

Giuseppe Basile

Diretor do Serviço de  
Intervenções em Bens Artísticos  
e Históricos do Instituto Central  
de Restauração (ICR) de Roma,  
órgão do Ministério dos Bens e  
Atividades Culturais da Itália

P

PERMANÊNCIA e ATUALIDADE  
DA TEORIA DE CESARE BRANDI  
NAS INTERVENÇÕES DO  
INSTITUTO CENTRAL DE  
RESTAURAÇÃO, ROMA

O título se refere a temas tratados em duas conferências (transcritas a seguir): uma no CPCUSP, no dia 30 de agosto, e outra na FAU-Maranhão, no dia 31 do mesmo mês – por Giuseppe Basile, diretor, desde 1987, do Serviço de Intervenções em Bens Artísticos e Históricos do Instituto Central de Restauração (ICR) de Roma, órgão do Ministério dos Bens e Atividades Culturais da Itália e centro de referência mundial no campo da restauração. A vinda de Basile fez parte das atividades da disciplina de pós-graduação da FAUUSP, AUH – 816 Metodologia e Prática da Reabilitação Urbanística e Arquitetônica – e foi organizada por Beatriz Mugayar Kühl e Maria Lucia Bressan Pinheiro, professoras responsáveis pela disciplina. A atuação do Instituto Central de Restauração, na formação de profissionais, nas restaurações efetuadas, na produção teórica, a relevância das obras de arte sobre as quais trabalha, a excelência dos resultados obtidos, tornam-no referência incontornável, tanto na teoria quanto na prática. E tanto a teoria quanto a prática de atuação no instituto estão fundamentadas nas proposições de Cesare Brandi, depois reinterpretadas por seus alunos os quais atuaram e atuam no instituto. A vinda de Basile e a discussão dos preceitos teóricos a guiarem as intervenções do ICR são de enorme importância para analisar uma linha teórica continuamente experimentada e reexperimentada, na prática, em um país que é referência mundial no campo. Apesar da diversidade das realidades atuais, brasileira e italiana, existem muitos pontos em comum, sendo

também intuito das conferências aprofundar o tema da necessidade de trabalhar-se de modo fundamentado, com sólidos critérios e metodologia, mesmo na diversidade de situações e na variedade dos meios a serem postos em prática. Essas questões são de grande atualidade e relevância para uma atuação consciente e responsável das várias profissões envolvidas no campo da preservação, entre elas a de arquiteto, sobre o legado de outras gerações, para que possa ser transmitido, da melhor maneira possível, para o futuro.

O contato com Basile deu-se em função da recente tradução da *Teoria da restauração*, de Cesare Brandi, para o português (publicada pela Ateliê Editorial, de Cotia, em 2004)<sup>1</sup>, dando início a um intercâmbio de correspondência e a uma série de reuniões e debates entre as professoras responsáveis pela disciplina supracitada e o professor Basile para discutir aspectos da *Teoria* brandiana, tais como a permanência de seus princípios na atuação do ICR, seus aspectos prospectivos e sua percepção na atualidade. Deve-se recordar que houve várias traduções recentes da *Teoria* para outras línguas, além da espanhola, existente há vários anos, tendo sido lançadas, ou estando em vias de completamento, traduções para línguas, tais como francês, grego, alemão, japonês e inglês.

Cesare Brandi (1906-1988) foi personagem eminente no panorama cultural do século 20, em especial no campo das artes. Formado em direito e letras, dedicou sua carreira à crítica e à história da arte, à estética e à restauração, atuando de

forma exemplar no serviço público. Brandi foi um dos responsáveis pela fundação do ICR em Roma, em 1939, dirigindo-o por duas décadas, quando passou a atuar no ensino universitário, inicialmente em Palermo e depois em Roma. Possui uma extensa produção bibliográfica, com muitos textos de essencial importância relacionados às áreas supracitadas, mas que também abarcam a poesia, diários de viagens, tendo sido, ainda, colaborador assíduo de jornais e periódicos.

Para discutir as proposições teóricas de Brandi, optou-se por evidenciar e ilustrar os mais importantes princípios da *Teoria*, com exemplos extraídos de restauros recentes realizados pelo ICR, todas eles conduzidas por Basile, por ser diretor do serviço de intervenções em bens culturais. Este, ademais, formou-se, em 1964, com Brandi, em história da arte na Universidade de Palermo, tendo depois seguido para Roma, onde se aperfeiçoou em história da arte com Giulio Carlo Argan (de 1965 a 1967), trabalhando, desde 1976, no Ministério dos Bens Culturais. Desde 1991 é também docente da Escola de Especialização em História da Arte, Universidade La Sapienza, em Roma. Os exemplos mais notáveis abordados nas conferências foram as restaurações das pinturas murais (de Cimabue, Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, etc.) da Basílica de São Francisco de Assis (e a restauração da própria basílica), da Última Ceia, de Leonardo da Vinci, em Milão, das pinturas murais de Giotto, na Capela dos Scrovegni de Pádua.

A *Teoria da restauração*, de Cesare Brandi, inicialmente editada em 1963, permanece um escrito basilar e não-superado nesse campo do conhecimento. A apresentação de Giovanni Carbonara, para a edição brasileira, situa a elaboração teórica do autor em uma genealogia, com raízes na história e na filosofia, e evidencia muitas de suas características prospectivas e atuais. Na *Teoria*, Brandi articula sua excepcional capacidade intelectual com a vasta experiência prática que acumulou na direção do ICR, elaborando um texto denso, rigoroso, embasado em princípios sólidos e coesos, possuindo uma tal profundidade, que se torna uma fonte inesgotável,

à qual se deve sempre retornar para interpretar questões ligadas à preservação de bens culturais, a fim de poder enfrentá-las de modo fundamentado e responsável.

A restauração deveria ser entendida, na definição de Brandi, como:

*“o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro.”*<sup>2</sup>

Ou seja, é ação de caráter eminentemente cultural, que se transforma em ato histórico-crítico, alicerçado na análise da relação dialética entre as instâncias estéticas e históricas de uma dada obra. Fundamenta-se no “reconhecimento”<sup>3</sup>, na análise da conformação da obra em seus aspectos físicos e como imagem figurada, e de sua transformação ao longo do tempo, por meio de instrumentos de reflexão oferecidos pela filosofia e historiografia da arte, crítica e estética<sup>4</sup>. Utilizam-se, assim, instrumentos mais refinados para analisar a relação dialética entre os valores históricos e formais da obra, ancorados, de fato, na história e na estética, e não mais apenas no “bom senso” preconizado por variados autores do século 19 e início do 20<sup>5</sup>.

Brandi procurou, com os preceitos teóricos que elaborou e de uma contínua verificação na prática, enfatizar o caráter da restauração como campo disciplinar autônomo, afastando-o do empirismo o qual caracterizara as ações até então, e integrando-o à história e à crítica, sem jamais descuidar dos aspectos materiais das obras de arte:

*“Por isso, definindo a restauração como o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal, a reconhecemos naquele momento do processo crítico em que, tão-só, poderá fundamentar a sua legitimidade; fora disso, qualquer intervenção sobre a obra de arte é arbitrária e injustificável. Além do mais, retiramos para sempre a restauração do empirismo dos procedimentos e a integramos na história, como consciência crítica e científica do momento em que a intervenção de restauro se produz. [...] Com isso não degradamos a prática, antes, elevamos-a ao mesmo nível da teoria, dado que é*

*claro que a teoria não teria sentido se não devesse, necessariamente, ser verificada na atuação [...].”<sup>6</sup>*

Por ser fundamentada na relação dialética entre as “instâncias” estéticas e históricas da obra (ou de um conjunto de obras), essas proposições exigem um esforço interpretativo, caso a caso, e a intervenção não pode ser enquadrada, *a priori*, em categorias fixas (como propusera Gustavo Giovannoni, por exemplo). Pois o restauro, segundo a bela asserção de Bonelli (retomando proposições de Philippot e do próprio Brandi), é “processo crítico em ação”, compreendendo o juízo histórico-crítico e sua tradução operativa, o qual deve partir das indicações fornecidas pela indagação da própria obra<sup>7</sup>. Mas o fato de cada restauração constituir um caso a ser analisado de modo singular – em razão das características particulares de cada obra e de seu transcorrer na história – e não obedecer a colocações dogmáticas, não significa que a intervenção seja arbitrária, sendo necessário a idéia subjetiva se tornar acessível a um juízo objetivo e controlável, alcançável apenas pela reflexão teórica.

