

Leitura programada (2)

# Teoria da Restauração

Cesare Brandi

**Tradução**

**Beatriz Mugayar Kühl**

**Apresentação**

**Giovanni Carbonara**

**Revisão**

**Renata Maria Parreira Cordeiro**

**Æ**

**Ateliê Editorial**



# 1. O Conceito de Restauração

Em geral, entende-se por restauração qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana. Nessa concepção comum do restauro<sup>1</sup>, que se identifica com aquilo que de forma mais exata deve denominar-se esquema preconceitual<sup>2</sup>, já se encontra enucleada a idéia de uma intervenção sobre um

1. Apesar do vocábulo restauração ser o mais comumente empregado em português e o mais antigo, a palavra restauro comparece em dicionários da língua portuguesa como seu sinônimo desde 1899 (confira os verbetes na obra de Cândido de Figueiredo, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 2 vols., Lisboa, Cardoso & Irmão, 1899), sendo, portanto, também de uso consolidado. Em alguns casos optou-se por empregar restauro, em vez de restauração, para evitar a excessiva aliteração em uma mesma frase (especialmente do fonema “ão”). (N. da T.)
2. Para o conceito de esquema preconceitual, ver Cesare Brandi, *Celso o della Poesia*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 37 e ss.

produto da atividade humana; qualquer outra intervenção, seja na esfera biológica seja na física não entra, portanto, sequer na noção comum de restauro. Assim sendo, no progredir do esquema preconceitual de restauração ao conceito, é inevitável que a conceituação ocorra com referência à variedade dos produtos da atividade humana a que se deve aplicar a específica intervenção que se chama restauro. Ter-se-á, portanto, uma restauração relativa aos manufatos industriais e uma restauração relativa às obras de arte: mas, se a primeira acabará por tornar-se sinônimo de reparação ou de restituição de um estado anterior, a segunda disso se diferenciará, não só pela diversidade das operações a serem efetuadas. Na verdade, quando se tratar de produtos industriais – entendendo-se isso na mais ampla escala, que parte do mais diminuto artesanato –, o escopo da restauração será evidentemente restabelecer a funcionalidade do produto, estando, por isso, a natureza da intervenção de restauro ligada de forma exclusiva à realização desse fim.

Mas, quando se tratar, ao contrário, de obra de arte, mesmo se entre as obras de arte haja algumas que possuam estruturalmente um objetivo funcional, como as obras de arquitetura e, em geral, os objetos da chamada arte aplicada, claro estará que o restabelecimento da funcionalidade, se entrar na intervenção de restauro, representará, definitivamente, só um lado secundário ou concomitante, e jamais o primário e fundamental que se refere à obra de arte como 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. O produto humano a que se volta esse reconhecimento se encontra ali, diante de nossos olhos, mas pode ser classificado de modo genérico entre os produtos da atividade humana, até que o reconhecimento que a consciência faz dele como obra de arte, excetue-o, definitivamente, do comum dos outros produtos. Essa é, sem dúvida alguma, a característica peculiar da obra de arte, quando não questionada na sua essência e no processo criativo que a produziu, mas quando começa a fazer parte do mundo, do particular ser no mundo de cada indivíduo. Tal peculiaridade não depende das premissas filosóficas de que se parte, mas quaisquer que sejam, deve ser de pronto evidenciado, apenas, que se aceite a arte como um produto da espiritualidade humana.

Isso não deve levar a crer que se deva afastar de uma concepção idealista, porque mesmo pondo-se em seu pólo oposto, em um ponto de vista pragmático, é igualmente essencial para a obra de arte o seu reconhecimento como obra de arte.

Referindo-se, assim, a Dewey<sup>3</sup>, essa característica estará indicada de modo claro:

3. John Dewey. *Art as Experience*. New York, 1934; faz-se referência, por co-

Uma obra de arte, não importa quão antiga e clássica, é realmente, e não apenas de modo potencial, uma obra de arte quando vive em experiências individualizadas. Como um pedaço de pergaminho, de mármore, de tela, ela permanece (sujeita, porém, às devastações do tempo) idêntica a si mesma através dos anos. Mas como obra de arte, é recriada todas as vezes que é experimentada esteticamente.

Isso significa que, até que essa *recriação* ou *reconhecimento* ocorra, a obra de arte é obra de arte só potencialmente, ou, como escrevemos, *existe* apenas na medida em que *subsiste* – como resulta também da passagem de Dewey – como pedaço de pergaminho, de mármore, de tela.

Uma vez esclarecido esse ponto, não será fonte de surpresa derivar disso o seguinte corolário: qualquer comportamento em relação à obra de arte, nisso compreendendo a intervenção de restauro, depende de que ocorra o reconhecimento ou não da obra de arte como obra de arte.

Mas se o comportamento em relação à obra de arte está estreitamente ligado ao juízo de artisticidade<sup>4</sup> – e a isso conduz o reconhecimento – também a qualidade da intervenção estará, do mesmo modo, estreitamente determinada por ele. O que significa que também aquela fase da restauração, que a obra de arte pode ter em comum com outros produtos da atividade humana, representa apenas uma fase complementar relacionada com a qua-

modidade de confrontação, à tradução italiana de Maltese, *Arte come Esperienza*, Firenze, La nuova Italia, 1951, p. 130.

4. Brandi utiliza alguns neologismos em seu texto que foram mantidos nesta tradução. (N. da T.)

lificação que a intervenção recebe pelo fato de dever ser realizada sobre uma obra de arte. Disso deriva ainda a legitimidade, por causa dessa singularidade inconfundível, de excetuar a restauração, como restauro de obra de arte, da acepção comum de restauro que foi explicitada acima, e a necessidade de articular o conceito, 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.

