

Claudia dos Reis e
Cunha

Orientadora:
Profa. Dra. Beatriz Mugayar
Kühl

T

TEORIA e MÉTODO NO CAMPO DA RESTAURAÇÃO

098

pós-

RESUMO

As reflexões apresentadas neste texto tratam da preservação de ambientes e edificações de interesse histórico-cultural, focando-se nas aquisições teóricas do campo da restauração, como instrumental básico para a ação preservacionista. O objetivo principal é lançar pontos para um debate a respeito das questões teóricas que deveriam guiar as ações práticas de intervenção que visam à preservação de monumentos históricos, as quais, em muitos casos, são ignoradas ou mal compreendidas. Pretende realçar a importância da reflexão teórica, não apenas como meio de circunscrever um campo de ação válido em relação à preservação dos bens culturais, como também de orientar o estabelecimento de uma adequada metodologia de intervenção, para que as decisões tomadas sejam fruto de considerações fundamentadas e judiciosas, compatíveis com a responsabilidade das quais estão imbuídas, e a fim de serem garantidas as condições de preservação das memórias individuais e coletivas, das quais os conjuntos urbanos e edifícios são a materialização. Não se trata de defender a adoção de um endereço teórico específico, mas de enfatizar a necessidade da reflexão teórica como parte intrínseca do fazer restauro, que não pode ser reduzido a uma ação de natureza unicamente técnica, mas deve ser visto como um problema de natureza histórico-crítica a ser resolvido.

PALAVRAS-CHAVE

Teorias do restauro. Metodologia da restauração. Restauração. Conservação. Patrimônio arquitetônico. Preservação de bens culturais.

RESUMEN

Las reflexiones presentadas en este texto se ocupan de la preservación de los ambientes y edificios de interés histórico y cultural, centrándose en las adquisiciones teóricas del campo de la restauración, como instrumentos básicos para las actividades de preservación. El objetivo principal es lanzar algunos puntos para un debate sobre las cuestiones teóricas que deberían guiar los aspectos prácticos de la intervención orientada a la preservación de monumentos históricos, las cuales, en muchos casos, son ignoradas o incomprendidas. Pretende resaltar la importancia de la reflexión teórica, no sólo como medio de delimitar un campo de acción a la conservación de los bienes culturales, sino también de orientar el establecimiento de métodos adecuados de intervención, de modo que las decisiones adoptadas sean resultantes de consideraciones razonadas y sensatas, compatibles con la responsabilidad de la preservación, y con el fin de garantizar las condiciones para la verdadera preservación de la memoria individual y colectiva, materializada en los conjuntos urbanos y los edificios. No se trata de abogar por la adopción de una dirección teórica específica, sino de enfatizar la necesidad de la reflexión teórica como parte intrínseca del hacer restauración, acción que no puede reducirse únicamente a su naturaleza técnica, sino que debe ser vista como un problema de carácter histórico-crítico a resolver.

PALABRAS CLAVE

Teorías de la restauración. Metodología de la restauración. Restauración. Conservación. Patrimonio arquitectónico. Preservación de los bienes culturales.

THEORY AND METHOD IN THE RESTORATION'S FIELD

ABSTRACT

This paper discusses the preservation of buildings and urban areas with historical and cultural interest, focusing on theoretical learning, which is instrumental for preservation. The main objective is to introduce points for debate regarding which theoretical subjects should guide the practical actions involving the preservation of historical monuments that, in many cases, are unknown or misunderstood. This article emphasizes the importance of theoretical reflection, not only to lay down a field of action for the preservation of cultural property, but also to guide the establishment of a suitable preservation methodology, to ensure that decisions are the result of reasoned and judicious consideration, consistent with the responsibility that permeates preservation, and to ensure the preservation of individual and collective memories inherent in urban centers and buildings. This study does not defend specific theories, but rather recognizes the need for theoretical reflection as an intrinsic part of restoration that cannot be boiled down to technical aspects alone and must be viewed as a historical-critic problem to be addressed.

KEY WORDS

Restoration theory. Restoration methodologies. Restoration. Conservation. Architectural heritage. Preservation of cultural properties.

São muito discutidas, entre os diferentes estudiosos do tema, as origens da restauração. Parece, no entanto, haver consenso de essa se estruturar mais consistentemente a partir de finais do século 18 e consolida-se, como campo disciplinar autônomo, no final do século 19 e início do 20.¹ As anteriores manifestações de apreço, ou mesmo de preservação, das antiguidades e monumentos herdados de culturas e tempos passados não eram ainda fruto de um distanciamento histórico, ou da consciência que tais bens seriam portadores de valores artísticos ou históricos, e, portanto, não podem ser chamadas de restauro, ao menos na acepção moderna do termo (KÜHL, 1998, p. 179-182).

Após um longo maturar de pelo menos três séculos, nos oitocentos, a restauração começa a dar passos para se firmar como disciplina, e alguns princípios e conceitos-chave – tais como a reversibilidade ou a mínima intervenção – impõem-se. Paralelamente ao desenvolvimento da restauração, afirma-se uma nova figura profissional: o restaurador, sujeito dotado de conhecimentos e de uma *expertise* específicos. Até esse momento, os trabalhos de conservação e recuperação de obras de pintura, escultura ou arquitetura eram executados por pintores, escultores ou mestres de obras e arquitetos, com resultados mais ou menos danosos às obras sobre as quais haviam atuado. Porém, como afirma Michele Cordaro,

Com o afinar-se, assim, das determinações teóricas, metodológicas e operativas, que comportaram uma diversa e mais ampla consciência dos problemas globais no setor da restauração e conservação, impôs-se a necessidade de um processo de formação diferente, que colocou em crise a tradicional relação com a oficina (CORDARO, 2000, p. 19-20, tradução nossa).

Claro está que o que se vê na prática do restauro, nesse período, é uma grande variedade de metodologias de intervenção, sustentadas por diferentes e até mesmo antitéticas teorias, e a prevalência de ações ainda muito calcadas no empirismo. Porém, a despeito da postura adotada por cada restaurador, pode-se notar que o desenvolvimento das reflexões teóricas caminhava em estreita relação com as experimentações feitas nos canteiros de restauro, em um processo contínuo de retroalimentação. As revisões que se sucederam nos procedimentos, as modificações nos padrões do que seria considerado “tolerável” ou “intolerável”, em relação às intervenções de restauração, deram-se em razão das atualizações teórico-metodológicas que se processaram e dos avanços trazidos pela história da arte e pela arqueologia. Igualmente, os resultados – positivos ou danosos – das restaurações executadas trouxeram lições aos restauradores e forçaram mudanças nos procedimentos até então adotados, condicionando também novas formulações teóricas.

