

A restauração como campo disciplinar autônomo

Beatriz Mugayar Kühl*

RESUMO

O texto aborda questões teóricas relacionadas à preservação de bens culturais procurando evidenciar os fundamentos de um campo disciplinar: a restauração. As formas de atuar em relação a bens culturais deveriam se basear nas razões por que se preserva, derivadas de motivos culturais, éticos e científicos. É necessário atuar através de coerência de princípios e de metodologia para desenvolver ações fundamentadas que se afastem de atos arbitrários. Para discutir essas questões, são examinadas as formulações de Cesare Brandi, fazendo também menções a Alois Riegl. Os instrumentos oferecidos pela teoria de restauração são consistentes, mas suficientemente flexíveis para que sejam reinterpretados para guiar as intervenções dentro do atual contexto de contínuo alargamento daquilo que é considerado bem cultural. O objetivo é alcançar uma desejável coerência de critérios, essencial para abordar as especificidades de cada obra com referências a um sólido conjunto de preceitos que respeitem seus aspectos documentais, formais e memoriais.

PALAVRAS-CHAVE

Preservação, bens culturais, teoria da restauração, metodologia do restauro, deontologia profissional.

ABSTRACT

Restoration as a separate disciplinary field

This article deals with theoretical issues related to the conservation of cultural heritage, in order to point out the foundations of a specific field of knowledge: restoration. The ways to deal with cultural heritage should derive from the cultural, ethic and scientific reasons that motivate preservation. It is necessary to work according to methodological and theoretical coherence, for the purpose of avoiding arbitrary actions. The propositions of Cesare Brandi will be examined, mentioning also the contributions of Alois Riegl. The instruments offered by the restoration theory are based on consistent principles that are, nevertheless, flexible enough to guide interventions in the present context of continuous broadening of the concept of cultural heritage. The aim is to attain coherence of criteria, essential in dealing with specificities of each and every case, within a frame of consistent principles that respect historical, esthetical and memorial aspects.

KEYWORDS

Preservation, cultural heritage, restoration theory, restoration methodology, professional deontology

A restauração começa a se caracterizar como campo disciplinar quando as ações em bens legados por outras gerações, reconhecidos como de interesse para a cultura, se afastam de razões ditadas prevalentemente por questões pragmáticas – como predominara por muitos séculos – e passam a ser entendidas como atos de cultura, algo evidenciado há várias décadas por Renato Bonelli.¹ Restaura-se por motivos culturais, num sentido lato – abarcando aspectos estéticos, históricos, memoriais e simbólicos dos bens –, científicos – pelo conhecimento que as obras transmitem em vários campos do saber –, e éticos – por não se ter o direito de apagar os traços de gerações passadas e privar as gerações futuras da possibilidade de conhecimento de que os bens são portadores. Desse modo, as questões de ordem prática deixam de ser prevalentes, apesar de sempre presentes, e passam a ser concomitantes, tendo caráter indicativo e não determinante. São empregadas como meios de preservar, mas não como a finalidade, em si, da ação.

Pensar na restauração como campo disciplinar que atua para preservar bens de interesse cultural significa refletir sobre seus referenciais, definições, objetivos, instrumentos teórico-metodológicos e técnico-operacionais. Esse

* Beatriz Mugayar Kühl é arquiteta formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1988), com especialização e mestrado em preservação de bens culturais pela Katholieke Universiteit Leuven (1992), Bélgica, doutorado pela FAUUSP (1996) e pós-doutorado pela Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (2001-2005). Desde 1998 é professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP, onde se dedica a disciplinas de história da arquitetura e de preservação, tanto na graduação quanto na pós-graduação. Tem vários textos publicados, entre eles o livro *Arquitetura do Ferro e arquitetura Ferroviária em São Paulo* (São Paulo, Ateliê/FAPESP/SEC, 1998). Em 2006 defendeu tese de livre-docência intitulada "Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro", a ser publicada proximamente (Ateliê/FAPESP, no prelo).

processo auxilia o esclarecimento de muitos equívocos que ocorrem no trato dos bens culturais, por não serem claras, atualmente, as razões por que se preserva; oferece, também, instrumentos de reflexão para encaminhar renovados problemas que sempre surgem na preservação.² Convém enfatizar que os princípios teóricos utilizados no campo não convergem para um único ponto, existindo uma necessária e saudável pluralidade de formulações. Há, porém, aproximações em determinados temas e divergência em outros, que ajudam a circunscrever o campo – que é necessariamente amplo – permitindo identificar aquilo que de fato é pertinente à preservação, separando do que exorbita completamente de seus motivos, temas e objetivos.

O processo de transformação nos modos de agir em relação aos bens legados pelo passado foi paulatino, com raízes no Renascimento italiano, acelerando-se a partir de meados do século XVIII, com a exacerbação da noção de ruptura entre passado e presente – devido a numerosos fatores, entre eles o Iluminismo, a Revolução Francesa e a chamada Revolução Industrial. Assume uma importância crescente ao longo do século XIX, com numerosas propostas de inventário, associadas a experiências práticas de intervenção, formulações legislativas e elaborações teóricas.³ Um lento transformar, em que muitos caminhos e modos de agir foram experimentados ao longo de vários séculos, num contínuo intercâmbio entre formulações teóricas e prática de intervenções. Passos importantíssimos foram assim dados para forjar os instrumentos necessários de modo a que a restauração se constitua, hoje, num campo disciplinar com objetivos, definições, conceitos, procedimentos metodológicos e instrumentos técnico-operacionais que lhes são próprios.

