

## BRANDI E A RESTAURAÇÃO ARQUITETÔNICA HOJE<sup>1</sup>

Giovanni Carbonara

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

1. Este texto foi originariamente publicado no livro organizado por Maria ANDALORD, *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo 12-15 novembre 2003)*, Firenze, Nardini, 2006, pp. 225-238. Agradeço ao autor ter disponibilizado seu texto para a publicação em português e à organizadora do volume ter autorizado e incentivado a iniciativa (N. da T.).

2. BONELLI, Renato. Verbete "Restauro" (Il restauro architettonico). *Enciclopédia universale dell'arte*. Roma-Venezia, 1963, v.11, colunas 347-348.

3. PANE, Roberto. *Architettura e arti figurative*. Venezia, Pozza, 1948.

A reflexão de Cesare Brandi manifesta uma dívida implícita para com a contribuição teórica de Alois Riegl, mas se nutre, sobretudo, dos aportes – convergentes nos temas da conservação e no entanto, em si, plenamente autônomos – da experiência crítica pessoal do autor e da sua pesquisa no campo estético. De todo modo, nos enunciados da restauração entendida como “ato de cultura” (Bonelli, 1963)<sup>2</sup> e ainda nas afirmações do “restauro crítico” (Bonelli, 1963 e Pane, 1948)<sup>3</sup> desenvolvidos na Itália, mormente em âmbito arquitetônico, de mais ou menos meados do século XX em diante, reconhecem-se posições espontaneamente concordantes que encontraram, no pensamento brandiano, motivos de confirmação e de ulterior alargamento conceitual.

Por vários decênios e, em especial, desde a fundação do Instituto Central de Restauração (ICR) em Roma, Brandi perseguiu, junto com os estudos conduzidos no campo estético e crítico e com as experimentações efetuadas no próprio Instituto, a conformação de um enunciado teórico sistemático do problema do restauro, traduzível numa metodologia concreta e em princípios operacionais válidos.

Derivam daí algumas notáveis definições, como aquela que reconhece a peculiaridade do

restauro em relação ao “produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte”, distinto “do comum dos outros produtos”; trata-se de ato diverso de “qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana” com o objetivo de restabelecer sua funcionalidade. Na restauração, com efeito, as considerações de ordem funcional que interessam acima de tudo às “obras de arquitetura e, em geral, os objetos da chamada arte aplicada”, representavam apenas “um lado secundário ou concomitante, e jamais o primário e fundamental”<sup>4</sup>.

Disso advém um primeiro corolário:

*qualquer comportamento em relação à obra de arte, neles compreendendo a intervenção de restauro, depende de que ocorra, ou não, o reconhecimento da obra de arte como obra de arte (Brandi, 2004: 28).*

A própria restauração terá, pois, o seu conceito articulado

*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 [...] pelo fato de a obra de arte condicionar a restauração e não o contrário (Brandi, 2004: 29).*

Nessas afirmações de caráter geral, podem-se, de pronto, reconhecer referências úteis para a arquitetura para a qual, freqüentemente, as razões do “restauro” (funcionalidade, valorização econômica, reutilização, consolidação e adaptação anti-sísmica, adequação às normas de segurança, acessibilidade e instalações, atender às prescrições urbanísticas) ou, com maior evidência, as exigências da “recuperação” de edifícios parecem acometer a obra, precedê-la e não derivar dela própria (da sua consistência material e figurada, da sua história e estratificação, do estado de conservação e assim por diante).

A alternativa conservação/re-criação, evidéssima na ideal contraposição de J. Ruskin a E. E. Viollet-le-Duc, espelha aquela, mais profunda, historicidade/artisticidade do objeto da

restauração, que Brandi – enquanto enfrenta o problema crucial de conservar ou remover adições – mostra sempre querer resolver através do recurso a “um juízo de valor” que determine a “prevalência de uma ou de outra instância” (Brandi, 2004: 85).

Das notas apresentadas brevemente acima, podem-se extrair três proposições fundamentais:

1) o restauro é ato crítico, voltado ao reconhecimento da obra de arte (sem o que o restauro não é restauro) e necessário para superar a dialética das duas instâncias, a histórica e a estética;

2) tratando-se de obras de arte, o restauro pode somente privilegiar a instância estética (“que corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte”; Brandi, 2004: 30).

3) a obra de arte é entendida na sua mais ampla totalidade (como imagem e como consistência material, resolvendo-se nesta última “também outros elementos intermediários entre a obra e o observador”; Brandi, 2004: 40) e, por conseguinte, o restauro é considerado como intervenção sobre a matéria, mas também como salvaguarda das condições ambientais que assegurem a melhor apreciação do objeto e, quando necessário, como resolução da articulação do espaço físico, no qual tanto observador quanto a obra de arte se colocam, e a espacialidade própria da obra.

Nesse sentido, parece-nos que, como já se acenava na abertura, mesmo no rigor e na originalidade da impositação, a *Teoria* não se coloca em contraste com as formulações do “restauro crítico”, mas resolve algumas de suas indicações num quadro mais amplo, acolhendo muitos aspectos qualificantes e inovadores, como a prevalência dada à instância estética, junto a numerosas objeções contra as consolidadas certezas do “restauro científico” ou “filológico” do início do século XX. Demonstra, ademais, uma particular atenção, em sua explícita referência ao dado ambiental e à ligação entre “espaço físico” e “espacialidade própria da obra”, a alguns temas de grande relevo na arquitetura, como a

4. As citações de *Teoria da restauração*, de Cesare Brandi – cuja primeira edição, feita por Edizioni di Storia e Letteratura, de Roma, data de 1963, e depois republicada pela Einaudi, de Turim, em 1977 e 2002 –, serão indicadas a partir da edição brasileira: BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004. Os trechos citados pelo autor neste parágrafo estão nas pp. 26-27. Os demais trechos citados ao longo do texto terão os números de suas páginas indicados entre parênteses, sempre a partir da edição brasileira. (N. da T.)

relação entre construção e sítio e, antes disso, entre interior e exterior.

