

Anamaria Ruegger Almeida Neves

**UM BANQUETE DE IDEIAS: O juízo crítico na restauração  
do afresco de Andrea Mantegna**

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Belas Artes  
Doutorado em Artes  
2010

Anamaria Ruegger Almeida Neves

**UM BANQUETE DE IDEIAS: O juízo crítico na restauração  
do afresco de Andrea Mantegna**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes/UFMG  
2010

## TERMO DE APROVAÇÃO

ANAMARIA RUEGGER ALMEIDA NEVES

### **UM BANQUETE DE IDEIAS: O juízo crítico na restauração do afresco de Andrea Mantegna**

---

Profa. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira

Escola de Belas Artes/UFMG

---

Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites

Escola de Belas Artes/UFMG

---

Prof. Dr. Flávio de Lemos Carsalade

Escola de Arquitetura/UFMG

---

Prof. Dr. Milton José de Almeida

Faculdade de Educação/UNICAMP

---

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP

## EVOCO À MEMÓRIA

Não cheguei sozinha até aqui. Muitos estiveram e outros ainda permanecem ao meu lado. Como é bom caminhar juntos!

*Dedico:*

Ao meu pai com saudades, à minha mãe e irmãs - coragem.

Ao meu companheiro de vida, David, que sempre está presente com amor, com estímulo, com compreensão e que soma comigo.

Aos meus filhos, noras e netos, que são desafios e alegrias constantes.

Aos meus colegas das disciplinas que cursei para o doutorado, especialmente os da Filosofia, que com carinho integraram-me na nova área de conhecimento não deixando que eu fosse um pássaro fora do ninho. Aos outros colegas que com seus projetos permitiram que eu ampliasse meus pensamentos.

À Maria do Céu que teve a vontade de ser minha orientadora para juntas descobrirmos os caminhos da memória e das *Imagens Agentes* na restauração; por estar comigo em Pádua, no Laboratório do Projeto Mantegna.

Ao Dr. Domenico Toniolo e seu assistente Rocco Cazzato, do Departamento de Física da Universidade de Pádua, que nos receberam e, com muita gentileza, explicaram o processo de Anastilose Informática, comentando as dificuldades e os acertos.

Ao Dr. Emmanuel Araújo Pereira, do Departamento de Física da UFMG, que soube transformar a complexidade do Teorema de Gödel numa explicação de fácil compreensão.

Aos meus colegas da Conservação e Restauração de Bens Culturais, em especial aos do Cecor, pela proximidade, pelas divergências, pela amizade. Quantas conversas na hora do café. Empréstimos de livros e textos, enfim, disponibilidade para ajudar.

Ao Douglas Velloso que com boa vontade soube fazer o tratamento das imagens enfrentando as dificuldades de fontes tão diversas.

E a tantos outros que pela presença ou ausência, ajudaram no desenvolvimento desse estudo.

## RESUMO

Nestes escritos, busquei o equilíbrio entre o Pensamento e a Tecnociência. Como restauradora de obras de arte, preocupei-me com as decisões tomadas para as intervenções restaurativas, especialmente nos tratamentos pictóricos. Acreditei que a tomada de decisão deve ser antecedida e acompanhada de um juízo crítico, que é desenvolvido não só com discussões entre colegas, mas com estudos entre as diversas áreas do conhecimento. As obras de arte estão representadas na nossa cultura, não só pela Estética, mas também, pela História como testemunhas de tempo e lugar. É uma característica da atualidade o grande avanço tecnológico e, conseqüentemente, a sua utilização e desenvolvimento na área da Conservação, o que é muito bom, porque permite aos profissionais o uso de novos recursos técnicos. Por outro lado, questiono se o pensamento teórico e o juízo crítico têm sido buscados nos momentos de decisões, ou seja, no momento de se definir qual o melhor tratamento a ser realizado. Através da Arte da Memória percorri caminhos que me levaram aos teóricos da restauração, aos filósofos, aos tratadistas da arte do afresco e também aos físicos e matemáticos. Escolhi como *Imagem Agente* para expandir o meu pensamento, a restauração pelo processo da Anastilose Informática, desenvolvido no Departamento de Física da Universidade de Pádua, Itália, para os afrescos de Andrea Mantegna pintados na Capela Ovetari na Igreja dos Eremitas, nessa mesma cidade. Procurei uma relação entre diferentes linhas de pensamento, apresentando textos antigos e novos, na tentativa de encontrar um suporte teórico para as decisões no que se refere ao tratamento pictórico, respeitando o tratamento estético em obras de arte. Reforcei a necessidade de se compreender a obra nos seus contextos históricos, artístico e cultural, como também na sua afirmação no tempo e no espaço, diferenciando decisões para cada caso e momento específico. Busquei dialogar com outras experiências de restauração de pinturas murais e apresento a restauração pelo processo de Anastilose Informática desenvolvida na Universidade Politécnica de Valencia, Espanha. Sem pretender comparar métodos ou resultados, mas interar a pedagogia visual que resulta de uma obra restaurada.

## **ABSTRACT**

On my research, I looked for a balance between Thought and Techno-science. As an art conservator, I am worried about the decisions for restoration treatments, mainly the pictorial ones. I believe that decision taking needs to be preceded and accompanied by a critical judgment, which is developed not only through discussions and debates with partner meetings, but also, studying various knowledge areas. The art works are represented on our culture by their Aesthetics and History, as witnesses of their time and place. I am aware that technology development is a hallmark of the present age and, obviously, its utilization on Conservation is very important because it yields new technical resources. On the other hand, I ask if theory and critical judgment are being applied during the decision taking or, in other words, during the moment when the best treatment is defined. Through the Art of Memory, I walked on ways that introduced me to the conservation theorists, to the philosophers, to the frescoes treatises and also to the physicists and mathematicians. I selected, as an Agent Image to explore my thoughts, the restoration via Computer-based Recomposition process, developed by the Physics Department of the Padua University in Italy, for the Andrea Mantegna frescoes painted on the Ovetari Chapel in the Eremitic Church in the same city. I looked for a relationship between different ideas, presenting new and old views in the search for a theoretical support for the decisions related to pictorial treatments which consider the Aesthetical meanings on art works. I reinforce the necessity of understanding the art work on all concepts: historic, artistic and cultural, and also its place on time and location, choosing decisions for each specific situation and moment. I looked for the dialog with other wall painting restorations experiences and I also present another Computer-based Recomposition restoration process developed and carried out at the Polytechnique University of Valencia in Spain. Without intentions to compare methods or results, but understand the Visual Pedagogy that results of a restored art work.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| CAPÍTULO 1 – O ESQUELETO: UM BANQUETE DE OSSOS              | 01  |
| CAPÍTULO 2 – MEMORIAL                                       | 24  |
| CAPÍTULO 3 – DA ARTE DA MEMÓRIA                             | 48  |
| CAPÍTULO 4 – CONVERSAS NO BANQUETE                          | 59  |
| CAPÍTULO 5 – REFLEXÕES NO BANQUETE                          | 79  |
| CAPÍTULO 6 – AFRESCO: OS TRATADISTAS OFERECEM SUAS RECEITAS | 87  |
| CAPÍTULO 7 – A VIAGEM E O RETORNO AO BANQUETE               | 97  |
| CAPÍTULO 8 – A SOBREMESA E UM LICOR                         | 118 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS                                  | 124 |
| ANEXOS  | 131 |



## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| FIG. 01 – <i>Martírio de São Cristóvão</i> .....   | 03 |
| FIG. 02 – <i>Destruição da capela pelo bombardeio</i> .....                              | 04 |
| FIG. 03 – <i>Caixa com fragmentos recolhidos</i> .....                                   | 09 |
| FIG. 04 – <i>Detalhe do afresco restaurado</i> .....                                     | 13 |
| FIG. 05 – <i>Detalhe do afresco depois de restaurado</i> .....                           | 14 |
| FIG. 06 – <i>Fotografia do afresco antes da destruição</i> .....                         | 19 |
| FIG. 07 – <i>Fotografia da mesma cena depois de restaurada</i> .....                     | 20 |
| FIG. 08 – <i>Fragmento de pintura antes da restauração</i> .....                         | 29 |
| FIG. 09 – <i>Detalhe: fragilidade do tecido do suporte</i> .....                         | 30 |
| FIG. 10 – <i>Detalhe: a pintura entre dois vidros</i> .....                              | 30 |
| FIG. 11 – <i>Detalhe: início da remoção do verniz</i> .....                              | 30 |
| FIG. 12 – <i>Fragmento de pintura depois de restaurada</i> .....                         | 31 |
| FIG. 13 – <i>Fragmento de pintura, restauração digital</i> .....                         | 32 |
| FIG. 14 – <i>Altar mor do Santuário de Santo Antônio em Divinópolis</i> .....            | 36 |
| FIG. 15 – <i>Detalhe: consolidação do suporte</i> .....                                  | 36 |
| FIG. 16 – <i>Detalhe antes da restauração</i> .....                                      | 37 |
| FIG. 17 – <i>Detalhe após a restauração</i> .....  | 37 |
| FIG. 18 – <i>Atividades de Minas Gerais</i> .....  | 38 |
| FIG. 19 – <i>Detalhe: os autores e a data da pintura</i> .....                           | 38 |
| FIG. 20 – <i>Detalhe: desprendimento da policromia</i> .....                             | 39 |
| FIG. 21 - <i>Detalhe: nivelamento de rachaduras</i> .....                                | 39 |
| FIG. 22 – <i>Detalhe depois de restaurado</i> .....                                      | 40 |
| FIG. 23 – <i>Vista parcial do sítio arqueológico de Herculano, Itália</i> .....          | 41 |
| FIG. 24 – <i>Resquícios de afrescos, sítio arqueológico de Herculano</i> .....           | 42 |
| FIG. 25 – <i>Consolidação dos afrescos, sítio arqueológico de Herculano</i> .....        | 42 |
| FIG. 26 – <i>Reposição de fragmentos das imagens de S. Francisco e S. Clara</i> .....    | 43 |
| FIG. 27 – <i>Recomposição das imagens</i> .....  | 43 |
| FIG. 28 – <i>Detalhe da recomposição com a reintegração pictórica</i> .....              | 44 |
| FIG. 29 – <i>Parte da parede recomposta, Igreja São Francisco em Assis, Itália</i> ..... | 44 |
| FIG. 30 – <i>Dentro da capela Ovetari, janeiro de 2008</i> .....                         | 46 |
| FIG. 31 – <i>Alegoria do Tempo Governado pela Prudência</i> .....                        | 50 |

|   |     |
|---|-----|
| FIG. 32 – <i>A capela Ovetari com o afresco restaurado</i> .....                          | 56  |
| FIG. 33 – <i>Naufrágio do Esperança</i> .....   | 65  |
| FIG. 34 – <i>Destroços da capela, logo após o bombardeio</i> .....                        | 65  |
| FIG. 35 – <i>Detalhe do afresco de Andrea Mantegna restaurado</i> .....                   | 72  |
| FIG. 36 – <i>A fotografia sem os fragmentos</i> .....                                     | 72  |
| FIG. 37 – <i>Os fragmentos sem a fotografia</i> .....                                     | 72  |
| FIG. 38 – <i>Parte do afresco restaurado por Brandi</i> .....                             | 74  |
| FIG. 39 – <i>Detalhe da restauração atual</i> .....                                       | 74  |
| FIG. 40 – <i>O Sonho de Joaquim. Giotto na capela Scrovegni</i> .....                     | 89  |
| FIG. 41 – <i>Detalhe evidenciando a espessura dos fragmentos</i> .....                    | 90  |
| FIG. 42 – <i>As reformas na igreja dos Eremitas ( plantas arquitetônicas)</i> .....       | 98  |
| FIG. 43 – <i>Detalhe mostrando a reintegração das lacunas</i> .....                       | 100 |
| FIG. 44 – <i>Fragmentos catalogados e fotografados frente e verso</i> .....               | 101 |
| FIG. 45 – <i>Nas ruas de Pádua à procura do Projeto Mantegna</i> .....                    | 102 |
| FIG. 46 – <i>No laboratório do projeto</i> .....  | 103 |
| FIG. 47 – <i>Fragmentos nas caixas, separados pelas dimensões</i> .....                   | 104 |
| FIG. 48 – <i>Fragmentos com detalhes que ajudam na identificação</i> .....                | 105 |
| FIG. 49 – <i>No ateliê do laboratório do Projeto Mantegna</i> .....                       | 108 |
| FIG. 50 – <i>A capela Ovetari protegida durante a primeira guerra mundial</i> .....       | 111 |
| FIG. 51 – <i>O afresco restaurado na capela Ovetari</i> .....                             | 112 |
| FIG. 52 – <i>O afresco restaurado na capela Ovetari</i> .....                             | 112 |
| FIG. 53 – <i>O afresco restaurado na capela Ovetari</i> .....                             | 113 |
| FIG. 54 – <i>O afresco restaurado na capela Ovetari</i> .....                             | 113 |
| FIG. 55 – <i>Testes realizados na igreja de Los Santos Juanes, Valencia, Espanha</i> .... | 115 |
| FIG. 56 – <i>Ilustração do processo de restauração</i> .....                              | 116 |

# CAPÍTULO 1

## O ESQUELETO: UM BANQUETE DE OSSOS

*“Agora que eu cheguei até aqui  
Vejo muito mais aonde chegar  
Vejo bem melhor aonde eu não fui  
Agora que eu cheguei até aqui*

*Já não tenho pressa de encontrar  
Tudo o que o lutar me retribui  
Tudo que o buscar faz encontrar  
Agora que eu cheguei até aqui”  
Jackson e Thiago Neves*

Compreendo o conceito de *Imagem Agente* como sendo figura poderosa, bela ou grotesca que representa, atua, narra. Começo a falar sobre o Tratamento Pictórico em obras de arte. Busco uma evolução de pensamentos como trajetória para a compreensão das soluções apresentadas. Aqui a *Imagem Agente* será a recente restauração de um afresco pintado por Andrea Mantegna na Capela Ovetari em Pádua, Itália (FIG.01). Mostro aqui essa imagem na forma como chegou até mim, ou seja, através do jornal italiano que Maria do Céu, minha orientadora nesta tese, enviou-me pelo Correio.

Começo a inteirar-me da história da pintura do afresco, de sua época, de seu autor e aprendo que entre 1443 e 1453, Pádua torna-se famosa no cenário artístico principalmente com a presença do escultor florentino Donatello, o que chamou a atenção de vários jovens artistas. Um deles é Andrea Mantegna que, entre 1448 e 1457, juntamente com outros pintores, é contratado para decorar a capela da família Ovetari. A pintura dos afrescos é conturbada sendo necessário, inclusive, recorrer à justiça para determinar as áreas que cada pintor deveria trabalhar. No período de execução do trabalho, um artista morre, outro abandona a obra e cabe à Mantegna terminar as pinturas<sup>1</sup>.

Durante a Segunda Guerra Mundial, mais precisamente no ano de 1944, um bombardeio destrói parte da capela, atingindo os afrescos (FIG.02).



Fig.01 – *Martírio de São Cristóvão*. Afresco de Andrea Mantegna depois de restaurado.  
 Fonte: Jornal Il Sole 24 ore de 10 de setembro, 2008:37



Fig.02 - *Destruição da capela pelo bombardeio.*  
Fonte: Jornal Il Sole 24 ore de 10 de setembro, 2008:37

Na época, o restaurador e teórico Cesare Brandi<sup>2</sup> cuidou dos fragmentos recolhendo e restaurando parte da pintura. Entretanto, cerca de 80.000 fragmentos foram guardados em caixas e aguardaram por nova restauração. Somente na década de 90 é que os fragmentos do afresco voltaram a ser objeto de pesquisa. Na Universidade de Pádua, desenvolveu-se o processo de *Anastilose Informática* com o objetivo de recolocar os fragmentos e reconstruir o afresco.

Porém, antes de comentar o resultado e a metodologia empregada para as comemorações de 500 anos da morte de Mantegna, em 2006, quero fazer um exercício com a Arte da Memória, seguindo Yates<sup>3</sup> :

Em um banquete que dava um nobre de Tesalia, chamado Scopas, o poeta Simônides de Ceos cantou um poema lírico [...] Levantou-se do banquete e saiu para o exterior. Durante sua ausência, o teto da sala de banquete desmoronou deixando amassados e debaixo das ruínas, mortos, Scopas e todos seus convidados; os cadáveres ficaram tão destroçados que os parentes que chegaram para

reconhecê-los para o sepultamento, foram incapazes de identificá-los. Porém, Simônides recordava os lugares em que eles estavam sentados na mesa e foi por isso capaz de identificar para os parentes, quais eram seus mortos [...] E esta experiência sugeriu ao poeta os princípios da *Arte da Memória*, da qual se considerou inventor. Reparando que foi mediante sua lembrança dos lugares nos quais os convidados haviam estado sentados, que ele foi capaz de identificar os corpos, se deu conta de que uma disposição ordenada é essencial para uma boa memória. (YATES, 2005:17)<sup>4</sup>

Aprendi com esta história que para fortalecer a memória o melhor é selecionar lugares e imagens do que se deseja lembrar e guardar essas imagens em lugares ordenados de modo que a ordem dos lugares nos traga as imagens que desejamos lembrar. Encontro o Teatro de Giulio Camillo<sup>5</sup> que Almeida<sup>6</sup> em seu livro *O teatro da memória Giulio Camillo*, assim o descreve:

Ao morrer em 1544, Giulio Camillo Delminio deixou aos leitores, em *L'idea del Teatro*, o projeto de uma grande enciclopédia do saber, uma fábrica da memória universal, composta dos mais notáveis textos e imagens do tesouro da filosofia, da literatura, da ciência, das religiões, das artes. Uma classificação hierarquizada e articulada do saber universal, para ajudar a memória e propiciar ao praticante da Arte da Memória o seu domínio, que tomaria a forma de um verdadeiro Teatro do Mundo. (ALMEIDA, 2005:13)

Com essas referências organizo o esqueleto deste texto: a Introdução, que imagino como um *Banquete*. Apresento os convidados que escolhi para ocupar os lugares na mesa do grande salão dentro da igreja dos Eremitas, em Pádua, decorado com o afresco de Andréa Mantegna pintado na capela Ovetari. A mesa está montada de forma que todos os lugares favorecem uma boa visão do afresco recentemente restaurado.

Na cabeceira da mesa está o próprio artista atento para defender sua pintura que se apresenta muito fragmentada. Logo ele tão vaidoso de suas obras inspiradas na arte *ad antica*, que gostava de pintar um drapejado característico greco-romano nas roupas de suas figuras que, segundo seus parâmetros, davam valores nobres às suas criações. Não é por menos que logo após pintar os afrescos em Pádua foi contratado para ser o pintor da corte de Ludovico Gonzaga em Mântua.



Vasari<sup>7</sup>, que escreveu sobre a vida dos artistas, tem um capítulo dedicado à Mantegna<sup>8</sup>. É interessante notar que ao descrever a vida dos artistas e suas principais obras mencionava, ocasionalmente, a técnica utilizada e, muito raramente, as restaurações realizadas em obras de arte. Mas, foi com surpresa que encontrei um comentário seu sobre a restauração realizada por Sodoma em uma pintura de Signorelli<sup>9</sup>, *A Circuncisão*. Vasari comentou que a pintura ficou pior depois do tratamento de pequenas perdas da policromia e que obras feitas por grandes mestres não deveriam ser restauradas por quem não tem competência.

Em Volterra, pintado em afresco na igreja de São Francisco, acima do altar da Companhia, está a *Circuncisão do Senhor*, que está ainda muito bonita, se bem que o menino, que foi deteriorado pela umidade, foi refeito por Sodoma muito menos belo. E, em verdade é melhor ter pouca coisa feita por um homem excelente, mesmo que rasurado, do que ser retocado por quem sabe menos. (VASARI, 1550)

Para escrever envolvi-me com o Mantegna, sua época, suas obras, sua maneira de pintar. Transporte-me para o século XV e imaginei como teria sido a pintura do afresco. Fui arrebatada tão fortemente que sonhei...

Chamava Andrea, estava na Itália, em Pádua. Estava em cima de andaimes, juntamente com outros pintores, ali nas *giornate*; o cheiro forte da argamassa úmida, do suor, das dúvidas, das brigas e das doenças.

E assim, dia após dia, iam diminuindo as pessoas e eu ficava com áreas cada vez maiores para pintar. Terminei figuras que estavam interrompidas, dei continuidade àquilo que não comecei, não criei. Fiz mais por obrigação do que por gosto. Depois de um bom tempo, terminei a pintura na capela mortuária para que as pessoas vivas lembrassem de seus mortos ou para que se lembrassem de que um dia iriam morrer também.

Será que foram as discussões? A má vontade em terminar a pintura que fez com que ela não permanecesse? Aos poucos foi se deteriorando, se perdendo no tempo, mas ainda estava ali, ano após ano, séculos até.



E eis que, de repente, uma explosão transformou a pintura em milhares de pedaços, de fragmentos.

Que alívio! Que liberdade não estar mais preso a uma figura, a uma idéia, às regras da técnica, enfim livre! Ali aos pedaços; alguém resolveu juntar tudo dentro de várias caixas. Elas ficaram pesadas e as pessoas carregavam para lá e para cá, apreensivas, sem saber exatamente o que fazer. E os fragmentos continuavam assim, soltos, livres de qualquer interpretação.

Mas tem a história de um padre que achava a pintura tão linda que a fotografou pouco antes da bomba. Vaticínio? E por isto existia uma testemunha para ameaçar a liberdade dos fragmentos. Mas era uma foto pequena, sem cor...

Um grupo de doutores, especialistas, bem intencionados lembrou-se dessa fotografia antiga e decidiram ampliar a foto, mesmo sem as cores, no tamanho idêntico ao da pintura que existia na parede da capela. Depois permaneceram anos fotografando cada fragmento para, com muita matemática, logaritmos, física e tantas outras tecnologias digitais, poderem saber onde cada fragmento poderia ser colado na foto.

Ai! Que dor para os fragmentos do afresco, serem lixados até ficarem tão sutis e finos e depois serem colados naquele material sintético, frio, estranho.

E eu ali, quinhentos anos depois vendo o resultado de tudo aquilo. Poucos foram os fragmentos que acharam seu lugar na foto e, por isso, continuaram fragmentando a imagem daquela pintura que foi feita há tantos séculos atrás. A imagem agora é formada pela fotografia digital, em preto e branco e não mais pela pintura do afresco. Os fragmentos da pintura estão esparsos, soltos, mesmo tão bem colados.

Depois de escrever meu sonho, penso se a foto da pintura da capela, antes da destruição, não está fazendo o papel de Simônides. Penso também, no que estou fazendo agora, pois em vez de juntar cacos, junto letras, colo textos para escrever. Ficará

fragmentado? Como restauradora de obras de arte, seria bem mais fácil juntar os cacos e refazer a pintura, mas como pesquisadora, esforço-me para escrever juntando as letras, os textos, organizando meu pensamento.

Apresento, a seguir, outros convidados que participarão do banquete de ossos montando assim o esqueleto. Cada um representará um pensamento, uma época, enfim, personagens que escolhi para auxiliarem na elaboração do meu pensamento formando um juízo crítico sobre as restaurações realizadas em obras de arte.

Começo a servir o banquete.

Alguns teóricos da Restauração chegam afobados para garantir um bom lugar à mesa. O primeiro é Viollet le Duc<sup>10</sup> acompanhado de seu maior crítico, John Ruskin<sup>11</sup>. A definição de Viollet le Duc para o termo Restauração no *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle*, publicado em dez volumes entre 1854 e 1868, é a seguinte: “A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento.” (apud KUHL, 2000:17)

A posição de Viollet le Duc com este enunciado, suscita muitas críticas até os dias de hoje. E por isso quando vejo a restauração do afresco na capela Ovetari lembro-me dele. Seu contemporâneo, John Ruskin, tem uma posição diametralmente oposta e publica na Inglaterra, em 1849, *The Seven Lamps of Architecture*<sup>12</sup>, texto no qual faz pesadas críticas às restaurações realizadas por Viollet le Duc. Ruskin é o expoente de um movimento que prega absoluto respeito pela matéria original, que leva em consideração as transformações feitas em uma obra no decorrer do tempo, sendo a atitude a ser tomada a de simples trabalhos de conservação, para evitar degradações, ou, até mesmo, a de pura contemplação.

Já no século XX, principalmente em decorrência das duas grandes guerras mundiais, a Teoria da Restauração se fortalece com a presença de Cesare Brandi que escreve seu

importante livro *Teoria da Restauração*, traduzido para diversos idiomas, inclusive para o português. Neste, o autor sintetiza com sabedoria a definição que vai ser o fulcro de todas as citações teóricas na área:

Como produto da atividade humana, a obra de arte coloca, com efeito, uma dúplice instância: a instância estética que corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte; a instância histórica que lhe compete como produto humano realizado em um certo tempo e lugar e que em certo tempo e lugar se encontra (BRANDI, 2000)

Ter reconduzido o restauro a relação direta com o reconhecimento da obra de arte como tal, tornou possível dar a sua definição: “A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro.” (BRANDI, 2000:29, 30)

Brandi acomoda-se em lugar de destaque na mesa do banquete, entre os teóricos, pois ele estava lá, em 1944, no momento do bombardeio que destrói a parede da capela com a pintura em afresco, dá especial atenção ao incidente e é o responsável pela coleta dos fragmentos. Começa a fazer a restauração no Instituto Central de Restauro em Roma e depois guarda em caixas os 80.000 fragmentos restantes. (FIG.03)



Fig.03 - Caixa com fragmentos recolhidos.  
Fonte: Jornal Il Sole 24 ore de 10 de setembro, 2008:37

E assim, estava Brandi ocupando seu lugar na mesa do banquete, sentindo-se destacado e importante, afinal, neste estudo, ele também tem dupla polaridade: a de ser o primeiro restaurador do afresco e também o teórico, aquele que diria, vendo o resultado da restauração do afresco, a última palavra: “O restauro deve permitir o restabelecimento da *Unidade Potencial* da obra de arte, sem produzir um falso histórico ou um falso artístico e sem anular os traços da passagem da obra de arte pelo tempo.” (IDEM: 41).

Nesse momento, para garantir seu lugar à mesa e se servir do banquete, chega Salvador Muñoz Viñas<sup>13</sup> representando o século XXI com seu recente livro *Teoria contemporânea da Restauração*. Viñas, depois de muito estudar os teóricos avalia, ponto a ponto, os conceitos, suas contradições, suas afirmações, para atualizá-los à contemporaneidade. Ele mesmo explica isso na introdução de seu livro:

Este texto não é completamente inocente e neutro. Falar da teoria contemporânea da restauração implica que existe uma teoria da restauração que não é contemporânea, é dizer que existe uma teoria da restauração que pertence ao passado (e por isso mesmo provavelmente esteja obsoleta) e que existe uma teoria, distinta da anterior, que é atual e que responde aos problemas de hoje desde uma perspectiva do nosso tempo (VIÑAS, 2003:13)<sup>14</sup>

Para ele a restauração de obras de arte é uma atividade de difícil definição. Para entendê-la é preciso referir-se tanto à própria atividade, como à natureza de seus objetos. Esses têm em comum sua natureza simbólica ou historiográfica. O caráter simbólico é parte essencial da Restauração, cujos objetivos e limites estão vinculados à manutenção e recuperação dessa capacidade e é o que a diferencia de outras atividades similares como reparação, repinturas ou remendos. Para Viñas, a *Teoria contemporânea de la Restauración* oferece ferramentas conceituais mais flexíveis e adaptáveis para o sentido comum de todos os envolvidos.

Estão estes teóricos ocupando seus lugares conversando e definindo os paradigmas da Restauração de Bens Culturais. A luz que incide sobre o afresco varia de acordo com a passagem do tempo e, muitas vezes, dificulta a visão.

Do outro lado da mesa, ocupam seus lugares alguns filósofos, pois entendem que é na Filosofia que a Arte deve ser discutida. O primeiro a chegar é Kant<sup>15</sup> que trouxe como sua convidada de honra a Natureza. Neste momento havia terminado de escrever a sua terceira crítica, a *Crítica da Faculdade do Juízo* e estava impregnado do Juízo Estético que é uma investigação aos Juízos Reflexionantes.

