

Mirandulina Maria
Moreira Azevedo

V

ALOR DE ANTIGUIDADE,
CONSERVAÇÃO e RESTAURO

RESUMO

A teoria e a prática da conservação de monumentos de Alois Riegl (1858-1905) está articulada ao valor de antiguidade, noção fundamental da obra *Culto moderno dos monumentos* (1903). A discussão promovida pelo autor suscita, até hoje, o interesse dos especialistas em preservação de bens culturais, seja no *locus* de sua concepção – a conservação –, seja no terreno da teoria e prática de restauro.

A leitura de alguns registros conhecidos de Riegl, em que o autor, diante dos problemas relacionados à prática da conservação de bens culturais, elabora opiniões profissionais com acurado rigor conceitual, levou-nos a identificar uma afinidade maior com a abordagem de problemas de restauro. É nosso objetivo, neste artigo, expor esta aproximação, tendo por linha mestra o valor de antiguidade.

PALAVRAS-CHAVE

Monumentos (Conservação), valor de antiguidade, conservação, restauro, teoria do restauro, problemas de restauro, *Stimmung*.

VALOR DE ANTIGÜEDAD,
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RESUMEN

La teoría y la práctica de la conservación de monumentos de Alois Riegl (1858-1905) está relacionada al valor de antigüedad, punto fundamental de *El culto moderno a los monumentos* (1903). La discusión propuesta por el autor suscita, hasta los días de hoy, el interés de los especialistas en preservación de bienes culturales, tanto en el espacio de su concepción - la conservación -, como en el terreno de la teoría y la práctica de la restauración.

La lectura de algunos registros conocidos de Riegl, en los que el autor, frente a los problemas relacionados a la práctica de la conservación de bienes culturales, elabora opiniones profesionales con un acurado rigor conceptual, nos hizo identificar una mayor afinidad con la forma de hacer frente a problemas de restauración. Nuestro objetivo con este artículo es exponer esta aproximación, tomando como línea conductora el valor de antigüedad.

PALABRAS CLAVE

Valor de antigüedad, conservación, restauración, teoría de la restauración, problemas de restauración, *Stimmung*.

AGE-VALUE, CONSERVATION, AND
RESTORATION

ABSTRACT

Alois Riegl's (1858-1905) theory and practice of conservation of monuments are associated with age-value, a fundamental concept in *The modern cult of monuments* (1903). To this day, the discussion promoted by Riegl piques the interest of experts in the preservation of cultural heritage, both in the fields of conservation and in the theory and practice of restoration. By reading some well-known Riegl records, in which that author, facing the problems related to the conservation of cultural values, writes professional opinion with accurate conceptual rigor, we feel greater affinity with his approach to restoration problems. This article investigates this approach based on the concept of the age-value.

KEY WORDS

Age-value, conservation, restoration, restoration theory, restoration problems, Stimmung.

Si sente dire che i restauratori sono una grande famiglia internazionale, per la quale non esitano frontiere. Sarebbe bene e di grande vantaggio per i monumenti se una tale stretta parentela potesse veramente venire realizzata. Deve però trovare anzitutto realizzazione la premessa che i membri di questa famiglia possano comprendersi almeno nelle parole più importanti di uso comune, per poter eliminare anticipatamente ogni malinteso.

Walter Frodl, *Concetti, valori di monumento e loro influsso sul restauro* (apud SCARROCCHIA, 2006).

INTRODUÇÃO

A teoria e a prática da conservação de monumentos de Alois Riegl (1858-1905) está articulada ao valor de antiguidade, noção fundamental da obra *Culto moderno dos monumentos*¹. A discussão promovida pelo autor suscita, até hoje, o interesse dos especialistas em preservação de bens culturais, seja no *locus* de sua concepção – a conservação –, seja no terreno da teoria e prática de restauro.

A *teoria do restauro no século 20: de Riegl a Brandi*², tema de encontro internacional em 2003, explicitava a importância decisiva dos dois autores, a ponto de considerá-los início e fim da teoria de restauro de uma época, e, de certo modo, implicitamente aproximava conservação, aporte de Riegl, e restauro, via privilegiada de Brandi.³

Riegl viveu as últimas décadas do século 19, e ainda se encontrava no espírito do tardo romantismo e do historicismo (JOKILEHTO, 2006, p. 51). Em classificações utilizadas na história do restauro, especialmente na apresentada por G. Carbonara, Riegl faz jus ao restauro filológico do fim do século 19, ao lado de Camilo Boito (1836-1914). Trata-se da primeira doutrina moderna de restauro, e nela convergem, de modo equilibrado, tendências diversas, sejam restauro e antirrestauro, ou ainda restauro e conservação, dando corpo a uma teoria intermediária e possibilitando dar um passo adiante. (CARBONARA, 1997, p. 201)

Aspectos então consagrados da teoria e prática de restauração da época foram considerados excessivos. Em linhas gerais, a máxima “*da volta ao estado completo que pode jamais ter existido*” de Viollet-le-Duc era a antítese da máxima de Ruskin, “*do restauro como falsificação da coisa restaurada*”, e, pelo que se sabe, as operações “*de volta ao como era*” tornavam-se, ao mesmo tempo, dominantes e controversas. Neste momento, surgia a figura de Camilo Boito:

Como restaurador e teórico, tem um lugar consagrado pela historiografia da restauração, sendo a ele reservada uma posição moderada e intermediária entre Viollet-le-Duc, cujos preceitos seguiu durante certo tempo, e Ruskin, sintetizando e elaborando princípios que se encontravam na base da teoria contemporânea da restauração. (KÜHL, 2002, p. 9)

Não se tratava mais de optar por conservação ou restauro, mas de compreender que, na maioria dos casos, para conservar, é preciso restaurar, e para restaurar, é necessário que se conserve ao máximo o velho aspecto do monumento; e, principalmente, digno de nota é que se evidencie a diferença entre o novo e o antigo. Superando antigos limites, Boito atingia um novo patamar, certamente aproveitando-se da experiência acumulada em sua própria prática como restaurador, e de outras experiências anteriores em solo italiano⁴.

1º É necessário fazer o impossível, é necessário fazer milagres para conservar no monumento o seu velho aspecto artístico e pitoresco; 2º É necessário que os complementos, se indispensáveis, e as adições, se não podem ser evitadas, demonstrem não ser obras antigas, mas obras de hoje. (BOITO, 2002, p. 61-62)

Na Europa, com a contribuição das diversas visões, antagônicas inclusive, e a prática continuada da atividade de restauração, o tratamento dado aos monumentos havia de fato mudado⁵. É nesse contexto que a contribuição original de Riegl insere-se na história já iniciada na Áustria⁶.

A teoria e a práxis de conservação de Riegl desenvolveu-se a partir de um lúcido diagnóstico acerca da condição da humanidade diante do legado do passado. Seria preciso ajustar, às novas condições de vida, uma correspondente compreensão de como lidar com as heranças e a problemática de sua transmissão ao futuro. Para ele, o fundamento de toda ação voltada para a proteção dos bens deveria ser conduzido por uma reflexão relacionada a valores⁷.

No polo da memória, Riegl expõe em sequência: valor de antiguidade, valor histórico e valor de rememoração intencional; no polo da contemporaneidade apresenta o valor de uso e o valor artístico. O valor histórico já fazia parte da disciplina da Preservação desde seus primórdios; o valor de rememoração intencional fez parte da própria conformação da sociedade; o valor artístico é extremamente mutável, pois acompanha as mudanças de gosto; o valor de antiguidade foi o último dos valores a surgir, e sintetiza de maneira ampla o avanço conceitual da disciplina da Preservação. (AZEVEDO, 2010-2011, p. 25)

Entende-se que o valor de antiguidade não somente reuniu aspectos de natureza estratégica na dinâmica do conjunto de valores proposta por Riegl, como proporcionou ainda considerável avanço conceitual para a disciplina da Preservação, e esta não poderia prescindir das reflexões já realizadas e incorporadas aos seus fundamentos teóricos por esta noção que, de um modo ou de outro, repercute no debate atual.⁸

Em relação às três tendências teóricas atuais - conservação integral, ou pura conservação; vertente crítico-conservativa, também chamada intermediária ou central; e manutenção-repristinção ou hipermanutenção (KÜHL, 2009, p. 81 e 86) -, Riegl seria um precursor da vertente da pura conservação (CARBONARA, 1997, p. 226).

