

Lisandra Franco de
Mendonça

d

*A INCONSTÂNCIA DA FORTUNA*¹:
A TEORIA E A METODOLOGIA
DO RESTAURO EM CONTEXTO
EUROPEU

pós- | I

RESUMO

O restauro do patrimônio edificado na Europa ocidental evoluiu de um entendimento inicial agarrado à marca da reconstrução estilística e da conservação a qualquer custo para políticas de tutela e estratégias de gestão patrimonial que implicam um julgamento equilibrado de diversos valores e recursos. Este texto começa por explorar alguns aspetos históricos e conceptuais do restauro e o aparecimento e o desenvolvimento da tutela do patrimônio tal como é entendida hoje na Europa, percorrendo vários contributos teóricos, de forma a delinear variações significativas do suporte teórico e das metodologias de intervenção correlacionadas. Não reentra nos objetivos desta sintética “aproximação ao restauro” o aprofundamento exaustivo da sua gênese e das práticas patrimoniais em contexto europeu – a bibliografia nesta matéria é extensa e atual –, mas apenas evoca alguns momentos determinantes na evolução da sua organização teórica e prática. O formato do texto impõe uma escolha limitada de atores e estudos referenciados, forçosamente arbitrária.

PALAVRAS-CHAVE

História do restauro. Teoria do restauro. Conservação em contexto europeu. Patrimônio edificado. Escola romana de restauro.



[HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.POSFAU.2019.148965](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.POSFAU.2019.148965)

Pós, Rev. Programa Pós-Grad. Arquit. Urban. FAUUSP. São Paulo, v. 26, n. 49, e148965, 2019.

ON THE INCONSTANCY OF
FORTUNE. THE THEORY AND
METHODOLOGY OF RESTORATION
IN EUROPEAN CONTEXT

ABSTRACT

The attribution of value to certain vestiges of the past, in Western Europe, found itself directly correlated with the notion of authenticity and progressively tended to the study of the object and later to the conservation of its matter, understood as a material witness in perpetual transformation and the only guarantee to any other possibility of interpretation and conservative intent. This text begins by exploring some historical and conceptual aspects of restoration and the emergence and development of heritage's tutelage, as it is understood today in Europe, going through several theoretical contributions, in order to delineate significant variations of the theoretical support and the correlated methodologies. It does not revert to the objectives of this synthetic "approach to restoration", the exhaustive examination of its origins and patrimonial practices in the European context – literature in this field is extensive and current – only evoke some decisive moments in the evolution of its theoretical and practical organization. The format of the text imposes a limited choice of actors and texts, necessarily arbitrary.

KEYWORDS

History of restoration. Theory of restoration. Conservation in the European context. Built heritage. School of restoration of Rome.

Não é o destino de origem que confere às obras caráter e significado de monumentos, mas somos nós, sujeitos modernos, que os atribuímos a elas.

Alois Riegl²

NATUREZA E ÂMBITO DO RESTAURO

Na gênese da salvaguarda de vestígios antigos, a cidade de Roma (e, sobretudo a partir da terceira década do século XX, no campo teórico, legislativo e operativo do patrimônio cultural, a Itália)³ aparece como uma referência essencial (CHOAY, 2011, p. 79). Esta referência justifica-se não só pela dimensão e riqueza dos seus vestígios da Antiguidade, muitos dos quais permaneciam intactos no fim da Idade Média, mas em função de dois processos que conferiram estatuto às “antiguidades”⁴ (CHOAY, 2011, p. 22, 79). A partir do século V⁵, foi atribuído aos edifícios pagãos um valor memorial (CHOAY, 2000, p. 37, 79-80). Num segundo momento, a partir do *Quattrocento*, os papas passam a promover o estudo e a valorização dos vestígios da Antiguidade romana pelo “saber histórico” (CHOAY, 2011, p. 43). De 1462 data a bula *Cum almam nostram urbem* do papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini, 1458-1464), para a proteção dos vestígios da Roma antiga⁶, distinguindo “monumentos” e “antiguidades” (CARBONARA, 1997, p. 53-54; CHOAY, 2011, p. 80). Outros interesses, para além dos utilitários, passaram a investir na reutilização das construções e na preservação dos vestígios antigos. É sobretudo a partir do *Quattrocento* que o observador estabelece, pela primeira vez, distância histórica entre a Antiguidade, da qual estuda os vestígios (CARBONARA, 1997, p. 60-61; SETTE, 1996, p. 122 et seq.), e o seu mundo contemporâneo⁷. A perspetivação histórico-artística e o discurso da conservação (cingido às antiguidades) dava origem a um objeto novo, uma forma primitiva de “monumento histórico”, tal como apareceu delineado no início do século XX por Alois Riegl⁸ (1858-1905) (CHOAY, 2011, p. 15).

A mudança essencial que emergiu na Itália do século XV, entre a comunidade de letrados, e que permitiu um novo olhar sobre os objetos da produção humana, consistiu num fenómeno a que Eugenio Garin chamou de “abrandamento” do teocentrismo (GARIN, 1975 apud CHOAY, 2011, p. 21), então dominante nas sociedades cristãs da Europa ocidental. Este processo, que não deve ser entendido como enfraquecimento da fé religiosa, permitiu a emergência de um novo olhar sobre o homem e os produtos da sua criação (CHOAY, 2011, p. 21), e um novo enquadramento para aquilo que hoje se entende como “artes plásticas” e sua influência nos vários setores da sociedade (BENEVOLO, 2001, p. 150 et seq., 163; CHOAY, 2011, p. 21).

De meados do século XVI em diante, o interesse dos antiquários europeus – centrado até aí no estudo dos vestígios da Antiguidade clássica, primeiramente naqueles situados em Roma e em Itália para então em seus próprios territórios

pós- 3

–, começa a orientar-se progressivamente para os vestígios das respetivas heranças nacionais. A concepção moderna de restauro surge e desenvolve-se ao longo dos séculos XVI e XVII no meio literário, com o contributo consciente de eruditos e antiquários (CARBONARA, 1997, p. 18, 21; CHOAY, 2011, p. 23). Foram esses estudiosos, especialmente aqueles dedicados às antiguidades cristãs, que primeiro individuaram razões de cultura e de memória para a conservação de testemunhos materiais do passado; “*num primeiro momento, razões de caráter religioso e celebrativo*”, logo seguidas por razões de documentação (de testemunhos histórico-artísticos), “*possivelmente ainda num estágio embrionário*” da longa reflexão sobre a relevância do estudo e conservação dos vestígios do passado, “*mas já com um interesse muito distinto do das razões utilitárias e de gosto que orientaram a reutilização e a modificação contínua dos monumentos antigos durante a Antiguidade, a época Medieval e o Renascimento*” (CARBONARA, 1997, p. 18, tradução nossa).

O surgir da consciência histórica moderna, no seguimento do desenvolvimento da arqueologia e da história da arte⁹ – que por sua vez segue um longo trabalho de preparação que se serve, entre o século XVI e XVII, do “*auxílio determinante da atenção ‘contrarreformista’ pelas antiquitates christianae,*” e mais precisamente do culto preservacionista “*das relíquias da igreja primitiva (verdadeiras e eficazes somente se ‘materialmente’ autênticas)*”¹⁰ –, permitiu superar “*o ‘impasse’ renascentista, de estudo sem uma conseqüente tutela do antigo*” (CARBONARA, 1997, p. 51, tradução nossa) e desenvolver um comportamento propriamente entendido de restauro, entre o final do Setecentos e inícios do Oitocentos. A tutela da matéria antiga constituiu a verdadeira novidade em relação à tradição do Renascimento (CARBONARA, 1997, p. 56).

Houve uma transformação gradual no modo de lidar com os bens herdados de vários períodos e que a partir de finais do Setecentos se acentuou devido a vários fatores, entre eles o Iluminismo, as profundas e aceleradas alterações que decorreram no contexto da chamada Revolução Industrial, as reações à destruição maciça de monumentos arquitetônicos (a expressão é aqui utilizada no seu sentido etimológico de “documento”) e outros documentos posteriores à Revolução Francesa (1789), mas também pelo contributo de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que permitiu uma visão mais ampla e concreta do patrimônio, com a sistematização da história da arte antiga que serviu de fundamento a uma nova ciência, a arqueologia¹¹ (CARBONARA, 1997, p. 62, 71-72; CESCHI, 1970, p. 31-33). Acentua-se o distanciamento histórico relativamente às obras do passado, o que permite lidar com esses legados segundo formas que assumem cada vez mais uma conotação de ordem cultural. A estas mudanças não foram indiferentes, também, razões de conhecimento – que a transmissão das obras permite a vários campos do saber – e éticas – por se reconhecer às gerações futuras o direito de usufruir das possibilidades de conhecimento que os bens culturais portam, algo bem evidenciado por John Ruskin (1819-1900) na sua extensa produção literária sobre a matéria¹².

Após a Revolução Francesa, face à destruição operada, os relatórios da Comissão de Instrução Pública (*Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et sur les moyens de les réprimer*, 1793 e 1794) defendem a riqueza científica “do patrimônio artístico e dos monumentos da nação” e o

papel social da arte. A salvaguarda dos monumentos aparece associada a uma ideia de civilização prevalecente no mundo ocidental nos séculos seguintes, alterando-se apenas as metodologias de conservação e a interpretação dos valores a conservar: “*Os bárbaros e os escravos detestam as ciências e destroem os monumentos artísticos; os homens livres amam-nos e conservam-nos*” (GRÉGOIRE, 1974, p. 37 apud SETTE, 1996, p. 145, tradução nossa).