Por fim, algumas considerações a respeito de ser ou não oportuno que a restauração, pela importância de que justamente é revestida pela instância histórica, deva ser sempre resolvida do ponto de vista figurativo de modo a não infringir, por excesso de escrúpulo arqueológico, “a própria unidade que se visa a reconstruir” (Brandi, 2004: 47); ou a respeito da contestação do empírico critério da “tinta neutra”; ou, ainda mais claramente, as indicações a propósito do “restauro preventivo” e da resolução, que em muitos casos se torna reinvenção e portanto verdadeiro projeto, da particular ligação entre a obra e o espaço existencial, deixando perceber como Brandi não considera de todo ausentes, nem ilícitos, aspectos “criativos” no trabalho de restauração, justamente aqueles que, com maior frequência, são postos em causa pelos teóricos do restauro crítico arquitetônico.

Nos seus “axiomas” e “corolários”, todos rigorosamente conseqüentes, acreditou-se, nestes últimos dois ou três decênios, encontrar fáceis brechas (como o presumido pouco interesse pela “matéria” da obra, ou o valor não geral, mas exclusivamente “grafo-pictórico”, da *Teoria brandiana*), elaborando-se críticas que, com frequência, são simples petições de princípio, se não verdadeiros mal-entendidos. Pelo contrário, deve-se reconhecer na longa e apaixonada pesquisa conduzida por Brandi uma solidez derivada de um pensamento rigoroso, da feliz contribuição, de vez em vez, dos mais atuais desenvolvimentos filosóficos, de um confronto, verdadeiramente kantiano, da teoria com a prática.

Como ele mesmo afirma, tal construção teórica poderia ser minada unicamente negando “a arte na economia da consciência humana”, retirando-se, pois, a legitimidade do “juízo de valor”, quando somente este pode ativar e resolver, caso a caso, a fundamental dialética das duas instâncias. É a quanto se propõem os fatores da “pura conservação”, partindo das mesmas raízes extra-restaurativas da restauração, ou seja, da filosofia da história e da historiografia atuais.

Escreve Alessandra Melucco Vaccaro (1990:17-33; 24-25) “segundo o teórico máximo da restauração, tudo é matéria na obra de arte, mas esta se diferencia em matéria como suporte e matéria como epifania da imagem. Essa formulação, que mais do que qualquer outra se ressentida da abordagem idealista de Brandi”, repropôs “o dissídio entre imagem e matéria”, com graves conseqüências operacionais para a “matéria profunda, a estrutura [...] a ser considerada, de fato, como categoria B”, “por certo, contra qualquer intenção de Cesare Brandi”<sup>5</sup>.

De sua parte, Marco Dezzi Bardeschi, do fronte da “conservação integral”, põe em causa Brandi e toda a linha crítica do restauro com expressões de forte violência verbal:

*um dos mais autorizados responsáveis históricos pela recentemente desenvolvida prática destrutiva da restauração; [...] estamos ainda, talvez sem o saber, sob a deletéria influência de teorias do restauro arquitetônico datadas, derivadas daquelas das obras de arte, de tipo decididamente idealista [...] pense-se nas deletérias conseqüências sobre qualquer operador de boa vontade da conveniente cisão teorizada por Brandi entre ‘aspecto’ e ‘estrutura’, que equivale a um claro consentimento ou licença para destruição desta última*<sup>6</sup>.

Não obstante, exatamente a respeito desses equívocos sobre o pensamento brandiano e sobre esse gênero de críticas, podem ser recordadas as afirmações de Emilio Garroni:

*Mas também existiram, e existem, perplexidades, suspeitas, recusas ou meias recusas, sobretudo entre aqueles que poderiam ser definidos apressadamente quer como ‘críticos historicistas’, em sentido lato, quer ‘tecnólogos’, ou, pior ainda, ‘conhecedores’ [...]. Não por acaso – trata-se apenas de um exemplo – às vezes sua teoria crítica é confundida com a pura visibilidade em versão wölffliniana, frequentemente com uma desaprovação subentendida [...]. Esse é, precisamente, um sinal de incompreensão*<sup>7</sup>.

5. MELUCCO VACCARO, Alessandra. I nodi attuali della conservazione delle aree archeologiche. *Restauro. Quaderni dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi*, v. XIX, n. 110 (Tecniche per il restauro archeologico. Atti del Convegno Nazionale. Napoli, Scuola di specializzazione in Restauro dei Monumenti. Università degli Studi “Federico II, com organização de R. A. Genovese). pp. 17-33; 24-25, 1990.

6. DEZZI BARDESCHI, Marco. *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*. Organização de V. Locatelli. Milão, 1991. pp. 31;133.

7. GARRONI, Emilio. La definizione dell’arte e lo statuto trascendentale cell’estetica: immagine, segno, schema. In: *Brandi e l’estetica* (Suplemento dos *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell’Università di Palermo*), organizado por L. Russo. Palermo, 1986, pp. LIII-LXXVI, p. LIII.

E as de Pietro Petraróia:

*Quanto ao restauro e ao seu mundo variado, ao contrário, aquela mesma reflexão teórica parece ser às vezes mal-entendida ou considerada muito apressadamente como adquirida, de modo que a leitura da teoria da restauração arrisca ser enfrentada como se tratasse de um manual de preceitos ou como manifesto de restauro de inspiração idealista.*

Daí, para Brandi, um suposto “desconforto contínuo diante da materialidade” das obras de arte, que certamente não resulta nem de seus escritos, nem de suas experiências no ICR<sup>8</sup>.

Outras e mais recentes objeções às críticas contra Brandi provêm de Michele Cordaro, que contesta quer os repristinadores, quer os “historicistas pan-conservadores”, para concluir:

*Não se entrevêem novas teorias ou novas propostas [...]. Assiste-se, ao contrário, ao regurgitamento de idéias e tendências que se acreditavam sepultadas para sempre<sup>9</sup>.*

Uma outra crítica, desta feita mais genérica, manifesta-se como uma espécie de intolerância contra qualquer tentativa de enuclear critérios e princípios teóricos na restauração, para a qual poderia bastar, ao contrário, apenas um pouco de são empirismo: em suma, todas as “teorias” são consideradas abstratas e incapazes de responder ao objetivo. Trata-se de objeção em si bastante grosseira, mas, no caso específico, absolutamente infundada. Com efeito, exatamente a direção do ICR, desde a sua fundação até 1960, permitiu a Brandi uma extraordinária experiência de verificação dos temas teóricos numa prática, sempre de altíssimo nível e plenamente consciente dos próprios referenciais de método, para a qual teve o auxílio de alunos como Giovanni Urbani, seu sucessor no ICR, Laura e Paolo Mora, por sua vez mestres de gerações de restauradores mais jovens.