A despeito de classificações e divergências, não se pode deixar de admitir e lembrar sempre: Riegl, por sua vez, lançou bases para superar a oposição entre conservação e restauro e alicerçar uma preservação

responsável, preferencialmente conservativa, que assumiria características de campo disciplinar autônomo. (KÜHL, 2009, p. 83)

A aproximação entre conservação e restauro, levada a cabo por Riegl, apresenta suas pistas, de modo mais evidente, em momentos em que o autor é levado a opinar profissionalmente. Do conjunto de escritos em que o autor reflete sobre problemas de restauro, julgou-se mais apropriado o exame de *Sul problema del restauro delle pitture parietali*, procurando ressaltar, se não de modo acabado, como disse Walter Frodl, “as palavras mais importantes de uso comum”, pelo menos identificando convergências entre conservação e restauro, objetivo central deste texto. E, como já adiantamos, desejamos expor esta aproximação tendo por linha mestra o valor de antiguidade.

VALOR DE ANTIGUIDADE E *STIMMUNG*

É certo que o valor de antiguidade aparece de forma acabada na obra *Culto moderno dos monumentos*. Contudo é fato que, mesmo antes, aspectos relacionados a esse valor surgiam em meio às suas reflexões sobre arte. O artigo *La Stimmung come contenuto dell'arte moderna*⁹ (*Die Stimmung als inhalt der modern kunst*) abre esse precedente.

É da perspectiva da *Stimmung* que se desenvolve e se atinge o “*Alterswert*”, “*il valor di antico*” (SCARROCCHIA, 2006, p. 253), ou “*valor de antiguidade*”, em português. Em outras palavras, a noção de *Stimmung* favorece a compreensão do valor de antiguidade. Seguindo as pistas fornecidas pelo autor, é possível apontar aspectos importantes desse vínculo:

1. O conceito de *Stimmung*¹⁰ sinaliza uma peculiar transformação do homem moderno¹¹. O autor inicia o artigo com uma digressão sobre o contexto ideal para esta experiência: a de um observador do alto de uma montanha. Para Riegl, “o alto da montanha favorece a contemplação solitária que a alma do homem moderno, consciente ou inconscientemente, deseja” (RIEGL, 2003, p. 136).

Entre digressões e assertivas, Riegl estabelece um paralelo entre a sensibilidade do homem em relação à natureza, que, numa perspectiva evolutiva, conduziria à apreciação de situações de busca de equilíbrio e harmonia, com o cultivo dessa referida situação, por meio da arte.

Riegl explica que a busca da *Stimmung* no campo da arte transformou-se, ao longo do tempo: da beleza da proporção e linhas, da antiguidade clássica, da solenidade espiritual, na arte cristã medieval, à procura pela observação estrita do princípio da casualidade, que é o núcleo da estética moderna das artes visuais, as diferenças são evidentes. A título de exemplo, citando artistas de sua época, como Max Liebermann e Storm van's Gravesande, destaca que esses pintores reproduzem em contorno e movimento, luz e cor, um fragmento de seu ambiente, com toda a aleatoriedade opticamente perceptível na realidade. Em outras palavras, referia-se às técnicas do Impressionismo, de não realizar contornos simples e fixos nas figuras, ao contrário, realizá-los múltiplos e quase móveis (RIEGL, 2003, 140).

Deve-se ressaltar que o autor apresenta a busca da *Stimmung* sob dois aspectos. Primeiro, como uma necessidade recorrente na história da humanidade;

segundo, a *Stimmung* varia de acordo com a época. O texto sugere que a cultura artística moderna como um todo, tendo, como melhor exemplo, as experiências dos impressionistas, apresentava, ao mesmo tempo, uma nova maneira de representar e uma nova maneira de ver, de abordar qualidades físicas dos objetos, com a qual, por fim, atingia-se uma correspondente expressão da *Stimmung* da época.

2. Riegl entende o valor de antiguidade como resultado do amadurecimento da sociedade em relação à compreensão dos valores monumentais. Não por acaso, a primeira parte de *Culto moderno dos monumentos* intitula-se “Os valores monumentais e sua evolução histórica”. É própria da estética do valor de antiguidade, a ênfase na “imperfeição das obras, na falta de integridade das linhas, e na tendência à dissolução de suas formas e cores” (RIEGL, 1984, p. 64). São estas características que testemunham a passagem do tempo na obra. O valor de antiguidade se manifesta imediatamente à percepção óptica mais superficial, e se endereça diretamente à sensibilidade (RIEGL, 1984, p. 71).

3. A partir da publicação de *Culto dos monumentos* (1903), já em seus dois últimos anos de vida, o valor de antiguidade irá comparecer na argumentação de Riegl em diversas ocasiões, em parte antecedido pelo termo *Stimmung*. No confronto com situações diversas, em que bens culturais como pinturas, esculturas ou obras de Arquitetura demandavam práticas concretas de intervenção, levou em consideração os interesses, muitas vezes antagônicos, dos diversos agentes mobilizadores da preservação, seus valores e expectativas. Estabeleceu, como critério de orientação para as medidas de conservação e restauro, o valor de antigo, perceptível nas obras não apenas pelos aspectos do desgaste e perda de formas e materiais, coincidentes com a *Stimmung* da época em que ocorre a valorização do bem, mas também com a identificação, pelo observador, da qualidade da *Stimmung* do momento original da obra.

RIEGL E OS PROBLEMAS DE RESTAURO

Os escritos de Riegl¹² relacionados às demandas do cargo de presidente da Comissão Central para estudo e proteção dos monumentos (1902) poderiam ser classificados em: 1. reflexões teóricas sobre restauro; 2. situações reais tratadas de forma hipotética¹³; 3. casos consumados de restauro, em que novas intervenções foram solicitadas, sobre os quais emitia opinião profissional¹⁴.

Em *Sul problema del restauro delle pitture parietali*, apresentava reflexões teóricas sobre restauro. Riegl diagnosticava a situação da época, trazendo à luz o debate em seus diversos aspectos: desde a perspectiva dos valores a que cada grupo de interesse estava vinculado, até problemas específicos do tratamento das superfícies, como a questão das lacunas, da pátina, dos complementos e da integração da imagem.

A abordagem de Riegl, por seu cunho didático, favorece muito a compreensão do assunto, de tal sorte que vale retomar a sequência da argumentação do autor, em que expõe:

a) A retomada do gosto por pinturas parietais no século 19, e a identificação de interesses diversos, divididos entre historiadores e artistas (estes, divididos em dois grupos).

b) O entendimento de que seria impossível reconstituir o aspecto original da obra.

c) A compreensão de como seria o tratamento dado à obra pelo restauro, de acordo com os interesses de cada grupo, isto é, como cada grupo entende os problemas de restauro, de seu ponto de vista particular.

d) A identificação da tendência da época, de “*conservação, não restauro*”, máxima de G. Dehio, e a gradativa elucidação dos limites dos procedimentos de restauro e conservação; as dificuldades entre resultados de restauro e as diferentes expectativas dos grupos de interesse envolvidos no debate.

e) Apresentação dos principais problemas de restauro:

- A integração e a conservação, avaliadas a partir do critério do valor de *Stimmung*;
- A questão da transferência de obras;
- Os procedimentos de conservação;
- Os procedimentos de integração: os acréscimos, a questão da imitação do antigo, a mínima intervenção, a necessidade de conhecimento de técnicas antigas de produção artística, renúncia a impulsos criativos e a necessidade de projetos de restauro, a questão da distinguibilidade e o tratamento das lacunas.

f) Os encaminhamentos burocráticos e procedimentos técnicos necessários à melhoria do tratamento dado aos bens, ressaltando a necessidade de projeto de restauro, aprovado por comissão, bem como o controle da execução do projeto de restauro, pelos órgãos voltados à preservação cultural, por meio de funcionário habilitado.

A RETOMADA DO GOSTO

O problema foi posto em marcha com a retomada do gosto por pinturas parietais, no século 19¹⁵. Ao identificar três grupos de apreciadores desse tipo de arte, com interesses próprios, Riegl explicava suas respectivas prioridades: aos historiadores, a pintura parietal interessava enquanto fonte histórica; artistas e leigos eram atraídos por interesse artístico; este grupo apreciava a idade da obra porque, de um ponto de vista moderno, possuía um grande valor de *Stimmung*. E estavam divididos em duas categorias: os que permaneciam indiferentes à especificidade do motivo com suas próprias cores e formas, e aqueles que apreciavam igualmente o valor de *Stimmung*, mas se interessavam também pelo motivo. Os três grupos gostariam de ver os problemas do restauro segundo o seu ponto de vista particular.

O PROBLEMA DA RECONSTITUIÇÃO

A prática do restauro, no século 19, era baseada no pressuposto de que era possível restabelecer o aspecto original da pintura parietal antiga, pois, para as exigências da época, uma simples aproximação de contornos e cores era satisfatória. Hoje sabemos que essa hipótese era ilusória (RIEGL, 2003, p. 251).

Com o reconhecimento de que seria impossível reconstituir o aspecto original, posições foram tomadas. Os historiadores e artistas dos últimos anos do

século 19 manifestaram-se contra o restauro por motivos diferentes. Os primeiros porque perderiam a obra enquanto fonte histórica; os segundos, porque, por amor ao efeito de *Stimmung*, não poderiam ver comprometida a consistência antiga por meio do restauro; e o terceiro grupo de artistas e apreciadores das artes entendia o restauro como o mal menor (RIEGL, 2003, p. 252).