O emblemático restauro do Arco de Tito, em Roma (1817-1824), conduzido por Raffaele Stern e Giuseppe Valadier, pode ilustrar bem a colocação anterior. Reconhecido como modelo de respeito e cuidado pelos aspectos históricos do

¹ Carbonara (1997, p. 49-50) comenta sobre essa diversidade de abordagens das origens da restauração: desde considerá-la como um ato histórico-crítico e cultural – plenamente moderno –, até um fazer sempre presente na história das sociedades humanas.

² Em seu verbete “Restaurar”, Quatremère de Quincy salienta o modo “bastante feliz” pelo qual o Arco “foi liberado de tudo aquilo que obstruía o seu conjunto”, e também a adoção da simplificação das formas nos entalhes, que evitam a confusão entre obra antiga e reintegração moderna (KÜHL, 2003, p. 109). Como se pôde notar, nesse caso, a teorização é posterior à intervenção e, de certa forma, acrescenta significados à ação prática, que não tinham sido previstos ou considerados no momento da intervenção.

³ A *Carta de Atenas*, de 1931, foi o primeiro documento internacional sobre preservação de monumentos históricos e indicava o respeito às diferentes etapas pelas quais houver passado o bem em questão, indicando a preferência por conservar e consolidar, mantendo os diferentes acréscimos recebidos ao longo do tempo e evitando ao máximo intervenções mais radicais. A preservação dos monumentos ocorria, principalmente, em função de seus aspectos histórico-documentais (CARTAS PATRIMONIAIS, 2000, p. 13-19).

⁴ Em um discurso proferido durante o V Convênio Nacional de História da Arquitetura, De Angelis D’Ossat (1995, p. 12-14) comenta as mudanças no campo do restauro, decorrentes da II Guerra Mundial.

⁵ Renato De Fusco (1999) recupera algumas contribuições teóricas desse intenso debate no ambiente italiano dos anos 50-60. Cesare Brandi coloca a impossibilidade de convívio entre uma arquitetura que rompe, por

monumento, o restauro do Arco de Tito transformou-se em parâmetro de intervenção, dada a adoção de materiais diferenciados e formas simplificadas, em relação à matéria original, nas necessárias adições e reforços estruturais (KÜHL, 1998, p. 183-185). No entanto, a escolha do travertino, em detrimento do mármore grego, que era utilizado na estrutura original, bem como sua talha em modo simplificado, ocorreram em razão de fatores econômicos, e não como uma escolha preestabelecida (CASIELLO, 2008, p. 307 e segs.). A facilidade de encontrar-se o travertino em Roma e a diminuição no tempo de trabalho para talhar uma pedra mais maleável que o mármore grego foram determinantes na escolha, não necessariamente tendo sido levada em conta a distinguibilidade entre o material original e o novo. O reconhecimento que tal procedimento era benéfico para a conservação do monumento e, portanto, para a preservação de sua história deu-se *a posteriori*, isto é, a teorização, nesse caso, ocorreu a partir da prática, melhor dizendo, em decorrência dela.²

Aos poucos, a complexidade dos problemas a afrontar na área da restauração forçou ao abandono do empirismo, que deu lugar a uma aproximação aos monumentos, embasada de forma mais consistente, seja teórica, seja metodologicamente.

Exemplo contundente é a situação de destruição dos países europeus no segundo pós-guerra. A escala da destruição, sem precedentes, trouxe problemas jamais enfrentados, e, em decorrência, os princípios até então estabelecidos para a restauração foram postos em xeque. Os instrumentos oferecidos até aquele momento, incluindo-se aí os postulados da *Carta de Atenas*,³ de certo modo não poderiam ter antecipado a escala das intervenções que se sucederam à II Guerra Mundial e, portanto, previsto uma metodologia adequada a tal empreitada. A necessidade de reconstrução em massa colocou novos problemas – de ordem prática, mas também metodológica: como intervir em áreas de grande valor histórico e simbólico? Quais critérios adotar? Reconstruir fielmente monumentos e áreas urbanas inteiras, como eram antes dos bombardeios, ou utilizando a linguagem arquitetônica contemporânea? Ou, ainda, procurar um “meio-termo”, inserindo novos elementos, com formas simplificadas, sem, contudo, romper com a escala e a relação com o território previamente existente?⁴ Todas essas formas de intervir foram, de algum modo, adotadas, e seus resultados suscitaram um amplo debate em território europeu, especialmente durante as décadas de 1950 e 1960, sobre a pertinência de inserir-se elementos de fatura contemporânea nas áreas históricas, e as relações desses com a preexistência.⁵

Muitas das veementes críticas nesse período voltavam-se para os princípios do chamado restauro filológico, fundamentalmente contra a consideração dos monumentos quase exclusivamente como documentos históricos, ignorando sua realidade figurativa. Uma outra crítica recaía sobre o chamado “moderno-ambientado”, uma forma de construir largamente, adotada durante a reconstrução pós-bélica, que consistia na adoção de formas arquitetônicas que repetiam a escala e implantação antigas, porém simplificando detalhes construtivos. Essas construções se pretendiam “neutras”, mas capazes de reintegrar o tecido urbano fragmentado (CARBONARA, 1997, p. 285).

Baseadas na noção que a obra arquitetônica é uma obra de arte, portadora de uma imagem figurativa, as críticas rechaçavam a validade de “neutros” como substitutos a obras de arte de grande qualidade destruídas pela guerra (BONELLI,

princípio, com a realidade
perspéctica das
arquiteturas antigas. Já
Roberto Pane coloca a
possibilidade de
coexistência entre antigo e
novo, principalmente como
garantia de conservação
do antigo, de outro modo
relegado ao abandono. E.
N. Rogers alerta que não se
pode negar à
contemporaneidade o
direito de expressar-se e de
deixar suas marcas no
território, defendendo,
portanto, a convivência
entre obras do passado e
novas. Leonardo Benévolo
defende a manutenção das
estruturas antigas, a partir
da atribuição de novos
usos, os quais devem ser
pensados em função (e não
em detrimento) desses
monumentos. Essa ideia da
manutenção das estruturas
antigas, adaptadas a um
novo uso, proposta por
Benévolo, é compartilhada
por Giulio Carlo Argan, o
qual reclama a utilização
como habitação popular
como a mais adequada.
Aldo Rossi defende a
construção de uma cidade
moderna, na qual se
mantenham elementos
marcantes do passado, que
permaneçam como
referências singulares do
espaço urbano.

1995, p. 17). Nenhuma arquitetura verdadeira poderia ser neutra; nenhuma intervenção no contexto urbano poderia passar despercebida, pois, necessariamente, constituiria-se em um elemento do conjunto, em alguns casos, inclusive, com ressonâncias negativas sobre esse ambiente, dado que desprovido de valor artístico. Dessa reflexão, desponta um novo repensar sobre os princípios do restauro de monumentos, que tomará corpo com as elaborações de arquitetos e historiadores da arquitetura, tais como Roberto Pane (1897-1987) e Renato Bonelli (1911-2004), consolidando os postulados do chamado restauro crítico (CARBONARA, 1997, p. 285 e segs).