Por isso, a restauração deve seguir princípios gerais, com a unidade de metodologia e conceitos consistentes para as várias formas de manifestação cultural, mesmo na diversidade dos meios a serem empregados para se enfrentar os problemas particulares de cada obra, sendo, em virtude disso, um ato histórico-crítico ancorado na história e na filosofia. Essa vinculação é essencial para aqueles que atuam na preservação de bens culturais, pois possibilita superar-se atitudes ditadas por predileções individuais, que qualquer ser pensante possui, e agir de acordo com uma deontologia profissional, alicerçada em uma visão histórica. É importante salientar que esse processo não é óbvio; ao contrário, é procedimento necessariamente multidisciplinar, o qual exige estudos e reflexões aprofundadas, não admitindo aplicações mecânicas de fórmulas, exigindo esforços de interpretação, caso a caso, e não aceitando simplificações.

#### **Beatriz Mugayar Kühl**

Professora no curso de graduação e professora orientadora no curso de pós-graduação da FAUUSP.

## **A RESTAURAÇÃO SOB A LUZ DA TEORIA, DE CESARE BRANDI: O CASO DAS PINTURAS MURAI DA BASÍLICA DE SÃO FRANCISCO, EM ASSIS, POR GIUSEPPE BASILE**

Tradução de Beatriz Mugayar Kühl

Nesta apresentação será mostrado, de forma sucinta, um trabalho que perdura desde as horas sucedidas imediatamente ao terremoto de 26 de setembro de 1997, e ainda hoje não pode ser concluído, sobretudo pela novidade e pela entidade da intervenção. Na realidade, é necessário distinguir a intervenção de salvatagem e restauração das pinturas murais que permaneceram *in situ*, da intervenção para recuperar, recompor, restaurar e recolocar as pinturas murais as quais desabaram da abóbada da Basílica Superior, reduzidas a diminutos fragmentos.

A primeira – apesar de concernir a uma superfície com cerca de 5.000 metros quadrados de decorações murais (deixando de lado, por ora, a consideração sobre o valor daquelas pinturas) profundamente danificadas, a ponto de, a princípio, parecer impossível sua recuperação integral – foi concluída em tempos extremamente rápidos, considerando-se que nos dois anos empregados para restaurar a Basílica Superior (do dia do terremoto até a reabertura, em 28 de novembro de 1999), muito mais da metade foi utilizada para a recuperação e restauração das alvenarias, algo que não consentia a execução de operações sobre as pinturas murais. No que concerne à intervenção nos fragmentos, deve-se recordar que o ponto de partida foi a recuperação de imensa massa de escombros da qual, por meio de trabalho forçosamente longo, porque atento e complexo, conseguiu-se extrair cerca de 300.000 fragmentos.

Concluído esse primeiro momento “heróico” do trabalho, do qual puderam participar também voluntários (sob um controle estrito dos restauradores), começou-se a primeira das fases

que conduziram, até esse momento, à recolocação de perto de 100.000 fragmentos; ou seja, reconhecimento e recolocação dos fragmentos sobre gigantografias realizadas em grandeza real – operação difícil e complexa para a qual não existem operadores já treinados, mas profissionais (arqueólogos, restauradores, historiadores da arte) os quais tiveram a oportunidade de passar por experiências análogas em outros lugares (é meu caso, pois tive a “sorte” de adquirir experiência similar por ocasião dos terremotos em Belice, no Friul, na Campânia e em escavações arqueológicas), existindo, por isso, poucos operadores idôneos no mercado.

Acrescentando-se que também as outras fases (recomposição, aplicação sobre novos suportes, realização de estucagem, reintegração das lacunas, recolocação na abóbada) apresentam grande dificuldade e que, ademais, no caso de Assis, começou-se a operar sempre depois de submetidas à discussão pública, com especialistas, as soluções paulatinamente prospectadas, será possível consentir que mesmo o tempo até agora empregado para a restituição dos oito santos do arco e do pano de abóbada<sup>8</sup> de S. Jerônimo (80 m<sup>2</sup> no total) foi extremamente breve.

Seguindo a ordem de execução, a primeira iniciativa para a recuperação da decoração mural da basílica afetada pelo terremoto teve início poucos minutos depois do trágico evento. Dada a situação, pedir aos responsáveis do Corpo de Bombeiros, os quais procuravam com aflição os corpos das vítimas, para ter cuidado com a remoção daquilo que, a seus olhos, parecia simples restos, causou ao autor, naquele instante, um doloroso embaraço o qual até agora procura afastar, quando a recordação se volta para aqueles terríveis momentos.

Pedir que as escavadoras depositassem todo novo carregamento ao lado dos precedentes, de modo a formar uma série de montes no prado que antecede a Basílica Superior, em vez de jogá-los logo a seguir ao ingresso, implicaria retardar a operação de limpeza, e isso seria inaceitável para os parentes dos desaparecidos. Mas não havia outro meio para evitar que se perdesse de vez a

esperança de recuperar algo da decoração parietal, naquela massa heterogênea de materiais que desabaram da abóbada.

Ao final de um dia tão funesto, quando os corpos martirizados das quatro vítimas já haviam sido recuperados e retirados, foi necessário opor-se com firmeza à intenção de remover os “escombros” resultantes do desabamento da zona da abóbada, no cruzamento da nave e do transepto. Buscava-se impedir, assim, que se causassem danos inevitáveis naquela parte dos escombros, constituídos de restos da decoração mural e, sobretudo, evitar que sua colocação fosse alterada, algo que tornaria muito mais difícil a tentativa de reconstituir as imagens originárias. Esperava, de fato, à luz de minhas experiências precedentes em situações análogas (sobretudo no Friul), poder organizar com calma e com a preparação necessária a atividade de recuperação dos restos da decoração parietal, com uma equipe de operadores especializados que trabalhassem no local, segundo a técnica das quadrículas, comumente empregada nas escavações arqueológicas.

A operação teria, certamente, requerido tempos muito longos e, por isso, apenas poderia ser executada quando fosse garantida a incolumidade dos operadores. Para estabilizar um edifício o qual passou por um terremoto, é necessário escorá-lo, mas no caso da basílica (justamente para minimizar os riscos depois do sucedido e em presença de uma atividade sísmica ininterrupta) foi preciso recorrer a um sistema novo, que consistiu em construir, em condições de segurança, módulos completos de andaimes, para depois colocá-los nos lugares a eles designados. Apresentou-se, então, um dilema que parecia sem solução: deixar no local os escombros, sabendo que pelo menos uma parte seria destruída, definitivamente, para dar lugar aos andaimes, ou removê-los e levá-los embora, mas com a certeza que, no melhor dos casos, seria necessário trabalhar com materiais remexidos e, portanto, confusos. A solução, efetivamente posta em prática, consentiu salvaguardar tanto a integridade quanto a colocação adquirida pelos materiais desabados da abóbada sobre o pavimento<sup>9</sup>.