Assim, a necessidade moderna de tratamento das pinturas parietais apresentava três modos distintos de abordagem, conforme grupos específicos: historiadores, artistas de novas tendências radicais e conservadores (RIEGL, 2003, p. 252).

AS ABORDAGENS EM RESTAURO

Para os radicais, não há necessidade de ação sobre a obra, as lacunas entre os contornos e o desgaste das cores proporcionam maior valor de *Stimmung*. Voltados para a situação original¹⁶, os historiadores consideram a lacuna um motivo de desequilíbrio e desordem e, por isso, desejam eliminá-la com o restauro, por meio da integração (RIEGL, 2003, p. 253).

Os conservadores, principalmente os representantes mais influentes deste grupo, os administradores eclesiásticos de edifícios de culto católico, posicionam-se dentro dos limites das finalidades da arte religiosa. Riegl explica bem a questão em seus aspectos distintos: se, de um lado, a arte cristã evolui no tempo – pois a natureza formal da arte medieval é diferente da arte barroca –, por outro lado, assim entendem as autoridades eclesiásticas, é preciso que a imagem vista pelos fiéis (independente das perdas ocorridas no tempo) apresente com nitidez as figuras, para que a mensagem religiosa se realize com clareza (RIEGL, 2003, p. 253).

Riegl reconhece a impossibilidade de conciliar as diferenças dos três tipos de grupos interessados (artistas, historiadores da arte, apreciadores de arte); em comum, concordam que os monumentos não devem ser submetidos à destruição, e que precisam ser conservados para o futuro (RIEGL, 2003, p. 253).

A TENDÊNCIA DA ÉPOCA

A questão tornava-se cada vez mais complexa, e, ao citar o que se identificava como as palavras de ordem da época – “*conservação, não restauro*”¹⁷ –, Riegl compreendia bem as dificuldades em curso, reconhecendo que medidas de conservação muito simples, como a limpeza das superfícies e a liberação das adições, fossem também agressões feitas pelo homem ao que tem se desenvolvido ao longo do tempo¹⁸. Os radicais (aqueles que não admitem alterações na obra) quebram seus princípios, quando consideram correto que fissuras sejam fechadas, e que sejam consolidadas partes que ameaçam cair (RIEGL, 2003, p. 254).

Tais medidas, assumidas como necessárias, não são suficientes para conservar bens que tenham problemas de decomposição química e mecânica. Riegl sugere, para estes casos, a utilização de uma cobertura, como o verniz da tinta a óleo. Uma tal medida não é fácil de ser aceita, uma vez que não atende às necessidades da *Stimmung* da época (visão dos radicais), embora se faça no

interesse das gerações futuras. Neste caso – do uso da camada protetora -, coincidem os interesses do historiador da arte, de “*preservar a fonte histórica*”, e os do conservador (RIEGL, 2003, p. 255).

Para os conservadores, se a pintura está preservada em forma e cor, consideram somente a aplicação de medidas de conservação; mas, se há lacunas, exigem que se façam complementos, até que se atinja o estado original do conjunto. Neste ponto, entram em conflito com radicais e historiadores da arte; estes, como os conservadores, procuram entender o motivo original por meio de complemento, mas não de maneira a torná-lo visível (o complemento) no original, e sim realizando-o em uma cópia, que é então preservada como fonte (RIEGL, 2003, p. 255).

Para tratar deste conflito e levar em consideração de modo o mais equilibrado possível todas as exigências, recomendam-se os seguintes tipos de procedimentos: a execução de cópias por sobreposição, uma vez realizadas as adições, deixar o original intacto; a restituição da cópia com os complementos ao local de culto e, em paralelo, promover a custódia do original, para estudo dos historiadores da arte e apreciação do efeito de *Stimmung* por parte dos radicais (RIEGL, 2003, p. 256).

Ainda assim, Riegl reconhece que tais medidas “*parecem não ter agradado de fato a nenhum dos interessados*” (RIEGL, 2003, p. 256) e se pergunta de que maneira seria possível superar o abismo existente entre as três partes interessadas.

A dificuldade pode ser reduzida, considerando que o historiador da arte ocupa uma posição mediana em relação às duas outras partes. Com os conservadores, há o entendimento de que a obra de arte só possui valor completo se pode ser ripristinada a partir do original; com os radicais, compartilha a ideia de que a obra original deve ser conservada intacta. A diferença entre radicais e conservadores é inconciliável e, neste caso, seria útil uma distinção das recíprocas esferas de interesse (RIEGL, 2003, p. 256).

Quando se trata de lugares que ainda servem ao exercício da função religiosa e não podem ser ignoradas as leis fundamentais da arte eclesiástica, neste caso não há necessidade de negar a exigência explícita da autoridade religiosa de uma integração da pintura parietal aí localizada. (RIEGL, 2003, p. 256)

No caso da pintura em lugares de propriedade pública (estatal, regional, comunal) ou ainda eclesiástica, mas só em ocasiões excepcionais usada para celebração do ofício religioso, devem ser deixadas sem integração e submetidas somente às regras de proteção da conservação. (RIEGL, 2003, p. 257)

AS PINTURAS PARIETAIS E O VALOR DE *Stimmung*

Ainda nessa perspectiva, Riegl destaca situações de pinturas parietais de maior importância, e das que possuam grande efeito de *Stimmung*. No primeiro caso, para evitar a necessidade de integração das autoridades religiosas, o Estado

se responsabilizaria pelo edifício em questão, com o devido ressarcimento das autoridades eclesiásticas. No segundo caso, indica que se poderia realizar uma mudança do original para uma coleção pública, por meio do recorte da pintura com a correspondente camada de argamassa e sua transferência para uma tela¹⁹, quando a obra valer os custos deste tipo de operação²⁰. “É necessário estabelecer critérios de orientação para duas possibilidades. 1. Para casos mais simples, em que pinturas murais necessitem de conservação. 2. Para casos mais complicados que demandem procedimentos de integração” (RIEGL, 2003, p. 257).

OS CRITÉRIOS DA CONSERVAÇÃO

Os critérios são predominantemente de conservação, mas também estão de acordo com os interesses dos radicais. 1. Limpeza com componentes não abrasivos; 2. Preenchimento de fissuras; no caso, a argamassa de preenchimento deve ser pintada com tonalidade correspondente ao contexto; 3. A consolidação das camadas de pintura ou de argamassa destacada. Todas estas medidas de conservação não só não implicam nenhuma integração do conteúdo iconográfico, como não alteram a consistência visual do original. No entanto, é inevitável um critério drástico de conservação, que consiste em aplicar um produto transparente sobre a superfície pintada, que a proteja de agressões químicas e destruições mecânicas. O primeiro produto deste gênero até agora aplicado na Áustria foi a cera²¹, e demonstrou-se inadequado “*por sobrecarregar o original*”. Trata-se então de encontrar um meio de proteção que não altere completamente, ou só em grau insignificante, o cromatismo original; em primeiro lugar, seria necessário coletar e avaliar todas as experiências realizadas com esta finalidade, no nosso país e no exterior (RIEGL, 2003, p. 257).

CRITÉRIOS DE INTEGRAÇÃO

“Em relação aos critérios de integração, é preciso distinguir integração de uma composição inteira, de integração de partes dentro de uma única figura” (RIEGL, 2003, p. 257).

Riegl considera que, para as primeiras, deve-se evitar, quanto possível, a mistura do novo com o antigo. Mas não é raro, por exemplo, que se encontre, entre três paredes pintadas, uma quarta sem pintura, a qual, enquanto superfície nua, perturba os conservadores como uma lacuna numa única figura. Se, neste caso, a autoridade eclesiástica insiste na pintura da quarta parede com cenas figurativas, então recomenda-se, como procedimento, que a nova composição não deve imitar a antiga, mas ser projetada, sem indecisão, no espírito da nova arte eclesiástica. É sempre possível tratar contornos e cores de modo moderado, que se subordine com discrição à impressão total do ambiente. A preferência de materiais, de modo e maneira da representação compete, em primeiro lugar, à autoridade eclesiástica, como comitente; somente no caso de que a integração deva manifestar expressamente a pretensão de valer enquanto parte do ciclo da pintura antiga já presente, põe-se em discussão um momento iconográfico semelhante ao tratamento de contornos e cores, requisita-se a

intervenção dos representantes dos interesses histórico-artísticos da Comissão Central. Mas, em geral, neste aspecto, bem pouco será mudado nos princípios até agora considerados (RIEGL, 2003, p. 258).

