

CESARE BRANDI E A TEORIA DA RESTAURAÇÃO

Beatriz Mugayar Kühl

Em comemoração ao centenário de nascimento de Cesare Brandi, celebrado em 2006, foi realizado o Seminário de Estudos sobre Cesare Brandi: A Teoria da Restauração, no âmbito da disciplina de pós-graduação da FAUUSP AUH 816 – Metodologia e Prática da Reabilitação Urbanística e Arquitetônica, sob responsabilidade de Beatriz Mugayar Kühl e Maria Lucia Bressan Pinheiro, na FAU-Maranhão, nos dias 23, 24, 25, 30 e 31 de agosto e 1º de setembro de 2006.

O principal intuito do seminário foi contextualizar e analisar esse escrito fundamental de Brandi, a *Teoria da restauração*, publicado em português pela Ateliê em 2004, de modo a evidenciar algumas de suas proposições e permitir uma adequada recepção das idéias ali contidas. O caráter multifacetado de seu autor, com atuação significativa em variados campos, entre eles a história e a crítica de arte, a estética e a restauração, faz com que o texto seja denso e complexo, por suas raízes e ramificações em distintas disciplinas.

Foram, com efeito, explorados alguns desses aspectos no seminário, oferecendo elementos para uma discussão mais fundamentada, de modo a destacar a consistência da produção de Brandi e a conexão entre suas múltiplas facetas. Os variados aspectos de sua produção estão sempre inter-relacionados, remontando a um núcleo de pensamento consistente, a partir do qual se aprofundam e articulam-se. Desse modo, por exemplo, sua teoria para o restauro não é mera extensão de suas formulações no campo estético (ou vice-versa); Brandi, ao abordar outro domínio do saber, a partir dos renovados dados que se colocam para a reflexão, ascende à essência de seu pensamento, reorganiza e reelabora os resultados (D'ANGELO, 2006, p. 85).

Para introduzir a obra e o pensamento do autor, Giuseppe Basile – diretor do serviço de intervenções em bens culturais do Instituto Central de Restauração (ICR) de Roma (Ministério dos Bens Culturais da Itália) e aluno de Brandi – proferiu a conferência inaugural, intitulada Breve Perfil de Cesare Brandi¹, explorando, justamente, a variedade de sua produção, a articulação entre as diversas atividades, a atualidade do pensamento brandiano e como hoje se manifesta nas ações do ICR.

Aspectos de Brandi historiador e crítico de arte foram abordados por Luciano Migliaccio, professor da FAUUSP, evidenciando seu papel e relevância na produção científica sobre a arte na Itália no século passado. Claudia S. R. Carvalho, representando a Fundação Casa de Rui Barbosa (Ministério da Cultura), deu continuidade aos trabalhos, apresentando um exemplo atual de conservação preventiva (conceito com raízes no pensamento de Brandi), a própria Casa de Rui Barbosa, projeto desenvolvido em colaboração com o Getty Conservation Institute e financiado pela Fundação Vitae. Mário Henrique Simão d'Agostino, também professor da FAUUSP, explorou o contexto das discussões sobre estética na

(1) Basile fundamentou sua apresentação em um escrito a ser publicado na introdução da edição portuguesa do livro de Cesare Brandi, *Teoria do restauro* (Lisboa, Edições Orion, 2005, p. 9-18). A parte final da exposição foi modificada especialmente para a conferência do autor durante o Seminário de Estudos sobre Cesare Brandi: a Teoria da Restauração, na FAU-Maranhão, apresentada no dia 23 de agosto de 2006.

(2) No que se refere às definições e a uma análise do restauro crítico, ver CARBONARA, *Avicimamento al restauro*, em especial o primeiro capítulo, p. 23-34, e a terceira parte, p. 271-390. O autor enfatiza as raízes, na teoria de Brandi, de vários autores que apresentaram contribuições próprias, de modo a aprofundar, rever e ampliar o debate, com suas interpretações singulares, a exemplo de Bonelli, Pane, Philippot e Baldini. Carbonara apresenta, de forma clara, o “restauro crítico”, corrente da qual são notáveis representantes Bonelli e Pane, respeitadas as

particularidades (e oposições) das proposições de cada um deles. Nas páginas 285-286: “(O *restauro crítico*) parte da afirmação de que toda intervenção constitui um caso em si, não classificável em categorias (como aquelas meticulosamente precisadas pelos teóricos do chamado *restauro ‘científico’*: *completamento, liberação, inovação, recomposição etc.*), nem responde a regras prefixadas ou a dogmas de qualquer tipo, mas deve ser reinventado com originalidade, de vez em vez, caso a caso, em seus critérios e métodos. Será a própria obra, indagada atentamente com sensibilidade histórico-crítica e com competência técnica, a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser empreendida. Resulta uma estreita ligação da restauração com a história artística e arquitetônica, com a finalidade de obter respostas satisfatórias aos problemas que o *restauro*, desde as suas origens, coloca: *reintegração de lacunas, remoção de adições, reversibilidade e distinguibilidade da intervenção, controle histórico-crítico das técnicas e assim por diante. Problemas que na restauração, porém, requerem, diferentemente da verdadeira atividade historiográfica, respostas não apenas ‘verbais’, mas também concretamente operacionais e figurativas: digamos, pintando e não apenas falando quando se trata de *restauro pictórico*, esculpindo e plasmando no *restauro escultórico*, fazendo *arquitetura*, e boa *arquitetura*, no caso do *restauro arquitetônico*.”*

primeira metade do século 20, remontando às raízes das formulações no século 18, para tornar clara a consistência e o rigor do debate. As professoras responsáveis pela disciplina fizeram leituras comentadas da *Teoria da restauração*, com o intuito de debater algumas das principais idéias nela contidas, evidenciar o contexto em que foram formuladas, circunscrevendo-as em relação a parâmetros teóricos e metodológicos, de modo a fornecer elementos suficientes para uma interpretação fundamentada e rigorosa, e não restritiva, deformadora e arbitrária. Alguns desses elementos serão retomados, a seguir, neste artigo.