O restauro crítico nega que os monumentos históricos possam ser enquadrados em categorias previamente determinadas, ou esquemas e regras preconcebidas, como propunha o restauro filológico. Afirma, antes, que cada obra é única em sua conformação e devir no tempo e exige, por isso, soluções únicas. Tais soluções devem advir de uma atenta análise do monumento, uma indagação baseada na crítica e na história, com vistas a determinar sua qualidade estética. Portanto, o restauro não pode ser admitido como atividade empírica, oriundo de exigências práticas, mas como ato cultural fundamentado na história e na estética.

Conforme apresenta Bonelli (1983, p. 347, tradução nossa), o restauro crítico parte do reconhecimento que:

uma obra arquitetônica não é somente um documento, mas é, sobretudo, um ato que, em sua forma, exprime totalmente um mundo espiritual e que, essencialmente por isso, assume importância e significado. Ela representa para a nossa cultura o grau mais alto, justamente por seu valor artístico e, exatamente desta fundamental consideração, surge o novo princípio informativo da restauração: assegurar ao valor artístico a prevalência absoluta, em relação aos outros aspectos e características da obra, os quais devem ser considerados somente na dependência e em função daquele único valor.

Admitindo que a arquitetura seja, portanto, obra de arte, o restauro só pode partir da indagação, diretamente sobre a obra em questão, de suas qualidades artísticas, definidas a partir de um “ato crítico, juízo fundado sobre o critério que identifica no valor artístico e, por isso, nos aspectos figurativos, o grau de importância e o valor mesmo da obra” (BONELLI, 1983, p. 347, tradução nossa). A partir desse reconhecimento, o papel do restaurador é o de “recuperar, restituindo e liberando, a obra de arte, vale dizer, o inteiro complexo de elementos figurativos que constituem a imagem e por meio dos quais ela se realiza e exprime a própria individualidade e espiritualidade” (BONELLI, 1983, p. 347, tradução nossa).

O valor histórico, praticamente a única instância contemplada no restauro filológico, não pode ser a razão exclusiva nem guiar a intervenção restauradora, na medida em que nega o valor artístico constitutivo dos monumentos e a função social que esse valor tem.

Igualmente, o dado utilitário inerente à arquitetura não pode se sobrepor à sua artisticidade. Ainda que se deva pensar na necessidade de adequar as edificações antigas aos usos contemporâneos, fundamentais para sua manutenção como parte integrante da dinâmica urbana, essa adequação não pode ser feita de maneira descuidada e irresponsável, impondo-se valores de natureza utilitária,

econômica ou política, sobre os valores memoriais e referenciais da arquitetura e ambientes do passado.

Para os defensores do restauro crítico, além de um processo crítico (que percorre toda a duração da operação de restauro, e não apenas o primeiro momento), o restauro se caracteriza também como processo criativo, na medida em que:

quando o repercorrimento da imagem, conduzido sobre a forma figurada, resulta interrompido por destruições ou impedimentos visuais, o processo crítico é forçado a valer-se da fantasia para recompor as partes faltantes, ou reproduzir aquelas escondidas e reencontrar, enfim, a completa unidade da obra, antecipando a visão do monumento restaurado (BONELLI, 1983, p. 347, tradução nossa).

A recomposição da unidade figurativa da obra, tal como proposta pelo restauro crítico, não se confunde com a unidade estilística, à moda de Viollet-le-Duc; ao contrário, é sempre subordinada à análise crítica e limitada às possibilidades oferecidas pelo próprio monumento. Igualmente, a criatividade do restaurador não significa uma total liberdade de criação, mas um processo sempre condicionado pela realidade material da obra e pelo respeito absoluto a essa. Não se trata, portanto, de um gesto personalista, mas de uma criatividade sempre subordinada ao objetivo da conservação e transmissão ao futuro do bem cultural. A extensão dos danos sofrida pela obra arquitetônica deve dar a justa medida ao restaurador, o qual avaliará a possibilidade e a pertinência da empreitada, consciente que:

Ao argumento principal de que o valor absoluto da obra destruída, aquele da arte, perdeu-se e não é mais recuperável, soma-se a inutilidade e, poder-se-ia dizer, a imoralidade de executar uma restauração que é um verdadeiro falso estético, histórico, cultural e documental, e que, como tal, não pode enriquecer nossa alma e nossa consciência, não podendo recriar o passado; é um ato, desse modo, sob qualquer aspecto, anti-histórico e vão (BONELLI, 1995, p. 24, tradução nossa).

Contraopondo-se às reconstruções repristinatórias ou no estilo “moderno ambientado” executadas no pós-guerra, Bonelli (1995, p. 24) coloca que, se a destruição alcança uma tal monta, de maneira a romper definitivamente com a qualidade estético-figurativa da arquitetura, essa não pode ser recomposta, daí a proposição de deixá-la “em um estado não muito dissímil daquele no qual o deixaram as bombas ou minas”, dado que é impossível ressuscitar o monumento. As ruínas se configuram, portanto, como caso limite para a ação do restaurador, para o qual um outro estudioso do restauro nesse período, Cesare Brandi (2004, p. 66), indica apenas “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”.

Tal como em relação às ruínas, muitas das posturas adotadas pelos defensores do restauro crítico eram compartilhadas por Cesare Brandi (1906-1988). Autor multifacetado, que transita por diversas disciplinas, Brandi foi, provavelmente, o mais bem-sucedido no intento de tirar a restauração definitivamente do empirismo, integrando-a às ciências. Paralelamente ao restauro

crítico, esse autor foi o responsável por um aporte teórico-metodológico de importância capital para o campo da restauração.

À frente do Instituto Central de Restauração de Roma (ICR), órgão estatal fundado ainda nos anos da guerra, Brandi coordena a restauração de inúmeras obras de arte destruídas nos bombardeios e, paralelamente, desenvolve sua *Teoria da restauração*,⁶ na qual delimita preceitos teóricos que servirão de embasamento à prática do restaurador. Sua análise do restauro não parte da obra em si, ou de sua realidade material, mas, por meio de um percurso dedutivo, passa da esfera do pensamento filosófico à prática, isto é, busca a “*conformação de um enunciado teórico sistemático do problema do restauro, traduzível numa metodologia concreta e em princípios operacionais válidos*” (CARBONARA, 2007, p. 35).

A publicação da *Teoria* em 1963 – rapidamente transformada em referência no campo do restauro, e que viria a tornar-se o livro mais difundido de Brandi – não significa que essa tenha sido a primeira ocasião em que o autor sistematizou seus pensamentos teóricos sobre a restauração (CORDARO, 2000, p. 55-61). A unidade conceitual de seu pensamento sobre a arte e, conseqüentemente, sobre os meios para sua preservação de modo responsável, perpassa todos os seus escritos. De fato, sua extensa produção teórica tem como base um núcleo comum de conhecimento, um sistema de pensamento, que se desenvolve no tempo e integra a estética, a filosofia, a historiografia, a crítica de arte e a restauração.