INTEGRAÇÃO: ACRÉSCIMOS EM FIGURA ÚNICA

Para os casos de integração, o autor esclarece que o caso, de longe o mais importante e, sobretudo, o argumento principal no âmbito do tema que interessa, é quando se trata somente de acréscimos parciais no interior de uma composição de figura única. Deve-se, em primeiro lugar, estabelecer por princípio: se há necessidade de integração, que isso ocorra, pelo menos, no nível mínimo. Com esta regra, possivelmente, acredita-se prestar relativa justiça, de um modo ainda melhor, tanto aos desejos dos radicais, quanto aos dos historiadores da arte. Mas, na prática, esta regra seria suficiente somente nos casos em que se conserva grande parte da substância e se trata de integração de pouca monta. De fato, uma vez que também os conservadores têm em consideração o valor de *Stimmung* do antigo, não desejam mais, sem necessidade, eliminar o antigo a favor do novo. Se, por exemplo, uma pintura mural mantém claramente conservados quase todos os contornos e cores, e somente alguns traços enfraquecidos e desbotados, então também o comitente religioso ficará satisfeito com a regra de uma integração de contornos e cores a menos impressionante possível (RIEGL, 2003, p. 258).

Diferente é o caso o qual – como a pintura medieval – contornos e cores estão, hoje, totalmente confusos entre luz e sombra. Se, neste caso, os motivos devem ter seus valores restabelecidos, então devem ser com força restaurados. Neste caso, hoje é frequentemente aconselhado de limitar-se ao reforço e a integração dos contornos e deixar intacta a superfície interna, ou, em outras palavras: se, deve-se, no entanto, repintá-las, então se retoca só os perfis lineares, não as superfícies amplas, com isso se trai a inclinação moderna de preferir na obra de arte, sobretudo, a impressão óptico-colorística. O contorno na pintura antiga, por isso, desempenha um papel decisivo em relação a hoje e, portanto, exige um tratamento particularmente sensível na integração; em alguns afrescos romanos restaurados recentemente com novos contornos, e que por força de não estarem visualmente em confronto com os originais romanos, parecia aos historiadores da arte que o maior desequilíbrio não eram as novas cores do preenchimento. A limitação da integração dos contornos, portanto, parece que não garante uma medida maior da conservação do caráter original. (RIEGL, 2003, p. 258)

Por outro lado, adverte Riegl, devemos também pensar que a arte eclesiástica de fato não pode fazer de tudo, exceto nas cores. A arte cristã tenta atingir os sentidos; o efeito sensível surge, no entanto, particularmente nas cores intensas. Quanto mais as figuras são pintadas “*di fresco*” e de maneira viva, mais intensa é a impressão que suscita no observador. Neste caso, os proprietários das pinturas, se já exigiam integração, desejam obter uma radical (RIEGL, 2003, p. 259).

INTEGRAÇÃO: ACRÉSCIMOS EM COMPOSIÇÕES

A atenção ao procedimento, que seria observado no caso de integrações parciais, pode definir princípios válidos absolutos e em geral, só em dois casos extremos; no qual se trata o acréscimo como completamente irrelevante ou como uma recriação quase completa.

No primeiro caso se limita, naturalmente, a integrações as mais discretas possíveis, e completamente afinadas com o tom do que é conservado do antigo. (RIEGL, 2003, p. 259)

No último caso, no qual a pintura original manteve somente traços isolados, fracos de contorno e de luz cromática, seremos forçados a responder a pergunta se deseja-se imitar (ou melhor, inventar) também neste caso a condição de pátina (aqui já não mais claramente reconhecível), a qual a pintura teria a oferecer, até pouco antes da destruição completa; ou, com todos os meios auxiliares que a história da arte de fato põe à disposição, se deve-se, na mais adequada desta última hipótese, reconstruir a condição original. Mas, no caso no qual se experimenta a primeira solução, as figuras aparecem em cores agradáveis, sem ter a prova do tempo, porque se reconhece logo que as cores vivas foram pintadas recentemente. A imitação do antigo, de outra parte, no caso em que se trata não de pequenas integrações, mas de uma reconstrução de um original quase completamente perdido, parece ser a saída que menos satisfaz a proteção dos conservadores, e deve ser rejeitada também do ponto de vista dos historiadores da arte e mesmo dos radicais. Em todas as integrações que se aproximem de uma completa reconstrução deve-se indicar, portanto, como fim desejável, a maior aproximação possível com o estado original (RIEGL, 2003, p. 259).

Em todos os casos restantes, a meio caminho entre os extremos mencionados e que, contudo, representam a esmagadora maioria dos casos, deve-se adaptar às circunstâncias singulares, sem por isto fornecer *a priori* uma norma mais precisa que aquela muito geral já adquirida, isto é, que cabe integração quando o caráter e situação do antigo é conservado de modo plenamente reconhecível (RIEGL, 2003, p. 259).

Em todos os casos, sem exceção, tanto naqueles extremos como nos médios, sobre a integração, trata-se em primeiro lugar de reconstruir a situação original da pintura, de seus contornos, cores e modelado, seja um esboço mais ou menos completo, mas sempre da maneira mais fiel e precisa (RIEGL, 2003, p. 259).

A NECESSIDADE DE CONHECIMENTOS DE TÉCNICAS ANTIGAS

A tarefa da integração não exige nenhum aporte artístico criativo, mas uma adaptação à antiga produção artística, baseada na renúncia aos próprios impulsos criativos, à maneira dos copistas, racional e científico.

Em geral, este princípio tem sido compartilhado até agora, mas nem sempre são observadas com o devido rigor as consequências que seguem. O saber histórico artístico foi no passado, certamente, mais amplo; hoje, com a educação histórica alcançada e o aprimoramento da visão, tornou-se mais sensível; isto deve ser alcançado pela atividade da integração. Acredita-se também que de fato nos afrescos medievais os restos da cor original são conservados só em casos excepcionais, em uma condição suficiente boa para servir de base confiável para integração. Em casos numerosos se deve ter como exemplo outros monumentos; no caso de falta de qualquer pintura parietal bem conservada, se deveria levar em consideração as miniaturas. Neste caso, tudo depende da escolha correta do modelo, segundo a época e estilo local, uma tarefa que exige uma precisa familiaridade com o patrimônio monumental do período. (RIEGL, 2003, p. 260)

A NECESSIDADE DE PROJETOS DE RESTAURO E CONTROLE DE EXECUÇÃO

pós-
OSI

De tudo isso, deriva a seguinte exigência categórica: a obra de integração de antigas pinturas parietais não deve ser confiada, no futuro, no modo aproximativo seguido até agora, por um artista, que por iniciativa própria procura as informações necessárias e apresenta à Comissão Central um esboço dos trabalhos, que então conduz, após a obtenção da aprovação, sem supervisão de perto. O artista encarregado de tal tarefa deveria, ao invés, desde o início, redigir projetos de acordo com a Comissão Central, ou melhor, um órgão que possua a mesma qualidade na atividade de administração de bens históricos, e levar a termo, sob cuidadoso controle, o que foi aprovado. Para satisfazer, na medida do possível, também os específicos interesses históricos artísticos, antes de cada integração, dever-se-ia exigir obrigatoriamente uma cópia fotográfica do original ainda intacto, em formato suficientemente grande, e os necessários desenhos a cor, e escrever a descrição que, segundo um esquema unificado estabelecido, contenha todos os dados de valor científico encontrado. Todos estes levantamentos gráficos, fotográficos e a descrição deveriam estabelecer-se primeiro como elementos da topografia artística austríaca nos arquivos da Comissão Central e publicar no momento oportuno (RIEGL, 2003, p. 260).

A DISTINGUIBILIDADE E O TRATAMENTO DA LACUNA

Das infinitas questões de detalhe, que serão fornecidas em cada caso único de integração, e que devemos resolver no quadro dos critérios gerais dos princípios acima (segundo as circunstâncias individuais do caso), pelo menos uma deve ser aqui discutida, porque retornará sempre e hoje encontra frequentemente uma solução muito contraditória. Trata-se de se a integração no original deve ser feita de maneira reconhecível para o observador, à primeira

vista, como acréscimo, ou, ao contrário, o mais irreconhecível possível. Ao conservador, que odeia tudo que é lacunoso, apenas a segunda modalidade operativa indicada é útil. O historiador da arte prefere certamente, por princípio, a representação clara do acréscimo; mas, para eles, perceber exatamente, em palavras e imagens, a situação em que o original se encontrava, não deve ser motivo para opor-se duramente ao desejo dos conservadores. Aos radicais, de fato, não serve nenhuma das duas possibilidades, porque eles rejeitam já *per se* toda integração, motivo pelo qual somos forçados a distinguir rigidamente sua esfera de interesse, da dos conservadores. Na verdade, os radicais, nesta questão, às vezes têm sustentado uma caracterização a mais forte possível da integração; mas, como isto não atende a seus desejos de reprimir toda integração, parece que só porque frustra o desejo contrário dos conservadores. Aquele que trabalha para alcançar a satisfação dos três grupos, não pode levar em consideração esta pretensão dos radicais. A integração deveria, então, em geral, ser conduzida de modo o mais discreto possível, mas com a condição de que o estado original encontrado seja registrado com máxima clareza (RIEGL, 2003, p. 261).

