da DPHAN. Possa ela receber os meios para terminar uma obra tão bem começada.

V Uma bolsa governamental belga

Em 1961-62, durante quinze meses, o Institut Royal du Patrimoine Artistique teve o privilégio de contar entre seus estagiários com um bolsista brasileiro da Fondation Rockefeller, Sr. Jair Afonso Inácio. Jair – é assim que nós nos tratamos – deixou aí uma lembrança excelente, e me regozijo de vê-lo no trabalho, em sua casa em Ouro Preto, no meio de suas ocupações e preocupações profissionais de restaurador de obras de arte. O Sr. Inácio faz aí um bom trabalho, com inteligência e sensibilidade, e o rendimento de seu trabalho

aumentará mais sensivelmente assim que dispuser de seu novo ateliê (restauram-se e organizam-se para isto duas casas antigas) que será equipado com ferramentas técnicas prometidas por seu chefe de laboratório do Rio.

Devo dizer também que o Institut de Bruxelles está prestes a acolher outro estagiário da DPHAN. Para isto o Ministério de educação nacional e da cultura da Bélgica oferece uma bolsa de doze meses, por intermédio da UNESCO, e assinala assim seu desejo de auxiliar o Brasil em sua tarefa de preservação do patrimônio cultural. Este assunto foi discutido pormenorizadamente no mesmo lugar, e as autoridades brasileiras contam designar o Sr. Fernando Barreto, chefe de distrito em Pernambuco e encarregado dos cursos de restauração na Universidade [do mesmo estado].

O ensino teórico e prático oferecido no Institut de Bruxelles analisou para o exame científico e para a conservação do patrimônio cultural (cf. o Bulletin de l'IRPA, v. VI, 1963, p. 80-90) os cursos que se iniciam no fim de outubro de cada ano. Em 1964-65, o idioma de comunicação será o francês e o grupo de estudantes compreenderá representantes da Espanha e da América latina. Tendo em conta esta comunidade espiritual, o Institut se propõe orientar o ensino, e, sobretudo, os trabalhos de laboratório e de ateliê, do próximo ano acadêmico, para os problemas particulares desse grupo restrito. Isto quer dizer que seria proveitoso para esse grupo que o Sr. Barreto esteja em Bruxelas no fim de outubro de 1964, e que inclusive traga amostras e objetos que demandam exames e tratamentos de interesse nacional para a DPHAN. Esta questão, também, foi objeto de conversas por ocasião de minha passagem pelo Brasil.

-10-

VI Agradecimentos

Minha breve estada no Brasil deixou-me uma profunda impressão. Esta nasceu da descoberta de um patrimônio cultural cuja significação e valor não podem escapar àqueles que dele se aproximam. Este interesse profissional, porém, alcançou um sentido mais profundo por seu contexto histórico e social que pude compreender melhor graças a todos aqueles que tão bem prepararam minha missão e me assistiram tão perfeitamente no curso de sua realização.

Antes de minha partida, Sua Excelência Sr. Afrânio de Mello Franco, embaixador do Brasil em Bruxelas, quis receber-me e esclarecer-me sobre muitos pontos. Foi o Sr. Lourival Gomes Machado, diretor do Departamento de atividades culturais da UNESCO, que tomou a iniciativa de estabelecer com precisão o programa em colaboração com os Srs. Georges Péter,

representante-residente das Nações Unidas no Brasil, Georges Maia, chefe do Departamento das Relações Culturais no Ministério das Relações Exteriores do Rio de Janeiro, e Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor da DPHAN, organismo ao qual este relatório é dedicado.