Brandi reconhece, na obra de arte, como produto especial da ação humana, duas instâncias: a estética e a histórica;⁷ diante delas, assim como defendido pelos partidários do restauro crítico, sustenta a prevalência da instância estética sobre a histórica, nas intervenções de restauro, pois condiciona o ato de restauração à compreensão/experimentação da obra de arte enquanto tal, na medida em que é exatamente a condição artística que a diferencia de outros produtos comuns da ação humana. Diante dessa constatação, sua definição do conceito de restauro é assim apresentada: “*a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro*” (BRANDI, 2004, p. 30). Independentemente do conceito filosófico a embasar a noção de arte em cada tempo ou cultura, o autor

unicamente afirma a possível individuação, no âmbito dos produtos da atividade humana, de particulares artefatos, que se excetuam da satisfação imediata de necessidades práticas ou que se reduzam aos termos da utilidade. O reconhecimento, por parte da consciência humana, de determinada qualidade que é inerente ao objeto-obra de arte, independente do modo como se chegou a tal reconhecimento, das implicações mais puramente idealistas às induções de caráter mais coerentemente pragmáticas, é o pressuposto e o fundamento da teoria da restauração (CORDARO, 2000, p. 63, tradução nossa).

De seu conceito de restauro, Brandi extrai dois axiomas:

restaura-se somente a matéria da obra de arte”;
A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo (BRANDI, 2004, p. 31 e 33).

⁶ A primeira edição da *Teoria da restauração* é de 1963. Nesse trabalho, será utilizada a tradução para o português feita por Beatriz Mugayar Kühl (BRANDI, 2004).

⁷ Brandi (2004, p. 29) coloca que a instância estética “*corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte*”; já a instância histórica advém do fato de a obra ser “*produto humano realizado em um certo tempo e lugar e que em um certo tempo e lugar se encontra*”.

Esses dois axiomas corroboram princípios já postos pelo restauro crítico, em uma clara convergência de pensamento. O primeiro diz respeito à consistência física da obra, em que tem lugar a manifestação da imagem: *“Para que essa consistência material possa durar o maior tempo possível, deverão ser feitos todos os esforços e pesquisas”*, garantindo, assim, transmitir para o futuro a *“possibilidade dessa revelação.”* (BRANDI, 2004, p. 30-31). A atenção à matéria da obra de arte não implica em desconsiderar o ambiente em que a obra está inserida, pois, como esclarece Brandi (2004, p. 40), em relação ao Partenon, *“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 está”*, portanto a remoção de uma obra de seu local de origem só pode ser feita *“pela única e superior causa da sua conservação”* (BRANDI, 2004, p. 40).

O segundo axioma estabelece a principal função da restauração: recuperar a imagem figurada da obra de arte, impondo igualmente seus limites – tal recuperação não poderá ser feita às expensas da instância histórica, que deverá sempre ser respeitada. Do ponto de vista histórico, *“a intervenção voltada a retraçar a unidade originária, [...] deve limitar-se a desenvolver as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado originário”* (BRANDI, 2004, p. 47). Assim como em relação à instância estética, os limites da ação do restaurador estão postos em função da matéria original da obra de arte e das sugestões apresentadas pelos fragmentos dessa, pois a realidade da obra de arte é distinta da realidade do mundo existencial; em consequência, não se pode atuar sobre a obra mutilada por analogia (BRANDI, 2004, p. 46-47). Desse modo, relega-se a falsos estéticos e a falsos históricos quaisquer reconstruções que visem recuperar o monumento em seu *“esplendor original”*, que

[...] cessa de ser tal no momento mesmo em que a obra, apenas finalizada por seu artífice, é introduzida no fluxo temporal e começa, de um lado, a alterar-se fisicamente de maneira irreversível e, de outro, a “falar” diversamente, dadas “as condições psicológicas que mudam ao longo da história (CARBONARA, 1976, p. 144, tradução nossa).

Se, na teoria brandiana, são dadas indicações gerais de ordem metodológica, seus pressupostos não excluem a especificidade de cada caso particular, reconhecendo na restauração a complexidade de cada intervenção, dado que as obras de arte são, por definição, únicas e têm um individual devir no tempo. Isto é, não se trata de um manual de ação ou de regras fixas, mas de princípios metodológicos aplicáveis na prática, elásticos o bastante para contemplar a diversidade do universo prático, porém rigorosos no comprometimento com a responsabilidade moral da preservação, que não pode estar vinculada ao empirismo ou ao pragmatismo imediatista.

Cesare Brandi defende o restauro como hipótese crítica, que não se resolve de maneira fácil ou óbvia, mas exige conhecimento e estudos aprofundados, prudência e ousadia. Mesmo reconhecendo a pertinência sempre relativa das escolhas efetuadas nas intervenções de restauro – daí a necessidade da reversibilidade –, tais escolhas são inerentes ao processo e não podem justificar a negligência. Não podendo ser excluídas, todas as escolhas devem ser justificáveis e justificadas em princípios sólidos e bem fundamentados, quer na estética, quer na história (KÜHL, 2007, p. 21-24).

O fundamento conceitual do restauro, como ato crítico e conservativo, foi basilar para o desenvolvimento da área, seja na Itália, onde teve origem, seja ao redor do mundo. Muitos estudiosos deram continuidade ao desenvolvimento do restauro crítico e da teoria brandiana, ampliando sua esfera de atuação, paralelamente ao ampliar-se do campo patrimonial. No entanto, esses mesmos postulados têm sido duramente criticados, principalmente a partir de meados dos anos 60, especialmente por arquitetos e arqueólogos.

Uma primeira crítica que se faz é com relação às bases filosóficas a partir das quais o restauro crítico e também a teoria brandiana desenvolveram seus postulados (basicamente, a estética neo-idealista), alegando uma

[...] presumida superação das bases filosóficas sobre as quais esse [o restauro crítico] em grande parte se fundava. Isso se deve certamente a um retorno do interesse em direção a orientações empiristas e pragmatistas de um lado, neopositivistas de outro, que sugeriam ser possível considerar inútil e um obstáculo, frente às pressões dos graves problemas concretos a serem resolvidos, deter-se para “teorizar”.
(CARBONARA, 1988, p. 33, tradução nossa)

⁸ Veja-se o exemplo da [não-] recepção da Teoria brandiana nos Estados Unidos da América: “Ainda mais problemático é um aspecto não dito, mas fundamental, da teoria de Brandi: ela depende de uma sensibilidade estética, de um olho tão sensível e sofisticado como o seu próprio, que no clima relativista da academia americana representa a introdução de uma subjetividade inadmissível no processo científico.” (KANTER, 2007, p. 41, tradução nossa).