O RESTAURO DE PINTURAS PARIETAIS E A BUROCRACIA

Ao final de suas considerações sobre os problemas específicos de restauro, nosso autor conclui que o processo burocrático normal da prática concernente às pinturas parietais da Comissão Central deveria também, no futuro, ser organizado do modo mais funcional possível.

Riegl estabelece todas as passagens necessárias ao processo: desde a solicitação da necessidade de intervenção em determinada pintura parietal, quando a Presidência envia um funcionário da Comissão Central, ao qual estejam confiadas permanentemente funções deste tipo, para verificar com precisão a situação de fato, decidir as medidas necessárias para a conservação, informar também sobre eventuais desejos de integração. Neste caso, desde o início poder-se-ia exercer uma influência moderadora sobre os proprietários ou administrador, no sentido acima desenvolvido.

O relatório produzido, que deve conter todo o material de base para uma deliberação profícua, em seguida toma o parecer prévio favorável do comitê para os restauros das pinturas, o habitual (agora aumentado) processo da Comissão Central ou do governo. Se a decisão é a favor de simples medidas de conservação, então a Comissão Central (por melhor dizer, seu funcionário acima indicado) monitora que a execução seja correspondente, e que se evite toda integração. Se, ao contrário, são consentidas integrações, então o funcionário encarregado pela Comissão Central deverá, além do mais, exigir os registros o mais precisos possível, com imagens e descrição do estado original encontrado, acompanhar o artista que será incumbido da integração (que, por sua vez, enquanto possível, deverá manter uma relação estreita e responsável com a Comissão Central ou com o governo), fornecendo as informações histórico-artísticas necessárias no momento, para desenvolver esboços e

desenhos; e, sobretudo, seguir passo a passo esta parte do trabalho artístico (RIEGL, 2003, p. 261).

Os últimos projetos concluídos, em seguida devem novamente seguir o processo até aqui descrito; a correta realização dos esboços aprovados devem finalmente, não menos, ser controlados pelo funcionário da Comissão Central. Neste procedimento a deliberação definitiva sobre determinado caso adquire uma forma invariável, com relação ao projeto vigente, sobre proposta de um relator membro do comitê para o restauro do plenário da comissão central (em particular com reserva de aprovação do Governo); enquanto o serviço de informação e controle seria para ser feito pelas mãos de um funcionário responsável e especializado no setor, que evitaria o inconveniente de uma insuficiente informação e de uma condução de intervenções não correspondente aos projetos (RIEGL, 2003, p. 262).

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O TEXTO DAS PINTURAS PARIETAIS DE RIEGL

pós-
033

As reflexões de A. Riegl sobre restauro estão diretamente ligadas à discussão pública. É a partir do debate que indaga as suas bases como teórico e historiador da arte e conservador.

Levado a refletir sobre problemas específicos de restauro, focou em aspectos relacionados a medidas práticas, examinando procedimentos e resultados, de sorte a fornecer um leque de possibilidades para a tomada de decisões. A postura de Riegl, de certo modo, antecipa interpretações contemporâneas, em que a prática de restauro é compreendida na perspectiva de soluções projetuais²².

As considerações sobre pinturas parietais referem-se a problemas de restauro: tratam de aspectos como lacunas, adições, complementações, cor, pátina, efeito de *Stimmung* do valor de antiguidade; não há menção a nenhuma pintura específica, as pinturas parietais são abordadas enquanto problema teórico.

Aliás, entende-se restauro de pintura e de Arquitetura a partir dos mesmos pressupostos teórico-metodológicos, como Riegl demonstrou, no registro sobre o portal gigante de Santo Stefano.

Quanto aos três princípios fundamentais da restauração que balizam as práticas contemporâneas: mínima intervenção, reversibilidade e distinguibilidade -, observa-se, pela argumentação do autor, que este defendia, de forma categórica, a mínima intervenção. Sobre a reversibilidade, as exigências em relação à documentação completa da obra e ao projeto detalhado de restauro, de certo modo, sinalizam o intuito de propiciar condições para tal. Sobre a distinguibilidade, Riegl não é assertivo, mas indica que a integração deve ser conduzida do modo mais discreto possível, demonstrando, assim, sua posição contrária.

Na abordagem de Riegl conservação e restauro convergem, de modo peculiar, equacionados pelo valor de antiguidade. Em sua origem articulado à

noção de *Stimmung*, seu entendimento foi favorecido pela afinidade com a abordagem visual dos pintores impressionistas, pois este valor, como explicitou o próprio Riegl, põe ênfase “na imperfeição das obras, na falta de integridade das linhas, na dissolução de formas e cores” (RIEGL, 1984, p. 64).

Hoje, ao contrário, o valor de antiguidade enfrenta outro tipo de contexto “a hegemonia do olho e as seduções da imagem fotográfica ou digital” (CHOAY, 2001, p. 256), e constata-se que “o valor de ancianidade não conquista as multidões com a rapidez imaginada por Riegl” (CHOAY, 2001, p. 172).

Enfim, a crítica e o relativismo de Riegl estão longe de orientar as práticas do patrimônio histórico e principalmente sua pedagogia, de que constituíram a base (CHOAY, 2001, p. 173).

Por isso mesmo é que parece ser necessário retomar pontos fundamentais de seu pensamento; pois o valor de antiguidade assume, frente à “*remise à l'état original*” tão dominante hoje, um aspecto ético mais forte ainda, para além de quaisquer divergências entre conservação e restauro.

A ATUALIZAÇÃO DO DEBATE SOBRE VALOR DE ANTIGUIDADE, CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Na atual discussão sobre o valor de antiguidade é possível identificar “autores que, a despeito do interesse pela obra de Riegl, descaram de aspectos relevantes de seus escritos, principalmente, de sua contribuição à conservação” (SCARROCCHIA, 2006).

Norbert Huse, por exemplo, afirma que “*não é a conservação que está no centro da compreensão do monumento, mas a contemplação do transcórrer [...] uma atitude puramente passiva*”²³. Depreende-se desta afirmação que Huse não relacionou a discussão do valor de antiguidade ao projeto de reorganização da tutela austríaca, e muito menos à intensa atividade de conservador profissional desenvolvida por Riegl (SCARROCCHIA, 2006, p. 216).

Marion Wohnleben, ao confrontar Riegl e Benjamin, desfavorece o primeiro. Em Benjamin, a perda da aura da obra de arte, determinada pelo fim da relação desta com o ritual, é vista como um ato emancipatório; Riegl, segundo a autora, ao contrário, “descobre”, regressivamente, um novo culto para as massas: o culto do monumento (SCARROCCHIA, 2006, p. 216).

Há também, entre autores contemporâneos, aqueles que Scarrocchia considera “*os novos intérpretes de Riegl*” (SCARROCCHIA, 2003, p. 29), dos quais apresenta ensaios críticos importantes. De Margareth Olin²⁴, destaca *Il culto socialista dei monumenti di Alois Riegl*; de Wolfgang Kemp, *Benjamin e il culto dei monumenti di Riegl*²⁵ e, de Jörg Oberhaidacher, *l'idea di Riegl dell'unità teorica oggetto-osservatore*. Todos estes autores, de certo modo, atualizam o pensamento de Riegl.

F.Choay, que também aparece na antologia de Scarrocchia dedicada à teoria e práxis da conservação em Riegl, ressalta a importância chave do autor, no âmbito da conservação, apontando a superação das teorias opostas de Ruskin e Viollet-le-Duc, a partir de dois fatos identificados pelo autor: a origem ocidental da noção de monumento histórico e da prática solidária entre museografia,

conservação e restauro, bem como a questão do conflito dos valores envolvidos na preservação²⁶.

Para atualizar a discussão sobre o valor de antiguidade, Choay desenvolve seu argumento fundamentada nos artigos *Nuove tendenze nella conservazione* e *La Stimmung come contenuto dell'arte moderna*²⁷, em que trata respectivamente de aspectos referentes à tutela e à arte moderna na obra de Riegl (SCARROCCHIA, 2003, p. 455).

A filósofa, em um interessante exercício interpretativo, aproxima a obra de Riegl das reflexões do também vienense Sigmund Freud, em vários aspectos: quanto a paradigmas teóricos²⁸, sobre as linhas diretrizes²⁹, tendo identificado ainda um conjunto de termos, utilizados por Riegl, que lembram a terminologia freudiana³⁰.

Em Freud, a referência é buscada na obra *O mal-estar na civilização* (1930)³¹, e a autora destaca a comparação entre a alma e suas recordações, e a cidade de Roma e a permanência de sua Arquitetura. A partir desta chave, Choay põe em perspectiva a salvaguarda dos monumentos históricos, e a questão da economia das pulsões e seus mecanismos de transformação.