Esses instrumentos se tornam mais amadurecidos em finais do século XIX e início do século XX. Lembrem-se, por exemplo, as colocações de Camillo Boito em variados textos em que oferece princípios coerentes para agir em relação aos bens culturais como um todo. Mesmo quando em *Questioni pratiche delle belle arti*, de 1893, classifica a restauração de obras de arquitetura em três diferentes tipos – arqueológica, pictórica e arquitetônica –, de acordo com as características prevalentes do edifício,⁴ reitera os princípios gerais que enunciara dez anos antes para os três tipos, a saber: “1. diferença de estilo entre o novo e o antigo; 2. diferença de materiais de construção; 3. simplificação de linhas e supressão de ornamentos; 4. exposição de velhas partes removidas perto do monumento; 5. incisão, em cada uma das peças

renovadas, da data de restauro ou de um sinal convencional; 6. epígrafe descritiva incisa no monumento; 7. descrição e fotografia dos diversos períodos das obras, colocadas no próprio edifício ou próximo a ele, ou descrição publicada por meios impressos; 8. notoriedade”.⁵ Desse modo, estabelece parâmetros importantíssimos para que se atue através de uma coerência de critérios, com ênfase nos aspectos documentais – e não em simples visões individuais – para todas as obras.

Este artigo abordará alguns dos instrumentos aprofundados no século XX, centrando-se especialmente em Cesare Brandi e invocando ainda algumas formulações de Alois Riegl,⁶ que alçaram a reflexão sobre esses temas a níveis antes não experimentados e estabeleceram bases fundamentais para a caracterização do restauro como campo disciplinar. Riegl, por desvincular a tutela de bens culturais da “opinião” que um determinado presente histórico possa ter sobre eles, atribuindo interesse a todos os testemunhos do fazer humano (não importando se é ou não obra de arte), oferecendo instrumentos rigorosos para uma práxis baseada essencialmente nos aspectos documentais. Brandi, por articular formulações teóricas e experiências práticas que levem em consideração concomitantemente aspectos documentais, formais e materiais das obras, com coerência e profundidade nunca antes alcançadas.

Alois Riegl, na virada do século XIX para o XX, ofereceu meios inovadores para a preservação tanto em seus aspectos teóricos quanto normativos, e deu passos fundamentais para consolidação da tutela de bens legados pelo passado como disciplina.⁷ Analisou de modo agudo o papel dos monumentos históricos e suas formas de percepção por uma dada sociedade⁸ e elaborou proposições prospectivas, que permanecem válidas e que podem ser continuamente exploradas.

Suas propostas para o projeto de organização legislativa da preservação na Áustria foram compostas de três partes: a primeira, *O culto moderno dos monumentos*, de 1903, uma discussão teórica que fundamenta a proposta de lei; a segunda, o projeto de lei para a tutela; a terceira, as disposições para aplicação da lei (cujas implementações seriam concretizadas mais tarde, com outra conformação).⁹ Monumentos históricos eram para o autor não apenas as “obras de arte”, mas toda obra humana com certa antigüidade.¹⁰ Suas discussões sobre os monumentos históricos se distanciaram, desse modo, do debate pautado unicamente nas questões histórico-artísticas, como preva-

lecera até então, e passam a considerar também as formas de recepção dos monumentos, através dos “valores” por ele explicitados no *Culto*.¹¹

Riegl afirma não fazer sentido separar em categorias distintas o monumento histórico do monumento artístico, pois toda obra de arte é um fato histórico e todo documento histórico – mesmo um pedaço de papel rasgado portando uma “nota breve e sem importância” – possui uma conformação. Também condena o fato de se basear uma política de tutela no valor artístico, que é avaliado pela medida em que satisfaz o “Kunstwollen”¹² moderno, algo que não é formulado de maneira objetiva e jamais o poderia ser, pois varia entre indivíduos e de momento para momento. Desse modo, se não existe um valor artístico eterno, mas somente um valor relativo, o valor artístico de um monumento é valor atual, de contemporaneidade. A preservação deve levar esse fator em conta pois, por se tratar de valor flutuante, não se pode basear uma lei e os modos de aplicação da lei em algo que muda continuamente.

Por isso o “valor de antigo” – que respeita as várias estratificações de uma mesma obra e as próprias marcas da passagem do tempo – exerce grande atração e é nele que Riegl fundamenta o projeto de lei, justamente por ser mais inclusivo, mais perene, que considera o tempo na longa duração e que respeita integralmente as obras de toda e qualquer fase da produção humana.¹³ É importante esclarecer que, no *Culto*, Riegl apresenta, como um observador isento, os vários modos de recepção dos monumentos pela sociedade e utiliza essas análises como substrato para a elaboração da lei. De modo algum, porém, na lei e na prática da tutela, Riegl considerava que os outros “valores” deveriam ser aplicados, de modo alternado ou indistinto, dependendo da situação. Sua proposta é baseada no respeito pelo valor de “antigo”:

A futura tutela dos monumentos deve ser baseada no culto do valor de antigo, que se manifesta com a existência dos traços de antigüidade. A maior preocupação da futura tutela dos monumentos deve ser voltada para a conservação desses traços e, por isso, devem cair inevitavelmente os postulados da originalidade e da unidade estilística, ligados ao culto do valor histórico e do valor de novidade, que objetivam, ambos, à sua eliminação [dos traços de antigüidade].¹⁴

Esse dado é essencial para a constituição de um campo disciplinar e para o estabelecimento de seus métodos e materiais, pois possibilita que se aja de modo fundamentado e coerente, pautado pelo rigor e objetividade e não em “opiniões” de um dado momento. São oferecidos, assim, os instrumentos para superar atitudes ditadas por predileções individuais, que qualquer um possui, e por uma maior ou menor apreciação de um presente histórico em relação às manifestações culturais de outros períodos. As ações devem ser pautadas numa sólida deontologia profissional, alicerçada numa visão histórica, para não recair no arbítrio.