⁹ As principais vertentes teóricas da restauração, especialmente em território italiano, são a “crítico-conservativa” ou “posição central”; a “conservação integral” ou “pura conservação”; e a “manutenção-repristinção” ou “hipermanutenção” (CARBONARA, 1997, p. 393 e segs.). Sobre as diversas correntes contemporâneas da teoria do restauro, ver também: Torsello (2005) e Lumia (2003).

Ainda outro “problema” apontado pelos críticos da teoria brandiana é o fato de essa estar alicerçada em uma sensibilidade estética capaz de atribuir valor artístico a determinado artefato (o “reconhecimento que a obra de arte é obra de arte” e sua conseqüente separação do conjunto de outros produtos comuns da ação humana), o que, segundo seus críticos, traz à Teoria um grau de relativismo e subjetividade inadmissíveis.⁸

Além da descrença nas bases filosóficas em que se apoia o restauro crítico e a teoria brandiana, e sua alegada superação, uma outra crítica corrente, propalada, principalmente, pelos defensores da conservação integral,⁹ diz respeito ao juízo crítico, cerne do pensamento crítico do restauro e fio condutor de toda e qualquer intervenção, dado que apenas esse “pode ativar e resolver, caso a caso, a fundamental dialética das duas instâncias [estética e histórica]” (CARBONARA, 2007, p. 37).

No caso da corrente que defende a “pura conservação” ou “conservação integral”, a relação dialética entre as instâncias estética e histórica dos bens culturais é negada. Para esses autores, a historicidade e a artisticidade não podem ser separadas, pois ambas são constituintes da obra de arte. Também segundo os defensores da conservação integral, a decisão quanto ao que deve permanecer e o que deve ser removido das várias etapas de uma dada obra não pode apoiar-se em um juízo histórico-crítico, o qual, segundo propõe a historiografia contemporânea, tem pertinência relativa, decorrendo daí a defesa da manutenção de todas as estratificações da obra, mesmo que disso resulte uma leitura fragmentada ou descontínua. Anna Lucia Maramotti (1985) afirma que qualquer juízo crítico a respeito do valor da obra de arte só pode basear-se na subjetividade, donde a negação de sua validade como parâmetro de ação:

Na lógica que anima as teorias críticas da restauração, o “juízo crítico” é o anel que liga a teoria à prática: a mediação que assegura a validade das escolhas. [...] Mas, na medida em que se tentou demonstrar, o “juízo crítico” apoia-se sobre uma base lógica incapaz de considerar a

realidade física da arte. Parece, de fato, configurar-se mais como “pedra filosofal” do que como instrumento cognitivo pré-operativo (MARAMOTTI, 1985, p. 63, tradução nossa).

Ainda segundo esses críticos, a instância história seria a única objetiva e, portanto, legítima, nas considerações sobre o que fazer e o que não fazer em uma restauração, cujo objetivo seria apenas o de conservar a matéria original (incluindo-se aí todas as adições posteriores) do bem cultural. Conforme define Dezzi Bardeschi (2005, p. 53, grifos do autor, tradução nossa),

*Restaurar uma obra significa, antes de tudo, conter o decaimento estrutural, a decadência e a degradação biológica, saber conservá-la, não simplesmente em imagem, mas nas suas reais estruturas físicas, nos componentes materiais que compõem o contexto irrepetível, específico, único, individual, em que consiste a **autenticidade** mesma da obra.*

Se, no pensamento de Brandi e no restauro crítico, defende-se a prevalência, na restauração, da instância estética – como dado fundamental e caracterizador da obra de arte –, isso não implica em abolir o respeito à historicidade da obra e de sua autenticidade material. Como já foi visto anteriormente, seja para Brandi, seja para os teóricos do restauro crítico, ou para aqueles que se alinham a essa corrente de pensamento, os materiais que compõem a obra de arte são o *locus* de manifestação da imagem e o veículo de comunicação com o sujeito-fruidor, portanto todos os esforços à sua conservação devem ser postos em ato, buscando-se sua transmissão ao futuro da maneira mais íntegra possível. A diferença fundamental, nesse caso, é a compreensão que a conservação integral, em uma obra de restauro, é teórica e materialmente impossível, dado que qualquer intervenção sobre um monumento necessariamente comporta alterações sobre esse (mesmo que, como no exemplo da igreja de Sant’Andrea della Valle, em Roma, a intervenção seja nas imediações do monumento, nem chegando a tocá-lo¹⁰).

Salvatore Boscarino (apud LUMIA, 2003, p. 48) lembra que qualquer história é também provisória e parcial, na medida em que condicionada por uma visão do presente em direção ao passado, que é sempre uma reconstrução a partir de problemas postos pelo presente. De fato, a historiografia contemporânea, na qual se baseia a “conservação integral”, afirma, em certo sentido, a precariedade do fazer historiográfico, sempre condicionado pela ação do historiador, que “filtra” fontes e dados, dependendo do foco de suas pesquisas. Diante disso, pensar na instância histórica como dado objetivo, em oposição à presumida subjetividade da instância estética (em geral confundida com gosto pessoal ou de um determinado período), parece não ter sentido. Remover ou manter adições em um dado monumento histórico é uma escolha; igualmente, acrescentar novos elementos, de uma ou de outra maneira, nesse mesmo monumento, também o é. Tais escolhas têm a mesma dose de subjetividade que o juízo crítico.

Ademais, a remoção de adições posteriores, segundo o restauro crítico, pode ser feita (não como regra, mas excepcionalmente) visando à reintegração da imagem do monumento, evitando-se, dessa forma, uma leitura fragmentada ou confusa da obra de arte (CARBONARA, 1976, p. 98). Nesse sentido, separam-se aqueles elementos que fazem parte da história do monumento, isto é, elementos

¹⁰ Para esse caso, remete-se aos comentários de CORDARO (2000, p. 70-71) e igualmente de CARBONARA (1976, p. 94).

adicionados ao longo de sua vida e que lhe deram uma nova configuração, enriquecendo-o, daqueles que são sua crônica, ou seja, elementos que não se fundiram à imagem original do bem cultural, formando com ele uma nova realidade artística; ao contrário, denegrindo-o (CORDARO, 2000, p. 68).

Também voz corrente nas críticas, especialmente em relação à *Teoria* de Brandi, é sua não aplicabilidade, seja à arquitetura, seja à arqueologia, relegando-a a contemplar apenas obras pictóricas e escultóricas. Tende-se a considerar a arquitetura como produção artística de natureza diversa das artes figurativas em geral, e que, por isso mesmo, reclamaria um tratamento de restauro distinto, com metodologia própria. Paolo Marconi, um dos expoentes da corrente teórica de restauro conhecida como “manutenção-repristinção” ou “hipermanutenção”, é um dos autores que defende abertamente a diferenciação entre a restauração arquitetônica e o âmbito geral da restauração de objetos móveis. Para ele,

Trata-se de uma verdadeira diferença de estatuto entre restauro arquitetônico e restauro de objetos de arte, que deriva de alguns fatores objetivos [...]. Primeiramente, a diferença entre artefatos arquitetônicos e artefatos “móveis” é justamente o fato de que o primeiro é imóvel, e está onde a História o quis, exposto às intempéries agravadas pela poluição, aos terremotos e aos insultos dos usuários [...]. Isso impõe comportamentos bem diversos ao artefato, em relação à fenomenologia da degradação e dos correlatos processos conservativos. [...] Em segundo lugar, a diferença que existe entre as duas classes de artefatos se evidencia também em relação ao problema da reversibilidade dos tratamentos conservativos [...] (MARCONI, 1986, p. 60, tradução nossa).