Cesare Brandi (1906-1988) deu passos primordiais para a consolidação do restauro como campo disciplinar, por meio da unidade metodológica e conceitual, buscando filiá-lo ao pensamento crítico e às ciências e contrapondo-o ao empirismo pedestre que prevalecera até então. Essas tentativas contam com uma larga genealogia, mas nunca antes uma formulação teórica perfeitamente articulada com sua aplicação prática atingira tal consistência.

Em meados do século 20 fez-se uma extensa releitura dos preceitos então em vigor – que fundamentavam o chamado “restauro filológico” ou “científico”, com ênfase nos aspectos documentais da obra –, também em consequência dos problemas suscitados pelas destruições da Segunda Guerra Mundial, evidenciando os reduzidos meios teóricos, até então empregados, para se entender a realidade figurativa dos monumentos (v. CARBONARA, 1997, p. 231-233). A magnitude do problema exigia que se fosse além do aspecto documental das obras, que não deveria, porém, ser transcurado (algo ocorrido com enorme frequência no século 19). Não se havia levado em conta as contribuições da estética naquele período, e, por conseguinte, as formulações teóricas do restauro não lidavam com meios conceituais suficientes para se abordar obras devastadas. Os princípios do restauro “científico” não perderam a validade e tiveram papel fundamental no respeito pelo monumento, com todas suas complexas estratificações, mas se mostraram incapazes de ir além da realidade documental da obra.

Em meados do século 20, por proposições de variados autores, passa-se a encarar o restauro como ato histórico-crítico, o qual deve respeitar as várias fases por que passou a obra e preserva as marcas da própria translação da obra no tempo. Ademais, assume-se que qualquer ação sobre a obra intervém inexoravelmente em sua realidade figurativa, e a restauração assume para si a tarefa de prefigurar e controlar, justificar e fundamentar essas alterações, respeitando seus aspectos documentais, materiais e formais.

Foram de grande relevância e permanecem sempre atuais textos escritos desde os anos 40, a exemplo daqueles do próprio Brandi e os de Roberto Pane, Renato Bonelli e Paul Philippot, atingindo-se certa posição de consenso internacional na *Carta de Veneza*, de 1964. Houve buscas paralelas que convergiram em alguns temas, oferecendo meios de ulterior crítica e aprofundamento recíprocos. Autores filiados ao chamado “restauro crítico” – assim denominado por se entender a restauração, essencialmente, como processo histórico-crítico que parte de uma pormenorizada análise da obra e não de categorias genéricas pré-determinadas² – tais como Bonelli e Pane, alicerçam suas posições a partir das análises das transformações pelas quais passou a restauração ao longo do tempo, reformulando-as e articulando-as a correntes do pensamento sobre estética e a outras proposições da época. Brandi, por sua vez, fundamenta

seus enunciados essencialmente pela estética e pela história. Deu-se maior ênfase aos valores formais do que as formulações do restauro filológico, sem desrespeito, porém, aos aspectos históricos e às várias fases do monumento histórico.

Cesare Brandi, para o restauro, propõe que a relação entre as “instâncias” estética e histórica se resolva em uma dialética, contrapondo-se a certas correntes filiadas ao positivismo, que encaravam a obra essencialmente como documentos históricos, mas também se diferenciando, e indo além, de correntes estéticas neo-idealistas, as quais trabalhavam, sobretudo, com as questões de figuratividade. Segundo sua visão, não se pode entender a obra de arte como desvinculada do tempo histórico, nem o documento histórico como algo destituído de uma configuração.

Movendo-se nas interfaces entre história e crítica de arte, estética e teoria e prática do restauro, o objetivo de Brandi era o restauro se afastar do empirismo e vincular-se às ciências. Foi essa a tônica que imprimiu na direção do ICR (de 1939 até 1960), definindo a restauração como “crítica filológica”, voltada a restituir o texto sobrevivente da obra de arte. Desses critérios “descende” a própria organização do ICR:

“A organização do Instituto, sendo baseada no conceito de restauração como crítica filológica, segundo o qual se recomenda restaurar inicialmente aquilo que resta de uma obra de arte, a direção do Instituto foi confiada não a um restaurador, mas a um historiador da arte, secundado por um comitê técnico, composto de arqueólogos, de historiadores da arte e de críticos da arte.” (BRANDI, 1954, p. 42-44)

O autor, no mesmo artigo de 1954, continua descrevendo os vários serviços e laboratórios do instituto, que envolve profissionais de diversas formações, evidenciando ainda mais o caráter multidisciplinar e jamais individual e arbitrário da restauração. Esquemáticamente, o instituto compreendia: vastos laboratórios de restauração com gabinetes especiais e ateliês para trabalho com madeira, estuque, douração, etc.; laboratório fotográfico com arquivos de todos os negativos; laboratório de radiografia; laboratórios de química e física; sala de exposição, também para experiências museográficas; arquivos: reunir, para futuros pesquisadores, todos os elementos técnicos e gráficos das obras restauradas; biblioteca especializada em história da arte e biblioteca de física e química; uma escola de restauração ligada ao instituto, com curso de quatro anos. Era uma estrutura sem precedentes na Itália e em outros lugares.

Basile, em sua conferência, ressaltou o entendimento do ICR por parte de Brandi como lugar de inovação experimental, em que os resultados obtidos deveriam ser postos à disposição de todos. Brandi concedeu, com efeito, grande ênfase à difusão dos resultados por numerosas atividades – voltadas tanto a um público amplo quanto a profissionais da área – tais como exposições, elaboração de catálogos, publicação de artigos em periódicos científicos (entre eles o *Boletim do Instituto Central de Restauração*, que Brandi dirigiu de 1950 a 1960), participação em conferências, artigos para jornais, serviços para rádio e televisão, etc. Atividades entendidas por Brandi essencialmente como dever cívico, também para evidenciar o reconhecimento da fragilidade das obras de arte (e dos monumentos) e criar condições para um correta recepção dos trabalhos executados. Basile mostrou ainda que, para Brandi, a aceitação dos resultados não

poderia depender de outra coisa a não ser de sua intrínseca qualidade; longe de Brandi estava o pensamento que suas proposições devessem ser partilhadas apenas porque impostas hierarquicamente.