O Sr. Andrade foi o guia certo e benevolente em todos os instantes. Foi também em sua companhia e na dos Srs. Renato Soeiro, diretor da Divisão da Conservação, e Edson Motta, chefe do Laboratório de conservação e de restauração, que se deu a viagem para Minas Gerais. Foi, nessa ocasião e no momento de minhas visitas ao Rio, que pude conhecer os demais colaboradores da DPHAN, Srs. Lucio Costa, diretor da Divisão de Estudos e Classificação, Sylvio de Vasconcellos, chefe do 3º. Distrito, Fernando Leal, o arquiteto-residente de Ouro Preto, e que pude rever Jair Afonso Inácio, o restaurador do mesmo lugar, sem esquecer a Srta. Lygia Martins Costa, conservadora, que eu tinha há tempos reencontrado na Suíça, por ocasião de uma Conferência geral do ICOM. Na oportunidade das visitas aos museus, muitas informações úteis me foram dadas pela Srta. Regina Monteiro Real, conservadora da Casa Ruy Barbosa (a Srta. Real é também Presidente do Comitê nacional do ICOM), [pelos srs.] Aloysio de Paula, diretor executivo do Museu de arte moderna do Rio, Donato Mello Jr., diretor-adjunto do Museu de Belas-Artes da mesma cidade, Antônio Joaquim de Andrade e Almeida, diretor do Museu do Ouro de Sabará, e Orlandino Seitas Fernandes, conservador do Museu de Ouro Preto. Na Escola de belas-artes da Universidade do Brasil, fui recebido por seu diretor, Sr. Calmon Barreto e muitos professores, principalmente o Sr. Mario Antônio Barata. Um aluno da Université de Bruxelles, o engenheiro Janusz Wscieklica, superintendente em Sabará da usina da Companhia siderúrgica Belgo-Mineira, teve a gentileza de oferecer um almoço aos membros da expedição às Minas Gerais. Sua Ex.^a Sr. Paul Bihin, embaixador da Bélgica no Rio, e o Sr. Professor Pedro Calmon, reitor da Universidade do Brasil, convidaram-me para sua mesa na companhia de diversas personalidades que colaboram com a missão ou diretamente interessadas por ela: está confirmado uma vez mais que estas ocasiões são excelentes para estabelecer sínteses e resoluções em fim de missão.

Que me seja permitido exprimir a todos a minha profunda gratidão e agradecer também ao Sr. René Maheu, diretor geral da UNESCO, que com generosidade me concedeu sua confiança. A curta missão que pude desempenhar no Brasil me deixou excelentes lembranças, tanto no plano profissional como no pessoal. Que me seja permitido fazer votos de que ela não constituirá senão uma etapa na realização de grandes objetivos comuns dos quais se beneficiará o patrimônio cultural de um grande país da América latina.

Paul Coremans

Anexo C- Entrevista Lygia Martins Costa

ENTREVISTA A DONA LYGIA MARTINS COSTA
ENTREVISTADORA: MARIA SABINA URIBARREN

RIO DE JANEIRO 28 DE MAIO DE 2014

LMC: Sou um pouco surda

MSU: Quando a senhora começou trabalhar no Serviço do Patrimônio?

LMC: Eu comecei trabalhar na década de 1940, eu fiz concursos, até tinha feito escolha para trabalhar na área de história e depois me mandaram ao Museu Nacional de Belas-Artes. Eu fiquei horrorizada porque não se estudava arte antigamente, não se estudava! Tinha apenas uma cadeira de história da arte no Brasil, dada por um professor que não era especialista, e dava todos os anos aquelas mesmas aulas. Mas eu não sou de me contentar então achei absolutamente incrível ir trabalhar no Museu de Belas-Artes se nunca tinha estudado arte. Então fui lá e indaguei com um professor de belas-artes que era o Flecha Ribeiro Pai da Escola de Belas-Artes, que era colada ao Museu, era o mesmo prédio. Uma porta de entrada na Araujo de Porto Alegre era a entrada da Escola de Belas-Artes. Assim eu perguntei para o Flecha Ribeiro se eu podia assistir às aulas pois é eu vim para cá, eu me preparei para um concurso da área de história e me mandaram para cá, para o Museu de Belas-Artes e eu estou me sentindo completamente fora do *metiê*, então posso fazer, posso fazer provas para ter mais estímulo?, falou que podia, mas que estímulo, nada!, e assim fiz e o que havia de história da arte aqui no Brasil era apenas Flecha Ribeiro. Fiz com ele e comecei com ele e depois comecei trabalhar. Existia a coleção de gravuras do Museu, e me entregaram a coleção para trabalhar com ela, eu nunca tinha trabalhado com gravuras. Fui então para um curso que tinha na Biblioteca Nacional. Perguntei se eu podia fazer, porque tinha que trabalhar com gravuras e eu não conhecia nada, nada de gravuras!, e eles me abriram a porta e aí naturalmente tomei um interesse, com uma base, muito pouquinho de história da arte, fui ao museu porque me mandaram e aí comecei trabalhar. Aí fiz isso, depois fiz que mais?, sim o curso na Biblioteca Nacional, mas era um curso da técnica da gravura, não para classificar a gravura...não existia, e assim fui fazendo, na minha vida profissional sempre à margem, fazendo meu estudo próprio, por interesse no que estava fazendo, e assim me tornei profissional!

MSU: Como ingressou no Serviço do Patrimônio?