Portanto, examinando os muitos anos de profícua atividade do ICR, é possível afirmar com razão que não existe nada de mais consumado e

repetidamente experimentado do que a *Teoria brandiana*.

O problema hoje é, quando muito, um outro: é aquele de estender a experimentação, inicialmente mantida de preferência no campo da pintura e da escultura, a outros âmbitos, em especial à arquitetura e ao restauro urbano e paisagístico, com a intenção de ampliar e renovar métodos e aplicações, mas também de elevar a qualidade média das restaurações, hoje, ademais, insatisfatórias. Esse empenho até o presente momento tem sido encarado com certa timidez, como se fosse por medo de enfrentar um difícil trabalho com base num pensamento apressadamente considerado – por uma certa *vox communis* de matriz sobretudo profissional-burocrática – superado.

No difícil campo do restauro urbano, o único estudioso que hoje se declara expressamente próximo à concepção crítica brandiana (à parte a dívida específica, sob o perfil do método da análise urbana e dos fenômenos organizativos, ao pensamento de Saverio Muratori) é Francesco Blandino.

De modo mais geral, a articulação, em muitos aspectos possível, da teoria brandiana com o pensamento do “restauro crítico” delineou efetivamente novas perspectivas de desenvolvimento. Pessoalmente, estamos convencidos de que a linha mais correta e mais consoante à tutela do patrimônio cultural, não apenas italiano nem somente europeu, seja exatamente esta, desde que se tenha presente que o alargamento atual do conceito de “bem cultural” fez emergir, na sua nova dimensão quantitativa, a necessidade de uma tutela difusa e de um empenho específico em defesa das documentações histórico-testemunhais consideradas como tal (“testemunhos que têm valor de civilização”, expressões de “cultura material” ou, como dizia Giulio Carlo Argan, “objetos de indagação científica”).

Trata-se de uma linha a ser percorrida, portanto, com especial atenção por aquela vertente crítico-conservativa (vale dizer, aberta, por certo, à necessária “seletividade” do “juízo

8. PIETRARÓIA, Pietro. Il fondamento teorico del restauro. In: ANDALORO, M. et al. (org.). *Per Cesare Brandi. Atti del seminario 30 maggio – 1 giugno 1984*. Roma, 1988, pp. 51-55; cita-se da p. 52.

9. CORDARO, Michele. Introduzione. In: BRANDI, Cesare. *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*. Organização de Michel Cordaro. Roma: Editori Riuniti, 1994, pp. XI-XXXVI; cita-se da p. XXXII.

de valor”, mas também consciente da maior quantidade e estratificação dos bens a serem tutelados, não mais restritos, como no passado, às “obras de arte” como categoria única) reconhecível, no que diz respeito ao campo arquitetônico, nas mais recentes e atentas reflexões sobre a matéria.

É fundamental, especialmente para a arquitetura, a união com as elaborações do “restauração crítica” (Pane, Bonelli, Carlo Ludovico Ragghianti, Liliana Grassi, mas também Bruno Zevi) hoje na sua vertente “crítico-conservativa” (Giuseppe Zander, Salvatore Boscarino, Gaetano Miarelli Mariani, Sandro Benedetti, Arnaldo Bruschi, Francesco Gurrieri, com referência àquilo que se faz sobretudo nas faculdades de arquitetura de Roma, Florença, Pescara e Nápoles) que não transcura nem as instâncias ainda vitais do “restauração científico”, nem aquelas, reconduzidas à medida e ao equilíbrio, da “pura conservação”.

A unidade conceitual teórico-metodológica e crítica brandiana não excetua o restauração arquitetônico do das outras artes e, quando se detém sobre o tema, coloca quando muito uma vinculação a mais: a inalienabilidade do objeto de seu sítio e, possivelmente, a conservação do próprio sítio, entendido como espaço-ambiente. Brandi é um dos pouquíssimos estudiosos que, tratando do conjunto dos bens culturais e das diversas expressões artísticas, não cai no equívoco de uma arte, precisamente a arquitetura, mais facilmente replicável, mais dissimuladamente reintegrável porque “alógrafa”, exposta à agressão da poluição e do vandalismo, sujeita às constringentes exigências de uso e de renovação “cíclica”, guarnecida de uma figuratividade geométrica, rítmica, em suma, repetitiva e repetível.

Muitos, a esse propósito, afirmam que “os capitéis são todos iguais” e que podem ser facilmente refeitos, melhor ainda se for empregado o material original, preferivelmente se for extraído da mesma pedra; mas resta questionar como agir diante de capitéis do espólio de uma igreja da Alta Idade Média, ou daqueles da Velha Sacristia de São Lourenço, em Florença,

de invenção brunelleschiana e diferentes na folhagem segundo a posição e pontos de vista. O mesmo raciocínio vale, para além das aparências, para um templo grego dórico clássico como o Partenon.

No campo da restauração dos monumentos arqueológicos emerge, em diversas oportunidades, ainda que em simples divulgação, o decidido opor-se de Brandi à repriminção e, com frequência, à própria anástilose (Selinunte): contra o reerguimento das colunatas, nascidas para definir pórticos escuros e sombreados, mas condenadas pelo restauração a sobressair como pentes em contraluz. Em arqueologia ele é ainda mais restritivo do que na arquitetura, tanto por razões históricas, quanto por razões propriamente estéticas. As preferências de Brandi são testemunhos de sua apreciação pela obra de Franco Minissi na Sicília, a partir da proteção das muralhas gregas de Capo Soprano até a sistematização da vila de Piazza Armerina (solução “integralmente moderna e integralmente modesta”<sup>10</sup>), hoje, ademais, em fase de presunçosa e irrefletida des-restauração.