Os êxitos das realizações do instituto provinham dessa inter-relação entre investigação científica, atividade operacional e didática. Graças a essas ações articuladas, que funcionavam em um processo de contínua retroalimentação, e à inegável e extrema capacidade intelectual de Brandi, foi possível a ele propor um novo método, ainda hoje empregado, para a solução de um problema recorrente e complexo do restauro, a reintegração das lacunas.

Ao descrever a restauração, iniciada em 1944, dos afrescos da Capela Mazzatosta na Igreja S. Maria della Verità em Viterbo, muito danificados por bombardeios da Segunda Guerra Mundial (a resultarem em graves danos e muitos diminutos pedaços que se desprenderam e caíram sobre o solo – cerca de 20.000 fragmentos, muitos dos quais não passavam de 0,5 cm²), Brandi afirmou que a recomposição dos afrescos apresentava-se “antes de mais nada como problema metodológico, e não técnico, por causa dos elementos de hipótese crítica que entram em jogo toda vez que se devia tratar as lacunas no fundo das pinturas” (BRANDI, 1954, p. 47). Após a separação, classificação e remontagem dos fragmentos em seu lugar de origem, as lacunas eram de tal ordem, que a imagem não se recompunha. Era necessário reconstituir continuidade entre fragmentos, mas, ao mesmo tempo, a intervenção não poderia confundir com o original, induzindo o observador ao engano. Tentativas realizadas antes com neutros ou meio-tons ou um tom abaixo da tonalidade geral, alteravam completamente o equilíbrio cromático, e os neutros tendiam a comportar-se como figuras, com a própria obra passando a fazer papel de fundo (Gestalt). Brandi desenvolveu seu método de integração de lacunas com linhas verticais feitas com aquarela, descritas inicialmente como “filamentos” (1945), e em texto de 1946 assumiria a denominação atual, *tratteggio*. Examinadas de perto, as partes integradas se distinguem dos fragmentos originais, mas, vistas de longe, promovem a integração da imagem. Ademais, pinturas em aquarela são totalmente reversíveis, permitindo intervenções e tratamentos posteriores, se necessários.

Basile mostrou o quanto essa técnica de recuperação, remontagem e recomposição das pinturas murais reduzidas a fragmentos – aplicada em vários casos no segundo pós-guerra – manteve intacto seu valor nas intervenções realizadas nas pinturas murais que desabaram da abóbada da Basílica Superior de São Francisco de Assis, como consequência do terremoto de 1997. Destacou também o papel das ciências, imprescindível no restauro, mas necessariamente subordinado à abordagem crítica por Brandi, teorizada e posta em prática. Desse modo, restaurador, historiador da arte e cientistas se tornam co-protagonistas indispensáveis no processo de restauração, não estando mais a ação sujeita ao arbítrio de um único indivíduo.

Basile ressaltou, como aspecto mais marcante de Brandi, a incrível capacidade de articular de maneira constante sua atividade intelectual e prática, com a inabalável convicção de o exercício mais elevado do homem, aquele que, de certo modo, mais o aproxima do Criador, ser a produção artística. Daí o imperativo categórico, como imperativo moral da conservação (BRANDI, 2004, p. 31), o empenho em investigar como se realiza e quais características assume a

criação artística, sem qualquer preconceito em relação ao lugar ou ao período em que a obra foi realizada.

A *Teoria da restauração* foi publicada em Roma, em 1963, pelas Edizioni di Storia e Letteratura, reunindo textos editados anteriormente e temas que Brandi abordara em suas aulas no ICR.

Já de início devem ser esclarecidos alguns equívocos em relação à *Teoria*, recorrentes em nosso meio e contraditórios entre si. Antes de mais nada, não se trata de uma simples coletânea de textos que conformam um manual prático de restauração. Trata-se de uma consistente concepção e formulação do restauro, a oferecer uma unidade de método e de conceitos para guiar a atividade prática de restauro. No pólo oposto, muitos consideram as formulações de Brandi excessivamente teóricas e a *Teoria* concebida como texto filosófico, desvinculada da prática. Trata-se de grave engano, pois a *Teoria* é a consubstanciação de décadas de formulações teóricas do autor associadas à sua experiência no instituto. Ademais, como exposto no próprio livro, a *Teoria* é articulada aos seus escritos anteriores e à sua experiência didática no ICR, nas aulas destinadas à formação de corpo profissional capacitado do ponto de vista teórico-crítico e operacional. Suas formulações teóricas não estavam, de modo algum, desvinculadas da prática do instituto; antes, regiam-na e eram, por isso, continuamente verificadas e confrontadas. E continuam a sê-lo, uma vez que as proposições de Brandi seguem como referências incontornáveis na formação dos alunos do ICR e nas restaurações ali efetuadas³.

Brandi, ao iniciar o livro, apresenta o conceito de restauração, fazendo a distinção entre restauração de produtos industriais, voltada a recuperar a funcionalidade, e aquela de obras de arte (BRANDI, 2004, p. 26), que leva em consideração os aspectos estéticos e históricos, com o objetivo de conservar a autenticidade material da obra e de restabelecer sua unidade potencial.

Alguns consideram essa afirmação como um desinteresse de Brandi por quaisquer objetos que não fossem “obras de arte”, e esses objetos jamais entrariam no campo da preservação de bens culturais. Deve-se lembrar, porém, que o restauro de obras de arte era, nas intervenções do segundo pós-guerra, uma questão pungente e o livro é a consubstanciação de seu pensamento, com base em sua atuação no ICR. Isso não significa, porém, que a teoria brandiana não possa ser aplicada a outros tipos de manifestação cultural, inclusive a objetos recentes e industrializados que passaram a ser considerados bens culturais. Sobre essas questões se detiveram em tempos recentes, e detêm-se na atualidade, variados autores, com elaborações teóricas voltadas a estender a unidade conceitual e metodológica de Brandi para temas dos quais ele não se ocupou e problemas não-colocados quando elaborou seu livro. Exemplos são os esforços em relação a várias formas de manifestação cultural, como o cinema, a arte contemporânea, a arquitetura moderna, por autores tais como Heinz Althöfer, Giovanni Urbani, Michele Cordaro, o próprio Basile, e Giovanni Carbonara.