LMC: Então trabalhei 10 anos no Museu de Belas-Artes, de 1940 a 1950, e aí fui mandada... Dr. Rodrigo Melo Franco me conheceu no Instituto Brasileiro de Belas-Artes, no qual eu era secretária geral, fazia tudo. Trabalhamos ali juntos, depois ele largou aquilo, que ele aceitou mesmo só em condições de organizar, e organizou um congresso de historia da arte no Brasil, o primeiro congresso de História da Arte, e aí trabalhei com ele, e o que aconteceu fui eu quem acabou esse trabalho, ele tomou interesse de me ter trabalhando no Patrimônio com ele. Depois foi criada uma Comissão Nacional de Belas-Artes e ele me chamou para secretariar. Eu falei: Dr. Rodrigo eu não estou com vontade de secretariar nada, porque eu não tenho paciência de ser secretária! Secretária tem suas qualificações e quem não dá para aquilo não pode ser secretária. Depois tivemos reuniões e com o tempo eu fiquei, agora acontecia que nas reuniões estavam os artistas que eram todos chamados para a comissão, mas o artista é mais

artista que organizador de qualquer coisa. Então eu comecei a dar palpite, como secretária comecei a dar palpite!, então dr. Rodrigo me chamou a atenção: Dona Lygia... a senhora viu alguma vez eu fazer uma intervenção!?, e aí eu: O senhor deveria intervir muitas vezes, porque a coisa está tomando uma forma...uma vez eu tive uma intervenção: precisamos uma mão forte, que dirija os trabalhos, e o senhor deixa correr assim à vontade! É uma coisa com a qual eu não estou de acordo! Ele: mas a comissão é que tem que dirigir, a que tem que debater e a senhora é secretária, mas lamento muito porque quantas vezes eu tinha vontade de intervir!

E fiquei algum tempo, até que pedi tudo mundo, Dr. Soeiro que era o vice-diretor, e da Divisão de Conservação e Restauro, e tinha o Lúcio Costa que era da Divisão de Estudo e Tombamento, que eram as duas grandes Divisões do Patrimônio, uma a de conservação e restauração, a parte técnica da coisa, e a outra de estudos e tombamento era a que dava a questão da parte de arte, e orientava e fazia as respostas em relação a isto. Aí acontece que durante um tempo trabalhei com Lúcio Costa. O Lúcio Costa se aposentou e comentou ao dr. Rodrigo que me botasse no lugar dele. O Dr. Rodrigo ficou assim... Mas, não!, ela tem seriedade, tem capacidade, tem dedicação!, então eu fiquei, me sentindo ainda despreparada, mas sendo responsável da Divisão de Estudos e Tombamento, agora o que valeu foi que eu tive vínculo com ele a vida inteira, todos os problemas eu levava a ele, e até uma ocasião uma arquiteta falou que em um trabalho eu tive assessoria do Silva Telles, eu nunca tive nem um pouquinho assessoria do Silva Telles, minha assessoria foi sempre do Lúcio Costa, todinha!... Portanto eu fui muito bem encaminhada por Lúcio Costa que era a maior autoridade no país em arte e o patrimônio histórico do país é o que é porque tinha como diretor administrativo Dr. Rodrigo e a sua dedicação, uma pessoa muitíssimo bem relacionada, ele estabeleceu contato com todos estudiosos do país porque ele disse: eu sei a quem me dirigir na ocasião de necessidade de um trabalho específico na área, então entrou em contato e depois disso ele foi botando as pessoas como chefes regionais à medida que as divisões eram criadas. Ele e o Lúcio Costa eram os maiores devotos da causa no país. E assim estudando, trabalhando...

MSU: Na década de 1980 a senhora introduz o conceito de bens móveis e integrados à arquitetura, você poderia falar sobre por que achou importante introduzir esses conceitos?

LMC: Porque os bens integrados à arquitetura fazem parte física e acontece que eles não eram denominados especificamente, eles não eram móveis, porque estavam presos a algum lugar, é uma pia, um móvel, um arcaz, que ocupa 11 metros de uma sacristia, portanto é um bem que não é móvel absolutamente, está integrado a uma composição dando sentido a um interior dessa construção, ele é a alma de um interior, não é uma parte, compõe aquele interior. O arcaz é tudo, tem altar, tem imagem, integrado, e da tensão à arquitetura. Eu inventei esse termo, e pegou, porque de fato é definidora de um espaço interno.

MSU: Mas a senhora por que achou importante inventar esse termo? O Patrimônio não se importava com os elementos que formavam parte da arquitetura?