RESTAURO E CONSERVAÇÃO NO SÉCULO XIX: A AÇÃO E A REAÇÃO

Por volta de meados do século XIX, a reflexão seminal de John Ruskin descrevia a relação direta entre as “coisas” e a “memória”, considerando que a “*criação [referindo-se à natureza] se reflete através das coisas mais preciosas nas suas memórias do que a criação, na sua própria renovação*” (RUSKIN, 2007/1849, p. 211, tradução nossa). Ruskin adverte os seus contemporâneos das consequências nefastas da perda do patrimônio monumental, encontrado em grande parte em estado de ruína, essencialmente pela falta de manutenção adequada e pelo abandono (DI STEFANO, 1969, p. 85-86). Da mesma forma, torna-se-lhe evidente que as questões arbitrárias que moviam as grandes campanhas de restauro nos monumentos nacionais – sujeitos, as mais das vezes, a grotescas operações de adaptação ao gosto vigente (como aquelas que decorrem ao serviço do *gothic revival*)¹³ –, era uma das causas manifestas de destruição do patrimônio monumental.

Em *The seven lamps of architecture* (RUSKIN, 1907a/1849), Ruskin critica de forma incisiva a ação violenta do restauro, que teve oportunidade de ver em prática a partir de 1840 em várias catedrais na chamada Europa central, resultante do entendimento contemporâneo sobre os monumentos. Ações que – com base em razões, enganosas, de consolidação estática, física ou estética – escarpavam a pele e a estrutura dos edifícios, substituindo e recriando membros em inteiros organismos fracassados, nas palavras de Ruskin: “*falsos do princípio ao fim*” (RUSKIN apud DI STEFANO, 1969, p. 87, tradução nossa). O pensamento de Ruskin sobre esta matéria influenciou positivamente uma tomada de consciência favorável à conservação (por oposição ao que era entendido contemporaneamente por restauro) nas últimas décadas de 1800. Altera-se o entendimento sobre a validade da autenticidade da matéria, a individuação de “original” e de “cópia” e a sua delimitação explícita em campo operativo, o que, obviamente, por dificuldade de operabilidade prática dos conceitos, levou mais tempo a tomar uma forma coerente.

Ruskin alargou o conceito de monumento – cingido, à época, ao objeto singular isolado – ao conjunto histórico-artístico do ambiente urbano, à urbanística dos centros antigos e à sua relação com o ambiente paisagístico circundante, reflexão retomada e aprofundada no trabalho de Roberto Pane (1897-1987)¹⁴, a partir do segundo pós-guerra e com forte impacto na “Carta de Veneza” (CABRAL; ANDRADE, 2012, p. 105-106; CARTA..., 2014/1964; KÜHL, 2010, p. 287-320). Num claro ataque aos efeitos da urbanização e proletarianização aceleradas da nação mais industrializada do mundo, Ruskin criticou as consequências alienadoras e repressivas que os novos centros urbanos e as condições (de profunda desigualdade) em que se produzia

pós- | 5

riqueza material (DI STEFANO, 1969, p. 35-36, 43, 61, 63, 68; PEVSNER, 1969, p. 33; RUSKIN, 1905, p. 499-505), procuravam ao equilíbrio do homem e da natureza¹⁵. Esta reação deve ser inserida num quadro mais alargado em que, para Ruskin, os efeitos da Revolução Industrial constituíam uma ameaça à forma tradicional de construir, de produzir e de viver, fomentando a exploração do homem pelo homem e o fim daquilo que considerava ser a arquitetura (um organismo constituído pela presença de várias artes, com beleza e verdade e inspirador de valores estéticos e espirituais).

Ruskin foi intransigente, justamente, na luta pela manutenção corrente como única garantia de uma vida longa, íntegra e autêntica do patrimônio arquitetônico¹⁶, preservadas as suas estratificações históricas, os seus defeitos formais, a pátina – manifestação material do curso natural do tempo sobre o organismo ou, nas palavras de Paul Philippot (1925-2016), “efeito ‘normal’ do tempo sobre a matéria” (PHILIPPOT, apud CARBONARA, 1997, p. 332, tradução nossa) –, como expressão de *pietas* pelo que sobreviveu dos antepassados e reconhecimento da evidência da transitoriedade de tudo o que é terreno.

A posição de Ruskin, relativamente às obras do passado, é distinta, mas complementar a dos antiquários do humanismo renascentista, mesmo considerando que esses privilegiaram primeiramente as obras da Antiguidade e que Ruskin e seus contemporâneos colocaram o foco no estudo, registro, conservação e recriação do gótico, associado sobretudo à construção de um repertório patrimonial que, a seus olhos, constituía a própria expressão da cultura nacional (CARBONARA, 1997, p. 102 et seq.; RUSKIN, 1906; SETTE, 1996, p. 146 et seq., 177 et seq.). Foi uma concepção comum de “valor de memória” dos monumentos – noção reformulada por Alois Riegl, nas definições de “valor de antiguidade” e de “valor histórico” – que os levou a considerar os vestígios (ainda e apenas relativos a um determinado período) do passado como “intocáveis” (CHOAY, 2011).

Em linhas gerais, como refere Françoise Choay (2011, p. 32), o pensamento sobre os monumentos e o restauro durante o século XIX na Europa foi dominado pelo confronto entre duas correntes: a intervencionista, associada ao restauro estilístico¹⁷ e a Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879); e a não intervencionista, em sintonia com a reação anti-restauro de Ruskin. A marca de cada um destes autores neste campo de estudos pode ser sintetizada nas palavras de Jokilehto (2006, p. 73, tradução nossa): a de Viollet-le-Duc, “*por ter enfatizado a representação da história na forma*” e a de Ruskin, “*por ter refletido sobre a representação do espírito na matéria historicizada*”.

A relevância da obra de Viollet-le-Duc no campo do restauro acentuou-se na antecipação de uma metodologia que, desde as primeiras formulações teóricas e intervenções práticas¹⁸, privilegia o conhecimento da obra como pressuposto essencial da intervenção de restauro, defendendo a “distinção/legibilidade” das partes modificadas, a necessidade de soluções específicas “caso a caso” e a verificação de uma hierarquia de valores que determine as prioridades do restauro (SETTE, 1996, p. 162). As reflexões deste autor aparecem bem enquadradas pelo desenvolvimento pioneiro em França de um serviço público de catalogação, tutela e restauro dos monumentos históricos (acelerado pela

destruição deixada pela Revolução), fortemente baseado no inventário, na análise histórica e arqueológica, no levantamento arquitetônico e no estudo das técnicas construtivas da arquitetura do passado – das formas devidas a cada estilo, do seu significado tipológico, como patrimônio de formas próprias de um determinado contexto figurativo – e com o contributo que a criação paralela da figura do *architecte des monuments historiques* também possibilitou (CARBONARA, 1997, p. 101 et seq.; SETTE, 1996, p. 145, 148, 155-176).

AUTENTICIDADE E VALORES: O CONTEXTO, O OBSERVADOR E A INTERPRETAÇÃO DO OBJETO

Fora da Europa, onde as interpretações do patrimônio e sua conservação tomaram formas muito distintas, Giovanni Carbonara (1997, p. 6) e Françoise Choay (2011, p. 17) referem o exemplo da reconstituição cíclica do santuário xintoísta de Ise (dito Jingu) no Japão, edificado entre o III e IV séculos d.C. Por volta de 690 estabeleceu-se que o templo principal passaria a ser reconstruído a cada 20 anos, por razões que se prendiam tanto com a perecibilidade dos materiais de construção, como simbólicas e de culto. Desde então, o templo foi reedificado regularmente (com interrupções intermitentes no decurso da sua longa história), sempre de forma idêntica, segundo uma operação que, entretanto, ganhou contornos de verdadeiro ritual (com a recriação continuada de um processo construtivo ancestral). O templo de Ise, objeto de várias discussões sobre o tema da conservação e da autenticidade arquitetônicas, encontra a sua no próprio design e no ritual do processo de reconstrução, não no material de construção, historicizado (INABA, 2009, p. 157). O intento da reconstrução cíclica é o de suprimir a historicidade, mantendo o espaço arquitetônico, da “casa da divindade”, imutável (CARBONARA, 1997, p. 6). Trata-se de uma operação que pressupõe uma concepção cíclica e não linear do tempo, prevalecente no mundo antigo e, ainda hoje, na tradição oriental (CARBONARA, 1997, p. 6). Esta concepção privilegia a transmissão de uma forma ideal, ligada à própria essência do divino, em detrimento da transmissão da matéria autêntica¹⁹, mas antiga e deteriorada (CARBONARA, 1997, p. 6, 326). Na Europa e na cultura ocidental, a tradição cristã, seguida daquela do Renascimento, tornaram esse procedimento incompreensível, porque a percepção do tempo e o papel da memória tomaram outras referências (AMARAL, 2010, p. 159-161; CARBONARA, 1997, p. 6; JONES, 2010, p. 187). Que valor se reconhece e se quer perpetuar? Se alargarmos a análise a outros territórios, considerando que organismos supranacionais detêm o poder de reconhecer e atribuir valor à longa produção humana e que essa seleção determina sobremaneira o que é protegido e como é protegido (GREMENTIERI, 2003; JOY, 2007, p. 145 et seq.), que valores devem ser considerados?

A questão dos valores e de seu reconhecimento através do estudo da natureza e das qualidades da obra torna-se recorrente na discussão da preservação do patrimônio nas suas várias acepções – material, imaterial ou intangível, ambiental, cultural, etc. Valores figurativos, emocionais e nostálgicos, celebrativos e religiosos, estéticos, históricos, ou mesmo simplesmente de testemunho de ordem tecnológica e construtiva, orientam de forma distinta a operação de restauro.

pós- | 7

A matriz italiana das primeiras cartas de restauro internacionais (“Carta de Atenas”, 1931; “Carta de Veneza”, 1964) teve um impacto consistente no entendimento da conservação do patrimônio até ao final do século XX e além, no entanto, tal como vem sendo acentuado sobretudo na produção das últimas duas décadas sobre a matéria²⁰, torna-se evidente que a ideia subjacente a “uma norma generalizante” do entendimento do patrimônio e do restauro “*contraria a compreensão do restauro como ato cultural*” (PESSÔA, 2015, p. 461). Nesse sentido, a deslocação dos locais de enunciação do conhecimento para áreas “externas” torna-se fundamental para a interrogação do patrimônio cultural noutras geografias e para a individuação de outras qualidades e condições a ele associadas, pertinentes à sua salvaguarda.