Novos passos fundamentais foram dados em meados do século XX, quando se fez uma extensa releitura dos preceitos de restauro 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.¹⁵ A magnitude do problema exigia que se fosse além das questões documentais das obras, que não deveriam, porém, ser transcuradas (algo que acontecera com enorme frequência ao longo do século XIX). As formulações teóricas do restauro então em vigor não lidavam com meios conceituais suficientes para se abordar obras devastadas, ao não levar em conta as contribuições da estética. Os princípios do restauro “científico” não perderam a validade e tiveram papel fundamental no respeito pelo monumento com todas as suas complexas estratificações, mas se mostraram incapazes de ir além da realidade documental da obra.

Através das proposições de diversos autores, o restauro passa a ser encarado como ato que deve respeitar as várias fases por que passou a obra e preservar as marcas de sua própria translação no tempo, com consciência de que qualquer ação a modifica e intervém inexoravelmente em sua realidade figurativa. A restauração assume para si a tarefa de prefigurar e controlar, justificar e fundamentar essas alterações, respeitando os aspectos documentais, materiais e formais das obras.

Foram de grande relevância, e permanecem sempre atuais, textos escritos desde os anos 40, a exemplo daqueles de Cesare Brandi, 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-determinadas – tais como Bonelli e Pane, alicerçam suas posições a partir das análises das transformações por que 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 através da estética e da história.

Brandi propõe que no restauro a relação entre as “instâncias” estética e histórica se resolva numa dialética, não se podendo entender a obra de arte como desvinculada do tempo histórico, nem o documento histórico como algo destituído de configuração.

Trabalhando nas interfaces entre história e crítica de arte, estética e teoria e prática do restauro, o objetivo de Brandi era fazer com que o restauro se afastasse do empirismo e se vinculasse ao pensamento crítico e às ciências. Foi essa a tônica que imprimiu no Instituto Central de Restauração de Roma (ICR, que dirigiu de 1939 até 1960), definindo a restauração como “crítica filológica” voltada a restituir o texto sobrevivente da obra de arte.

Disso derivava a própria organização do ICR, com os vários serviços e laboratórios, envolvendo profissionais de diversas formações, o que evidencia ainda mais o caráter multidisciplinar e jamais individual e arbitrário de sua concepção de restauro.¹⁶ A multidisciplinaridade tem um papel primordial para Brandi, mas o autor concebe uma hierarquia na relação entre os vários campos do saber. As ciências naturais têm um papel imprescindível, mas devem, necessariamente, ser subordinadas à abordagem crítica, que é pautada nas razões por que se preserva. Assim sendo, restaurador, historiador da arte e cientistas tornam-se co-protagonistas indispensáveis no processo de restauração, não estando mais a ação sujeita ao arbítrio de um único indivíduo.

O ICR era entendido por Brandi, como ressalta Giuseppe Basile, como lugar de inovação experimental, em que os resultados obtidos deveriam ser postos à disposição de todos. Brandi deu, com efeito, grande ênfase à difusão dos resultados através de numerosas atividades – voltadas tanto a um

público amplo quanto a profissionais da área – como exposições, elaboração de catálogos, publicação de artigos em periódicos científicos, participação em conferências, elaboração de artigos para jornais, presença em serviços para rádio e televisão. Essas atividades eram entendidas essencialmente como dever cívico, também como um modo de alertar o grande público sobre a fragilidade das obras de arte e criar condições para uma correta recepção dos trabalhos executados pelo ICR. A aceitação dos resultados deveria depender unicamente de sua intrínseca qualidade e as proposições jamais deveriam ser partilhadas apenas porque são impostas hierarquicamente.¹⁷

Basile ressalta ainda, como aspecto mais marcante de Brandi, a incrível capacidade de articular de maneira constante sua atividade intelectual e prática, com a inabalável convicção de que o exercício mais elevado do homem, aquele que de certo modo mais o aproxima do Criador, é a produção artística. Daí o imperativo categórico da conservação¹⁸ e o empenho em investigar como se realiza e que característica assume a criação artística, sem qualquer preconceito em relação ao lugar ou ao período em que a obra foi realizada.

Os êxitos das realizações do Instituto provinham dessa inter-relação entre investigação científica, atividade operacional e didática. Graças a essas ações articuladas, que funcionavam num processo de contínua retroalimentação, e à inegável capacidade intelectual de Brandi, foi possível que ele elaborasse um novo método para a solução de um problema recorrente e complexo do restauro, a reintegração das lacunas: o *tratteggio*, ainda hoje empregado. Foi resultado de suas experiências na 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.¹⁹ Depois que os fragmentos foram recolocados em sua posição de origem, constatou-se que as perdas eram de tal ordem que a imagem não se recompunha; era necessário reconstituir continuidade entre os fragmentos, mas, ao mesmo tempo, a intervenção não poderia confundir-se com o original, induzindo o observador ao engano. Tentativas feitas anteriormente com neutros ou com tons abaixo da tonalidade geral, alteravam o equilíbrio cromático da obra; os neutros²⁰ tendiam a se comportar como figuras, com a própria obra passando a fazer papel de fundo. Brandi desenvolveu seu método de integração de lacunas através de linhas verticais feitas com aquarela; examinadas

de perto, essas partes distinguem-se dos fragmentos originais, mas, vistas de longe, promovem a integração da imagem. Ademais, pinturas a aquarela são reversíveis, permitindo que intervenções e tratamentos posteriores sejam feitos, se necessários.