LMC: Porque não tinha quem identificasse com essa parte como um aparte, eram todos arquitetos, imagina os bens integrados eram como um ponto quase morto no estudo, e, no entanto, era definidor não apenas do espaço, mas o tensionava.... Então era uma coisa importante e definidora do espaço interno.

MSU: Desde a década de 1940 estavam trabalhando no SPHAN o Edson Motta, o Ferrão Castelo Branco. Eles trabalhavam com esses bens, você tem lembranças deles?

LMC: Edson Motta... Tenho! Edson Motta era um restaurador, ele trabalhava exclusivamente na parte de restauro do bem. Então essa era a área de restauro, não trabalhava fora disso. A restauração da arquitetura ficava com os arquitetos, agora a restauração dos bens integrados ficava com Motta, não era o estudo.

MSU: Agora bem, quem se dedicava ao estudo, a senhora?

LMC: Eu me dediquei ao estudo

MSU: Você se lembra de mais alguém que tenha estudado o assunto no SPHAN?

LMC: [Não responde]

MSU: Hanna Levi?

LMC: Hanna Levi foi de outra geração, mas ela não era uma funcionária, era uma coisa diferente, nossa vida era o Patrimônio. Hanna Levi prestava serviço.

MSU: Em relação à identificação de autoria das obras de arte, o Dr. Rodrigo tinha preocupação em relação a esse assunto?

LMC: Ele não tinha interesse. Não se pode definir a autoria quando não havia ninguém que tivesse deixado um nome, que tivesse consagrado esse nome, ou uma referência total. O que ele fez foi fotografar tudo, identificar tudo para ser estudado, porque não tinha o estudo da coisa. Aí nós começamos a estudar, a partir disso.

MSU: A senhora elaborou laudos, sobre autoria de pinturas, sobre autenticação, sobre falsificação de obras de arte?

LMC: Laudo? Eu dava meus pareceres sobre de onde vinha, mas a autoria era impossível porque tem que ter uma sistemática na documentação, na fotografia, no estudo, na procura das referências a essa pintura, o patrimônio tentou, mas o trabalho a ser feito era muito grande por que o Patrimônio não se dedicou inteiramente a isso, se dedicou mais à conservação ao restauro dos bens. Essa documentação foi servindo para nós à medida que precisávamos.

MSU: No SPHAN existiu o cargo de perito em belas-artes, a senhora lembra de que se tratava, quais eram as funções de um perito em belas-artes?

LMC: Nunca vi lá ninguém como perito em belas-artes!, nunca.

MSU: Mas no diário oficial da união aparece a nomeação de vários funcionários do SPHAN como peritos em belas-artes, dona Judith Martins, por exemplo.

LMC: Dona Judith não tinha nada disso! Ela era uma pessoa da parte administrativa, nunca estudou arte! Nunca escreveu sobre arte, e nunca participou em reuniões nacionais ou internacionais, nunca... Se ela teve o título de perito foi uma coisa completamente doada, sem ter nada a ver com o exercício de uma função específica de perito em belas-artes.

MSU: Outra pessoa que teve esse cargo de perito foi o Edson Motta...

LMC: Ele trabalhou no restauro, ela na parte administrativa, como secretária, ótima secretária, e ele ótimo restaurador, o primeiro e durante muito tempo o único... Respondia por essa parte.

MSU: A senhora teve uma bolsa no Instituto de Belas-Artes de Nova Iorque?

LMC: Em uma ocasião houve uma reunião do Instituto Brasil-Estados Unidos, não sei por quê... acho que queriam falar sobre a possibilidade dos brasileiros viajarem lá com bolsa de estudos. Então fomos lá, era um grupo grande, agora quando cheguei lá eu tomei grande interesse, me pareceu uma coisa fantástica, porque não havia oportunidades, a gente trabalhava, fazia, mas não havia possibilidade de estudo, achei importante conhecer os outros centros, saber o que se fazia, como eles encaravam os problemas, Então acabou a reunião eles recomendaram que eu fosse escolhida para a bolsa. Nossa... Foi fundamental para mim. Fui para lá, ver, conhecer, sobretudo ver os museus, foi fundamental, nos conhecíamos apenas as coleções de arte do país, coleções pequenínimas. O Museu de São Paulo estava começando, ou começou então, não tinha absolutamente nada. Não tínhamos referência visual, registro, as grandes obras de arte mundiais, nós conhecíamos através de estampas, de livros, de estudo de estampa. Então falei com certa ênfase, eles se impressionaram e me deram a bolsa. E fui, absolutamente, essa foi para mim a porta de entrada para o mundo da arte. Imagina a gente aqui só tinha estampas, primeiro parece a mesma coisa, mas a vista vai se embrenhando...

