

Artes & Ofícios
5

Teoria da Restauração

Cesare Brandi

AUH 0127

Tradução

Beatriz Mugayar Kühl

Apresentação

Giovanni Carbonara

Revisão

Renata Maria Parreira Cordeiro

AE

Artes & Ofícios Editorial

maior BNE 55A

*Em memória de Dom Giuseppe De Luca
que desejou este livro, mas não o pôde ver impresso*

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 restauro¹, que se identifica com aquilo que de forma mais exata deve denominar-se esquema preconceitual², já se encontra enucleada a idéia de uma intervenção sobre um

esquema preconceitual

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 sinónimo 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 conceitualização 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 substituição de um estado anterior, a segunda disso se diferenciara, 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, ex-cetue-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 aceita 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 Dewey³, 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 resulla 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 artisticidade⁴ — 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-

multilidade 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 excetar a restauração, como restauro de obra de arte, da aceção 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 duplice 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 duplice 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

*Distinção / as obras
de arte e as pinturas*

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, exatadamente 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.*

2. A Matéria da Obra de Arte

O primeiro axioma relativo à matéria da obra de arte, como único objeto da intervenção de restauro, exige um aprofundamento do conceito de matéria em relação à obra de arte. O fato de os meios físicos, de que a imagem necessita para se manifestar, representarem um meio e não um fim, não deve eximir de investigação aquilo em que constitui a matéria com respeito à imagem, investigação que a Estética idealista quis, em geral, transcurar, mas que a análise da obra inexoravelmente reapresenta. De mais a mais, nem mesmo Hegel pôde furtar-se de se referir ao “material externo e determinado”, embora não tenha apresentado uma conceituação da matéria no que concerne à obra de arte. Nessa relação, a matéria adquire uma fisionomia precisa e é com base em

tal relação que deve, então, ser definida, uma vez que seria de todo inoperante adotar um ponto de vista ontológico, ou gnosiológico, ou epistemológico. Será só em um segundo momento, quando se chegar à intervenção prática de restauro, que se fará necessário também um conhecimento científico da matéria na sua constituição física. Mas, de início, e sobretudo em relação ao restauro, deve-se definir a matéria, pelo fato de representar contemporaneamente o tempo e o lugar da intervenção de restauro. Por isso, só nos podemos servir de um ponto de vista fenomenológico e, sob esse aspecto, a matéria se mostra como "aquilo que serve à epifania da imagem". Tal definição reflete um procedimento análogo àquele que conduz à definição do belo, definível não-só pela via fenomenológica, como já o fizera a Escolástica: "quod visum placeat"¹.

A matéria como epifania da imagem dá, portanto, a chave do desdobramento, apenas esboçado e agora definido como *estrutura* e *aspecto*.

A distinção dessas duas acepções fundamentais insere, ademais, o conceito da matéria na obra de arte, não de modo diverso, porém ainda mais inseparável do que aquele que é o verso e o recto para a medalha. É claro que o fato de ser prevalentemente *aspecto* ou prevalentemente *estrutura* serão duas funções da matéria na obra de arte, e uma em geral não contradirá a outra, sem que com isso se possa excluir um conflito. Semelhante conflito, como para a instância estética em contraste com a instância

histórica, só poderá ser resolvido com a prevalência do aspecto sobre a estrutura, quando não puder ser conciliado de outra maneira.

Veja-se o exemplo mais evidente de uma pintura sobre madeira, em que a madeira esteja de tal modo porosa a ponto de não mais oferecer um suporte adequado; a pintura será então a matéria como aspecto, a madeira, a matéria como estrutura, ainda que a divisão possa ser muito menos precisa, porque o fato de ser pintada sobre madeira transfere à pintura características particulares que poderiam desaparecer ao se suprimir a madeira. E, portanto, a distinção entre aspecto e estrutura se revela muito mais sutil do que pode parecer à primeira vista, e nem sempre, para fins práticos, será de todo possível. Veja-se agora um outro exemplo, aquele de um edifício que, parcialmente derrubado por um terremoto, se preserva, no entanto, a uma reconstrução ou anastilose. Nesse caso, o aspecto não pode ser considerado só como a superfície externa dos blocos, mas estes últimos deverão permanecer como blocos, não apenas na superfície; no entanto, a estrutura parietal interna poderá mudar, para se garantir de futuros terremotos e até mesmo a estrutura interna das colunas, se existirem, poderá ser substituída, desde que não se altere com isso o aspecto da matéria. Mas também aqui será necessária uma refinada sensibilidade para assegurar que a estrutura alterada não se repercuta no aspecto.

Muitos erros funestos e destrutivos derivaram do próprio fato de não se ter indagado a matéria da obra de

1. "Aquilo que agrada ao olhar". (N. da T.)

arte na sua bipolaridade de aspecto e de estrutura. Uma enraizada ilusão que, para os fins da arte poderia chamar-se ilusão de imatância, fez considerar idênticos, por exemplo, o mármore ainda não desbastado de uma pedreira e aquele que se tornou estátua; enquanto o mármore não desbastado possui somente a sua constituição física, o mármore da estátua sofreu a transformação radical de ser veículo de uma imagem, historicizou-se através da obra do homem, e entre o seu subsistir como carbonato de cálcio e o seu ser imagem, abriu-se uma insuperável descontinuidade. Onde, como imagem, desdobra-se em aspecto e estrutura e subordina a estrutura ao aspecto. Quem então acreditasse que, só por ter identificado a pedra de onde foi extraído o material para um monumento anígo, estivesse autorizado a extrair uma vez mais para um refazimento do próprio monumento, em casos em que de refazimento se trate e não de restauração, não veria justificada a sua suposição pelo fato de a matéria ser a mesma: a matéria não será de modo algum a mesma, mas, sendo historicizada pela obra atual do homem, pertencerá a esta época e não àquela mais longínqua, e por mais que seja quimicamente a mesma, será diversa e acabará, do mesmo modo, por constituir um falso histórico e estético.

Um outro erro, ainda em alguns radicado, e que deriva, de igual modo, do insuficiente questionamento daquilo que representa a matéria na obra de arte, aninha-se na concepção, cara ao positivismo de Semper e de Taine, concernente à matéria que geraria ou, de todo

modo, determinaria o estilo. Estará claro que um sofisma similar deriva da falta de distinção entre a estrutura e o aspecto e da assimilação da matéria, como veículo da forma, à própria forma. Chegava-se, em conclusão, a considerar o aspecto que a matéria assume na obra de arte como função da estrutura.

No pólo oposto, o fato de transcurar, como acontece nas estéticas idealistas, o papel da matéria na imagem, deriva de não se ter reconhecido a importância da matéria como estrutura, chegando ao mesmo resultado de assimilar o aspecto à forma, mas dissolvendo-a como matéria.

A distinção basilar entre o aspecto e a estrutura pode chegar algumas vezes a tamanha dissociação que o aspecto acaba por preceder, paradoxalmente, a estrutura, mas apenas nos casos em que a obra de arte não pertença à categoria figurativa, tais como a poesia e a música, em que a escritura — que, ademais, não é o meio físico próprio àquelas artes, mas o trâmite — faz o aspecto preceder, ainda que de forma simbólica, a efetiva produção do som, da nota, ou da palavra.

Uma outra concepção errônea da matéria na obra de arte, limita esta última à consistência material de que resulta a própria obra. É uma concepção que parece difícil de desmontar, mas que, para dissolvê-la, basta contrapor-lá à noção de que a matéria permite a manifestação da imagem e que a imagem não limita a sua espacialidade ao invólucro da matéria transformada em imagem: poderão ser assumidos como meios físicos de transmissão da

imagem também outros elementos intermediários entre a obra e o observador. Em primeiríssimo lugar, colocam-se a qualidade da atmosfera e da luz. Também certa atmosfera límpida e certa luz fulgurante podem ter sido assumidas como o próprio lugar de manifestação da imagem, a justo título, do mesmo modo que o mármore, o bronze ou outra matéria. Daí, seria inexacto sustentar que para o Partenon foi usado como meio físico apenas o pentélico, porque não menos do que o pentélico, é matéria também a atmosfera e a luz em que está. Onde a remoção de uma obra de arte de seu lugar de origem deverá ser motivada pela única e superior causa da sua conservação.

3. A Unidade Potencial da Obra de Arte

Esclarecido o significado e os limites a serem atribuídos à matéria como alinente à epifânia da obra de arte, deve agora ser abordado o conceito de unidade, a que é necessário fazer referência para definir os limites da restauração.

Começar-se-á com a exclusão de que a unidade alcançada pela obra de arte pode ser concebida como a unidade orgânica e funcional que caracteriza o mundo físico, do núcleo atômico ao homem. E, nesse sentido, bastaria também definir a unidade da obra de arte como unidade qualitativa e não quantitativa: isso, porém, não serviria para diferenciar de modo claro a unidade da obra de arte da unidade orgânico-funcional, pelo fato de o fenómeno da vida não ser quantitativo, mas qualitativo.