Parte significativa do pensamento brandiano sobre restauro está apresentada na *Teoria da restauração*, publicada em Roma, em 1963, reunindo textos editados anteriormente e temas que Brandi abordava nas aulas no ICR, destinadas à formação de corpo profissional capacitado do ponto de vista teórico-crítico e operacional. Não se trata, porém, de uma coletânea de textos que conformam um manual prático de restauração. Trata-se de uma consistente concepção e formulação do restauro, que oferece uma unidade de método e de conceitos para guiar a atividade prática no campo. Deve-se também lembrar que a *Teoria* não é um texto filosófico desvinculado da prática, uma vez que é a consubstanciação de décadas de formulações teóricas do autor associadas à sua experiência frente ao Instituto. Suas elaborações não estavam desvinculadas da prática; 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 feitas.²¹

Ao apresentar o conceito de restauração no início do livro, Brandi faz a distinção entre restauração de produtos industriais, voltada a recuperar a funcionalidade, e aquela de obras de arte,²² que leva em consideração os aspectos estéticos e históricos, com o objetivo de conservar a autenticidade material e de restabelecer sua unidade potencial. Alguns consideram essa afirmação como um desinteresse de Brandi por objetos que não fossem “obras de arte”, que 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 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.²³ Sobre essas questões, variados autores, na atualidade, realizaram elaborações teóricas voltadas a estender a unidade conceitual e metodológica de Brandi para temas dos quais ele não se ocupou e para problemas que não se colocavam quando elaborou seu livro.

Exemplos são os esforços feitos 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.²⁴

Pelo fato de a restauração ser motivada por razões culturais, científicas e éticas, o ato prático da intervenção deve ser pautado por essas mesmas razões. Com esse sentido Brandi faz as colocações de seu livro, entre elas as que abordam o problema do uso. 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.²⁵ Por essa razão, por vezes, considera-se que o pensamento de Brandi não seria aplicável à arquitetura, por “descuidar” das essenciais questões de uso. Deve-se reiterar 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 a prevalecer e passam a ser empregadas como meios de preservar e não como a finalidade em si da ação; as implicações operacionais derivadas dessa distinção – o uso como meio ou o uso como finalidade – são enormes.²⁶ Preservar por meio de uso compatível significa escolher uma utilização e desenvolver o programa e o projeto de modo a respeitar as várias estratificações da obra, seus aspectos documentais, materiais e de conformação, além de dever proporcionar uma constante manutenção. No que respeita à aplicação dos preceitos brandianos à arquitetura, convém recorrer a um texto recente de Carbonara que evidencia, através de instrumentos conceituais e do exame de obras arquitetônicas restauradas (inclusive edifícios modernos), como a teoria brandiana continua a ser aplicada na prática.²⁷

Um ponto nodal para a teoria brandiana é o reconhecimento da obra de arte, que é alicerçado em suas teorias estéticas, por sua vez balizadas pelas discussões do período, mas que têm uma conformação muito própria:²⁸ “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”.²⁹

Esse “reconhecimento” brandiano é um processo extremamente complexo e lento,³⁰ reconhecendo-se o objeto na plenitude de sua herança formal, de sua estrutura ontológica. Para Brandi, como exposto em *Celso o della poesia*,³¹ o artista trabalha com a formulação do objeto a partir da neutralização de um objeto real, que se torna uma imagem funcionalizada na consciência; o artista seleciona nesse fenômeno os aspectos ópticos que dão a possibilidade para que se forme uma imagem em sua consciência; 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, para torná-lo palpável. Para Brandi, existem dois momentos fundamentais: o primeiro, a constituição do objeto; o segundo, a formulação da imagem, em que o “objeto” – que pode ser inclusive uma abstração – se materializa e passa a fazer parte da vida de todos. O artista não formula o objeto de modo que esse pensamento seja imediatamente legível, porém a consciência de quem frui é capaz de perceber a lógica profunda da obra, sua própria estrutura ontológica. Por isso, como nota Paolo Antinucci,³² para Brandi uma obra de arte não se compreende, se reconhece, pois o que se reconhece é o inteiro processo que a produziu. Brandi denomina o particular “ser no mundo” da obra de arte, “astanza”, que é associado à sua capacidade de 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. Desse modo, se a restauração se articula ao reconhecimento da obra de arte como tal, vai ser a obra de arte a condicionar o restauro e não o contrário.³³

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”,³⁴ em razão do próprio processo descrito acima. O reconhecimento para o restauro não é por isso um ato individual e alheio ao rigor metodológico; pela própria definição de Brandi, a metodologia da restauração é 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 dúplice

polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro”.³⁵ Ou seja, método vinculado às ciências humanas (dúplice polaridade estética e histórica) – em especial à crítica de arte, estética e história – e às ciências naturais (consistência física). Isso está ainda mais explícito quando o autor aborda o processo crítico do restauro – contraposto ao empirismo pedestre – que afasta a ação do personalismo:

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 [...].³⁶

A consistência física tem prioridade por ser o local em que se manifesta a imagem. 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: “restaura-se somente a matéria da obra de arte”.³⁷ Esse axioma deve ser entendido no contexto das formulações teóricas de Brandi para não dar origem a visões extremas e equivocadas, como considerar que, por isso, apenas os aspectos técnicos importam (em flagrante contradição com sua definição de restauro), ou a desqualificação do axioma, uma vez que qualquer ação, mesmo uma controlada limpeza, modifica a leitura da obra (deixando-se de levar em conta a conceituação de imagem por parte do autor). Quando Brandi formulou seus preceitos teóricos, na prática das restaurações ainda predominava o empirismo (apesar de Boito, Riegl, Giovannoni etc), e correções e modificações arbitrárias eram comuns. É possível perceber, assim, 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 numa expressão física

concretizada através de determinados materiais; a idéia do artista é uma realidade pura, “incompactível”, mas a matéria se degrada.³⁸ É por isso que 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 no 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”.³⁹ A instância estética detém a primazia, pois a singularidade de uma obra de arte em relação a outros produtos da atividade humana não depende da sua materialidade, mas de seu caráter artístico, sem jamais, porém, subestimar a instância histórica. Assim, uma eventual integração que seja necessária para que a obra de arte volte a ser percebida como obra de arte (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”.⁴⁰ A restauração não deve ser dissimulada; ao contrário, deve documentar a si própria pois, estando vinculada à história, não propõe o tempo como reversível.⁴¹ Trata-se do princípio da distinguibilidade da ação contemporânea, que não pode induzir o observador ao engano de confundir a intervenção de um dado presente histórico 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”,⁴² ou seja o princípio da “re-trabalhabilidade”; a restauração, portanto não pode alterar a substância da obra, devendo-se inserir de modo respeitoso em relação ao que existe de forma a não impedir intervenções futuras que se façam necessárias. Ou seja, na *Teoria* estão enunciados princípios fundamentais da restauração, que permanecem basilares e deveriam estar sempre, de modo concomitante, no horizonte de reflexões para qualquer intervenção: a distinguibilidade, a re-trabalhabilidade; ademais, segundo a proposta do autor, é necessário ter em mente a mínima intervenção, pois se deve provar a necessidade das intervenções (através do 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.

A teoria brandiana não se origina numa lógica indutiva, empírica, a partir do objeto; parte, ao contrário, de uma lógica dedutiva fundamentada em axiomas éticos e científicos (derivados das razões por que se preserva), como evidencia Paolo Torsello,⁴³ para depois se voltar para a análise pormenorizada da obra em seus aspectos materiais, formais e históricos.

Uma questão fundamental resulta da concepção do restauro como ato crítico de um presente histórico: o fato de a restauração possuir pertinência relativa, em relação aos parâmetros culturais (e socioeconômicos, sociopolíticos etc) de cada época e também no que se refere àqueles de épocas anteriores e futuras. Brandi enunciara essa questão há mais de meio século:

[...] 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.⁴⁴

Não é possível prever quais serão os critérios empregados no futuro que serão certamente diversos dos atuais. Isso repercute inclusive na tarefa basilar e talvez mais objetiva da preservação, o inventário, que, também, é

resultante da visão de um dado momento e possui pertinência relativa. A preservação de monumentos históricos – se não quiser se caracterizar como arbitrária ou omissa – deverá, por isso mesmo, ser discutida e enfrentada com os instrumentos oferecidos pelas ciências (humanas e naturais) e vinculada à realidade de cada época. O fato de, no futuro, as posturas serem diversas não exime um presente histórico da responsabilidade pela preservação dos bens culturais (e da identificação dos bens a serem preservados) e evidencia ainda mais a necessidade de se agir de modo fundamentado.

O restauro, hoje, volta-se não mais apenas para aquilo que era entendido como “obra de arte”, mas dirige suas atenções também às obras modestas que com o tempo assumiram conotação cultural. Assim, no que concerne ao método, equiparam-se as “obras de arte” aos “demais” produtos da atividade humana, não por comodismo ou para fazer com que coisas diversas se agreguem. O intuito é mostrar a necessidade de se ater ao método para valorizar também os aspectos documentais nas obras de arte (pois o restauro não se volta apenas às questões estéticas), e também a configuração dos “demais” produtos (não levando unicamente em consideração sua condição de documentos históricos), fazendo com que o procedimento como um todo se torne um processo de aprofundamento cognitivo. Abordam-se, assim, várias facetas dos bens culturais, com a consciência, como bem evidencia Urbani, de que todas as coisas que se referem ao homem e à sua história podem ser consideradas objetos de análise científica.⁴⁵

Brandi afirma que a ação prática de restauro está para os princípios teóricos da restauração, assim como a pena está para a norma jurídica.⁴⁶ Não se deveria aplicar uma “pena” ao monumento histórico sem uma “norma”, para não recair em arbitrariedades. Todos os indivíduos deveriam ser iguais perante a lei, pois, apesar de as pessoas não serem iguais entre si, têm os mesmos direitos, não podendo ser discriminadas por aparência, condição social etc. Do mesmo modo, os bens reconhecidos como de interesse para a cultura não são iguais entre si, mas devem ser equiparados no que respeita aos preceitos teórico-metodológicos do restauro, independente da opinião que se possa ter sobre eles (se feios, úteis etc) para não recair em arbitrariedades.

O restauro é, assim, ação de caráter cultural, que se opõe àquelas derivadas de razões pragmáticas, que se transforma em ato crítico, alicerçado no reconhecimento que se faz da obra em seus aspectos materiais, figurativos e

documentais. É necessário resolver o problema de modo que o procedimento como um todo se torne acessível a um juízo objetivo.⁴⁷ 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 – quando se parte para a fase operacional – 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. O método deve ser fundamentado nos instrumentos de reflexão oferecidos pelas ciências humanas – em especial a filosofia e a história – e pelas ciências naturais, utilizando-se meios mais refinados para analisar a obra e não meros processos empíricos.