MSU: A senhora se vinculou com a UNESCO, através do ICOM, foi enviada pelo SPHAN...

LMC: A gente fez uma reunião a partir dos estudos que o museu podia proporcionar, essa foi a primeira reunião da UNESCO aqui, com os primeiros técnicos, ninguém tinha visto aquilo. Foi a primeira reunião vista aqui. Participamos defendendo a possibilidade que houvesse mais contatos, possibilidades de ver, de conhecer, porque aqui não tínhamos referência, não tínhamos nada, só vendo é que se educa a vista. Qual a diferença entre estampa e a obra de arte, é tudo! A obra de arte são os toques, as comissuras dos lábios, em mínimas, difíceis de perceber, numa estampa não se vê nada, na obra observa, você percebe a diferença, a sente, portanto é indispensável o trato direto com a obra de arte para assim entrar nela.

MSU: A senhora levou museólogos para trabalhar no SPHAN?

LMC: Olha eu não levei, mas foi quase na mesma ocasião o Barata... ele era museólogo e foi para lá, ele esteve lá, mas era um tipo diferente..., porque eu tinha propensão era para estudo, para conhecer origem, desenvolvimento, a formação de escolas, de grupo de trabalho e como iam tomando um rumo, com suas preferências, seus gostos, quando alguém vai trabalhar na área de arte não sabe o que vai gostar mais, portanto à medida que ele trabalha se revela, tem uma visão mais profunda da arte, mais ver a parte histórica, a crítica, dos acontecimentos, das relações, então depois que cada um vai trabalhar na arte é que vai se revelando conhecedor daquilo, em um princípio a gente não conhece nada, à medida que vai trabalhando é que vai reconhecendo, eu lembro que quando eu fui estudar para o *Metropolitam*... como é que vou perceber a diferença entre um estágio de um estudioso e outro estágio?, então a gente procura, puxa, até que sente, sente, sente, é uma conquista, perceber, e só a percepção pessoal, então assim fui me embrenhando.

MSU: O Motta obteve uma bolsa pela mediação de RMFA e estudou nos Estados Unidos. Além de restauração, métodos de identificação estilística, para reconhecer os autores, e ele estudou também sobre museus, mas ele aqui apenas se dedicou ao restauro.

LMC: Ele nunca mostrou interesse por isso, porque só o fato dele ter que se dedicar ao restauro... era um território virgem!, e ele tinha habilidade para isso e tinha que ser salientado. Só Lúcio Costa podia recomendar, vinham os expertos do país inteiro para saber seu parecer. Na arte em modo geral! Eu depois me dediquei à pintura.

MSU: Que diferenças existiram entre a gestão do Lúcio Costa e a sua como diretora da Divisão de Estudos e Tombamento?

LMC: Foi uma continuidade, com uma certa diferença, porque quando eu entrei o tombamento ia pro doutor Lúcio estudar, dar o tombamento e recomendar. O doutor Lúcio pegava e via só as qualidades que davam o “tombe-se”, não havia um parecer que respaldasse esse pensamento dele. Por que devia ser tombado, né? Ele falava tombe-se e esse tombe-se era a base do tombamento, é o tombe-se dele está vendo? E era só. Quando eu comecei a trabalhar, comecei a pensar: tombe-se, por quê? Por quê? Que qualidades têm para merecer o tombamento. Para um Lúcio Costa, falar tombe-se é a última palavra, e tombou mesmo e acabou, ele recomendou, é a última palavra. Ao passo que se Martins Costa falava não era nada, eu não posso falar tombe-se!. Eu que comecei a justificar o tombamento, que não havia antes, era o tombe-se do Lúcio Costa, ele achava muita graça, mas ele viu, compreendeu e me ajudou muito. Ele era a pessoa que olhava e via, e os outros iam no que ele dizia, então me ajudou muito, porque eu queria compreender o porquê era e por que ficava, me ajudou muito.

MSU: Como a senhora via o vínculo pessoal e profissional entre o doutor Rodrigo, o doutor Lucio, o Motta, com as outras pessoas...?