*“Negligência, abandono, demolição seriam então assimilados às remoções de recordações inúteis das quais Freud mostra, a cada instante, ser uma necessidade imposta pelo princípio de realidade para uma adaptação ao presente”*³². No mesmo sentido, *“também o processo de memorização através do valor de antiguidade poderia ser assimilado a uma conduta terapêutica de autoconservação”*³³.

Desenvolvendo a analogia entre os mecanismos da memória humana e o valor de antiguidade, F. Choay estabelece um plano que inclui reflexões acerca da problemática contemporânea da conservação. Sobre o valor de antiguidade, a filósofa afirma:

*Recorda também a existência e prova a capacidade de um saber fazer arquitetônico ligado à edificação dos monumentos da memória afetiva, a atualização, a qual é hoje inibida, não apenas a partir desta regressão da memória, mas também pela interação com dois processos com os quais estabelece uma relação circular: a industrialização das técnicas de construção, que elimina o elemento criador da mão do homem e promove a repetição, e a cultura de imagem assim como é reproduzida e generalizada pela mídia.*³⁴

O aprofundamento da discussão acerca do valor de antiguidade proposto por F. Choay é uma contribuição significativa às reflexões contemporâneas no campo da conservação. No entanto parece que a recepção deste valor na abordagem conservativa recente, ao levar às últimas consequências a relação com as massas proposta pelo próprio Riegl, pode vir a apresentar resultados contraditórios, do ponto de vista da prática.

Esses resultados ocorrem em situações em que o bem cultural recebe tratamento especial para a atividade de visitação, isto é, a prioridade é dada à relação com as massas. Ao mesmo tempo, suspende-se o tratamento dado ao bem, do ponto de vista das qualidades formais características do valor de antiguidade (imperfeição, falta de integridade das linhas, dissolução de formas e

cores, efeitos do envelhecimento da matéria), e opta-se pela reconstrução do mesmo, a partir da recriação do estado original.³⁵

Feitas estas considerações sobre conservação, cabe um questionamento final: construir *ex-novo* formas do passado, para atender a demandas da memória afetiva, ainda é operar dentro do princípio do valor de antiguidade?

Quando Riegl anunciou o valor de antiguidade, definiu-o em primeiro lugar pela sua manifestação: seu aspecto não-moderno, cujo fundamento estava na imperfeição, na falta de integridade, na tendência à dissolução de formas e cores das obras, traços rigorosamente opostos às obras modernas. Em segundo lugar, definiu sua possibilidade de ser acessível às massas (RIEGL, 1984, p. 64).

Mais de um século depois, os teóricos contemporâneos da conservação voltam-se, prioritariamente, para o segundo aspecto: a recepção do público, com frequência abrindo mão da defesa das características que definem exatamente o valor de antiguidade. Para os adeptos do restauro, ao contrário, mais importantes são os aspectos referentes às características formais e materiais do valor.

Para introduzir o valor de antiguidade no âmbito das discussões mais recentes de restauro, não podemos deixar de lembrar a importância considerável que o mesmo teve na teoria brandiana³⁶. De certo modo, a presença desta noção no debate contemporâneo de restauro deve-se, de forma indireta, a esta influência de Riegl em Brandi.³⁷

Para a fase atual do debate, tomaremos como medida determinados pontos discutidos pela vertente crítico-conservativa, uma vez que a tendência da manutenção-repristinção, por suas práticas, parece desconsiderar este importante aspecto da contribuição de Riegl.

De alguns autores, em especial, de G. Carbonara, vale retomar algumas passagens sobre a influência do valor de antiguidade na abordagem contemporânea. Da importante obra *Avvicinamento al Restauro*, o capítulo intitulado *Il trattamento delle superficie come problema di restauro* apresenta com propriedade este aspecto.³⁸

Não por acaso, Carbonara introduz, em suas considerações sobre o tratamento das superfícies, uma citação extensa da conhecida obra de Marguerite Yourcenar dedicada ao tempo³⁹. Há uma convergência com a descrição dos aspectos relacionados à passagem do tempo: o envelhecimento da matéria e da forma, as perdas, os acidentes, os esquecimentos e o estabelecimento de um estado semelhante à *Stimmung* riegliana.

Carbonara esclarece: no texto da escritora, o problema é abordado nos aspectos cultural, humanístico, artístico e, se quisermos, também figurativo e histórico⁴⁰. O valor de uma superfície envelhecida ao longo do tempo só pode ser reconhecido a partir da capacidade de compreender significados mais profundos, relacionados ao próprio envelhecimento.

Na sociedade atual a relação com a velhice tem se tornado contraditória. A despeito do incremento da longevidade, isto é, apesar de a população tornar-se mais velha, há o desejo, não apenas latente, por parte da sociedade, de manter-se em aparência eternamente jovem.

Beatriz Kühl traduz este efeito, observado na sensibilidade contemporânea, sob o ponto de vista do tratamento dado às superfícies arquitetônicas:

Sinais de transcurso do tempo são cada vez menos apreciados em nossa sociedade. Com essa tendência atual à renovação e à pasteurização de superfícies, muito se perde da riqueza e da vibração resultantes dos próprios métodos de execução tradicionais de argamassas e de pinturas e dos “acidentes” da vida de uma obra. Deve-se lembrar que o objetivo de uma restauração não é oferecer uma imagem do passado claramente consumível, simplificada de forma grosseira para se tornar mais palatável ao gosto massificado. É, ao contrário, explorar e valorizar toda a riqueza das diversas estratificações da história. Isso pode ser alcançado por meio do ato histórico-crítico, antídoto para a tendência atual de se voltar para cores frívolas – que em nosso ambiente muitas vezes se está traduzindo em cores berrantes que chegam a impedir a própria apreciação do bem, tal a cacofonia que impõem à obra – ou para cores amorfas, que não se relacionam com as características tectônicas e de composição da obra. (KÜHL, 2004, p. 322)

Ressaltam, da apreciação da arquiteta, alguns pontos importantes, que sinalizam a assimilação dos critérios do valor de antiguidade na abordagem de restauro. Primeiro, o entendimento dos atributos da obra – a “vibração” própria dos materiais que a conformam, bem como a presença, na mesma, de eventos que lhe sucederam na vida, como prioritários. Segundo, a valorização da riqueza de todas as estratificações da história vem de encontro à própria definição do valor de antiguidade.

Por fim, a crítica ao tratamento que descarta dos atributos da obra é, em outras palavras, crítica à negligência quanto aos aspectos visuais relacionados ao valor de antiguidade, ainda que este não tenha sido expressamente citado. Para a autora, a resposta ao problema descrito está no “ato histórico-crítico”, é este que pode estabelecer o tratamento o mais respeitoso possível a ser dado ao bem⁴¹.

Deste modo, tem sido no campo do restauro que o valor de antiguidade tem encontrado terreno propício para uma assimilação que faça jus a sua própria manifestação sensível de perdas, acréscimos, desgastes sofridos pela obra no tempo. No segundo princípio do restauro, afirma-se: “a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que seja possível, sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem do tempo” (BRANDI, 2004, p. 33). Como se vê, a recepção desse valor encontrou mais respaldo nos princípios teórico-metodológicos desta abordagem,

Cabe retomar mais uma vez o argumento de Scarrocchia, de que muitos autores contemporâneos descaram de aspectos relevantes da obra de Riegl. A leitura de *Sul problema del restauro de pitture parietali* revelou preocupações do autor em relação ao tratamento de obras, demonstrando que Riegl estava, sim, profissionalmente comprometido em resolver problemas específicos do tratamento de superfícies, como lacunas, adições, pátina e integração de imagem.

Depreendeu-se também, da nossa leitura, que o valor de antiguidade foi o elemento **estruturador** das argumentações defendidas no artigo sobre as pinturas parietais. Este valor fazia convergir suas próprias características de dissolução das formas à *Stimmung* da época, de maneira a conciliar também os pontos de vista

dos vários grupos de interesse que participaram do debate sobre o tratamento a ser dado a estas obras de arte.

Nessas reflexões, Riegl não se referiu à possibilidade de as massas participarem da fruição das pinturas parietais antigas. No entanto, o tratamento a ser dado à obra de arte não se baseava exclusivamente em critérios técnicos, mas considerava a mediação de valores como aspecto-chave na tomada de decisões. Talvez em razão desta postura, tenha-se considerado que “*para Riegl, a distância entre Ciência e Público não é de princípio, mas somente de grau*” (OBERHAIDACHER, 2003, p. 471).