Na prática das últimas décadas e ainda hoje, como demonstrou o recente congresso realizado no Instituto Arqueológico Germânico de Roma, a confusão é grande, tanto que se transita com desenvoltura de recriações modernizadoras e fantasiosas à simplista réplica ou ao calque, autodenominado “filológico” (ainda mais se executado com instrumentos automáticos, de modo a suprimir qualquer resíduo de interpretação pessoal do escultor, como no caso da cópia, apresentada naquele mesmo congresso, de um capitel do templo de Apolo Epicureu em Basse). Uma posição equilibrada é, talvez, apenas aquela expressa por Dieter Mertens relativa a alguns restauros em Metaponto, expressão de uma serena dialética entre as instâncias, traduzida em diálogo entre “história” e “projeto”.

Em conclusão, não parece realmente que se deva falar de “superação” das posições brandianas; quando muito existe a necessidade de ulteriores verificações metodológicas, de desenvolvimentos, de alargamentos. Valem ainda,

10. BRANDI. *Il restauração. Teoria e prática...*, op. cit., p. 159.

por conseguinte, as recomendações da *Carta de restauração* de 1972, em especial nas suas formulações de princípio, ao mesmo tempo que os "Anexos" devem ser atualizados, como no fundo era previsto desde a origem, acrescentando-se, como pedia Michele Cordaro, capítulos específicos, capazes de orientar e controlar a "qualidade" do trabalho concreto, com muita frequência insatisfatório.

Para Brandi, um dos princípios fundamentais da restauração diz respeito exatamente à consistência física da obra: o próprio local da manifestação da imagem, ou seja, aquilo que a transmite e garante a sua conservação e recepção. Se se restaura, portanto, somente a matéria da obra de arte "os meios físicos aos quais é confiada a transmissão da imagem não são apenas flanqueados a ela, são, antes, a ela coextensivos" (Brandi, 2004: 31) e só uma certa parte constituirá o seu "suporte", como "as fundações para uma obra de arquitetura, a madeira ou a tela para uma pintura e assim por diante" (Brandi, 2004: 32). Caso seja necessário sacrificar uma porção dessa consistência material, "o sacrifício, ou, de qualquer modo, a intervenção, deverá concluir-se segundo aquilo que exige a instância estética" (Brandi, 2004: 32), em outras palavras, privilegiando a imagem com relação ao simples "suporte".

Disso decorrem conseqüências imediatas, para arquitetura, para o chamado "restauro estrutural", não raro caracterizado por preconcebidas posturas de predileção pelo "esquema estático" em detrimento da figuratividade arquitetônica e de conseqüente "purismo" tradicionalista, com formulações de método que, mesmo inteligentes, são, no entanto, radicalmente inconscientes da complexidade do problema e da sua natureza, crítica no mais alto grau. Daí o risco de uma inversão dos valores, pela qual a consolidação da estrutura (efetuada, de modo deliberado, com sistemas pré-modernos ou, como se costuma dizer, "tradicionais", visivelmente volumosos, ou através de substituições mais ou menos imitativas, quanto às formas e materiais) prima sobre a definição volumétrica, espacial e

lingüística do monumento – como a madeira sobre a figuração pictórica –, ou, ainda, substitui facilmente o autêntico por sua cópia.

É um problema que não pode ser banalizado. Aqui se quer apenas lembrar que não existem linhas operacionais privilegiadas porque cada caso, como sempre, requer uma específica avaliação crítica, um balanço dos prós e contras de qualquer possível solução. Para maior clareza deve também ser dito que não se pretende, de modo algum, desvalorizar o interesse histórico e científico das antigas invenções estruturais, de fato meritórias de conservação, mas simplesmente lembrar o dever de relacionar o tema estrutural com a obra julgada em sua inteireza, reservando o justo papel à qualidade figurativa e artística, quando ela subsistir.

Tratando da matéria como "epifania da imagem", Brandi convida a distingui-la como "estrutura" (como, por exemplo, a mencionada tábuca de madeira de uma pintura) e como "aspecto" (o pigmento colorido) em que, com efeito, reside a figuração, a forma de que depende a singularidade da obra de arte; por conseguinte, num edifício, se é realmente necessário, "a estrutura parietal interna poderá mudar [...] e até mesmo a estrutura interna das colunas [...], desde que não se altere com isso o aspecto da matéria" (Brandi, 2004: 37). Mas o cerne do raciocínio está todo nessa, com frequência transcurada, demonstração da "necessidade".

Entre os erros mais freqüentes, que "derivaram do próprio fato de não se ter indagado a matéria da obra de arte na sua bipolaridade de aspecto e de estrutura" (Brandi, 2004: 37-38), está a confusão entre restauro e repriminção ou refazer (por exemplo, "só por ter identificado a pedreira de onde foi extraído o material para um monumento antigo"; Brandi, 2004: 38) com base no convencimento de que a forma é restituível, em especial pelo fato de "a matéria ser a mesma". Neste caso, ao contrário,

*a matéria não será de modo algum a mesma, mas, sendo historicizada pela obra atual do homem [...], e*

*por mais que seja quimicamente a mesma, será diversa e acabará, do mesmo modo, por constituir um falso histórico e estético (Brandi, 2004: 38).*

É o caso da reconstrução “filológica” da Stoà de Atalo, há algumas décadas, e de grande parte do Partenon e, em menor grau, do Erecteo hoje em Atenas.

Se, no pólo oposto, outros defeitos derivam de “transcurar, como acontece nas estéticas idealistas, o papel da matéria na imagem” (Brandi, 2004: 39), por certo é errônea a concepção que limita a obra apenas à sua “consistência material”, esquecendo que a imagem não circunscreve “a sua espacialidade ao invólucro da matéria” (Brandi, 2004: 39), mas estende-a a “outros elementos intermediários entre a obra e o observador. [...] Daí, seria inexato 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 se situa” (Brandi, 2004: 40). Onde, ademais, a proibição de remover “uma obra de arte de seu lugar de origem” a não ser pela “superior causa da sua conservação” (Brandi, 2004: 40).