Não é por menos que Kant está tão orgulhoso, pois aqui terá a oportunidade de verificar se suas idéias sobre a Analítica do Belo e do Sublime vão se confirmar. Ao seu lado na mesa do banquete, está Goethe<sup>16</sup> que é seu amigo e também se deixa influenciar pela Crítica do Juízo. Após ter feito sua viagem à Itália, onde os estudos da pintura de paisagem lhe permitiram uma visão sintética em que a ciência aparece como conhecimento sobre a forma e, a arte expõe as leis naturais através da imagem, Goethe demonstra seu interesse tanto pelas artes como pelas ciências naturais. Nos *Escritos sobre Arte (Schriften zur Kunst)* o autor escreve:

a obra de arte constitui um mundo que lhe é próprio, ela não rivaliza a natureza, mas procura nela o ideal, a razão de seu próprio ser, a favor do ser humano como um produto mais elevado da natureza. Na arte se realiza uma natureza originária, além do mero natural. (GOETHE, 2005:22)

Continua dizendo que:

a arte não empreende uma disputa com a natureza em sua amplitude e profundidade, ela se atem à superfície dos fenômenos naturais... Ambas, a obra de arte e o produto da natureza, embora se relacionem, possuem o seu modo de ser neles mesmos, são infinitos em si mesmos... (IDEM)

E por isso está sentado bem ali entre Kant e sua convidada de honra a Natureza. Fixava os olhos nela, pois para Goethe, toda investigação científica deveria basear-se em uma observação atenta da natureza e na classificação de fenômenos. Esta classificação seria o momento primeiro do conhecimento sobre o mundo natural, resultando num processo de

separação daquilo que aparece como diferente e aproximação ou união, daquilo que se revela como semelhante, num processo de ordenação das formas.

As divergências de Goethe com relação a uma parte significativa dos cientistas de seu tempo aparecem de forma clara na polêmica discordância às teorias de Newton contido na *Doutrina das cores*, escrito em 1806.

De acordo com Valladão de Matos, “Goethe insistiria na necessidade de observar os fenômenos de luz e cor presentes na realidade e construir uma teoria da cor a partir dessas observações, rejeitando o modelo abstrato (matemático) proposto por Newton.”<sup>17</sup> (MATTOS, 2008).

Goethe também visitou a capela Ovetari em 27 de setembro de 1786, quando viajou à Itália e escreveu assim sua experiência:

Na igreja dos Eremitas vi pinturas de Mantegna - um dos mestres antigos - que me espantaram. Que presente mais agudo e preciso apresentam! Foi desse presente absolutamente verdadeiro - não, digamos, aparente, de efeitos ilusórios, apelando apenas para a imaginação, mas um presente sólido, puro, lúcido, minucioso, consciencioso, sutil, bem definido e contendo ao mesmo tempo algo de austero, diligente, custoso - que partiram os pintores subseqüentes, conforme pude observar em pinturas de Tiziano, o que permitiu à vivacidade de seu gênio, à energia de sua natureza - iluminada pelo espírito dos predecessores, alicerçada em sua força - alçar-se cada vez mais às alturas, ergue-se do chão para produzir formas celestiais, mas verdadeiras. Foi assim que a arte se desenvolveu posteriormente aos tempos bárbaros. (GOETHE, 2005:73)

Enquanto conversam, chega Arthur Danto<sup>18</sup> pela porta dos fundos. Ele vem representar a Filosofia no século XX. Para ele:

Se é verdade, como penso que é, que a filosofia tem um objeto próprio, e que portanto, nem todo assunto lhe é pertinente, a investigação do fato de que a arte se presta espontaneamente ao tratamento filosófico pode nos ensinar alguma coisa a um só tempo sobre a filosofia e a arte.... Seja como for, a definição da arte tornou-se parte integrante da natureza da arte, e de modo bem explícito. Em certa medida, a definição da arte sempre foi uma preocupação filosófica embora não em consequência de um especial interesse filosófico em dar definições, pois a filosofia não se reduz à lexicografia, e a pergunta que nos interessa pode ser enunciada da seguinte maneira: por que a arte é uma das coisas que os filósofos se preocuparam em definir? (DANTO, 2005:99)

Portanto, a filosofia vai se ocupar da arte, tornando-se disciplina como a Estética e a Filosofia da Arte e, até certo ponto, credenciá-la. Para Danto, a arte do século XX é

desafiadora e ele está presente ao banquete para relacionar a arte antiga representada na pintura do afresco de Andréa Mantegna com a solução encontrada para a restauração e tentar entendê-la, talvez, como Arte Moderna e Contemporânea. (FIG.04)



Fig.04 - Detalhe do afresco restaurado.  
Fonte: Jornal Il Sole24 ore de 10 de setembro, 2008:37

Bem à frente de Danto, na mesa do banquete, Kurt Gödel<sup>19</sup> ocupa seu lugar, porque a ele também interessa o resultado alcançado através da *Anástilose Informática*. Estão frente a frente, pois são contemporâneos do mesmo revolucionário século XX. Gödel é integrante do Círculo de Viena, que juntamente com outros matemáticos e filósofos serão os iniciadores do Positivismo Lógico. Seus famosos estudos como os Teoremas da Incompletude, revolucionaram a Matemática, a Lógica, a Filosofia, a Lingüística e a Computação. A idéia simples e genial de Gödel é a possibilidade de expressar os paradoxos usando linguagem matemática.

Como é natural, o Teorema de Gödel teve um efeito eletrizante nos lógicos, nos matemáticos e filósofos interessados nos fundamentos da matemática pois demonstrava que nenhum sistema fixo, por mais complicado que fosse podia representar a complexidade dos números inteiros: 0,1,2,3...Os leitores de hoje poderão não experimentar diante disto a mesma perplexidade que dos de 1931, já que neste ínterim nossa cultura absorveu o Teorema de Gödel, junto com as

revoluções conceituais da relatividade e da mecânica quântica, e suas mensagens filosoficamente desorientadoras tem chegado até o grande público ainda que embotadas pelas várias traduções (e quase sempre de ofuscação). A atitude geral dos matemáticos de hoje consiste em não esperar resultados limitados; mas em 1931 a coisa caiu como um raio no seco. (HOLSTADTER, 1989:21)<sup>20</sup>

E porque estaria esse matemático, fazendo parte do banquete e tão interessado na restauração do afresco?

Eu o convidei, pois o conheci do Teorema da Incompletude através do livro de Holfstadter<sup>21</sup> em um estudo que inclui as fugas nas músicas de Bach e as xilogravuras de Escher<sup>22</sup>, quando analisa a questão de fundo e figura. Assim, Gödel entrou no banquete na busca de seus paradoxos matemáticos. Imagina se a fotografia que serve de suporte para os fragmentos do afresco estaria fazendo um jogo de figura e fundo e pergunta para si mesmo: *Até onde vejo a pintura de Andréa Mantegna e o que está mais evidente, a pintura ou a fotografia da pintura?* (FIG.05)



Fig.05 – *Detalhe afresco depois da restauração.*  
Fonte: Jornal Il Sole 24 ore de 10 de setembro, 2008:16



Um jogo interessante, pois a fotografia é em preto e branco e os fragmentos coloridos o que diferencia, e muito, do jogo de fundo e figura nas xilografias de Escher. E continuou imaginando se aplicava aí o seu famoso Teorema da Incompletude, que foi tão bem explicado para mim pelo Dr. Emmanuel Araújo Pereira<sup>23</sup>:

Onde ele mostra que sistemas lógicos capazes de descrever a aritmética são incompletos e, dados os axiomas e as regras do sistema, sempre existe uma questão que não pode ser respondida (dizer sim ou não) a partir dessas regras e axiomas, mas que pode ser respondida numa extensão compatível desse sistema, por exemplo, num outro sistema com mais outras regras e axiomas, onde toda questão já respondida no antigo sistema menor continua com a mesma resposta nesse novo sistema - isso é o significado de compatibilidade. Mas acontece que nesse novo sistema ampliado, aparece uma nova questão que não pode ser respondida, mas que tem resposta numa nova extensão. E tudo se repete *ad infinitum*. Em resumo: um sistema sempre tem uma nova questão que não pode ser respondida dentro dele, mas pode numa extensão; no entanto aparece uma nova questão que não pode ser respondida nessa primeira extensão, mas pode ser respondida numa segunda extensão; mas..... (E-MAIL PESSOAL)

Enquanto Gödel conversa com Goethe, vem ocupar seu lugar à mesa Cennino Cennini<sup>24</sup>, passando através das paredes e sentando-se perto de Andrea Mantegna. Ele, que entende tanto das técnicas pictóricas e principalmente do afresco, quer estar presente à mesa do banquete para pensar o que tem a sua frente, ou seja, a restauração do afresco pintado por Andréa Mantegna na Capela Ovetari. E lembra, em todo o trabalho, o que é necessário para se pintar um afresco: as três argamassas, cada uma com sua composição; a transferência do desenho para a parede; a pintura com os pigmentos diluídos em água e a sua aplicação no reboco ainda úmido para poder aglutinar o pigmento e com isto transformar todo esse último reboco em uma espessa camada pictórica. Compara a espessura do fragmento com a lisura do material sintético onde foi impressa a fotografia do afresco. Impressiona-se. Ele era professor da arte do afresco, tinha grande admiração pelos afrescos de Giotto<sup>25</sup>, em particular aos pintados na Capela Scrovegni e, portanto, sabia muito bem o que era aquela técnica pois ele mesmo a descreveu<sup>26</sup>:

Como trabalhar na parede em afresco e em que ordem, e como pintar ou colorir um rosto juvenil. Em nome da Santíssima Trindade, quero iniciar-te na arte de colorir. Começarei pelo trabalho na parede, informando-te o modo de proceder, passo a passo. Quando quiseres pintar sobre o muro, que é o trabalho mais bonito e doce

que existe, consiga, antes de tudo, a cal hidratada e areia, ambas bem peneiradas. Se a cal é fresca, requer duas partes de areia por uma de cal. Misture-as bem uma e outra com água para que permaneçam molhadas entre quinze e vinte dias. E deixe-as repousar uns dias para que expulsem o fogo: que quando está tão viva solta a imprimação que fizeres com ela. Quando estiver pronta, limpa bem e molha a parede, que nunca será demasiado; pega a cal empastada, paleta por paleta e imprima primeiro uma ou duas vezes, ate que a parede fique totalmente lisa. Depois, quando quiseres trabalhá-lo.(..) (CENNINI, 1988: 112)

Assusta-se, tenta ver o afresco restaurado, mas por mais que quisesse ver a pintura vê a fotografia. Assim como Cennini, vejo também a fotografia em preto e branco que tem a função de fundo, e está aqui como figura e, os fragmentos da pintura em afresco que estão colados sobre a fotografia e que deveriam ser a figura não se apresentam como tal, pois há uma perturbação visual, talvez pela pequena quantidade de fragmentos. Há também uma inversão de comunicação porque o que vejo é uma fotografia com interferências que prejudicam vê-la. Mas essas interferências são justamente formadas pelos fragmentos do afresco e que deveriam ser a *Imagem Agente*, a razão do próprio restauro!

Penso no jogo de figura/fundo das gravuras de Escher, mas deixo esse pensamento de lado. Busco apoio no Teorema da Incompletude de Gödel, percebo que se a solução não foi encontrada numa primeira base (afresco fragmentado), ter buscado outra base (a fotografia) que pudesse sustentar a solução, também não resolveu. Assim como está, ela pode ser vista, apreciada? Afinal, uma pintura se transforma em obra de arte pela sua Apresentação Estética. Gosto de citar Kant no Juízo de Gosto, quando ele afirma que os juízos precisam ser universais, pois uma obra de arte não se fecha em si mesma. Se penso nos teóricos da restauração, lembro-me de Viollet Le Duc quando afirmou que uma restauração pode colocar a obra em uma situação que nunca existiu antes... e de Brandi quando afirma a necessidade de se obter a unidade potencial da obra de arte... Não posso esquecer-me da Frances Yates que se acomodou na mesa do banquete, bem a frente de Andrea e chamou Giulio Camillo<sup>27</sup> para estar ao seu lado neste momento em que a memória precisava ser recuperada e perguntava:

Onde está a memória da pintura do afresco? Ela está presente somente na fotografia? E Giullio, com o projeto do Teatro da Memória nas mãos, busca em seus degraus uma resposta.

Muitas dúvidas pairam na sala na sala de banquete: “onde está a *Imagem Agente* da pintura?; Qual a pedagogia visual da restauração?”

Jauss<sup>28</sup>, que estava ouvindo atrás da porta resolveu entrar porque queria ver de perto a pintura restaurada e gostaria de esclarecer um pouco as dúvidas. Senta-se perto de Danto e os dois conversam sobre a *Estética da Recepção*. Jauss quer entender como se apreciou e se aprecia uma obra de arte em momentos distintos de realidades históricas. E este era um exemplo que veio sobre medida para a sua reflexão. Ao contrário da tradição, ele não concorda com uma história da arte unívoca, que pressuponha a mesma experiência do Renascimento, quando foi pintada por Andrea Mantegna, até nos dias de hoje. Ele compreende como funcionam as ressignificações na experiência de fruição da obra de arte e, para isso, se declara convicto de que a experiência relacionada à arte não pode ser privilégio dos especialistas e que a reflexão sobre as condições desta experiência tampouco há de ser um tema exclusivo da Hermenêutica Filosófica ou Teológica. Para ele a formação do Juízo Estético se baseia nas instâncias de efeito e recepção comparando-se os “dois efeitos” o atual e o desenvolvido historicamente, ou seja, a obra ao longo do tempo.

Começa um burburinho na sala do *Banquete*. Claudia Mattos<sup>29</sup> fala alto do lado de fora da sala e pede licença para falar de Burke<sup>30</sup>:

Na Inglaterra, Edmond Burke foi talvez o teórico da noção de Sublime que maior influência teve sobre os rumos das artes plásticas na segunda metade do século 18 (*sic*). Em seu livro *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757), Burke propõe um modelo quantitativo para o funcionamento de nosso aparato psíquico, que lhe permite diferenciar duas formas de prazer estético: os sentimentos do Belo e do Sublime. Enquanto que o Belo diria respeito a objetos passíveis de representação, o Sublime estaria relacionado a objetos não-representáveis e que, portanto, sobrecarregariam o nosso aparato psíquico, ameaçando sua estrutura. É importante notar o papel ativo que o espectador adquire no processo de construção da imagem, para essas novas teorias estéticas. De acordo com Burke, o efeito do Sublime dependeria em grande parte da imaginação do espectador, de sua capacidade de se pôr no lugar do outro nesse jogo da arte. (MATTOS, 2008)

O *Banquete* está quase pronto para ser servido, os convidados declamam suas falas enobrecidas pela História. Neste momento escuta-se um forte ruído. Alguns lembram-se do banquete de Scopas, outros do bombardeio da Segunda Guerra, assim chegaram os responsáveis pelo *Progetto Mantegna*, ativos, com seus computadores portáteis e ocupam um lugar à mesa olhando para a tela dos computadores, sem se preocupar muito com quem está presente.

A pesquisa que ainda está se interagindo da prosa, tentará mediar o discurso.

Sirvo o banquete apresentando as imagens seguintes para começar uma forma de pensamento: a pintura antes da destruição (FIG.06) e a restauração (FIG.07). .



Fig.06 – Fotografia do afresco antes da destruição.  
Fonte: FIOCCO, 1962:19



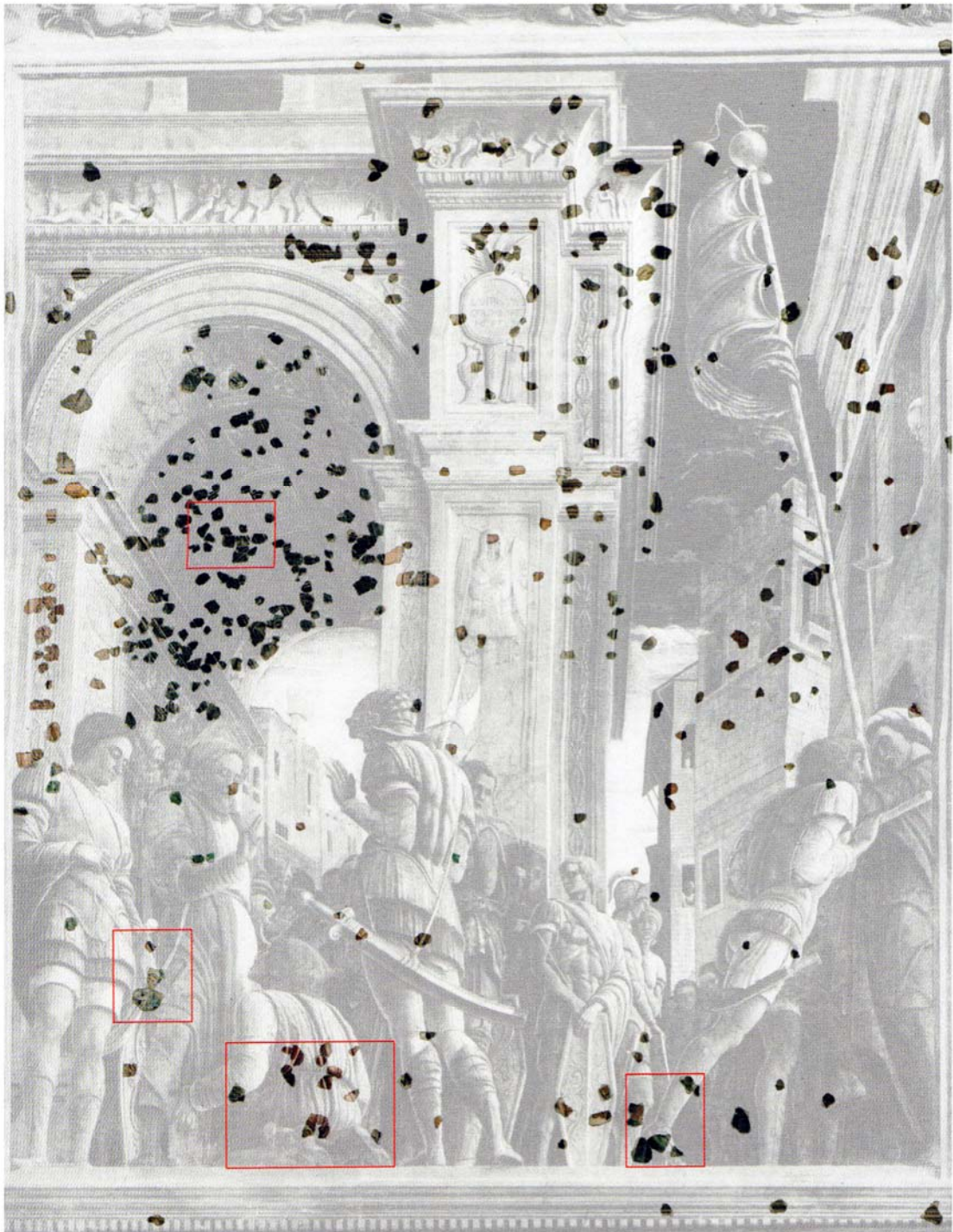


Fig. 07 - Fotografia da mesma cena depois de restaurada.  
Fonte: TONIOLO et al, 2006:19

<sup>1</sup>Informações obtidas na revista *Art Dossier*, publicação comemorativa dos 500 anos da morte de Mantegna.

<sup>2</sup>Cesare Brandi (1906-1988). Organizador e diretor do Instituto Central de Restauo, desde a sua criação até 1960. Nascido em 8/4/1906 em Siena, tinha apenas 33 anos quando se tornou diretor do ICR. Diplomado primeiramente em Jurisprudência e depois em Letras e Filosofia, estava com 24 anos quando foi encarregado pela Superintendência de Monumentos e Galerias de Siena a redigir o catálogo da Régia Pinacoteca. Em 1933 torna-se supervisor geral da Superintendência de Antiguidades e Belas Artes de Bolonha. Em 1934 obtém a livre docência em História da Arte Medieval e Moderna. Deve-se à Brandi, acima de tudo, a elaboração e divulgação da sua inovadora Teoria da Restauração que por um lado orientou e coordenou todas as atividades do Instituto e, por outro, atraiu para a escola romana a atenção de toda a comunidade de restauradores italianos e estrangeiros. Deixou a imagem de um diretor muito presente, mas jamais obsessivo, autorizado, mas não autoritário, atento tanto aos problemas pessoais como aos profissionais, rigoroso na teorização e na prática da restauração. De grande cultura, Brandi dialoga tanto com os cientistas quanto com os teóricos, sabendo perfeitamente o que pediu a uns e a outros, e sob sua direção estabeleceu-se no Instituto um método de trabalho baseado na estreita colaboração entre todos, reduzindo ao máximo as amplas áreas de incerteza que impediam a realização de uma restauração crítica e científica. Com sua morte, em 1988, interrompeu-se um grande fluxo de energia crítica. (dados recolhidos do livro de Domenico de Massi *A emoção e a Regra*, pp. 308, 309)

<sup>3</sup>Frances Yates (1899-1981), historiadora britânica que lecionou por vários anos na Universidade de Londres. Seus livros *Giordano Bruno e a Tradição Hermética* e *A Arte da Memória* são excelentes contribuições para o meio acadêmico.

<sup>4</sup>“Em um banquete que dava um noble de Tesalia llamado Scopas, el poeta Simónides de Ceos cantó un poema lírico[...]Se levanto del banquete y salió al exterior. Durante su auséncia se desplomó el tejado de la sala de banquetes aplastando y dejando, bajo las ruinas, muertos a Scopas y a todos los invitados; tan destrozados quedaron los cadáveres que los parientes que llegaron a recogerlos para su enterramiento fueron incapaces de identificarlos. Pero Simónides recordaba los lugares en los que habían estado sentados a la mesa y fue, por ello, capaz de identificar a los parientes cuáles eran sus muertos.....Y esta experriencia sugiró al, poeta los principios del arte de la memoria del que se consideró inventor. Reparando en que fue mediante su recuerdo de los lugares en que habían estado sentados los invitados como fue capaz de identificar los cuerpos, cayó en la cuenta de que una disposición ordenada es esencial para una buena memoria.”(YATES, 2005:17)

<sup>5</sup>Giulio Camillo (1480-1544) pode ser considerado um sincretista. Seu extenso e proliferante saber revela leituras de várias filosofias e literaturas, que se agregam a um intenso núcleo hermético. (ALMEIDA, 2005: 15)

<sup>6</sup>Milton José de Almeida é mestre e doutor pela USP, professor na Unicamp e autor dos livros: *Teatro da Memória de Giulio Camillo; Imagens e Sons: A Nova Cultura Oral; Cinema: Arte e Memória*.

<sup>7</sup>Giorgio Vasari (1511-1574), pintor e arquiteto italiano que ficou conhecido principalmente por ter escrito a biografia de vários pintores italianos.

<sup>8</sup>Andréa Mantegna nasceu na ilha de Carturo, perto de Vicenza, segundo filho do carpinteiro Biagio. Aos onze anos começou como aprendiz de Francesco Squarcione, um pintor de Pádua, cuja vocação inicial de alfaiate foi suplantada pela sua paixão pela arte clássica e antiga. Como seu compatriota Petrarca, Squarcione era fanático pela antiga Roma, tendo viajado pela Itália e talvez pela Grécia coletando obras de arte e desenhando-as e passando seus estudos adiante para 137 alunos que passaram por suas mãos. Mantegna foi seu pupilo favorito, tendo estudado fragmentos de esculturas romanas e também perspectiva. Mas aos 17 anos deixou o mestre, reclamando depois de não ter recebido sua parte nas obras comissionadas. Enquanto o jovem artista prosseguia seus estudos, caiu sob a influência de Jacopo Bellini, pai dos celebrados pintores Gentile Bellini e Giovanni Bellini e da jovem Nicolosia, com quem Mantegna se casou em 1453. Ao mesmo tempo se desentendeu com seu antigo mestre Squarcione. Pádua era atrativa para artistas iniciantes tanto do Veneto quanto da Toscana, como Paolo Ucello, Fra Filippo Lippi e Donatello. Assim a carreira de Mantegna foi fortemente marcada pelos trabalhos da escola Florentina. Demonstrou sempre um apaixonado interesse pela antiguidade clássica. A influência, tanto da escultura antiga romana como das obras de seu contemporâneo Donatello fica evidenciada no tratamento que Mantegna confere as suas figuras humanas. Estas se distinguem por sua solidez, arredondamento das formas, volume, expressividade e precisão anatômica. Embora substancialmente relacionada com o século XV, a influência de Mantegna está bem marcada sobre os estilos e as tendências da arte italiana de sua época. Giovanni Bellini em seus primeiros trabalhos obviamente segue os passos do cunhado. Albrecht Durer foi influenciado por seu estilo durante suas duas viagens à Itália. Leonardo da Vinci pegou de Mantegna o uso da decoração com festões e frutas. Mas o maior legado é considerado a introdução de um ilusionismo espacial, seja em afrescos ou em pinturas sacras; sua tradição de decorar forros foi seguida por três séculos. Morreu em setembro de 1506. Seus trabalhos principais foram de cunho religioso. Um dos primeiros e mais destacados foi uma série de afrescos sobre a vida de São Tiago e São Cristóvão, realizados para a capela Ovetari, na igreja dos Eremitas que, lamentavelmente foram seriamente danificados durante a segunda Guerra Mundial. Giorgio Vasari (1511-1574) em seu famoso livro sobre a vida dos artistas, o *Le Vite de Piu Eccelenti Archittetti, Pittori et*

*Scultori Italiani da Cimabue Insino à Tempi Nostri*. (Firenze 1550), assim descreve o capitulo sobre a vida de Andrea Mantegna:



“...Andrea dunque, rimaso solo, fece nella detta cappella i quattro Vangelisti che furono tenuti molto belli. Per questa et altre opere cominciando Andrea a essere in grande spettazione et a sperarsi che dovesse riuscire quello che riuscì, tenne modo Iacopo Bellino pittore viniziano, padre di Gentile e di Giovanni e concorrente dello Squarcione, che esso Andrea tolse per moglie una sua figliuola e sorella di Gentile. La qual cosa sentendo lo Squarcione, si sdegnò di maniera con Andrea che furono poi sempre nimici: e quanto lo Squarcione per l'adietro aveva sempre lodate le cose d'Andrea, altr'e tanto da indi in poi le biasimò sempre pubblicamente. E sopra tutto biasimò senza rispetto le pitture che Andrea aveva fatte nella detta cappella di S. Cristofano, dicendo che non erano cosa buona perché aveva nel farle imitato le cose di marmo antiche, dalle quali non si può imparare la pittura perfettamente, perciò che i sassi hanno sempre la durezza con esso loro e non mai quella tenera dolcezza che hanno le carni e le cose naturali, che si piegano e fanno diversi movimenti; aggiugnendo che Andrea avrebbe fatto molto meglio quelle figure e sarebbero state più perfette se avesse fattole di color di marmo e non di que' tanti colori, perciò che non avevano quelle pitture somiglianza di vivi ma di statue antiche di marmo o d'altre cose simili. Queste cotali repressionsi punsero l'animo d'Andrea, ma dall'altro canto gli furono di molto giovamento, perché conoscendo che egli diceva in gran parte il vero, si diede a ritrarre persone vive e vi fece tanto acquisto che in una storia che in detta cappella gli restava a fare mostrò che sapeva non meno cavare il buono delle cose vive e naturali che di quelle fatte dall'arte. Ma con tutto ciò ebbe sempre opinione Andrea che le buone statue antiche fussino più perfette et avessino più belle parti che non mostra il naturale, attesoché quelli eccellenti maestri, secondo che e' giudicava e gli pareva vedere in quelle statue, avevano da molte persone vive cavato tutta la perfezione della natura, la quale di rado in un corpo solo accozza et accompagna insieme tutta la bellezza, onde è necessario pigliarne da uno una parte e da un altro un'altra; et oltre a questo gli parevano le statue più terminate e più tocche in su' muscoli, vene, nervi et altre particelle, le quali il naturale, coprendo con la tenerezza e morbidezza della carne certe crudezze, mostra talvolta meno, se già non fusse un qualche corpo d'un vecchio o dimolto estenuato; i quali corpi però sono per altri rispetti dagl'artefici fuggiti. E si conosce di questa opinione essersi molto compiaciuto nell'opere sue, nelle quali si vede invero la maniera un pochetto tagliente e che tira talvolta più alla pietra che alla carne viva. Comunque sia, in questa ultima storia, la quale piacque infinitamente, ritrasse Andrea lo Squarcione in una figuraccia corpacciuta con una lancia e con una spada in mano.”

<sup>9</sup>Luca Signorelli (1445-1523), pintor renascentista italiano, um dos grandes mestres da escola da Umbria.

<sup>10</sup>Viollet Le Duc (1814-1879)

<sup>11</sup>John Ruskin (1819-1900)

<sup>12</sup>Sobre o livro de Ruskin *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* a questão moral é decisiva para a sua abordagem e para essa moral o compromisso com a verdade é fundamental: “nada pode ser belo se não é verdadeiro”. Para



Ruskin o restauro falseava a verdade da obra de arte, roubando o seu ciclo natural e impondo sobre ela uma série de ações que não estariam na sua origem. (*apud* CARSALADE, 2007:264)

<sup>13</sup>Salvador Muñoz Viñas (1951), professor de Teoria da Restauração na Universidade Politécnica de Valencia, Espanha.