Quando essa operação pôde ser efetuada, entre 28 de dezembro de 1997 e 2 de janeiro de 1998, três meses se passaram do dia do terremoto, no curso dos quais foram concluídas diversas outras intervenções requeridas pela situação de emergência.

A primeira intervenção conservativa de urgência, poucos dias depois do início do sismo, foi a dedicada a reconstituir a adesão entre a argamassa com a pintura e o suporte parietal, correspondendo ao pano da Pobreza, sobre o altar da Basílica Inferior. Aqui, com efeito, a argamassa estava perigosamente enfraquecida por causa do impacto do material que caíra do pano de S. Mateus de Cimabue (e aquele contíguo, estrelado) depois dos primeiros tremores do sismo, o qual havia atingido violentamente o extradorso da abóbada que se encontrava abaixo, depois de ter perfurado o pavimento da Basílica Superior, apesar de este último ter sido reconstruído no início dos anos 60 sobre uma laje de concreto armado. Outras intervenções emergenciais na abóbada da Basílica Inferior foram executadas, contemporaneamente, para consentir – como aconteceu realmente – uma pronta reabertura daquele edifício para o culto e para a fruição cultural.

A maior parte dessas operações pôde ser executada depois de 14 de outubro de 1997, ou seja, depois da espetacular, mas arriscadíssima, operação de “armação” do tímpano esquerdo da Basílica Superior. As zonas mais danificadas, de fato, correspondiam a todas, ou se encontravam nas proximidades da Capela de S. João, situada embaixo daquela parte da Basílica Superior, a qual, até aquele momento, apresentava o maior risco de ruir.

No que se refere a esta última, levando-se em conta o fato de o acesso ser proibido a quem não pertencesse às equipes de socorro do Corpo de Bombeiros, as primeiras intervenções emergenciais somente puderam ser efetuadas com andaimes “pênseis”, isto é, andaimes ancorados no teto do edifício, aos quais se tinha acesso por uma passarela, também, suspensa no teto<sup>10</sup>. Eles eram abaixados nas aberturas das zonas de abóbadas ruídas e, portanto, foi preciso

limitar-se a intervir ao longo das bordas da área desmoronada, procurando conter aquelas partes da argamassa e do estrato pictórico, as quais ameaçavam cair.

Parte significativa da operação só foi possível a partir de março de 1998, isto é, depois de esvaziados os “reforços” das abóbadas da enorme quantidade de materiais acumulados ou depositados ao longo de seis séculos<sup>11</sup>, depois de ancorar as abóbadas ao teto, de maneira provisória, mas segura, e, por fim, depois de terminada a montagem do andaime especial, o qual devia servir, ao mesmo tempo, de escora para as abóbadas e de meio de acesso para alcançar as superfícies decoradas da nave<sup>12</sup>.

Em realidade, somente, assim, foi possível ter plena consciência da enorme entidade dos danos que afetavam a superfície pictórica: com efeito, de baixo eram perceptíveis apenas as grandes lesões as quais atravessavam de lado a lado a alvenaria das abóbadas, mas certamente não aquelas que concerniam à massa com pigmentos (a miríade de lesões capilares, visíveis apenas com luz rasante) ou, ainda, apenas o estrato pictórico.

De perto foi possível, ademais, evidenciar um tipo de dano afortunadamente bastante limitado por sua extensão, mas concernente a dois trechos de pintura importantíssimos: os vultos de Cristo e da Madona, do sumo pintor romano Jacopo Torriti, no pano dos Grandes Intercessores. Eles pareciam atingidos por um gravíssimo fenômeno de não-adesão do estrato pictórico à massa, em consequência do achatamento induzido pelas ondas sísmicas e, certamente, teriam se perdido, se não houvesse sido feita uma intervenção de extrema urgência por parte de um grupo de professores e alunos restauradores do Instituto Central de Restauração<sup>13</sup>.

Ulteriores intervenções ligadas à emergência foram aquelas efetuadas para destacar os restos de decoração mural dos pedaços dos panos de abóbada que ruíram (entre os quais o Cristo do pano de S. Jerônimo) e de um par de santos do arco adjacente à parte interna da fachada, de modo a consentir a reconstrução das alvenarias de suporte, irremediavelmente danificadas pelo sismo. Quanto ao Cristo, estava-se a ponto de

reconstituir a adesão da argamassa ao suporte parietal, quando os últimos tremores (junho de 1998) tornaram necessária sua remoção. A intervenção realizada pelo Instituto Central de Restauração foi programada – segundo uma práxis corrente na atividade do instituto – como “canteiro piloto” e, portanto, com o objetivo (além de ocupar-se dos casos emergenciais) de efetuar o levantamento e documentar as condições da decoração parietal e determinar, operacionalmente, técnicas e material de intervenção<sup>14</sup>.

Ao mesmo tempo, eram realizadas longas e aprofundadas experimentações para determinar uma argamassa capaz de responder à exigência fundamental de não ocasionar danos ou prejuízo algum à decoração mural, mesmo mantendo a capacidade de proporcionar consistência estrutural às alvenarias de suporte, além de, obviamente, à massa com pigmentos.

A intervenção teve por objeto, sobretudo, a abóbada da Basílica Superior e foi articulada em três fases sucessivas, com duração total de cinco meses<sup>15</sup>.

A primeira fase consistiu em estucar, preventivamente, todas as lesões, microfraturas e descontinuidades da massa pintada; a segunda, em injetar a partir da parte inferior, com pressão natural, a argamassa especial elaborada de tal modo, que não necessitasse a introdução de quantidades abundantes de água e pudesse ser aplicada com pouca água; a terceira, enfim, na injeção, do alto do extradorso, de uma massa de composição análoga, mas menos líquida e, portanto, com melhor desempenho estrutural, com a finalidade de preencher todas as descontinuidades das alvenarias, reconstituindo, desse modo, sua unidade estrutural<sup>16</sup>.

Quanto às decorações das paredes, uma intervenção análoga de consolidação foi necessária apenas para as partes das paredes perimetrais nas quais antigas lesões reabriram: em particular, em correspondência à parede de fundo do transepto esquerdo e, de modo menos relevante, da parede de fundo do transepto direito e da parede esquerda da nave (a *Prédica diante do Papa Honório III*).

Com a reconstituição da coesão da argamassa e da adesão entre massa, estrato pictórico e suporte parietal, terminou-se a fase mais estritamente conservativa da intervenção e, assim, a decoração mural da Basílica Superior, que permaneceu *in situ*, poderia ser considerada protegida de riscos ulteriores.

Era, porém, convicção de todos, da Comissão para o Restauro da Basílica, assim como dos frades do Sacro Convento, que a intervenção devesse concernir também a aspectos menos vitais e urgentes, mas igualmente necessários para restituir ao sacro edifício o decoro anterior ao terremoto: retirando tudo aquilo que poderia interferir, de modo negativo, na leitura da obra, e operando com o objetivo de assegurar novamente sua plena fruição. Em termos técnicos, tratava-se de proceder à limpeza da superfície pictórica e de reconstituir, pelo menos potencialmente, a unidade da imagem, intervindo nas lacunas, isto é, nas zonas as quais permaneceram privadas do tecido pictórico.

As intervenções de limpeza se voltaram, principalmente, às pinturas das paredes e, em particular, àquelas sobre o soco saliente que percorre todo o perímetro da Basílica Superior, recobertas por um espesso estrato de pó, muito tenaz, formado em consequência do desabamento da abóbada, enquanto para as outras pinturas foi suficiente uma simples intervenção de remoção do pó.

A situação mais delicada se referia às pinturas representando as *Histórias franciscanas*, para as quais não foi possível empregar técnicas comuns de limpeza com base em líquidos, por causa de sua extrema reatividade à umidade, sendo necessário operar a seco, utilizando uma borracha tipo *wishab*.