Devemos, de incio, sondar se é impreterível atribuir o caráter de unidade à obra de arte e, precisamente, a unidade que concerne ao *inteiro*, e não a *unidade* que se alcança no *total*. Se, de fato, a obra de arte não fosse concebida como um *inteiro*, deveria ser considerada como um *total* e, em consequência, ser composta de partes: daí se chegaria a um conceito geométrico da obra de arte, similar ao conceito geométrico do belo, e para isso valeria, como para o belo, a crítica a que o conceito já foi submetido por Plínio. Assim, se a obra de arte for composta de partes que são, cada uma delas em si, uma obra de arte, na realidade deveremos concluir que ou aquelas partes, singularmente, não são tão autônomas como se gostaria, e a partição tem valor de ritmo, ou que, no contexto em que aparecem, perdem o valor individual para ser reabsorvidas na obra que as contém. Ou a obra de arte que as contém é uma analogia e não uma obra de arte unitária, ou as obras de arte singulares atenuam, no complexo em que estão inseridas, a individualidade que faz delas, cada uma em si, uma obra autônoma. Essa especial atração que a obra de arte exerce sobre suas partes, quando se apresenta composta por partes, já é a negação implícita das partes como constitutivas da obra de arte.

Veja-se o caso de uma obra de arte que seja composta de partes, as quais, tomadas cada uma por si, não possuem nenhuma primazia estética particular, a não ser aquela de um genérico hedonismo ligado à beleza da matéria, à pureza do corte e assim por diante. Tomemos,

As duas, a pedra e o mármore, são partes de uma obra de arte.

pois, o caso do mosaico em relação à pintura, assim como o dos elementos — os tijolos, os blocos —, para a arquitetura. Sem nos alongarmos agora sobre o problema, que para nós é aqui colateral, do valor de ritmo que pode ser buscado e explorado pelo artista na fragmentação da matéria de que se serve para formular a imagem, permanece o fato de que tanto as tesselas do mosaico quanto os blocos, uma vez retirados da concatenação formal que o artista lhes impôs, tornam-se inertes e não conservam nenhum traço eficiente da unidade a que foram conduzidos pelo artista. Será como ler palavras em um dicionário, as mesmas palavras que o poeta havia reagrupado em um verso e que, se dele retiradas, voltam a ser grupos de sons semânticos e nada mais.

É, portanto, o mosaico, e a construção feita de blocos separados, o caso que de forma mais eloqüente demonstra a impossibilidade para a obra de arte de ser concebida como um total, quando, ao contrário, deve realizar um inteiro.

No entanto, uma vez aceita para a obra de arte a “unidade do inteiro”, deve-se perguntar se essa *unidade* não reproduz a unidade orgânica ou funcional como fundamentada de modo contínuo pela experiência. Aqui, as coisas que formam a natureza não subsistem como mônadas independentes: a folha chama o ramo, o ramo, a árvore; as patas e as cabeças cortadas que se vêem nos agouguês, ainda fazem parte do animal; e até mesmo os indumentos, por mais que sejam apresentados nas pregas estereotipadas da confecção, se referem de modo

irrefutável ao homem. Na base da nossa experiência, ou seja, em nosso cotidiano ser no mundo, está precisamente a exigência de reconhecer ligações que conectem entre si as coisas existentes e de reduzir ao mínimo ou eliminar as coisas inúteis, aquelas, em outras palavras, cujos nexos com a nossa existência são ou ignorados ou, de certa forma, enfraquecidos. É claro que essa conexão existencial das coisas é função do próprio conhecimento, e é o primeiro momento da ciência: com base nessa elaboração científica, as leis se estabelecem e se tornam possíveis as previsões. Onde ninguém duvida, ao ver a cabeça de um cordeirinho sobre o balcão de um açougueiro, que ele tivesse, quando vivo, quatro patas.

Mas na imagem que a obra de arte formula, esse mundo da experiência aparece reduzido tão-só a uma função cognitiva em meio à figuratividade da imagem: qualquer postulado de integridade orgânica se dissolve. *A imagem é verdadeiramente e somente aquilo que aparece*: a redução fenomenológica que serve para indagar o existente, torna-se, na Estética, o próprio axioma que define a essência da imagem. Por isso, a imagem de um homem de quem se vê apenas um braço em uma pintura, possui apenas um braço, e não se pode considerar mutilada por isso, porque, na realidade, não possui nenhum braço, dado que o "braço-que-se-vê-pintado" não é um braço, mas apenas uma função semântica com respeito ao contexto figurativo que a imagem desenvolve. A posição do *outro* braço, isto é, daquele que não foi pintado, não pertence mais à contemplação da obra de arte,

mas à operação inversa àquela através da qual a obra de arte foi criada, ou seja, à retrocessão da obra de arte à reprodução de objeto natural, pelo que o objeto natural nela representado, o animal-homem nesse caso, deveria possuir outro braço.

Ocorre que, embora por princípio alguém possa es-
tar convencido do contrário, de que, em outras palavras, quem observa o retrato de um homem de quem se vê apenas um braço, de modo instintivo reproduz em si a unidade orgânica de um homem com dois braços, vice-versa, a recepção intuitiva e espontânea da obra de arte se dá exatamente do modo que indicamos, limitando a sub-
tância cognitiva da imagem, ou seja, o seu valor semântico, àquilo que dá a imagem e não além disso. Dessa observação podemos oferecer provas indiretas. Imagine-se uma pessoa que se depara com uma mão cortada ou, mesmo, com uma cabeça humana: no horror que sentiria, nem mesmo por um instante poderia duvidar que pertencessem a um indivíduo. Mas a representação em escultura de uma mão isolada ou de uma cabeça, a menos que seja feita para simular restos humanos, não apenas não suscitará nenhum horror, como nem sequer sugerirá o pensamento de se estar representando partes decepadas de um organismo. Tanto que devem ser usados expedientes especiais para que a representação em escultura de uma cabeça isolada possa ser interpretada sem *antropologia* como uma cabeça destacada do busto. A iconografia de São João Batista ou de São Dionísio o ensina.

Com isso, mostra-se que a unidade orgânico-funcional da realidade existencial reside nas funções lógicas do intelecto, enquanto a unidade figurativa da obra de arte se dá *concomitantemente* com a intuição da imagem como obra de arte.

Chegando a esse ponto, temos duas proposições definidas para estabelecer os termos da restauração, isto é, regular uma práxis.

Atinamos que a obra de arte goza, com efeito, de uma singularíssima unidade pela qual não pode ser considerada como composta de partes; em segundo lugar, que essa *unidade* não pode ser equiparada à unidade orgânico-funcional da realidade existencial. Donde derivam dois corolários.

Para o primeiro, deduzimos que a obra de arte, não constando de partes, ainda que fisicamente fracionada, deverá continuar a subsistir *potencialmente* como um *todo* em cada um de seus fragmentos e essa *potencialidade* será exigível em uma proposição conexa de forma direta aos traços formais remanescentes, em cada fragmento, da desagregação da matéria.

Para o segundo, infere-se que se a "forma" de toda obra de arte singular é indivisível, e em casos em que, na sua matéria, a obra de arte estiver dividida, será necessário buscar desenvolver a unidade potencial originária que cada um dos fragmentos contém, proporcionalmente à permanência formal ainda remanescente neles.

Com esses dois corolários, é possível negar que se possa intervir na obra de arte mutilada e reduzida a

fragmentos por *analogia*, porque o procedimento por *analogia* exigiria como princípio a equiparação da unidade intuitiva da obra de arte com a unidade lógica com a qual se pensa a realidade existencial. E isso foi rejeitado.

Ademais, produz-se a coma de a intervenção volta-da a retragar a unidade originária, desenvolvendo a unidade potencial dos fragmentos daquele *todo* que é a obra de arte, dever limitar-se a desenvolver as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado originário.

Mas, de fato, a essa coma, que se liga ao próprio início do ato de restauração, apresentam-se as duas instâncias, a instância histórica e a instância estética, que deverão, na reciproca contemporização, nortear aquilo que pode ser o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem que se venha a constituir um falso histórico ou a perpetrar uma ofensa estética.

Derivarão disso alguns princípios que, por serem práticos, não poderão, por isso, dizer-se empíricos.

O primeiro é que a integração 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. Nesse sentido, são contraditórios muitos axiomas da restauração chamada arqueológica, porque se asserer não

apenas a necessidade de atingir a unidade cromático-luminosa dos fragmentos com as integrações, mas, quando a distinção entre pedaços acrescentados e fragmentos puder ser assegurada com um especial e duradouro labor, tampouco se exclui o uso de uma mesma matéria e da pátina artificial, sempre que se tratar de restauração e não de refazimento.

O segundo princípio é relativo à matéria de que resulta a imagem, que é insubstituível só quando colaborar diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto e não para aquilo que é estrutura. Disso deriva, mas sempre em harmonia com a instância histórica, a maior liberdade de ação no que se refere aos suportes, às estruturas portantes e assim por diante.

O terceiro princípio se refere ao futuro: ou seja, prescreve que qualquer intervenção de restauro não torne impossível mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras.