A conservação é, pois, em última análise, motivada pelos valores que a sociedade reconhece ou projeta no objeto, devendo ser entendida, em primeiro lugar e utilizando a expressão de Renato Bonelli (1911-2004), como “ato de cultura”²¹. Esse processo relaciona-se intimamente com a relação que uma dada cultura e contexto histórico estabelece com o seu passado, e que é variável. Já Alois Riegl (2011/1903, p. 14), na sua elaboração sobre a construção moderna do conceito de monumento e dos “valores” que lhe são investidos, chamava a atenção para a subjetividade do “valor artístico”, entendido como um “valor contemporâneo”, dependente da avaliação do período temporal corrente e que não podia, por isso, constituir o (único) fundamento para uma política de tutela (CARBONARA, 1997, p. 219, 225; JOKILEHTO, 2006, p. 54; SETTE, 1996, p. 224). O “valor artístico” atribuído pela contemporaneidade a um monumento aparece diretamente relacionado com a capacidade de essa obra responder aos ideais figurativos da contemporaneidade, às exigências da *Kunstwollen*²² (vontade da arte) (RIEGL, 2011/1903, p. 14-15). Indiferentemente, os monumentos históricos portam um valor de memória (sejam monumentos intencionais, sejam involuntários aos quais se reconheceu caráter histórico e artístico) e interessam integralmente a contemporaneidade – como documentos do processo de evolução contínuo e irrepitível da humanidade, “*como expressões únicas e irrepitíveis de gosto, de arte, de uma ‘cultura material’ sensível, bem como da passagem do tempo*” (CARBONARA, 2012, p. 3, tradução nossa) –, e postulam tutela. Segundo este raciocínio, qualquer testemunho de um campo da atividade humana, sem exceções – qual testemunho da cadeia de evolução –, pode legitimamente reivindicar “valor histórico” (RIEGL, 2011/1903, p. 12). Mas, porque não é possível considerar toda a infinidade de eventos de que se conservaram testemunhos, e que continuam a somar-se no seu constante devir, houve e há necessariamente que limitar a atenção dando prevalência “*àqueles testemunhos que nos parecem representar etapas particularmente significativas do processo evolutivo de um determinado campo da atividade humana*” (RIEGL, 2011/1903, p. 12, tradução nossa).

O contributo de Riegl, sobre o qual se fundou grande parte da teoria do restauro contemporânea (CARBONARA, 1997, p. 226-227; SCARROCCIA, 2011, p. 92), teve o mérito de realinhar o campo da conservação do patrimônio – na teoria e na organização da tutela pública – “*com os êxitos e o nível da reflexão contemporânea estética e crítica*” (CARBONARA, 1997, p. 227, tradução nossa) (que vinha a desenrolar-se de forma complexa e articulada na Europa e em particular nos países de língua alemã). Riegl

desenvolveu um pensamento radical de refundação conceptual das razões da conservação com consequências claras no campo operativo, antecipando a chamada “conservação-pura”²³ fundada na estabilidade do valor histórico-documental do monumento (CARBONARA, 1997, p. 304; SCARROCCHIA, 2003, p. 96-98). A sua reflexão marcou uma posição na afirmação da autonomia e relevância histórica paritária do Moderno relativamente aos períodos precedentes, ou melhor dizendo, na afirmação paritária de todos os períodos históricos e gêneros artísticos. A tutela do património aparece aqui como um evento temporal determinado, isto é, assente em avaliações de carácter relativo, só temporalmente e contextualmente válidas (RIEGL, 2011/1903, p. 14; SCARROCCHIA, 2006, p. 42-43, 2011, p. 82 et seq.).

A teoria da conservação de Riegl, no entanto, só ganhou impacto internacional a partir da década de 1980, com a “redescoberta” e primeiras traduções para italiano, inglês, francês e espanhol (nesta sequência) da sua obra de referência *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung* (1903) (O culto moderno dos monumentos: o seu carácter e a sua gênese), texto de introdução teórica ao projeto de reorganização legislativa da tutela dos monumentos austríaca; e sequentemente, já a meados da década de 1990, com a tradução do *corpus* normativo do qual fazia parte²⁴ (SCARROCCHIA, 2006, p. 35-36). Este importante contributo, hoje incontornável para a historiografia e teoria do restauro, foi apropriado e reformulado, nomeadamente, pela reflexão italiana sobre a matéria, já após a promulgação dos preceitos de Cesare Brandi²⁵ – na “Carta del Restauro”, de 1972 (MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, 1972) –, ocasionando maior distanciamento crítico relativamente ao protagonismo reivindicado pelo restauro e a algumas cedências à “instância estética”, entrevistas no cerne da *Teoria del restauro* (1963) de Brandi (SCARROCCHIA, 2006, p. 41-42).

pós- | 6

DA REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA NA FORMA À MATÉRIA HISTORICIZADA E SUA IMAGEM: TEORIA E PRÁTICA

Até ao último vintênio do século XIX, a tendência prevalecente no campo do restauro era ainda largamente influenciada pela tradição estilística. Por outro lado, tornou-se cada vez mais evidente o reconhecimento do valor documental das várias estratificações históricas que conformavam os monumentos e a importância de garantir que as intervenções de restauro respeitavam coerentemente as especificidades históricas próprias de cada monumento (em detrimento dos princípios da “unidade de estilo”) e que validavam, de forma equivalente, adições de períodos sucessivos (SETTE, 1996, p. 188). Essas visões díspares e, mesmo, antitéticas, foram avaliadas e reformuladas no final do século XIX, emergindo assim uma via “intermédia” para o restauro. Os princípios gerais enunciados por Camillo Boito em *Questioni Pratiche di Belle Arti* (1893, p. 15-24) constituíram o manifesto do chamado “restauro filológico” ou “científico”²⁶ e defendiam que: (i) se interviesse com a mesma coerência em todos os monumentos (dos vários períodos históricos) e nas suas várias fases construtivas, dando ênfase ao seu valor documental e admitindo a remoção de determinados elementos em casos nos quais a sua qualidade artística fosse manifestamente inferior a do restante do edifício; (ii) se evitasse

adições e renovações, mas se distinguísse claramente as intervenções, criadas em harmonia com o conjunto (de restauro/reconstituição/ampliação), da restante matéria antiga; (iii) se procedesse a uma investigação histórica preliminar acurada, como suporte da operação (exercício já defendido pelos protagonistas do chamado restauro estilístico); e (iv) que cada monumento contasse com um registro das fases de intervenção de restauro e documentação dos vários trabalhos antes, durante e depois da intervenção – tal como vinha sendo reivindicação corrente, pelo menos desde o início do século XIX, em Itália e em França –, pontos firmes na normativa sucessiva da matéria²⁷.

É óbvio que a existência de documentação histórica abrangente e fidedigna sobre uma determinada obra (mesmo tratando-se, no caso da arquitetura do século XX, dos desenhos e da memória descritiva do projeto de arquitetura e/ou de levantamentos fotográficos do estado de origem da obra, ou ainda do auxílio do próprio autor) e a sua utilização como fundamento do projeto de restauro não garante a objetividade da operação, nem validade ao resultado. Mesmo os operadores do chamado restauro filológico tiveram que procurar soluções de compromisso para integrar informação histórica correta, seguindo a fantasia ou a dedução por analogia (princípio defendido pelos expoentes da “unidade de estilo”). Em parte devido à falta de um quadro conceptual de referência – ligado diretamente à falta de adequação da historiografia e da crítica arquitetônica contemporâneas –, mas, também, pela complexidade de avaliar a relevância das valências histórica, estética ou simbólicas nas várias estratificações históricas do monumento, de forma objetiva – relacionada com a dificuldade de definir e individuar os valores da obra (SETTE, 1996, p. 221) –, o que levava a operar (demolições e reconstituições) de forma, sobretudo, intuitiva. Aliado a essas questões complexas, não devemos esquecer, também, o desafio projetual de responder simultaneamente às exigências da contemporaneidade, nomeadamente em termos de funcionalidade e atribuição de uso adequado, considerando que a conservação do monumento arquitetônico aparecia diretamente relacionada com a função utilitária, que assegurava a manutenção conservativa, relação essa – conservação/função – que acompanha o debate na disciplina desde a emergência do restauro moderno (CARBONARA, 1997, p. 15-16, 21-22; SETTE, 1996, p. 221-223).

A ênfase no valor documental dos monumentos ficou assente somente no século XX, em discussões de âmbito internacional, relevando-se nesse processo a elaboração da primeira carta internacional de restauro, conhecida como “Carta de Atenas” de 1931 (BONELLI, 1963). Ou seja, o restauro passava a ser entendido como uma operação orientada a reconhecer as várias estratificações históricas das obras a tutelar, independentemente da apreciação (relativa) do seu “valor artístico”, algo reiterado na “Carta de Veneza” de 1964.

A evolução no entendimento da matéria ao longo do último século não ocorreu de forma homogênea nem linear, no entanto, o contínuo (e necessário) intercâmbio entre teoria e prática permitiu apurar formas mais respeitosas e inclusivas de intervir, que orientam as atuais tendências na Europa. A partir do segundo pós-guerra, consequência também do forte questionamento sobre modos de intervir e de pensar consolidados que não respondiam eficazmente às novas questões levantadas pela necessidade de intervir em grande escala, no rescaldo da destruição massiva de monumentos e conjuntos urbanos, teve lugar uma reformulação profunda da disciplina (CARBONARA, 1997, p. 231-233).