<sup>14</sup>“*Este texto no es completamente inocente o neutral. Hablar da teoria contemporânea de la restauración implica que existe una teoría de la restauración que no es contemporánea, es decir, que existe una teoría de la restauración que pertenece al pasado (y que por ello mismo probablemente haya quedado obsoleta), y que existe una teoría, distinta de la anterior, que es actual y que responde a los problemas de hoy desde una perspectiva de nuestro tiempo.*”(VINÁS, 2003:13)

<sup>15</sup>Emmanuel Kant (1724-1804)

<sup>16</sup>Wolfgang von Goethe (1749-1832)

<sup>17</sup>Revista *Entre livros* n. 05, sobre a vida e a obra de Johann Wolfgang von Goethe, texto de Claudia Valladão de Mattos, p.92.

<sup>18</sup>Arthur Danto, filósofo americano que se ocupa em entender a arte contemporânea, nasceu em 1924. É professor na Universidade de Columbia, USA.

<sup>19</sup>Kurt Gödel (1906-1978)

<sup>20</sup>“*Como es natural, el Teorema de Gödel tuvo um efecto electrizante em los lógicos, matemáticos y filósofos interesados em los fundamentos de la matemática, pues demostraba que ningún sistema fijo, por complicado que fuera, podía representar la complejidad de los números enteros:0,1,2,3... Los lectores modernos podrán no experimentar ante esto la misma perplejidad que los de 1931, ya que em el interin nuestra cultura há absorbido el teorema de Gödel, junto con las revoluciones conceptuales da la relatividad y de la mecánica cuántica, y sus mensajes filosóficamente desorientadores han llegado hasta el gran público, aunque sea embotados por varias capas de traducción( y, casi siempre, de ofuscación). La actitud general de los matemáticos de hoy consiste em no esperar sino resultados “limitativos; pero em 1931 la cosa cayó como un rayo em seco”.* (HOLSTADTER, 1989:21)

<sup>21</sup>Douglas R. Hofstadter (1945)

<sup>22</sup>Escher (1898-1970)

<sup>23</sup>Professor do Departamento de Física da UFMG, que enviou por e-mail claras explicações sobre o Teorema da Incompletude.

<sup>24</sup>Cennino Cennini (1370-1440)

<sup>25</sup>Giotto (1266-1337)

<sup>26</sup>Cennino Cennini *Libro del Arte* tradução espanhola p.112. Este livro escrito originalmente em Italiano no ano de 1437 pode ser considerado como um último receituário antigo, que se diferencia de outros por seu caráter metódico que confere ao livro um estilo completamente distinto. “*De cómo trabajar em muro, al fresco, y em que orden, y como pintar o colorear un rostro juvenil. En el nombre de la santissima Trinidad, quiero iniciar-te em el arte de dar color. Empezaré por el trabajo sobre muro, informandote del modo de proceder, paso a paso. Cuando quieras pintar sobre muro, que es el trabajo más bonito y dulce que existe, consiguete ante todo cal hidratada y arena, bien tamizadas ambas. Si la cal es grasa y fresca, requiere dos partes de arena por una de cal. Mezclalas bien una y otra con agua para que te duren mojadas entre quince y veinte dias. Y déjalas reposar unos dias para que expilsen el fuego: que quando está tan viva, salta la imprimacion que hagas con ella. Cuando esté lista, limpia bien y moja el muro, que nunca será demasiado; toma la cal empastada, paletada a paletada, e imprima primero una o dos veces, hasta que el muro quede totalmente liso. Despues, quando quieras trabajarlo....*”

<sup>27</sup>Giulio Camillo (1484-1551) fez um projeto de uma grande enciclopédia organizada como um tratado ao qual denominou L’idea del Teatro.

<sup>28</sup>Hans Robert Jauss (1921-1997), acadêmico alemão notável por seu trabalho da Teoria da Recepção.

<sup>29</sup>Claudia Valladão Mattos possui doutorado em História da Arte pela Universidade de Berlim(1996) e pós-doutorado pelo Courtauld Institute de Londres. É professora no Instituto de Artes da Universidade de Campinas.

<sup>30</sup>Edmund Burke (1729-1797) Aos dezoito anos, quando ainda era estudante no *Trinity College* de Dublin, Burke fundou com seus colegas uma sociedade que propunha o aperfeiçoamento de seus membros, nas áreas mais refinadas e úteis da literatura. Nela discutiam-se entre outras coisas os poderes respectivos da Filosofia, da Poesia e da Pintura. Alguns meses mais tarde, ele lança o jornal *The Reformer*, do qual irá publicar treze números dedicados ao teatro de Dublin. Aos vinte anos ele se muda para Londres, onde inicia seus estudos em Direito. Em 1756 publica *Apologia da Sociedade natural* e no ano seguinte uma *Narrativa sobre os estabelecimentos europeus na América* e também o livro que o tornaria célebre: *Investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do Belo e do Sublime*. A pintura, vol 04 p.85. Organização de Jacqueline Lichtenstein.

## CAPÍTULO 2

### MEMORIAL

*“...quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginação? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” Ítalo Calvino*

O presente capítulo é um exercício de memória, no qual busco, através da escrita, uma tentativa de contar o que me foi dado, vivido e experienciado.

Tomei conhecimento da restauração da capela Ovetari quando estava cursando o primeiro semestre no curso de doutorado em 2006. Coincidentemente este também era o ano em que se comemoravam na Itália os 500 anos da morte de Andréa Mantegna, pintor dos afrescos da referida capela em Pádua. Maria do Céu, minha orientadora, estava na Itália e enviou-me reportagens sobre a restauração dos afrescos pintados na capela, como parte das comemorações. Num primeiro momento, fiquei sem entender bem o que era a solução apresentada para a restauração que estava sendo anunciada como um grande marco da ciência. Com o tempo, e depois de ler outras reportagens, comecei a entender melhor e pude começar a tecer um juízo crítico. Achei estranho e vários questionamentos vieram a minha mente. O público teria ficado satisfeito com o resultado apresentado? As decisões foram tomadas por quem?

Entrei em contato com a equipe do *Projeto Mantegna* através de e-mail e me responderam afirmativamente em relação à aceitação do público dizendo da competência da equipe do projeto que incluía além de físicos, historiadores da arte e restauradores. Não me convenci e percebi a necessidade de ir à Pádua ver a capela de perto.

A proposta de tese que apresentei ao colegiado de pós-graduação tem o título: *Abordagem Conceitual e Estética no Tratamento Pictórico em Obras de Arte*, e o objetivo de buscar um equilíbrio entre as Inovações Tecnológicas e o Pensamento, relacionados com as atividades na área de Conservação e Restauração de Bens Culturais, principalmente com o Tratamento Pictórico. A restauração da capela Ovetari chegou no momento certo e passou pouco a pouco a crescer dentro de meu pensamento como um bom exemplo para se discutir a restauração de obras de arte na atualidade.

Porém, retrocedo ainda mais para quando tudo começou: em 1984, fiz o Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis na Escola de Belas Artes da UFMG. A partir daí começo a minha trajetória como profissional da Conservação e Restauração de Bens Culturais. Reflito sobre esse momento e percebo que sempre tive a necessidade de buscar mais e mais conhecimentos para saber fazer, justificar o que, o porquê e, o para quê.

Certo dia, como professora iniciante da disciplina *Restauração de Pintura II*, dentro da sala de aula com os alunos do curso de Especialização, havia lhes ensinado como montar uma paleta de pigmentos com as cores para se fazer um bom trabalho de reintegração cromática. Depois de elaborar questões teóricas e práticas, acreditava que estava tudo resolvido, quando uma aluna chega perto, mostra-me a sua paleta organizada e pergunta: o que faço com isso agora? Fiquei assustada pois, para mim, tudo já estava determinado, mas pude perceber que para essa aluna que tinha a sua formação em Química era difícil entender as cores. E daí surgiu meu projeto de mestrado.

A dissertação<sup>1</sup> foi desenvolvida com o objetivo de ensinar como obter cores predeterminadas, visto que elas já existiam na pintura a ser tratada. Essas cores seriam utilizadas para o preenchimento das perdas da policromia nas obras de arte. Para atender aos objetivos propostos, vários exercícios cromáticos foram realizados, ora buscando-se subsídios nas teorias da cor, ora nas teorias da restauração, especificamente o exercício relacionado ao tratamento de lacunas (perdas). A finalidade dos exercícios é aumentar passo a passo a habilidade dos alunos em reprodução de cores.

Mas, volto um pouco mais longe na minha memória e percebo que o encantamento com as cores sempre esteve presente em minha vida. Lembro-me na escola fundamental, do cheiro arrebatador da caixa de lápis de cor e, para desespero de minha mãe, muitos deles apareciam mastigados. Vejo-me pequena morando na Vila Wernek no centro de Belo

Horizonte. Lá, uma série de casas iguais em sua arquitetura, uma ao lado da outra, eram pintadas de cores diferentes para dar-lhes identidade. Não havia diversão maior que, com vidrinhos de remédios vazios, raspar as paredes das casas coloridas e ter no meu quarto muitos vidrinhos cheios de pó coloridos. Mudei-me de lá quando tinha seis anos de idade.

Continuo até hoje com esse encantamento com tudo que se relaciona com as cores.

Na graduação, trabalhei com as cores no Desenho Industrial, no qual são usadas em embalagens para chamar a atenção do cliente e, também para acentuar valores e esconder as desvantagens de produtos lançados no mercado; para dar a sensação de um espaço maior em ambientes construídos; efeitos psicológicos etc.

Início-me na restauração ao ver no jornal a divulgação do Festival de Inverno da UFMG (1983) em Diamantina. Era destaque uma exposição de obras restauradas pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor. Vou até lá e fico surpresa com as possibilidades, que nunca havia imaginado, em relação à recuperação de obras de arte. E este primeiro contato me estimulou a querer saber mais.

No ano seguinte (1984), começo a fazer o curso de Especialização. Sigo os caminhos de aluno: bolsa da Capes e CNPq, estágios, pesquisas... Em 1987, abre o primeiro concurso para professor na área de Conservação e Restauração do Departamento de Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da UFMG e inscrevo-me a fim de saber como era fazer um concurso público, afinal a concorrência era grande e eu era das mais novatas na área e não via muitas chances favoráveis a mim. Uma série de circunstâncias fez com que vários candidatos desistissem de fazer a prova, talvez pela presença de uma candidata, restauradora colombiana, com grande experiência, que havia sido professora (visitante) nos primeiros cursos de Especialização. No dia da prova só comparecemos nós duas e, neste momento, foi verificado que o diploma dela não estava revalidado no Brasil ficando, portanto, impedida de participar

do concurso. E assim, como única candidata sou aprovada e passo a fazer parte do corpo docente da Escola de Belas Artes como professora de Conservação e Restauração de Pinturas.

Há mais de vinte anos o encantamento se amplia, novas surpresas e a cada novo conhecimento novas possibilidades de estudos e pesquisas. Agora no doutorado tenho a oportunidade de completar um ciclo de estudos. Na dissertação de mestrado desenvolvi uma nova metodologia para que os alunos pudessem fazer na prática atividades de tratamento pictórico. A parte prática ficou, portanto, ali resolvida e agora outros questionamentos acompanham-me: o que determina o *Tratamento de Lacunas e Apresentação Estética*<sup>2</sup> em pinturas danificadas? O que sei como fazer e faço bem feito ou, preciso pensar o porquê fazer?

Na Filosofia, busco formas de fortalecer o Pensamento na tentativa de ter um equilíbrio com a técnica e, ao restaurar uma obra saber exatamente o porquê faço desta forma e não de outra. A experiência adquirida com o passar do tempo e muitas obras restauradas fazem meu pensamento evoluir, ficando cada vez mais forte para decidir, argumentar. Nesse momento de estudos e pesquisas, encontro autores, filósofos ou não, que compartilham comigo as mesmas preocupações, e isto é muito gratificante. Muitos deles me acompanham nesta escrita.

Apresento a seguir uma experiência que deu muito o quê pensar: há uns dez anos, entrou no Cecor, para ser restaurada, uma pintura, óleo sobre tela, bastante danificada que foi identificada para registro com o título de *Fragmento de Pintura*. Como o próprio título já diz, estava bastante frágil e fragmentada. (FIG.08)



Fig. 08 - *Fragmento de Pintura antes da restauração.*  
Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin

Nos estudos preliminares, que são feitos antes de começar as ações restaurativas, chegou-se à conclusão de que se tratava de uma pintura do período do Renascimento Italiano. A responsabilidade e alegria eram imensas, já que era a primeira oportunidade de trabalhar numa pintura tão antiga. O trabalho era complexo e exigia respaldo em conceitos e critérios descritos na teoria da Restauração, para garantir um resultado satisfatório. Tudo foi pensado, até em como manusear uma obra tão frágil. Resolveu-se colocá-la entre dois vidros de igual tamanho para poder virá-la de um lado para o outro. O vidro de cima era retirado para o tratamento naquela área e, assim não era necessário segurar na obra, aliás, seu suporte, a tela, estava muito deteriorado e não suportaria o peso se suspensa pelas bordas. (FIG.09 e 10)



Fig.09 – *Fragmento de pintura*  
 Detalhe: fragilidade do tecido do suporte  
 Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin



Fig. 10 – *Fragmento de pintura*  
 Detalhe: a pintura entre os dois vidros. Verso  
 Fonte: Acervo CECOR – Crédito Cláudio Nadalin

A remoção de um espesso verniz esbranquiçado começou e revelar a qualidade da pintura (FIG. 11):



Fig.11 – *Fragmento de pintura*  
 Detalhe: início da remoção do verniz  
 Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin

A pintura, depois de restaurada, *i.e.*, depois da refixação da policromia, da consolidação do suporte, da remoção do verniz e do tratamento estético, continuou como



fragmento, pois não teve suas bordas reconstituídas, nem a figura com preenchimento das lacunas (FIG. 12).



Fig.12 – *Fragmento de pintura* depois de restaurada  
Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin

Com essa restauração surge a oportunidade de rever conceitos e aplicá-los na prática, o que não é fácil. A pintura mesmo tão fragilizada em seus materiais constitutivos possuía uma unidade potencial que permitia sua apreciação enquanto manifestação artística. Foram desenvolvidas atividades de consolidação do suporte e de remoção do verniz que estava totalmente embaçado impedindo de ver com nitidez a pintura. Os tratamentos pictóricos foram feitos através de transparências pelo verso durante o tratamento estrutural. Não cabe

aqui a descrição completa de todo o tratamento realizado<sup>3</sup>, posto que o importante é apresentar o resultado. A pintura continuou com seu aspecto fragmentado, mas com a sua leitura estética mais favorecida.

O interessante é que na época da restauração dessa pintura já se falava em reintegração digital e, assim, foi realizada uma demonstração, via computador, de como seria essa pintura completa. (FIG. 13).



Fig.13 – *Fragmento de pintura*  
Restauração Digital de Mário Anacleto Sousa  
Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Mário Anacleto Sousa

É importante ressaltar que esse experimento ficou no meio digital e não teve nenhuma interferência ou serviu de parâmetro no tratamento realizado na pintura. A decisão de mantê-la como fragmento foi pensando na memória, no respeito ao artista, pois o que se vê como pintura não possui nenhuma interferência pictórica de restauradores. Pode-se dizer que a obra mantém a sua originalidade, a sua verdade, a sua memória.

Outra experiência importante foi o estágio no *Los Angeles County Museum of Art* – LACMA, durante o ano de 1998 em Los Angeles, Califórnia, USA.

Na universidade, como professora e restauradora, dedico-me principalmente ao ensino e à pesquisa e, mesmo fazendo abordagens sobre a Conservação em Instituições Museológicas, que incluem visitas com os alunos a vários museus, galerias de arte e exposições, estar dentro de um atelier de restauração de pintura de um importante museu foi muito diferente e enriquecedor. Novos pensamentos começam a chamar minha atenção para a função das obras, o que elas representam dentro da instituição, a exposição, o que o público quer ver e o que o museu quer mostrar...

Isto tudo era muito mais do que ver uma obra tecnicamente, observando apenas seu estado de conservação, o que é comum aos profissionais da Restauração. Tive a oportunidade de confrontar atividades diferentes das que eu conhecia enquanto professora e restauradora. Até os conceitos e critérios conhecidos tinham interpretações diferenciadas. Enquanto estava lá participei de um encontro sobre a Restauração de obras contemporâneas, no *Getty Museum*, com o título: *Mortalidade Imortalidade? O legado da arte do século XX*<sup>4</sup>.

Neste evento, reuniram-se, para discutir a Arte e a Conservação, artistas, filósofos, colecionadores, cientistas, advogados, diretores e curadores de museus e restauradores. Cada um com seu depoimento, seus conceitos, e ficou evidente para mim, naquele momento, a dificuldade de diálogo entre eles. Mais uma vez estava eu em jogo com o meu pensamento, percebendo a amplitude da atividade de conservar e restaurar obras de arte. Os artistas mostravam seus conceitos através das obras por eles produzidas, que não eram compreendidas pelos conservadores, pelos curadores e mesmo pelos diretores de museus que as compravam e as expunham de maneira totalmente incoerente. Os artistas estavam ali, vivos e podiam questionar. Penso nas obras antigas, se os artistas que as produziram estariam felizes com o que se faz com suas obras, tanto em termos de conservação, de interpretação através dos

historiadores da arte, como também, de restaurações. Desse encontro, seleciono a artista Sheila Hicks<sup>5</sup> por gostar de seu trabalho com tecidos e roupas mas, principalmente, por gostar de suas colocações na palestra que proferiu. Ela se diz honrada quando o público a considera uma artista, apesar de fazer de tudo para não ser incluída nessa categoria. Ela se satisfaz simplesmente fazendo, vendo, vivendo o aqui e o agora, procurando por qualidade, significados, sinceridade e autenticidade. Seus materiais são roupas, espaço, luz, idéias e alusões<sup>6</sup>.

Outra artista que se apresentou nesse evento foi Helen Escobedo<sup>7</sup> e seu comentário sobre a arte como processo e não como produto é muito interessante. Ela muda o enfoque da restauração, que muitas vezes está presa ao produto, mas que, antes de tudo, recupera este.

Comenta que:

Se a Arte é a reflexão das necessidades espirituais humanas, então ela precisa ser tão gravada (lembrada) assim como as ideias têm sido preservadas através da História, não somente por suas evidências físicas, mas também pela virtude de seus significados. (CORZO, 1999:53)<sup>8</sup>

Como o exemplo que escolhi para avaliar conceitos na minha tese é a restauração de um afresco que é uma pintura mural, quero contar a experiência com a restauração de pinturas murais. Aqui no Brasil são poucas as pinturas feitas na técnica do afresco, a maioria de nossas pinturas murais é à têmpera. No ano de 1996 O Cecor foi solicitado para restaurar o afresco da igreja de Santo Antonio, na cidade de Divinópolis. Fiquei fascinada com a possibilidade de pela primeira vez conhecer esta técnica de perto e poder restaurá-la. Quando fomos até lá para ver a pintura e fazer o orçamento, percebemos logo que não se tratava de afresco, pois a película pictórica era fina e estava escamada. Depois, ao conversar com moradores antigos, que se lembravam da pintura, soubemos que o pintor, o padre Randag<sup>9</sup>, que veio da Holanda para fazer a decoração da igreja, ia com frequência à leiteria (fábrica de laticínios) buscar a caseína do leite e, portanto, através dessas informações – que foram confirmadas pelas análises químicas, a pintura foi identificada como têmpera à caseína. Mesmo não sendo um

afresco as especificidades das pinturas murais são muito próximas. É preciso entender a composição da parede, suas argamassas, as camadas pictóricas.

Essa pintura foi realizada durante o ano de 1949 quando veio da Holanda o padre pintor Frei Humberto Randag que residia em Amsterdã. Poucas vezes ele saiu de sua cidade, convidado para trabalhar no exterior, uma delas foi em Roma onde fez alguns mosaicos e no Brasil em Divinópolis para pintar os murais do Santuário de Santo Antonio.

Segundo publicação do Santuário<sup>10</sup>:

Quando em novembro de 1949, o povo divinopolitano comemorava o 25 aniversário da chegada dos frades franciscanos a Divinópolis e se festejava a inauguração de majestoso templo, a cidade ganhou outro presente de valor inestimável: a monumental pintura artística no interior do Santuário de Santo Antonio, de autoria do pintor holandês Frei Humberto Randag OFM, verdadeiro tesouro da arte sacra. (FERREIRA, 1994)

Apresento algumas fotos que mostram alguns detalhes desta obra e de sua restauração

(FIG. 14, 15, 16 e 17).



Fig.14 - Altar mor e arco cruzeiro do Santuário de Santo Antônio em Divinópolis/MG após a restauração  
Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin



Fig. 15 – Detalhe: consolidação do suporte  
Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin



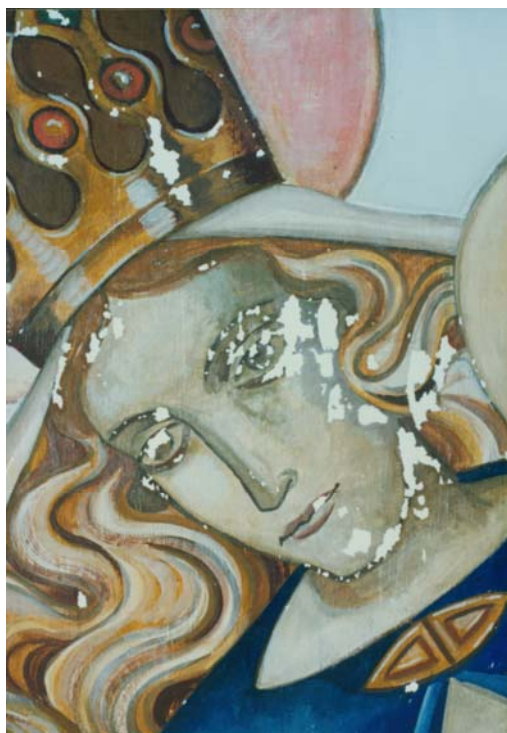


Fig.16 - Detalhe antes da restauração  
Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin

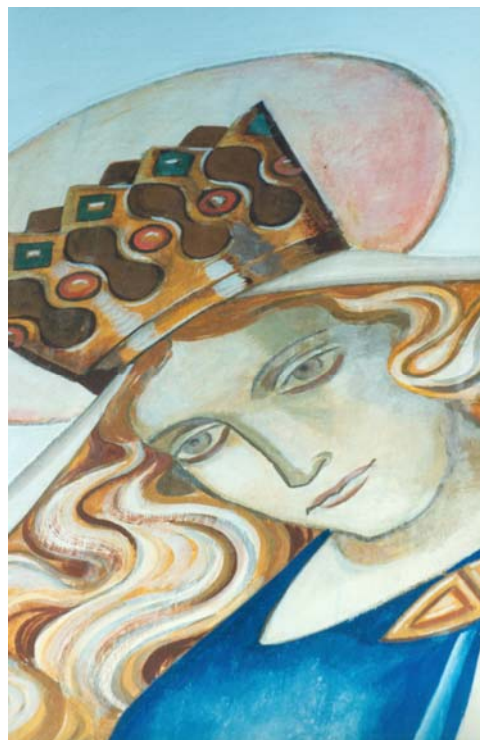


Fig. 17 – Detalhe após a restauração  
Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin

Outra experiência foi a restauração de duas pinturas murais no prédio do Tribunal da Justiça do Estado de Minas Gerais. As pinturas foram realizadas na década de 50 do século passado por artistas brasileiros importantes como Emiliano Di Cavalcanti<sup>11</sup> ajudado por Inimá de Paula<sup>12</sup> e outros alunos de Arte. A técnica dessas pinturas é chamada de pintura a base de laca, a Piroxilina, que foi desenvolvida pelos muralistas mexicanos, principalmente David Alfaro Siqueiros<sup>13</sup> que consiste na utilização de tintas automotivas, diluídas em *thinner*, e aplicadas na parede com a argamassa seca, mas que pela quantidade de solvente é absorvida pela parede dando transparência e um aspecto semelhante à técnica do afresco. A restauração consistiu na fixação da película pictórica e de limpeza com pequenas áreas de tratamento de lacunas. Mostro alguns detalhes da pintura intitulada *Atividades de Minas Gerais*. (FIG. 18, 19, 20, 21 e 22).



Fig. 18 - *Atividades de Minas Gerais*. Di Cavalcanti *et al.*  
 Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin

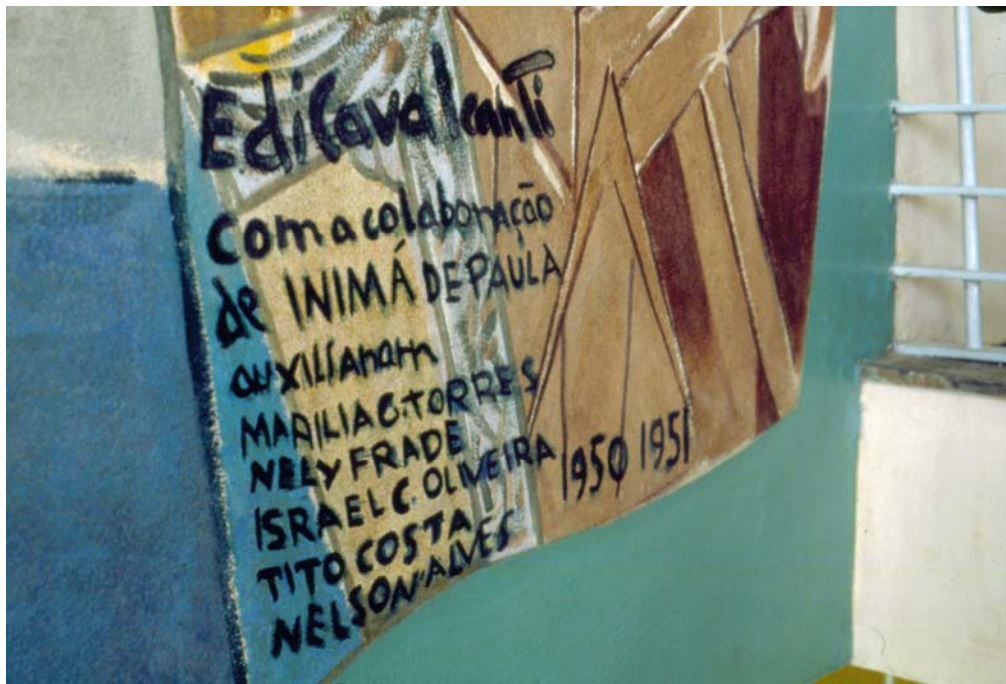


Fig.19 – *Atividades de Minas Gerais*  
 Detalhe: os autores e a data da pintura  
 Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin





Fig. 20 – *Atividades de Minas Gerais*  
Detalhe: desprendimento da policromia  
Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin



Fig. 21 – *Atividades de Minas Gerais*  
Detalhe: nivelamento de rachaduras  
Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin

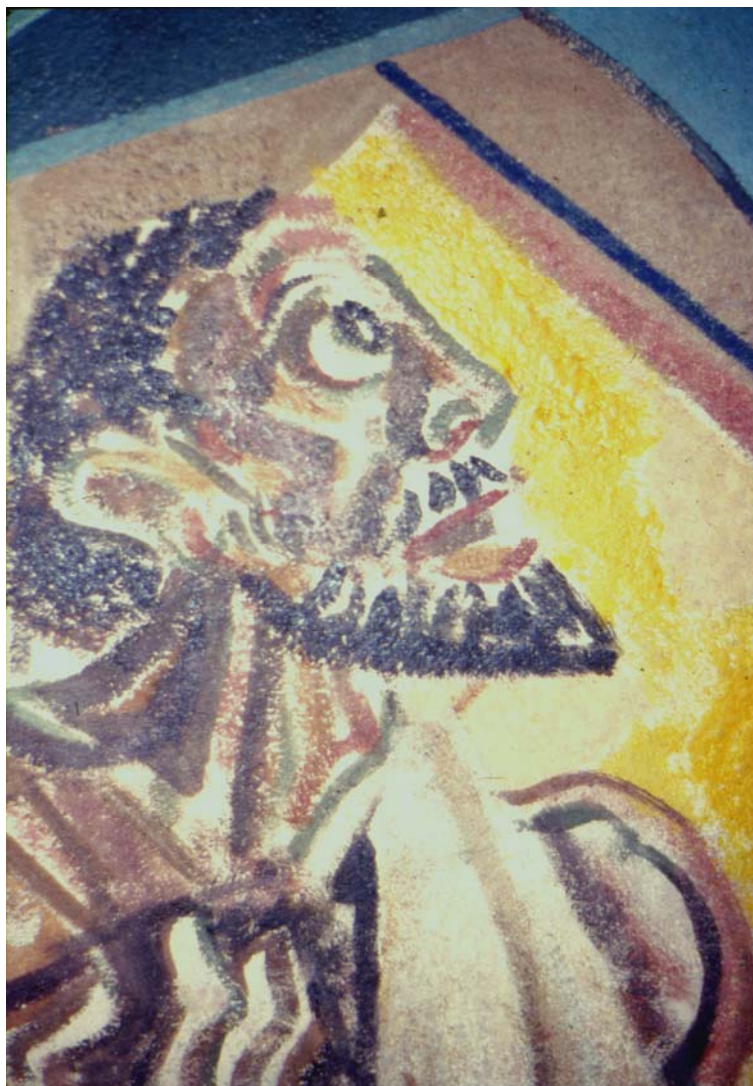


Fig.22 – *Atividades de Minas Gerais*  
Detalhe depois de restaurado  
Fonte: Acervo CECOR – Crédito: Cláudio Nadalin

Afrescos, tive a oportunidade de vê-los na Itália. Em 2004, fui selecionada para participar, como representante do Brasil, em um curso internacional em Roma, promovido pelo ICCROM<sup>14</sup> (Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração de Bens Culturais) sobre as decisões a serem tomadas antes de qualquer tratamento de Conservação e Restauração do Patrimônio Cultural. Sua importância foi grande na evolução de meu pensamento que originou o assunto desta tese. A experiência foi enriquecedora pois analisávamos as intervenções restaurativas em locais que foram severamente destruídos. Como primeiro exemplo, cito as cidades de Herculano e Pompéia.