A unidade da obra de arte não é aquela “orgânico-funcional da realidade existencial” que reside “nas funções lógicas do intelecto” (pelo qual se pode supor que um homem de quem se vê um braço, deva ter também um outro); é uma diversa “unidade figurativa” que “se dá concomitantemente com a intuição da imagem” (Brandi, 2004: 46). Negando, com essas premissas, qualquer possível “procedimento por analogia”, o restauro pode ser também visto como reencontro da perdida “unidade original, desenvolvendo a unidade potencial dos fragmentos”, buscando simplesmente “desenvolver as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado de origem”, sem falsos históricos e sem ofensas estéticas, pelo qual “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” (Brandi, 2004: 47). Disso deriva a técnica, em pintura, do *rigatino* (ou *tratteggio* com linhas paralelas) que, reconstituindo indicativamente e com materiais diversos a continuidade figurativa, garanta conjuntamente o imediato reconhecimento a olho nu das partes restauradas e a reversibilidade da intervenção. Dado que o juízo sobre o restauro executado

*só pode ser individual, a integração proposta deverá, então, contentar-se com limites e modalidades tais que permita a ser reconhecível à primeira vista, sem documentações especiais, mas precisamente como uma proposta que se sujeita ao juízo crítico de outros. Por isso, qualquer eventual integração, mesmo se mínima, deverá ser identificável de modo fácil (Brandi, 2004: 126-127).*

Brandi precisa, ademais, que o único “momento legítimo que se oferece para o ato da restauração é o do próprio presente [...] o presente histórico”, nem poderia ser de outro modo; portanto, o restauro como ato que “está na história. [...] não deverá presumir nem o tempo como reversível, nem a abolição da história” (Brandi, 2004: 61).

Nos mesmos termos, mas com determinações práticas diversas, a questão se coloca em arquitetura e também em escultura, solicitando, em lugar do *rigatino* (também usado, por exemplo, pela arquiteta Annamaria Pandolfi, do ICR, na reintegração de algumas lastras do pavimento da igreja de Santa Bárbara dos Livreiros em Roma) soluções equivalentes, a serem individualizadas projetualmente, cada uma à sua vez. Em escultura, vale como experiência interessante a recomposição dos fragmentos do bronze eqüestre dito de Domiciano-Nerva de Capo Misero, feita pelo arquiteto e museógrafo Paolo Martellotti; em arquitetura, por exemplo, as integrações modernas, de porções de volumes perdidos, efetuadas com aduelas de madeira (à maneira de algumas sistematizações arqueológicas feitas pelo arquiteto Peter Zumthor ou como no caso do restauro do castelo de Koldinghus na Dinamarca) ou ainda de concreto armado, deixando bem

evidentes as marcas paralelas das formas (caso de alguns restauros húngaros, como a Torre Salomão em Visegrád).

O monumento no estado de ruína representa, para Brandi, o caso extremo, aquele da obra “em que o selo formal impresso na matéria possa estar prestes a desaparecer” (Brandi, 2004: 64). Recai, portanto, unicamente na instância histórica, é puro resíduo testemunhal. Não existe, em tal circunstância, outro problema a não ser a consolidação e a conservação material do estado presente; é a expressão do restauro mais elementar e de grau mínimo (mas não por isso menos importante), a “restauração preventiva, ou seja, mera conservação, salvaguarda do status quo” (Brandi, 2004: 66). É árduo, no entanto, definir o marco de passagem da obra à ruína e, além disso, deve ser considerado que as ruínas podem adquirir uma “segunda esteticidade” por seu valor ambiental e pitoresco. Além disso, justamente as belezas naturais, na ótica da conservação, são aproximáveis à ruína e representam

*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 (Brandi, 2004: 68-69).*

São muito interessantes, a esse respeito, algumas observações de Marguerite Yourcenar, contidas nos acréscimos, de 1958, aos seus Cadernos de notas nas *Memórias de Adriano*:

*Entretanto, a Vila [Adriano, junto a Tívoli] sofreu uma insidiosa mudança. Incompleta, é verdade: não se altera tão depressa um conjunto que os séculos destruíram e formaram lentamente. Mas, por um erro raro na Itália, perigosos ‘embelezamentos’ vieram juntar-se às pesquisas e consolidações necessárias. Oliveiras foram cortadas para dar lugar a um indiscreto estacionamento de automóveis e a um quiosque-bar, gênero parque de exposições, que transformam a nobre*

*solidão do Pécile numa paisagem de praça mediocremente ajardinada; uma fonte de cimento mata a sede dos passantes através de uma inútil carranca de gesso que se pretende antiga [...]. Copiaram, também em gesso, algumas estátuas bastante vulgares de jardim greco-romano, recolhidas aqui em escavações recentes [...]; tais réplicas, nessa feia matéria inchada e flácida, colocadas um pouco ao acaso sobre pedestais, dão ao melancólico Canopo a aparência de um recanto de estúdio [...]. Nada mais frágil que o equilíbrio dos belos lugares. Nossas fantasias de interpretação deixam intactos os próprios textos, que sobrevivem a nossos comentários; mas a menor restauração imprudente infligida às pedras, a menor estrada asfaltada cortando um campo onde a relva crescia em paz há séculos criam para sempre o irreparável. A beleza afasta-se; a autenticidade também<sup>11</sup>.*

De um ponto de vista totalmente diverso, Giovanni Urbani questionou-se “em relação ao presente histórico” e às novidades que intervieram “na realidade das coisas” se a *Teoria* de Brandi não deveria ser reverificada: “o agravamento temerário [...] do estado de conservação de nosso patrimônio artístico e, em especial, do patrimônio monumental” constitui um sério fato “novo” que se produziu desde que ela foi publicada. Isso induz a refletir, por um lado, sobre o conceito de ruína, tão “restritivo” em Brandi a ponto de conduzir (pela absoluta prevalência, nesse caso, da instância histórica) “sob o perfil puramente técnico” à pretensão de

*deter a ruína em seu status quo [...] operação praticamente impossível. Ou melhor, possível, mas apenas se for aceitável obter inevitavelmente resultados de duração muito breve e a retomada, cada vez mais devastadora, dos fenômenos de degradação.*

Induz, ainda, à reflexão sobre novas propostas operacionais, substituindo a impossível intervenção “direta”, por uma “indireta”, que consiste “em criar em torno da ruína um invólucro que a coloque em condições ambientais controladas” (operação difícil e perigosa,

11. YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Tradução de Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. pp. 313-314.