Em outros textos, Brandi irá especificar sua concepção alargada de monumento (entendido em sua acepção etimológica, de elemento de rememoração, como queria Riegl), que, como tal, deve ser tutelado e restaurado, o qual vai além da obra de arte:

(3) Agradeço ainda uma vez a gentileza de Basile no que concerne ao esclarecimento da prática atual do Instituto, tema também das duas conferências que apresentou em São Paulo em 2004, publicadas na revista *Pós*, n. 16, p. 134-146.

“Nesse ponto se deve especificar que por monumento entendemos qualquer expressão figurativa, seja arquitetônica, pictórica, escultórica e também qualquer complexo ambiental que seja particularmente caracterizado por monumentos singulares ou simplesmente pela qualidade do tecido edilício de que é formado, mesmo se não relacionado a uma só época.” (BRANDI, 1975, p. 308)

O restauro e a conservação, hoje, voltam-se não mais apenas para aquilo que era entendido como “obra de arte”, mas dirigem suas atenções também às obras modestas as quais, com o tempo, assumiram conotação cultural, antes excluídas. Por isso, a ênfase crescente, na atualidade, nos aspectos documentais, e nesse sentido vai o esforço de alargamento de variados autores, baseado nos princípios brandianos, buscando interpretá-los não apenas para as obras de arte, mas para todos os “bens culturais”, lembrando-se que mesmo não sendo “obras de arte”, possuem uma configuração e estratificações no tempo, as quais devem ser analisadas e respeitadas.

No que concerne ao método, equiparam-se as “obras de arte” aos “demais” produtos da atividade humana, não mais se fazendo distinção entre “belas artes” e as artes ditas aplicadas e todas as outras formas de manifestação do fazer humano. Esses bens são equiparados como bens culturais, como evidencia Giovanni Urbani, não por mero comodismo ou para fazer duas coisas indecomponíveis se agregarem. Pelo contrário, é necessário ater-se ao método e reconhecer e valorizar também o caráter documental nas primeiras (sendo a ação de restauro não-voltada “exclusivamente” aos aspectos estéticos, mas, também, à configuração dos “demais” produtos, ou seja, não são “meros” documentos históricos), tornando o procedimento, como um todo, um processo de aprofundamento cognitivo. Assim, lançam-se luzes sobre os vários aspectos dos bens culturais, com a consciência que todas as coisas as quais se referem ao homem e à sua história podem ser consideradas objetos de análise científica (URBANI, 2000, p. 23).

Brandi, na *Teoria*, especificou que algumas obras de arte podiam ter, estruturalmente, um objetivo funcional, a exemplo da arquitetura e objetos de arte aplicada; reconduzir à funcionalidade, nesses casos, apesar de ser um quesito da intervenção de restauro, seria apenas um lado secundário ou concomitante; fundamental seria o restabelecimento da obra de arte como obra de arte (BRANDI, 2004, p. 26).

Por essa razão, às vezes considera-se que o pensamento de Brandi não seria aplicável à arquitetura, por “descuidar” das essenciais questões de uso. Deve-se lembrar que há pelo menos dois séculos, quando a preservação passa a assumir conotação cultural, as questões de ordem prática – entre elas a do uso – deixam de ser as únicas e prevalentes, apesar de deverem estar sempre presentes, e passam a ser concomitantes, a ter caráter indicativo, mas não determinante. São empregadas como meios de preservar, mas não como a finalidade, em si, da ação (CARBONARA, 1992, p. 41). Deve-se ainda lembrar que a motivação de preservar-se, como consolidada ao longo do tempo, deveria provir de razões culturais, científicas e éticas (qual é o nosso direito de apagar os traços de gerações passadas e privar as gerações futuras da possibilidade do conhecimento de que esses bens são portadores?). Para aqueles que não percebem a diferença entre o uso como meio para se preservar e o uso como finalidade da ação, pode-se invocar Severino e seu exemplo, para muitos talvez mais compreensível que

“comer para viver é algo essencialmente diverso de viver para comer” (SEVERINO, 2003, p. 31). Ninguém, em sã consciência, nega a importância da alimentação para a sobrevivência, assim como ninguém, no campo da restauração, nega o papel do uso para que uma obra arquitetônica continue a existir. Mas o fato de confundir os meios com os fins denota uma relação totalmente distinta com a comida, a distinguir uma alimentação saudável de distúrbios alimentares. Do mesmo modo, no campo da restauração, é possível encontrar um uso compatível, se o que se quer é, de fato, preservar como ato de cultura, que vai diferenciar um processo de decadência por “inanição” (falta de uso) ou “distúrbio alimentar” (uso inadequado), de uma “correta alimentação”, a saber, a preservação por meio de uso compatível, a qual respeita suas várias estratificações, seus aspectos documentais, materiais e de conformação de um bem, a proporcionar uma constante manutenção, desenvolvendo o programa e o projeto com essas finalidades. Deveriam, pois, ser analisadas as características da obra a serem respeitadas e conservadas, para, depois, definir funções e programas compatíveis com elas, e não o contrário, adaptar um dado edifício a um novo uso preestabelecido ou submetê-lo a transformações massificadas, na maioria das vezes em desacordo com suas particularidades, cuja implementação será feita em prejuízo do próprio monumento histórico.