O sítio arqueológico de Herculano está localizado na Baía de Nápoles na Itália ao pé do vulcão Vesúvio que, com a erupção no ano 70 da Era Cristã, causou sua destruição.

Desde o séc. I a.C. muitas vilas foram construídas ao longo da Baía de Nápoles entre elas Herculano celebrada como a Cidade do Papiro e Pompéia. A história delas já é bastante conhecida e aqui quero apresentar algumas fotos (FIG. 23, 24 e 25), quando da minha visita ao sítio arqueológico de Herculano e quando conheci também o projeto de restauração destas duas cidades que contêm ainda resquícios de afrescos (ANEXO 01)



Fig.23 - Vista parcial do sítio arqueológico de Herculano, Itália  
Crédito da autora





Fig. 24 - *Resquícios de afrescos*  
Sítio arqueológico de Herculano  
Crédito da autora



Fig. 25 - *Consolidação dos afrescos*  
Sítio arqueológico de Herculano  
Crédito da autora

Ainda durante esse curso em Roma, visitei, em Assis, a Basílica Superior de São Francisco cujo terremoto ocorrido no ano de 1997 destruiu parte dos afrescos pintados por Giotto no séc. XIII. Lá a situação é bastante semelhante ao que ocorreu com os afrescos da capela Ovetari. Muitos fragmentos foram recolhidos e pouco a pouco identificados. Fotografias ampliadas no tamanho original da imagem destruída foram utilizadas pelos restauradores como “pano de fundo” para ajudar a colocação dos fragmentos e a recompor a figura. Depois de montados, foram transferidos para a parede utilizando a mesma estrutura da parede, ou seja, o reboco. Trata-se de uma solução fundamentada na Unidade Potencial descrita e defendida por Brandi<sup>15</sup>.

As fotos que apresento (FIG. 26, 27, 28 e 29) exemplificam melhor a metodologia.



Fig. 26 – Reposição dos fragmentos das imagens de São Francisco e Santa Clara  
Fonte: Boletim *Dall'utopia alla realtà*, n. 3, p. 06



Fig.27 - Recomposição das imagens de São Francisco e Santa Clara  
Fonte: Boletim *Dall'utopia alla realtà*, n. 3, p. 06





Fig. 28 - Detalhe da recomposição e reintegração pictórica nas áreas de fundo  
Igreja São Francisco de Assis  
Fonte: Boletim *Dall'utopia alla realtà*, n. 3, p. 07



Fig.29 - Parte da parede recomposta  
Igreja São Francisco de Assis  
Fonte: Boletim *Dall'utopia alla realtà*, n. 3, p. 13

E é com toda essa bagagem que busco analisar o resultado da restauração realizada nos afrescos da Capela Ovetari em Pádua, Itália.

Por isso, em Janeiro de 2008, eu estava lá, juntamente com minha orientadora, para ver, conversar e entender.

Procuro aproximar mais o pensamento da Restauração ao da Arte da Memória. Penso que um objeto restaurado mantém a sua história, não permite que a memória de seu tempo se apague com o passar dos anos. E assim, a partir de agora, caminhamos juntas. Passamos pelas *Machinas Memorialis*, pelos *Studioli*, reforçando as *Imagens Agentes*.(FIG.30)





Fig. 30 - Dentro da capela Ovetari, janeiro de 2008  
Crédito da autora



1

<sup>2</sup>Apresentação estética é um termo utilizado para a atividade em que se recupera a leitura estética de uma obra de arte através de correções de pequenas manchas, pontos escurecidos, linhas acentuadas de craquelês etc. Essas perturbações impedem a fruição da obra enquanto manifestação artística.

<sup>3</sup>A restauradora Moema Nascimento Queiroz acompanhou a restauração dessa obra que foi apresentada no congresso da ABRACOR em São Paulo, em 2000. Nos anais do congresso encontra-se descrita a metodologia empregada.

<sup>4</sup>*Mortality Immortality? The legacy of 20th century art.* Encontro que aconteceu durante três dias em março de 1998 no Centro de Conservação do museu do Getty em Los Angeles, Califórnia. Mais de 350 participantes de instituições diversas e de várias localidades se reuniram com o objetivo de discutir a preservação das obras de arte contemporâneas.

<sup>5</sup>Sheila Hicks nasceu em Nebraska USA em 1934. É uma artista que trabalha com fibras e tecidos e apresenta uma arte situada entre a escultura e a performance.

<sup>6</sup>*“I am honored when people consider me an artist. I am surprised sometimes because I really do my best not to fall into the category of artist. This sounds contradictory but it is not. I am satisfied just to make, do see, live think, be here and now- searching for meaning, quality, sincerity, commitment, authenticity. My raw materials are cloth space, light, ideas, and allusions”.*

<sup>7</sup>Helen Escobedo nasceu na Cidade do México em 1934, cursou Filosofia e Letras. Em 1951 recebeu bolsa de estudos no Colégio Real de Artes em Londres, tendo definido aí sua carreira como artista plástica.

<sup>8</sup>*“If art is a reflection of humankind’s spiritual needs, then it must be so recorded, just as ideas have been preserved throughout history- not only by their physical evidence, but also by virtue of their meaning.”*

<sup>9</sup>Frei Humberto Randag, nasceu em 1885 em Amsterdam, Holanda. Formou-se na Escola de Belas Artes, o frade pintor começou logo a chamar a atenção de seus superiores que o destinaram para a execução de várias obras de artes em diversas igrejas na Holanda. Chegou ao Brasil em julho de 1949 para pintar o Santuário de Santo Antonio em Divinópolis. Demorando seis meses para realizar todas as pinturas. Faleceu na Holanda no ano de 1965.

<sup>10</sup>Publicação em formato de folder intitulada: *Santuário de Santo Antônio: um templo de fé e arte.* com pesquisa texto e layout de Mauro Eustáquio Ferreira, publicado em 1994, para a comemoração dos 70 anos da chegada dos franciscanos à Divinópolis.

<sup>11</sup>Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976)

<sup>12</sup>Inimá de Paula (1918-1999)

<sup>13</sup>David Alfaro Siqueiros (1896-1974)

<sup>14</sup>ICCROM - International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, criado em 1956, promove anualmente uma série de cursos de abrangência internacional, de curta duração (de 4 a 6 semanas), nas mais diversas áreas da Preservação de Bens Culturais.

<sup>15</sup>*“Si tratta, come si vede, de una soluzione che si richiama pur sempre alla fondamentale intuizione di Cesare Brandi sull’unità potenziale dell’opera d’arte, cioè al principio secondo il quale il vero scopo del restauro di un’opera d’artelacunosa non può essere quello di recostituirne la integrità fisica perduta ma fare in modo che l’immagine sia ricostituita nella sua unità formale e quindi possa tornare ad espletare la funzione per cui era stata creata.”* Texto e fotos extraídas da publicação *“Dall’utopia allà Realtà: Notizie dal cantiere dei dipinti in frammenti della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi.”* (BRANDI, 2001)

## CAPÍTULO 3

### DA ARTE DA MEMÓRIA

*“Recordo-o (não tenho o direito de pronunciar esse verbo sagrado, somente um homem na terra teve direito e esse homem morreu) com uma escura flor-da-paixão na mão, vendo-o como ninguém o viu, embora o avistasse do crepúsculo do dia até o da noite, toda uma vida. Recordo-o, o rosto taciturno e indiático e singularmente distante, por trás do cigarro. [...] Disse-me que o rapaz do beco era um tal Irineu Funes, mencionado por algumas excentricidades como a de não dar-se com ninguém e a de saber sempre a hora, como um relógio.[...]”*

*Irineu começou por enumerar, em latim e espanhol, os casos de memória prodigiosa, registrados pela Naturalis Historia: Ciro, rei dos persas, que sabia chamar pelo nome todos os soldados de seus exércitos; Mitridates Eupator, que administrava a Justiça nos 22 idiomas de seu império; Simônides, inventor da mnemotécnica; Metrodoro, que professava a arte de repetir com fidelidade o escutado uma única vez. Com evidente boa fé maravilhou-se de que tais casos maravilhassem. Disse-me que antes daquela tarde chuvosa em que o derrubou o azulejo ele fora o que são todos os cristãos: um cego, um surdo, um abobado, um desmemoriado. (Tentei lembrar-lhe sua percepção exata do tempo, sua memória de nomes próprios; não me fez caso). Dezenove anos havia vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e também as memórias mais antigas e mais triviais. Pouco depois, constatou que estava aleijado. O fato apenas lhe interessou. Pensou (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis.[...]”*

*Disse-me: mais recordações tenho eu sozinho que as tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo. E igualmente próximo ao amanhecer: Minha memória, senhor, é como um despejamento de lixos.”* Borges

Para compreender mais sobre os conceitos de *Tempo* – o que passa e o que esta por vir - e de *Memória*, estudo os livros *Arte da Memória*, de Yates e *Teatro de Giulio Camillo* de Almeida, e a tese de doutorado *Imagens do inferno: lugares da memória, palavras de Dante*, de Oliveira<sup>1</sup>.

A partir das leituras, aprendo que o conceito de *Memória* foi inventado pelos gregos e atravessou a antiguidade como parte da Retórica, e sobre as três origens latinas da arte clássica da memória: a primeira delas tem autor desconhecido sendo intitulada pelo nome a quem foi dedicada *Ad Caium Herennium* ou simplesmente *Ad Herennium*.

Nessa obra, ao começar escrever sobre a *Memória*, o autor ressalta sua importância dentre as partes da Retórica e explica que existem duas espécies de Memória: uma *natural* e uma *artificial*. A *Memória artificial* está ligada a uma tradição longínqua, autores diversos como Cícero e Quintiliano citam como seu autor o grego Simônides de Ceo<sup>2</sup>.

A segunda referência clássica é a descrita por Cícero<sup>3</sup> em *De oratore* que inclui a Memória como uma das cinco partes da Retórica, a saber: Invenção, Disposição, Elocução, Memória e Pronúnciação.

E, por fim menciono Quintiliano<sup>4</sup> que escreveu *Institutio Oratória*, mais de um século depois de Cícero.

Segundo Yates, a arte da Memória é como um alfabeto interno. Quem conhece as letras do alfabeto pode escrever o que se lhes dita e ler o que não escrito. Comenta também sobre a importância das imagens que são figuras que representam coisas e com o tempo darão lugar às *Imagens Agentes*. Em seu livro, a autora faz uma abordagem de vários pensadores que escreveram sobre a Memória. Comenta sobre a Teoria Aristotélica da Memória e a Reminiscência, que diz que a imaginação é a intermediária entre a percepção e o pensamento. A Memória está sempre relacionada com a Retórica no pensamento de Platão<sup>5</sup> que afirma que a sua função verdadeira é a de persuadir os homens ao conhecimento da verdade. Várias são

as *Imagens Agentes* sobre a Memória. Uma delas é a da Prudência que tem três partes: a Memória, a Inteligência e a Previdência. Essa imagem vai ser representada por muitos artistas e uma delas é a *Alegoria do Tempo Governado pela Prudência*, pintada por Tiziano<sup>6</sup> (FIG. 31)



Fig.31 - *Alegoria do Tempo Governado pela Prudência* de Tiziano  
Fonte: [www.filosofiacienciaevida.uol.com.br](http://www.filosofiacienciaevida.uol.com.br)

Nessa pintura a alegoria do tempo é a *Imagem Agente* que nos mostra o velho (Memória) e o lobo (que já devorou o Presente) representando o Passado. O Presente é representado pelo homem adulto (Inteligência) e o leão, que simbolizam os imprevistos do Presente que nos aterrorizam como se estivéssemos à frente de um leão. E a representação do Futuro é feita com o jovem (Previdência) e com o cão que, como bom amigo do homem, promete algo melhor no futuro.<sup>7</sup>

Quando Yates escreve sobre a Arte da Memória no período do Renascimento, menciona Giordano Bruno<sup>8</sup> e Giulio Camillo com o seu Teatro da Memória.

Bruno inventou a Memória mágica na tradição hermética, com auxílio da astrologia, do zodíaco, dos decanos e assim organiza a sua teoria da Memória acreditando que a

sistematização é um dos pontos chave da mente. Como no ocultismo, ele acredita na existência de forças ocultas regendo o universo. Segundo o autor, pensar é especular com imagens, e nada pode ser externalizado se não tiver sido formado previamente internamente. É dentro, portanto, onde se há de fazer a obra significativa. A missão de Bruno era modelar o interior (mente) e ensinar que o artista, o poeta e o filósofo são a mesma coisa.

Segundo Almeida, o Teatro de Camillo transmitia quase magicamente a sabedoria pelo recurso da imitação e da analogia. Existe uma dúvida se o Teatro chegou a ser construído. Vários foram os documentos pesquisados pelo autor incluindo cartas de Camillo e de seus contemporâneos. Uma delas é de Viglio Zwichem que em 1532 escreve de Pádua para Erasmo de Rotterdam, relatando um encontro de alguns anos antes com Giulio Camillo em Veneza, que lhe teria mostrado o Teatro:

Dizem que este homem construiu um certo anfiteatro, um trabalho de admirável engenho, onde, quem quer que fosse admitido como espectador estaria apto em discorrer sobre qualquer argumento com loquacidade não menos que aquela de Cícero. Pensei, primeiramente, que se tratasse de uma fantasia, até que soube mais sobre ele da parte de Battista Egnazio. Diz-se que este arquiteto havia colocado em certos lugares determinados tudo que sobre cada argumento pode ser encontrado em Cícero [...] e tinha disposto visivelmente as suas figuras segundo sua ordem e grau.

A obra é em madeira, com muitas imagens, e abarrotada, por toda parte, de pequenas caixinhas dispostas em diversas ordens e graus. Ele designou o lugar certo para cada figura, cada ornamento particular, e me mostrou uma tal quantidade de papéis que, se bem que eu tenha ouvido que Cícero é a mais rica fonte de eloquência, dificilmente teria pensado antes que um autor pudesse conter tanta coisa, ou que seus escritos pudessem estar juntos em tantos volumes. Escrevi-te, anteriormente, o nome do autor, que se chama Giulio Camillo. É bem balbuciante, e fala latim com dificuldade, desculpando-se com o pretexto de que o escrever continuamente fez-lhe quase perder o uso da palavra. Diz-se, no entanto, que tem algum valor no uso do vulgar, que ensinou, durante um certo período em Bologna. Quando lhe fiz perguntas a cerca do significado da obra, o plano e os resultados – falando com reverência e como atônito diante daquele milagre – pôs à minha frente certos escritos, e os leu de modo a ressaltar versos, frases e a todos os artifícios do estilo italiano, embora com certo desequilíbrio por causa da sua dificuldade em falar. Diz-se que o rei o está apressando para que retorne à França com a sua magnífica obra. Mas, como era desejo do rei que todo material latino fosse traduzido em francês, e para isso já havia colocado a trabalhar um intérprete e um escrivão, ele disse pensar que teria preferido postergar a viagem a exhibir uma obra imperfeita. Ele chama este seu Teatro de muitos nomes, dizendo, ora que é uma mente e uma alma artificial, ora que é uma alma provida de janelas. Pretende que todas as coisas que a mente humana possa conceber, e que não se podem ver com o olho corpóreo, possam, entretanto, depois de serem captadas com atenta meditação, serem expressas mediante certos símbolos corpóreos, de tal modo que o observador pode, num relance, perceber com o olho tudo aquilo que de outra forma

está escondido na profundidade da mente humana. E, justamente por causa desta percepção corpórea, ele o chama de um Teatro.

Quando lhe perguntei se havia escrito alguma coisa que sustentasse sua opinião, pois são muitos, hoje, os que não aprovam este zelo na imitação de Cícero, respondeu que havia escrito muito, mas no momento publicado pouco, salvo algumas coisinhas em italiano, dedicadas ao rei. Mas tinha a intenção de publicar suas opiniões sobre o argumento, quando pudesse gozar de alguma tranquilidade e tivesse terminado a obra a que estava dedicando toda sua energia. Disse que já gastou 1500 ducados, e que o rei, até o momento, lhe havia dado somente 500. Mas, espera uma ampla compensação da parte do rei, quando ele tiver experimentado os frutos do trabalho.<sup>9</sup> (ALMEIDA, 2005:21, 22)

Considero muito importante reproduzir o conteúdo completo desta carta, porque ela esclarece o que era a Idéia do Teatro. Alguns trechos já foram citados. Esse último lembra a história de Simônides que ensina a organizar lugares com *Imagens Agentes* que ajudam a lembrar o que elas têm como significado. Esse tipo de artifício recebe o nome de Memória Artificial. Naquela época estava sempre relacionada com a Retórica pela necessidade de se convencer os homens para uns e outros pensamentos novos ou justamente contra estes.

Hoje procuro trazer esses ensinamentos para analisar as *Imagens Agentes* formadas pelas pinturas, que trazem seu histórico, sua memória e que quando são restauradas passam por processos que muitas vezes alteram sua originalidade. Volto ao exemplo escolhido, ou seja, a restauração dos afrescos de Andrea Mantegna na Capela Ovetari em Pádua. Posso interpretar a imagem reproduzida pela restauração através da Anastilose Informática, uma outra *Imagem Agente* que não é mais a de uma pintura renascentista italiana, mas a de uma excelente tecnologia que, agindo sobre a pintura, transformou-a em um resultado alcançado não pelo artista, mas pela tecnologia utilizada. Onde a Memória se estabelece aqui?

Continuo a pesquisar e chamo a Arte da Memória através de Santo Agostinho<sup>10</sup> em *Confissões*:

Ultrapassarei então essas minhas energias naturais, subindo passo a passo até aquele que me criou. Chegarei assim ao campo e aos vastos palácios da Memória, onde se encontram os inúmeros tesouros de imagens de todos os gêneros trazidas pela percepção. Aí é depositada toda atividade de nossa mente, que aumenta diminui ou transforma, de modos diversos, o que os sentidos atingiram, e também tudo o que foi guardado e ainda não foi absorvido e sepultado no esquecimento.

Quando aí me encontro, posso convocar as imagens que quero. Algumas se apresentam imediatamente; outras fazem-se esperar por mais tempo e parecem ser arrancadas de repositórios mais recônditos. Irrompem as outras em lugar daquela que procuro, pondo-se em evidência, como que a dizerem: Não somos nós talvez o que procuras? Afasto-as da memória com a mão do meu espírito; emerge então aquela que eu queria, surgindo das sombras. Outras sobrevêm dóceis em grupos ordenados, à medida que as conclamo, uma após outra, as primeiras cedendo lugar às seguintes, e desaparecendo para reaparecer quando quero. Eis o que sucede quando falo de Memória. (AGOSTINHO, 1997:278)

Santo Agostinho ilustra nossa experiência pessoal de buscar na mente acontecimentos e pessoas do passado. Mas é em outro trecho das *Confissões* que encontro uma ligação maior com a restauração de pinturas que foram muito danificadas. Como posso reconhecer a pintura se não tenho na memória como ela era antes da destruição? Uma fotografia seria um documento eficiente para se relacionar com a imagem fragmentada?

A mulher, que havia perdido a dracma e a procurava com lanterna acesa, não a teria encontrado se dela não se lembrasse. Tendo-a depois achado, como saberia se era aquela, se dela não se recordasse? Lembro-me de ter perdido também muitos objetos e de tê-los procurado e encontrado. Sei disto porque me perguntavam enquanto procurava: É isto? É aquilo? E eu continuava a responder não, enquanto não me fosse mencionado exatamente o que eu procurava. Se não me recordasse do objeto, qualquer que ele fosse, não o teria encontrado por não poder reconhecê-lo, mesmo que me fosse apresentado. É sempre assim que sucede, quando procuramos e encontramos alguma coisa perdida. Se um objeto – por exemplo, um corpo visível – nos desaparece dos olhos, e não da memória, sua imagem conserva-se dentro de nós, e o procuramos até que novamente o vejamos. Quando o encontramos, o reconhecemos, graças à imagem interior. Não poderíamos dizer que achamos um objeto perdido, se não o reconhecêssemos. Tinha de fato desaparecido de nossa vista, mas estava conservado na memória. (IDEM: 290, 291)

Ainda busco nas *Confissões* de Santo Agostinho o esclarecimento sobre o tempo passado, presente e futuro e acredito que esses conhecimentos são importantes para compreender como o tempo se manifesta em uma obra de arte e como a restauração utiliza isso quando afirma que um de seus objetivos é resgatar o passado para transmiti-lo ao futuro.

Posso dizer com segurança que não existiria um tempo passado se nada passasse; e não existiria um tempo futuro se nada devesse vir; e não haveria o tempo presente se nada existisse. De que modo existe esses dois tempos - passado e futuro - uma vez que o passado não mais existe e o futuro ainda não existe. E quanto ao presente, se permanecesse sempre presente e não se tornasse passado não seria mais tempo, mas eternidade. Portanto se o presente para ser tempo, deve tornar-se

passado, como poderemos dizer que existe, uma vez que sua razão de ser é a mesma pela qual deixará de existir? Daí não poderemos falar verdadeiramente da existência do tempo, senão quando tende a não existir.[...]O presente do passado é a memória.O presente do presente é a visão.O presente do futuro é a espera.. (SUBIDEM: 343, 349)

É confusa a relação da existência do tempo, gosto da afirmação de que o presente do passado é a Memória; o presente do presente é a visão e o presente do futuro é a espera.

Encontro Bergson<sup>11</sup> que também questiona o tempo passado em seu livro sobre matéria e memória:

Mas como o passado, que por hipótese cessou de ser, poderia por si mesmo conservar-se? Não existe aí uma contradição verdadeira? Respondemos que a questão é precisamente saber se o passado deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil. (BERGSON, 1990:123)

Quando leio, penso sempre na restauração do afresco de Andrea Mantegna na capela Ovetari, e por isso questiono: Por que o afresco tão importante em sua época, deixou de ser útil ou simplesmente deixou de existir? A destruição pelo bombardeio foi responsável ou, antes disso ele deixou de existir por não ser mais útil? Quando leio sobre a história do afresco vejo documentos que comentam a precariedade da pintura em relatórios sobre o Estado de Conservação realizados nos séculos XIX e XX. Será que deixou de ser útil?

Deixo o tempo de lado e busco agora na minha memória, Campanella<sup>12</sup> com a sua *Cidade do Sol*:

A Sapiência, além disso, com ordem admirável, fez adornar as muralhas externas e internas, superiores e inferiores, com preciosíssimas pinturas representando todas as ciências. Nas muralhas externas do templo e nas cortinas, que se abaixam quando o sacerdote faz o sermão para que a voz não se disperse, vêm-se pintadas as estrelas com suas virtudes, grandezas e movimentos, tudo explicado em três versículos especiais.

Na parede interna do primeiro círculo, foram pintadas todas as figuras matemáticas, muito mais numerosas do que as descobertas por Arquimedes e Euclides e tão grandes quanto o permitem as proporções das paredes. Um breve conceito, contido em um verso, faz conhecer o significado de cada uma, com definições, proposições etc.

Na parede externa do mesmo círculo, descobrem-se, primeiro, uma completa e extensa descrição de toda a terra e, em seguida, as cartas particulares das



províncias, com suas cerimônias, costumes e leis. Origens e forças dos habitantes vêm brevemente esclarecidas. Os alfabetos das diversas nações aparecem igualmente, ao lado do alfabeto da Cidade do Sol.

No interior do segundo círculo, ou seja, das segundas casas, estão todos os gêneros de pedras preciosas e comuns, de minerais e metais, não só representados por gravuras, mas também existindo em pedaços verdadeiros, cada qual com explicações especiais em dois versos. [...]

No interior do terceiro círculo, encontram-se as gravuras de todos os gêneros de plantas e ervas, algumas das quais vivem dentro de vasos colocados sobre as arcadas da parede externa. [...]

No interior do quarto círculo, estão representadas todas as espécies de pássaros, suas qualidades, grandezas, índoles, costumes, cores e vida, e o que causa maior admiração é descobrir, entre eles, a verdadeira Fênix. [...]

No interior do quinto círculo, aparecem todos os gêneros de animais terrestres mais perfeitos, em um número portentoso. [...] (CAMPANELLA, 2004:19-21)

E assim por diante vai Campanella descrevendo tudo o que se pode aprender e guardar na Memória pela organização das pinturas nas paredes. Compreendo que lugares e imaginação são fundamentais na Arte da Memória. Por isso, montei meu banquete de ossos onde organizo, com imaginação, um esqueleto com personagens e conteúdos, que ajudam a colocar em ordem meu pensamento e a elaborar um juízo crítico.

Contemplo a fotografia do afresco restaurado ocupando seu lugar de origem na capela Ovetari para o exercício do pensamento e da Memória. (FIG. 32)



Fig. 32 - A capela Ovetari com o afresco restaurado  
 Fonte: [www.progettomantegna.it](http://www.progettomantegna.it)

E olhando, o que vejo? E procurando, o que encontro? A Memória do afresco está resguardada, mantida? O que vejo é uma fotografia imensa perturbada por fragmentos coloridos. E há um contrassenso: quando são poucos os fragmentos colados, deseja-se por mais, mas quanto mais fragmentos são postos a perturbação é maior, pois não se percebe a imagem formada pela fotografia que ficou oculta pelos fragmentos, e eles, por si sós, não são suficientes para apresentar a imagem. Procurando, com muito esforço, não vejo o que teria sido a pintura. Tenho dúvidas se a Memória dela poderia estar presente na fotografia.

Sensibilizada ouço o que sussurra Giacometti:

Esse mundo visível é o que é, e nossa ação sobre ele não poderá nunca transformá-lo em outro. Sonhamos então nostálgicos, com um universo em que o homem, em vez de agir com tanta fúria sobre a aparência visível, se dedicasse a desfazer-se dessa aparência, não somente recusando qualquer ação sobre ela, mas desnudando-se o bastante para descobrir esse lugar secreto, dentro de nós mesmos, a partir do qual seria possível uma aventura humana de todo diferente. [...]  
 Cada objeto cria seu espaço infinito. Se olho o quadro, como disse, percebo-o em sua solidão absoluta de objeto como quadro. Mas não é isso que me preocupa. E

sim o que a tela deve representar. O que eu quero apreender em sua solidão é simultaneamente essa imagem que está sobre a tela e o objeto real que ela representa.[...] (GIACOMETTI *apud* GENET, 2000:11, 14, 22, 94)

Estudando a Arte da Memória lembro-me de Simônides que elaborou o seu mito de origem depois de uma catástrofe, ou seja, o desabamento do teto da sala de banquete. O que teria ele criado aqui, depois do bombardeio que transformou a pintura em milhares de fragmentos?

Depois de pensar no Teatro da Memória onde tudo está organizado em degraus e colunas, penso no inferno de Dante na *Divina Comédia*, que conheci através dos estudos do doutorado de Oliveira, é o inferno da memória que é justamente ao contrário do que ocorre no Teatro, pois nada está organizado. Não há o que olhar, a escuridão não permite, o tempo é sempre presente e as cenas se repetem eternizando a dor e o desespero. A Memória neste momento é punição e todos que lá estão pedem por momentos de esquecimento.