Quanto à restituição do texto pictórico, três eram as opções teoricamente possíveis: não tratar de modo algum as lacunas, de forma que fosse imediata e dramaticamente perceptível a experiência traumática a qual afetou as pinturas; “fechar” as lacunas, também recorrendo a técnicas de reintegração facilmente reconhecíveis – de perto – como intervenção de restauro, privilegiando, desse modo, o aspecto estético da

obra; deixar visíveis as lacunas, mas as tratando de modo a que elas não interferissem negativamente com a leitura da imagem, conseguindo, assim, contemporizar as exigências estética e a histórica. Preferiu-se adotar a terceira opção, considerada a que mais respondia a critérios de correção metodológica e de respeito pela história da obra (em particular, nessas pinturas, por ocasião de precedentes intervenções de restauro, do século 19 em diante, as lacunas haviam sido integradas “a neutro”).

Desse modo, usou-se o recurso do “rebaixamento óptico” da massa empregada para preencher as lacunas de modo que não fosse perturbada a legibilidade das obras, mesmo sem reconstituir o tecido pictórico. Por conseguinte, foram excluídas técnicas de reintegração das lacunas, substancialmente miméticas, compreendendo-se aquela estabelecida há mais de meio século por Cesare Brandi, fundador e primeiro diretor do ICR, e conhecida em todo o mundo com o nome de *tratteggio*<sup>17</sup>.

Para o entulho retirado da basílica no próprio dia do terremoto, a intervenção emergencial poderia consistir somente na proteção das intempéries e de eventuais tentativas de subtração dos fragmentos que afloravam aqui e acolá<sup>18</sup>. Por isso, foram vigiados pela polícia e protegidos, na primeira noite, com telas de plástico e, logo depois, com tetos de ondolux.

Os fragmentos, à medida que recuperados por restauradores voluntários peneirando os escombros, eram colocados em tendas instaladas pelo Serviço de Proteção Civil, no largo diante da basílica. Com o aproximar do inverno, conseguiu-se transferir as caixas com os fragmentos recuperados para um ambiente do Sacro Convento, o Estábulo de Sisto IV, um dos poucos a permanecer utilizável. Mesmo se tratando de um local não muito amplo, a solução foi preferida em relação a outras mais funcionais, porque consentia em não “descontextualizar” os fragmentos.

Não foi possível, portanto, trabalhar, contemporaneamente, com todos os fragmentos recuperados da queda do arco adjacente à parte interna da fachada (os santos Rufino, Vitorino,

Bento, Antônio de Pádua, Francisco, Clara, Domingos e Pedro Mártir) e do pano de S. Jerônimo, mas foi necessário limitar-se a considerar apenas os primeiros.

O método adotado para o reconhecimento e a remontagem dos fragmentos foi aquele tradicionalmente empregado em casos do gênero: depois de uma primeira fase, na qual os fragmentos eram reagrupados com base em analogias elementares (cor, forma, etc.), procedeu-se a uma dúplici verificação de correspondência de caráter complementar: entre fragmento e a zona à qual correspondia na gigantografia, em grandeza real, e entre fragmentos cuja originária contigüidade encontra a confirmação pelo fato de “encaixarem-se”. Não se tratava de operações fáceis: seja porque os fragmentos recuperados estavam muito longe de constituir a totalidade da superfície que ruíra, seja, sobretudo, porque tinham dimensões mínimas (geralmente inferiores a uma moeda de um euro) e ademais com bordas repicadas. Apesar disso (e não obstante o ceticismo do qual era circundado o grupo de trabalho)<sup>19</sup>, já em novembro de 1997 havia sido reconstituído o vulto de S. Rufino e, até o primeiro aniversário do sismo, a figura inteira do bispo protetor de Assis.

Entretanto, em julho de 1998, havia surgido um problema aparentemente sem solução.

Preparando-se para reconstruir as duas zonas de abóbadas desmoronadas com material análogo ao original (tijolos com argamassa à base de cal), parecia natural propor a reutilização daqueles tijolos que haviam mantido trechos mais ou menos relevantes da decoração pictórica, pelo menos para as duas nervuras transversais colocadas, respectivamente, entre o arco com os santos e o pano de S. Jerônimo, e entre o pano de S. Mateus e aquele estrelado confinante.

O temor, nada infundado, dos engenheiros estruturais da Comissão de Restauro era que a presença de tijolos, de sete séculos, que passaram pela provação da queda e de todas as peripécias sucessivas, pudesse enfraquecer a nova estrutura. A solução, compartilhada pelos responsáveis pela intervenção sobre o edifício, consistiu na junção “armada” de um certo número de tijolos

recuperados, até fazer com que se comportassem como monólitos. Desse modo, cerca de 1/3 das duas nervuras pode ser reconstruído empregando material original<sup>20</sup>.

O trabalho continuava, contemporaneamente, em todos os oito santos, e, já na primavera do ano seguinte, a remontagem estava substancialmente completada. Surgia, naquele momento, um questionamento fundamental e uma dupla perspectiva. Se a situação fosse tal, pela quantidade e, principalmente, pela significância dos fragmentos recolocados, que se pudesse proceder à restituição potencial das oito imagens de santos, então seria possível continuar a obra de conservação e restauro, até recolocá-los no local do qual haviam desabado; enquanto, no caso oposto, seria necessário limitar-se a conservar e musealizar as imagens remontadas<sup>21</sup>.

Reconhecida, de modo realístico, depois de numerosos confrontos públicos com especialistas, a primeira opção como operacional, um último problema permanecia em aberto: qual método empregar para a restituição do texto pictórico. Procedeu-se, ainda uma vez, segundo o método, caro ao ICR, da intervenção-amostra (ou “intervenção piloto”), escolhendo-se para tal fim a dupla de santos mais significativa sob o aspecto técnico: os santos Rufino e Vitorino. Os respectivos fragmentos foram recompostos seguindo uma metodologia análoga àquela empregada em experiências anteriores, a começar pelos casos “históricos” dos afrescos quatrocentistas de Lorenzo da Viterbo, na Capela Mazzatosta da Igreja S. Maria della Verità de Viterbo, e daqueles de Mantegna e companheiros, na Capela Ovetari da Chiesa degli Eremitani, em Pádua<sup>22</sup>, que de resto se apresentavam como precedentes incontornáveis também, e diria, sobretudo, do ponto de vista da reintegração das imagens. Entre os dois casos, no entanto, além das inegáveis analogias, existiam diferenças não-transcuráveis. No caso de Viterbo, por exemplo, tratava-se de reconstituir a decoração de um ambiente inteiro, de dimensões reduzidas, unitário na relação espaço real – espaço figurativo, enquanto, diversamente, no caso dos oito santos (e do pano de S. Jerônimo), estava-se em

presença de uma parte mínima da decoração total da Basílica (180 metros quadrados de um total de 5.000), em um ambiente de imponentes dimensões (no qual, por isso, teria sido irrealista visar a uma distinguibilidade da intervenção de restauro mediante *tratteggio*), com uma decoração marcada de maneira macroscópica pelas precedentes restaurações, a começar pelos outros oito santos do arco, os quais permaneceram no local.

Por fim, um fator de diferenciação a não transcurar é dado pela ampliação da exigência de percepção da matéria original como signo inequívoco da autenticidade de uma obra, e, por isso, alterar o menos possível com “completamentos” da imagem, mesmo perfeitamente reconhecíveis.

A opção basilar, mesmo de modo provisório e experimental, foi aquela de não reintegrar, de maneira mimética, a imagem, limitando-se a reconstituir a unidade potencial pelo rebaixamento óptico das lacunas, ademais em perfeita sintonia com aquilo que havia sido feito, precedentemente, no tratamento das lacunas as quais permaneceram *in situ*.