NOTAS

- ¹ A obra é apenas uma das partes de um projeto mais amplo. Segundo Scarrocchia, “*Il progetto consta di tre capitoli: il primo, introduttivo, è costituito da Il culto e dalla enucleazione della teoria dei valori confliggenti; il secondo è dedicato alla legge, alla proposta legislativa di riorganizzazione del corpus della cura dei monumenti; il terzo alle indicazioni per l’applicazione dei principi*” In: RIEGL, A. *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Bologna: Gedit edizione, 2003, p. 57.
- ² La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. *Atti Del Convegno Internazionale*. Viterbo, 12-15 novembre 2003. A cura de Maria Andaloro. Firenze: Nardini editore, 2006.
- ³ A produção de artigos gerada no encontro esteve voltada mais a reflexões sobre a obra brandiana, estando dedicados especificamente à contribuição de A. Riegl apenas três autores: Sandro Scarrocchia, *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl*; Jukka Jokilehto, *Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale*; e Stefano Gizzi, *Il rudere tra conservazione e reintegrazione, da Alois Riegl a Cesare Brandi*.
- ⁴ Carbonara cita os trabalhos mais importantes em Roma: O Coliseu (parte oriental), em 1806-07, obra de R. Stern, com colaboração de G. Palazzi e G. Camporese, no papado de Pio VII; o Coliseu (parte ocidental), em 1823-26, obra de G. Valadier, durante o papado de Leone XII; o Arco de Constantino, em 1819-21; e o mais citado, o Arco de Tito, em 1818-24, de Stern e Valadier. CARBONARA, G. *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori, 1997, p. 87.
- ⁵ “*Il dibattito culturale, tecnico e politico, quindi, si sposta dal restauro alla tutela conservativa e si cerca di definire, innanzi tutto, quali sono le ragioni per le quali la collettività, come società organizzata, deve impegnarsi per questo obiettivo sociale e per le quali esso costituisce un dovere dello Stato nei confronti non solo delle singole nazioni ma di tutti i Paesi civili, inizia anche a crearsi il concetto del dovere della cooperazione internazionale*”. DI STEFANO, R. *Monumenti e valori*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, p. 13-14.
- ⁶ “*Fin dal 1859 era stata creata a Viena (presso il Ministero del Culto e della Istruzione Pubblica) una ‘Commissione per lo studio e la protezione delle opere d’arte e dei monumenti storici’. Dopo circa 15 anni (nel 1873) di essa (che prese il titolo di ‘Commissione centrale per lo studio e la protezione dei monumenti’) fu necessario modificarlo statuto; vennero creati allora i ‘Conservatori onorari delle Province’, in qualità di esperti per l’esame degli affari più rilevanti riguardanti la protezione dei monumenti nelle varie zone del Paese*”. DI STEFANO, 1996, p. 9.
- ⁷ “[...] il grande contributo di Riegl è quello di aver cambiato il concetto stesso di tutela (che era affermato al suo tempo) la qual veniva, considerata quale *manus publicum*, oneroso per lo Stato, che deve esercitarlo nel preminente interesse pubblico. Il cambiamento consiste nell’aver affermato che la tutela non riguarda i monumenti in quanto opere d’arte e di storia (manufatti) ma in quanto testimonianze di valori, che gli uomini – tutti quanti, come collettività (di cui Riegl mostra di comprendere bene i fermenti sociali che si sviluppavano ai suoi giorni e non come minoritarie elites colte – riconoscono in essi, sai come valori di antichità (del passato) che come valori di attualità (del presente)”. *Ibidem*, p. 31.
- ⁸ “*Não devemos, no entanto, exagerar no alcance de determinadas ideias e experiências precursoras, mas pontuais, que surgiram no período de consagração dos monumentos históricos: elas não afetaram profundamente práticas conservadoras que continuaram mais ou menos idênticas durante cerca de um século, de 1860 a 1960.*” CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/Editora UNESP, 2001.
- ⁹ O texto original, *Die Stimmung als inhalt der modern kunst*, foi publicado em 1899, conforme Scarrocchia em *Oltre la historia dell’arte - Alois Riegl vita e opere di um protagonista della cultura viennese*. Milano, C. Marinotti Edizione, 2006. A tradução em italiano *La Stimmung come contenuto dell’arte moderna*, publicada por Sandro Scarrocchia em *Alois Riegl Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Bologna: Gedit edizione, 2003.

- ¹⁰ O termo *Stimmung* é de difícil tradução. Em italiano, é aproximativa e puramente indicativa, o tradutor utiliza o termo "atmosfera", na ausência de uma tradição de estudos italianos sobre a estética da *stimmung*, como se vê na passagem: "Questa idea dell'ordine e della legalità al di sopra del caos, dell'armonia al di sopra delle dissonanze, delle quiete al di sopra dei moti, la chiamiamo *Stimmung*, atmosfera." (SCARROCCIA, 2003, p. 136). Em inglês, o trecho de Margaret Rose Olin ajuda: "Stimmung [...] called up images of eternal harmony as well as transitory flights of fancy and seemed to unite the inner 'mood' of the individual with the 'atmosphere' of the environment" (*The nation without art: examining modern discourses on Jewish art*). Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=5XqgD4kC7mYC&pg=PA118&lpg=PA118&dq=stimmung+em+margaret+olin&source=bl&ots=GyMBNgTqQx&sig=li7rE4M2iuWtCNPfsUkxfo1uwMs&hl=pt-BR&ei=GB> (acesso 23/04/2011). Em português, *Stimmung* (no sentido de "afinação") é disposição, conforme Rubens Torres Filho, em seu código de tradução da Analítica do Belo (Crítica do Juízo) de Kant, publicada pela editora Abril, em 1984. Optamos por utilizar a expressão original *Stimmung*, uma vez que o próprio tradutor (Sandro Scarrocchia) ora utiliza 'atmosfera' ora utiliza '*Stimmung*'.
- ¹¹ "Ma quest'arte d'atmosfera è poi davvero un frutto del tempo in assoluto più moderno, cioè dei nostri giorni? E i suoi inizi non devono risalire almeno all' separazione di fede e scienza? Infatti, l'atmosfera qual scopo finale, in genere, sta base di tutta l'arte moderna a partire dalla fine del Rinascimento." (SCHAROCCIA, 2003, p. 141)
- ¹² Ressalta-se a contribuição imprescindível de Sandro Scarrocchia na tradução de escritos de Riegl para a língua italiana. Sem esta, o acesso à obra deste importante autor seria praticamente impossível para nós.
- ¹³ *La porta gigante de Santo Stefano* trata da polêmica levada a cabo pelo professor Moritz Thausing, conceituado historiador da arte, em relação ao projeto do arquiteto Friedrich Schmidt. O debate se dava entre historiadores da arte e artistas. (RIEGL, op. cit., p. 163)
- ¹⁴ É o caso de *Il restauro degli affreschi della cappella della Santa Croce sul Wawel a Cracovia* e outros publicados recentemente, como *Sui restauri di St. Wolfgang*.
- ¹⁵ Depois de um período (século 18) em que estas foram cobertas com tinta (Riegl, op. cit., p. 251).
- ¹⁶ Riegl adverte que uma tal situação é improvável porque, para reconstituir a consistência original, a pátina e as modificações do tempo é que seriam percebidas como acréscimos, mais do que os próprios complementos feitos pelo homem. (RIEGL, op. cit., p. 253)
- ¹⁷ "Conservazione, non restauro! Con ciò se esprime la convinzione Che conservazione e restauro si escluderebbero per principio. Di fatto però una conservazione senza restauro in fondo è impensabile" (RIEGL, 2003, 254). Riegl refere-se certamente ao discurso de G. G. Dehio *La protezione e la cura dei monumenti nell'Ottocento*, publicado em 1905. Selecionei dois trechos: "[...] Lo Storicismo dell'Ottocento há generato oltre alla sua figlia legittima, cioè la cura dei monumenti, anche un figlio illegittimo, il restauro [...] Oggi i rappresentanti della scienza dell'arte concordano nel rifiutare il restauro. Ciò non significa incrociare le braccia e guardare con rassegnazione fatalistica il progressivo disfacimento. La nostra parola d'ordine suona: conservare, non restaurare (Riegl, op. cit., p. 353).
- ¹⁸ Neste aspecto, há concordância com Brandi, como se pode observar no cap. 5 do apêndice da *Teoria da Restauração: A limpeza das pinturas em relação à pátina, aos vernizes e veladuras*.
- ¹⁹ O inconveniente da sugestão de Riegl, o '*distacco*' – remoção da camada pictórica com parte da argamassa -, é que esta pode estar comprometida por degradação ou patologias, conforme explicita a *Carta de Restauração* de 1972 (BRANDI, 2004, p. 253).
- ²⁰ Este tipo de procedimento é indicado apenas para "*pitture di straordinario significato storico artistico o di effetto 'd'atmosfera' incomparabile*". (RIEGL, op. cit., p. 257)
- ²¹ Sobre o uso da cera, Brandi adverte: "onde quer que tenham sido utilizadas cera ou parafina, ocorre um amarelamento e uma opacificação e, se as pinturas permanecerem sobre o suporte originário, a cera não apenas não detém as eflorescências de salitre ou carbonato de cálcio, mas ao entrar em reação com elas, agrava-as, fornecendo assim um ótimo terreno de cultura para o mofo, em vez de preservar o estrato pictórico" (BRANDI, 2004, p. 151).
- ²² Como explica B. Köhl: "É importante reiterar que, ao contrário da criação do novo, o projeto de restauração parte de premissas diversas, aquelas fundamentadas numa judiciosa análise histórica, formal e material. Pois seu objetivo é respeitar e valorizar a obra que se quer transmitir ao futuro da melhor maneira possível, e, portanto, as decisões de projeto, e inclusive o uso de recursos criativos, devem estar subordinados a esse objetivo" KÜHL, 2006, p. 27).
- ²³ A obra original de N. Huse, de acordo com Scarrocchia, *Denkmalpflege. Deutsche text aus Drei Jahrhunderten*, é de 1984 (SCARROCCIA, 2006, p. 215)
- ²⁴ Na nota 8 deste artigo, fizemos referência a Margareth Olin, para tratar da definição de *Stimmung*.
- ²⁵ O artigo de Wolfgang Kemp *Benjamin e el culto dei monumenti di Riegl*, que trata também do confronto Riegl-Benjamin, foi retomado em nosso artigo *Patrimônio cultural e memorização: notas preliminares sobre o valor*