Some-se a esse equívoco de confundir os meios com os fins, um outro, também freqüente, de decretar superado o pensamento de Brandi, sem se dar ao trabalho de explicitar o porquê dessa afirmação. Se estivesse superado, significaria que os conceitos presentes nas formulações de Brandi não mais podem ser repensados para as circunstâncias atuais, tornando-se inoperantes – algo que a reflexão teórica e a atuação prática, hoje, negam (a exemplo, como citado, de Athöfer, Basile, etc.). Diverso é afirmar que existem diferentes posturas na atualidade; isso é algo que sempre ocorreu e continua a acontecer no campo da restauração; existem correntes não-brandianas (e até mesmo antibrandianas). Deve-se especificar que a *Teoria da restauração* nunca foi uma unanimidade, assim como nunca houve homogeneidade total no campo, mas isso não significa superação do pensamento brandiano; no máximo, discordância e pluralidade. Ademais, para aqueles que não crêem na possibilidade de aplicação dos preceitos brandianos à arquitetura, convém examinar a recente contribuição de Carbonara (2006), a qual, justamente tem por tema Brandi e a restauração arquitetônica hoje, evidenciando, tanto por instrumentos conceituais quanto pela análise de exemplos realizados, que a teoria brandiana continua sendo aplicada na prática, inclusive para a arquitetura moderna (tema destacado também por Simona Salvo, em artigo escrito no n. 19 desta revista, a respeito do restauro do arranha-céu da Pirelli em Milão).

Um ponto nodal para a teoria brandiana é o reconhecimento da obra de arte: “Revelar-se-á, então, de pronto, que o produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte, assim o é pelo fato de um singular reconhecimento que vem à consciência: reconhecimento duplamente singular, seja pelo fato de dever ser efetuado toda vez por um indivíduo singular, seja por não poder ser motivado de outra forma a não ser pelo reconhecimento que o indivíduo singular faz dele.” (BRANDI, 2004, p. 27). As formulações de Brandi, com alto grau de autonomia em relação às principais correntes estéticas do período, fazem,

porém, referência a elas, apresentando enunciados contendo ligações com as idéias de variados autores, de derivação do pensamento kantiano, mas ao mesmo tempo percorrendo um caminho muito próprio. A partir de uma releitura das propostas de Croce, Brandi as extrapola, estabelecendo passos para uma estética verdadeiramente pós-crociana (D'ANGELO, 2006, p. 48-50). Apresenta uma leitura aprofundada de Sartre, Heidegger, Hegel, reelaborando aspectos da pura visibilidade (em especial as formulações de Konrad Fiedler), e, em relação ao reconhecimento da obra de arte, denota afinidades com a fenomenologia de Edmund Husserl.

Por meio do “reconhecimento” brandiano, como exposto em *Celso o della poesia*⁴, e analisado por Paolo Antinucci, o artista trabalha com a formulação do objeto pelo seguinte processo: após a neutralização existencial do objeto real, este último se torna fenômeno, imagem funcionalizada na consciência, como parte do processo cognitivo do artista, que seleciona, nesse fenômeno, os aspectos ópticos a fornecerem a possibilidade para se formar uma imagem na consciência do artista; nesse ponto, aninha-se o processo de constituição do objeto (um objeto diverso daquele da realidade existencial das coisas) para o qual se busca uma forma adequada, visando torná-lo palpável e transmitir uma dada imagem. Desse modo, para Brandi existem dois momentos fundamentais: o primeiro, a constituição do objeto; o segundo, a formulação da imagem, na qual o “objeto” – que pode ser, inclusive, uma abstração – materializa-se e passa a fazer parte da vida de todos. O artista não formula o objeto de modo a esse pensamento ser imediatamente legível, porém a consciência de quem frui é capaz de perceber, pela lógica profunda da obra, sua própria estrutura ontológica. Por isso, como nota Antinucci, para Brandi, uma obra de arte não se compreende, reconhece-se, pois o que se reconhece é o inteiro processo o qual a produziu. Ou seja, Brandi não se ocupa apenas da obra como resultado, mas da obra como pesquisa, como processo. Esse modo particular de existir da obra, Brandi denomina *astanza*, o ser no mundo do objeto, associado à capacidade de a obra de arte suscitar experiências que o respectivo objeto da realidade existencial das coisas não seria capaz de produzir. Esse fenômeno se repete toda vez que a obra é reconhecida, havendo possibilidade contínua do reconhecimento ao longo do tempo. Esse reconhecimento é que torna a obra de arte uma obra de arte, mas não é um processo imediato, nem simples, sendo, antes, extremamente complexo e lento, reconhecendo-se o objeto na plenitude de sua herança formal, de sua estrutura ontológica⁵.

Desse modo, o conceito de restauração deve articular-se “*não com base nos procedimentos práticos que caracterizam a restauração de fato, mas com base no conceito da obra de arte de que recebe a qualificação*” (BRANDI, 2004, p. 29) e, assim, qualquer comportamento em relação à obra de arte, inclusive o restauro, depende do reconhecimento ou não da obra de arte como tal, afirmando ser a obra de arte a condicionar a restauração e não o contrário.

Brandi propõe o “reconhecimento” da obra de arte como sendo “*duplamente singular, seja pelo fato de dever ser efetuado toda vez por um indivíduo singular, seja por não poder ser motivado de outra forma a não ser pelo reconhecimento que o indivíduo singular faz dele*” (BRANDI, 2004, p. 27), em razão do próprio processo descrito acima. O que não significa, como querem alguns incautos, que a intervenção de restauro seja, por isso, um ato individual, no qual cada um faz o

(4) Para um aprofundamento das teorias estéticas de Brandi, e para uma melhor compreensão de sua articulação com seu pensamento sobre o restauro, é necessário retomar seus vários escritos sobre o tema – uma vez que suas formulações estão intimamente conexas (v. Bibliografia). Sobre uma análise da inter-relação entre os vários aspectos de seu pensamento, ver, em especial, o livro de Massimo Carboni e o de Paolo d'Angelo.