Com o contributo de vários autores, procurou-se superar entendimentos do restauro que, na linha teórica predominante, ponham o foco essencialmente nos aspetos documentais das obras, mas que na intervenção de fato se mostravam ainda agarradas a operações que procuravam reverter o curso do tempo (DEZZI BARDESCHI, 2005a, p. 28; KÜHL, 2009b, p. 65).

Simultaneamente, foram dados passos importantes para a consolidação e autonomia deste campo disciplinar, estabelecendo-se uma articulação consistente entre a formulação teórica e a metodologia de intervenção, apoiada no pensamento crítico (da arte, estética e história) e científico, em detrimento do empirismo que caracterizava a operabilidade do campo até então (KÜHL, 2009b, p. 67, 71).

Relativamente à evolução e formulação do conceito de restauro ao longo do último século e meio no contexto europeu, como apontava B. Paolo Torsello (1934-2018), à exceção de Viollet-le-Duc, os diversos protagonistas da disciplina ao longo do tempo foram parcos em fornecer uma definição para essa atividade teórico-operativa (TORSELLO, 2005, p. 9)²⁸. As primeiras definições do conceito, com entendimento moderno, podem ser entrevistas na obra de Viollet-le-Duc, no início do longo verbete *Restauration*: “*A palavra e a coisa são modernas. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento*” (VIOUET-LE-DUC, 1869, p. 14, tradução nossa). O restauro, segundo este entendimento, reivindica o poder de remeter o monumento à sua unidade e pureza estilística devidas (depurando-o de (de)formações sucessivas). Se excetuarmos a invetiva anti-restauro de Ruskin (2007/1849, p. 226-227) – como a mais total destruição e falsificação do edifício – vamos encontrar outra definição em meados do século XX, formulada por Brandi: “*o restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão ao futuro*” (2000/1963, p. 6, grifo do autor, tradução nossa).

É no “reconhecimento” dos valores da obra (de testemunho histórico e de valor artístico) que se desenvolve o primeiro exercício da operação de restauro, enquanto modalidade técnico-projetual contemporânea (SCARROCCHIA, 2011, p. 92). A constância deste pressuposto ao longo de todo o século XX – nas várias reelaborações sobre a teoria e a praxis do restauro –, sintetiza-se na máxima de Brandi: “*qualquer comportamento em relação à obra de arte, intervenção de restauro incluída, depende exclusivamente de ter havido ou não o reconhecimento da obra de arte como obra de arte*²⁹, o que traz consigo o ‘imperativo ético’ da conservação” (BRANDI, 2000/1963, p. 5, tradução nossa). Para Brandi, a singularidade da obra de arte (móvel ou imóvel) implica a qualificação da intervenção de restauro e legitima a exclusão desta operação da noção generalista ligada exclusivamente aos procedimentos operativos do restauro de fato: “*O restauro é restauro pelo facto de reconstituir o texto crítico da obra e não pela operação prática em si e per se*” (BRANDI, 2000/1963, p. 5, tradução nossa). Da formulação de restauro descendem os princípios que orientam a atuação prática: a “matéria” assume a precedência sobre o caráter artístico da obra³⁰, por ser na “*matéria que se manifesta a imagem e se assegura a sua transmissão ao futuro*”, garantindo a sua recepção na consciência humana (BRANDI, 2000/1963, p. 6, tradução nossa).

A relevância da matéria física da obra e foco como objeto da intervenção de restauro define o primeiro axioma da teoria *brandiana*: “*restaura-se somente a matéria da obra de arte*”³¹ (BRANDI, 2000/1963, p. 7, grifo do autor, tradução nossa). Este postulado (que deve ter sempre presente os conceitos de “imagem” e de “matéria” na reflexão *brandiana*) rompe de forma evidente e definitiva com formulações teóricas e atuações empíricas que marcaram a progressão do conceito de restauro ao longo do século XIX e início do século XX. O restauro passa a focar o seu campo de ação na matéria da obra (devidamente interpretada segundo a “instância estética” e a “instância histórica”), reconhecendo objetivamente a pertinência do processo crítico da ação de restauro – segundo uma metodologia vinculada à crítica da arte, à estética e à história, i.e., a ação do restauro é encarada como “evento histórico”, como consciência crítica e científica do momento em que a operação de restauro se produz. Evento esse, que “*se insere no processo de transmissão da obra ao futuro*” e que “*não deve presumir o tempo como reversível, nem a abolição da história*” (BRANDI, 2000/1963, p. 26-27, tradução nossa).

Da dialética do restauro no diálogo das instâncias estética e histórica da obra, surge o segundo axioma da Teoria (BRANDI, 2000/1963, p. 8, grifo do autor, tradução nossa): “*o restauro deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que tal seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem apagar nenhum sinal da passagem da obra de arte no tempo*”³². A distinção dos vários tempos da obra³³ permite a “perspetivação histórica” e a colocação da ação de restauro num momento preciso: o do presente contemporâneo da consciência operante, i.e. como expressão da cultura do próprio tempo.

Praticamente 100 anos separam as formulações de Viollet-le-Duc das de Brandi, e nesse intervalo verificaram-se grandes alterações no campo operativo e na metodologia de intervenção conservativa das obras do passado³⁴. Essa transformação continua a processar-se, mas, efetivamente, a tendência que se verifica na Europa é para a reelaboração a partir de definições pré-existentes (CUNHA, 2010, p. 24).

O CONTEXTO ITALIANO RECENTE

No campo estrito do restauro, nas últimas décadas do século XX observam-se, segundo Giovanni Carbonara (1997, p. 8, tradução nossa), duas tendências: “*a primeira atribui à disciplina uma tarefa de defesa do dado figurativo e artístico da obra, sempre que presente; a outra reconhece-lhe outras valências, de ordem documental, social e antropológica*”. O autor refere-se ao “restauro crítico”³⁵ ou “criativo” – assim denominado por entender, essencialmente, o restauro como um processo histórico-crítico com fundamento na História, na Crítica da Arte e na reflexão da Estética (CARBONARA, 1997, p. 291-292) – em conjunto com as preposições de Cesare Brandi e à “conservação integral” ou “conservação pura”, fundada na estabilidade do valor histórico-documental, em oposição à subjetividade e inconstância da apreciação estética (BONELLI, 1985; CARBONARA, 1997, p. 294, 296, 298; SCARROCCHIA, 2003, p. 91-98).

A chamada “conservação pura”, amplamente ilustrada na obra do arquiteto e teórico Marco Dezzi Bardeschi³⁶, faz uma distinção clara entre “conservação”, orientada para a salvaguarda do edificado/Bem a transmitir à posterioridade, percebido como documento autêntico, que não deve ser modificado; e (aquilo que entende tenha sido) o “restauro” ao longo dos tempos, com consequências nefastas para a preservação da autenticidade do Bem. Restauro seria uma atividade que procuraria repor a eficiência da obra e que, como tal, tem implícita a sua transformação, ou mesmo sua restituição a um estado passado. Segundo este entendimento, tudo o que vai para além da conservação/manutenção do existente recai na “projetação de obra nova”, que se processa de forma totalmente alheia à disciplina restauro (SETTE, 2001, p. 194). A conservação pura, direcionada exclusivamente ao componente estrutural e material da obra (sobre a qual intervém para limitar e retardar, combatendo as causas, a degradação), aparece acompanhada, por outro lado, pela atividade projetual de cariz contemporâneo e inovador no que diz respeito à necessidade de adicionar, de forma calculada, novos elementos autônomos e compatíveis ao existente (essenciais para manter a vida “ativa” do monumento, no quadro da implementação ou manutenção de função compatível e de “baixo consumo”). Essas adições, claramente legíveis e, segundo os velhos preceitos de Boito para essa categoria, verdadeira expressão da cultura material hodierna (DEZZI BARDESCHI, 2005b, p. 40), vêm integrar as preexistências e criar novas estratificações históricas no palimpsesto da obra. Assim, a intervenção no monumento prevê duas ações distintas: a conservação estrita das preexistências e a projetação inovadora de novos elementos, entendida como valorização da obra. O restauro, segundo estes pressupostos, deve conciliar estes âmbitos distintos e a compatibilidade entre os dois.

Ambos os comportamentos (“restauro crítico” e “conservação pura”) correspondem a dois sistemas paralelos, historicamente legítimos e concomitantes à nossa contemporaneidade, no entanto, como defende Giovanni Carbonara (1997, p. 8), parece-nos legítimo declinar as preposições do “restauro crítico”, aproveitando algumas sugestões implícitas no pensamento de Cesare Brandi, de Roberto Pane e de Renato Bonelli, i.e., abertos “à tutela dos objetos ‘de história’” e “de arte” e “às exigências da máxima conservação”, segundo um entendimento que se pode “definir ‘crítico-conservativo’”. A expressão (restauro crítico-conservativo), cunhada por Giovanni Carbonara, corresponde a uma orientação teórico-operativa que ganhou terreno na produção italiana no final do século XX e que descende de uma avaliação da reflexão *brandiana* e da integração de contributos inéditos de autores como Roberto Pane, Paul Philippot ou Renato Bonelli – e.g., do conceito de restauro como “hipótese crítica”³⁷; da concepção da unidade metodológica do restauro, apesar da especificidade tecnológica das diferentes obras e da pluralidade das técnicas aplicadas³⁸; da anulação da distinção entre conservação e restauro, colocados sobre uma mesma linha metodológica, na qual a conservação é entendida como uma forma continuada de restauro preventivo (CARBONARA, 1997, p. 335): “de ‘pátina’ como um conceito ‘crítico’ e não meramente ‘físico’”³⁹ (CARBONARA, 1997, p. 332, tradução nossa); e da prática de interrogação da obra com sensibilidade histórico-crítica, segundo um comportamento profundamente reflexivo, orientado à máxima conservação, que se prolonga na prática operativa⁴⁰.