Compreendo que as máquinas memoriais e os estúdios foram recursos utilizados em prol do conhecimento e da Memória. É tudo novidade para mim. Encantei-me com os mecanismos usados para representar conhecimentos e fazer o papel de *Imagens Agentes*. Salões pintados onde decisões políticas importantes eram tomadas, pequenos quartos, sem janelas, cheios de objetos simbólicos que pudessem trazer a Memória dos mais diversos conhecimentos e sensações.

Penso se nossos computadores não seriam hoje as nossas máquinas memoriais e nossos estúdios. Em qualquer lugar que estamos podemos acessar um programa e ter ao nosso dispor um número incontável de informações.

---

<sup>1</sup>Maria do Céu Diel de Oliveira é professora do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFMG e defendeu sua tese de doutorado na Universidade Estadual de Campinas.

<sup>2</sup>Anotações feitas por Milton J. Almeida em seu livro *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*, 2005: 40.

<sup>3</sup>Cícero (106 aC- 43 aC)

<sup>4</sup>Quintiliano (35-96)

<sup>5</sup>Platão (428 aC-348 aC)

---

<sup>6</sup>Tiziano (1490-1576)

<sup>7</sup>Essas informações sobre a Alegoria do tempo de Tiziano estão descritas em *O teatro da Memória de Giulio Camillo*, de Almeida, 2005: 62.

<sup>8</sup>Giordano Bruno (1548-1600)

<sup>9</sup>Cópia da carta escrita no capítulo *Em torno de Camillo* nas páginas 21 e 22, com nota de pé de página n.15: “P.S. Allen *et al* (ed), Erasmus, Epistolae:IX, p. 479; X, pp.19-30; Francês a. Yates, L’arte della Memória, pp.122-123, notas 6 e 7.”

<sup>10</sup>S. Agostinho no seu livro *Confissões* trata da memória como as três potências da alma: Memória, Entendimento e Vontade que são a imagem da Trindade no homem.

<sup>11</sup>Henri Bergson (1859-1941) Filósofo e diplomata francês, recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1928. Citação do livro *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo e do espírito*. P 21 e 22.

<sup>12</sup>Tommaso Campanella nasceu em Stilo em 1568. Ainda jovem já manifestava pendor para a filosofia. Sua primeira obra foi a *Philosophia Sensibus Demonstrata*, que lhe valeu a acusação de heresia. Foi preso e permaneceu na prisão por 27 anos, onde escreveu vários livros. *A cidade do Sol* é a mais popular dentre suas obras. Morreu em 1639 na França para onde fugiu por ser perseguido na Itália

## CAPÍTULO 4

### CONVERSAS NO BANQUETE

*“Na curva de seu tempo-vida, a obra de arte pode sofrer a sua destruição que pode se verificar pela nossa omissão total (negligência, abandono e deterioração) como por um acontecimento violento ou traumático (terremoto, guerra, queda, incêndio, etc). O prolongamento da sua vida acontece no ato físico do tratamento da matéria da obra de arte deteriorada ou com perdas (manutenção ou conservação), e na restituição da sua realidade como obra de arte no âmbito de sua existência que se estabelece no ato final da filologia crítica (ato de restauro).”*

Baldini

Para dialogar com a pesquisa chamo alguns teóricos que julgo pertinentes ao estudo e aos exemplos que apresento. Encontro livros e artigos sobre a Teoria da Restauração incluindo os teóricos que se envolveram com os conceitos da Conservação e Restauração de Bens Culturais. Encontro também teses e dissertações desenvolvidas aqui no Brasil sobre as interpretações dessa teoria em seus múltiplos aspectos<sup>1</sup>. Na minha dissertação de mestrado, dou especial atenção aos teóricos que abordam o Tratamento Pictórico como, por exemplo, Baldini<sup>2</sup> e Cazassa<sup>3</sup>, que em seus livros dão prioridade para o desenvolvimento da Reintegração Cromática. Descrevem técnicas pictóricas como o tracejado, o conceito de neutro como opção e introduzem novos conceitos de seleção e abstração cromática. Fazem avaliações analisando resultados da aplicação das diversas técnicas em diferentes situações. Laura Mora juntamente com seu marido Paolo Mora e Paul Philippot escreveu um livro com o enfoque em pinturas murais e no capítulo intitulado *Problemas da Apresentação Estética* descrevem as possíveis soluções de reintegração para lacunas de grandes dimensões. Neste capítulo leio:

A diminuição da perturbação causada pelas lacunas, com o objetivo de restaurar a imagem ao máximo de presença possível, ao mesmo tempo respeitando a autenticidade como criação artística e como documento histórico é um real problema de juízo crítico na reintegração de áreas perdidas. (MORA, PHILIPPOT, 1984:302)<sup>4</sup>

E também que:

Quando uma obra está muito deteriorada, reduzida a fragmentos, a sua unidade ainda é mantida. Ela continua existindo nos fragmentos em vários graus de potencialidade de acordo com a extensão e natureza da deterioração. A restauração como uma interpretação crítica é esteticamente justificável quando tem por objetivo facilitar a leitura visual como unidade da pintura que existe nos fragmentos. Mas deve ser interrompida assim que a hipótese começa.<sup>5</sup>(IDEM: 303)

Philippot,<sup>6</sup> professor da Universidade Livre de Bruxelas, muito contribuiu para este assunto com artigos publicados em livros e boletins de instituições internacionais. Ele compara as atitudes atuais em objetos feitos no passado como quem olha uma paisagem

distante. Entretanto, alguns restauradores acreditam que podem se inserir nos processos criativos com o objetivo de completar as obras de arte.

Na publicação do Getty Institute<sup>7</sup>, encontro vários artigos selecionados abordando diversos temas dentro da teoria da restauração. Escolho um deles escrito por Giovanni Carbonara<sup>8</sup>, seu pensamento é inovador e me faz pensar na restauração dos afrescos da capela Ovetari. Segundo ele:

O dilema, Conservação ou Intervenção, histórica ou estética na restauração, não é uma atitude de escolha, valorizar um ou outro. O dilema precisa ser resolvido a cada momento por ações críticas e escolhas necessariamente subjetivas, mas não necessariamente infundadas ou arbitrarias.

Se for absolutamente impossível voltar atrás no tempo (buscar a intenção original do artista), poderia não ser possível e desejável, pelo trabalho e reusando de fragmentos antigos como incentivo e pontos de partida e ir para uma nova criação original que deveria também respeitar a necessidade de conservação? O resultado poderá certamente ser uma imagem diferente e não uma substituição pelo original perdido. O novo contexto deriva de trocar (transformar) o objeto degradado em um novo trabalho artístico e então o objeto original faz parte da estrutura do novo no qual está inserido mantendo sua independente legibilidade e unindo-se com outros novos elementos. Esse processo não é muito diferente daqueles que se vê em museus onde os itens expostos interagem com a arquitetura e decoração do museu.<sup>9</sup>(CARBONARA, 1996:239, 240)

Percebo que a restauração do afresco na capela Ovetari passou por uma transformação e hoje é um novo objeto que não sendo mais artístico em referencia à arte da Renascença, é um objeto que ilustra uma tecnologia aplicada à restauração.

Outros estudiosos como Mâle<sup>10</sup> e Bergeon<sup>11</sup>, na França, apresentam definições sobre reintegração e uma excelente abordagem sobre tipificação de lacunas e de como solucioná-las. No Brasil, apesar de poucos restauradores terem escritos livros, muitos escrevem artigos e textos que são publicados em periódicos e aqui vale destacar as publicações dos anais dos congressos da Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores – ABRACOR – que ocorrem bianualmente, e que são responsáveis pela maioria das divulgações.

No *Banquete*, Viollet-le-Duc faz suas colocações sobre a Teoria da Restauração. Para compreendê-lo, penso como era a situação de sua época, um momento de redescoberta e de grande apreciação das qualidades da arquitetura medieval. Ele teve um papel fundamental no

estudo e difusão de conhecimentos nesse período em que aconteciam as primeiras tentativas de sistematização da restauração em monumentos históricos.

Viollet-le-Duc inicia seu caminho como arquiteto, na década de 1830, que foi muito rica em debates sobre artes em geral, e sobre a arquitetura em particular, e eram grandes as controvérsias. Escreveu o Dicionário *Raonné* da Arquitetura Francesa dos Séculos XI ao XVI<sup>12</sup>. Portanto, le Duc, construiu sua teoria de restauração em cima de certezas adquiridas em seus aprofundados estudos arquitetônicos e, por isso, não admitia contradições teóricas e práticas. Nos seus trabalhos de restauração, principalmente em edifícios, afinal era um arquiteto, procurou fazer uma reconstituição daquilo que teria sido feito pelo artista ou arquiteto se na época eles dispusessem dos mesmos conhecimentos da época atual, ou seja, ele fez uma reformulação ideal do projeto original para a restauração. O seu procedimento caracterizou-se principalmente por entender profundamente um sistema concebendo a seguir um modelo ideal para após isto impor sobre a obra o esquema idealizado. Algumas vezes alterou partes originais que considerava defeituosa em vários monumentos. Assim como, completou decorações que acreditava que estavam faltando e que o artista não teve tempo de fazê-las. Isto porque ele tinha a tendência de encarar um dado objeto segundo a sua concepção idealizada, pois a partir do momento que concebia um sistema ideal de correspondência entre forma, estrutura e função formava um sistema perfeito e fechado em si. Portanto, gerou discussão. Ele não se importava com isso, acreditava que a polêmica gera idéias e leva ao exame mais atento os problemas duvidosos; a contradição ajuda a resolvê-los. Era tão seguro em seus estudos que afirmava que decidir sobre um projeto de restauração *a priori* sem se cercar de todas as informações a respeito da obra é cair na hipótese, e nada é tão perigoso quanto a hipótese em um trabalho de restauração<sup>13</sup>.

Viollet-le-Duc atuou numa época em que a restauração se estava firmando como ciência e seu papel foi de grande relevância. A partir do renascimento, em que era notável o crescente interesse pelas construções da Antiguidade, as noções ligadas



ao restauro foram definindo-se e esse movimento acentuou-se com as grandes transformações que ocorreram na Europa no século XVIII – tais como o evento da chamada Revolução Industrial e as profundas mudanças por ela acarretadas, o despontar do Iluminismo, a revolução Francesa – que alteraram de forma dramática o modo como uma dada cultura se relacionava com seu passado, provocando o despertar da noção de ruptura entre passado e presente e produzindo um sentimento de proteção a edifícios e ambientes históricos em vários estados europeus. (LE DUC, 2000:10)

Em relação à restauração do afresco de Andrea Mantegna, Viollet-le-Duc confortavelmente sentado à mesa do banquete, examina o resultado, pensa na força de suas palavras quando afirmou que uma obra restaurada poderia ter um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento. Busca por uma idealização, pela correspondência entre a forma, a estrutura e a função. E por estar assim pensativo, seu contemporâneo, John Ruskin se apresenta. Ele está desconfortável com a restauração anunciada, vê o resultado ali na sua frente e como, em princípio, é contra qualquer tipo de intervenção, tem dificuldade para aceitar. Sempre valorizou a passagem do tempo e acreditava que ninguém teria o direito de tocar em obras antigas, pois o pensamento de uma outra época contaminaria o original, tornando-o um falso, uma mentira que seria transmitida às gerações futuras.

Em sua opinião nem o público nem os guardiões do patrimônio cultural têm o entendimento verdadeiro do que significa a palavra restauração, segundo ele, significa a mais total destruição que uma obra pode sofrer, onde nenhum remanescente pode ser reunido; uma destruição acompanhada de uma falsa descrição das coisas destruídas. O espírito que foi dado somente pelas mãos e olhos do artista, jamais retornaria. Outro sentido será dado por outro tempo e então será um novo objeto.

Portanto, para Ruskin a Restauração é uma mentira do princípio ao fim. Afirma que as obras precisam ser protegidas e conservadas para que não necessitem de futuras restaurações. Continua afirmando que os que fazem mudanças, nos dias de hoje, sob o nome de Restauração acreditando trazer de volta o melhor momento da história da obra, não têm nenhuma orientação que não seja a sua própria, que determina a destruição de uns elementos e

a valorização de outros. Escreve, juntamente com William Morris<sup>14</sup> o *Manifesto da Sociedade para a Proteção de Edifícios Antigos* (1877).

Ruskin viveu num período denominado Romantismo. Naquele momento o culto às ruínas era evidente e manifesto em várias pinturas. Trago como exemplo a pintura de Caspar Friedrich<sup>15</sup> intitulada *O Naufrágio do Esperança* pintada em 1821. (FIG. 33).

Acredito que as ações da restauração são sempre interpretativas, influenciadas pelo momento em que está sendo avaliada. Entendo a posição de Ruskin em seu tempo e vejo que muitos de seus pensamentos são pertinentes até hoje. Ele valorizou a Conservação Preventiva afirmando que a solução para a permanência dos monumentos antigos reside em prevenir a destruição com a manutenção constante evitando que eles se transformem em ruína.

Os fragmentos do afresco, se continuassem em suas caixas, estariam melhores avaliados, mantendo a memória da destruição ou, para o pensamento de Ruskin, somente as ações naturais da passagem do tempo devem ser consideradas?

Brandi pronuncia-se sobre sua presença em Pádua, logo após o bombardeio, quando vai recolher os fragmentos. (FIG. 34).

Olho as duas ilustrações nesta página e percebo a coerência entre elas. Se não possuíssem legendas seria difícil identificar a pintura de Friedrich e a fotografia dos destroços da capela logo após o bombardeio.



Fig. 33 - *Naufrágio do Esperança* de Caspar Friedrich  
Fonte: Enciclopédia *Arte nos Séculos*



Fig. 34 - *Destroços da capela, logo após o bombardeio*  
Fonte: TONIOLO, 2006:38

Brandi revendo a sua teoria pensa quais conceitos deveria buscar para entender a solução apresentada.

O restauro é ato crítico, dirigido ao reconhecimento da obra de arte; voltado à reconstituição do texto autêntico da obra; atento ao “juízo de valor” necessário para superar frente ao problema específico das adições, a dialética das duas instâncias a histórica e a estética.[...]Por se tratar de obras de arte, a restauração deve privilegiar a instância estética que corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte.[...]A obra de arte é entendida na sua totalidade mais ampla, como imagem e como consistência material, resolvendo-se nesta última também outros elementos intermediários entre a obra e o observador. Por conseguinte o restauro é considerado como intervenção sobre matéria, mas também como salvaguarda das condições ambientais que assegurem a melhor fruição do objeto e, quando necessário, como forma de resolver a ligação entre espaço físico em que tanto o observador quanto a obra se inserem na espacialidade própria da obra. (BRANDI, 2005:65)

Procura, principalmente, o que escreveu sobre a questão das ruínas:

[...]a obra de arte reduzida ao estado de ruína depende maximamente de sua conservação como ruína, do juízo histórico que a envolve...mesmo na sua atual ineficiência mantém, no entanto, uma parte de seu potencial histórico, que na obra de arte com a destruição dos vestígios estéticos aparece como uma desclassificação.[...] se é fácil estender à ruína de um monumento histórico o mesmo respeito que à ruína de uma obra de arte, na medida em que esse respeito se voltará apenas para a conservação e a consolidação da matéria, não é, ao contrário fácil definir quando na obra de arte, cessa a obra de arte e aparece a ruína.[...]**Pela dúplici instância (a histórica e a artística) não é necessário forçar o restabelecimento da unidade potencial da obra até o ponto de destruir a autenticidade, ou seja, sobrepor uma nova realidade histórica inautêntica de todo prevalente sobre a antiga.**[...] por isso a questão da ruína, do ponto de vista estético não pode ser colocada sem uma contradição intrínseca... Ser esteticamente uma ruína qualquer remanescente de obra de arte que não pode ser reconduzido à unidade potencial sem que a obra se torne uma cópia ou um falso de si própria [...]O conceito de que a ruína também para a instância estética deve ser tratada como ruína, então a ação deve ser conservativa e não integrativa.[...]O adágio “como era, onde estava” é a negação do próprio princípio da restauração, é uma ofensa à história e um ultraje à Estética, colocando o tempo como reversível e a obra de arte reproduzível à vontade.<sup>16</sup>(IDEM: 66, 67) (grifo meu)

Brandi postulou sua Teoria para dar uma direção aos restauradores de como agir em momentos de difícil decisão. Como havia pensado com intensidade sobre o tratamento de lacunas, olha para a restauração que apresenta os fragmentos da pintura colados na fotografia e pensa que o mais grave em relação à obra de arte, não é tanto aquilo que falta, mas o que se insere de modo indevido. Para ele não basta saber como era a obra de arte, mesmo existindo uma boa documentação antes do seu processo de degradação, antes de se tornar uma ruína. A

reconstrução, a repriminção e a cópia não podem nem mesmo ser tratados como assunto da Restauração. A ruína será, portanto, tudo que é testemunho da história humana, mas com um aspecto bem diverso e quase irreconhecível. Por isso, o problema das lacunas e sua reintegração é assunto extenso e complexo e, muitas vezes, entra no domínio do gosto e do opinável.

Aproximo-me de Brandi e relembro da leitura de cinco artigos que abrangem um período entre 1855 e 1993, mostrando uma evolução na forma de entender a restauração nesses 138 anos. A limpeza e reintegração de lacunas fazem parte da Apresentação Estética das obras de arte e por isso creio ser interessante colocá-los aqui. Acredito que a restauração tem uma função cultural e precisa ser entendida e sustentada pela sociedade por isso apresento este breve histórico.

Na primeira leitura intitulada *A arte da restauração* escrita por Polero y Toledo em 1855<sup>17</sup>, estão escritas várias orientações de como preparar uma paleta para a reintegração e de como fazer para conseguir a tonalidade mais próxima do original. O autor acentua a importância do respeito ao original, restringindo a reintegração às áreas niveladas, não pondo tinta em cima da pintura original onde as marcas de pincel do artista ainda são visíveis. Aconselha a não colocar muita tinta no pincel; por a pintura para secar em local protegido de poeira, e de como fazer as reintegrações em pinturas que foram alargadas em outras épocas e também como aplicar um verniz final. É interessante notar que o autor nessa época ainda coloca o restaurador como um profissional que é também pintor ou escultor, enfim um artista, que estará trabalhando em obras de arte não somente para fazê-las, mas também para recuperá-las.

Na segunda leitura intitulada *Manual para o pintor restaurador* escrita por Ulisse Forni em 1866<sup>18</sup>, está ainda no próprio título a persistência da atuação do pintor como restaurador. Como todo manual, várias são as orientações e é interessante notar que o autor já

tinha uma preocupação com a conservação preventiva. Apresenta várias receitas de como remover o brilho de pinturas restauradas com vernizes resinosos. Como fazer veladuras para harmonizar pinturas que foram muito limpas. Como proteger obras de arte pertencentes às galerias, colecionadores e museus. Como organizar as obras para serem expostas. Como devem ser pintadas as paredes das salas de exposição, o piso, a iluminação, o controle de temperatura etc. Alerta para a proteção das obras através de vitrines, e da linha de proteção (grade) impedindo que o expectador toque nas obras.

Em *A idéia do restaurador perfeito*, escrito por Giovanni Secco-Suardo em 1866<sup>19</sup>, o autor já diferencia o profissional da restauração dentro de uma visão muito próxima aos dias de hoje quando afirma que o pintor e o restaurador trabalham com a arte de maneiras diferentes ,mas que o restaurador precisa ser como um pintor que conhece todas as técnicas pictóricas. Segundo ele, o restaurador precisa ter muitos conhecimentos e ser familiarizado com a Química para entender tanto os materiais empregados pelos artistas como os que serão empregados pelo restaurador. Acredita que “a melhor restauração é aquela que menos aparece”.

No texto escrito por Victor Bauer-Bolton em 1914<sup>20</sup>, intitulado *Poderiam as perdas nas pinturas serem completadas e qual seria a melhor maneira de fazer isto?*, os aspectos relacionados com a reintegração cromática são bastante discutidos, apresentando várias opiniões como: o retoque ilusionista é uma falsificação porque não se pode distinguir o original da reintegração; que a situação é confusa porque os restauradores não concordam entre si, questionando até os objetivos da restauração, que para eles é um mistério.

O autor dá orientações de como fazer um nivelamento ligeiramente abaixo do nível da policromia e ligeiramente côncavo, principalmente nas grandes lacunas que só é percebido com luz rasante. (luz tangencial, com um ângulo inferior a 30 graus). E diz ainda que as grandes lacunas sejam tratadas diferentemente de acordo com os princípios dos historiadores

da arte, dos colecionadores e dos conservadores, pois as pinturas são avaliadas como obras de arte; como documentos históricos e também como material de compra e venda. Portanto as reintegrações têm diferentes relações entre elas. Reforça a opinião de que não se pode recriar através da reintegração e que cada geração tem uma nova ‘forma no ver’ uma pintura e, por isso, ela só é inteiramente autêntica em sua própria época.

Afirma que as reintegrações estilísticas são bem vindas somente quando se tem capacidade de ver claramente as áreas tratadas e que as reintegrações nos ajudam a ignorar as perdas, mas não devem chamar atenção sobre si. É um conhecedor da influência das lacunas em obras de arte, dizendo que os efeitos de perdas em esculturas são bastante diferentes das perdas em pinturas. O autor tem ainda um preciso juízo crítico e afirma que daqui a cem anos nossas restaurações atuais serão julgadas de forma semelhante ao que fazemos hoje em relação às restaurações realizadas há cem anos.

Faço um destaque para as abordagens e discussões apresentadas no XX Congresso Internacional de História da Arte em Princeton, USA., intitulado *Aspectos históricos e estéticos na apresentação de pinturas danificadas 1963*<sup>21</sup>, cujo objetivo foi o de discutir com os historiadores da arte as intervenções estéticas de limpeza e reintegrações cromáticas em obras de arte realizadas pelos restauradores. Os participantes do congresso expressaram suas idéias, e aqui cito algumas delas:

[...] para evitar os erros do passado e os terrores do presente, a obra de arte precisa ser estudada em sua perspectiva histórica e por isso os historiadores da arte devem estar em constante contato com os restauradores. [...] É difícil para as pessoas (expectadores, proprietários etc.) tolerarem a perda de braços, mãos, cabeças ou outra interrupção na continuidade da composição. Elas preferem a ilusão das complementações mesmo que isso custe a autenticidade.[...]Algumas intervenções são julgadas necessárias pelos profissionais da restauração e muitos falam que cada caso é um caso e que não há princípios para guiar essas decisões. É neste ponto que começam as discordâncias e o problema real é o que e como o tão quanto fazer. Somente o conhecimento sobre o que é autêntico e o que é adição não é suficiente. Os dois se unirão inevitavelmente. O original será poluído pelo falso. [...] Uma pintura danificada não oferece a boa ou a má alternativa, mas somente a melhor e a pior. A escolha é entre uma falsa unidade, e o choque inicial de uma autenticidade fragmentada. Entre esses dois não devemos hesitar. [...] Os procedimentos de

reintegração estão sempre abertos às revisões, de acordo com cada caso e, com o progresso e atualização dos conhecimentos.

Finalizo com Gerry Hedley <sup>22</sup> em *Long Lost Relations and New Found Relativities: Issues in the Cleaning of Painting* que foi traduzido por mim como: *Antigas relações esquecidas e novas relatividades construídas: A questão da limpeza de pinturas*. No início da leitura ele apresenta um breve histórico das controvérsias sobre a limpeza de vernizes nos museus e galerias da Europa o que resultou na criação em 1853 de uma comissão para investigar os critérios de limpezas dessas instituições. Depois passa a avaliar a situação atual e questiona: “*Palavras duras como arruinadas, destruídas, estragadas, tem sido repetidas em 200 anos de controvérsias sobre a limpeza de pinturas. Será que não aprendemos nada durante este período tão longo de discussões?*”.

A partir daí, faz considerações abordando vários aspectos da limpeza de pinturas como a mudança na aparência devido à remoção de veladuras e vernizes oxidados, como também, devido ao envelhecimento natural.

Alerta que a decisão de escolha cabe ao restaurador que deve discutir sua proposta com outros profissionais. Comenta sobre o problema da intenção original do artista, que nem sempre é entendida de forma correta, e nesse aspecto o tratamento pictórico envolve além da limpeza, a reintegração cromática.

A fase de reintegração depois de uma pintura com remoção total do verniz, também traz alguns problemas. Comenta a dificuldade de saber qual o momento de se parar de reintegrar. E afirma que compartilhar responsabilidades é uma noção atrativa que implica numa relação não hierárquica entre curadores, historiadores da arte e conservadores/restauradores. Para finalizar, buscando as relatividades, afirma que devemos fugir do absolutismo, pois não há somente uma solução correta. Seu tom é conciliatório porque reconhece como igual, porém diferente, os vários enfoques no tratamento pictórico.



O que se faz durante uma limpeza é mudar a obra em um objeto estético para reapresentá-lo. Os processos de limpeza e de reintegração cromática precisam ser entendidos como parte do modo como a pintura é reapresentada para o expectador. Mas essas escolhas não são limitadas<sup>23</sup>.

Apresentei esses textos, como um intervalo no *Banquete*, para reflexão sobre a Apresentação Estética de obras de arte e agora retorno a Brandi, pois ele ali permanece observando a restauração do afresco e lhe vem à mente a questão da *Unidade Potencial* da obra de arte. Onde estaria ela, na fotografia? Nos fragmentos colados? Brandi remete a *Gestalt* que é a possibilidade de entender o todo através das partes quando lida com obras fragmentadas. Porém, compreende que a obra deve ser vista como um todo qualitativo e não um total quantitativo. Por isso diz que a lacuna que se apresenta como figura deve ser reduzida, pois a obra de arte é que deve ser a figura.

Dessa retrocessão da figura a fundo, desse violento inserir da lacuna como figura em um contexto que tenta expeli-la, nasce a perturbação que produz a lacuna, muito mais, diga-se de passagem, do que pela interrupção formal que opera no cerne da imagem. (BRANDI, 2005: 128)

Da forma como se apresenta o afresco, Brandi pensa na ambigüidade entre a matéria e a imagem; a matéria como epifania da imagem e que se as condições da obra de arte danificada, assim como o afresco se apresenta (fragmentado), a restauração deverá valorizar a instância estética. Justifica seu pensamento dizendo que a singularidade da obra de arte em relação aos outros produtos humanos não depende da sua consistência material e tampouco da sua historicidade, mas da sua artisticidade, e se ela a perder, não restará nada além de resíduos. Como está sentado numa posição privilegiada na mesa do banquete Brandi pode ver a prevalência da fotografia em relação ao afresco e sabe que isto se dá em prejuízo à forma, pois a matéria na obra de arte deve ser trâmite para a imagem e não a própria imagem.

Faço agora um exercício visual e utilizo uma foto de um detalhe da pintura restaurada (FIG. 35).

Com esta foto no computador retiro os fragmentos colados (FIG. 36) e vejo a fotografia da pintura, percebo que ela ainda tem a *Unidade Potencial* tão valorizada por Brandi como sendo fundamental para a apreciação de uma obra de arte. Depois modifico novamente a fotografia e deixo agora só os fragmentos (FIG. 37). Os fragmentos soltos impedem de visualizar a idéia da pintura.



Fig. 35 - Detalhe do afresco de Andrea Mantegna restaurado  
Fonte: [www.progettomanegna.it](http://www.progettomanegna.it)



Fig.36 - A fotografia sem os fragmentos  
Manipulado digitalmente por Alexandre Leão

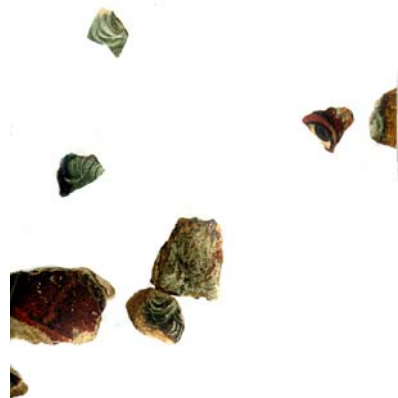


Fig. 37 - Os fragmentos sem a fotografia  
Manipulado digitalmente por Alexandre Leão

Percebe-se a importância que a fotografia adquire nesse processo de restauração. Sem ela, os fragmentos continuam sem nenhuma leitura, como se permanecessem ainda dentro das caixas.