12. URBANI, Giovanni. Il problema del rudere nella Teoria del restauro. In: Per Cesare Brandi, op.cit., pp. 59-65.

consideradas as “feições e insensatezes com que a atual incultura arquitetônica poderia querer encapá-las”) ou então voltando-se para uma diversa intervenção “direta” que contemple a integração e o refazer dos antigos “estratos de acabamento” perdidos, com todos os problemas de “legitimidade, ou não” que tal escolha comporta<sup>12</sup>.

Mas exatamente para Brandi, um especial tipo de acréscimo é a “pátina”, vista como lento depósito sobre os estratos de acabamento das antigas superfícies. Ela merece respeito, a começar do ponto de vista histórico, como “particular ofuscamento que a novidade da matéria recebe através do tempo”, portanto como “testemunho do tempo transcorrido” (Brandi, 2004: 73).

O invocado “refazer”, portanto, não completa, mas altera a obra; replasma, funde o velho com o novo, tende igualmente a abolir o tempo transcorrido, e por isso se configura como um inadmissível falso histórico. O caso, ao contrário, do refazer que “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” (Brandi, 2004: 74): é a intervenção que visa manter, mesmo com adições modernas, a obra no mundo de hoje e não reconduzi-la a um passado mais ou menos hipotético. Mas aqui o confronto com a cultura/incultura arquitetônica contemporânea se faz inevitável e urgente.

A pátina, como “adição”, “para a instância estética [...] deveria ser em geral removida” (Brandi, 2004: 86); porém, ela não tem valor apenas como sinal de envelhecimento (implicando, como se viu, a instância histórica), mas com frequência constitui um enriquecimento estético, como “imperceptível surdina” posta pelo tempo na invasiva “novidade da matéria” (Brandi, 2004: 73; 86), por vezes um efeito previsto pelo antigo autor. Por isso, tendo por base também a instância estética, ela merece ser conservada.

Brandi retorna ao tema da pátina em muitos outros pontos de sua *Teoria*, especialmente

nos apêndices, reservados a problemas particulares. Negando de pronto a “liquidação apressada do conceito de pátina” por quem a considera apenas “um conceito romântico” (Brandi, 2004: 154), recorda e documenta sua ascendência até a plena idade barroca e posteriormente; critica também as idéias próprias “dos defensores da limpeza totalizadora”, que “com o nome de pátina se queira designar a sujeira, os vernizes acumulados com os séculos e assim por diante” (Brandi, 2004: 156). A pátina é, em suma, o “rastro do tempo sobre a obra” (Brandi, 2004: 173).

Não é difícil perceber as possíveis referências disso tudo à arquitetura e em especial ao problema do tratamento das superfícies lapídeas e, sobretudo, das rebocadas, hoje quase sempre transcuradas em seu valor de “pátina” e submetidas a drásticas limpezas ou, pior, a renovações justificadas (o que é mais grave, exatamente por parte de muitos especialistas na matéria) com argumentações pseudocientíficas, como se o problema fosse o da “atribuição de uma cor” de restauro e não aquele da “conservação”, através da perpetuação da matéria, do colorido antigo, mesmo se desbotado e não necessariamente original. Não por acaso uma das últimas intervenções de Brandi sobre questões de restauro, talvez a última de caráter público, enfrenta exatamente o tema dos rebocos e da coloração nas edificações históricas, reconhecendo-o como “não menos importante do que aquele da pátina e dos vernizes na restauração das pinturas. Substancialmente é o mesmo, e nem do ponto de vista teórico difere: a única diferença é que, para a arquitetura, conecta-se com o urbanismo”, que requer que o edifício não possa “ser isolado de sua posição *in medias res*”, razão pela qual “a identidade histórica poderá ter precedência também sobre a identidade estética”. Motivo ulterior, podemos acrescentar, para assumir na questão uma postura ainda mais cautelosamente conservativa, o exato contrário daquilo que hoje comumente se faz.

Nessa intervenção, escreve Brandi em relação a Roma:

sabe-se que nos Setecentos muda o modo de apresentação urbana: recorrem-se aos celestinos, aos esverdeados, aos cor do ar, expressões delicadas; e se já é um absurdo tentar reproduzir os caldos da pedra, não menos absurdo é crer poder atingir o tom antigo da cor do ar. Será feita uma cor que será nova e não certamente a cor antiga do monumento. Mas admitamos que seja possível, escavando entre os estratos de reboco, encontrar intacto um fragmento daquela cor setecentista, que com frequência será aquela original. O discurso permanece sempre o mesmo: esta abolição da passagem do tempo é delituosa e contrasta com aquele equilíbrio que o tempo conferiu ao edifício. Roma não parou nos Setecentos...<sup>13</sup>

É significativo o reconhecimento que um filósofo como Rosario Assunto, estudioso de estética e de problemas da paisagem, demonstra pelas páginas de Brandi em relação ao tema da "pátina":

*Relendo-as à distância de anos – quando a pátina, também nos exemplares da grande arquitetura do passado, ainda sobrevivia – aquelas páginas me iluminaram. Fizeram-me compreender o porquê do descontentamento que experimento – e penso não ser o único – todas as vezes em que me encontro diante de um palácio, de uma igreja, restaurados de tal modo a ser reconduzidos a um estado de novo: removendo, com efeito, a pátina [que é] memória incorporada, durée, no sentido de Bergson. Memória é o constituir-se da obra, presente no espaço do cidadão, como uma cristalização dos tempos passados. Mas se a reconduzimos ao estado de nova, então cancelamos o tempo em que ela nos fala, como um tempo passado tomado presente esteticamente<sup>14</sup>.*

Para Brandi, a obra de arte "como figuratividade, é determinada em uma autônoma espacialidade que é a própria cláusula da realidade pura"; ela se insere "no espaço físico, que é o próprio espaço em que vivemos", o espaço existencial, "sem no entanto participar dele" (Brandi, 2004: 93). Donde, "para a obra de arte, a fonte de uma infinidade de problemas, relativos não à sua espacialidade, que está definida de

uma vez por todas, mas exatamente no ponto de sutura entre essa espacialidade e o espaço físico" (Brandi, 2004: 93-94). O restauro será a tutela desse espaço autônomo em relação àquele espaço físico e essa consideração concerne tanto ao ambiente dos monumentos, quanto à disposição das pinturas sobre "uma parede", ou às suas próprias molduras.