RESTAURO COMO “ATO DE CULTURA”

A atribuição de valor a determinados vestígios do passado, na Europa Ocidental, encontrou-se diretamente correlacionada com a noção de autenticidade e tendeu progressivamente ao estudo do objeto e posteriormente à conservação da matéria antiga, entendida como testemunho material em perpétua transformação e única garantia de qualquer outra possibilidade de interpretação e intenção conservativa. A conservação do patrimônio edificado aparece diretamente relacionada com a teoria do restauro, assente em razões de cultura e de memória, acentuando-se, no entanto, o caráter temporalmente e culturalmente determinado da disciplina do restauro e da tutela do patrimônio. A perspetivação histórica e estética das obras, bem como a discussão sobre a pertinência da sua conservação integra-se, pois, num processo cultural de longa maturação, em contínua evolução.

Num primeiro momento (a partir de meados do século IV d.C.) foram emanadas leis para a proteção das construções antigas (sobretudo em Roma), o que não deve ser entendido segundo o sentido moderno de tutela, mas como vontade de proteger um resíduo de decoro urbano e, juntamente, a memória da glória passada (CARBONARA, 1997, p. 51). Evidenciaram-se em primeiro lugar razões prático-utilitárias de reaproveitamento dos materiais disponíveis, a que se seguiram razões de ordem religiosa (como a profanação “*das antigas presenças de culto pagão, ou a ‘interpretatio christiana’ como reapropriação do objeto antigo num novo sistema de valores,*” que assistiu um comportamento de maior respeito pelo material recuperado) (CARBONARA, 1997, p. 51, tradução nossa). O entendimento prevalecente durante a Idade Média determinou um comportamento em relação ao “patrimônio” mais aproximado à reutilização do que propriamente à conservação; tratou-se de ação distinta daquilo que podemos definir como restauro (CARBONARA, 1997, p. 52-53).

Em pleno *Quattrocento* romano observou-se um interesse concreto pelos testemunhos antigos enquanto tais e foram várias as medidas no sentido de isolar e valorizar os edifícios da antiguidade; promulgaram-se várias bulas para a tutela dos monumentos e dos vestígios antigos. Todavia, na ausência de uma percepção histórica do passado “*a relação homem-obra de arte é sempre imprecisa, mutável, arbitrária e quando os arquitetos se aproximam do monumento, para readaptá-lo às novas exigências, [...] é sempre o monumento que deve entrar na lógica do arquiteto e nunca o contrário*” (CESCHI, 1970, p. 13, tradução nossa).

Como já foi referido, a tutela da matéria antiga constituiu no final do Setecentos a verdadeira novidade em relação à tradição do Renascimento. A reflexão sobre a pertinência e a responsabilidade da perpetuação de testemunhos histórico-artísticos, até então exclusiva de uma cultura eminentemente erudita e literária, alargou-se ao restauro arquitetônico, constituindo um laboratório privilegiado ao longo do século XIX e em grande parte da primeira metade do século XX, para a reformulação teórica, fundamentação e experimentação prática (CARBONARA, 1997). Esse longo processo contou com o contributo de inúmeras matrizes do pensamento filosófico e literário, de âmbito científico, tecnológico e operativo

(CARBONARA, 1997; SETTE, 1996), e a que não foram indiferentes motivações políticas, de identificação e de legitimação de poder.

De forma resumida, as várias etapas fundamentais do processo conceptual que levou ao aparecimento do restauro tal como é entendido nos nossos dias podem ser seguidas a partir da viragem do século XIX para o século XX, com a formulação e disseminação dos princípios do restauro filológico e científico, associado a teóricos como Camillo Boito e Gustavo Giovannoni, sem esquecer as contribuições de John Ruskin, Alois Riegl e Max Dvořák (1874-1921)⁴¹, seguidas das formulações do “restauro crítico e criativo”, da *Teoria do restauro* de Cesare Brandi (CARBONARA, 1997, p. 9), da “conservação pura” e do chamado restauro “crítico-conservativo”, associado à escola de pensamento de Giovanni Carbonara⁴².

Ao analisarmos as transformações que o entendimento sobre os bens culturais sofreu ao longo do tempo, e a consolidação do restauro como campo disciplinar autónomo – necessariamente em articulação com vários campos do saber –, é possível averiguar que mesmo na diversidade das orientações atuais no campo existem princípios e critérios comuns – que não se entendem por regras fixas – na conformação do campo operativo (KÜHL, 2009a, p. 4). Isto é, o restauro “*possui metodologia, princípios teóricos e procedimentos técnico operativos*” próprios, que resultam de uma reflexão (e experimentação) plurissecular centrada em primeiro lugar nas razões do conservar e em seguida no aperfeiçoamento de tecnologias para operacionalizar a fundamentação teórica; “*o que varia, na prática, porém, são os meios postos em ação – que são variadíssimos – quando se passa à parte operacional*” (KÜHL, 2009a, p. 4). O carácter específico do restauro – e não de outro tipo de operações sobre o edificado, como a recuperação, a reabilitação ou outras – reside no fato de o conhecimento histórico-crítico sobre o objeto, dos fundamentos da disciplina e “*das competências técnico-científicas não poderem ser encaradas como ‘variáveis independentes’*” (CARBONARA, 1997, p. 17).

Na evolução conceptual da qualificação da matéria patrimonial e sua emergência como documento vivo em perpétua transformação, a grande dificuldade na objetivação do respeito pela matéria (física), no âmbito do restauro, reside na conformação do conceito em atuação prática. Verifica-se uma distinção dramática (que acompanha o debate desde a emergência do restauro moderno) entre a qualidade da produção teórica e o restauro de fato (com algumas exceções) perpetuado pelos mais diversos atores. Se se pensar no modo como grandes mestres do Oitocentos, como Sir George Gilbert Scott (o Velho, 1811-1878) e seus discípulos, e mesmo do Novecentos, como Boito (ativo já na segunda metade do Oitocentos) e Giovannoni, efetivamente operaram nos monumentos, torna-se evidente a complexidade desta operação teórica e operativa – “*O grande perigo em qualquer restauro está em fazer demasiado; e a grande dificuldade em saber onde parar*” (SCOTT, 1850 apud CARBONARA, 1997, p. 128, tradução nossa). Pegando nas palavras de Boito, “*in nessuna cosa è tanto difficile l’operare e tanto facile il ragionare quanto in ciò che si riferisce al restauro dei monumenti*” (1884, p. 27).

NOTAS

- ¹ Título da obra tardia (1443-1446) de Poggio Bracciolini (1380-1459) consagrada a Roma. Figura maior da primeira geração de humanistas italianos, deve-se a Poggio a descoberta de um grande número de manuscritos antigos em abadias como Cluny, Saint Gall ou Montecassino, entre as quais, e no domínio que nos propomos tratar, a obra de Vitruvius (Saint Gall, 1414).
- ² Riegl (2011/1903, p. 16, tradução nossa).
- ³ São de referir: Gustavo Giovannoni (1873-1947) e sua reflexão teórica sobre o valor documental dos monumentos, do tecido urbano e sobre a necessidade de uma matriz conceptual e de método operativo para a salvaguarda dos bens culturais, que teve repercussão na formulação da sua primeira carta internacional (“Carta de Atenas”, 1931) e na instituição inédita, em nível mundial, da disciplina de “Restauro dos Monumentos” (1919-1920) na Faculdade de Arquitetura de Roma, à época recém-formada, favorecendo o crescimento científico da disciplina no contexto italiano, mas não só (considerando a relação estreita da Itália com a Grécia, a Hungria e a Romênia, ou as contribuições em cartas internacionais de património, como as de Atenas, de 1931, e de Veneza, de 1964); a reformulação profunda da disciplina operada pelo “restauro crítico”, a partir do segundo pós-guerra (BONELLI, 1963; CARBONARA, 1997, p. 235, 241, 249, 285-289); a produção teórico-prática enraizada nas preposições de Cesare Brandi (1906-1988) no Istituto Centrale del Restauro (ICR), a partir de 1939; e as contribuições ulteriores do chamado restauro “crítico-conservativo”, para referir alguns pontos determinantes para o entendimento do restauro em contexto europeu com impacto na formulação de princípios internacionais de restauro e salvaguarda do património. Sobre estes argumentos, cf.: Bonelli (1963), Carbonara (1997, 2006), Sette (1996).
- ⁴ Na Itália do *Quattrocento*, os edifícios ou outras categorias de objetos da Antiguidade apareciam sob a nomenclatura global de “antiguidades”, termo derivado do substantivo plural *antiquitates*, forjado por Varrão (116-26 a.C.) para designar o conjunto de produções antigas da romanidade (CHOAY, 2011, p. 23). Os estudiosos de antiguidades, de sequência, passam a designar-se “antiquários” (CARBONARA, 1997, p. 18; CHOAY, 2011, p. 23).
- ⁵ Há relatos desde a Antiguidade, e em vários contextos culturais, de operações de “restauro” (entendido como ato orientado por razões culturais, em sentido lato), mas só a partir do século IV da nossa era se registra uma intenção e escolha artística mais evidentes na reutilização de elementos ornamentais, como se pode observar em inúmeras basílicas protocristãs (CARBONARA, 1997, p. 52-53). Esta atenção relativamente aos espólios do passado, que não responde ao entendimento moderno de restauro, representa uma novidade de natureza cultural e artística e trata-se, em parte, de um problema de “*convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis*” – que pode ser hoje entendido como a procura “*de coerência figurativa e linguística entre as várias partes*” e fases de uma construção, antigas e novas, segundo a expressão do Abade Suger (1081-1151), que na primeira metade do século XII, para as obras de ampliação da abadia de Saint-Denis (França), projetava a aquisição, que não chegou a se efetivar, de espólios de Roma (CARBONARA, 1997, p. 53). Cf.: Choay (2011, p. 59-71) e Sette (1996, p. 128-130).
- ⁶ Na verdade, tal como os seus predecessores e sucessores, este papa continuou a mandar retirar mármore e travertino das ruínas romanas, reutilizando-os na edificação e remodelação de palácios e igrejas e outras obras civis (CHOAY, 2011, p. 80). Cf. Carbonara (1997, p. 51); Ceschi (1970, p. 10-20); Choay (2011, p. 22).
- ⁷ Vários autores identificaram várias “renascenças” a partir do século XII na Europa central e o interesse pelo estudo e valorização de obras da Antiguidade. Sobre as diferenças entre os proto-humanistas da Antiguidade tardia e da Idade Média e os humanistas do século XV, na sua relação com a alteridade de uma cultura distinta, cf. Choay (2000, p. 32-37); Panofsky (1981).
- ⁸ O teórico começou por falar dos “valores” dos monumentos, distinguindo “monumentos intencionais” – criados especificamente para assinalar um evento a recordar pelas gerações sucessivas (SCARROCCHIA, 2011, p. 85) –, e “monumentos não intencionais ou involuntários” – que, independentemente das razões que assistiram sua criação, foram associados sucessivamente a um “valor” histórico ou artístico, ou, contemporaneamente, histórico-artístico, ou seja, a sua “eleição” como monumento histórico e/ou artístico ficou dependente da vontade subjetiva de quem operou o reconhecimento, isto é, da percepção moderna (JOKILEHTO, 2006, p. 54).
- ⁹ Cf. Carbonara (1997, p. 51), Choay (2011, p. 27-28), Sette (1996, p. 139-142).
- ¹⁰ Sobre a relevância das relíquias cristãs neste processo e o aflorar de uma noção moderna, peculiar ao mundo ocidental, relativo à “autenticidade” com ampla incidência na validação do património e, conseqüentemente, no entendimento da sua conservação, cf. Jones (2010, p. 186 et seq.).