Mas, com aquilo que precede, a questão não estaria exaurida, porque permanece sempre em aberto o problema das lacunas, colocado pela própria exigência que proíbe as integrações fantasiosas. Uma coisa é desenvolver a figuratividade do fragmento até se permitir que se una com o fragmento sucessivo, apesar de não contíguo; outra, é substituir o elemento figurativo desaparecido com uma integração analógica. Por isso, o problema da lacuna permanece sempre em aberto.

Uma lacuna, naquilo que concerne à obra de arte, é uma interrupção no tecido figurativo. Mas contraria-

mente aquilo que se acredita, o mais grave, em relação à obra de arte, não é tanto aquilo que falta, quanto o que se insere de modo indevido. A lacuna, com efeito, terá uma forma e uma cor, não relacionadas com a figuratividade da imagem representada. Insere-se, em outras palavras, como corpo estranho.

Ocorre que as análises e as experiências do *Gestaltismo* muito nos ajudam a interpretar o sentido da lacuna e a buscar os meios para neutralizá-la.

A lacuna, mesmo com uma conformação fortuita, coloca-se como *figura* em relação a um *fundo* que, então, passa a ser representado pela pintura. Na organização espontânea da percepção, junto com a exigência de simetria e com a da forma mais simples com a qual, em outras palavras, se busca interpretar instantaneamente a complexidade de uma percepção visiva, existe a relação institucional de figura e fundo. É, pois, um esquema espontâneo da percepção instituir, em uma percepção visiva, uma relação de figura e de fundo. Essa relação é depois articulada e desenvolvida na pintura segundo a espacialidade pré-escolhida em relação à imagem; mas quando no tecido da pintura manifestar-se uma lacuna, essa "figura" não prevista será percebida como figura para a qual a pintura faz papel de fundo: donde, à mutação da imagem, se acrescenta uma *desvalorização*, um retrocesso a fundo daquilo que, ao contrário, nasceu como figura. Daí, nas primeiras tentativas de estabelecer uma metodologia da restauração que rejeitasse as integrações fantasiosas, surgiu a primeira solução empí-

rica da *tinta neutra*. Buscava-se, em outras palavras, abrandar esse emergir da lacuna em primeira plano, procurando empurrá-la para trás com uma tinta desprovida, o máximo possível, de timbre. 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. Com isso, parecia ter-se chegado a uma aporia. Por nossa conta, notamos de pronto que era necessário impedir que a lacuna se *compusesse* com as cores da pintura, de modo que aparecesse sempre em um nível diverso daquele da própria pintura: ou mais para frente, ou mais para trás. Tínhamos, na realidade, partido da observação óbvia de que, se aparece uma mancha em um vidro posto diante de uma pintura, essa mancha, que tira, no entanto, a visibilidade daquilo que está por trás quase como se fosse uma lacuna, dado que é percebida em um nível diverso da superfície da pintura, deixa perceber a continuação da pintura sob a mancha. Por isso, se conseguimos dar à lacuna uma coloração que, em vez de se harmonizar ou de não exceder nas cores da pintura, se destaque violentamente no tom e na luminosidade, se não no timbre, a lacuna funcionará como a mancha no vidro: fará perceber a continuação da pintura sob a lacuna. Esse critério foi aplicado para os difíceis fundos da *Anunciação* de Antonello de Palazzolo

Acreide¹: as lacunas aparecem como manchas na pintura. Não era ainda a solução ideal, porém melhor do que as precedentes. Na realidade, para melhorá-la basta aplicar o princípio da diferença de nível (quando a estática da cor o permitir) à lacuna, fazendo com que a lacuna, de *figura* a que a pintura serve de fundo, funcione como fundo sobre o qual a pintura é *figura*. Então, mesmo a irregularidade casual da lacuna não mais incide violentamente sobre o tecido pictórico e, não o retrocedendo a fundo, coloca-se como uma parte da matéria-estrutura elevada a aspecto. Assim, na maioria das vezes, é suficiente deixar à vista a madeira ou a tela do suporte para obter um resultado limpo e agradável, sobretudo porque se tira toda ambiguidade do violento alforar da lacuna como *figura*. Nesse sentido, também a cor, retrocedida ao nível de fundo, prepara, mas não participa, não compõe de modo direto a distribuição cromática sobre a superfície pictórica.

Essa solução, por mais que fosse excogitada intuitivamente, recebeu o aval e a explicação do *Gesamtlismo*, pelo fato de, precisamente, fazer frutificar um mecanismo espontâneo da percepção.

1. O autor refere-se à *Anunciação* feita em 1474 por Antonello da Messina, pertencente à igreja de Palazzolo Acreide. Em uma restauração de 1914, Cavagnaghi promoveu a transposição da camada pictórica do suporte original para tela. O Instituto Central de Restauração interveio na obra, sendo o principal problema o tratamento das numerosas e extensas lacunas. A obra encontra-se na Pinacoteca do Museu do Palazzo Bellomo de Siracusa, que promoveu recentemente uma nova restauração da pintura. Dados contidos no texto de Brandi de 1942, republicado no livro: Cesare Brandi, *Il Restauro. Teoria e Pratica* (organização de Michele Cordaro), Roma, Editori Riuniti, 1994, pp. 82-83; 305. (V. da T.)

4. O Tempo em Relação à Obra de Arte e à Restauração

Depois de ter reconhecido a peculiar estrutura da obra de arte como unidade e explicitado como e até que ponto é possível a reconstrução da unidade potencial, que é o próprio imperativo da instância estética em relação ao restauro, deve-se aprofundar, em relação à instância histórica, o exame do tempo no que se refere à obra de arte.

É uma verdade consolidada que a distinção das artes no tempo e no espaço é provisória e ilusória, pelo fato de tempo e espaço constituírem as condições formais para qualquer obra de arte e se encontrarem estreitamente fundidos no ritmo que a forma institui.

No entanto, o *tempo*, além de ser estrutura do ritmo, está na obra de arte, não mais sob o aspecto formal,

mas no fenomenológico, em três momentos diversos, e para qualquer obra de arte. Ou seja, em primeiro lugar, como *duração* ao exteriorizar a obra de arte enquanto é formulada pelo artista; em segundo lugar, como intervenção inserido entre o fim do processo criativo e o momento em que a nossa consciência atualiza em si a obra de arte; em terceiro lugar, como *átimo* dessa fulguração da obra de arte na consciência.

Essas três acepções do tempo histórico na obra de arte estão longe de estar sempre presentes e de ser perspicuas para quem se volta para a obra de arte; ao contrário, em geral se tende a confundí-las ou a substituir, pela acepção temporal do tempo histórico da obra de arte, globalmente entendido, o tempo extratemporal que, na condição de forma, a obra de arte realiza.

A confusão mais comum é a que visa a identificar o tempo da obra de arte com o presente histórico em que o artista ou o observador, ou ambos, vivem. Ao enunciá-lo, parece quase impossível que esse sofisma possa ocorrer; mas, ao contrário, corresponde a uma atitude de paralogismo quase inata, afim ao bom senso. Além disso, na base do sofisma está, de modo incontestável, a implicita negação da autonomia da arte. Ou seja, presume-se, pelo fato de, por exemplo, Giotto ter pintado composições que são universalmente consideradas obras de arte, ademais aclamadas já no próprio tempo de Giotto, que essas obras de arte *representem* de forma inegável a época em que Giotto viveu, no sentido de que a época teria expresso Giotto ainda mais do que Giotto a sua época. É claro que

nessa suposição grosseira está implícita a confusão dos dois momentos basilares do processo criativo: no primeiro, que leva à individuação simbólica do objeto¹, o artista fará ou não confluir na sua escolha incontestáveis gostos e preocupações, teorias e ideologias, aspirações e conspirações que pode ter em comum com a sua época. Será problema seu. Mas quando passará à formulação daquele objeto, assim consagrado individual e secretamente, as concomitâncias externas que se coagularam no objeto constituído não permanecerão, de modo algum, ou permanecerão como o inseto que ficou encerrado na gota de âmbar. O tempo em que o artista vive, será ou não reconhecido naquela obra sua, e a validade desta não crescerá nem diminuirá em nada por causa disso.

No momento da reassunção atual, na consciência, da obra de arte, tenha ela sido formulada há poucos instantes ou há cem séculos, se a obra de arte quiser ser sentida em uma atualidade de participação, além da que unicamente lhe compete, a saber, de ser um eterno presente, isso significará que se submeterá a obra de arte a fazer as vezes de estímulo, dando lugar àquela que alguns chamam de *interpretação sugestiva*; ou seja, não será suficiente o fato de a obra de arte vir a irromper no átimo da consciência, átimo que se põe no tempo histórico, mas que também se identifica com o presente extra-

1. Para tudo o que se refere à teoria da criação artística nos seus momentos essenciais da constituição do objeto e da formulação de imagem, remetemos ao nosso *Carmine o della Pittura*. Firenze, Velleccchi, 1947 (Torino, Einaudi, 1962).

temporal da obra. Pedir-se-á à obra para descer do pedestal, suportar a gravitação do tempo em que vivemos, na própria conjugação existencial de que a contemplação da obra nos deveria extrair. E então, em se tratando de uma obra de arte antiga, será exigida dela uma atualidade que pode ser sinônimo de moda ou valer como tentativa de devolução da obra a finalidades que, quaisquer que sejam, serão sempre estranhas à forma, a que não competem finalidades dessa sorte. Assim se configuraram as venturas e desventuras, no curso dos séculos, de Giotto ou de Rafael, de Correggio ou de Brunelleschi, e as negações absolutas, bem como as exaltações absolutas que se alternaram no decorrer do tempo. Essas vicissitudes não são, por certo, indignas de história, mas são, sim, história e história da cultura, entendida como gosto atual, seleção interessada para certos fins e, portanto, em consonância com um dado pensamento.