É necessário atuar através de uma unidade conceitual e metodológica, voltada para uma transmissão responsável dos bens culturais, da melhor maneira possível, para as próximas gerações. As formulações teóricas de Brandi contêm conceitos consistentes, mas também flexíveis o suficiente para possibilitar renovadas interpretações de modo a continuar servindo de baliza para as intervenções. Oferecem meios adequados para atuar de maneira fundamentada, sem deformar e deturpar os documentos, a memória, os bens legados pelo passado, que são parte integrante do presente. O intuito é que continuem a ser documentos fidedignos e, como tal, sirvam como efetivos elementos de rememoração e suportes da memória individual e coletiva e que sejam portadores legítimos de conhecimento em vários campos do saber. Desse modo, os bens culturais podem desempenhar de maneira veraz um papel primordial da preservação: ser instrumentos para a compreensão mais profunda da realidade e, portanto, oferecer meios de alterá-la. É também com esse intuito que se deve refletir sobre os preceitos teóricos e técnico-operacionais que constituem o campo disciplinar do restauro.

Notas

1. Ver em especial as colocações de Renato Bonelli, no capítulo Introdutório "Il restauro come forma di cultura", do livro; BONELLI, Renato. *Architettura e restauro*. Veneza: Neri Pozza Editore, 1959, p. 13-29.
2. A palavra preservação será aqui empregada num sentido lato, abarcando variados tipos de ações como inventários, registros; providências legais para a tutela, educação patrimonial e políticas públicas. Abrange também as intervenções nos bens considerados de interesse cultural, para que sejam transmitidos da melhor maneira possível ao futuro, ações que podem assumir a forma de manutenção, conservação, restauração. No que respeita a palavra restauro, seu sentido aqui será aquele definido por Cesare Brandi, que condensa no processo metodológico e crítico ligado ao restauro, todas as formas de agir em relação aos bens de interesse cultural.
3. Sobre as transformações no campo ao longo do tempo ver: CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al Restauro*. Nápoles: Liguori, 1997; CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2001; JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *A history of architectural conservation*. Oxford, Butterworth-Heinemann, 1999.
4. Características que deveriam ser analisadas atentamente na intervenção: a importância arqueológica para os monumentos da antigüidade, devendo os trabalhos ser voltados para a anástilose e consolidação; as características pictóricas, para os edifícios medievais, sendo importante preservar sua aparência pinturesca, através de trabalhos de consolidação (e não de renovação), preservando o próprio aspecto de vetustez; e a beleza arquitetônica, para os edifícios do Renascimento em diante, edifícios mais próximos temporalmente, que em geral chegaram em melhor estado. Estes últimos seriam mais facilmente compreensíveis e até imitáveis pela arte contemporânea, pelo fato de as técnicas construtivas, serem, em larga medida, ainda as mesmas, o que não significa que isso deva ser feito. Ao contrário, o autor assere que é necessário fugir de complementos e imitações. Boito, através dessa classificação, evidencia que certas características são mais prementes em edifícios de determinadas fases e que se deve ter especial atenção por elas. BOITO, Camillo. *Questioni pratiche delle belle arti*. Milão: Hoepli, 1893, p. 15-24.
5. BOITO, Camillo. *Questioni...* *op. cit.* p. 24. Os princípios aparecem formulados pela primeira vez por Boito no Congresso dos Engenheiros e Arquitetos Italianos, realizado em Roma em 1883 (cf. *Atti del Quarto Congresso degli Ingegneri ed Architetti Italiani*. Roma: Centernari, 1884): ênfase no valor documental das obras, que deveriam ser preferencialmente consolidadas em vez de reparadas, e reparadas em vez de restauradas; evitar acréscimos e renovações, que, se necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas de modo a não destoar do conjunto; complementos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo se seguindo a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de sua restauração ou, ainda, no caso das restaurações arqueológicas, ter formas simplificadas; obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando-se a perda dos elementos característicos e pitorescos; respeitar as várias fases do monumento, sendo

a remoção de elementos admitida apenas se tivessem qualidade artística manifestamente inferior à do edifício; registrar as obras, documentando os trabalhos antes, durante e depois da intervenção; colocar uma lápide com inscrições para apontar a data e as obras de restauro realizadas. De modo algum se pode inferir pelas palavras do autor que existam princípios de restauração diferentes para edifícios de épocas distintas, nem que se possa ter liberdade maior em relação ao documento histórico pelo fato de o monumento ser mais próximo temporalmente.