Em 2006, como já foi dito, aconteceu a comemoração dos 500 anos da morte do pintor Andrea Mantegna e, também a comemoração dos 100 anos de nascimento de Cesare Brandi. Vários foram os eventos para esta comemoração. Um deles aconteceu em Valencia, Espanha e muito se falou da importância da teoria de Brandi. Neste, Colalucci <sup>24</sup> que foi seu aluno fez colocações interessantes sobre as várias atitudes e intervenções de reintegrações cromáticas. Pela variedade dos tratamentos realizados em diferentes obras de arte demonstrou como era livre o pensamento de Brandi para as novas soluções estéticas sem, entretanto, ferir os princípios filosóficos que regem a sua Teoria do Restauro. Em relação à recuperação dos afrescos que foram destruídos por bombas na Segunda Guerra, Colalucci menciona como Brandi justifica sua intervenção:

Necessito pensar no fato que neste caso a estrutura da imagem foi destruída e que, portanto, se a restauração é uma crítica textual, aqui nos encontramos como o filólogo que frente a um texto fragmentado e corroído depois de conseguir uma leitura melhor, procura tirar da palavra não só entendida historicamente, mas um sentido. E é o sentido que estaria faltando se fossemos nos limitar a dar uma situação topográfica ao fragmento sem ligá-lo de modo algum.<sup>25</sup> (BRANDI *apud* COLALUCCI, 2007: 16)

Ainda nesta comunicação Colalucci afirma como a teoria escrita por Brandi em 1961 tem validade até os dias atuais dizendo que é errôneo tentar interpretar de maneira exclusivamente literária a sua teoria e que isto é o pior juízo que pode fazer sobre o seu pensamento:

Através desta breve panorâmica acredito que seja destaque de modo suficientemente claro o quanto era ampla a visão de Brandi no campo da reintegração pictórica, o quanto era livre e pragmático o seu pensamento e de como tentava sem hesitação novas soluções de caráter estético e não só para dar corpo ao princípio da filosofia do restauro por ele mesmo enunciado no Fundamento Teórico.<sup>26</sup> (COLALUCCI, 2007:17)

Nesse encontro comemorativo, vários profissionais da restauração tiveram oportunidade de expressar suas opiniões sobre a importância da Teoria de Brandi destacando o restauro como atividade eminentemente crítica.

Brandi permanecia pensativo, avaliando as duas soluções apresentadas na restauração do afresco fragmentado; a que ele mesmo fez logo após o bombardeio no Instituto Central de Roma, (FIG.38) e a outra pelo departamento de Física da Universidade de Pádua e que agora conviviam uma ao lado da outra. (FIG. 39).



Fig.38 - Parte do afresco restaurado por Brandi  
Fonte: [www.progettomantegna.it](http://www.progettomantegna.it)



Fig. 39 - Detalhe da restauração atual  
Fonte: [www.progettomantegna.it](http://www.progettomantegna.it)

Viñas, que há tempo estava observando a movimentação na mesa do Banquete levantou-se da cadeira e de pé, em voz alta, falou sobre o resultado da restauração dos afrescos da Capela Ovetari através da sua recente Teoria Contemporânea da Restauração.

Segundo ele, o que caracteriza a restauração não são suas técnicas ou instrumentos, mas sim a intenção com que se fazem as ações: não depende “do que” se faz e sim “para que” se faz. Muda o foco da restauração, antes direcionado para o objeto onde se apóia toda a teoria

de Brandi, para a função do objeto. Assim, ele afirma que uma obra é restaurada para a comunidade ou proprietário e não para ela mesma.

Devemos reconhecer continuamente que os objetos e lugares não são por eles mesmos o que é importante no patrimônio cultural; eles são importantes pelos significados e usos que as pessoas atribuem a esses bens materiais e aos valores que representam para a sociedade. Não se restaura pelo ou para o objeto e sim pelas ou para as pessoas.<sup>27</sup> (VIÑAS, 2003:139)

Viñas é um crítico mordaz de Brandi, faz várias críticas aos enunciados e conceitos considerando não ser mais importante, no meio acadêmico, continuar seguindo a sua Teoria. Ela deve ser contada apenas como História da Restauração. Segundo ele, a Teoria de Brandi está obsoleta para a realidade do século XXI. Continua afirmando que a Restauração é uma atividade com o objetivo de garantir o estado original, ou verdadeiro de uma obra de arte. É complicado estabelecer qual seria essa verdade. Alguns acreditam que seria o momento no qual o pintor terminou a sua obra; outros que seria o estado prístino ou ideal e cita Violet-le-Duc como principal divulgador desta idéia. Uma outra possibilidade seria em acreditar que esse momento original ou verdadeiro seria o estado pretendido pelo autor, o mesmo que dizer da Intenção original do artista, que tem sido duramente criticado nos dias atuais e, finalmente a avaliação desse estado verdadeiro poderia ser entendido como o estado atual e neste momento é Ruskin quem é citado.

Dentre tantas outras referências Viñas cita, como não poderia deixar de ser, algumas Cartas Patrimoniais que têm uma importância muito grande nos estudos da teoria da restauração.

Aqui no Brasil, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, edita as *Cartas Patrimoniais*, um livro sempre muito consultado. As cartas foram elaboradas em épocas variadas e em diferentes regiões do mundo. A primeira é a Carta de Atenas (1931) e a última que está na 2ª edição revista e ampliada de 2000, é a Decisão 460 *Sobre a proteção e*

*recuperação de bens culturais do patrimônio arqueológico, histórico, etnológico paleontológico e artístico da Comunidade Andina* (1999).

Voltando à Viñas que por ser o mais recente escritor da Teoria de Restauo, com a personalidade típica da sociedade do século XXI, quer dizer a palavra final e diz que o restaurador não pode fazer o que ele decide, o que acredita ser o melhor, o que considera mais honesto, o que lhe ensinaram, mas que o critério principal que deverá guiar sua atuação é a satisfação da comunidade a quem seu trabalho afeta agora e afetará no futuro.

Observou a restauração do afresco, pensou como ela está afetando a comunidade que recebeu a restauração em meio a tantas comemorações, e pensou, sobretudo, de como será aceita ou entendida pelas gerações futuras. E frustrado, não consegue terminar seu discurso.

---

<sup>1</sup>Destaco as teses de Doutorado Da Yacy Ara Froner: *Do Domínio da Memória – um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. S. Paulo. 2001 e do Flávio Carsalade: *Desenho Contextual: uma abordagem fenomenológico-existencial ao problema da intervenção e restauro em lugares especiais feito pelo homem*. Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. 2007.

<sup>2</sup>Umberto Baldini, restaurador italiano, escreveu sobre o tratamento pictórico em obras de arte.

<sup>3</sup>Ornella Cazassa, restauradora italiana que também escreveu sobre o restauro pictórico.

<sup>4</sup>*“The minimization of this disturbance in order to restore to the image the maximum presence possible, while respecting its authenticity as a creation and as a historical document is the real critical problem of the re-integration of lost areas.”*

<sup>5</sup>*“When the work is mutilated or reduced to fragments something of this original totality always remains. This continues to exist in the remaining fragments, in varying degrees of potentiality according to the extent and nature of the mutilations. Reconstruction as a critical interpretation is thus justifiable as long as it aims only at making it easier to see the potential formal unity of the work which exist within the fragments. This last restriction implies that the operation should stop where hypothesis begins.”*

<sup>6</sup>Paul Phillipot nasceu na Bélgica (1925), é historiador da arte, administrador e professor universitário. Fez doutorado em Direito e em História da Arte e Arqueologia. Leciona na Universidade Livre de Bruxelas. Foi diretor do ICCROM entre 1971 e 1977.

<sup>7</sup>*Readings in Conservation : Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage.*

<sup>8</sup>Giovani Carbonara nasceu na Itália em 1942. É arquiteto e professor na Universidade de Roma “La Sapienza”. Ele também dá aulas no Instituto Central de Restauo no Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração de Bens Culturais (ICCROM).

<sup>9</sup>*“The basic dilemma- conservation or intervention, historical or aesthetic approaches in restoration- is nonetheless always present and cannot be solved by denying one of this issues; by acting either as unconstrained innovators or as stubborn, noncritical conservators. The dilemma can and should be dealt with each time by critical actions and choices that, as such, are necessarily subjective, but not necessarily unfounded or arbitrary.[...] If it is absolutely impossible to “go back to the monument” meaning the original one, would it not be possible and desirable, by working and reusing the ancient fragments as incentives and starting points, to go back to a new, original creation that would also respect the needs of conservation? The result would certainly be a different image, and not a substitute for the lost original [...]The new context has to derive from placing the object in a new artistic work, so the object becomes part of the structure into which it is inserted, by maintaining an independent legibility and by joining with other new elements. The process is not too different from what one sees in a well-planned and scientifically conceived museum”.*

<sup>10</sup>Emile Male (1862-1954) nasceu em Auvergne. Foi um dos primeiros historiadores da Arte a estudar a arte sacra medieval. Foi membro da Academia Francesa.

<sup>11</sup>Ségolène Bergeon é historiadora da arte e conservadora geral do Patrimônio do Governo Francês, além de autora de vasta bibliografia sobre a Arte e a Conservação de obras de arte.

<sup>12</sup>Dicionário Rasonné da Arquitetura, publicado em 10 volumes (1854-1868)

<sup>13</sup>As informações sobre Viollet-le-Duc foram obtidas principalmente através da leitura do livro *Os Restauradores* exemplar dedicado a ele, da editora Artes & Ofícios.

<sup>14</sup>William Morris *Manifesto of the Society for Protection of Ancient Building*(1877)

<sup>15</sup>Caspar David Friedrich (1774-1840). Por muito tempo viu-se em Friedrich, ao menos na França, um pintor romântico, geralmente inclinado a exprimir um sentimento do infinito um pouco convencional ou uma interioridade unicamente atenta a resultados inefáveis; em suma um pintor um tanto literário ou mesmo filosófico. Após uma formação artística na Academia de Copenhague, Dinamarca, ele retorna a Dresden, de onde não sairá mais.

<sup>16</sup>Esses textos foram transcritos do livro de Brandi sobre a teoria da restauração que foi traduzido para o português em 2004 por Beatriz Mugayar.

<sup>17</sup>Polero y Toledo era um pintor, escultor, restaurador e escritor que viveu e trabalhou em Madri. Seus escritos mostram as primeiras técnicas e desenvolvimentos estabelecidos no museu do Prado, aberto em 1819.

<sup>18</sup>O manual de Ulisse Forni tem sido reconhecido como o mais informativo dos livros de conservação do século XIX, contendo numerosas receitas e informações sobre a saúde do restaurador além de orientações de como expor pinturas nas galerias e museus. Ulisse Forni nasceu em Siena, mas trabalhou como restaurador em Florença em 1845 chegando a ser chefe de restauração da Galeria Uffizi em 1862.

<sup>19</sup>Giovanni Secco-Suardo trabalhou como restaurador, mas ficou conhecido pelo seu excepcional manual de práticas de restauração, *O Restaurador de Pinturas*, que foi lançado em 1866 em formato parcial e que só foi publicado completo duas décadas depois de sua morte em 1894. Aborda técnicas e critérios usados no final do século XVIII e início do XIX, e é interessante ver como eles são relevantes até os dias atuais. Criticou seu principal rival Ulisse Forni que também escreveu na mesma época um manual de conservação.

<sup>20</sup>Victor Bauer-Bolton foi restaurador em Riga e em Hamburgo até 1939. Escreveu esse importante artigo sobre a reintegração cromática em pinturas. Era um admirador de Pettenkofer e sempre o defendia pois já começava e ser criticado. Bauer-Bolton foi um dos primeiros restauradores defender a fotografia como documentação na conservação.

<sup>21</sup>O Congresso de Princeton (1963) reuniu um excepcional grupo de Historiadores da Arte, Curadores e Diretores de museus e Conservadores/Restauradores para discutir as reintegrações em lacunas de pinturas. Importantes profissionais como Craig Hugh Smyth, Cesare Brandi, Richard Offner, Millard Meiss, Paul Coremans, Sheldon Keck e George Stout apresentaram seus comentários e discutiram o tema.

<sup>22</sup>Gerry Hedley, inicialmente formado em engenharia mecânica, fez seus estudos em conservação de pinturas no Instituto de Artes Courtauld em Londres onde permaneceu como professor até a sua morte prematura em um acidente. O artigo foi publicado após sua morte com a autorização de sua esposa.

<sup>23</sup>BOMFORD, David and LEONARD Mark. *Issues in the conservation of paintings* California: Getty Conservation Institute; 2004. :

Reading 47 - Vicente Polero y Toledo : *The Art of Restoration* (1855) pp.299-316.

Reading 49 - Ulisse Forni : *Manual for the Painter-Restorer* (1866) pp.326-30.

Reading 50 - Giovanni Secco-Suardo : *The Idea of the Perfect Restorer* (1866) pp. 331-38.

Reading 52 – Victor Bauer Bolton : *Should Missing Areas of Paintings Be Completed and What Would Be the Best Way to Do So?* (1914) p. 358-69.

Reading 53 – Twentieth International Congress of History of Art, Princeton – *The Aesthetic and Historical Aspects of the Presentation of Damaged Pictures* (1963) p. 370-90.

Reading 56 – Gerry Hedley : *Long Lost Relations and New Found Relativities: Issues in the Cleaning of Paintings* (1993) p.407-23.

Esses artigos foram lidos originalmente em inglês e traduzidos e interpretados por mim.

<sup>24</sup>Gianluigi Colalucci (1929) restaurador italiano, responsável pelas restaurações da capela Sistina em Roma.

<sup>25</sup>“*Bisogna pensare infatti che in questi casi la struttura dell’immagine è distrutta, e che perciò, se il restauro è critica del testo. Qui ci troviamo come il filologo che da un testo frammentario e corrotto, dopo averlo ridotto alla lezione migliore, cerca di cavarne non più soltanto delle parole storicamente attendibili, ma un senso. Ed è il senso che sarebbe mancato, se ci fossimo limitati a dare una situazione topografica ai frammenti senza collegarli in modo alcuno*”. Citação de Brandi no decurso de Gianluigi Colalucci na publicação do Encontro sobre as comemorações de 100 anos de nascimento de Brandi em Valencia em 2006. p.16

<sup>26</sup>“*Attraverso questa, necessariamente, brevissima panoramica credo sia emersa in modo sufficientemente chiaro quanto fosse ampia la visione di Brandi nel campo della reintegrazione pittorica, di quanto fosse libero e*

---

*pragmatico il suo pensiero, e di come tentasse senza remore vie nuove alle soluzioni di carattere estetico e non solo per dare corpo ai principi di filosofia del restauro da lui stesso enunciati nel Fondamento Teorico.”*

Mesma publicação acima .p 17

<sup>27</sup>“*Debemos reconocer continuamente que los objetos y lugares no son, por si mismos, lo que es importante en el patrimonio cultural; son importantes por los significados y usos que las personas atribuyen a estos bienes materiales y a los valores que representan.”*



## CAPÍTULO 5

### REFLEXÕES NO BANQUETE

*“Kant se ocupou do popular “gosto não se discute” e pretendeu mostrar que a tese da privacidade estética é tão estranha, ou familiar, quanto o é a da universalidade. Afinal, o que é a fórmula “gosto não se discute” senão uma espécie de teoria emergencial desesperada para por fim a uma discussão cuja simples insistência basta para desmentir a tese que a nega.”*

*Costa Rego*

Penso, para garantir a existência; penso, para elaborar uma coerência entre a teoria e a prática. Prática que se valoriza cada dia mais com as novas tecnologias. É um arrebatamento! A sedução abarca a todos que sentem a realização de dominar novos equipamentos, novos programas de computador, celulares, GPS etc. É a tecnologia transformando a sensibilidade. É importante fazer uma reflexão no campo da Filosofia sobre os valores ou o significado da Natureza, da História, dos símbolos das Culturas Antigas para a configuração de uma nova identidade. Os conflitos entre a Tecnologia e Memória forçam uma reformulação da relação cultural do homem moderno com os valores éticos e estéticos. Ao mesmo tempo em que os meios tecnológicos expandem o seu poder de ação também os limitam, pois cada vez mais aumenta a nossa dependência deles. A fascinação com as possibilidades técnicas assusta porque seu progresso acarreta um empobrecimento da existência humana que aprende a manusear equipamentos transformando-se em robóticos e esquecendo-se da liberdade do pensamento.

Busco a Filosofia, o pensamento em Kant. Ao estudá-lo, percebi que sua teoria, fundamentalmente a Terceira Crítica, era o que eu precisava para elaborar meu pensamento sobre as implicações conceituais sobre a restauração de obras de arte, no que se refere ao Tratamento Pictórico, ou seja, quando nos envolvemos com questões estéticas.

Dois pontos chamaram a minha atenção, o primeiro é o conceito de Desinteresse no Juízo do Gosto que precisa ser desinteressado para ser universal. Segundo ele:

Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto de uma tal complacência chama-se belo (KANT, 2005:55).

O outro ponto é que gosto se discute, mas não se disputa. E é justamente porque sobre gosto não se disputa, que sobre ele tanto se discute. Para ele, discutir é um exercício de persuasão requerendo um assentimento universal para um juízo subjetivo indemonstrável; e

disputar é decidir mediante demonstrações usando de princípios objetivos como paradigmas das faculdades subjetivas.

Para melhor compreender o pensamento de Kant apresento estudos que em seus artigos discutem aspectos da sua teoria em relação ao desinteresse.

Deleuze sobre a Terceira Crítica escreveu:

A faculdade de sentir só pode ser superior na medida em que é desinteressada em seu princípio.[...]um prazer superior é a expressão sensível de um juízo puro, de uma pura operação de julgar.[...]O prazer estético é tão independente do interesse especulativo quanto do interesse prático e define-se ele próprio como inteiramente desinteressado.[...]Quando dizemos “é belo”, não queremos dizer simplesmente “é agradável”: pretendemos uma certa objetividade, uma certa necessidade, e uma certa universalidade[...].Sabemos que o prazer estético é inteiramente desinteressado, já que ele não implica em absoluto, a existência de um objeto. O belo não é objeto de um interesse da razão. [...]o belo não deixa de ser desinteressado, mas o interesse ao qual ele está ligado pode servir de princípio para uma gênese da comunicabilidade ou da universalidade. O belo está ligado a tal interesse apenas a posteriori e não a priori [...] A aptidão da natureza apresenta-se, pois, como um poder sem finalidade, apropriado por acaso ao exercício harmonioso de nossas faculdades. O prazer deste exercício é ele próprio desinteressado; conclui-se que nós experimentamos um interesse racional pelo acordo contingente das produções da natureza com nosso prazer desinteressado. (DELEUZE, 1976)

Costa Rego<sup>1</sup>, dá sua contribuição para a compreensão da estética de Kant:

A Terceira Crítica é simultaneamente uma crítica de nosso poder de julgar e uma obra de estética que trata, em sua parte principal, da apreciação e da criação do belo. [...]falar do belo é perguntando por juízos sobre o belo e pelo nosso poder de produzir juízos em geral [...] A universalidade está enraizada no elemento da subjetividade transcendental, que não é circunscrita por princípios objetivos [...] é universal sem ser objetivo e é subjetivo sem ser privado. [...] A faculdade do juízo em geral é o poder de pensar o particular como contido sob o universal (subsunção) [...] Se o universal (a regra, o princípio, a lei) é dado, a faculdade do juízo que nele subsume o particular é determinante. Porém, se só o particular for dado, para o qual ele deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente reflexionante [...] O que caracteriza essencialmente a faculdade do juízo reflexionante é a mencionada lei que ela pensa para si mesma [...] de que esse particular foi dado por um entendimento superior em favor das nossas faculdades de conhecimento, o prazer estético puro que aí se gera, provém do encontro da subjetividade com uma condição da possibilidade do conhecimento, por enquanto, apenas do conhecimento empírico. [...] Segundo Kant gosto possui universalidade e, mais que isso, através dela somos conduzidos na direção de nosso puro poder de julgar [...] Kant se ocupou do popular “gosto não se discute” e pretendeu mostrar que a tese da privacidade estética é tão estranha, ou familiar, quanto o é a da universalidade [...] Vimos que o que nosso impaciente “gosto não se discute” de fato confirma é que sim, sobre gosto se discute, mas não se disputa. E é justamente porque sobre gosto não se disputa, que sobre ele tanto se discute [...] A antinomia do gosto que Kant fornece na terceira crítica é justamente essa: sobre gosto se discute somente porque acerca dele se reivindica universalidade, mas sobre gosto

não se disputa porque não se chega a essa universalidade pela via demonstrativa. [...] O chamado universalismo da teoria Kantiana não traduz o projeto de esgotamento da discussão estética, nem o compromisso com a fórmula mágica da correta apreciação do belo. [...] Em suma, o suspeito propósito da Estética de Kant, a um tempo universalista e subjetivante, não é mais do que o de confirmar, sobre bases filosóficas, nosso direito mesmo de discutir a beleza. (REGO, 2006)

Cacciola continua interpretando o juízo estético:

O juízo estético é para Kant aquele que se reporta à sua mera representação de algo, sem interessar-se pela sua existência. [...] O livre jogo da imaginação e do entendimento, próprio ao juízo estético, engendra o belo como uma representação no sujeito, que não tem como referente algo existente que tenha a qualidade da beleza. Trata-se assim de mostrar como essa harmonia provém de uma harmonia das próprias faculdades de conhecimento, que representam algo, não como uma meta a ser atingida. Ao mesmo tempo é esse caráter de ausência de interesse que possibilita que esse juízo tenha, apesar de subjetivo, um caráter universal [...] Assim a percepção do belo é marcada pelo desinteresse e pela desindividuação, resultando como conhecimento imediato do objeto, que se isola dos demais às relações quer com o corpo, quer com os demais objetos. A ausência de interesse é que dá a dimensão acabada do mundo enquanto pura representação do sujeito [...] Para Kant é o desinteresse que torna possível a universalidade para o juízo estético, já que o caráter privado do interesse a impediria [...] Assim o juízo do belo tem, para Kant, uma pretensão à uma universalidade subjetiva, pois ele não remete ao objeto para determiná-lo. (CACCIOLA, 2006)

Este reforço teórico é complexo e me fez refletir sobre o que é o tratamento chamado de Apresentação Estética realizado em restaurações de obras de arte. São muitos os pensamentos que povoam a minha mente. Senti a importância dos estudos na Filosofia, mas reconheço a extensão, a amplitude e a complexidade do tema sobre a Estética. Estudei Kant e vários outros autores e filósofos que colocam seus conhecimentos na tentativa de determinar o que é o Belo, o Sublime, ou seja, a Arte em geral. Isto porque quando se restaura um objeto que é uma obra de arte, não é permitido permanecer concentrado somente na matéria desta obra, mesmo sendo aí que o trabalho de restauração se desenvolve. O conhecimento do objeto em sua dupla instância, matéria e artística é fundamental para se elaborar a faculdade de julgar. Conheci a universalidade do juízo que não deve ser meramente subjetivo.

Preocupo-me com discussões em torno de todo e qualquer tratamento estético pois, percebo que, os juízos são individuais “isto me incomoda, isto não me incomoda” e por isso carregados de interesses.

Um exemplo clássico é a crítica desfavorável sobre a restauração da Capela Sistina<sup>2</sup> que ocorreu na década de 90 do século passado. Restauradores americanos e historiadores da arte não aceitavam o resultado alcançado pela equipe responsável pelo trabalho. De um lado, os restauradores europeus que realizaram o trabalho justificavam mostrando a metodologia usada, com os estudos realizados e a segurança com que removeram os vernizes oxidados e impregnados de sujidades. Do outro lado, historiadores da arte, e restauradores que não participaram do projeto de restauração afirmando que a pintura foi severamente alterada em suas cores pela limpeza excessiva, com remoções de veladuras colocadas pelo próprio artista. Com quem estava a verdade?

Volto ao meu exemplo da restauração da Capela Ovetari. Acredito que a força da novidade tecnológica inibiu as manifestações contrárias por serem interpretadas como falta de conhecimento. Continuo meus estudos no *Banquete* e encontro:

Na História da Humanidade, jamais se viveu um período de tão radical metamorfose, especialmente no campo das concretudes, materializadas, sobretudo, no cenário das máquinas. Em velocidade vertiginosa, o mundo se reorganiza a partir da revolução científica e tecnológica permanente, cuja influência se estende da Biologia à Engenharia da Comunicação. Criam-se, assim, diariamente, novas categorias para as coisas e para os fabulosos eventos a elas relacionados. Trata-se de um momento de deslumbramento, mas também de dura incerteza... Nesse ambiente de escuridão espessa ou claridade exagerada, busca-se um guia nas tradições, códigos de conduta e preceitos filosóficos. Estes, entretanto, mostram-se cada vez mais impróprios à análise dos fenômenos cotidianos. Há um fosso enorme entre o espírito e a realidade, entre a crença escrita e a práxis. Lutamos desesperadamente para conferir sentido ao que é fluido, ainda inexplicável e totalmente imprevisível. E, além disso, falta-nos o tempo da reflexão, o intervalo para o pensamento. (NOVAES, 2008:7).

Continuando, Novaes<sup>3</sup> dá sua preciosa contribuição para o desenvolvimento do pensamento nos dias atuais:

Entramos nos domínios das mutações na sensibilidade, nos costumes e mentalidades, nos valores e nas noções de espaço e tempo, no progresso sem limites e na organização do mundo em grandezas apenas mensuráveis. As duas maiores invenções da humanidade -o passado e o futuro, como escreve o poeta-desaparecem, dando lugar a um presente eterno e sem memória [...] Vivemos entre dois mundos: o “velho” mundo moderno está muito próximo de nós ainda, o que torna difícil falar dele como personagem legendário; o mundo contemporâneo, que

se apresenta como o começo de uma nova era, conta apenas com velhos conceitos para acolhê-lo [...] A ideia de unidade e conjunto tende a escapar, apesar do nosso esforço. Como tudo é muito novo e muito veloz, faltam os intervalos do acaso, que é o espaço do pensamento. É certo que existe uma lógica sensível e desconhecida em tudo o que acontece, mas ela também nos escapa. Perdemos-nos, a cada instante, em “miríades de fatos”. Tudo se desdobra sem a plena consciência de si [...] Pela primeira vez na história, mergulhamos de repente em um mundo que, se foi ao menos parcialmente concebido pelo homem, certamente não é regido por ele, mas pela ciência-poder. Outros preferem dar a este novo domínio do mundo o nome de revolução tecnocientífica. (IDEM)

A tecnologia desenvolvida para a restauração do afresco da capela Ovetari ainda luta comigo pela sua aceitação com o resultado apresentado. A idéia de conjunto escapou... Faço minhas as palavras de Novaes acima descritas: “Pela primeira vez na história mergulhamos em um mundo que, se foi ao menos parcialmente concebido pelo homem, certamente não é regido por ele, mas pela Ciência-Poder”. Não é fácil acolher a novidade tendo apenas velhos conceitos para entendê-la. Por isso continuo buscando.

Apoio-me em outro filósofo, Arthur Danto, que é pintor, pensa e escreve sobre a Arte e a Filosofia. Em seus escritos, principalmente sobre a Arte Contemporânea, encontro boas interpretações sobre o que é a Arte como objeto de estudo na Filosofia. Em seu livro *A transfiguração do Lugar Comum*, utiliza-se de exemplos interessantes para explicar o que torna um objeto ser uma obra de arte e outro igual a este não o ser. Procura esclarecer onde está a fronteira que distingue uma obra de arte de um mero objeto que, perfeitamente idêntico, não é em hipótese alguma uma obra de arte. Afirma que quando vivenciamos um período histórico, não sabemos como esse período ficará marcado na consciência histórica do futuro. Assim a mera passagem de uma época para outra pode trazer à percepção aspectos até então ocultos. Exemplifica dizendo que os contemporâneos de Giotto, espantados com o realismo de suas pinturas, viam somente homens, mulheres e anjos que hoje reconhecemos como a maneira de ver de Giotto. Penso no resultado da restauração dos afrescos de Mantegna na capela Ovetari quando leio Danto dizendo que embora objetos não tenham sido aceitos como obras de arte, na época em que foram criados, possam ter, em épocas posteriores objetos equivalentes exatamente iguais que são obras de arte. Quando penso na obra artística de

Mantegna em seu tempo, não aceito a apresentação de sua obra hoje na capela, mas quando permaneço no momento atual, lembro-me da arte contemporânea, da conceitual, da abstrata e percebo que representações semelhantes, fragmentadas, estão inseridas no contexto da arte.

Começo a compreender a importância da Estética da Recepção, as elucubrações mentais do espectador diante de um objeto que se pretende artístico. Para Jauss, toda atividade artística é uma produção receptiva e comunicativa e depende da concepção do observador, de acordo com o repertório e a capacidade de cada um. Ele alerta que a experiência estética do observador não começa pela compreensão ou pela interpretação do significado da obra e, muito menos por buscar a intenção original do artista, mas na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Comenta ainda que o fato de o juízo estético depender do consenso de outrem possibilita a participação de vários personagens constituindo uma sociabilidade. Interrompo aqui o pensamento de Jauss para colocar-me, aqui e agora, nas discussões durante os tratamentos restaurativos em relação à “intenção original do artista”. Muitos restauradores acreditavam que para se fazer um bom trabalho era necessário primordialmente conhecer as intenções do artista. Hoje, sabe-se ser quase impossível descobrir essa intenção, passado tantos anos, pois o artista é livre para seguir ou não os paradigmas de seu tempo, ou justamente ir contra eles.