LMC: Com o Edson Motta é outra coisa, não se compara. Edson é “O restauro”, ao passo que o doutor Rodrigo, o doutor Lucio, é o patrimônio, de fato que estes dois são os grandes vultos, o Rodrigo o administrador, esse administrador, e o Lúcio Costa que era o conhecedor, então todos vinham do Brasil inteiro, gente para conversar com o Lúcio Costa, conversava com o doutor Rodrigo sobre a parte administrativa e conversar com a orientação técnica, o que era o que devia ser feito. Então existiam duas grandes divisões. Restauro que ficava a cargo do Soeiro que depois foi diretor, conservador de restauro porque tudo no patrimônio tem que ser conservado ou restaurado. Se já está na sua integridade, ele é conservado, agora ele é restaurado quando da sua integridade ele necessita intervenção. É uma coisa muito maior que tem que entrar, multiplicar muitas vezes pra restabelecer a feição primitiva. Mas pra isso é preciso do conhecedor e que ele saiba que a feição primitiva, tinha que ser isso e não aquilo, que estava se apresentando, então o restauro era feito não respondendo esses níveis o que estava sendo restaurado podendo havendo possibilidade de se restabelecer o sentido primitivo era restabelecido uma situação que só um estudioso como o Lúcio Costa podia recomendar, vinham os técnicos dos estados pra cá para conversar com ele, ele que fez fotografias, parava, estudava e ele recomendava o que devia ser feito.

MSU: No restauro das pinturas o doutor Lúcio também falava o que fazer?

LMC: Também, o restauro, a arte de um modo geral (...), mas, depois que comecei a entrar nessa parte da pintura e a me identificar mais à pintura, que começou a vir uma pessoa mais aberta a eles, um pouco mais conhecedora, da parte da pintura.

MSU: Qual era o critério de intervenção nas pinturas durante sua gestão?

LMC: A gente sente na pintura aquilo que é acréscimo que dá, a gente não vê só o modo de pintar, o modo da pintura que o tipo da pincelada é diferente (....) também na sensibilidade vem a obra original é uma delicadeza, uma sutileza, é uma leveza. Essa intervenção já acusa uma mão mais pesada, que dá pra gente perceber que aquilo foi uma intervenção que causou.

MSU: A senhora indicava a limpeza dos complementos? O que faziam com as lacunas?

LMC: A gente não pode deixar uma lacuna, porque estas coisas são vitais, a pessoa tem que recompor e deixar e se é uma intervenção antiga a gente já deixa, mas sempre acusando que naquilo houve alteração, que foi uma intervenção é que causou aquele sentido, não é a pintura original.

MSU: A senhora colaborou na organização de uma exposição sobre o Aleijadinho em Assunção no Paraguai na década de 50?

LMC: Eu fui mandada pelo doutor Rodrigo para ir ao Paraguai justamente nessa exposição. Eu falei “Doutor Rodrigo, eu nunca estudei isso, porque o meu ramo é a arte, estudo da história da arte.” Eu trabalhei dez anos no museu de Belas-Artes, portanto é tudo trabalhando com arte, não com arte colonial, arte colonial só nos museus do patrimônio, fora disso não, era outra área que eram os próprios arquitetos que orientavam, que faziam tudo com eles. Depois cheguei lá, o doutor Rodrigo me mandou ir, eu fui lá e nunca tinha estudado arte brasileira, era arte internacional do museu de Belas-Artes, então tinha que arrumar aquela exposição de fotografias e o primeiro tinha que distinguir o que era Aleijadinho do que não era, porque era uma quantidade de todo tipo de fotografias do patrimônio histórico de um modo geral e tiradas por gente que não conhecia, que era o fotógrafo, que era o que tirava e as mandava. E eu comecei a mergulhar a ver que engraçado o doutor falando “A senhora vai!” e eu “Mas doutor, eu não sei nada!”, mas ele “A senhora vai e olha muito, a senhora vai!”. E chegando lá a gente começa a penetrar na pintura, no ver, e começa a perceber, a sentir o que é autêntico do que não é, do que foi acréscimo, do que foi absolutamente bem integrado e do que está gritando por “Eu sou uma extrapolação aqui!”. E isso é só a vivência da coisa que dá, e eu fui trabalhar e fiz a minha vida profissional disso.

MSU: A senhora lembra se conheceu algum brasileiro no Paraguai, brasileiros que puderam ter feito algum contato?

LMC: Você sabe que eu me esqueci até do nome do chefe brasileiro da missão cultural?

MSU: Será o Lívio Abramo?

LMC: Não.

MSU: Abelardo de Paula Gomes?

LMC: Paula Gomes? Não, nada, nada.