6. As formulações deste artigo decorrem de escritos anteriores que tratam de modo mais aprofundado alguns dos aspectos aqui apresentados. Ver: KÜHL, Beatriz Mugayar. Cesare Brandi e a teoria da restauração. *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, n. 21, 2007, p. 198-211; _____. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. *Revista CPC*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2005, p. 16-40; _____. Observações sobre as propostas de Alois Riegl e Max Dvořák para a preservação de monumentos históricos. In: DVOŘÁK, Max. , Cotia, Ateliê, 2008, p. 33-62 (no prelo); _____. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. 2006, 352 p. Tese de livre-docência, FAUUSP, São Paulo.
7. Ver, no que concerne às contribuições de Riegl para a conformação de um campo disciplinar autônomo, as análises de autores como: OLIN, Margaret. Forms of respect: Alois Riegl's concept of attentiveness. *The art Bulletin*, v. 71, n. 2, p. 285-299, 1989; KEMP, Wolfgang. Alois Riegl. In: DILLY, H. (org.). *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlim: s. e., 1990, p. 37-60; OBERHAIDACHER, Jörg. Riegls Idee. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Viena, v. 28, p. 199-218, 1985.
8. Para uma análise pormenorizada do papel de Riegl para a tutela dos monumentos, em que são também apresentadas e analisadas formulações de variados autores, cf. SCARROCCHIA, Sandro (org.). *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Bolonha: Accademia Clementina di Bologna, 1995.
9. Ver sobretudo o texto: RIEGL, Alois Riegl. Progetto di un'organizzazione legislativa della conservazione in Austria. In: SCARROCCHIA, Sandro (org.). *Alois... op. cit.* p. 171-236.
10. Para Riegl, qualquer obra com mais de 60 anos, que equivale ao distanciamento crítico de duas gerações. Ver SCARROCCHIA, Sandro (org.). *Alois... op. cit.* p. 91-110; 55-73.
11. Riegl esquematizou-os em valores de "rememoração" e valores de "contemporaneidade", subdividindo-os por sua vez em várias classes. Os valores de rememoração eram divididos em valor de "antigüidade" ou valor "de antigo", valor "histórico" e valor de "rememoração intencional". O "valor de antigüidade", para sua eficácia, depende da preservação escrupulosa das várias estratificações da obra e inclusive das marcas da passagem do tempo, apreciando-se as formas de dissolução. Já ao valor histórico, interessa deter toda degradação a partir do momento em que se realiza a intervenção, perenizando a imagem e o documento que se recebeu no presente. Ao "valor de rememoração intencional" interessa a perenidade do estado original, atendo-se ao ato em si da edificação do monumento. No que se refere aos valores de "contemporaneidade", Riegl afirma que a maior parte dos monumentos pode responder às expectativas contemporâneas dos sentidos ou

do espírito; desse modo, são subdivididos em "valor de uso" e "valor artístico", e este último se reparte em "valor como novidade" e "valor artístico relativo".

12. Expressão criada por Riegl, de difícil tradução, por abarcar conceitos complexos. A expressão tem sido traduzida de modo mais preciso por "volição da arte". Riegl mostra que não se apreciam as obras somente pelo valor histórico. Caso contrário, quanto mais antigas, melhor seriam; às vezes, dá-se preferência a obras recentes às mais antigas. Por outro lado não apreciamos apenas as obras contemporâneas, pois muitas obras de outras épocas respondem à sensibilidade artística atual.
13. Cf. SCARROCCHIA, Sandro (org.). Alois... *op. cit.* p. 91-110.
14. Ver as considerações de Riegl para a lei de tutela (In: SCARROCCHIA, Sandro (org.). Alois... *op. cit.* p. 209-210), mostrando o caráter mais inclusivo do valor de antigüidade, baseado na "solidariedade com todo o mundo". Ver ainda, de Riegl, as disposições para a aplicação da lei (In: SCARROCCHIA, Sandro (org.). Alois... *op. cit.* p. 222-236; cita-se da p. 224).
15. Cf. CARBONARA, Giovanni. Avvicinamento... *op. cit.* p. 231-233.
16. BRANDI, Cesare. L'Institut Central pour la Restauration d'œuvres d'art a Rome. *Gazette des beaux-arts*, Paris, v. 43, p. 42-52, 1954. "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". Esquemáticamente, o Instituto compreendia: 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.
17. BASILE, Giuseppe. Breve perfil de Cesare Brandi. *Desígnio*, São Paulo, n. 6, pp. 49-56, 2006.
18. BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004, p: 31.
19. Os bombardeios resultaram em graves danos e diminutos pedaços se desprenderam e caíram sobre o solo – c. de 20.000 fragmentos, muitos dos quais não passavam de 0,5 cm². Brandi afirmou que a recomposição dos afrescos se apresentava "antes de mais nada como problema metodológico, e não técnico, por causa dos elementos de hipótese crítica que entravam em jogo toda vez que se devia tratar as lacunas no fundo das pinturas" (BRANDI, Cesare. L'Institut... *op. cit.* p. 47).
20. Neutros seriam tonalidades escolhidas a partir da composição colorística da obra, com o intuito de encontrar uma tonalidade "média", desprovida, na medida do possível, de timbre. Brandi manifestou-se do seguinte modo sobre a tinta neutra: "O método era honesto, mas insuficiente. Ademais, foi fácil notar que não existia tinta neutra, que qualquer presumível tinta neutra vinha, na realidade, influenciar a distribuição cromática da pintura, porque, dessa vizinhança das cores com

a tinta neutra, se apagavam as cores da imagem e se reforçava, na sua intrusa individualidade, a da lacuna". BRANDI, Cesare. *Teoria...*, *op. cit.* p. 50.