Contrariando essa ideia, Michele Cordaro (1986, p. 66-67, tradução nossa) afirma:

As únicas diferenças, assim, que se podem instituir entre a arquitetura e outros tipos de artefatos de interesse histórico e artístico, do ponto de vista da manutenção, da conservação e da restauração, não se relacionam a oposições de teorias ou de imposições metodológicas gerais, e sim unicamente aos aspectos concretos da tecnologia das intervenções. [...] O artefato arquitetônico, por sua própria natureza, é seguramente mais exposto a riscos do que uma pintura ou qualquer outro objeto conservado em um museu ou em um espaço interno. Daqui derivaria a necessidade de distinguir aquilo que pode ser funcional para a conservação de uma arquitetura, sobretudo para a sua estrutura e decoração exterior. O problema existe. Mas é necessário aprofundá-lo, para encontrar o âmbito da pesquisa capaz de restabelecê-lo dentro da unidade de método.

Trata-se, portanto, de uma diferenciação na tecnologia adotada, procurando a mais adequada e pertinente a cada situação específica de restauro, seja de arquitetura, seja pintura ou de escultura, sem, contudo, separá-las em categorias diversas, dado que o fundamento metodológico é sempre o do restauro em geral.

Acrescenta-se a essas críticas a ideia que Brandi teria uma visão elitista e redutora dos bens culturais, definidos apenas como obras de arte, excluindo-se, portanto, a arquitetura menor ou as artes aplicadas (CORDARO, 2000, p. 72). Tais críticas, de um lado, analisam a *Teoria* brandiana de modo superficial e

apressado, desconsiderando a unidade de pensamento presente no autor e a complexidade do conjunto de sua obra. De outra parte, deliberadamente ignoram que o paulatino alargamento do campo patrimonial deu-se em um momento no qual Brandi já estava afastado de suas funções como diretor do ICR, e, portanto, os problemas por ele enfrentados eram, necessariamente, de natureza diversa dos apresentados hoje em dia. Fato que não exclui a possibilidade de ampliação e aprofundamento da *Teoria*, com vistas à sua aplicação a problemas contemporâneos, como sistematicamente têm feito seus sucessores na direção do ICR, além de estudiosos e restauradores em diversos países.

Se, com o restauro arquitetônico, já se delineava uma tendência de autonomia, em relação ao campo da restauração em geral, alegando a especificidade da arquitetura no âmbito das artes figurativas, especialmente no que tange ao dado utilitário, que é particular das edificações,¹¹ com o restauro urbanístico, tal tendência se torna ainda mais incisiva. O tratamento de áreas urbanas portadoras de valor histórico ou estético é pensado, por muitos profissionais, apenas como problema de planejamento urbano, e não como uma questão pertinente ao campo do restauro.

Com Gustavo Giovannoni (1873-1947), o campo do restauro de monumentos já dá passos em direção à ampliação de seu raio de alcance, preocupando-se com o tecido urbano e a chamada “arquitetura menor”. Em sua teoria, Giovannoni (1998) demonstrava a preocupação não apenas com o monumento isolado, mas com seu entorno, que também deveria ser alvo de intervenções, no sentido de valorizá-lo. Semelhante preocupação se vê na *Carta de Restauração de Atenas* (CARTAS PATRIMONIAIS, 2000), fruto do primeiro encontro internacional de arquitetos para preservação de monumentos, em que Giovannoni teve destacado papel.

No entanto, o tecido urbano e a “arquitetura menor” são ainda considerados mais como “moldura” para os grandes monumentos, do que como monumentos em si, com valor histórico ou estético próprios, seja individualmente, seja em conjunto. Sua real valorização e o entendimento que poderiam ser portadores de valores memorial, documental e mesmo artístico, demoraria ainda algumas décadas para se firmar, como esclarece Renato Bonelli (1983, p. 349, tradução nossa):

Desde o último decênio dos Oitocentos, esse processo se desenvolve de modo lento e descontínuo, e a atenção dos estudos arquitetônicos passa gradualmente dos monumentos principais ao seu ambiente (entendido como pano de fundo), aos monumentos menos importantes, aos edifícios pequenos e modestos, depois aos complexos edifícios mais singulares e aos núcleos históricos melhor caracterizados, até compreender a cidade antiga inteira. [...] Em consequência, a restauração, como operação crítica direcionada ao entendimento e à conservação, aplica e abrange, no próprio campo, todo o ambiente urbano e toda a cidade antiga, transformando-se em “restauração urbanística”.

De fato, se na *Carta de Atenas* ainda não se tinha muita clareza, no tocante ao papel que o tecido urbano exercia como bem cultural, com a *Carta de Veneza* tal afirmação passa a ser categórica:

¹¹ No entanto, pode-se objetar que também as outras artes têm seu valor utilitário, ainda que não tão imediatamente reconhecível, como no caso da arquitetura. Para esse ponto, remete-se ao comentário de CORDARO (1986, 66, tradução nossa), o qual afirma: “o valor simbólico, devocional, decorativo é também uma função de uso”.

A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural (CARTAS PATRIMONIAIS, 2000, p. 92).

Em um processo de conformação e consolidação de um campo autônomo de conhecimento, a *Carta de Veneza* retoma e aprofunda os postulados da *Carta de Atenas*, de modo a “dotá-los de um alcance maior em um novo documento” (CARTAS PATRIMONIAIS, 2000, p. 92). Dessa forma, ressalta-se que, a despeito de haver mais de 30 anos decorridos entre a primeira e a segunda reunião de arquitetos e técnicos de monumentos históricos, a restauração – aqui entendida como campo disciplinar – não “saltou” de um momento para o outro, mas passou por anos de discussão e amadurecimento. Ao contrário do que podem alguns supor, não houve um período de “silêncio” de três décadas, no qual a restauração se “cala”, mas um processo contínuo de reflexão, que se debruça e dirige-se “para problemas cada vez mais complexos e diversificados” (CARTAS PATRIMONIAIS, 2000, p. 92), fruto da ampliação do que se considera o patrimônio a ser preservado para as gerações futuras.