Essa história será com certeza legítima e indiscutivelmente útil, e poderá ser campo de considerações preciosas para a leitura da própria forma, mas jamais será história da arte. Isso porque a história da arte é a história que se volta, ainda que na sucessão temporal das expressões artísticas, ao momento extratemporal do *tempo* que se encerra no ritmo; enquanto essa história do gosto, é história do *tempo temporal* que colhe no seu fluxo a obra de arte concluída e imutável.

No entanto, a confusão entre tempo extratemporal ou interno da obra de arte e tempo histórico do observador, torna-se muito mais grave e danosa quando ocorre —

quase sempre ocorre — com as obras da própria atualidade em que vivemos, para as quais parece legítima e interpretável a consubstancialidade em relação às aspirações, aos fins, à moralidade e à sociedade da época ou de certa fração dela, que se deve reconhecer legítima, mas não peremptória, só se sentida pelo artista como premissa para o ato de individualização simbólica do objeto. De qualquer modo, fora da esfera liminar do processo criativo, não se pode buscar nem exigir do artista moderno mais do que do antigo.

Mas, viu-se que o *tempo* se insere também em um segundo momento, que é representado pelo intervalo que se introduz entre o término do processo criativo, ou seja, da formulação concluída, e o momento em que a formulação irrompe na consciência atual do observador.

Esse lapso de tempo não pareceria, no entanto, poder entrar na consideração da obra como objeto estético, porque a obra de arte é imutável e invariável, a menos que traspasse para uma obra de arte diversa e, para tanto, o cômputo do tempo decorrido entre a sua conclusão e a sua nova atuação não incide, mas ressalva na realidade da obra. Essa consideração poderia parecer irrefutável, mas não o é, porque não leva em conta a *fisicidade* de que a imagem precisa servir-se para atingir a consciência. A *fisicidade* pode ser mínima, e, no entanto, sempre subsiste, mesmo onde virtualmente desaparece. Objetar-se-á, por exemplo, que uma poesia, se lida com os olhos e não em voz alta, não necessita de meios físicos, porque a escritura é apenas um expediente convencional para in-

dicar certos sons, e, portanto, em teoria, deveria ser possível a atualização como poesia também de uma série de signos de que se ignora a pronúncia e se conhece apenas o significado. Mas seria uma cavilação. A ignorância do som a que corresponde o signo não implica que o som seja supérfluo na concretude da imagem poética, que será tão reduzida na sua figuratividade quanto o que acontece com aquelas composições célebres da pintura antiga, de que se conhece a descrição, mas não a imagem.

A exigência do som subsiste e o som, ainda que não proferido, vive na imagem da língua, na sua totalidade, que todo ser falante possui potencialmente e realiza em si de modo progressivo. Ocorre que, nessa realização, mesmo fática, tem grande importância o lapso de tempo decorrido entre o momento em que a poesia foi escrita, — e a língua se pronunciava de um certo modo — e o tempo em que a poesia é lida e não mais se pronunciará daquele mesmo modo, dado que só das línguas mortas, artificialmente fixadas na pronúncia e no léxico, se pode dizer que são estáveis no tempo; e a rigor, nem mesmo elas, uma vez que a influência da pronúncia se produzirá até mesmo sobre elas, se bem que em menor medida. E a quem taxasse essas observações de excessiva sutileza, bastaria reconduzir à memória as fases da pronúncia do francês, fator pelo qual não recilamos a *Chanson de geste*², mas nem

2. Em francês no original. Refere-se à canção de gesta, poema épico medieval, cantado, feito para celebrar grandes feitos ou personagens, reais ou lendários. (N. da T.)

mesmo Pascal pronunciámos do modo de Pascal; ou o espantalho, em que o valor diverso do *jota* altera profundamente a leitura da prosa e da poesia seiscentista.

E, portanto, também para essas obras de arte, que pareceriam mais ao abrigo do tempo — as poesias —, o tempo passa e não tem incidência menor do que nas cores das pinturas ou nas tonalidades dos mármorees.

Nem a música escapa. Os instrumentos antigos se modificaram de tal modo, no som e também no diapásão, que talvez nada seja mais aproximativo do que o som com que um órgão actual faz soar Bach, ou até mesmo um violino antigo, mas com cordas metálicas, faz soar Corelli ou Paganini.

Nesse sentido, apesar de a consideração do tempo intercorrente se colocar logo depois da iluminação do átimo que faz irromper na consciência a obra de arte, essa consideração não será apenas histórica, mas se integrará imprescindivelmente ao juízo que damos à obra, e o iluminará de modo com toda certeza não supérfluo ou marginal, assim como não é marginal ou supérfluo conhecer as variações e as flutuações de significado sofridas pela palavra nos séculos.

Chegando a esse ponto, seria possível também perguntar para que serviria esse exame para uma teoria da restauração: mas a resposta será imediata e evidente. Era necessário, com efeito, estabelecer os momentos que caracterizam a inserção da obra de arte no tempo histórico para poder definir em qual desses momentos podem ser

produzidas as condições necessárias a essa particular intervenção a que se chama restauro, e em qual desses momentos é lícita tal intervenção.

Claro está que não se poderá falar de restauração durante o período que vai da constituição do objeto à formação concluída. Se poderá parecer que seja um restauro, dado que a operação acontece sobre uma imagem por sua vez concluída, na realidade, tratar-se-á de uma refusão da imagem em uma outra imagem, de um ato sintético e criativo que desautoriza a primeira imagem e a sela em uma nova.

E lampouco faltará, nem sem dúvida faltou, quem quis inserir a restauração exatamente na zelosíssima e não repetível fase do processo artístico.

É a mais grave heresia da restauração: é a restauração fantasiosa.

Por mais que possa parecer igualmente absurdo, seria possível tentar fazer a restauração cair no lapso de tempo entre a conclusão da obra e o presente; e também isso foi feito e possui um nome. É o restauro de repintagem, que quer abolir aquele lapso de tempo.

Se então for recordado nesse ponto que a restauração chamada arqueológica, por mais que seja louvável pelo respeito, não realiza a aspiração fundamental da consciência em relação à obra de arte — ou seja, que é a de reconstruir a sua unidade potencial —, mas dela representa quando muito a primeira operação, em que forçosamente deverá parar o restauro quando as relíquias remanescentes daquilo que foi uma obra de arte não consentirem integrações

[plausíveis, ver-se-á que não será possível haver oscilações ou dúvidas sobre a via a escolher, dado que outras não existem além da indicada e das rejeitadas.

Não será, então, necessário insistir mais para afirmar que o único momento legítimo que se oferece para o ato da restauração é o do próprio presente da consciência observadora, em que a obra de arte está no átimo e é presente histórico, mas é também passado e, a custo, de outro modo, de não pertencer à consciência humana, está na história. A restauração, para representar uma operação legítima, não deverá presumir nem o tempo como reversível, nem a abolição da história. A ação de restauro, ademais, e pela mesma exigência que impõe o respeito da complexa historicidade que compete à obra de arte, não se deverá colocar como secreta e quase fora do tempo, mas deverá ser pontuada como evento histórico tal como o é, pelo fato de ser ato humano e de se inserir no processo de transmissão da obra de arte para o futuro. Na atuação prática, essa exigência histórica deverá traduzir-se não apenas na diferença das zonas integradas, já explicitada quando se tratou do restabelecimento da unidade potencial, mas também no respeito pela pátina, que pode ser concebida como o próprio sedimentar-se do tempo sobre a obra, e na conservação das amostras do estado precedente à restauração e ainda das partes não coevas, que representam a própria transição da obra no tempo. Naturalmente, para esta última exigência, pode-se apenas dar o enunciado geral, porquanto é oportunidade a avaliar caso a caso, jamais a des-

peito da instância estética, à qual se dá sempre a precedência.

No que concerne à pátina, apesar de ser questão a ser examinada e resolvida na prática de vez em vez, exige-se, no entanto, uma impostação teórica que a tire, como ponto capital para a restauração e a conservação das obras de arte, do domínio do gosto e do opinável.

5. A Restauração Segundo a Instância da Historicidade

Com os capítulos que precedem, a teoria fundamental da restauração já está delineada.