A restauração de uma obra de arte é um outro momento e não mais o da criação que pertence somente ao artista. Acredito na importância da Teoria da Recepção no momento em que um objeto é apresentado para ser restaurado e compreende-se a sua artisticidade com o conhecimento da sua história, mas sem esquecer que nosso olhar é atual e não pertence ao passado da obra e de seu autor.

Goethe que já havia se manifestado longamente logo que ocupou seu lugar na mesa do banquete, lembrava-se de seus *Escritos sobre a arte*, mas preferiu ficar quieto e escutar o que Gödel iria falar sobre o Teorema da Incompletude. Este aproximou-se mais da equipe do

*Progetto Mantegna*, lembrou-se de seus estudos sobre a “volta estranha” que surge nos sistemas formais em matemática, o que significa coleções de regras para gerar uma série sem fim de verdades matemáticas apenas por meio de manipulação simbólica mecanizada, sem atenção aos significados ou idéias escondidos nas formas manipuladas. É uma volta que permite ao sistema ver-se a si próprio, falar de si próprio, tornar-se autociente. E assim a matemática tornou-se introspectiva revelando-se incrivelmente fértil. Como matemático sentiu-se feliz ao ver o desenvolvimento do programa da Anastilose Informática, principalmente do processo da Harmonia Circular. Tirou os olhos dos computadores e olhou para o afresco restaurado na sala e logo veio à sua mente a palavra *Incompletude*! Lembrou-se que seu Teorema havia sido transposto para outras áreas de conhecimento. Aqui na restauração, também, seria o caso de começar a procurar outras bases para resolver o que ficou incompleto.

A reflexão no *Banquete* permanece.

---

<sup>1</sup>Pedro Costa Rego escreveu dois artigos, um deles na revista *Kriterion: Reflexão e fundamento: sobre a relação entre gosto e conhecimento na estética de Kant*. O segundo apresentou no Seminário *Arte no Pensamento* intitulado *Immanuel Kant e o problema da universalidade do belo*.

<sup>2</sup>Vários artigos foram publicados no jornal *Folha de São Paulo* sobre a restauração das pinturas de Miguelângelo na Capela Sistina.

<sup>3</sup>Adauto Novaes é jornalista e professor. Estudou Jornalismo e Filosofia em Paris. Foi diretor por 20 anos do Centro de Estudos e Pesquisas da Fundação Nacional de Arte do Ministério da Cultura. Organizou vários grupos de estudos sobre Arte e Filosofia que se transformaram em livros.



## CAPÍTULO 6

### AFRESCO: OS TRATADISTAS OFERECEM SUAS RECEITAS



*A lamentação e O quarto dos esposos, de Giotto e Mantegna, respectivamente. Montagem por Douglas Velloso*

Vejo-me em pedaços. Agora resta-me juntar os cacos, os fragmentos. Estou assim como a restauração do afresco de Andrea Mantegna na capela Ovetari. Perdi-me, percebo a amplitude do tema e sinto-me um pequeno pedaço de pintura colado na imensa fotografia. Busco pelo itinerário imaginário oferecido pelo *Teatro da Memória* escrito por Giulio Camillo e como aprendiz aplicada percorro imagens e locais, textos e idéias, na tentativa de relacionar e organizar o meu pensamento. Busco como exercício:

Entre os textos e as imagens, com os textos e as imagens, e através dos textos e das imagens o praticante da Arte da Memória estaria imerso num fluxo de informações variadas, relacionadas entre si em múltiplas direções, e, ao atrair para si as potências hermeticamente escondidas naqueles textos e suas palavras e imagens, ingressaria num movimento de transformação interior. (ALMEIDA, 2005: 14)

Percebo que no trajeto do itinerário revelam-se segredos:

[...] cuja abertura ou decifração, dependeria dos seus conhecimentos, do grau de iniciação em que se encontrasse da sua disposição espiritual. Ao mesmo tempo, ao praticante também seria possível acrescentar-lhes novos significados, novas palavras, desde que fosse iniciado o suficiente e estivesse de posse de seus inúmeros segredos. (IDEM)

Camillo compara o Teatro da Memória com a idéia de fábrica de conhecimento e imagino ao meu lado, entre os degraus, todos os textos que escolhi ler e entender. São muitos, e por isso demoro-me, pois quero permanecer dentro do Teatro.

E assim, inspirada pelo Teatro da Memória, destaco o afresco. Sua técnica muitas vezes não é compreendida. Muitos pensam que toda pintura que está sobre um muro ou parede é um afresco. Afrescos são sempre pinturas murais. Estas podem ser de várias técnicas pictóricas como as têmperas, a encáustica, o óleo e, recentemente, as acrílicas e vinílicas. O afresco é uma técnica antiga, perfeita, laboriosa Digna de grandes mestres. Giotto<sup>1</sup> ficou famoso por seus afrescos e um deles, o da capela Scrovegni, também em Pádua na Itália, serve de exemplo para muitos artistas até os dias de hoje. Essa capela está situada bem perto da capela Ovetari e por isso fui visitá-la. É muito bonita e está bem conservada, pois teve a

sorte de escapar aos bombardeios. Ainda está nos meus olhos a memória da restauração do afresco de Andrea Mantegna, que acabo de ver e percebo, na pintura de Giotto, a utilização de muitos tons de cinzas, o que me faz lembrar da fotografia em preto e branco, em contraste com as figuras coloridas, o que me faz lembrar dos fragmentos coloridos.... Giotto é considerado um gênio do Renascimento italiano, com sua arte modificou a maneira de conceber os temas religiosos diferentemente da tradição Bizantina, dando-lhes uma característica mais humana.

Busco, como exemplo, um detalhe dos afrescos na capela Scrovegni (FIG. 40) porque percebo que Giotto pinta em tons de cinza para representar as paisagens e outras cores para a representação das figuras e cenas. Meu pensamento é levado para a restauração da capela Ovetari e me deixo levar fazendo comparações e analogias.



Fig.40 - *O sonho de Joaquim*. Giotto na capela Scrovegni  
Fonte: Cartão postal

Na restauração dos afrescos de Mantegna, os tons de cinza estão presentes na fotografia ampliada e as cores nos pequenos fragmentos colados sobre ela. É complexo ver e entender a relação fragmento/fotografia porque a técnica do afresco faz com que estes

fragmentos tenham uma espessura que não está presente na representação da pintura pela fotografia, ou seja, ele ocupa um espaço maior do que está sob o fragmento, que é a representação deste. O relevo que se vê, também atrapalha na observação da obra (FIG. 41).



Fig.41 - Detalhe da restauração evidenciando a espessura dos fragmentos

Fonte: [www.progettomantegna.it](http://www.progettomantegna.it)

A espessura faz parte da técnica do afresco e foram vários os tratadistas que a descreveram.

Começo citando Marcus Vitruvius Pollio<sup>2</sup> que viveu no século I a.C., e escreveu o tratado *De Architectura*, no ano 27 a.C. É um dos poucos tratados da antiguidade clássica que chegou até os dias atuais. Foi encontrado em uma abadia italiana no século XV e a partir daí várias foram as impressões e traduções. Originalmente foi escrito em latim. Não é um texto de fácil leitura e as muitas adaptações para as traduções exigem uma série de notas explicativas. Mas ele é de fundamental importância, afinal é notória a influência que exerceu em outros tratadistas que, sempre em seus escritos, se referem à Vitruvius. É, portanto, um texto primordial para se iniciar uma pesquisa buscando as fontes de origem. Brolezzi<sup>3</sup>, na introdução do livro *Tratado de Arquitetura Vitruvius* destaca a importância deste:

Os dez livros que o leitor tem pela frente significaram para a história da arte ocidental um permanente elo de ligação com o patrimônio antigo, no sentido técnico e espiritual: desde a descoberta em 1414, da primeira cópia manuscrita conhecida pelos modernos, e de sua *editio princeps* de 1486, o texto Vitruviano tornou-se interlocutor obrigatório da tratadística arquitetônica, bem como de arquitetos, pintores, escultores e, igualmente, músicos. Como único tratado da Antiguidade em seu gênero que sobreviveu, sendo, portanto, elevado à natural condição de autoridade suprema, suas conseqüências foram avassaladoras, de Alberti e Rafaela Andréa Palladio, alcançando Serlio, Michelangelo e Vignola. Bem como os séculos XVIII e XIX, em diferentes escalas e contextos.

Vitrúvio não possuía elegância poética, nem se aventura por abstratas e elevadas considerações. É antes de tudo um prático, com grande competência descritiva e histórica, valioso por nos ensinar as técnicas tradicionais dos romanos e, conseqüentemente dos gregos, além de estabelecer preciosos vínculos entre o fazer e seus sentidos morais de acordo com a cultura predominante nos tempos de Augusto. Sua importância reside exatamente nessas características. (BROLEZZI *apud* VITRUVIUS, 2007: 25, 26)

O *De Architectura* foi dividido em dez volumes, com vários capítulos cada um deles.

No livro 7, capítulo 3 está descrita a técnica do afresco:

Uma vez consolidadas pela fricção das talochas e polidas pelo vigoroso branco dos mármore, as paredes difundirão nítidos esplendores, através das cores pintadas sobre os últimos acabamentos. Com efeito, as cores, quando aplicadas diligentemente com o revestimento úmido, não desaparecem, mas por isso mesmo permanecem para sempre, porque a cal ao ser cozida nos fornos, esvaída de água e com porosidades, obrigada pela secura, apodera-se de tudo que nela por acaso toca; e, ao tornar-se sólida, congrega partículas ou elementos nas misturas caracterizadas por várias propriedades, sendo formada por todas essas partes do todo, de tal maneira que ao secar surge revelando as qualidades que lhe são próprias.<sup>4</sup> (VITRUVIUS, 2007: 351)

Ainda neste capítulo, Vitruvius escreve sobre a importância das várias camadas na consolidação do afresco que quando são feitas corretamente não se tornam rugosas com o passar do tempo e, nem quando são limpos perdem as cores.

Outro importante tratadista foi Vasari<sup>5</sup> que escreveu sobre a vida dos artistas. Na introdução de seu livro *Le vite de Piu Eccelenti Archittetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue Insino a Tempi Nostri* (1550) Vasari descreve várias técnicas pictóricas além das relacionadas com a escultura e a arquitetura.

Encontro ainda, no *Vasari on Technique*, a descrição do processo para se pintar em afresco. Vasari afirma que das pinturas sobre a parede a melhor e a mais bonita é a executada

pela técnica do afresco. Isto porque é feita aos poucos, dia a dia, somente com a argamassa úmida, enquanto outras pinturas podem ser retocadas depois da pintura feita. Alerta que para uma boa fixação e beleza deve-se fazer uma seleção de pigmentos a serem utilizados, pois nem todos são compatíveis. Comenta que é uma técnica difícil e que muitos artistas que são bem sucedidos em outras técnicas pictóricas como a têmpera e o óleo, não fazem sucesso com o afresco. Não recomenda que se façam retoques “a seco” porque eles não permanecem por muito tempo. Confirma, portanto, que se deve pintar somente enquanto a argamassa ainda está úmida. Ainda neste capítulo, comenta que, com o passar do tempo, o afresco é infinitamente mais bonito e harmonioso do que os outros tipos de pinturas.

Encontro a versão em italiano deste capítulo sobre a técnica do afresco<sup>6</sup>.

Vasari escreveu notas técnicas como prefácio ou mesmo uma introdução do seu livro sobre a vida dos artistas e que segundo ele próprio é:

A introdução é primordialmente para instruir qualquer espírito gracioso na mais nobre maneira que pertencem as profissões artísticas, para seu deleite e serviço, para dar a eles como saber em qual qualidade as várias maneiras são diferentes entre si e como os artistas adornam e como eles beneficiam, cada um a seu modo, o seu país; e finalmente para capacitar qualquer um que deseja ter vantagens sobre o trabalho e com astúcia sobre aqueles que em tempos passados foram excelentes nas artes.<sup>7</sup> (BROWN, 1980:05)

O *Banquete* continua e Cennino Cennini apresenta-se como um conhecedor de técnicas pictóricas para pensar o que estava acontecendo com o afresco originalmente pintado por Andrea Mantegna. Ele escreveu *Il libro dell'arte* provavelmente em finais do séc. XIV. Na Introdução encontra-se a descrição da personalidade de Cennino, sua formação, a reivindicação da dignidade da arte, com o objetivo de valorizar os artistas, principalmente os pintores, definindo a pintura:

esta é uma arte que se chama pintar em que convém ter fantasia e destreza nas mãos, para poder captar coisas nunca vistas, fazendo-as parecer naturais e aprisionando-as com a mão, conseguindo assim que seja aquilo que não é.<sup>8</sup> (CENNINI, 1988: 11)

A importância deste tratado de técnicas pictóricas está nas minuciosas descrições e precisas informações sobre o preparo e o emprego das cores, das colas etc., sendo, portanto consultado não só por artistas, aprendizes, mas também por críticos e historiadores da arte. Cennini, ao descrever a técnica explica como fazer as representações e pode-se comprovar isto lendo o que está descrito nos capítulos LXVI: *Como trabalhar no muro em afresco e em que ordem e como pintar e colorir um rosto juvenil*; LXVIII: *Como pintar um rosto velho em afresco*; LXIX: *Como pintar várias formas, o cabelo e a barba em afresco*; LXX: *As medidas que deve ter o corpo de um homem bem formado* e, por fim, LXXI: *Como pintar um vestido em afresco*.

E assim, como havia proposto no início da descrição do afresco, vai explicando passo a passo como pintar nesta técnica tão admirada por todos. Interessante é a forma de iniciar seu livro e também seus capítulos, sempre se referindo aos santos da igreja católica:

Começa o livro da arte, escrito e elaborado por Cennino da Colle em glória a Deus e a Virgem Maria, ao Santo Eustáquio e a São Francisco, a São João Batista e a Santo Antonio de Pádua, e em geral a todos os Santos e Santas de Nosso Senhor, e em honra a Giotto, a Taddeo e a Agnolo, mestre de Cennino, e para que seja de utilidade, proveito e benefício de quem queira se dedicar a esta arte.<sup>9</sup> (IDEM: 31)

Por esta introdução fica marcada a admiração por Giotto e evidentemente a influência do atelier de Agnolo Gaddi onde Cennino se formou. Em seu livro se misturam receitas e fórmulas operativas das diversas técnicas e também conselhos para se manter os bons costumes com o objetivo de dar prestígio e distinção à classe dos artistas. No capítulo XXIX ele descreve:

De como debes acomodar tua vida em benefício de sua mão e da honestidade, e com que companhia debes andar e de que modo proceder para copiar uma figura situada no alto.<sup>10</sup>(SUBIDEM: 56)

É interessante notar que diferentemente de Vasari que não recomenda os retoques a seco, afirmando que se deve pintar sempre com a argamassa úmida, Cennini em vários capítulos ensina como pintar na parede em afresco e a seco.

Contudo, em toda sua obra não se observa nenhuma menção à perspectiva, mesmo sendo muito detalhista em relação ao desenho.

E no *Banquete* Cennini fica a imaginar como descreveria a restauração do afresco na capela Ovetari.

Continuando procuro outros tratadistas que também oferecem as suas receitas. Uma delas está em *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*. De seu autor pouco se sabe, apenas o nome Philippe Nunes<sup>11</sup> e que era natural de Villa Real. Consulto um *fac-símile*<sup>12</sup>. A escrita é em português arcaico e de difícil leitura, mas apreendo a forma como Nunes descreve a pintura em afresco ora indicando quais os pigmentos que se deve utilizar, ora comentando das argamassas, como fazê-las e aplicá-las:

PINTVRA A FRESCO :A pintura se faz em acabando logo de guarnecer a parede em fresco: & as cores se acentão muitas vezes até que fartem bem a cal. E notay que se não há de guarnecer a parede mais que aquillo que podeis pintar antes que ella se seque, & se não poderdes pintar tudo o que esta guarnecido, e se há de sequear, aueis de botar a baixo tudo o que se não puder pintar em fresco, & depois tornalo a guarnecer quando ouver tempo para acabar a pintura. (*sic*) (NUNES, 1982)

Outros escreveram seus tratados, suas receitas como que revelando segredos e, assim, está nessa publicação portuguesa do séc. XVIII cujo título é *Os Segredos Necessários para os Officios Artes e Manufacturas e para muitos objectos e Sobre Economia Domestica* extraídos de enciclopédias:

Pintura a fresco.

Para pintar a fresco dá-se sobre a parede huma argamassa feita de cal e area, que se aliza bem pondo hum papel por baixo da trolha, quando se iguala, e vai-se pintando logo sobre a cal assim fresca; para isto he preciso não argamassar hum bocado de parede maior do que a que se pode pintar. Quando a parede que se argamassa não tem a desigualdade que baste para a argamassa, espetáo-se-lhe pregos, ou picão-se lhe pequenas cavidades se he de pedra para poder segurar. O trabalho do caiador e do pintor andáo juntos nesta qualidade de obra; se succede seccar-se a argamassa antes que o pintor a tenha pintado, tira-se para lhe por outra de fresco, porque as



tintas não ligão quando está secca. Como estas obras devem ser pintadas com promptdáo he bom ter padrões de papelão delgado, onde estejáo cortados os desenhos, para riscar por esse meio com brevidade o desenho que se quer pintar. Se o desenho não he de natureza de poder ser riscado por este modo, deve ter-se huma ou mais folhas de papel desenhadas e picadas com hum alfinete, e unindo-as à parede passar-lhe hum sacco com carvão em pó, com o qual se vai batendo no papel, e o pó preto passando pelos buracos, deixa na cal o sinal por onde se deve riscar.

A argamassa para a pintura a fresco deve dar-se em duas mãos; deixa-se seccar bem a primeira antes de dar a segunda; mas quando se dá esta ultima he preciso ir molhando a primeira para a fazer segurar. A segunda mão deve ser feita com cal que se tenha queimado por si mesmo, deixando-a exposta hum anno ao ar, e com arêa mais fina do que a primeira.

Em geral as cores tiradas das terras, e as que tem passado pelo fogo são as únicas que se podem empregar nesta qualidade de pintura[...]. (SEGREDOS,1794:19)

As receitas foram bem recebidas e compartilhadas com todos na mesa do *Banquete*.

Não pretendi fazer um inventário de todos que escreveram sobre esta técnica, quis dar alguns exemplos de tratados mais antigos, visto que pretendo estar mais próxima do tempo quando foram pintados os afrescos da capela Ovetari, porém percebo através destes tratados que a técnica é permanente e estável e se não fosse o bombardeio os afrescos de Mantegna estariam íntegros, assim como os de Giotto ali seu vizinho na capela Scrovegni.

---

<sup>1</sup>Giotto (1266-1337)

<sup>2</sup>Marcus Vitruvius Pollio era arquiteto, engenheiro agrimensor e pesquisador romano. Pouco se sabe sobre sua vida, a não ser o que deixou entrever em seus escritos. Presume-se que tenha sido engenheiro no exército de Julio César e mecenas de Otavio Augusto. Informações retiradas da contra capa do livro *Tratado de Arquitetura Vitruvius* da Martins Fontes.

<sup>3</sup>Renato Brolezzi faz a Introdução do *Tratado de Arquitetura Vitruvius* destacando sua importância como fonte de estudo.

<sup>4</sup>Em Latim: “ *Sed et liaculorum subactionibus fudata soliditate marmorisque candore firmo levigata, coloribus cum politionibus inductis nítidos expriment splendores. Colores autem, udo tectorio cum diligenter sunt inducti, ideo non remittunt sed sunt perpetuo permanebtes, quod calx, in fornacibus excocto liquore facta raritatibus et evanida, ieiunitate coacta corripit in se quae res forte contigerum, mixtionibusque ex aliis potestatibus conlatis seminibus seu principiis uma solidescendo, in quibuscumbe membris est formata cum fita rida redigitur, uti sui generis próprias videatur habere qualitates*”.

<sup>5</sup>Vasari (1511-1574)

<sup>6</sup>Cap. XIX “*Del dipingere in muro, come si fa; e perché si chiama lavorar in fresco*

*Di tutti gl'altri modi che i pittori faccino, il dipignere in muro é piú maestrevole e bello, perché consiste nel fare in un giorno solo quello che nelli altri modi si può in molti ritoccare sopra il lavorato. Era da gli antichi molto usato il fresco, et i vecchi moferni ancora l'hanno poi seguitato. Questo si lavora su la calce che sia fresca, né si lascia mai sino a che sia finito quanto per quel giorno vogliamo lavorare. Perché allungando punto il dipingerla, fa la calce una certa crosterella, pe'l caldo, pe'l freddo, pe'l vento e pe'ghiacci, che muffa e macchia*

---

tutto il lavoro. E per questo vuole essere continuamente bagnato il muro che si dipigne, et i colori che vi si adoperano tutti di terre e non di miniere et il bianco di travertino cotto. Vuole ancora una mano destra, risoluta e veloce, ma sopra tutto un giudizio saldo et intero, perché i colori, mentre che il muro è molle, mostrano una cosa in un modo, che poi secco non è più quello. E però bisogna che in questi lavori a fresco giuochi molto più al pittore il giudizio che il disegno, e che egli abbia per guida sua una pratica più che grandissima, essendo sommamente difficile il condurlo a perfezione. Molti de' nostri artefici vagliono assai negli altri lavori, cioè è a olio o a tempera, et in questo poi non riescono, per essere egli veramente il più virile, più sicuro. Più risoluto e durabile di tutti gl'altri modi, e quello che nello degl'altri infinitamente. Questo a l'aria se purga e da l'aqua si difende e regge di continuo a ogni percossa. Ma bisogna guardarsi di non avere a ritoccarlo co' colori che abbino colla di cainicci o rosso d'uovo o gomma o draganti. Come fanno molti pittori; perche oltra che il muro non fa il suo corso di mostrare la chiarezza, vengono i colori apannati da quello ritoccar di sopra, e con poco spazio di tempo diventano neri. Però quegli che cercano lavorar in muro, lavorino virilmente a fresco e non ritocchino a secco, perché oltra l'esse cosa vilissima, rende più corta vita alle pitture". Bibliotheca Classici della letteratura italiana, acceso em 23 de outubro de 2008..

<sup>7</sup>The Introduction is primarily to instruct every gracious spirit in the most noble master that appertain to the artistic professions; and next in order, for his delight and service, to give him to know in what qualities the various masters differed among themselves, and how they adorned and how they benefited each in his own way their country; and finally to enable any one that wills to gain advantage from the labour and cunning of those who in times past have excelled in the arts.

<sup>8</sup>"...es este un arte que se llama pintar en el que conviene tener fantasía y destreza de mano, para captar cosas nunca vistas, haciéndolas parecer naturales y apresándolas con la mano, consiguiendo así que sea aquello que no es"

<sup>9</sup>"Comienza el libro del arte, escrito y elaborado por Ciennino da Colle en Alabanza a Dios y a la Virgen Maria, a San Eustaquio y a San Francisco, a San Juan Bautista y a San Antonio de Pádua, y en general a todos los Santos y Santas de nuestro Señor, y en honor a Giotto, a Taddeo y a Agnolo, maestro de Ciennino, y para que sea de utilidad, provecho y beneficio de quien quiera dedicarse a dicho arte".

<sup>10</sup>"De cómo debes acomodar tu vida en beneficio de tu mano a la honestidad, y con qué compañía debes andar y de qué modo proceder a copiar una figura situada en alto".

<sup>11</sup>Tratadista português que em 1615 publicou um livro sobre simetria e perspectiva mas que também contem "receitas" de como pintar um afresco.

<sup>12</sup>Publicação da Editorial Paisagem. Porto, Portugal, 1982.

## CAPÍTULO 7

### A VIAGEM E O RETORNO AO BANQUETE

*“Grão-Mestre – Vamos, peça-lhe, conte finalmente o que lhe aconteceu durante a viagem.*

*Almirante – Já lhe disse como fiz a volta da terra e, por fim perto de Taprobana, como fui estrangido a desembarcar e, com receio dos habitantes, a embrenhar-me em uma floresta, de onde só saí, depois de muito tempo, para alcançar uma extensa planície sob a linha do Equador.*

*Grão-Mestre – E que lhe sucedeu, então?”*  
Campanella

Antes de servir o *Banquete* eu fui ver de perto o afresco recuperado. Era Janeiro e fazia muito frio. Uma chuva fininha ampliava a sensação de desconforto. Mas eu estava lá, em Pádua. Fui para entender a restauração dos afrescos na Capela Ovetari. E assim, tomei conhecimento de uma bonita história de boas intenções. A capela está dentro da Igreja dos Eremitas que foi construída entre 1276 e 1306, no local onde já existia uma outra igreja. A arquitetura é típica do *Duocento*, com planta retangular alongada. A segunda capela à direita do altar mor é a Ovetari e tem cerca de 11 metros de profundidade por 09 metros de largura construída somente na segunda metade do século XIV, mais precisamente em 1372 sendo dedicada a São Thiago e São Cristóvão. Mais tarde, em 1448, um contrato com a viúva de Antonio degli Ovetari define a decoração da capela funerária da família na igreja dos Eremitas. E assim, Andrea Mantegna passa a fazer parte dessa história.

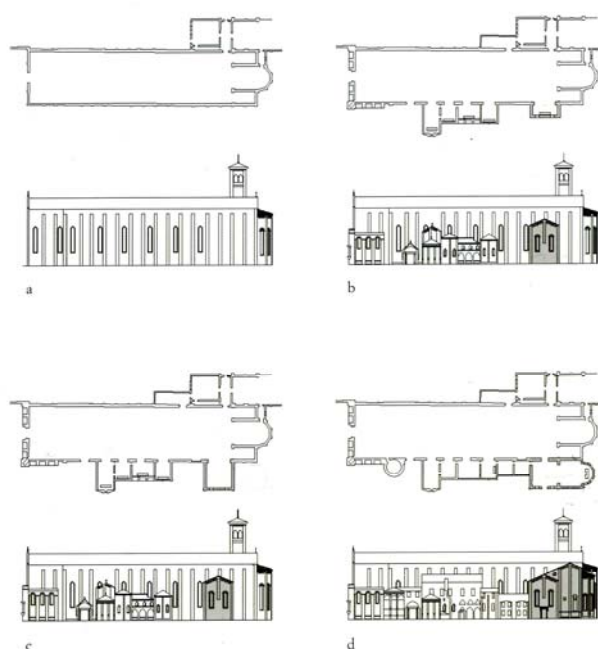


Fig.42 - Plantas arquitetônicas mostrando as reformas na igreja dos Eremitas  
 Fonte: TONIOLO, 2006:23

Segundo a ilustração acima (FIG.42), pode-se ver na planta: a) a construção original no séc. XIII; b) na segunda metade do séc. XIII a ampliação para a construção de um altar; c) no início do séc. XIV, a construção de uma nova capela e d) na segunda metade do séc. XIV a

capela lateral se transforma numa ante capela e é construída a capela dedicada a São Thiago e São Cristóvão.

O *Progetto Mantegna* tentará recuperar muito dessa história, buscando fortalecer a memória de uma época importante do Renascimento italiano que se manifesta na cidade de Pádua. Na festa de inauguração muitos fizeram seus discursos:

Segundo Antonio Finotti<sup>1</sup>, Presidente da Fundação *Cassa de Risparmio*, são quatro as importantes iniciativas desenvolvidas pelo projeto; sendo a primeira, o dever do homem de reconstruir os traços de seu passado, sobretudo aqueles que são conseqüências de barbáries como as destruições causadas pelas guerras. A segunda considera o feliz encontro da pesquisa científica com a atividade de conservação e restauração de obras de arte que pode ancorar uma primeira tentativa sistemática e decisiva, através da utilização de um modelo matemático especial, o método da Harmonia Circular, que representou um prestígio significativo para a pesquisa na Universidade de Pádua. A terceira foi conseqüência desse prestígio que se expandiu internacionalmente promovendo um diálogo entre instituições e pessoas diversas e, finalmente, a quarta iniciativa é uma função inédita de formação profissional de excelência.