- ¹¹ Que contribui para o aprofundamento da metodologia de intervenção nos monumentos, apoiada no conhecimento científico e arqueológico – e.g., na identificação de várias estratigrafias históricas num monumento.
- ¹² Veja-se em específico o capítulo “The lamp of memory”: os edifícios do passado foram-nos confiados, mas não nos pertencem, a sua conservação não é “*uma questão de simples conveniência ou de sentimento*”, mas de dever perante as gerações passadas e futuras, porque esses edifícios coexistem com os direitos “*em parte de quem os construiu e, em parte, de todas as gerações que virão depois de nós*” (RUSKIN, 1907a/1849, p. 261-262, tradução nossa).
- ¹³ O restauro em Inglaterra entre o início e meados do século XIX era entendido como a restituição do edifício ao momento áureo da sua criação, suprimindo-lhe os vestígios da passagem do tempo e as irregularidades de estilo (CARBONARA, 1997, p. 127). Sobre o interesse crescente pelo período Medieval e o “gosto” pelo gótico em França e em Inglaterra da segunda metade do Setecentos em diante, recuperado primeiramente por via literária e sucessivamente por via arqueológica, e suas especificidades nesses contextos, veja-se em especial o capítulo “The nature of Gothic” (RUSKIN, 1906/1851-1853) e Carbonara (1997, p. 102 et seq.); Di Stefano (1969, p. 74 et seq.), Pevsner (1969, p. 17 et seq.), Sette (1996, p. 177 et seq.). As diferenças são relevantes para perceber as conformações que o próprio entendimento sobre o restauro (intervencionista/conservacionista) tomou nos dois contextos, cf. Carbonara (1997, p. 161-178), Jokilehto (2006, p. 73).
- ¹⁴ Cf. Pane (1967).
- ¹⁵ O seu empenho nesta causa levou-o a proferir inúmeras palestras, publicar artigos com críticas severas à economia política e aos vícios da sociedade vitoriana (cf.: COOK; WEDDERBURN, 1905, p. 33 et seq., 98 et seq.; RUSKIN, 1894, p. 50-71, 82-86, 186-200; RUSKIN, 1905, p. 17-114, 147-283), e a tentar pôr em prática o seu ideal social (cf. DI STEFANO, 1969, p. 41, 63; RUSKIN, 1907b).
- ¹⁶ A reflexão de Ruskin sobre o respeito pelo “corpo” e pela “vida” do monumento – qual organismo vivo que progressivamente envelhece e caminha para um fim (cf. RUSKIN, 1907a/1849, p. 260 et seq.) – defende a exigência de assistir o património com a manutenção corrente, como se de medicina preventiva se tratasse, evitando a sua degradação precoce e a necessidade de intervenções demasiado invasivas, de último recurso, no caso, de restauro.
- ¹⁷ O restauro estilístico assume o protagonismo na Europa a partir do último quarto do século XIX e parte do século XX, apesar de a “*crítica e argumentos exacerbados anti-restauro terem deslocado progressivamente a atenção primeiramente para a Inglaterra*” (CARBONARA, 1997, p. 139, tradução nossa), nas figuras de William Morris (1834-1896), John James Stevenson (1831-1908) e sobretudo John Ruskin, ou para associações como a Society for the Protection of Ancient Buildings (Spaab) (DEZZI BARDESCHI, 2005a, p. 22; DI STEFANO, 1969, p. 22; PESVNER, 1969, p. 41-42), e em seguida para a Itália, para as posições “intermédias” de Camillo Boito (1836-1914) e Gustavo Giovannoni (CARBONARA, 1997, p. 139; SETTE, 1996, p. 185, 187). Para os conceitos de “unidade de estilo”, de restauro entendido como restituição estilística e suas conformações na chamada Europa central, cf. Carbonara (1997, p. 101-139); Sette (1996, p. 154 et seq.).
- ¹⁸ A prática como projetista, na direção de obra, o ambiente em que se formou e onde teve oportunidade de prosperar, fomentaram-lhe uma aproximação racional à arquitetura, encarada sobretudo como um problema de lógica projetual, funcional e construtiva (DI STEFANO, 1969, p. 80-81, nota 16; p. 92, nota 22). Já em Ruskin, uma visão emotiva e mais abrangente da relação do homem com a arte e a natureza distanciou-o dos princípios da arquitetura racionalista, que inspiraram os arquitetos do período sucessivo, e permitiu-lhe defender, justamente, que “*toda a arquitetura procura um efeito na mente humana, não apenas uma função para a forma humana*” (RUSKIN apud DI STEFANO, 1969, p. 79, tradução nossa).
- ¹⁹ O caso específico da reconstrução cíclica do templo de Ise, encarado sobretudo como ritual religioso no Japão, não deve, no entanto, ser confundido com a metodologia de restauro arquitetônico corrente naquele país, cuja teoria foi desenvolvida a partir do século XIX em linha com o conceito de autenticidade da matéria. É esse ainda o princípio corrente para a conservação do património tangível (INABA, 2009, p. 156-157).
- ²⁰ Cf. Hodjat (2009, p. 120-122), Nodoro e Chirikure (2009); Rakotomamonjy (2009).
- ²¹ Conferir, em específico, o capítulo introdutório “Il restauro come forma di cultura” (BONELLI, 1959, p. 13-29).
- ²² O termo alemão expressa um conceito associado a uma produção teórica específica, produto de um ambiente científico e cultural com uma temporalidade precisa – a realidade institucional, social, política e cultural de Viena *fin de siècle* –, e que teve uma influência considerável no desenvolvimento

sucessivo de variadíssimas disciplinas na restante Europa, nomeadamente no restauro. A expressão, que descende de uma investigação e de um raciocínio complexos levados a cabo ao longo da carreira de Riegl como historiador de arte, pode ser entendida como a expressão do impulso à expressão artística e à manifestação estética que satisfazem uma necessidade primária do homem, não realizável por outros meios (SCARROCCIA, 2011, p. 78 et seq., 86), e que conforma as vontades formais do singular e do coletivo em correntes afins dentro de uma mesma época.

²³ Volta a esta orientação contemporânea do restauro, desenvolvida em ambiente milanês a partir de finais da década de 1960, na penúltima parte do texto.

²⁴ O documento foi publicado contemporaneamente na Áustria e em Itália somente em 1995. Para a versão italiana, cf. Riegl (2003/1903, p. 171-236).

²⁵ Para uma análise do pensamento e da relevância da Teoria *brandiana*, cf. Carbonara (1997, p. 303-323), Meraz Avila (2009).

²⁶ Para uma análise do enquadramento, princípios, metodologia e atores do chamado “restauro filológico”, doutrina elaborada em Itália a partir de contributos precedentes na matéria de Antoine C. Quatremère-de-Quincy (1755-1849) a John Ruskin, mas sobretudo da influência dos desenvolvimentos na pesquisa histórica, na filologia literária, na arqueologia e na história da arte antiga (CARBONARA, 1997, p. 201) que permitiram olhar o monumento não como um modelo/tipo, mas como um documento singular que é conservado pela perpetuação da matéria antiga e não da forma, cf. Bonelli (1963), Carbonara (1997, p. 201-230), Dezzi Bardeschi (2005a, p. 23-25, 27-28), Sette (1996, p. 187 et seq., 221). O chamado “restauro científico” tem em sua base a teoria formulada para o restauro filológico (cf. CARBONARA, 1997, p. 231-268), aprofundada ulteriormente pelas importantes reflexões de Gustavo Giovannoni. Esta última, segundo Giovanni Carbonara (1997, p. 231), prevaleceu no contexto italiano, pelo menos teoricamente, durante a primeira metade do século XX.

²⁷ Estes critérios, primeiramente apresentados por Boito no IV Congresso dos Engenheiros e Arquitetos Italianos, realizado em Roma em 1883, foram adotados pelo Ministero della Pubblica Istruzione (Ministério da Educação), ganhando expressão na lei italiana de 1902, *Legge 12 Giugno 1902, N.º 185, sulla Conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità ed arte* – segundo Françoise Choay (2011, p. 30), a mais avançada da Europa à época. Cf. Carbonara (1997, p. 202 et seq.), Kühl (2009b, p. 97-98), Sette (1996, p. 202-212).