Mas entre explicitar os princípios que devem reger a restauração e a intervenção efetiva de restauro, falta ainda colmar um intervalo que corresponde àquele que, juridicamente, representa o regulamento. Isto é, estando claro que, seja pelo próprio conceito de obra de arte como um *unicum*, seja pela singularidade não repetível da vicissitude histórica, todo caso de restauração será um caso à parte e não um elemento de uma série paritária; será possível, no entanto, delimitar alguns vastos agrupamentos de obras de arte, exatamente com base no sistema de referência pelo qual uma obra de arte é uma obra de arte, como monumento histórico e como forma.

Na passagem da norma para a aplicação, esses agrupamentos devem servir como ponto de referência, do mesmo modo que o instrumento para a atuação da norma jurídica é dado pelo regulamento. Além do mais, esses pontos de referência reagruparão um número indefinido de casos singulares baseados em características o mais generalizadas possível, e servirão não mais como norma, mas como subsídio hermenêutico à aplicação da verdadeira norma. Nesse sentido, é necessário iniciar a exposição partindo da instância histórica relativa à obra de arte como objeto suscetível de restauração.

Uma vez que, se a obra de arte é em primeiro lugar uma resultante do fazer humano e, como tal, não deve depender para o seu reconhecimento das alternativas de um gosto ou de uma moda, impõe-se, no entanto, uma prioridade da consideração histórica com respeito àquela estética. Na qualidade de monumento histórico, devemos, pois, iniciar a consideração exatamente do limite extremo, ou seja, daquele em que o selo formal impresso na matéria possa estar prestes a desaparecer e o próprio monumento, quase reduzido a um resíduo da matéria de que foi composto. Devemos, isto é, examinar as modalidades da conservação da ruína.

No entanto, erraria quem acreditasse que da efetiva realidade da ruína pudessem ser extraídas as leis da sua conservação, dado que, com a ruína, não se define uma mera realidade empírica, mas se enuncia uma qualificação que compete a algo que deva ser pensado de modo simultâneo sob o ângulo da história e da conserva-

ção; ou seja, não apenas e limitadamente na sua consistência presente, mas no seu passado — de que traz o seu único valor, sendo a sua presença atual, em si, desprovida de, ou com, escassíssimo valor — e no futuro, para o qual deve ser assegurada, como vestígio ou testemunho de obra humana e ponto de partida do ato de conservação. Onde só se poderá chamar de ruína algo que testemunhe um tempo humano, mesmo que não seja exclusivamente relativo a uma forma perdida e recebida pela atividade humana. Nesse sentido, não se poderia chamar de ruína o carvão fóssil, como resíduo de uma floresta pré-humana, ou o esqueleto de um animal antediluviano, mas o será o carvalho seco sob cuja sombra esteve Tasso, ou, se ainda existisse, e existisse consumida, a pedra com a qual Davi matou Golias. Ruína será, pois, tudo aquilo que é testemunho da história humana, mas com um aspecto bastante diverso e quase irreconhecível em relação àquele de que se revestia antes. Com tudo isso, essa definição, no passado e no presente, seria falha se a particular modalidade da existência, que na ruína se vê individualada, não se projetasse no futuro com a dedução implícita da conservação e da transmissão desse testemunho histórico. Disso resulta que a obra de arte, reduzida ao estado de ruína, depende maximamente para a sua conservação, como ruína, do juízo histórico que a envolve; donde a sua equiparação, no plano prático, aos produtos da atividade humana que não foram arte, mas que, mesmo na sua atual ineficiência, mantêm, no entanto, pelo menos uma parte de seu potencial histórico, que na

obra de arte, com a destruição dos vestígios estéticos, aparece, ao contrário, como o resultado de uma desclassificação. Por isso, a restauração, quando voltada para a ruína, só pode ser a consolidação e conservação do *status quo*, ou a ruína não era uma ruína, mas uma obra que ainda continha uma vitalidade implícita para promover uma reintegração da unidade potencial originária. O reconhecimento da qualificação de ruína se relaciona, então, com aquele primeiro grau de restauração que se pode indicar na restauração preventiva, ou seja, mera conservação, salvaguarda do *status quo*, e representa um reconhecimento que de forma implícita exclui a possibilidade de outra intervenção direta a não ser a vigilância conservativa e a consolidação da matéria, de modo que na qualificação de ruína já se exprime o juízo de equiparação entre a ruína da obra de arte e a ruína apenas histórica, logicamente parelhas.

Além da intervenção direta, assim delimitada, existe, então, uma intervenção indireta que concerne ao espaço-ambiente da ruína e que, para a arquitetura, se torna problema urbanístico; para a pintura e a escultura, problema de apresentar e de ambientar. Mas uma vez que isso interessa ao "espaço" da obra de arte, será objeto de uma sucessiva abordagem. Nada disso é óbvio, dado que é tenaz e recorrente a ilusão de poder fazer a ruína retornar a forma.

Não basta saber como, mesmo se com a mais vasta e minuciosa documentação, a obra era antes de se tornar uma ruína. A reconstrução, a repristinagem, a cópia não

podem nem mesmo ser tratadas como tema de restauração, de que naturalmente exorbiçam para entrar tão-só no campo da legitimidade ou não da reprodução a cru dos procedimentos da formulação da obra de arte.

Daquilo que precede resulta que, se é fácil estender à ruína de um monumento histórico o mesmo respeito que à ruína de uma obra de arte, na medida em que esse respeito se voltará apenas para a conservação e a consolidação da matéria, não é, ao contrário, fácil definir quando, na obra de arte, cessa a obra de arte e aparece a ruína. No caso da Igreja de Santa Clara em Nápoles, bombardeada e incendiada na última guerra, pelo fato de terem reaparecido os vestígios da Igreja gótica angevina, parecia ter sobrado mais do que uma ruína; mas, justamente porque pareciam conspícuos os vestígios reaparecidos, o problema deveria ter sido colocado sob o ângulo que veremos na sucessiva dedução do conceito de ruína pela instância artística. Sob esse aspecto o problema deveria ser considerado, e o consideraremos: se a evocação do anterior estado da Igreja teria sido mais eficaz com a conservação sob a forma de ruína histórica do que com a repristinagem. Pela dúplice instância da historicidade e da artisticidade, não é necessário forçar o restabelecimento da unidade potencial da obra até o ponto de destruir a autenticidade, ou seja, sobrepor uma nova realidade histórica inautêntica, de todo prevalente, sobre a antiga.

Pelo momento, devemos-nos limitar a aceitar na ruína o resíduo de um monumento histórico ou artístico que

só pode permanecer aquilo que é, caso em que a restauração não poderá consistir de outra coisa a não ser na sua conservação, com os procedimentos técnicos que exige. A legitimidade da conservação da ruína está, pois, no juízo histórico que dela se faz, como testemunho mutilado, porém ainda reconhecível, de uma obra e de um evento humano.

Com a ruína, portanto, iniciamos também o exame da obra de arte para os fins da restauração, do primeiríssimo grau além do qual a matéria que já conformou a obra de arte voltou a ser matéria bruta. Esse é, portanto, também o primeiríssimo grau da restauração que, devendo prospeçar a obra de arte, não mais no traspasar da sua fábulação interior até se exteriorizar, mas como já exteriorizada e no mundo, deve começar exatamente onde a obra de arte acaba, ou seja, naquele momento-limite (e é limite tanto no espaço quanto no tempo) em que a obra de arte, reduzida a poucos vestígios de si mesma, está prestes a recair no disforme.

No entanto, o caso da ruína não é o único a colocar no mesmo plano da conservação da obra de arte também alguma coisa que obra de arte não é, e tampouco representa um produto do fazer humano. De fato, há o caso das chamadas belezas naturais que, apesar de merecerem um exame à parte, dada a riquíssima casuística que apresentam, merecem desde já ser arroladas entre aqueles casos em que a restauração, como restauração preventiva e como intervenção conservativa, deve ser estendida também àquilo que não é produto direto do fazer humano,

mas cuja consideração, no campo do juízo, deriva de uma assimilação com a obra de arte. O respeito por uma vista, a salvaguarda de um panorama, a integridade de certos aspectos naturais ligados a uma determinada cultura (bosque, Prado, cultivos alternados), requisitada sob base analógica de uma aspiração à forma, intencionada nesses aspectos naturais por uma particular consciência histórica e individual, constituem outros casos de devida extensão do conceito de restauração preventiva e de conservação a algo que subsiste de fato, cujo aspecto não é fruto (ou o é apenas de modo parcial) do fazer humano.

Claro está que essa exigência de conservação, como não derroga a instância estética, tampouco derroga a instância histórica, porque aquilo que se quer conservar e preservar não é um pedaço de natureza em si e por si, mas aquele pedaço de natureza — que sofreu ou não modificações humanas — como é visto, ou seja, proposto, isolado do contexto, e intencionado como aspiração à forma da consciência humana. Onde só existirá designação dessa espécie quando estiver relacionada a uma especial fase da cultura humana. Assim como até o tempo de Madame de Staël era considerada horrível a paisagem montesa da Suíça, também o campo romano na sua desolada vastidão não teve fatores antes do Romantismo que se “classificava”, enquanto no tempo da verdadeira paisagem clássica romana, de Poussin ao primeiro Corot, o belo do campo romano foram as singulares arborizações, e os montes, e o ar vastíssimo e profundo, os lagos imóveis, as ruínas dos aquedutos e os templos. Por isso,

a conservação desses aspectos deve ser feita em consideração à instância histórica mais do que em relação a uma valorização atual deles próprios e, se instância existente, refere-se não a uma atualidade, mas a uma fase histórica do gosto: donde decorre ser necessário, neste ponto, falar disso.