Recolocado, antes da reabertura da basílica restaurada, o painel-amostra, deu-se prontamente a confirmação do previsto: as imagens dos dois santos reconstituídas funcionavam muito bem de perto, mas produziam um efeito de insuportável “tremelicação” quando se estava a 20 metros de distância e sob certas condições de iluminação natural (principalmente com luz rasante proveniente da rosácea), obviamente não-elimináveis. A solução do problema, pois (e também isso fora previsto), deveria ser remetida ao momento em que toda a decoração faltante daquela zona tivesse sido reconstituída, ou, pelo menos, quando também os outros seis santos fossem recolocados e, por conseguinte, toda a recomposição do arco, terminada. Somente assim teria sido possível reconstituir a estrutura formal da decoração, levando em conta a relação intrínseca com a arquitetura real e com aquela representada na pintura, fazendo com que as figuras dos santos sobressaíssem, o quanto possível, no interior das falsas bifores com fundo



azul, mesmo sem dever repristinar, mimeticamente, as partes faltantes. Os dados fundamentais de referência eram dois: na base do arco sobre o qual estão pintados os oito pares de santos estão duas trifores reais, que se referem, evidentemente, às bifores cosmatescas dentro das quais estão colocadas os santos; os oito santos que permaneceram no local, porque pintados sobre as paredes, chegaram a nós, porém, em más condições, com zonas completamente faltantes e outras reduzidas quase a um espectro – nesta situação, ademais não interessa somente a pintura do arco, mas boa parte da decoração da Basílica Superior (aproximadamente a metade), dos ciclos de Cimabue aos registros altos da nave e à parte interna da fachada (confinante com o arco). A consequência desta última constatação é: teria sido, no mínimo, incongruente tentar reconstituir uma pintura de modo a torná-la, pelo menos aparentemente, íntegra, graças a intervenções miméticas das partes faltantes, exatamente onde a ação do terremoto foi mais destruidora. Por isso, optou-se por uma solução a qual, apesar de esconder os traços de um evento tão terrível, garantisse, contudo isso, a melhor fruição possível da obra, atenuando ao máximo a interrupção do tecido pictórico correspondente à arquitetura pintada e ao fundo azul, e limitando-se a diminuir o distúrbio visual que teriam causado as lacunas no interior das figuras dos santos, se sua argamassa não tivesse sido opticamente “rebaixada” com aquarela, até que retrocedesse em relação ao emergir das zonas originais das imagens reconstituídas. Isso permitiu restituir a estrutura formal originária da obra, reconstituindo a relação espacial entre figura, arquitetura e fundo e, portanto, restabelecendo a continuidade inicial, tanto com os outros santos quanto com as trifores reais. A recolocação dos oito santos restaurados foi realizada até o dia 26 de setembro de 2001, depois de múltiplas discussões especializadas que culminaram no Congresso Internacional, realizado em Assis, em março daquele ano (*A realidade da utopia*); no ano seguinte foi recolocada a

decoração do pano de S. Jerônimo e da nervura, inspirando-se, obviamente, nos mesmos critérios<sup>23</sup>. Quanto ao pano de S. Mateus, depois da seleção dos fragmentos dos escombros no pátio adjacente ao laboratório, foi feita a digitalização das 880 caixas nas quais estavam alojados os 120.000 fragmentos, com a conseqüente constituição de um “arquivo virtual” correspondente ao depósito de fragmentos reais, como momento propedêutico de um projeto de remontagem informatizado, que levou a colaborar com o ICR, inicialmente, a Universidade La Sapienza, de Roma (Departamento de Engenharia – INFOCOM) e, depois, o CNR de Bari (Instituto de Estudos de Sistemas Inteligentes para a Automação). Os primeiros resultados do projeto permitiram instituir um sistema de correspondência automática entre fragmento real e fragmento virtual, e alcançar (agindo sobre fragmentos de uma cópia, afresco do tamanho real da cabeça do santo) uma delimitação de áreas de maior probabilidade para a recolocação dos fragmentos. Ulteriores desenvolvimentos tornaram possível (atuando sobre uma cópia da inteira figura do santo) a exata colocação de quase todos os fragmentos, e, depois, iniciou-se a experimentação final, tendo por objeto a remontagem “ajudada por computador” das imagens digitais dos fragmentos do pano de Cimabue. Dos êxitos da operação dependerá a escolha de como proceder: da solução mais otimista (recomposição, restauro e recolocação), àquela diametralmente oposta (deixar os fragmentos nas caixas em que estão atualmente), passando por aquela intermediária (recompôr os fragmentos e expô-los em um museu, muito provavelmente constituindo um museu-arquivo das intervenções pós-sismo, no Sacro Convento)<sup>24</sup>. Um discurso diverso concerne ao pano contíguo àquele de S. Mateus, pelo menos para a zona central a representar um céu estrelado, quase completamente refeito no curso das intervenções pregressas, pois serão utilizados critérios aos quais se recorreu até agora para a faixa decorativa perimetral e para a nervura transversal que une os dois panos de abóbada<sup>25</sup>.

## NOTAS

(1) Para alguns aspectos da *Teoria da restauração*, de Brandi, ver a resenha do livro feita por Claudia dos Reis e Cunha: Atualidade do pensamento de Cesare Brandi ([www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/texto098.asp](http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/texto098.asp)).

(2) BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 30.

(3) O “reconhecimento” da teoria de Brandi é um processo profundo e complexo de deixar-se penetrar na obra de arte e no processo que a produziu, reconhecimento do objeto e de sua forma em sua plenitude, buscada, por assim dizer, sua realidade ontológica. Suas formulações retomam certas proposições, por uma ascendência kantiana, explorando formulações com repercussões na estética e historiografia de variados autores, tais como Benedetto Croce, em cuja teoria o juízo de valor tem papel de destaque, Jean-Paul Sartre, Edmund Husserl, Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

(4) Para um aprofundamento do conceito de juízo crítico aplicado à história da arquitetura e sua relação com a restauração, vide os escritos de Cesare Brandi, com especial interesse por aqueles contidos em *Segno e immagine*. Palermo: Aesthetica, 1996, 3. ed. (1. ed. 1960), *Struttura e architettura*. Torino: Einaudi, 1975 (1. ed. 1967) e *Teoria generale della critica*. Torino: Einaudi, 1974.

(5) Vide, p. ex., Camillo Boito, *Questioni pratiche delle belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*. Milano: Hoepli, 1893, p. 22, o qual recomendava: “bons olhos, bom critério, boa experiência, bom balanceamento e muito boa vontade de pesar tudo, também os escrúpulos, com ânimo desprovido de paixão e desinteressado.”

(6) Idem, p. 100-101.

(7) BONELLI, Renato. *Scritti del restauro e sulla critica architettonica*. Roma: Bonsignori, 1995, p. 57; 69. Philippot entende a restauração como interpretação crítica que não deve se limitar a uma expressão verbal, mas deve ser expressa em ação. Albert e Paul Philippot, Le problème de l'Intégration des lacunes dans la restauration des peintures, *Bulletin de l'Institut Royale du Patrimoine Artistique*, v. 2, p. 5-18. p. 6. 1959. Brandi já havia exposto que a restauração é “filologia em ação”, em 1954 [Brandi, L'institut central de la restauration a Rome, *Gazette de Beaux Arts*, jan. 1954].