Chega-se, desse modo, a reconhecer a ligação indissolúvel que existe entre a restauração e a obra de arte, pelo fato de a obra de arte condicionar a restauração e não o contrário. Mas vimos que é essencial para a obra de arte o seu reconhecimento como tal, e que nesse momento se dá o reingresso da obra de arte no mundo. A ligação entre restauração e obra de arte se estabelece, pois, no ato do reconhecimento, e continuará a se desenvolver em seguida, mas no ato do reconhecimento tem as suas premissas e as suas condições. A partir desse reconhecimento serão levadas em consideração não apenas a matéria através da qual a obra de arte subsiste, mas também a bipolaridade com que a obra de arte se oferece à consciência.

Como produto da atividade humana, a obra de arte coloca, com efeito, uma dúplici instância: a instância estética que corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte; a instância histórica que lhe compete como produto humano realizado em um certo tempo e lugar e que em certo tempo e lugar se

encontra. Como se vê, não é sequer necessário acrescentar a instância da utilidade, que, definitivamente, é a única formulada para os outros produtos humanos, porque essa utilidade, mesmo se presente, tal como na arquitetura, não poderá ser levada em consideração de forma isolada para a obra de arte, mas tão-só com base na consistência física e nas duas instâncias fundamentais, a partir das quais se estrutura a obra de arte na recepção que a consciência faz dela.

Ter reconduzido o restauro à relação direta com o reconhecimento da obra de arte como tal, torna possível agora dar a sua definição: *a restauração constitui 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 para o futuro.*

Dessa estrutura fundamental da obra de arte, na recepção que dela faz a consciência individual, deverão naturalmente derivar também os princípios em que será necessário que a restauração se inspire na sua atuação prática.

A consistência física da obra deve necessariamente ter a precedência, porque representa o próprio local da manifestação da imagem, assegura a transmissão da imagem ao futuro e garante, pois, a recepção na consciência humana. Por isso, se do ponto de vista do reconhecimento da obra de arte como tal, tem prevalência absoluta o lado artístico, na medida em que o reconhecimento visa a conservar para o futuro a possibilidade dessa revelação, a consistência física adquire primária importância.

Na verdade, apesar de o reconhecimento dar-se sempre na consciência singular, naquele mesmo momento pertence à consciência universal, e o indivíduo que frui daquela revelação imediata, impõe a si próprio o imperativo categórico como o imperativo moral, da conservação. A conservação se desenreda em uma gama infinita, que vai do simples respeito à intervenção mais radical, como ocorre no caso de se remover afrescos ou de se fazer a transposição de pinturas sobre madeira ou sobre tela.

Claro está que, apesar de o imperativo da conservação se voltar de modo genérico à obra de arte na sua complexa estrutura, está relacionado, em particular, com a consistência material em que se manifesta a imagem. Para que essa consistência material possa durar o maior tempo possível, deverão ser feitos todos os esforços e pesquisas.

Mas, qualquer que seja a intervenção, será, outrossim, a única legítima e imperativa em qualquer caso; a única que deve explicitar-se com a mais vasta gama de subsídios científicos; e a primeira, se não a única, que a obra de arte, a bem dizer, consente e requer na sua fixa e não repetível subsistência como imagem.

Donde se esclarece o primeiro axioma: *restaura-se somente a matéria da obra de arte.*

Mas os meios físicos aos quais é confiada a transmissão da imagem não são apenas flanqueados a ela, são, antes, a ela coextensivos: não existe a matéria de um lado e a imagem do outro. E, no entanto, por mais coextensivos que sejam em relação à imagem, tal coextensividade não

poderá manifestar-se por completo no interior da imagem. Certa parte desses meios físicos funcionará como suporte para os outros aos quais será mais propriamente confiada a transmissão da imagem, ainda que estes últimos deles necessitem por razões estreitamente ligadas à subsistência da imagem. Assim ocorre com as fundações para uma obra de arquitetura, a madeira ou a tela para uma pintura e assim por diante.

Se as condições da obra de arte forem tais a ponto de exigirem sacrifício de uma parte da sua consistência material, o sacrifício, ou, de qualquer modo, a intervenção, deverá concluir-se segundo aquilo que exige a instância estética. E será essa instância a primeira em qualquer caso, porque a singularidade da obra de arte em relação aos outros produtos humanos não depende da sua consistência material e tampouco da sua dúplice historicidade, mas da sua artisticidade, donde se ela perder-se, não restará nada além de um resíduo.

Tampouco poderá ser subestimada a instância histórica. Foi dito que a obra de arte goza de uma dúplice historicidade, ou seja, aquela que coincide com o ato de sua formulação, o ato da criação, e se refere, portanto, a um artista, a um tempo e a um lugar, e uma segunda historicidade que provém do fato de insistir no presente de uma consciência, e portanto, uma historicidade que se refere ao tempo e ao lugar em que está naquele momento. Voltaremos de forma mais pormenorizada sobre o tempo em relação à obra de arte, mas por ora, a distinção dos dois momentos é suficiente.

O período intermediário entre o tempo em que a obra foi criada e esse presente histórico que de modo contínuo se desloca para frente, será constituído de outros tantos presentes históricos que se tornaram passado, mas de cujo trânsito a obra poderá ter conservado os traços. Mas também em relação ao lugar onde a obra foi criada ou para onde foi destinada e aquele em que está no momento da nova recepção na consciência, poderão ter ficado traços no próprio âmago da obra.

Ora, a instância histórica refere-se não apenas à primeira historicidade, mas também à segunda.

A contemporização entre as duas instâncias representa a dialética da restauração, exatamente como momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal.

Por conseguinte, pode-se enunciar o segundo princípio do restauro: *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.*