Continuando agora o exame segundo a instância da historicidade, apresenta-se, em primeiro lugar, tomando ao próprio âmbito das obras de arte, o duplo problema da conservação ou da remoção das adições e, em segundo lugar, o da conservação ou da remoção dos refazimentos. E se poderá parecer que, remontando da obra de arte reduzida a ruína à obra de arte que sofreu adições ou refazimentos, seja impossível manter-se de modo rígido apenas sob a instância histórica, advertimos que não tentionamos, de modo algum, resolver o mesmo problema de duas maneiras, mas somente examinar a legitimidade ou não da conservação ou da remoção das adições e dos refazimentos, do ponto de vista histórico, ver até que ponto valém a razão histórica e a razão estética, e buscar pelo menos uma linha sobre a qual conciliar a eventual discrepância.

Colocando-nos o problema da legitimidade da conservação ou da remoção, já superamos, evidentemente, o obstáculo de quem acreditasse poder fundamentar a legitimidade da conservação só sobre o valor de testemunho histórico: pois se assim o fosse, seria também necessário respeitar incondicionalmente a intervenção bárbara do vândalo, e a integração de arte, e não de restauro, que

uma obra tenha recebido no curso dos séculos. Nem se deve excluir que uma e outra possam ser respeitadas. Mas como a obra de arte se apresenta com a bipolaridade da historicidade e da esteticidade, a conservação e a remoção não poderão ser feitas nem a despeito de uma, nem no desconhecimento da outra.

Por isso, sob a instância histórica, devemos propor em primeiro lugar o problema de se é legítimo conservar ou remover a eventual adição que uma obra de arte tenha recebido: se, em outras palavras, independentemente do fato de o juízo estético poder ser positivo apenas conservando ou removendo a adição, é legítimo conservar ou remover a adição tão-só do ponto de vista histórico. O que leva, antes de mais nada, a indagar, sob esse ângulo, o conceito de adição. Do ponto de vista histórico a adição sofrida por uma obra de arte é um novo testemunho do fazer humano e, portanto, da história: nesse sentido a adição não difere da cepa originária e tem os mesmos direitos de ser conservada. A remoção, ao contrário, apesar de também resultar de um ato e por isso inserir-se igualmente na história, na realidade destrói um documento e não documenta a si própria, donde levaria à negação e destruição de uma passagem histórica e à falsificação do dado. Disso deriva que, do ponto de vista histórico, é apenas incondicionalmente legítima a conservação da adição, enquanto a remoção deve sempre ser justificada e, em todo caso, deve ser feita de modo a deixar traços de si mesma e na própria obra.

Disso decorre que a conservação da adição deve ser considerada regular; excepcional, a remoção. Totalmente o contrário daquilo que o empirismo otocentista aconselhava para as restaurações.

Seria possível, no entanto, objetar que existe uma adição que não representa *necessariamente* o produto de um fazer, ou seja, aquela alteração ou aquela sobreposição conhecida sob o nome de pátina. Foi dito *não necessariamente* porque é indubitável que o artista pode também ler contado com um certo *acomodamento* que o tempo produziria na matéria das cores, do mármore, do bronze, das pedras: nesse caso é ponto pacífico que a conservação, e a eventual integração da pátina, está ligada de forma intrínseca ao respeito da unidade potencial da obra de arte que a restauração propõe a si própria.

Mas devemos prospectar também o caso das obras de arte para as quais o artista não tenha *necessariamente* previsto o envelhecimento como um modo de concluir-se no tempo da sua obra, um completamento à distância. Embora o problema seja aqui colocado, não pode ser resolvido integralmente na sede histórica, dado que a instância estética é prevalente. No entanto, do ponto de vista histórico, devemos reconhecer que é um modo de falsificar a história se se privam os testemunhos históricos, por assim dizer, da sua antiguidade; se, em outras palavras, força-se a *matéria* a readquirir um fresco, um corte preciso, uma evidência tal que contradiz a antiguidade que testemunha. Um privilégio qualquer da matéria sobre a

atividade do homem que a plasmou, não pode ser admitido pela consciência histórica, já que a obra vale pela atividade humana que a plasmou e não pelo valor intrínseco da matéria, de modo que até o ouro e as pedras preciosas recebem novo valor através da obra humana que delas se serve. Do ponto de vista histórico, portanto, a conservação da pátina, como aquele particular ofuscamento que a novidade da matéria recebe através do tempo e é, portanto, testemunho do tempo transcorrido, não apenas é admissível, mas é requerida de modo taxativo.

Será possível pensar que o problema não muda muito para os refazimentos. Também um refazimento testemunha a intervenção humana, e também ao refazimento deve ser dado um lugar na história. Mas um refazimento não é o mesmo que uma adição. A adição pode *completar*, ou pode desenvolver, sobretudo na arquitetura, funções diversas das iniciais; na adição, não se recalca, antes, se desenvolve ou se enxerta. O refazimento, ao contrário, pretende replasmar a obra, intervir no processo criativo de maneira análoga ao modo como se desenvolveu o processo criativo originário, refundir o velho e o novo de modo a não distingui-los e a abolir ou reduzir ao mínimo o intervalo de tempo que aparta os dois momentos. A diferença é então estridente.

A explícita ou implícita pretensão do refazimento é sempre abolir um lapso de tempo, seja porque a intervenção posterior, em que consiste o refazimento, queira fazer-se assimilar ao mesmo tempo que a obra nasceu, seja porque, ao contrário, queira refundir por completo na

atualização do refazimento também o tempo precedente. Temos então, para a instância histórica, dois casos de todo opostos: ou seja, enquanto o primeiro caso, aquele em que a última intervenção quer ser antedatada, representa um falso histórico e não pode jamais ser admissível, o segundo caso, aquele em que o refazimento quer absorver e transvasar sem resíduos a obra preexistente, *apesar de não entrar no campo da restauração*, pode ser perfeitamente legítimo também do ponto de vista histórico, porque é sempre testemunho autêntico do presente de um fazer humano, e, como tal, monumento não dúbio de história.

Se então, voltarmos-nos à alternativa da conservação ou da remoção, sob o ponto de vista histórico, acharemos certo que um monumento seja reconduzido, quando possível, àquele estado imperfeito em que, durante o processo histórico fora deixado e que desconsideradas re-pristinificações haviam completado; enquanto deverá ser sempre respeitada a *nova* unidade que, independentemente da veleidade de repristinificações, tenha sido alcançada na obra de arte com uma refusão que, quanto mais concerner à arte, mais será também matéria de história e testemunho não dúbio.

E por isso, a adição será ainda pior quanto mais se aproximar do refazimento, e o refazimento será ainda mais consentido quanto mais se afastar da adição e visar a constituir uma nova unidade sobre a antiga.

Será possível observar, no entanto, que por mais que sejam péssimos, também os refazimentos documen-

tam, nem que seja um erro da atividade humana, mas sempre fazem parte, nem que seja como erros, da história humana: donde não deveriam ser retirados ou removidos, no máximo isolados. E em si a instância parecia historicamente irrepreensível, se não se determinasse na realidade uma convicção de inautenticidade, de falso, para toda a obra, em que é posta em discussão a própria veracidade do monumento como monumento histórico: o que não pode ser consentido em termos de crítica filológica. Além disso, uma instância similar, de conservação integral para todos os estados através dos quais a obra passou, não deve transgredir a instância estética. É sob esse ângulo que se examinará o problema na explanação que sucede.

mas em
viens

6. A Restauração Segundo a Instância Estética¹

Viu-se que *ruína* não é qualquer resíduo material e tampouco qualquer remanescente de um produto da ação humana, mas que a designação técnica de *ruína*, para os fins da restauração, traz em si implicitamente o reconhecimento e a exigência de um ato a ser desenvolvido para a sua conservação. Esse conceito técnico de *ruína* foi por nós explicitado no que concerne à *historicidade*, como o ponto mais remoto a que poderíamos remontar, no raio de ação do restauro, em relação àquilo que se revelasse de atualização humana. No que tange ao nosso assunto, só poderia ser preposto como primeira prerrogativa que esse remanescente ligado à atividade humana tivesse sido

1. *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 1953, n. 13, pp. 1-8.

também uma obra de arte. Sob essa segunda instância devemos ainda examiná-lo. Mas, assim proposta, tal indagação parece supérflua, já que a rigor de lógica parecia que, enquanto vestígios de artisticidade permanecerem em um produto da atividade humana, por mais que este esteja mutilado, não se deve falar de ruína e que, vice-versa, se aqueles vestígios estão de fato perdidos, não pode mais tratar-se de artisticidade; mas apenas de historicidade: por isso a questão da *ruína*, do ponto de vista estético, não poder ser colocada sem uma contradição intrínseca. Rebatamos prontamente que tal rigor seria extremo porque do ponto de vista estético não somos constrangidos a definir a *área* conceitual da *ruína* com o mesmo critério do ponto de vista histórico, pelo fato de, para nós, ser esteticamente uma *ruína* qualquer remanescente de obra de arte que não pode ser reconduzido à unidade potencial, sem que a obra se torne uma cópia ou um falso de si própria. E aqui seria também absurdo requerer uma aproximação maior porque, pelo fato de todo caso ser único e individual, como para a obra de arte, não se pode pensar em converter um juízo de qualidade em quantidade e aspirar, desse modo, à certeza matemático-empírica da tábua pitagórica.