Ao considerar-se que um determinado conjunto arquitetônico ou parte do tecido urbano ou mesmo cidades inteiras pudessem ser portadores de um certo valor intrínseco – seja histórico, como simples testemunho da operosidade humana, seja artístico, como exemplo daqueles especiais produtos do fazer humano a que Brandi se refere –, a área da restauração adquire uma complexidade sempre crescente, o que reclama instrumentos de tutela e salvaguarda igualmente mais amplos.

Essa complexidade determinou um debate particularmente vivo e estimulante, cujos termos, porém, são tão delicados e controversos quanto a noção mesma de restauro [...] De fato, agora torna-se muito problemático especificar a natureza e o âmbito do restauro, e é, da mesma forma, difícil defini-lo de maneira unívoca [...] (MIARELLI MARIANI, 1993, p. 9, tradução nossa).

No entanto, o restauro urbanístico, assim como o restauro arquitetônico, não significa um novo método operacional, mas é consequência de uma ampliação de escala que advém do próprio juízo crítico, que habilita o restaurador a delimitar os valores presentes, seja no monumento individual (isto é, obra de arte como expressão de uma linguagem), seja nos conjuntos urbanos (testemunho do fazer humano em um determinado espaço e tempo). A partir dessa primeira operação de reconhecimento dos valores em causa, passa-se às ações subsequentes por ela condicionadas. Portanto, “as atividades próprias do Restauro territorial consistem em determinar os modos idôneos para garantir a conservação dos valores identificados no ambiente, com vistas à sua transmissão ao futuro” (MIARELLI MARIANI, 1993, p. 16, tradução nossa).

Ressalta-se aqui que se trata de uma ampliação conceitual e não de uma completa transformação no conceito de patrimônio; desse modo, deve-se frisar que todos os postulados e indicações metodológicas de intervenção para os

monumentos arquitetônicos e para o tecido urbano derivam daquilo que se disse em relação aos monumentos em geral, isto é, seguindo um mesmo desenvolvimento teórico-metodológico e não como campo de pesquisas à parte desse. Assim, a restauração do território não pode seguir critérios distintos daqueles já postos pela restauração de monumentos, dado que a ação de restauro (independentemente de qual tipo de bem cultural se trate) tem sua razão e sua legitimidade a partir do reconhecimento que a obra é portadora de um valor. Dessa forma, não se pode pensar a intervenção senão baseada em um juízo crítico,

[...] isto é, sobre uma definição objetiva que compreenda o valor essencial da preexistência, vale dizer, que proceda ao seu reconhecimento, através de critérios e medidas internas à própria obra. [...] Um método, portanto, que é, com toda evidência, característico do Restauro de Monumentos (MIARELLI MARIANI, 1993, p. 16, tradução nossa).

Essa noção de restauro do território é defendida também por Pier Luigi Cervellati (1991, p. 92, tradução nossa), o qual afirma: *“as finalidades e os critérios para pôr em ato o restauro urbano e territorial não diferem daquelas individuadas e aperfeiçoadas para os edifícios monumentais e obras de arte.”*

Gaetano Miarelli Mariani (1993, p. 42) propõe um olhar sobre a cidade como um todo, como grande organismo histórico, carregado de diferentes temporalidades, para uma melhor compreensão do centro histórico. Reconhece, entretanto, que nem tudo o que existe, ainda que localizado em áreas históricas, deve ser conservado, o que coloca duas possibilidades de intervenção sobre uma preexistência: uma conservativa e outra não conservativa. Novamente, o que guiará a escolha sobre a forma mais adequada de intervir é o juízo crítico: se o objeto é portador de valor histórico ou ambiental, deve-se excluir de antemão qualquer intervenção que não siga os pressupostos do restauro, visando transmitir esses valores ao futuro (MIARELLI MARIANI, 1993, p. 55-56).

Diante da crescente complexidade para se estabelecer, de maneira objetiva, critérios de seleção e intervenção no campo dos monumentos, seja de um edifício isolado, seja de grandes manchas urbanas, parece oportuno recordar as recomendações de Giulio Carlo Argan (1993, p. 88):

Ao critério da seleção de acordo com a qualidade, que dissolvia os tecidos históricos, sucedeu o critério, com certeza mais rigoroso, da catalogação integral, à qual deveria corresponder, no plano pragmático, o da conservação integral. Entretanto, a conservação integral é objetivamente impossível. Não se pode pretender que o ambiente da vida contemporânea permaneça idêntico ao do passado (além do mais, de que passado?), nem tampouco que se bloqueie o processo natural de envelhecimento e desagregação das coisas. Por isso, a determinação das relações complexas entre o antigo e o moderno deve basear-se em metodologias críticas claras, ainda que não necessariamente idênticas. A proteção dos patrimônios culturais deve certamente ser conservacionista, mas não conservadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até aqui, procurou-se evidenciar que a restauração, como campo disciplinar, está em constante amadurecimento e reflexão, não se tratando de um percurso de desenvolvimento ou evolução com sentido linear ou teleológico, mas de um processo histórico complexo, em que diversas ideias convivem, algumas confluentes, outras contrastantes (PHILIPPOT, 1998, p. 101).

Apesar dessa diversidade de abordagens possíveis, não se pode desconsiderar todo o conhecimento acumulado ao longo de pelo menos dois séculos de história do restauro, ignorando transformações e revisões da matéria, seja do ponto de vista prático, seja teórico. Não se pretende defender, aqui, a adoção cega a uma ou outra corrente teórica da restauração, mas ressaltar a importância capital que o conhecimento e a reflexão sobre tais teorias têm, para aqueles que se dispõem a intervir sobre os monumentos do passado, tendo em vista a responsabilidade social que tal atividade comporta. Aceitando, como inerente à noção ocidental de monumento, o fato que cada obra é única e insubstituível em sua conformação e devir no tempo, não se pode agir nesse campo de modo descuidado ou irresponsável. Qualquer perda, nessa área, significa uma perda irrecuperável, e qualquer substituição só pode ser feita por meio de uma falsificação, dado que é impossível retroceder no tempo. De onde advém a exigência de agir sempre com prudência e respeito à realidade material da obra a ser restaurada, garantindo meios técnicos idôneos e compatíveis com essa materialidade, em modo claramente distinguível e reversível, não sendo admitidas, senão à custa de severos danos à obra que se pretende conservar, aplicações automáticas de fórmulas prontas, como se o restauro fosse ação de natureza unicamente técnica, e não primeiramente um problema de natureza histórica-crítica a ser resolvido.

A propósito da relação entre conhecimento técnico e princípios teóricos, Giovanni Carbonara (apud LUMIA, 2003, p. 43, tradução nossa) acena ser

[...] muito curioso que duas escolas de pensamento radicalmente diversas, como aquela, milanesa, da 'pura-conservação' ou 'conservação-integral', e outra da 'manutenção-repristinção', movam-se ambas de uma comum exigência de estudo direto e autóptico da obra, para depois divergir em seus êxitos: em um caso, em direção à conservação, corroborada justamente pelo conhecimento de cada traço, transformação ou estratificação; no outro, para inclinar aquele mesmo conhecimento em direção à reprodução e à simulação arquitetônica. É interessante tal inesperada bifurcação, porque demonstra que o nó conceitual não está no conhecimento ou em suas modalidades, mas no uso que dele se faz, portanto, na mediação teórica, que abre a uma estrada ou a outra, ou talvez a uma outra ainda, aquela que nós chamamos "crítico-conservativa".