²⁸ A afirmação de Torsello serviu de mote à discussão de definições atuais por vários teóricos do restauro no contexto italiano, como Amedeo Bellini (1940-), Giovanni Carbonara (1942-), Marco Dezzi Bardeschi (1934-2018), Stella Casiello (1938-), B. Paolo Torsello, etc., em Bellini et al. (2005). Não obstante a pertinência do argumento levantado por B. Paolo Torsello, ao longo dos séculos XIX e XX foi possível entrever na produção teórica extensa de vários autores o seu entendimento sobre a matéria, tema também explorado no volume supramencionado (cf. p. 59 et seq.). Conferir também Cunha (2010, p. 24-28).

²⁹ Para a teoria *brandiana*, a obra de arte passa a *existir* como obra de arte pelo fenómeno do reconhecimento que se processa na consciência do indivíduo, uma fulgurância que atravessa a consciência e revela a obra de arte como obra de arte. O *reconhecimento* exclui definitivamente esse produto da atividade humana do “comum dos produtos”. A peculiaridade da obra de arte reside nesse fenómeno, no modo como passa a *existir*, a fazer parte da maneira de ser de cada indivíduo. Segundo Brandi, essa característica singular faz da arte um produto da espiritualidade humana (BRANDI, 2000/1963, p. 4).

³⁰ Para uma análise da produção de Brandi neste capítulo – fortemente articulada com os campos da estética, da crítica da arte e da história da arte –, e para os conceitos de “matéria”, de “imagem” (esta última enraizada em teorias estéticas de referência *kantiana*, ligada às condições de percepção da obra), e a pertinência da sua reflexão nas formulações seguintes no campo do restauro, cf. Carbonara (1997, p. 303-323), Kühl (2009b, p. 67-73), Meraz Avila (2009).

³¹ No contexto da teoria *brandiana*, a “matéria” da obra de arte representa concomitantemente o “lugar” e o “tempo” da intervenção de restauro (BRANDI, 2000/1963, p. 9). Segundo Brandi, este conceito só pode ser apreendido do ponto de vista fenomenológico, entendendo-se a matéria como o meio de transmissão “que serve à epifania da imagem” e que se desdobra (a “matéria”) em “estrutura” (o suporte físico) e “aspeto” (a imagem/ no caso de um quadro; e os dados figurativos e espaciais, no caso da arquitetura) (BRANDI, 2000/1963, p. 9-10, 80).

³² Brandi refere-se ao percurso de vida da obra de arte, e à obra de arte como ente que testemunha a passagem do tempo. Um pensamento análogo pode ser encontrado em Ruskin, no Aforismo 30 de “A lâmpada da memória” (cf. RUSKIN, 2007/1849, p. 219?220).

- ³³ Brandi define de forma sistemática os diversos tempos históricos que reentram na caracterização da instância história de cada obra: primeiramente, temos um tempo que coincide com a criação (que subentende um lugar, um criador e uma intenção), seguidamente um lugar e um presente histórico que continuamente se deslocam e se conformam de vários “*presentes históricos que se tornaram passado, mas de cujo trânsito a obra poderá ter conservado marcas*” (BRANDI, 2000/1963, p. 8, tradução nossa). Cf. Brandi (2000/1963, p. 11, 21-27).
- ³⁴ São de acentuar os encontros internacionais levados a cabo depois da I Grande Guerra, com o intuito, sobretudo, de homogeneizar princípios operativos no restauro e solucionar problemas complexos da salvaguarda dos monumentos e das obras de arte móveis, com consequências práticas efetivas na produção de cartas internacionais (e.g., Atenas 1931, Veneza 1964, Amsterdã 1975, Cracóvia 2000) e de regulamentos nas várias nações; e a criação, pela Organização das Nações Unidas (ONU), da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) (1945), que promove definições mais alargadas do conceito de património e fomenta o estabelecimento de convenções e recomendações para a sua salvaguarda, bem como a criação do Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauro de Bens Culturais (ICCROM) (1959), sempre no âmbito da Unesco.
- ³⁵ Cf. Carbonara (1997, p. 285-301). O autor acentua as raízes de vários autores filiados nessa “corrente” na teoria de Brandi, com contribuições singulares no alargamento da discussão – caso de Renato Bonelli, Roberto Pane (1897-1987), Paul Philippot e Umberto Baldini (1921-2006). O restauro crítico parte do entendimento de que cada intervenção de restauro constitui um caso *per se*, que não pode ser sistematizado numa dada categoria genérica pré-determinada (como as que foram criteriosamente definidas pelos teóricos do chamado restauro científico: recomposição, inovação, etc.), nem responder a regras predefinidas, mas deve ser exercido com originalidade, caso a caso (CARBONARA, 1997, p. 285), originalidade essa que não deve ser confundida com “arbitrariedade” conceptual e criativa (KÜHL, 2009a, p. 1).
- ³⁶ Cf.: Carbonara (1997, p. 358-359, 362-365); Dezzi Bardeschi (1994, 2005a, 2005b); e Sette (2001, p. 192-196).
- ³⁷ Restauro, segundo a definição de Paul Philippot, é uma hipótese crítica expressa no próprio operar, considerando que a interpretação crítica da obra tem como fim, no campo do restauro, a concretização da ação crítica sobre a obra, ou seja, a restituição crítica do texto, facilitando a sua leitura (CARBONARA, 1997, p. 329; PHILIPPOT; PHILIPPOT, 1959, p. 5-6).
- ³⁸ “*Não há diferenças conceptuais entre restauro, no sentido lato, e restauro arquitetônico*” (CARBONARA, 2012, p. 4). O restauro arquitetônico distingue-se do primeiro, não em termos de princípios teóricos, mas na operabilidade prática, pela consistência, dimensão e “espacialidade” dos objetos que atende (BRANDI, 2000/1963, p. 77; CARBONARA, 1997, p. 11), indissociavelmente ligados a um “sítio histórico” e a um ambiente próprio (CESCHI, 1970, p. 22).
- ³⁹ Já o Art. 6.º da “Carta del Restauro” (MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, 1972) proíbe expressamente, nas operações de salvaguarda e restauro de todas as obras de arte de qualquer época (e.g., dos complexos de edifícios de interesse monumental, histórico ou ambiental com a sua decoração interna, jardins e parques de particular relevo), a alteração ou remoção das pátinas.
- ⁴⁰ Giovanni Carbonara defende como conceitos orientadores do restauro: (i) a intervenção mínima; (ii) a reversibilidade (pelo menos potencial); (iii) a legibilidade da intervenção; (iv) a compatibilidade químico-física; (v) o respeito pela matéria antiga; e a (vi) a atualidade – considerado o restauro, ato do nosso tempo e manifestação da cultura histórica, figurativa e expressiva hodierna. O escopo do restauro, de acordo com estes princípios, é o de “*preservar o conteúdo cultural, as estratificações históricas e a estrutura do monumento antigo, na tranquilidade consciente de que a sua deterioração imparável só pode ser abrandada, que certamente não é possível prolongar a sua existência até à eternidade*” (CARBONARA, 2012, p. 4, tradução nossa).
- ⁴¹ Sobre a base de *O culto moderno dos monumentos*, de Alois Riegl (1903), Max Dvořák produziu uma carta de princípios para a tutela dos monumentos — o *Katechismus der Denkmalpflege* (Catecismo para a tutela dos monumentos), publicado em 1916. Essa carta deu seguimento à complexa reorganização do setor, na fundamentação científica e autonomia disciplinar da conservação, processo já iniciado por Riegl (SCARROCCHIA, 2011, p. 77-78, 85).
- ⁴² Vários teóricos contemporâneos têm refletido sobre esta matéria, com resultados distintos, tanto em Itália como noutros países europeus. Mesmo em Roma, a diferença de abordagem entre a chamada *Scuola romana* (com Giovanni Carbonara à cabeça) e a de um mestre do restauro de *rifacimento* (ou hipermanutenção-repristinção, cf. SETTE, 2001, p. 196-199) como Paolo Marconi (1933-2013), com exemplos práticos muito expressivos, são claramente contrastantes. Progressivamente, tem sido defendido uma “linha conservativa” para o restauro, orientada para a conservação integral da matéria antiga e para a integração entre o existente e as adições contemporâneas de cariz declaradamente modernas (cf. BELLINI et al., 2005; KÜHL, 2009b, p. 81-100).