de antiguidade. Revista CPC, São Paulo, n. 11, p. 7-32, nov. 2010/abr. 2011. Disponível em <<http://www.usp.br/cpc/>>

- ²⁶ O artigo de F. Choay Riegl, *Freud e i monumenti storici. Per um approccio 'societale' alle conservazione* (SCARROCCHIA, 2003, p. 455).
- ²⁷ Acreditamos ter tratado, no presente artigo, os principais aspectos de *La Stimmung come contenuto dell'arte moderna*.
- ²⁸ “[...] del modello termo-dinamico applicato alla conservazione dei ricordi come ai monumenti storici; quello del modello economico-dinamico che permette di considerare i comportamenti(adattati e nevrotici o conservatori e distruttivi) come frutto di conflitti ed interferenze di forze e di valori lè cui resultanti sono calcolate in termini di rendimento ed efficacia” (CHOAY. op. cit, p. 457).
- ²⁹ “[...] il ruolo fondamentale dato al tempo e alla memoria collegati ad uma concezione del tempo storico (ed biologico per Freud) strutturata attraverso uma sequenza compatibile di stadi evolutivi; il ruolo delle forze mistintive (Trieblehre freudiana) di fronte alle forze della ragione e in rapporto com il piacere e la sublimazione [...]” *Idem, ibidem*.
- ³⁰ “um insieme di termini utilizzati freqüentemente da Riegl (Stimmungsbedurfnis, bisogno de Stimmung, Kunstbestrebung, tensione artistiche, kunstgenuß, godimento artistico, Liebeslust, libido, Wollen zum leben, volontà di vita, Zurückdrängengen, reprimere, ecc) che richiamano la terminologia freudiana; il posto accordato da Riegl all'inconscio, istanza in cui pieno ricononoscimento si deve a Freud.” *Idem, ibidem*.
- ³¹ Há uma recente tradução de *O mal-estar na civilização*, de Paulo César de Souza, publicada pela Penguin/Cia das Letras, em 2011.
- ³² CHOAY. Op. cit. p. 459.
- ³³ CHOAY. Op. cit. p. 460.
- ³⁴ CHOAY. Op. cit. p. 461.
- ³⁵ F. Choay cita dois exemplos que ilustram a situação exposta. A autora refere-se a casos simbólicos: Tsumago-Juko no Japão, e a prática típica das sociedades ocidentais da distorção do valor de memória do antigo, através de uma atitude de consumo da mídia e do turismo.
- ³⁶ Alguns aspectos presentes na *Teoria do Restauo* de Cesare Brandi comprovam essa influência da leitura de Riegl.
- ³⁷ “O rastreamento da obra de Riegl feito por S. Scarrocchia acaba encontrando em ambiente italiano ligação com Cesare Brandi, de modo que a recepção italiana de Riegl ocorre quase pari passu ao aparecimento da Teoria da Restauração de Brandi, em 1963.” AZEVEDO, Revista CPC, São Paulo, n. 11, p. 7-32, nov. 2010/abr. 2011. Disponível em <<http://www.usp.br/cpc/>>
- ³⁸ Beatriz Kühn também abordou a questão do tratamento das superfícies arquitetônicas, tendo passado em revista o problema sob o ponto de vista das transformações ocorridas nas teorias de restauro, no artigo *O tratamento das superfícies arquitetônicas como problema teórico da restauração*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 12, p. 309-330. jan-dez/2004.
- ³⁹ Do original *Le temps, ce grand sculpteur* (1983). Há tradução para o português: *O tempo, este grande escultor* (1985), de Ivo Barroso, pela Editora Nova Fronteira.
- ⁴⁰ No original: “[...] in línea com il pensiero de M. Yourcenar, a riferire il modo dei problemi non al campo técnico, bem indagato e coltivato, ma a quello più generalmente culturale, umanistico e artistico o, se vogliamo, figurativo.” CARBONARA, op. cit. p. 517.
- ⁴¹ Contudo o exercício de juízo crítico não é tarefa fácil. Bonelli diagnostica: “la ridotta capacita dei restauratori ad intendere le radici concettuali e le motivazioni storica ed anche, a volte, per scarsa sensibilità ai valori figurativi”. BONELLI, 1995, p. 82.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Mirandulina M. M. Patrimônio cultural e rememoração: notas preliminares sobre o valor de antiguidade. *Revista CPC*, São Paulo, n. 11, p. 7-32, nov, 2010/abr. 2011. Disponível em <<http://www.usp.br/cpc/>>
- BOITO, Camilo. *Os restauradores*. Tradução Beatriz Kühn e Paulo Kühn. Cotia: Ateliê, 2002. 63p.
- BONELLI, Renato. *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*. Roma: Bonsignori, 1995.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução: Beatriz Kühn. Cotia: Ateliê, 2004. 261p.

- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori, 1997. 723p.
- _____. Restauro e pura conservazione. In: CARBONARA, Giovanni. *Trattato di Restauro Architettonico: Primo aggiornamento*. Torino: Utet, 2004, p. 52-58.
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. Tradução: Luciano Viera Machado. 1ª edição. São Paulo: Estação Liberdade/Editora UNESP, 2001. 282p.
- _____. Riegl, Freud e i monumenti storici. Per un approccio 'societale' alle conservazione. In: SCARROCCHIA, Sandro. *Alois Riegl (1834-1905): Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Bolonha: Gedit, 2003.
- DI STEFANO, Roberto. *Monumenti e valori*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.
- JOKILEHTO, Jukka. Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale. In: CONVEGNO INTERNAZIONALE, 2003, Viterbo. *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*: [atti]. Viterbo: [s.n.], 2003, p. 51-57.
- OBERHAIDACHER, Jörg. L'Idea di Riegl dell'unità teorica oggetto-osservatore. In: SCARROCCHIA, Sandro. *Alois Riegl (1834-1905): Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Bolonha: Gedit, 2003.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos do restauro*. Cotia: Ateliê, 2009. 326p.
- _____. "Restauração hoje: método, projeto e criatividade." *Desígnio*. São Paulo, n. 6, p.19-34, setembro de 2006.
- _____. "O tratamento das superfícies arquitetônicas como problema teórico da restauração". *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 12, p. 309-330, jan-dez/2004.
- SCARROCCHIA, Sandro. *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*. Milano: Marinotti, 2006.
- _____. *Alois Riegl (1834-1905): Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Bolonha: Gedit, 2003.
- RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Tradução: Daniel Wiczorek. 1ª edição. Paris: Éditions du Seuil, 1984. 125p.
- _____. La *Stimmung* come contenuto dell'arte moderna. In: Sandro Scarrocchia (org). *Alois Riegl Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Bologna: Gedit Edizione, 2003.
- _____. "Sul problema del restauro delle pitture parietali". In: Sandro Scarrocchia (org). *Alois Riegl Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Bologna: Gedit Edizione, 2003.

Nota do Editor

Data de submissão: setembro 2011

Aprovação: maio 2012

Mirandulina Maria Moreira Azevedo

Arquiteta, mestre e doutora: Universidade de São Paulo (USP). Professora das disciplinas de Teoria da Arquitetura e Urbanismo, Arquitetura Brasileira e Técnicas Retrospectivas da Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep).

Avenida Lins de Vasconcelos, 1625, apto. 4

01537-001 - Aclimação, São Paulo, SP

(11) 8196 8105 / 2532 4805

mira.m.azevedo@gmail.com ou mira.azevedo@yahoo.com.br