(5) Paolo Antinucci. Introduzione in: BRANDI, Cesare, *In situ*. Viterbo: Sette Città, 1996, p. 7-33, em especial p. 18-19.

que quer, tornando-o um ato arbitrário. Pelo contrário, todo o esforço do autor se volta a afastar a restauração do empirismo e da arbitrariedade e a vinculá-la ao pensamento crítico e científico, pois Brandi define o restauro 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.*” (BRANDI, 2004, p. 30)

Pela própria definição de Brandi, a metodologia da restauração conduz ao trabalho multidisciplinar, mesmo que a parte operacional seja executada por uma única pessoa, pois a restauração não é apenas o reconhecimento, é o “*momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro.*”. Metodologia vinculada à crítica de arte, estética e história. Isso está ainda mais explícito quando o autor aborda o processo crítico do restauro, que afasta a ação do personalismo e contrapõe-no ao empirismo que vigia até então:

“*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, a elevamos ao mesmo nível da teoria, dado que é claro que a teoria não teria sentido se não devesse, necessariamente, ser verificada na atuação [...].*” (BRANDI, 2004, p. 100)

Outro equívoco em relação ao pensamento de Brandi é questionar se a *Teoria* deveria ser aplicada a obras pelas quais ele não tinha maior apreço, como, por exemplo, a arquitetura do século 19. Esse tipo de raciocínio se constitui em sofisma. Vincular o restauro ao processo histórico-crítico é afastá-lo do empirismo e da arbitrariedade para ancorá-lo às ciências, impondo à ação do restaurador o respeito a uma sólida deontologia profissional, baseada em método científico, independente de sua “opinião” pessoal sobre uma dada obra. Se a obra foi reconhecida como bem cultural (sendo ou não tutelada por lei), deve ser restaurada com todo o rigor. Ademais, Brandi jamais se colocou como senhor onipotente e onisciente para decidir sobre tudo aquilo que é ou deixa de ser de interesse para a preservação. Outro problema é imputar uma opinião do autor sobre obras a respeito das quais ele não se manifestou (e nem conheceu); engano é ainda considerar que ele desprezaria, por exemplo, toda e qualquer obra do século 19. Basile informa que, ao contrário, o autor era dono de espírito bastante aberto para as várias formas de manifestação artística e extremamente sensível ao significado de uma dada obra para o local em que se encontra, de qualquer época.

Segundo a definição de Brandi, o restauro é ação de caráter cultural, oposta àquelas derivadas de razões fundamentalmente pragmáticas, que se transforma em ato histórico-crítico, alicerçado na análise da relação dialética entre as instâncias estética e histórica de uma dada obra. Fundamenta-se, pois, no reconhecimento que se faz da obra de arte em seus aspectos materiais, figurativos e documentais.

A consistência física tem prioridade por ser o local onde se manifesta a imagem. Deve-se lembrar que o termo imagem, em Brandi, não é vinculado à noção comum de imagem na atualidade, mas está ligado a questões de concepção e percepção da obra, sendo articulado a teorias estéticas de ascendência kantiana. A matéria é o meio de transmissão da imagem (e não o trâmite, como ocorre na literatura e na música, por exemplo), decorrendo daí o primeiro axioma: “*restaure-se somente a matéria da obra de arte*” (BRANDI, 2004, p. 31). Essa colocação, por vezes, dá origem a interpretações que vão a extremos, tais como considerar que, por isso, para Brandi, apenas os aspectos técnicos importam (em flagrante contradição com sua definição de restauro), ou a desqualificação do axioma, uma vez que qualquer ação sobre uma obra, mesmo uma controlada limpeza, modifica a leitura da mesma (deixando-se de levar em conta a conceituação de imagem por parte do autor). Pensando-se no período em que Brandi formulou seus preceitos teóricos, no qual predominava o empirismo, e correções, intervenções arbitrárias e modificações da obra eram comuns, percebe-se a relevância que o tema assume. Lembrando-se que a teoria brandiana é ancorada na fenomenologia, deve-se entender o processo fenomenológico a partir do qual a intuição do artista se transforma em uma expressão física. Ou, como coloca Croce, a obra nasce na consciência do artista e depois se concretiza por determinados materiais; a idéia do artista é uma realidade pura, incorruptível, mas a matéria se degrada (v. CARBONARA, 1978, p. 16). Por isso Brandi insiste que se intervenha apenas na matéria da obra de arte (e não na “formulação da imagem”, no processo de concepção do artista).

O objetivo da restauração está exposto em seu segundo axioma: “*a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo*” (BRANDI, 2004, p. 33). A instância estética detém a primazia, pois a singularidade de uma obra de arte em relação a outros produtos da atividade humana não depende de sua materialidade, mas de seu caráter artístico, sem jamais, porém, subestimar a instância histórica. Assim, uma eventual integração necessária para que a obra de arte volte a ser percebida como tal (caso dos afrescos citados anteriormente), “*deverá ser sempre e facilmente reconhecível; mas sem que por isso se venha a infringir a própria unidade que se visa a reconstruir. Desse modo, a integração deverá ser invisível à distância de que a obra de arte deve ser observada, mas reconhecível de imediato, e sem necessidade de instrumentos especiais, quando se chega a uma visão mais aproximada*” (BRANDI, 2004, p. 47). A restauração não deve ser dissimulada; ao contrário, deve documentar a si própria, pois, estando vinculada à história, não propõe o tempo como reversível (BRANDI, 2004, p. 61). Ou seja, trata-se do princípio da distinguibilidade da ação contemporânea, que não pode induzir o observador ao engano de confundir a intervenção com a obra como estratificada ao longo do tempo. Ademais, deve-se atuar de modo que “*qualquer intervenção de restauro não torne impossível mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras*” (BRANDI, 2004, p. 48), ou seja, o princípio da reversibilidade, que mais recentemente tem sido enunciado, de forma mais precisa, como “retrabalhabilidade”; a restauração, portanto, não pode alterar a obra em sua substância, devendo-se inserir com propriedade e respeitosamente

em relação ao preexistente, para não impedir intervenções futuras as quais se façam necessárias. Ou seja, na *Teoria* estão enunciados princípios fundamentais da restauração, que permanecem basilares até hoje: a distinguibilidade, a retrabalhabilidade; ademais, é necessário ter em mente a mínima intervenção, pois se deve provar a necessidade das intervenções (pelo processo crítico), e a restauração não pode desnaturar o documento histórico nem a obra como imagem figurada; deve-se ainda levar em conta a consistência física do objeto, com a aplicação de técnicas compatíveis, que não sejam nocivas ao bem e cuja eficácia seja comprovada.