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ronaldo. O fim do(s) tempo(s) como o fim da História: uma discussão sobre as mutações da concepção e percepção do Tempo entre o último período antigo e o advento do Cristianismo. *Mirabilia 11*, Barcelona, n. 2, p. 156-168, 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2QHAdyD>. Acesso em: 2 jun. 2018.
- BELLINI, Amedeo *et al.* *Che cos'è il restauro?* Nove studiosi a confronto, da un'idea di B. Paolo Torsello. Venezia: Marsilio, 2005.
- BENEVOLO, Leonardo. *Introduzione all'architettura*. 20. ed. Bari: Laterza, 2001.
- BOITO, Camillo. *I Restauratori*. Firenze: G. Barbera, 1884.
- BOITO, Camillo. *Questioni pratiche di belle arti: Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*. Milano: U. Hoepli, 1893.
- BONELLI, Renato. *Architettura e restauro*. Venezia: Neri Pozza, 1959.
- BONELLI, Renato. Verbete Restauro (Il restauro architettonico). In: BRANDI, Cesare *et al.*, *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Venezia: Istituto Per La Collaborazione Culturale, 1963. v. 11. Disponível em: <http://bit.ly/2KJ9j5A>. Acesso em: 12 maio 2018.
- BONELLI, Renato. Restauro anni' 80: tra restauro critico e conservazione integrale. In: BENEDETTI, Sandro; MIARELLI MARIANI, Gaetano (ed.). *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*. Roma: Multigrafica, 1985. p. 511-516.
- BRANDI, Cesare. *Teoria del restauro*. 2 ed. Torino: Einaudi; Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2000. (Edição original: 1963).
- CABRAL, Renata Campello; ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro. Roberto Pane: entre história e restauro, arquitetura, cidade e paisagem. *Risco*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 105-111, 2012.
- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro: Teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori, 1997.
- CARBONARA, Giovanni. Il restauro del moderno come problema di metodo. *Parametro*, Roma, ano 36, n. 266, p. 21-25, 2006.
- CARBONARA, Giovanni. An Italian contribution to architectural restoration. *Frontiers of Architectural Research*, Amsterdam, v. 1, n. 1, p. 2-9, 2012.
- CARTA de Veneza: sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETOS E TÉCNICOS DE MONUMENTOS HISTÓRICOS, 2., 1964, Veneza. *Cartas e Convenções Internacionais sobre Património*. Lisboa: Património Cultural, 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2QDOH2y>. Acesso em: 12 maio 2018.
- CESCHI, Carlo. *Teoria e storia del restauro*. Roma: Mario Bulzoni, 1970.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do património*. Tradução de Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, 2000.
- CHOAY, Françoise. *As questões do património: Antologia para um combate*. Tradução de Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70, 2011.
- COOK, Edward Tyas; WEDDERBURN, Alexander. Introduction. In: COOK, Edward Tyas; WEDDERBURN, Alexander (ed.). *The complete works of John Ruskin: unto this last, munera pulveris, time and tide, with other writings on political economy, 1860-1873*. v. 17. London: George Allen, 1905. p. 19-115.
- CUNHA, Cláudia dos Reis. *Restauração: diálogos entre teoria e prática no Brasil nas experiências do Iphan*. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2rg9kas>. Acesso em: 2 jun. 2018.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. *Restauro: due punti e da capo: frammenti per una (impossibile) teoria*. 3. ed. Milano: Franco Angeli, 1994.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Conservar, no restaurar: Hugo, Ruskin, Boito, Dehio et al: Breve historia y sugerencias para la conservación en este milenio. *Loggia, Arquitectura & Restauración*, Valencia, n. 17, p. 16-35, 2005a.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Che cos'è il restauro. In: BELLINI, Amedeo *et al.* *Che cos'è il restauro?* Nove studiosi a confronto, da un'idea di B. Paolo Torsello. Venezia: Marsilio, 2005b. p. 37-40.
- DI STEFANO, Roberto. *John Ruskin: Interprete dell'architettura e del restauro*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1969.
- GREMENTIERI, Fabio. The preservation of nineteenth and twentieth century heritage. In: OERS, Ron van; HARAGUCHI, Sachiko (ed.). *World Heritage papers, 5: identification and documentation*

of modern heritage. Paris: Unesco/WHC, 2003. p. 81-89. Disponível em: <http://bit.ly/2rf3K8a>. Acesso em: 2 jun. 2018.

HODJAT, Mahdi. Conservation of conservation methods. In: STANLEY-PRICE, Nicholas; KING, Joseph (ed.). *Conserving the authentic: essays in honour of Jukka Jokilehto*. Roma: ICCROM, 2009. p. 117-123.

JOKILEHTO, Jukka. Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale. In: ANDALORO, Maria (org.). *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi: atti del Convegno Internazionale di Studi* (Viterbo, 12-15 novembre 2003). Firenze: Nardini, 2006. p. 51-57.

JONES, Siân. Negotiating authentic objects and authentic selves: beyond the deconstruction of authenticity. *Journal of Material Culture*, London, v. 15, n. 2, p. 181-203, 2010.

JOY, Charlotte. "Enchanting town of mud": Djenné, a world heritage site in Mali. In: ROWLANDS, Michael; DE JONG, Ferdinand (ed.). *Reclaiming heritage: alternative imaginaries of memory in West Africa*. University College London: Left Coast Press, 2007. p. 145-160.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 13., 2009, Porto Alegre. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Abracor, 2009a. Disponível em: <http://bit.ly/2D9rzAU>. Acesso em: 2 jun. 2018.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009b.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 287-320, 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2qC8ftt>. Acesso em: 2 jun. 2018.

MERAZ AVILA, Fidel Alejandro. *Architecture and temporality in conservation philosophy*: Cesare Brandi. 2008. Tese (Doutorado em Arquitetura) – University of Nottingham, Nottingham, 2009. Disponível em: <http://bit.ly/2D92Xs6>. Acesso em: 2 jun. 2018.

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. Carta del Restauro 1972. *Circolare Ministero della Pubblica Istruzione*, Roma, n. 117, 6 abr. 1972. Disponível em: <http://bit.ly/35nEkEb>. Acesso em: 12 maio 2018.

NDORO, Webber; CHIRIKURE, Shadreck. Developments in the practice of heritage management in sub-Saharan Africa. In: STANLEY-PRICE, Nicholas; KING, Joseph (ed.). *Conserving the authentic: essays in honour of Jukka Jokilehto*. Roma: ICCROM, 2009. p. 69-76.

PANE, Roberto. Passaggio dall'idea del monumento isolato a quella dell'insieme storico-artistico. In: PANE, Roberto. *Attualità dell'ambiente antico*. Firenze: La Nuova Italia, 1967. p. 84-93.

PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Tradução de Fernando Neves. Lisboa: Presença, 1981.

PESSÔA, José. A arquitetura como documento. In: ROSSA, Walter; RIBEIRO, Margarida Calafate (org.). *Patrimônios de influência portuguesa: Modos de olhar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. p. 453-475.

PEVSNER, Nikolaus. *Ruskin and Viollet-Le-Duc: Englishness and Frenchness in the appreciation of Gothic architecture*. London: Thames and Hudson, 1969.

PHILIPPOT, Albert; PHILIPPOT, Paul. Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles, v. 2, p. 5-19, 1959.

RAKOTOMAMONJY, Bakonirina (ed.). *Protection juridique du patrimoine culturel immobilier: orientations pour les pays Francophones de l'Afrique Subsaharienne*. Roma: ICCROM, 2009.

RIEGL, Alois. Progetto di un'organizzazione legislativa della tutela dei monumenti in Austria. In: SCARROCCHIA, Sandro (ed.). *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti: antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898?1905, con una scelta di saggi critici*. Tradução de Ursula Layr, Sandro Scarrocchia e Renate Trost. 2. ed. Bologna: Gedit, 2003. p. 171-236. (Edição original: 1903).

RIEGL, Alois. *Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi*. Tradução de Renate Trost e Sandro Scarrocchia. In: SCARROCCHIA, Sandro (ed.). Milano: Abscondita, 2011. (Edição original: 1903).

RUSKIN, John. *Sesame and Lilies*. 9. ed. London: George Allen, Sunnyside, Orpington, 1894.

RUSKIN, John. Unto this last, munera pulveris, time and tide, with other writings on political economy, 1860-1873. In: COOK, Edward Tyas; WEDDERBURN, Alexander (ed.). *The complete works of John Ruskin*. London: George Allen, 1905. v. 17.

RUSKIN, John. *The stones of Venice: introductory chapters and local indices for the use of travellers while staying in Venice and Verona*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1906. 2 v. (Edição original: 1851-1853).

- RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1907a. (Edição original: 1849).
- RUSKIN, John. Guild and museum of St. George: reports, catalogues, and other papers. In: COOK, Edward Tyas; WEDDERBURN, Alexander (ed.). *The complete works of John Ruskin*. London: George Allen, 1907b. v. 30.
- RUSKIN, John. *Le sette lampade dell'architettura*. Tradução de Renzo Massimo Pivetti. 6. ed. Milano: Jaca Book, 2007. (Edição original: 1849).
- SETTE, Maria Piera. Perfil Storico. In: CARBONARA, Giovanni (ed.). *Trattato di restauro*. Torino: Utet, 1996. p. 109-299. v. 1.
- SETTE, Maria Piera. *Il Restauro in architettura*: Quadro Storico, saggio introduttivo di Gaetano Miarelli Mariani. Torino: Utet Libreria, 2001.
- SCARROCCHIA, Sandro (ed.). *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*: antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici. 2. ed. Bologna: Gedit, 2003. (Coleção Saggi Arte).
- SCARROCCHIA, Sandro. La ricezione della Teoria della Conservazione di Riegl fino all'apparizione della Teoria di Brandi. In: ANDALORO, Maria (ed.). *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*: atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003). Firenze: Nardini, 2006. p. 35-50.
- SCARROCCHIA, Sandro. La Teoria dei Valori Confliggenti dei Monumenti di Alois Riegl. In: SCARROCCHIA, Sandro (ed.); RIEGL, Alois. *Il culto moderno dei monumenti*: il suo carattere e i suoi inizi. Milano: Abscondita, 2011. p. 75-141.
- TORSELLO, Benito Paolo. Che cos'è il restauro? In: BELLINI, Amedeo et al. *Che cos'è il restauro?* Nove studiosi a confronto, da un'idea di B. Paolo Torsello. Venezia: Marsilio, 2005. p. 9-17.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. Restauration. In: VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. Paris: A. Morel, 1869. p. 14-34. v. 8.

Nota da Autora

O artigo, agora revisto e alargado, foi redigido no âmbito da tese de doutoramento desenvolvida pela autora, orientada por Giovanni Carbonara e Walter Rossa e coorientada por Júlio Carrilho. Uma primeira versão, com o mesmo título, foi publicada na revista *Cabo dos Trabalhos*, Coimbra, n. 12, 2016. A pesquisa foi cofinanciada pelo Fundo Social Europeu, através do Programa Operacional Potencial Humano, e por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), de Portugal, no âmbito da bolsa de doutoramento com a referência SFRH/BD/73605/2010, e por uma bolsa de pós-doutoramento Alexander Von Humboldt (Alemanha)

Nota do Editor

Data de submissão: 14/08/2018

Aprovação: 21/11/2019

Revisão: Tikinet

Lisandra Franco de Mendonça

Sapienza Università di Roma. Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Piazza Borghese 9, 00186 – Roma – Italia

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4459-0044>

lisandramendonca@gmail.com