Entre os exemplos mais típicos de ruínas que não podem ser integradas, mas que possivelmente *devam* ser conservadas, vejam-se: as esculturas do Palácio Bevilacqua e da Madona de Galliera em Bolonha; a *Venus Marinha* do Museu de Rodas; os afrescos do Hospital do Ceppo de Prato, os afrescos de Sodoma e de Sassetta e

Sano di Pietro em Porta Romana e em Porta Pispini, em Siena; os afrescos da Loggetta del Bigallo em Florença etc.

Mas o conceito de *ruína* do ponto de vista artístico apresenta complicações que não podem ser desconsideradas, ou seja, contempla a eventualidade de que a ruína se integre a um determinado complexo, monumental ou paisagístico, ou determine o caráter de uma zona. Isso, que pode parecer mera exceção empírica e ocasional, na realidade não o é, dado que à delimitação negativa do conceito de *ruína* como remanescente de obra de arte que não pode ser reconduzida à unidade potencial, contrapõe-se a determinação positiva de remanescente de obra de arte que, sem poder ser reconduzida à unidade potencial, se associe a outra obra de arte, de que recebe e em que impõe uma particular qualificação espacial, ou faz adequar para si uma dada zona paisagística. A delimitação da eficiência da *ruína*, nesse sentido, pode ser muito importante porque se, sob o aspecto negativo, o ato a desenvolver para a sua conservação é o mesmo — ou seja, estritamente conservativo, assim como para a instância histórica —, quando a ruína não for mais apenas um resíduo, mas se ligar com uma qualificação positiva, poderia surgir o quesito de que se, em tal caso, não deva prevalecer a sua mais recente associação e consequencialmente, pelo fato de qualificar um espaço natural, não deva prevalecer essa qualificação sobre o respeito do remanescente como ruína.

Vejam-se, então, os casos do Arco de Augusto em Rímuni, que ainda estava inserido entre as duas torres,

como porta da cidade e, portanto, ligado ao complexo edificado que surgiu sobre as muralhas, o caso do Foro de Traiano, com os acréscimos do Hospício dos Cavaleiros de Rodes, a ruína do Clementino, o Templo da Sibila em Tivoli, a Casa dos Crescenzi na Via del Mare, o Templo descoberto na Via delle Botteghe Oscure, as escavações do Argentina etc.²

Ocorre que a ligação da ruína a outro complexo, sem ou com solução de continuidade, é fato que não desloca os termos da conservação *in vita*, como e aonde permanece, sem complementamentos de nenhuma espécie. Quando se tratar de uma obra de arte em que a ruína foi reabsorvida, é então a segunda obra de arte que tem o direito de prevalecer. Assim, *não* se devia repristinar a poliflore medieval no centro do Palácio maneirista da Praça dos Cavaleiros em Pisa; a ruína da *Muda* estava incorporada no Palácio quinhentista e tinha, então, apenas uma fraca voz histórica para a qual era suficiente uma lápide, nada mais acrescentando à mirífica realidade pura do Canto do Conde Ugolino³, a falsa poliflore pisana

2. Com exceção do Arco de Augusto, em Rimini e do Templo da Sibila, em Tivoli, todos os outros exemplos citados no parágrafo localizam-se em Roma. O "Clementino" a que se refere Brandi é o colégio fundado por Clemente VIII em 1593, substituído por novo edifício, que se volta para a Praça Nicosia, em 1936. O "Argentina" é o Largo Argentina, em que se situa a área sacra do Argentina, complexo de época republicana, com construções entre o início do século III a.C. e o final do século II a.C. Foi evidenciado após a demolição de um quartelão efetuada entre 1926 e 1929, e a sistematização da área data do início dos anos 1930. (N. da T.) Brandi refere-se a um canto da *Divina Comédia* de Dante (Inferno, canto XXXIII) em que o conde Ugolino narra o seu triste fim: tendo sido preso

que o restaurador reabriu e completou de modo fantasioso. Diverso em aparência, mas idêntico em substância, o problema da conservação da chamada *casa de Cola di Rienzo* ou *dos Crescenzi* na Via del Mare, em que devia ser historicamente respeitada a *ligação* com outros e sucessivos edifícios, mas não *substituída* com uma nova, de todo arbitrária e fortuita, que sufocou a ruína, destruiu a área espacial que lhe pertencia, sem conseguir atraí-la na sua própria, em que repugna como uma pústula ou uma indevida secreção. Nesse caso deveria conservar-se não apenas a ruína do monumento, mas o âmbito que era a ela conexo e que era, pela ruína, *qualificado*. Igual o caso da ruína do Clementino, deixada como um inútil obstáculo nas margens do Tibre, que a *expele*, sem conseguir ignorá-la.

Mas se, ao contrário, reconhecendo a importância que assume a ruína na possibilidade de atrair para si e individuar o ambiente circunvizinho, um pouco como o acento tônico que sustenta as sílabas átonas da palavra, se pensasse que, quanto mais isso sucedesse, se a obra, que agora vale muito mais por essa *sustentação* da sintaxe paisagística e urbanística do que pela sua atual condição, pudesse ser *completada*, redimida, pois, de sua condição de ruína, também essa hipótese deveria ser rejeitada e contradita. Porque a obra de arte reduzida a ruína, pelo fato de qualificar uma paisagem ou uma zona

com dois filhos e dois netos, por iniciativa do Arcebispo Ruggieri, na *Muda* (como era conhecido o cárcere situado na torre), acabaram por morrer de fome. (N. da T.)

urbana, completa então essa obra na consciência de quem nela reconhece a sua validade, de quem, em outras palavras, a reconhece ativa nesse sentido, que não é de modo algum ligada à sua primitiva *unidade* e inteireza, mas é, sim, conexas à sua mutilação atual. Nessa sua mutilação, a obra determina uma resolução ambiental no plano pictórico, ou seja, não no plano de rigor da obra de arte, mas naquele que se endereça a uma certa posição do objeto disposto, iluminado, artificializado segundo um particular endereço formal. A obra de arte mutilada redescende, por isso, a objeto constituído, mas constituído por meio real da sua hodierna consistência mutilada e da sua presença simultânea com outros objetos. Foram assim compreendidas e utilizadas as ruínas romanas na jardinagem e na paisagem do Seiscentos em diante e até o limiar do nosso tempo. O Templo de Castor e Pólux no Fórum, o Templo da Sibila em Tivoli são os dois casos típicos de monumentos que adquiriram uma *facies* indissolúvel, na sua mutilação, daquilo que é o ambiente paisagístico a eles conexo. É por isso um erro crer que toda coluna despedaçada possa ser reerguida e recomposta de modo legítimo quando, ao contrário, o ambiente onde deveria acontecer já atingiu, historicamente e esteticamente, uma acomodação que não deve ser destruída nem para a história nem para a arte. Assim, é sempre um erro a sistematização arqueológica de zonas de Roma que a estratificação das épocas havia acomodado de modo a integrar a ruína na espacialidade de uma obra e não naquele espaço abstrato, no

razão que se cria ^{estética} balordamente em torno de um monumento.

E com tudo isso, e transcurando uma miríade de outros exemplos, podemos tão-só reforçar o conceito de que a *ruína*, também para a instância estética, deve ser tratada como *ruína* e a ação a conduzir deve permanecer *conservativa* e não *integrativa*. Vê-se que também sobre esse ponto a instância histórica ou a instância estética coincidem na hermenêutica da obra a ser empreendida sob forma de restauração.

Trata-se agora de repropor o problema da conservação e da remoção das adições, tendo-se presente, nesse ponto, que não se trata apenas de uma ruína, mas que pode tratar-se, e tratar-se-á o mais das vezes, de adições feitas sobre obras de arte que poderiam reencontrar a unidade originária e não apenas aquela potencial, se as adições fossem, onde possível, removidas. Percebemos então que, sob esse ângulo do problema, do ponto de vista da Estética, a importância se revira em relação à instância histórica, que colocava em primeiro lugar a conservação dos acréscimos. Para a instância que nasce da artisticidade da obra de arte, o acréscimo reclama a remoção. Perfilase, portanto, a possibilidade de um conflito com as exigências conservativas colocadas pela instância histórica. Semelhante conflito pode, naturalmente, apenas ser esquematizado em sede teórica, sendo essa uma contenda a mais individual e, por assim dizer, não repetível, que possa existir. Mas a resolução não pode ser justificada como advinda de *autoridade*: deve ser a ins-

retornar sempre

tância que tem maior peso a sugerir-la. E como a essência da obra de arte deve ser vista no fato de constituir uma obra de arte e só em uma segunda instância no fato histórico que individuala, é claro que se a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, essa adição deve ser removida e se deverá ter o cuidado apenas, se possível, com a conservação à parte, com a documentação e com a recordação da passagem histórica que, desse modo, é removida e cancelada do corpo vivo da obra. Desse modo, devem ser removidas incondicionalmente as coroas colocadas sobre a cabeça das Sacras imagens; e é esse o caso talvez mais típico e mais simples da remoção das adições.