Considerando que para a "restauração dos monumentos valem os mesmos princípios que foram explicitados para a restauração das obras de arte", deve-se ter presente a peculiar "estrutura formal da arquitetura, que difere daquela das obras de arte", porque nestas últimas "a espacialidade que se realiza em uma dada figuratividade não vem à obra a partir do exterior, mas é função da sua própria estrutura"; para a arquitetura, ao contrário, "a espacialidade própria do monumento é coexistente ao espaço ambiente" (Brandi, 2004: 131-132). Deriva disso a particular atenção ao sítio e à reiterada "inalienabilidade do monumento [...] do sítio histórico em que foi realizado", com os seguintes corolários: "a absoluta ilegitimidade da decomposição e recomposição de um monumento em lugar diverso daquele onde foi realizado";

*a degradação do monumento, decomposto e reconstruído em outro lugar, a falsificação de si mesmo obtida com os seus próprios materiais"; "a legitimidade da decomposição e recomposição [...], quando não for possível assegurar a sua salvação de outro modo, mas sempre e somente em relação ao sítio histórico onde foi realizado (Brandi, 2004: 133-134).*

Mesmo se um ambiente é alterado, o monumento é, de todo modo, inalienável; dever-se-á, no entanto, de todas as formas tentar "reconduzir os dados espaciais do sítio ao estado o mais próximo possível daqueles originais". Se um ou mais elementos ambientais foram destruídos, a sua reconstrução através de cópia é admissível, pelas mesmas razões invocadas de "reconstituição espacial" (Brandi, 2004: 135-136), mas apenas se esses elementos não constituíam um "monumento em si", se não se tratava, em

13. BRANDI, Cesare. Intervento di apertura. In: INTONACI, colore e coloriture nell'edilizia storica. Atti del convegno di studi Roma 25-27 ottobre 1984, parte I, *Bollettino d'arte*, supplemento n. 35-36, 1986, pp. 6-8; cita-se da p. 6 (replicado em BRANDI, C. *Il restauro. Teoria e pratica*, op. cit., pp. 54-60, em que um inteiro capitolo é dedicado ao restauro de fachadas, pp. 205-233).

14. ASSUNTO, Rosario. Il problema filosofico del 'tempo' nel dialogo Arcadio o della Scultura. In: *Per Cesare Brandi*, op. cit., p. 40.

15. S. Della Torre,  
"Il ciclo produttivo della  
conservazione programmata",  
*TeMa*, 2001, n. 3, pp. 49-57.

outras palavras, de "obra de arte". Assim, se pode ser considerada tolerável a reconstrução de algumas casas na Praça Navona, em Roma, ao contrário,

*deveria ter sido reconstruído um campanário em São Marcos em Veneza, mas não o campanário caído; assim, deveria ter sido reconstruída uma ponte, em Santa Trindade em Florença, mas não a ponte de Ammannati (Brandi, 2004: 137).*

Em conclusão, diversas partes da *Teoria* propõem esclarecedoras considerações sobre a arquitetura, desde aquelas contrárias às edificações de substituição, até aquelas inerentes aos riscos de uma conservação cega à forma e atenta apenas à matéria que provém diretamente "da falta de distinção entre aspecto e estrutura, indistinção que está na base de boa parte das erradas teorias de restauração, sobretudo nas da restauração arquitetônica". Deriva disso a convicção que "basear o restauro em uma reprodução do processo técnico original" seja por si só um fato positivo, enquanto, na verdade, constitui (permanecendo firme a necessidade de indagar e padronizar as técnicas antigas) tanto na pintura, quanto na arquitetura, "um erro grosseiro" (Brandi, 2004: 145); ou a prevalência atribuída ao suporte em relação à imagem, nos casos de consolidação; em outros casos, com característica oposta, a excessiva crença reservada aos materiais novos e pouco experimentados; por outro lado, a suposição de poder "separar o lado prático da intervenção de restauro das considerações estéticas e históricas que a obra exige" (Brandi, 2004: 171).

Não podem, portanto, ser esquecidos alguns desvios conceituais que se manifestaram também no interior do ICR, nos passados anos 70 e 80. A prevalência de um certo tecnicismo auto-referencial fez diminuir, em relação à precedente fase brandiana, a tensão teórica e a vontade tenaz de aprofundamento metodológico que havia caracterizado as três décadas precedentes. Ulteriores equívocos concerniram o próprio conceito de "manutenção", também em relação

à grande e positiva novidade, de que somos devedores a Giovanni Urbani, da "manutenção programada", apenas mais recentemente definida de modo mais oportuno por Stefano Della Torre, em termos de "conservação programada"<sup>15</sup>. Graças à concomitância de variados aportes, nem todos conceitualmente límpidos e que, como foi visto, o próprio Brandi em seus últimos anos de vida tentou confrontar, difundiu-se um conceito, particularmente pesado, de manutenção substitutiva e inovadora, ligado à aplicação de princípios como aquele da "superfície de sacrifício", extraído em grande parte, sem mediação teórica nem crítica, da física técnica (em especial da pesquisa de Marcello Paribeni) e o da "redescoberta" das técnicas "tradicionais". Tudo isso, em substância, induziu tendências à repriminção, mesmo no interior do ICR, que pareceu rapidamente esquecer as lições de seu primeiro Mestre; tanto que foi necessário esperar a volta de Michele Cordaro à direção do Instituto para notar uma significativa e positiva mudança.

Outras distorções, derivadas da errônea vontade de excetuar a arquitetura da reflexão mais geral sobre restauro, concernem uma tendência, emergida sempre naqueles anos, que poderíamos definir como "reducionista", voltada ao achatamento bidimensional do organismo arquitetônico, restringido à pura superfície, desta vez, sim, grafo-pictórica, numa espécie de renovado e deplorável "fachadismo".

A presença de Cordaro assinalou a retomada de uma continuidade vital para uma séria atenção à "filologia dos materiais", considerada em chave crítica e científica; de uma adequada formação dos restauradores com reconhecimento de seu papel; da difusão territorial da cultura e das capacidades próprias do ICR.