Apesar da diversidade de meios, e mesmo da pluralidade de formulações apresentadas por cada uma das vertentes da contemporânea Teoria da Restauração, em quaisquer desses endereços teóricos preconiza-se um respeito absoluto à matéria antiga, reconhecida como documento de incontestável valor histórico. Valor histórico-artístico e autenticidade material a serem tutelados de forma idônea para as gerações futuras, por meio de conhecimentos aprofundados

e meios técnicos adequados, que são o fundamento do restauro e, diante disso, o estudo aprofundado de seus referenciais teóricos não podem deixar de figurar como um dos pilares de sustentação da prática profissional, senão à custa de perdas culturais incomensuráveis.

Independentemente da variedade cultural do patrimônio mundial e da natureza específica presente na cultura material de cada nação, incluindo-se aí o Brasil, o conhecimento e a aplicação de princípios sólidos de ação no campo do restauro, internacionalmente reconhecidos e ratificados nas convenções internacionais, a exemplo da Convenção do Patrimônio Mundial (Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage – Unesco 1972), são fundamentais para o êxito nas ações de salvaguarda e conservação dos bens culturais, em qualquer contexto.

O aparato teórico oferecido pelas teorias do restauro, principalmente aquelas desenvolvidas nas últimas décadas, se reinterpretado criticamente à realidade brasileira, traz o referencial conceitual e metodológico fundamental para as ações que visem à tutela e transmissão dos bens culturais às gerações futuras, e que, de fato, preservem os aspectos formais, históricos, memoriais e simbólicos dos quais esses bens são portadores.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BONELLI, Renato. Verbete: Il restauro architettonico, In: *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Novara, Istituto Geografico de Agostini, 4. ed., 1983. p. 344-351.
- _____. *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*. Roma: Bonsignori Editore, 1995.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro*. Napoli: Liguori, 1997.
- _____. Brandi e a restauração arquitetônica hoje, In: *Desígnio – Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, São Paulo, n. 6, p. 35-47, nov. 2007.
- _____. Il restauro critico, In: BOSCARINO, Salvatore; CARBONARA, Giovanni; PASTOR, Valeriano; PIRAZZOLI, Nullo. *Il progetto di restauro: interpretazione critica del testo architettonico*. Trento: Comitato Giuseppe Gerola, 1988. p. 27-37.
- _____. *La reintegrazione dell'immagine*. Roma: Bulzoni, 1976.
- CARTAS PATRIMONIAIS. Rio de Janeiro: IPHAN, 2. ed., 2000.
- CASIELLO, Stella (a cura di). *Verso una storia del restauro*. Dall'età classica al primo Ottocento. Firenze: Alinea, 2008.
- CERVELLATI, Pier Luigi. *La città bella*. Il recupero dell'ambiente urbano. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 1991.
- CORDARO, Michele. Metodologia del restauro e progetto architettonico, In: *Bollettino d'Arte*, Roma, v. 71, supp.1, p. 65-68, genn/apr, 1986.
- _____. Restauro e tutela: scritti scelti (1969-1999), In: *Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli*, n. 8, 2000.
- DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo. *Sul restauro dei monumenti architettonici: concetti, operatività, didattica*. Roma: Bonsignore Editore, 1995.
- DE FUSCO, Renato. *Dov'era ma non com'era*. Il patrimonio architettonico e l'occupazione. Firenze: Alinea, 1999.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. *Restauro: punto e da capo*. Frammenti per una (impossibile) teoria. Milano: Franco Angeli, 7. ed., 2005.

- GIOVANNONI, Gustavo. *L'urbanisme face aux villes anciennes*. Paris: Seuil, 1998.
- KANTER, Laurence. The Reception and Non-Reception of Cesare Brandi in America, In: *Future Anterior*, Minneapolis, v. 4, n.1, p. 30-43, Summer, 2007.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo*. Reflexões sobre a sua preservação. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. p. 179-182.
- _____. Quatremère de Quincy e os verbetes *Restauração, Restaurar, Restituição e Ruína*, In: *Rotunda*, Campinas, n. 2, p. 100-117, ago. 2003.
- _____. Restauração hoje: método, projeto e criatividade, In: *Designio – Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, São Paulo, n. 6, p. 19-34, nov. 2007.
- LA REGINA, Francesco. Architettura e “coscienza del passato”. Appunti per una ricerca sulle origini e sul significato del restauro moderno: l'antichità classica, In: CASIELLO, Stella (a cura di). *Restauro dalla teoria alla prassi*. Napoli: Electa Napoli, 2000. p. 28-30.
- LUMIA, Chiara. *A proposito del restauro e della conservazione*. Roma: Gangemi Editore, 2003.
- MARAMOTTI, Anna Lucia. Rapporto fra le teorie del restauro critico e le estetiche neo-idealiste, In: *Restauro*. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi, v. 14, n. 80, p. 36-64, 1985.
- MARCONI, Paolo. Conoscenza storica e progetto, In: *Bollettino d'Arte*, Roma, v. 71, supp.1, p. 59-63, genn/apr, 1986.
- MIARELLI MARIANI, Gaetano. *Centri storici*. Note sul tema. Roma: Bonsignori Editore, 1993.
- PHILIPPOT, Paul. *Saggi sul restauro e dintorni*. Antologia. Roma: Bonsignori Editore, 1998.
- TORSELLO, B. Paolo. *Restauro architettonico*. Padri, teorie, immagini. Milano: Franco Angeli, 7. ed., 2001.
- TORSELLO, B. Paolo; et alii. *Che cos'è il restauro?*. Venezia: Marsilio, 2005.

Nota do Autora

Este artigo faz parte das pesquisas para elaboração da tese de doutorado intitulada *Restauração: diálogos entre teoria e prática no Brasil nas experiências do IPHAN*, defendida em 2010 na FAUUSP, sob orientação da Profa. Dra. Beatriz Mugayar Kühl, com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Nota do Editor

Data de submissão: abril 2011

Aprovação: dezembro 2011

Claudia dos Reis e Cunha

Professora na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (FAUeD-UFU). Arquiteta e especialista em História e Cultura pela Universidade Metodista de Piracicaba, mestre e doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), com estágio de pesquisas na Università degli Studi di Roma “La Sapienza”.

Av. Cesar Finotti, 305, ap. 201. Jd. Finotti

38408-138 – Uberlândia-MG, Brasil

(34) 3237-2399/9221-7377

claudiareis@faued.ufu.br