MSU: Fernando Saturnino de Brito?

LMC: Saturnino de Brito é primo meu, Saturnino Braga são primos meus, mas não tive contato.

MSU: Mas a senhora esteve mesmo lá no Paraguai, não?

LMC: Quando estive lá?

MSU: 1953?

LMC: 1953 não. Na década de 50 estava no Rio. De 1940 a 1950 trabalhei no museu de Belas-Artes. E em 1948 estive nos Estados Unidos, passei entre 1948 e 1949 lá. Depois voltei para o Museu de Belas-Artes, até que o doutor Rodrigo me tirou e me chamou para trabalhar no Patrimônio.

MSU: A senhora lembra que tenham existido atritos, discussões entre os museólogos que estavam em serviço e os restauradores, tentando definir quais eram os campos de cada um para trabalhar?

LMC: Não, nunca houve atrito, porque o campo de trabalho, o restaurador nunca deixou de ser restaurador e restauração era obra deles, ao passo que a nossa parte era o estudo da obra de arte, a evolução da arte. Eu fui fazer curso de gravura na biblioteca nacional, fiz um ano porque não existia na Escola de Belas-Artes, só a bibliotecária que trabalhava, que estudava com grafia, mas a bibliotecária trabalhava com gravuras sem conhecer nada de arte, portanto ela via só a técnica, qual era a técnica usada, mas não fazia uma crítica uma apreciação, porque não entendia nada de arte.

MSU: Com toda essa bagagem que você foi acumulando e construindo, colaborou muito para que o Serviço do Patrimônio começasse a se interessar pelos outros bens culturais, que não eram da arquitetura?

LMC: Um pouquinho, porque eu me apaixonei muito, então entrei logo naquela coisa e sempre muito assessorada pelo Lúcio Costa porque eu vi que era a pessoa que mais conhecia arte no Patrimônio, e era o maior crítico porque tinha sensibilidade para a coisa e tinha um olho para ver e para sentir, e foi em quem me respaldei muito para estudar, e sempre recebendo todo o apoio.

MSU: A senhora se lembra da vinda de um cientista belga que se chamou Paul Coremans?

LMC: Paul Coremans... Lembro-me desse nome. Quando foi?

MSU: 1964. Ele foi um dos primeiros enviados da UNESCO. O Brasil tinha um convênio com a UNESCO, para assessoramento técnico e a UNESCO se comprometia a enviar alguns especialistas europeus para estudar e dar recomendação dos casos brasileiros. O Paul Coremans veio em 1964 para analisar como funcionava o laboratório do Edson Motta, depois fez um informe explicando que ele não tinha recursos para fazer uma pratica de restauração verdadeiramente científica.

LMC: Mas quem não tinha recursos? O Paul Coremans?

MSU: Não, o Motta aqui (no Brasil).

LMC: Ahh, aqui no Brasil nós tínhamos que olhar só para o Brasil foi só pro Brasil, depois cada um que respondesse por si, mas aí podia dar um assessoramento técnico, mas assessoramento pecuniário não podíamos dar, de forma alguma, mal dava para o que precisávamos aqui, não é?

MSU: A senhora se lembra do laboratório do Motta? Do ateliê central dele? Como era? Eles tinham bons equipamentos, era precário?

LMC: Era precário, agora tinha dedicação dele integral, um interesse dele genuíno de ver, o Edson era muito sério em tudo o que fazia, mas como ateliê era uma coisa..., nós recebíamos ainda gente que vinha da América Hispânica e que se interessava e se encostava ali durante alguns meses para pegar um pouco de prática de trabalho, mas, como ateliê, era precário.

MSU: Esse ateliê, a senhora lembra se dependia de alguma divisão ou se era autônomo?

LMC: Não, dependia do Patrimônio.

MSU: O Edson tinha um chefe além do Sr. Rodrigo? Ele não dependia do doutor Lúcio ou do Renato Soeiro?

LMC: Não porque ali o Edson Motta era do restauro mesmo, mas o doutor Lúcio tinha uma intervenção em tudo porque era a pessoa em que o doutor Rodrigo mais confiava, que mais sabia, sobre arte brasileira. Mas pela acuidade de sua sensibilidade, portanto confiava plenamente, embora o Patrimônio não tivesse estrutura pecuniária para responder às necessidades do órgão, nunca teve.

MSU: Quais eram os recursos que o patrimônio usava e de onde tirava?