Como evidencia Torsello, a teoria brandiana se origina não em uma lógica indutiva, empírica, a partir do objeto, mas em uma lógica dedutiva fundamentada em axiomas éticos e científicos (TORSELLO, 1988, p. 24), para depois se voltar para a análise pormenorizada da obra em seus aspectos materiais, formais e históricos.

Mas o fato de cada restauração constituir um caso a ser analisado de modo singular – em razão das características particulares de cada obra e seu individual transcorrer na história – e não obedecer a colocações dogmáticas, não significa que a intervenção seja arbitrária. Como já notara Frodl, a teoria tende a uma generalização, enquanto os monumentos são sempre “indivíduos”. Por que, então, uma teoria? Este último é um questionamento que perpassa as formulações das ciências em geral, e das ciências humanas em particular, e, nesse sentido, é prudente retomar Heidegger (1986, p. 99-126), por exemplo, que evidencia o papel do rigor e do método para se ter acesso à objetividade, mesmo na intrínseca e necessária não-exatidão das ciências humanas. Ou seja, a teoria, justamente por refletir sobre o método para se atingir o conhecimento. Dada a responsabilidade envolvida – social e perante a história e as ciências, no presente e no futuro – é necessário resolver o problema de modo que a idéia subjetiva se torne acessível a um juízo mais objetivo e controlável. Essa objetividade só pode ser alcançada pela reflexão teórica (FRODL, 1995, p. 401-402). Por isso, a restauração deve seguir princípios gerais, vinculados a uma unidade conceitual e metodológica (algo diverso de regras fixas), para as várias formas de manifestação cultural, mesmo na diversidade dos meios a serem empregados para se enfrentar os problemas, em função das particularidades de cada obra, ou conjunto de obras, e de seu particular transcurso ao longo do tempo. É ato histórico-crítico ancorado na história e na filosofia. Essa vinculação é essencial para aqueles que atuam na preservação de bens culturais, pois possibilita se superar atitudes ditadas por predileções individuais, que qualquer ser pensante possui, e por uma maior ou menor apreciação de uma dada sociedade e um dado momento histórico em relação às manifestações culturais de outros períodos, e agir-se de acordo com sólida deontologia profissional, alicerçada em uma visão histórica. É importante salientar que esse processo não é óbvio; ao contrário, é procedimento necessariamente multidisciplinar – justamente para minimizar o risco de atitudes individualistas, parciais e deformadoras –, a exigir estudos e reflexões aprofundadas, não admitindo aplicações mecânicas de fórmulas, exigindo esforços de interpretação caso a caso e não aceitando simplificações.

Por ser ato histórico-crítico de um determinado presente histórico, a restauração possui pertinência relativa, em relação aos parâmetros culturais (e

sociais, econômicos, políticos, etc.) de cada época e também em relação àqueles de épocas anteriores e posteriores. Não é possível prever quais serão os critérios empregados no futuro que, com toda certeza, serão diversos dos atuais. Isso repercute, inclusive, na tarefa basilar da preservação, o inventário, também resultante da visão de determinado momento, e possui pertinência relativa. A preservação de monumentos históricos deve, por isso, ser discutida e enfrentada com os instrumentos e vinculada à realidade de cada época, e o fato de, no futuro, as posturas serem diversas, não exige um grupo social da responsabilidade pela preservação dos bens culturais (e da escolha dos bens a serem preservados), evidenciando ainda mais a necessidade de agir-se, sempre, de modo crítico e fundamentado em relação ao legado de outras épocas, com os instrumentos de que se dispõe hoje, no campo do restauro, essencialmente aqueles vinculados à história e filosofia. Brandi já evidenciava essa questão:

“[...] já pudemos indicar, sem nenhuma solicitação, a interdependência entre o conceito de arte, próprio a uma determinada época cultural, e a intervenção que se faz numa obra de arte, sob a forma de restauro. E isso poderia levar a uma forma de ceticismo em relação a qualquer restauro – apesar de essa atitude não ser conjecturada, é bastante difundida – no sentido de que qualquer restauro é somente bom para a época que o justifica, e talvez péssimo para a seguinte que pense de modo diverso. Assim a validade de um restauro residiria somente na sua contingência histórica, como reflexo prático de uma dada teorização, transitória como é fatal para todo sistema filosófico. Assim, chegar-se-ia a reconhecer a impossibilidade teórica do restauro que, com um golpe de mão audaz, se encontraria rechaçado naquela esfera da prática da qual queria elevar-se. Mas essa visão desinibida do problema se resolve, em realidade, num sofisma. Exatamente porque reconhecemos a inseparabilidade do restauro da reflexão sobre a arte, e precisamente porque reconhecemos que o pensamento não pode ser detido mais do que Josué tenha parado o sol, nós temos o dever de continuar a elaborar nossos conceitos sem preconceito em relação às mudanças que poderão sofrer no futuro por uma especulação ainda não pensada.” (BRANDI, 1950, p. 8)

O restauro (no sentido brandiano), a conservação e a preservação de bens culturais, em seu sentido lato, são, pois, motivados pelo reconhecimento da obra como dado cultural. O ato histórico-crítico, sobre o qual se baseia a teoria brandiana e o restauro crítico, deve ser entendido como a análise da obra (alicerçada no “reconhecimento” da teoria brandiana), de sua conformação, de seus aspectos materiais e de sua transformação ao longo do tempo, pelo método fundamentado nos instrumentos de reflexão oferecidos pela filosofia e pela história. Desse modo, utilizam-se meios mais refinados para analisar a relação dialética entre os valores documentais e formais da obra. Não mais se recorre aos “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” de Camillo Boito (1893, p. 22), nem ao “bom senso e sentido estético” de Louis Cloquet (1902, p. 42).