Merecem atenção também algumas pseudoteorias divulgadas, nos anos 80 e 90, sempre no nosso campo de interesse: a conservação "imaterial" (mais atinente à antropologia do que aos bens culturais; no que respeita à importância da matéria, como visto, Brandi tem palavras claríssimas); a conservação dos "significados" (atinente à iconologia e à

questão dos valores simbólicos mais do que históricos e artísticos, ligados, estes últimos, à fisicidade das obras, verdadeiro trâmite de qualquer outro valor); as recorrentes pulsões para o restauro “tipológico”; as estranhas adjetivações, em âmbito internacional, da autenticidade (formal, material, identificadora, etc.) que induzem a separar aquilo que deveria permanecer unido; a manutenção em chave repristinatória (justificada pela réplica das técnicas tradicionais, como se fossem por si só “inocentes”); o equívoco do “restauro filológico”, locução abusada num sentido burocrático e grosseiro que faz da filologia a cobertura nobre da repristinção, mas, dela, transcura o fundamental caráter “diacrítico”, impondo que se distinga, em dois registros bem diferentes e logo reconhecíveis, o “texto” e as “notas”, quer dizer, o novo e o antigo, o original e o acréscimo da restauração; o mero funcionalismo, a reutilização, a assim chamada “recuperação”; a economicidade das “jazidas” culturais; a valorização “criativa” e a livre projeção, que reduz o antigo a estímulo “poético” do arquiteto da vez (veja-se, entre tantos, o caso do projeto de Frank O. Gehry para Módena, a poucas dezenas de metros da Catedral); a presunção, já recordada, de um “estatuto autônomo” para a arquitetura (como arte alógrafa, exposta à poluição, ao vandalismo etc.) que induziu concessões também a um estudioso da autoridade de Umberto Baldini, mas que jamais induziu ao engano nem Brandi, nem Paul Philippot, nem Renato Bonelli.

É interessante, por fim, lembrar como experiências recentes em curso, em especial o verdadeiro “restauro” do arranha-céu Pirelli (projetado por Giò Ponti e, para a solução estrutural, também Pierluigi Nervi), confirmam a validade da reflexão teórica crítica brandiana também em relação às obras de arte<sup>16</sup> e aos monumentos contemporâneos. Por mérito sobretudo de Maria Antonietta Crippa e de Pietro Petrarola, o arranha-céu milânês foi livrado de uma triste espécie de modernização e adequação tecnológica, que teriam elevado suas qualidades de “desempenho”, cancelando sua memória e

substância histórica. Ele se tornou, ao contrário, o campo de experimentação de um autêntico processo de restauração, reativando, em chave conservativa, e não substitutiva, as competências específicas de construtoras e produtores de perfis de alumínio, naturalmente através do filtro de um projeto arquitetônico consciente e da contribuição de restauradores (como, por exemplo, para o tratamento das amplas superfícies de pastilhas). Foi auto-imposta a finalidade de não salvar por consolação apenas a imagem, como com frequência acontece, mas também a substância construtiva do monumento e o seu caráter contemporaneamente industrial e artesanal. Todo o caso teve, muito brandianamente, como premissa ineludível o “reconhecimento”, feito de maneira inteligente também pelos próprios vértices políticos do Governo da Região Lombardia, do arranha-céu como “obra de arte” e como testemunho histórico significativo.

Esse experimento servirá também para refutar o mito de uma radical “diversidade” dos monumentos da arquitetura moderna e da inaplicabilidade da *Teoria* para as obras contemporâneas, posição a que, por via teórica, já se opuseram, além deste que escreve, Giuseppe Basile e Michele Cordaro, com lúcidos argumentos, justamente do interior do ICR.

Para concluir, resta questionar se existem, hoje, restauros arquitetônicos de claro cunho brandiano. Creio que se possa responder que sim, desde que nos contentemos com poucos, mas ótimos exemplos, e que se busque também na obra de jovens arquitetos, providos conjuntamente de cultura histórica, de competências teóricas e de elevada capacidade profissional especializada. Em primeiro lugar, vêm à mente os restauros, de alta qualidade sob qualquer ponto de vista, conduzidos nestas últimas décadas por Francesco Scoppola, da própria vila de Brandi, na região de Siena, à sistematização do palácio Altemps e da vila Poniatowski em Roma; depois, sempre permanecendo em Roma, a intervenção no convento dos Mínimos na praça São Francisco de Paula, sede histórica do ICR, projetada e

16. ALTHÖFER, Heinz. *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Firenze: Nardini, 1991.

dirigida por Gisella Capponi com a colaboração, para as questões estruturais, de Antonio Gallo Curcio, um dos especialistas que, por sensibilidade e cultura, melhor interpreta o espírito das elaborações tanto brandianas quanto crítico-conservativas; e, da mesma Capponi, com o auxílio de ulteriores competências internas do ICR e de uma comissão consultiva específica, a restauração do *tempietto* de São Pedro em Montorio. Também, a sistematização, rica de positivos significados urbanos, do Cassero de Prato, projetada e dirigida, até os detalhes construtivos e iluminação, por Ricardo Dalla Negra e Pietro Ruschi; ou ainda, a da igreja dos Santos Sebastião e Roque em São Vito Romano, conduzida por Donatella Fiorani e seus colaboradores.

Entre as obras dos mais jovens estudiosos, a singular experimentação de restauro do moderno conduzida por Claudio Varagnoli concernente a

alguns pavimentos do Foro Itálico, antes Foro Mussolini, e a refinadíssima experiência de restauro, em curso, do claustro medieval e de seus anexos no complexo monástico dos SS. Quatro Coroados, dirigida por Lia Barelli e sustentada por um grupo interdisciplinar de jovens colaboradores, todos com acurada e sólida formação de pós-graduação, de especialização e de doutorado.

Esses exemplos representam uma esperança para o futuro – que, não obstante as infinitas, exaustivas dificuldades que hoje é destinado a enfrentar (para não mencionar a áspera concorrência de numerosos incompetentes, em geral bem colocados junto aos comitentes públicos) quem se propõe simplesmente a trabalhar com diligência e rigor, ou seja, de maneira correta do ponto de vista deontológico – e atestam, de todo modo, a possibilidade de operar de modo culturalmente elevado e consciente.