(8) Trata-se da *vela* em italiano, ou seja, o pano de uma abóbada de aresta ou de abóbada de ogivas, etc., compreendido entre as arestas ou entre as nervuras. Por vezes é também denominado quarto ou “alvéolo”. ver., p. ex. João Mascarenhas Mateus, *Técnicas tradicionais de construção de alvenarias*. Lisboa: Horizonte, 2002, p. 84-87. No livro de Wilfried Koch (*Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 93-94) aparece com a denominação de “unha”. Nesta tradução se optou pela denominação “pano”. (N. da T.)

(9) Sobre uma tela de plástico transparente, das dimensões do local do material que ruína, foi marcado um reticulado retangular

numerado progressivamente, no qual todo elemento correspondia às dimensões de uma caixa de coleta (obviamente, as caixas com o mesmo número poderiam ser mais de uma, distintas mediante letras do alfabeto, dependendo da altura em que os entulhos se encontravam naquela zona). Cento e vinte (120) bombeiros empregados na operação foram instruídos, antes de entrar em ação, de como operar na recuperação, e depois dirigidos durante as intervenções na basílica (sobretudo, com o objetivo de descartar, imediatamente, materiais alheios, cuja recuperação teria prolongado inutilmente o risco) pelo autor e pelo restaurador do ICR, Eugenio Mancinelli.

(10) Utilizando os andaimes montados para restaurar a fachada (a inauguração deveria ter ocorrido na iminente festividade do santo) e aproveitando a presença – sobre a rosácea – de um enorme óculo protegido por vidro, deixado semi-aberto para a aeração do forro.

(11) Dos estudos estratigráficos então efetuados resultou que o estrato mais antigo, bastante sutil, remontava ao século 15. A maior parte do material, porém, é do final do século 19, quando o monumento sofreu intervenções conservativas radicais.

(12) A função prevalente era escorar e, por esse motivo, em um primeiro momento, o andaime foi limitado à nave, a qual, decididamente, apresentava maiores riscos do que a zona do transepto e abside, também pela presença de duas grandes rachaduras.

(13) Foram os próprios alunos que solicitaram uma participação no canteiro para adquirir uma experiência de trabalho incomum. O canteiro didático teve, no entanto, de ser interrompido depois de poucos dias por causa da retomada, preocupante, das atividades sísmicas.

(14) A operação serve também para calcular com conhecimento de causa e, desse modo, com a máxima aproximação possível, tempos e custos da intervenção sobre toda a superfície.

(15) De junho a outubro de 1998, com emprego concomitante de cerca de 200 operadores, a maior parte dos quais pedreiros, mas guiados por restauradores responsáveis por intervir nas pinturas murais.

(16) A determinação da argamassa demandou três meses de intensíssima atividade experimental, confrontando várias firmas produtoras e avaliando o resultado em diversos laboratórios científicos.

(17) Trata-se de uma técnica inventada logo após a Segunda Guerra Mundial, justamente para responder de modo adequado ao problema de como reintegrar uma pintura em fragmentos; no caso em questão, a decoração mural das capelas Mazzatosta e Ovetari. Trata-se de uma série de traços sutis, paralelos, verticais, coloridos de modo diverso, a reconstituírem o tecido pictórico faltante, mas facilmente reconhecíveis, de perto, como intervenção de restauro, por causa do caráter abstrato de suas marcas e da técnica empregada (aquarela).

(18) O único caso foi o de recém-casados brasileiros, em lua de mel na Itália, que portaram consigo, de volta a seu país, um fragmento de afresco como recordação da tragédia à qual

havam assistido; mas, depois, restituíram-no à embaixada italiana após saber, pelos meios de comunicação, que se estava trabalhando para a reconstituição das imagens.

(19) A tal ponto, que um bem conhecido restaurador declarou, no *Giornale dell'Arte*, que não havia nenhuma esperança de recuperar o que quer que fosse, a não ser “pó colorido”. Por conseguinte, o máximo da compreensão era representado por aqueles os quais admitiam a oportunidade de recuperar os fragmentos, mas apenas para guardá-los.

(20) Estabelecido um módulo de 30 cm de comprimento, os fragmentos dos tijolos foram unidos entre si com resinas epóxi, os vazios foram completados com tijolos novos (os mesmos utilizados para a reconstrução das duas zonas desabadas da abóbada) e, para preencher os interstícios, foi usada a mesma argamassa empregada para a consolidação da abóbada; ademais, foram inseridas barras de kevlar, de modo a “armar” o todo. Cf. *Il cantiere dell'Utopia* (p. 21-27), anexo ao Caderno n. 4 (setembro de 1998) sobre *La Basilica di S. Francesco in Assisi e Guida al recupero, ricomposizione e restauro di dipinti murali in frammenti. L'esperienza della Basilica di San Francesco in Assisi*, Roma, 2001, p. 70-73.

(21) Como aconteceu, para citar dois exemplos de experiência direta, com os fragmentos provenientes de escavação do vestibulo do refeitório da Abadia de S. Vicente, em Volturmo, representando alguns profetas, e com os fragmentos reaparecidos, inopinadamente, em um sarcófago romano durante as escavações arqueológicas sob a sacristia de S. Suzana, em Roma (apareceram uma Madona com Menino Jesus e duas santas, cujo modelo é a Madona da Clemência de S. Maria, no Trastevere, e um frontão com o Cordeiro entre os dois Joões, o Batista e o Evangelista). Ambos foram recompostos, colocados sobre suporte, restaurados e expostos, respectivamente, no Museu de Venafrò (à espera de ser transferidos ao museu abacial) e na sacristia da igreja romana. Em casos do gênero, obviamente, não é possível fazer mais porque falta o suporte parietal originário. Um caso emblemático de como, diversamente, é necessário parar, pois, em caso contrário, beiraria-se ao falso, é representado pela Capela Ovetari: foram reconstituídos, de modo experimental, apenas dois painéis, os quais foram pendurados na parede da capela, como em um museu.

(22) Cf. *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*. Catalogo a cura di C. Brandi, Roma, Istituto Centrale del Restauro, maggio 1946 e C. Brandi, *Mantegna ricostruito*. in *L'Immagine*, 3, luglio-agosto 1947, p. 179-180.

(23) Nesse caso, os elementos de referência eram constituídos pela arquitetura, a qual concede fundamento espacial para a cena, pelo fundo, originalmente, dourado, e agora, caída a douração, amarelo escuro da “preparação” que fecha a cena, e pelas faixas policromadas perimetrais que delimitam um módulo repetido em todos os quatro panos com os doutores da igreja.

(24) Se a proposta formulada pelo autor durante o já citado congresso de março de 2001, acolhida por unanimidade pelos especialistas presentes, tanto que foi objeto de recomendação final, a de encontrar o necessário suporte financeiro, a realização poderia ocorrer até 2005. Tratar-se-ia, obviamente, de um museu constituído de objetos físicos (os achados de natureza variada recuperados dos entulhos, as contrafôrmas das pinturas recolocadas, as gigantografias, o modelo em escala do pano de Cimabue, etc.), já inventariados, de um banco de dados sobre as operações efetuadas e sobre a história conservativa pregressa, em curso de elaboração e, eventualmente, daquelas partes de pinturas murais desabadas e recuperadas, as quais não será possível recolocar.

(25) Ao problema do pano estrelado dedicou-se a mesa-redonda (*Ainda sobre a autenticidade: O caso do pano estrelado*), no encerramento do congresso internacional ocorrido em Assis, de 26 a 28 de setembro de 2002 (*A realidade da utopia*, ainda). A opinião prevalente foi a que não se poderia considerar o caso do mesmo modo dos arcos dos santos e do pano de S. Jerônimo, nem tanto porque se trata de uma representação, substancialmente, não-icônica (com todas as dificuldades que isso comporta em relação à operacionalidade, como já experimentado na atividade até agora desenvolvida para as zonas monocromáticas), mas porque chegou a nós quase completamente refeita e, portanto, substancialmente “falsa”. Existe, por fim, um elemento o qual não pode permanecer ignorado ou transcurado, ou seja, os aspectos econômicos da operação como um todo (obviamente, não em sentido estritamente monetário); estando patente que a eventual decisão em sentido negativo não é prejudicial em nada, pois a operação pode ser retomada em qualquer momento (isso aconteceu com os fragmentos da Capela Ovetari não-recompostos pelo ICR, em 1947, e agora levados em consideração pelos responsáveis a uma tentativa de recomposição com ajuda de computador. A tentativa, na verdade, resultou em um insucesso, mas essa é uma outra história).