21. Exemplo recente são as obras feitas, e ainda em curso, na Basílica de São Francisco de Assis, muito afetada pelo terremoto de 1997. Ver a esse respeito: BASILE, Giuseppe. A restauração sob a luz da Teoria de Cesare Brandi: o caso das pinturas murais da Basílica de São Francisco, em Assis. *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, n. 16, p. 134-142, 2004. O *tratteggio* foi ainda aplicado na difícilíssima restauração da Anunciação, de 1474, de Antonello da Messina, apresentada ao público em 23 de abril de 2008. Em uma restauração de 1914, Cavenaghi promoveu a transposição da camada pictórica do suporte original de madeira para tela; o ICR, sob a direção de Brandi, interveio na obra, sendo o principal problema o tratamento das numerosas e extensas lacunas. Naquele período, Brandi ainda não havia concebido o *tratteggio*, e deu-se às lacunas uma coloração que se destacasse das cores da pintura, em vez de se harmonizar, com o intuito de se perceber a continuação da pintura sob a lacuna. O próprio autor considera que essa solução ainda não era ideal (BRANDI, Cesare. *Teoria...* *op. cit.* p. 50-51). A obra passou por outras intervenções posteriores, que acabaram por evidenciar ainda mais as lacunas. O restauro concluído recentemente foi realizado também como uma homenagem a Cesare Brandi (que não teve a oportunidade de voltar a tratar dos problemas da pintura), utilizando-se – após uma rigorosa análise das diversas lacunas de pintura – o *tratteggio* e o rebaixamento óptico para se atingir a reintegração da imagem, com êxitos notáveis.
22. BRANDI, Cesare. *Teoria...* *op. cit.* p. 26.
23. 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, que vai além da obra de arte: "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, Cesare. *Struttura e Architettura*. Turim: Einaudi, 1975, p. 308).
24. Ver desses autores, por exemplo, os textos: ALTHÖFER, Heinz. *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Florença: Nardini, 1991; BASILE, Giuseppe. A atualidade da teoria da restauração de Cesare Brandi: alguns exemplos. *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, n. 16, pp. 143-146, 2004; CARBONARA, Giovanni. Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo. In: CARBONARA, G. (org.). *Trattato di restauro architettonico*. Primo Aggiornamento. Turim: Utet, 2007, p. 1-50; 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. Bolonha: Grafis, 1990, p. 11-16; URBANI, Giovanni. *Intorno al restauro*. Milão: Skira, 2000.
25. BRANDI, Cesare. Teoria... *op. cit.* p. 26.
 26. 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 Emanuele Severino e seu exemplo, para muitos talvez mais compreensível, que "comer para viver é algo essencialmente diverso de viver para comer" (SEVERINO, Emanuele. *Tecnica e architettura*. Milão: Raffaello Cortina, 2003, p. 31). Ninguém nega a importância da alimentação para a sobrevivência humana, 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 relação distinta com a comida, separando uma alimentação saudável de distúrbios alimentares. Do mesmo modo, na 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.
 27. CARBONARA, Giovanni. Brandi e a restauração arquitetônica hoje. *Desígnio*, São Paulo, n. 6, p. 35-47, 2006. O tema é destacado também por SALVO, Simona. Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração. *Desígnio*, São Paulo, n. 6, p. 69-86, 2006.
 28. A partir de uma releitura das propostas de Croce, Brandi extrapola-as, estabelecendo passos para uma estética verdadeiramente pós-Crociana (ver. D'ANGELO, Paolo. *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*. Macerata: Quod Libet, 2006, p. 48-50). Apresenta uma leitura aprofundada de Sartre, de Heidegger, de Hegel, reelaborando aspectos da pura visibilidade (em especial as formulações de Fiedler), e, no que respeita ao reconhecimento da obra de arte, denota afinidades com a fenomenologia de Edmund Husserl.
 29. BRANDI, Cesare. Teoria... *op. cit.* p. 27.
 30. O autor afirma: "Ou seja, para realizar-se plenamente na consciência, uma obra de arte pode empregar, se não anos luz, por certo alguns anos, durante os quais serão reunidos e precisados todos aqueles elementos que deverão servir para explicitar seja o valor semântico da imagem, seja a figuratividade peculiar desta". BRANDI, Cesare. Teoria... *op. cit.* p. 91.
 31. Para um aprofundamento das teorias estéticas de Brandi, e para uma melhor compreensão de sua articulação com o pensamento sobre o restauro, é necessário retomar seus vários escritos sobre o tema – uma vez que suas formulações estão intimamente conexas. Sobre uma análise da inter-relação entre os diversos aspectos de seu pensamento, v. em especial: CARBONI, Massimo. *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*. Roma: Editori Riuniti, 1992; D'ANGELO, Paolo. Cesare... *op. cit.*
 32. ANTINUCCI, Paolo. Introduzione. In: BRANDI, Cesare. *In Situ*. Viterbo: Sette Città, 1996, p. 7-33 (ver em especial p. 18-19).
 33. BRANDI, Cesare. Teoria... *op. cit.* p. 29.

34. Idem. p. 27.
35. Idem. p. 30.
36. Idem. p. 100.
37. Idem. p. 31.
38. Cf. CARBONARA, Giovanni. Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura. *Restauro*, Nápoles, n. 36, p. 5-51, 1978.
39. BRANDI, Cesare. Teoria... *op. cit.* p. 33.
40. Idem. p. 47.
41. Idem. p. 61.
42. Idem. p. 48.
43. TORSELLO, B. Paolo. *La materia del restauro*. Veneza: Marsilio, 1988, p. 24.
44. BRANDI, Cesare. Il fondamento teorico del restauro. *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, Roma, n. 1, p. 8, 1950.
45. URBANI, Giovanni. Intorno... *op. cit.* p. 23.
46. BRANDI, Cesare. Teoria... *op. cit.* p. 94: "Acontece que, se a restauração é restauração pelo fato de reconstituir o texto crítico da obra e não pela intervenção prática em si e por si, deveremos, nesse ponto, começar a considerar a restauração semelhante à norma jurídica, cuja validade não pode depender da pena prevista, mas da atualização do querer com que se determina como imperativo da consciência. Ou seja, a operação prática de restauro estará, em relação ao restauro, assim como a pena em relação à norma, necessária para a eficiência, mas não indispensável para a validade universal da própria norma".
47. Sobre esses temas, ver: KÜHL, Beatriz Mugayar. Unidade conceitual e metodológica no restauro hoje. In: CARVALHO, Claudia S. Rodrigues; GRANATO, Marcus; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa (org.). *Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008, p. 75-86.