O restauro é fundamentado na análise da obra, de seus aspectos físicos, de suas características formais e de seu transformar no decorrer do tempo, para, pelo ato crítico, contemporizar as instâncias estética e histórica, e intervir, respeitando seus elementos caracterizadores, com o intuito de valorizá-la e transmiti-la ao

futuro. É ato crítico que, alicerçado no reconhecimento da obra de arte e de seu transformar ao longo do tempo, insere-se no tempo presente. Jamais deveria se colocar em qualquer uma das fases por que passou a obra (muito menos no momento de sua criação) e nunca deveria propor a imitação. Deve sempre ser ação a reinterpretar no presente, colocada, segundo Brandi, como “hipótese crítica” – ou seja, não é uma tese, que se quer demonstrar a todo custo às expensas do documento histórico, daí toda a prudência conservativa. Deve-se atuar com uma unidade conceitual e metodológica – baseada em princípios tão bem e consistentemente enunciados por Brandi e os quais fundamentam correntes do restauro na atualidade: distinguibilidade, retrabalhabilidade, mínima intervenção, compatibilidade técnica –, voltados para uma responsável transmissão do bem, da melhor maneira possível, para as próximas gerações. As formulações teóricas de Brandi contêm conceitos sólidos, mas também flexíveis o suficiente para possibilitar renovadas interpretações, de modo a continuar servindo de baliza para as intervenções em monumentos históricos, oferecendo meios adequados para atuar de maneira fundamentada e responsável, sem deformar e deturpar o documento, a memória, os bens legados pelo passado, partes integrantes de nosso presente, para que continuem a ser documentos fidedignos e, como tal, sirvam como efetivos elementos de rememoração e suportes da memória coletiva.

BIBLIOGRAFIA

- BOITO, Camillo. *Questioni pratiche delle belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*. Milão: Hoepli, 1893.
- BONELLI, Renato. *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*. Roma: Bonsignori, 1995.
- BRANDI, Cesare. *Arcadio o della scultura. Eliante o della architettura*. Torino: Einaudi, 1956.
- _____. *Carmine o della pittura*. Firenze: Vallecchi, 1947.
- _____. *Celso o della poesia*. Torino: Einaudi, 1956.
- _____. *Le due vie*. Bari: Laterza, 1966.
- _____. Il fondamento teorico del restauro. *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, Roma, n. 1, p. 5-12, 1950.
- _____. L'Institut Central pour la restauration d'œuvres d'art a Rome. *Gazette des Beaux-Arts*, Roma, v. 43, p. 42-52, 1954.
- _____. *Il patrimonio insidiato*. Roma: Editori Riuniti, 2001.
- _____. *Il restauro. Teoria e pratica*. Roma: Editori Riuniti, 1994.
- _____. *Segno e immagine*. Palermo: Estetica, 1996.
- _____. *In situ. La Tuscia 1946-1979: Restauri, interventi, ricordi*. Viterbo: Sette Città, 1996.
- _____. *Struttura e architettura*. Torino: Einaudi, 1975.
- _____. *Teoria generale della critica*. Torino: Einaudi, 1977.
- _____. *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi, 1977.
- _____. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004.
- _____. Verbetes: Concetto del restauro. In: *Enciclopedia Universale dell'Arte*. 4. ed. Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1983.
- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro*. Nápoles: Liguori, 1997.
- _____. Beni culturali, restauro, e recupero: Un contributo al chiarimento dei termini. In: SEMINÁRIO

- AOSTA, 1992, Aosta. *Il recupero del patrimonio architettonico. Chiesa di S. Lorenzo 5.5.1990*. Aosta, s.e., 1992.
- _____. Brandi e il restauro architettonico oggi. In: ANDALORO, Maria. *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003)*. Firenze: Nardini, 2006.
- _____. Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura, *Restauro*, Nápoles, n. 36, p. 5-51, 1978.
- _____. *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*. Roma: Bulzoni, 1976.
- CARBONI, Massimo. *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*. Roma: Editori Riuniti, 1992.
- CLOQUET, Louis. La restauration des monuments anciens. *Revue de l'Art Chrétien*, Lille, p. 498-503, 1901; p. 41-45, 1902.
- CORDARO, Michele. Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea. In: *Arte Contemporanea, Conservazione e Restauro*. Fiesole: Nardini, 1994, p. 71-78.
- _____. Il Concetto di originale nella cultura del restauro storico e artistico. In: *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*. Bologna: Grafis, 1990, p. 11-16.
- _____. Metodologia del restauro e progetto architettonico. *Bollettino d'Arte*, Roma, n. 35-36, p. 65-68, 1986.
- _____. *Restauro e tutela. Scritti ccelti (1969-1999)*. Roma: Istituto Bandinelli, 2000.
- D'ANGELO, Paolo. *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*. Macerata: Quod Libet, 2006.
- FRODL, Walter. Concetti, valori di monumento e il loro influsso sul restauro. In: SCARROCCHIA, Sandro (Org.). *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Bologna: Accademia Clementina di Bologna, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard, 1986.
- PHILIPPOT, Albert; PHILIPPOT, Paul. Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures. *Bulletin de l'Institut Royale du Patrimoine Artistique*, Bruxelles, v. 2, p. 5-19, 1959.
- SEVERINO, Emanuele. *Tecnica e architettura*. Milão: Raffaello Cortina, 2003.
- TORSELLO, Paolo. *La materia del restauro*. Venezia: Marsilio, 1988.
- URBANI, Giovanni. *Intorno al restauro*. Milão: Skira, 2000.

Beatriz Mugayar Kühl

Professora do Departamento de História e Estética do Projeto e professora orientadora do curso de pós-graduação da FAUUSP.
e-mail: bmk@usp.br