## ATUALIDADE DA TEORIA DA RESTAURAÇÃO, DE CESARE BRANDI: ALGUNS EXEMPLOS POR GIUSEPPE BASILE

Tradução de Beatriz Mugayar Kühl

A versão em português da *Teoria da restauração*, de Brandi, recentemente publicada, depois de 40 anos de sua primeira edição em língua italiana, constitui, como se sabe, uma parte mínima da obra total do autor, mas seguramente é a mais conhecida e difundida.

Ainda mais importante é recordar que a *Teoria* é parte integrante de uma concepção filosófica da arte, que reconhece nesta atividade a expressão mais alta da criatividade humana. Os produtos da criação artística, em todas as sociedades civis, devem ser protegidos e o momento mais importante desta atividade é – inevitavelmente, porque constitui um imperativo ético – exatamente, o da “restauração”.

Qualquer pessoa, ao reconhecer uma obra de arte, tem a obrigação de impedir que ela seja lesionada de alguma forma, pois toda a humanidade, presente ou futura, tem o direito de desfrutar dela. Nem todos são, verdadeiramente, capazes de intervir diretamente na obra de arte, pois restauração não significa somente o restabelecimento da integridade física da obra, mas também dá lugar a uma complexa ação cultural que requer adequadas capacidades intelectuais (anteriores às manuais) as quais devem ser absolutamente excepcionais.

Brandi evidencia a necessidade de considerar a restauração como atividade crítica, isto é, “crítica em ação”, sem que isso implique desconsiderar a importância daquilo que, fisicamente, a obra de arte é constituída; essa é a dedução originada de uma de suas afirmações mais famosas: “*restaure-se somente a matéria da obra de arte*”. Ao mesmo tempo, o autor revela o temor de poder confundir-se o significado de suas palavras, segundo as quais, sendo a obra de arte eterna, não devemos nos preocupar, excessivamente, com o material utilizado, ou, pelo menos, com o material, originalmente, empregado na obra. Essa idéia é

explicitada no último capítulo da *Teoria*, completamente dedicado à “restauração preventiva” (este é um conceito muito amplo, apesar de menos específico do que aquilo que se costuma chamar “prevenção”).

Brandi sabe muito bem que o principal fator de degradação é aquele provocado pelo homem: de forma indireta (falta de cuidado, ainda que por falta de recursos, incapacidade de prevenir fenômenos de degradação ambiental, etc.) ou de forma direta (vandalismo, roubo, etc.), apesar de nem sempre serem ações voluntárias (intervenções errôneas nas obras de arte: utilização de produtos inapropriados para a conservação das peças, falta de competência técnica do operador, etc.).

É exatamente para poder remediar as intervenções de restauro inidôneas que Brandi pensou em fundar o instituto, onde poderia experimentar novas técnicas de investigação e de intervenção e, ao mesmo tempo, formar restauradores em condições de trabalhar nas obras de arte de forma adequada, em contraposição aos antigos “restauradores”, ainda que com muita frequência estes últimos se revelassem excelentes artesãos. Segundo Brandi, a destreza manual é, sem dúvida, útil na restauração, mas não suficiente: de fato, uma intervenção de tipo artesanal pode comportar sérios riscos de desnaturação da obra. Surge, na obra de restauração, a necessidade de competências distintas, entre as quais se destaca a científica e, de maneira especial, a histórica. Esta última é que deve realizar a atividade de coordenação, porque Brandi quer sublinhar a importância, pode-se dizer polêmica, do aspecto principal, ou seja, o crítico.

As intervenções com objetivo de fazer os materiais da obra de arte durarem o mais longamente possível e aquelas visando recuperar, na medida do possível, as características originais da obra de arte, formam, conceitualmente, uma mesma idéia, ainda que, por comodidade, pudéssemos distinguir, esquematicamente, as operações de conservação das operações de restauração, segundo a concepção de Brandi.

A seguir, serão apresentados alguns exemplos relativos à minha experiência pessoal no âmbito

da “restauração”, com referências precisas a duas das proposições mais originais presentes na concepção de Brandi. A primeira se refere à estratificação histórica e, por isso refere-se à possibilidade de remover ou conservar adições à luz das duas instâncias, a histórica e a estética; a segunda concerne à possibilidade de reconstituir o texto artístico original (ou aquilo que se pareça o mais possível com o original), à luz do princípio da “unidade potencial” da obra de arte, sem recair no falso e tampouco se limitar à mera conservação.

Um exemplo é a abóbada da Capela da Madalena, na Basílica Inferior de Assis. Em foto feita 30 anos depois da restauração (quando da revisão anual costumeira das condições das pinturas da Basílica), não se entendia muito bem o que poderiam ser as manchas esbranquiçadas vistas desde o piso. Observando mais de perto, percebemos que foram produzidas pela alteração de um material sintético utilizado como fixador. Tratava-se do *vinavil*, naqueles tempos quase não-utilizado para a conservação dos materiais, pois pouco conhecido e, por isso, empregado de modo impróprio. Na figura da Madalena se observam dois tipos de manchas esbranquiçadas, algumas da mesma natureza das supramencionadas, outras de aspecto e consistência distinta – as mesmas se destacam na cena com *Jesus na casa do Fariseu*. Nesse caso, deparamo-nos com eflorescências salinas, típicas de uma situação na qual a umidade começa a secar nas paredes de suporte. Acontece que, durante muitos anos, a chuva se havia introduzido no interior, dando lugar a resultados bastante conhecidos... Reparados os danos e eliminadas as eflorescências salinas, algumas das partes fixadas com o *vinavil* haviam ficado cromaticamente alteradas por causa da umidade. A tentativa feita por nós (por ocasião da intervenção emergencial) para remover o produto sintético não deu resultados e não seria possível, pois a película da pintura embranquecia e, se seguissemos limpando, chegaríamos ao estrato preparatório. Conclusão: se não se conhece suficientemente bem o produto para a restauração – caso não tenha sido experimentado durante muito tempo –

é melhor não empregá-lo, porque as conseqüências podem ser nefastas. Definitivamente, é melhor não intervir do que produzir danos ulteriores.

Felizmente nem todas as intervenções de restauro realizadas no passado causaram danos irreversíveis, apesar de, com frequência, apresentarem muitos problemas. Exemplo é o teto, pintado a óleo, da Sala de Psiquê, no Palácio Te, em Mântua. Trata-se da obra mais importante de Giulio Romano; não se sabe com precisão em que data foi entregue em mãos de uma pessoa a qual, seguramente, não devia ser um restaurador. De fato, deve ter sido utilizado um produto sintético para que a película da pintura voltasse a aderir; o resultado foi torná-la vidrada e, portanto, muito mais frágil; não satisfeito com o que já havia feito, ocorreu-lhe costurar o suporte como se fosse um tecido, ou seja, prendendo-os com fios de metal e atando-os por trás da armadura de madeira na qual havia sido pregado o suporte. Caso seja verdade que existe um campo em que não ocorrem milagres (como o consentimento dos meios de comunicação...), este campo é o da conservação e restauração; apesar de tudo, considero que obtivemos um resultado honroso com nossa intervenção.