LMC: Era o próprio ministério da educação que dava, portanto era pouco(...) agora a gente conseguia para fazer determinadas obras uma ajuda extra do governo, quando era para fazer uma coisa assim mais complicada, mais difícil e sem recursos, mas foi o órgão que sempre me assessorou.

MSU: E se vocês precisavam de um microscópio ou reagentes para as tintas?

LMC: Não, microscópio o ateliê do Edson tinha.

MSU: Você lembra se tinha outro equipamento?

LMC: Não, não me lembro, porque o meu interesse não levava em conta as necessidades, o meu era o estudo da coisa.

MSU: Dona Ligia, quando eu falei da dona Judith, que a senhora lembrou que ela era a grande secretária do doutor Rodrigo, tão capaz, ela colaborou para escrever um livro *Artistas de Minas Gerais*, uma espécie de dicionário. Você se lembra desse trabalho?

LMC: Eu me lembro que ela fez depois de já ter saído do patrimônio, mais tarde é que ela começou a ir e procurou, escreveu e trabalhou, mas ela não era já mais secretária do doutor Rodrigo. Ela já estava aposentada.

MSU: Alguma coisa que você lembre e gostaria de falar do Patrimônio, do seu trabalho lá? Para dar um fechamento, quais são as melhores lembranças que você tem, o que a senhora gostaria de viver de novo lá?

LMC: Eu acho que o Patrimônio foi uma instituição tão séria, tão séria, tão dedicada, interessada no que fazia, que dificilmente se encontrava uma semelhante. Eu me lembro uma vez que uns europeus comentaram que só no Patrimônio e no Itamaraty se encontrava aquele interesse genuíno por uma causa, que não encontraram nas outras instituições, por onde andaram, [inaudível]... A fotografia a gente leva e serve aí pra adiante como referência sobre a obra de arte, portanto era essencial, porém nunca tivemos dinheiro para a fotografia necessária. Por exemplo, eram os detalhes que a gente tem que ver para confrontar detalhes, nunca foi possível.

MSU: Você se lembra do filho do doutor Rodrigo? O Joaquim Pedro, ele trabalhou na parte de filmes do IPHAN, a senhora se lembra?

LMC: Não me lembro. O Joaquim Pedro era uma pessoa que não chegou a “entrar” no Patrimônio, ficou sempre um pouco à margem.

MSU: A senhora falou que aquele visitante da Europa, que a senhora não lembra quem era, falou que nunca tinha visto outros órgãos, além do Serviço do Patrimônio e do Itamaraty, tão comprometidos com uma causa. A senhora lembra se existia algum vínculo entre o SPHAN e o Itamaraty? O doutor Rodrigo tinha parentes no Ministério?

LMC: Não, agora tudo o que o Itamaraty precisava, o patrimônio sempre deu tudo, o doutor Rodrigo sempre foi muito aberto a colaborar, e pedir a colaboração quando ele achava que alguém podia dar, o que ele queria é ter o serviço feito. , mas foi um órgão muito sacrificado economicamente, que nunca responderam às suas necessidades.

Errata:

Na página 24, na primeira linha da nota de rodapé n. 6, onde se lê “restauração” deve se ler “preservação”, assim o texto final é:

6. Em âmbito brasileiro, o termo “preservação” é utilizado no sentido de incluir todas as atividades relacionadas à transmissão dos bens às gerações futuras (incluindo atividades de manutenção, definição de políticas públicas e a intervenção direta na materialidade dos bens). Neste trabalho quando nos referimos ao trabalho de restauração realizado por Motta nos remetemos a sua intervenção na materialidade dos bens culturais.

Na página 79, na nota de rodapé 79, deve-se ler:

79. Bewer admite que a *Teoria del Restauro*, livro de Brandi (1963), repercutiu na prática da restauração em outras partes do mundo. Todavia, para frisar o suposto pioneirismo de Lyon na aplicação de uma técnica similar àquela que Brandi desenvolveria em importantes trabalhos de restauração, indica como a tradução completa do livro do italiano ao inglês apenas foi realizada em 2005, décadas depois das experiências realizadas pelo americano no FM (Bewer, 2011, nota 168, capítulo 4). Contudo, destacamos que Brandi não descreveu a técnica na *Teoria del Restauro*, e sim em trabalhos da década de 1940, primeiro sob a denominação de “filamentos” e adotando o termo *tratteggio* em texto de 1946. Ademais, um resumo dos princípios brandianos de conservação, foi disponibilizado em inglês em 1966, no Volume XII da *Encyclopedia of World Art*, tradução da italiana *Enciclopedia Universale dell'Arte* de 1958.