Mas o problema não se apresentará sempre assim, simples e óbvio. Veja-se, por exemplo, o caso do *Vulfo Santo*⁴: deveria ser conservado ou removido o saiole, a pantufa, a coroa? Contrariamente àquilo que se poderia pensar, em uma dedução mecânica, seria de fato a augurar a remoção daqueles elementos posteriores; mas seremos avessos a isso. Qualquer que seja a apreciação que se possa fazer do *Vulfo Santo*, na condição de escultura românica, é certo que se trata de uma obra cuja transmissão secular ocorreu com a iconografia acrescida que ainda conserva e, como tal, reproduzida em toda uma série de esculturas, de pinturas ou de incisões, daquela, por exemplo, do Batistério de Parma, aos afrescos de Asper-

lini etc., etc. Reconduzir a obra à sua integridade originária significaria substituí-la *ex novo* nessa ininterrupta série histórica que a documenta. Parece-nos que o valor de obra de arte não seja assim tão prevalente, no *Vulfo Santo*, de modo a poder cancelar a importância do seu aspecto *histórico*, e por isso seremos da opinião de manter nele esse aspecto documentário que conserva e que por si só é relíquia histórica importantíssima, além do valor intrínseco dos objetos acrescentados. É, em suma, sempre um juízo de valor que determina a prevalência de uma ou de outra instância na conservação ou na remoção das adições.

Mas com isso não se exauriu o problema da conservação das adições, dado que mais uma vez devemos examinar a legitimidade ou não da conservação da *pátina* do ponto de vista estético. Vimos que, historicamente, a *pátina* documenta a própria passagem da obra de arte no tempo e portanto deve ser conservada. Mas para a Estética é também legítima a conservação? Deve-se sublinhar que, nessa sede, deve-se poder deduzir tal legitimidade de modo absoluto, isto é, independente do fato de que o autor possa ou não ter contado com esse estrato quase palpável que o tempo teria depositado sobre a sua obra. A legitimidade da conservação, nesse caso, não é o paradigma da conservação da *pátina*, mas apenas um caso reforçado, por assim dizer, da própria conservação, assim como o é o silogismo couraçado⁵ em relação ao sim-

4. Escultura românica de um Cristo na Cruz que está na Catedral de Lucca. (N. da T.)

5. Brandi usa a palavra *carafatto*, que significa munido de armadura, encouraçado. A palavra deriva do latim *cataphractus* (m), vinda do grego.

ples silogismo. E se insiste sobre isso porque, como foi dito, se a pátina se deve configurar como uma *adição*, para a instância estética a adição deveria ser em geral removida, e somente de vez em vez se fazer a composição com o procedimento conservativo oposto, requerido pela instância histórica. Por isso a legitimidade da conservação da pátina deve poder ser atingida independentemente da composição das duas instâncias no caso singular. A chave do problema será então dada pela matéria de que é feita a obra de arte, ou seja, dado que a transmissão da imagem formulada advém por meio da matéria, posto que o papel da matéria é ser *transmissora*, a matéria não deverá jamais ter a precedência sobre a imagem, no sentido em que deve desaparecer como matéria para valer apenas como imagem. Se então a matéria se impuser com tal frescor e interrupção a ponto de primar, por assim dizer, sobre a imagem, a realidade pura da imagem ficará perturbada. Por isso, a pátina, do ponto de vista estético, é aquela imperceptível surdina colocada na matéria que é constrangida a manter uma posição mais modesta no cerne da imagem. E é esse papel que então dará a medida prática do *ponto* a que deverá ser conduzida a pátina, do equilíbrio a que deverá ser reconduzida. Com isso, como se vê, deduzimos a necessidade

κατάβηκτος, protegido por abrigo, envolto por proteção, por fileira cerada de lanças. Na edição francesa, *Théorie de la restauration* (Paris, Ecole National du Patrimoine, 2001), a tradutora Colette Déroche acrescentado por Brandi e não corresponde a categorias de silogismo utilizadas na Antiguidade ou pela Escolástica (ver pp. 71-72), (N. da T.)

da conservação da pátina, na sede estética, não mais a partir de uma pressuposição histórica ou de um simples critério de prudência, mas do próprio conceito da obra de arte, de modo que não poderá ser contradita a não ser por uma subversão do conceito da arte, pela qual se demonstrasse que a matéria deve primar sobre a imagem. Mas, se assim fosse, a suma arte seria a ourivesaria.⁶

Falta só, então, examinar o problema da conservação no que se refere ao refazimento. Também aqui, do

6. Sobre a conservação ou a remoção da pátina, que às vezes se coloca da mesma maneira em relação à conservação ou remoção dos vernizes, tratou-se uma longa batalha, que ainda se esconde sob as cinzas e é atestada pelos dois ensaios publicados em Apêndice. Neste ponto é bom, todavia, fazer referência a um inesperado testemunho, de base psicológica mais do que de gosto, prudentemente contária às limpezas integrais: pelo fato de vir da Inglaterra, bastião da remoção da pátina como método de limpeza é particularmente significativa. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, New York, Pantheon Books, 1960, pp. 54-55 [N. da T. Cita-se da tradução brasileira feita por Raul de Sá Barbosa: E. H. Gombrich, *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Prática*, São Paulo, Martins Fontes, 1986, p. 47].

[...] A National Gallery de Londres tomou-se agora o foco de discussão sobre o grau de ajustamento que estamos preparados a admitir quando contemplamos quadros antigos. Aventuro-me a pensar que essa questão seja com frequência apresentada como um conflito entre os métodos objetivos da ciência e as impressões subjetivas de artistas e críticos. A validade objetiva dos métodos empregados nos laboratórios das nossas principais galerias está tão pouco em discussão quanto a boa fé daqueles que os aplicam. Pode-se muito bem objetar, no entanto, que os restauradores, na sua função responsável e difícil, deveriam levar em conta não só a composição química dos pigmentos mas também a psicologia da percepção — a nossa e a das galinhas. O que queremos deles não é que restaurem pigmentos individualis à sua cor antiga, mas algo infinitamente mais delicado e artilhoso — preservar as relações. É, sobretudo, a impressão da luz, como sabemos, que depende exclusivamente de gradientes e não, como se poderia esperar, da vividez objetiva das cores.”

REFAZIMENTO

ponto de vista estético, é claro que a solução a ser dada ao problema depende, antes de tudo, do juízo que se tem do refazimento: no caso em que indique o alcançar de uma nova unidade artística, o refazimento deverá ser conservado. Mas pode suceder que o refazimento — seja ele uma condenável repristinagem ou uma nova adaptação — não possa ser retirado, por ter levado à destruição parcial de alguns aspectos do monumento que teriam permitido ou a sua conservação como ruína, ou a integração na sua unidade potencial. Nesse caso, o refazimento deverá ser conservado, mesmo se prejudicial ao monumento.

O refazimento do Campanário de São Marcos (Venezia), que é antes uma *cópia* do que um refazimento, mas funciona como refazimento para o ambiente urbano que completava, repropõe o problema da legitimidade da *cópia* colocada no lugar do original, retirado para uma melhor conservação ou desaparecido. Ora, nem na sede histórica, nem na sede estética se pode conseguir legitimar a substituição com uma cópia, a não ser quando a obra de arte substituída tem mera função integrativa de elemento, e não vale por si só. A cópia é um falso histórico e um falso estético e por isso pode ter uma justificação puramente didática e rememorativa, mas não se pode substituir sem dano histórico e estético ao original. No caso do Campanário de São Marcos, aquilo que importava era um elemento vertical na Praça; a reprodução exata não era requerida a não ser pelo sentimentalismo bairrista, é o caso de dizê-lo. Do mesmo modo para a Ponte Santa Trindade (Florença), para a qual se deveria ten-

tar, a qualquer custo, a restauração e a anastilose, mas não a substituição brutal com uma cópia. E isso é ainda mais grave porque se o Campanário de São Marcos representava apenas uma obra ajustada com o tempo, a Ponte Santa Trindade era uma grandíssima obra de arte, e assim sendo o *falso* que se concretizou é ainda mais delituoso.

O *adágio* nostálgico “Como era, onde estava” é a negação do próprio princípio da restauração, é uma ofensa à história e um ultraje à Estética, colocando o tempo como reversível e a obra de arte como reproduzível à vontade.