Como já havia mencionado na introdução, faço referência agora a um problema mais específico na restauração e tipicamente brandiano: qual tipo de comportamento deve-se assumir em presença de “reconstruções” ou “adições” à luz das duas instâncias: a estética e a histórica, não sempre – como se sabe – convergentes ou compatíveis entre si. O *puttino*, músico da abóbada da Sala de Psiquê, mostra o rosto e o cabelo completamente refeitos, em um estilo distinto do original. Procedemos à recomposição, levando em conta a instância histórica: as alternativas – a destruição da parte refeita para dar lugar a uma lacuna, ou voltar a pintar uma lacuna por nós realizada – teriam sido injustificadas.

Analisemos agora outro caso: a Sala dos Estuques do Palácio Te. Chama a atenção a cor verde do fundo, difundida por todas as partes (a única exceção é *Marte em repouso*). Trata-se de um acréscimo e, por isso, é necessário decidir se a

pintura deve ser deixada como está ou se será necessário proceder à remoção do acréscimo, mas, antes de tudo, deve-se avaliar qual poderia ter sido o aspecto original da obra. Começemos pela análise do friso duplo: conheciam-se fontes (por exemplo, a descrição de Giorgio Vasari contando a vida do artista) a mencionarem que Giulio Romano se havia inspirado nas colunas triunfais romanas (tais como a de Trajano, de Marco Aurélio) esculpidas em mármore branco. De fato, onde o estrato verde era lacunoso, podia-se notar a cor branca, algo que confirmamos enquanto procedíamos aos primeiros ensaios de limpeza. Na abóbada, abaixo do estrato verde era possível entrever um fundo negro, pelo qual podíamos supor que o artista queria imitar os camafeus. A comparação dada pela secção estratigráfica foi a primeira confirmação, enquanto outras respostas nos eram proporcionadas pela comparação com outras obras de Giulio Romano, tal como o Palácio Ducal de Mântua. O nicho atrás da figura de *Marte em repouso* tinha uma estranha cor ferrosa: tratava-se, em realidade, de vários estratos de têmpera e ouro falso, debaixo dos quais fora possível descobrir a superfície original do afresco, que imitava um mármore de cor verde. Com a intervenção, foi possível restituir o texto pictórico original, dando-se prioridade à instância estética.

Em outros casos – como o próprio Brandi não se cansava de repetir – as situações podem ser problemáticas, caso da Anunciação, de Tiziano, na Catedral de Treviso. Para aqueles que conhecem o pintor, não é difícil verificar que as cores estavam profundamente alteradas e alguns elementos foram completamente repintados (como, por exemplo, o piso). Os primeiros ensaios de remoção do verniz (além de raios X e de outras indagações científicas) confirmaram essas hipóteses e evidenciaram os danos maiores escondidos pelas pinturas sucessivas. Conforme era efetuada a limpeza, a altíssima qualidade da pintura se destacava, mas, ao mesmo tempo, também surgiam os danos na superfície da pintura. Feita a reintegração das lacunas, a obra recupera sua “unidade potencial” e, por fim, revela-se por aquilo que tinha de ser: uma grande obra de arte.

O olho esquerdo foi reintegrado por *tratteggio*, operação extremamente difícil e dentro dos limites do consentido (poder-se-ia deixar sem olho uma figura tão sã e resplandecente?). Mas observando a tão curiosa perna esquerda do Arcanjo Gabriel, vê-se estar pintada com verniz e, portanto, não pode ser original. Evidentemente, Tiziano havia querido representar Gabriel, no momento em que detém o impetuoso vôo e, para não perder o equilíbrio, levanta a perna detrás o mais possível, a qual não cabe no espaço visível da obra; mas o desconhecido “restaurador” não havia entendido isso e, assim, introduziu uma perna-muleta. Dever-se-ia deixar ou remover a perna? Nós a deixamos como testemunho de erro de interpretação (afortunadamente, nesse caso, sem conseqüências para a pintura), mas, sobretudo, porque não se nota na obra, em sua totalidade. Referi-me, anteriormente, à recuperação da unidade potencial pela reintegração das lacunas: deve-se precisar que as várias técnicas (*tratteggio* ou rebaixamento óptico) não podem ser utilizadas sem haver definido antes o papel que cada uma desempenha na obra de restauração. Tomemos o exemplo do ciclo de Giotto na Capela dos Scrovegni, em Pádua.

No arco triunfal (com a Missão do anúncio a Maria e, abaixo, a Anunciação), depois das obras de restauração, em finais do século 19, as lacunas não foram pintadas de novo, como normalmente se costumava fazer, mas tampouco foram reintegradas com o sentido atual da palavra: foram trabalhadas com o “neutro”, ou seja, preenchidas com uma mesma cor, cinza ou marrom. O mesmo método foi empregado quando da intervenção em princípios dos anos 60, apesar de, naquele momento, o ICR, guiado por Brandi, já ter demonstrado, trabalhando de fato, o que significava “unidade potencial” e “restituição do texto original”. Obtivemos um resultado distinto na intervenção que realizamos há dois anos, levando em conta as exigências da restituição do texto original, ou seja, a capacidade de entender o que Giotto queria representar. Ele queria sobrepor, à estrutura existente, um edifício pintado, imaginando uma base encerrada na parte baixa (soco), de um material parecido com mármore, de

vários vãos, os quais, em correspondência com as paredes e com a abóbada, deixam transpassar a cor azul e constituem o cenário em perspectiva das cenas das paredes. Essa estrutura arquitetônica fictícia é a que sustenta todo o resto e, portanto, com o objetivo de respeitar as distintas funções, considerou-se oportuno reintegrá-la com o emprego *de tratteggio* (uma arquitetura descontínua não funciona) e trabalhar no resto da superfície por meio de rebaixamento óptico. Para evidenciar que na obra de restauração, atividade eminentemente crítica, não se pode tomar nada por certo ou preestabelecido, tomemos a enorme lacuna que corresponde à parte baixa da Anunciação, reintegrada por *tratteggio* (antes havia sido integrada com “neutro”; iniciamos pela aplicação de estuque e executamos depois a reintegração por *tratteggio*); uma aplicação mecânica do princípio já mencionado teria requerido a utilização do rebaixamento óptico (o qual, porém, não seria adequado para esse caso).

Gostaria de concluir minha fala recordando que o último capítulo da *Teoria da restauração* trata, significativamente, da “restauração preventiva”, ou seja, daquela atividade que o próprio Brandi define como “*mais imperativa e mais necessária*”

do que a restauração de extrema urgência. Como se sabe, a restauração é uma atividade desenvolvida sob dois pontos de vista complementares: o direto, ou seja, aquele voltado para a obra; e o indireto, ou, como normalmente se define, o ambiental. Com respeito a isso, o instituto desenvolveu um tipo de enfoque “passivo”, isto é, baseado em uma série de limitações (por exemplo, diminuindo o número de visitantes que entram concomitantemente) e de intervenções voltadas a otimizar as defesas da estrutura arquitetônica (interrupção da troca climática entre o interior e o exterior do edifício), ou também o uso de estruturas de fácil funcionamento, sem ter de utilizar sistemas os quais modifiquem drasticamente a situação. Essas medidas foram aplicadas pelo instituto em algumas das mais importantes obras italianas, escolhendo as que se encontram em maior estado de perigo em relação a outras, submetendo-as a ciclos diretos de intervenção e empregando, inclusive, instrumentos permanentes de controle, como no caso do *Quarto dos esposos*, de Mantegna, no Palácio Ducal de Mântua, ou ainda (e eu, pessoalmente) do *Cenáculo de Leonardo*, em Milão, da Capela dos Scrovegni, em Pádua, e da Basílica de São Francisco, em Assis.