O Reitor da Universidade de Pádua, Sr. Milanese, também se manifesta e destaca a importância da pintura de Andrea Mantegna na arte italiana, apontando que isto motivou o esforço de encontrar uma solução ao problema da sua reconstituição depois de mais de 50 anos da sua destruição e primeira tentativa de restauro. Afirma que a Universidade de Pádua, com importante expressão na pesquisa científica e na cultura local, quis contribuir com sua própria infra-estrutura e competência. Em Janeiro de 2001, nasceu o *Projeto Mantegna* através de um convênio entre a Universidade, a Superintendência do Patrimônio Histórico e Artístico do Veneto, a Cúria Episcopal de Pádua e a Fundação Caixa de Poupança de Pádua e Rovigo. Esse convênio conta ainda com a colaboração de instituições públicas e privadas na salvaguarda do patrimônio cultural e artístico local. O projeto se define como pesquisa

interdisciplinar envolvendo departamentos humanísticos e científicos, mostrando mais uma vez, a capacidade da pesquisa paduana de produzir instrumentos e iniciativas úteis para a comunidade.

Spiazzi, superintendente do Patrimônio Histórico e artístico, conta alguns detalhes da trajetória dos fragmentos do afresco da Mantegna que foram enviados para Roma, logo após o bombardeio e restaurados sob a orientação de Brandi que naquela época já utilizou do recurso da fotografia para poder fazer uma reintegração estética da pintura fragmentada. Explicou que o fragmento era recomposto sobre uma tela com uma impressão fotográfica que reproduzia a cena perdida e, ora sobre a tela, ora sobre um nivelamento (entonaco), o fragmento era posicionado. Comenta que o resultado obtido deu legibilidade à pintura a uma distancia próxima aos fragmentos originais e ao mesmo tempo permitiu a comparação das partes recompostas através da reintegração de lacunas pelo método do tracejado. (FIG.43)



Fig. 43 - Detalhe da restauração mostrando a reintegração das lacunas  
Fonte: TONIOLO, 2006:247

Dando continuidade a história, conta que os fragmentos restantes, conservados em caixas, foram objeto de estudo e de uma intervenção de manutenção com financiamento ministerial, muito tempo depois, entre 1994 e 1997. Nesse momento, foram feitas atividades de conservação como a limpeza superficial, a consolidação dos fragmentos, a numeração do verso e a documentação fotográfica digital frente e verso com luz normal e tangencial. (FIG. 44).

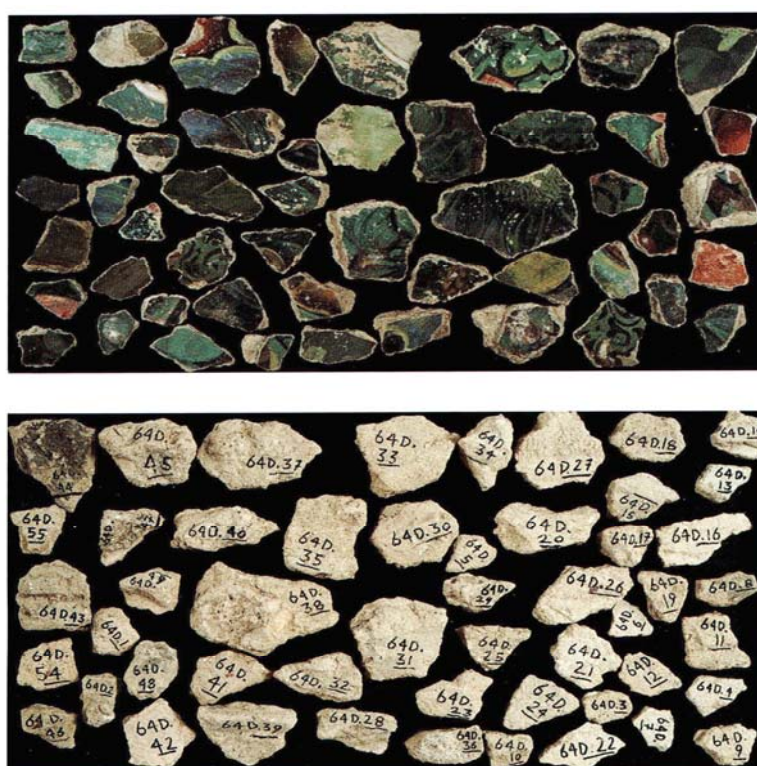


Fig. 44 - Fragmentos catalogados e fotografados frente e verso  
Fonte: TONIOLO, 2006:152

Essa documentação foi gravada em 38 CDs com 1280 imagens, incluindo cada tipo de luz e também do verso numerado para a identificação nas caixas.

Terminada a manutenção em 1997, restava completar o afresco da capela que já havia sido reconstruída em 1973.

A partir de 2003 as investigações continuaram nos ateliês do *Projeto Mantegna*, com uma revisão da consolidação e da limpeza de poeira depositada nos fragmentos. A superintendente do patrimônio destacou a complexidade do projeto, tanto no nível teórico,



como também no operativo. A recomposição virtual que está completa em duas cenas da pintura do afresco atualiza o problema já delineado teoricamente por Brandi, problema este, que agora se repropõe virtualmente, mas com semelhante dramaticidade pelas muitas partes perdidas definitivamente.

Conhecendo um pouco dessa história, percebi que já estava totalmente envolvida. Eram propostas inovadoras que me desafiavam a procurar por maiores informações

Eu estava com um endereço nas mãos: Via Carlo Dottori n.7/B, (FIG.45) onde está situado o Laboratório do Projeto Mantegna.

O primeiro desafio foi andar pelas ruas de Pádua à procura do local onde está instalado o Projeto. A rua era uma pequena travessa escondida no meio de tantas outras de aspecto semelhante. Tudo nos parece igualmente confuso quando somos estrangeiros. Com o passar do tempo começamos a identificar uma árvore na esquina, um letreiro luminoso, uma porta grande de madeira...



Fig. 45 - Andando pelas ruas de Pádua à procura do Projeto Mantegna  
Crédito da autora



Encontrei o local e fomos recebidas pelos Drs. Domenico Toniolo e Rocco Cazzato<sup>2</sup>. Maria do Céu estava comigo, o que me deu uma sensação enorme de segurança. No interior do laboratório (FIG. 46), protegidas do frio e da chuva, conversamos bastante; gravei a conversa para poder ouvir depois quantas vezes fossem necessárias e, assim comecei a ouvir deles como tudo começou: Logo após a digitação fotográfica dos fragmentos, já mencionada anteriormente, a pesquisa se iniciou com o objetivo de desenvolver uma metodologia informática para a recolocação dos fragmentos, com a ajuda do computador para tentar responder questões que ficaram por mais de 50 anos sem respostas: Existe uma possibilidade concreta de recomposição da pintura através dos fragmentos? Mesmo sendo possível, qual será o resultado final da recomposição?



Fig.46 - No Laboratório. Da esquerda para a direita: Dr. Toniolo, eu, Rocco e Maria do Céu  
Crédito da autora

Graças ao catálogo digital (CDs) foi possível calcular pelo computador o número exato de fragmentos: 80.735 com dimensões superiores a um  $\text{cm}^2$ . Foi possível saber, também, que a maioria dos fragmentos tem a dimensão entre cinco e seis  $\text{cm}^2$ . (FIG.47)

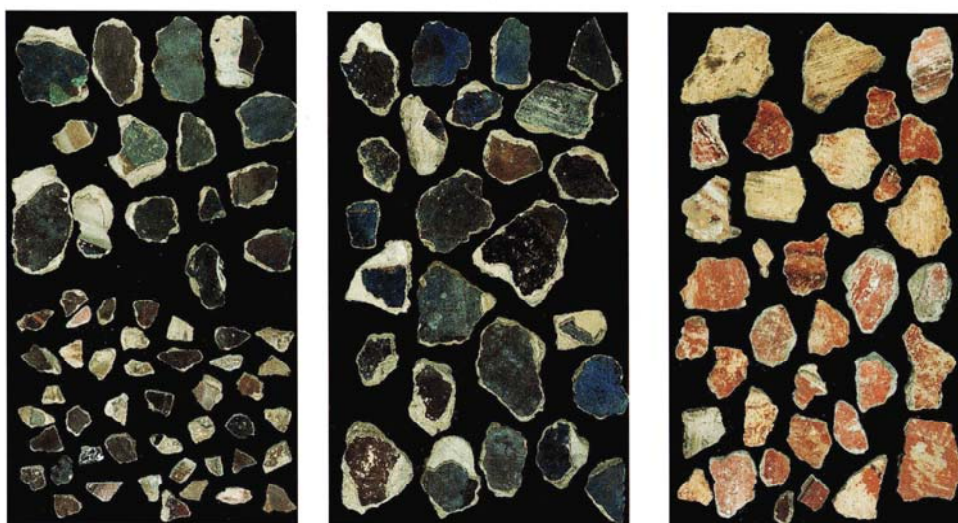


Fig.47 - Disposição dos fragmentos nas caixas, separados pelas dimensões  
 Fonte: TONIOLO, 2006:160

Esse dado *a priori* demonstra a impossibilidade de uma completa reconstituição e indica uma escassa continuidade da pintura original pelos fragmentos sobreviventes. Fazendo-se uma análise do método tradicional realizado na restauração precedente por Brandi, as principais dificuldades podem ser pontuadas: os fragmentos não permitem uma leitura segura do contexto pictórico de onde seriam provenientes; a provável falta de fragmentos contíguos torna extremamente improvável o sucesso de qualquer método baseado exclusivamente na forma do contorno do fragmento (FIG. 48) (como ocorre com os tradicionais jogos de quebra cabeça ou *Puzzle*); o número elevado de fragmentos de pequena dimensão e de pouco conteúdo pictórico eleva as possibilidades de combinação; não só a posição original do fragmento é desconhecida como também o ângulo de rotação o que multiplica as tentativas de recomposição.

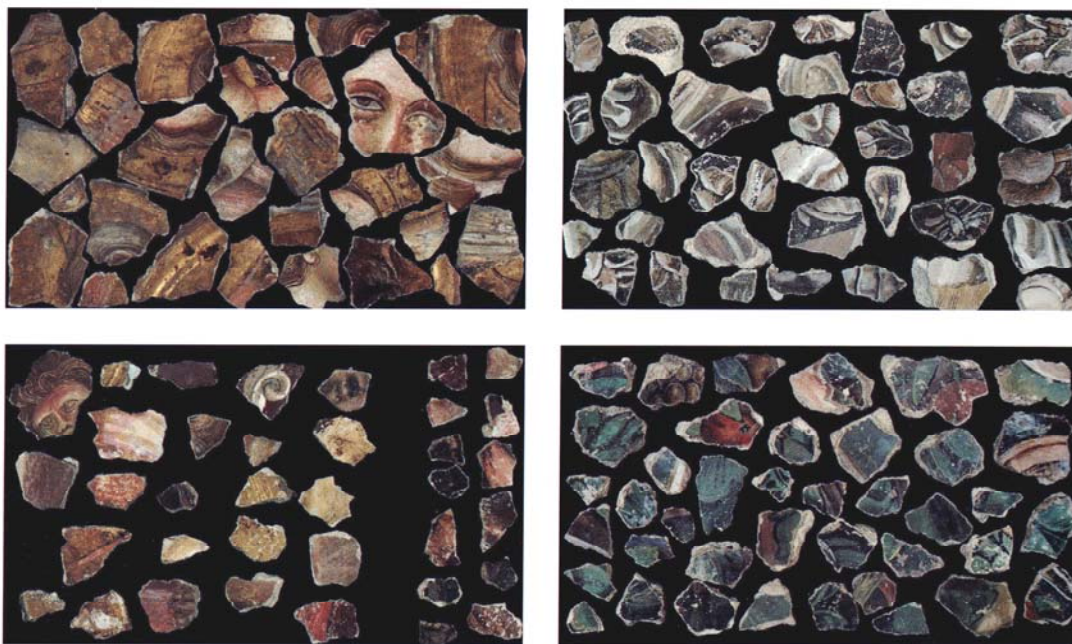


Fig. 48 - Caixas de fragmentos com detalhes que ajudam na identificação da pintura  
 Fonte: TONIOLO, 2006: 161

Todos esses fatores mostram que o restauro tradicional é longo, trabalhoso, complicado e dispendioso, além de provocar a destruição dos fragmentos durante as inúmeras manipulações.

Depois dessa análise ficou claro que o novo método deveria ser baseado no conteúdo da informação gráfica de cada fragmento sem contar com a forma de seu contorno. Esse procedimento pressupõe o uso de imagens de boa qualidade antes da destruição. Entretanto, não foi possível encontrar imagens coloridas, de boa resolução, que pudessem ser aproveitadas e, por isso, foi utilizada uma documentação fotográfica em preto e branco do início do século XX<sup>3</sup>, mas que apresentava uma evidente distorção espectral e linear, devido às grandes dimensões na altura da pintura num espaço arquitetônico pequeno na largura e comprimento.

E o Dr. Toniolo continuava a sua explicação:

Depois das tentativas efetuadas logo após a guerra e que não tiveram continuidade, fomos buscar uma solução que usasse a tecnologia informática devido a potencia de cálculo disponível nos nossos dias e o avanço do estudo da matemática no setor de tratamento da imagem digital. Por Anastilose Informática se entende um

procedimento que com a ajuda de um algoritmo, executado em um computador, opera em cima de uma representação digital de uma imagem e do seu fragmento e é encarregado de calcular automaticamente e com boa aproximação a posição e a orientação de onde originalmente se encontrava cada fragmento.<sup>4</sup> (TONIOLO, 2006: 16, 17)

E assim, com muito entusiasmo, a conversa continuou evidenciando as principais vantagens do processo como a ausência de manipulação, eliminando o perigo de desintegração dos fragmentos. A solução do problema passa através de variantes e, nesse caso, a valorização da maior ou menor aceitabilidade de uma solução em relação à outra pode rapidamente ser avaliada também sob os aspectos históricos, artísticos e outros tipos de análises físico-químicas, colorimétricas etc. A verificação da feitura dos vários métodos propostos pode ser conduzida de forma simples e sem demora.

O objetivo de uma Anastilose Informática é de chegar a um mapeamento da posição dos fragmentos através da técnica informática e de reconhecimento das imagens com a finalidade de estabelecer quanto da parte original é possível de se reconstruir realmente e qual a qualidade do resultado final.

A realização de um sistema informático eficaz percorreu historicamente algumas etapas fundamentais, continuava explicando o Dr. Toniolo com muita tranqüilidade, e eu compreendia o seu entusiasmo.

A proposta matemática para o problema foi descrito pela primeira vez em 1994 e se baseia sobre uma representação matemática da imagem de um fragmento que permite o confronto com uma porção do afresco, reduzindo o problema da eventual rotação mútua e transforma num problema simplificado e de rápida execução. A ideia que é a base do método consiste na decomposição da imagem dos fragmentos utilizando a Harmonia Circular, forma particular de matemática que tem a propriedade, entre outras, de individualizar e ter a memória da orientação do fragmento. O componente da imagem do fragmento é então confrontado com aquela do afresco em todas as posições possíveis de modo a se construir um mapa de correspondência. O ponto de máxima correspondência é a posição mais provável de coincidir com o original. Outras posições com alto valor de correspondência são consideradas como áreas candidatas. O método tem certa tolerância ao erro e se por um lado requer o expectador humano para confirmar a posição, por outro, reduz em muito as possibilidades das posições, pois já foram mapeadas, reduzindo consideravelmente o tempo.<sup>5</sup> (IDEM: 17)

Para o bom funcionamento do projeto, foram contratados 35 profissionais e estudantes das áreas de Conservação de Bens Culturais, Letras, Filosofia, Psicologia, Ciências Políticas, Matemática, Engenharia e História da Arte. Os alunos eram supervisionados por docentes da Universidade de Pádua e com essa equipe, o projeto se desenvolveu em três fases distintas: a primeira foi a extração dos fragmentos do catálogo digital onde se recorta uma porção circular (no computador) em cada fragmento, digitalmente catalogado, que se deseja buscar a localização. Este recorte deve abranger o maior número de informação possível como conteúdos pictóricos distintos (quando houver) e, não incluir rachaduras e outros desgastes que perturbam, como por exemplo, as bordas dos fragmentos que são irregulares e trazem um número grande de informações para o programa do computador. Neste momento, o Dr. Toniolo contou a dificuldade que tiveram quando na foto de referência usada no processo da Anastilose, foram documentadas teias de aranha no canto superior da pintura da capela Ovetari, o que passou para o computador informações complexas que não se referiam à textura da pintura.

Foi um momento de descontração e de risadas.

A segunda etapa é a elaboração dos fragmentos, quando o cálculo pode ser aplicado de modo separado sobre diversas cenas. O algoritmo é experimentado em uma rede de computadores que garante maior versatilidade e controle do processo. O cálculo da posição de um fragmento sobre uma superfície de 15 m<sup>2</sup> demora cerca de dois minutos. Esse cálculo mostra numa cena várias posições candidatas ao fragmento. Em cada uma é associado um coeficiente de correspondência numérico que mede o grau de semelhança do fragmento com a parte do afresco correspondente a esta posição particular e, o ângulo de rotação necessário para a sobreposição do fragmento na fotografia do afresco. A terceira fase é a presença do ser humano para as análises visuais do resultado dos cálculos. A ordem de semelhança dada pelo computador pode não ser a ideal e, neste momento, um operador humano pode de fato

contribuir para a decisão, graças à sua capacidade de compreender o contexto da obra em si.

(FIG.49)



Fig. 49 - No ateliê do Laboratório do *Projeto Mantegna* uma restauradora confirma a posição dos fragmentos sobre uma grande fotografia  
Fonte: TONIOLO, 2006:297

Essa metodologia aplicada para a recomposição dos afrescos da capela Ovetari mostrou ser capaz de restringir, com garantia de 90%, a zona de uma possível localização, as primeiras 100 posições sugeridas pelo cálculo contra cerca de 7,2 milhões de posições possíveis.

Analisando o desenvolvimento do projeto, a estrutura do laboratório está plenamente testada, constituindo, portanto, um importante centro italiano para o restauro auxiliado pelo computador de afrescos fragmentados. (ANEXO 2)

Cazzato continua a conversa e nos assusta com a afirmação que de fato a superfície total dos fragmentos coletados depois da queda, no meio da sujeira dos estilhaços, cobre cerca de 10% da superfície originária. Mostra seus estudos para o trabalho final, intitulado: *Ricolorazione*. Nesse estudo, Rocco propõe recolorir as fotografias que são originariamente em preto e branco, tendo como referencia de cor, as cores dos fragmentos.

As fotos fazem parte do painel onde os fragmentos são colados e, o contraste entre os poucos fragmentos e a fotografia é muito intenso, prejudicando sobremaneira a leitura estética



da pintura. Mas para chegar até ai, muita pesquisa foi desenvolvida. Primeiramente a situação, era inversa; as fotos coloridas dos fragmentos eram transformadas em imagens em preto e branco utilizando a escala de cinzas. Para garantir resultados precisos, um algoritmo deve realizar o confronto das imagens dos fragmentos e da foto antiga (1920), baseando-se exclusivamente sobre o conteúdo gráfico dos fragmentos e para isso o sistema matemático através do algoritmo deve ser veloz, devido ao grande número de fragmentos; robusto, devido ao longo tempo e as diferenças nas técnicas fotográficas, afinal estas constituem um obstáculo tanto no nível do projeto quanto no operativo; deve ser apurado considerando o pequeno tamanho dos fragmentos (5-6cm<sup>2</sup>); e finalmente uma possibilidade infinita na rotação, pois não se sabe a priori a posição do fragmento. Para que tudo isto fosse possível foi desenvolvido um algoritmo explorando a decomposição das imagens digitais em “Harmonia Circular” que tem a propriedade de fazer a autofunção de cada operação de rotação. A função do algoritmo pode ser sumariamente descrita como:

De cada fragmento se extrai uma seleção circular que é convertida em cinza e devidamente escalada e decomposta em harmonia circular e confrontada com a decomposição na harmonia circular de cada porção do afresco de dimensão semelhante.<sup>6</sup> (CAZZATO, 2008: 8)

O laboratório de Física do projeto tem, portanto, a finalidade de aplicar o método de recomposição com todos os fragmentos recolhidos do afresco da capela Ovetari e conduzir o processo de Anastilose Informática. Passando da recomposição virtual para a real na capela Ovetari, o laboratório teve uma participação determinante na orientação aos restauradores, nas interpretações dos dados da Anastilose Informática virtual e no reconhecimento dos fragmentos em suas caixas e bandejas. E assim deu-se inicio ao trabalho de restauração quando os fragmentos são retirados das caixas, lixados para diminuir a espessura, impregnados de resina sintética, para dar maior rigidez e depois serem colados no painel de *aerolam*<sup>7</sup> onde está impressa a fotografia em preto e branco, no tamanho natural do afresco,

repetindo, agora de forma diferenciada, o que Brandi fez na restauração no Instituto Central de Roma em 1947.

Várias foram as restaurações realizadas na Capela Ovetari. E algumas se referem à restauração dos afrescos.

O primeiro alerta sobre a condição dos afrescos é de 1851, feito por uma comissão do patrimônio histórico que tinha como objetivo levantar o Estado de Conservação da Capela Ovetari. Porém, somente doze anos mais tarde é anotado o estado vergonhoso da capela, reduzida a um depósito e o conseqüente estado de abandono de suas pinturas. Nessa época destacou-se os danos nos afrescos nas cenas *Martírio de São Cristóvão* e no *Transporte do corpo*.

Que grande pecado que estas duas cenas (*Morte de São Cristóvão e Transporte do corpo*) ricas de competente imitação da realidade e de colorido digno dos melhores artistas da região do Veneto, estejam na parte inferior das pinturas, quase totalmente perdidas pela salinização das paredes.<sup>8</sup> (SELVÁTICO in TONIOLO, 2006: 30)

Vinte anos se passaram depois desses relatórios para que fosse realizada a transposição destas duas partes do afresco. Foi, portanto, em 1886 que Bertolli<sup>9</sup> fez esse delicado processo de remoção de parte do afresco que foi transferido para um outro suporte rígido.

Durante a Primeira Guerra Mundial, a capela Ovetari foi protegida o que não aconteceu durante a Segunda Guerra. (FIG.50)



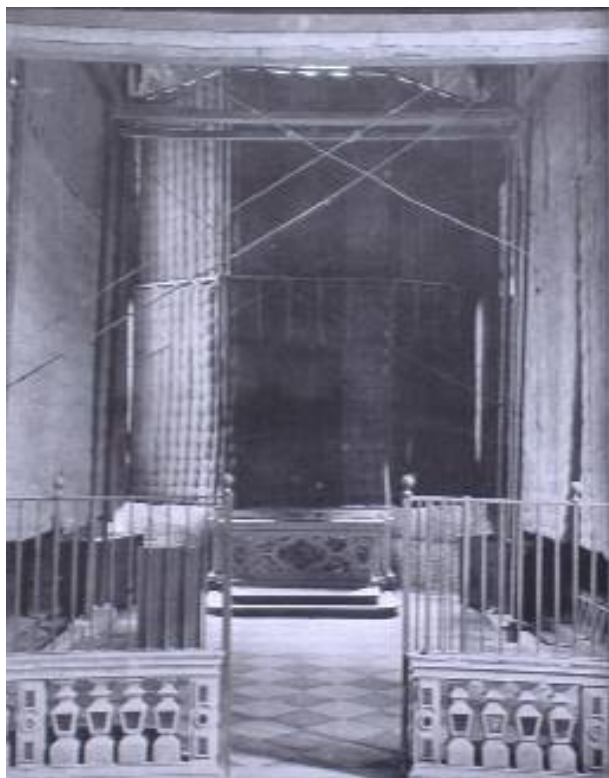


Fig.50 - A capela de Ovetari protegida durante a primeira guerra mundial  
Fonte: TONIOLO, 2006:35

Arrependimentos à parte, o que existe agora se tornou um paradoxo, porque as áreas do afresco que inicialmente eram as mais deterioradas, o que motivou as transposições, hoje são o que de melhor se pode ver nas pinturas da capela. Quando ocorreu o bombardeio as pinturas estavam em outro local, já que em 1941 foi providenciada a transferência das áreas destacadas por Bertolli, para a igreja de Santo Antonio em Pádua.

Como dito anteriormente, em 1945 começa a restauração do após guerra com a importante atuação de Brandi. Num primeiro momento foram recolhidos os fragmentos de maiores dimensões que foram retirados rapidamente dos entulhos, mas eles se referiam, em sua maior parte, às pinturas da capela central e somente uma pequena porcentagem de fragmentos eram da capela Ovetari. Dos fragmentos recolhidos a maior parte foi para o Instituto Central em Roma e alguns foram para o Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração de Bens Culturais- ICCROM. Através de suas notícias eletrônicas em junho de 2008 comunica que devolveu vários fragmentos que estavam na instituição sendo utilizados como material didático nos cursos de restauração de pinturas murais

organizados por eles. Acreditam que a atitude do instituto deve encorajar outros a também devolverem fragmentos para que o processo atual de restauração, através do *Progetto Mantegna* possa ser bem sucedido. (ANEXO 3)

Vejo-me agora dentro da capela. Não acreditava no que via, ou não via o que gostaria de ver. Um sistema controlava o tempo de iluminação que era pequeno, e para mim naquele momento, era menor ainda. Ainda hoje sinto a sensação de impotência diante daquela pintura que não podia ver de perto, pela altura e pela falta de uma escada ou andaime. Várias moedas foram utilizadas e saí de lá com a frustração de não ter visto. A imagem que tentei ver, entrecortada de luz e sombra, foi a *Imagem Agente* que desde então tumultua meu pensamento. Fotografei no desejo de acreditar que pelas fotografias poderia ver mais e quando fui utilizá-las para meu estudo, percebi que eram em menor quantidade em relação à minha grande expectativa. As fotos seguintes mostram a minha tentativa de querer ver. (FIG. 51, 52, 53 e 54)



Fig.51 – O afresco restaurado na Capela Ovetari  
Crédito da autora



Fig.52 – O afresco restaurado na Capela Ovetari  
Crédito da autora



Fig.53 – O afresco restaurado na Capela Ovetari  
Crédito da autora



Fig.54 – O afresco restaurado na Capela Ovetari  
Crédito da autora



E assim, ir à Pádua, estar dentro da capela, ver de perto o resultado da restauração não preencheu o vazio no meu pensamento em relação ao equilíbrio que acredito que deva existir entre a tecnologia e a decisão de como e porque restaurar uma obra de arte. Ainda permanecem as curiosidades de saber por que a capela está sempre no escuro? Medidas de Conservação Preventiva ou ocultação do resultado da restauração?

Ainda em desequilíbrio caminhei até a capela Scrovegni e visitei os afrescos de Giotto.

Uma pausa. Respiro o ar frio de janeiro

Essa capela também passou por vários processos de restauração. Ali pude ver de perto e apreciar a genialidade do mestre, perceber as áreas restauradas, visíveis para o olhar técnico do restaurador. Meu pensamento se organiza e vejo as pinturas com o olhar ainda marcado pela restauração da capela Ovetari. Vejo aqui de maneira bem diferente, como o artista usou os tons de cinzas para pintar a paisagem e o colorido para as figuras na cena principal. E novamente lembro-me da fotografia em preto e branco e os pequenos fragmentos colados sobre ela.

Aproveito que estou na Europa e viajo à Espanha, na cidade de Valencia, onde também se processava uma restauração com a utilização da técnica da Anastilose Informática, mas com metodologia diferenciada. Coordenado pelo Departamento de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Universidade Politécnica, a restauração do afresco da igreja dos *Santos Juanes*, pintados por Antonio Palomino em 1698<sup>10</sup>. Essas pinturas estão no teto da igreja e foram bastante danificadas por um incêndio ocorrido em 1936, durante a Guerra Civil Espanhola provocado por militantes da esquerda que apoiavam a República. Em um dos protestos reuniram os bancos de madeira no centro da igreja e colocaram fogo.

Com o objetivo de recuperação das pinturas, muitas pesquisas estão sendo realizadas para se chegar à decisão de transportar para a parede, nas áreas de lacunas, a imagem fotográfica transferida a partir de uma impressão digital num material especialmente desenvolvido o *papelgel*<sup>11</sup>. (FIG.55)



Fig 55 - Testes realizados para a transferência da impressão no teto da igreja de *Los Santos Juanes*  
Crédito da autora

Esta imagem transferida corresponde à parte ausente da pintura que foi perdida pelo incêndio, e foi resgatada através de fotografia anterior ao desastre.

A restauração pictórica tem como objetivo reintegrar as perdas ou lacunas da pintura em seu contexto estético/histórico. No caso das pinturas de Andrea Mantegna, na capela Ovetari e, as de Palomino, na igreja do *Santos Juanes*, acontece o contrário: Trata-se de integrar pequenos fragmentos de pintura em uma grande perda ou lacuna. Esta é a grande dificuldade, visto que conseguir o equilíbrio de acordo com uma defesa estética e manter o caráter documental do fragmento não é fácil porque se torna necessário rever, inclusive, o conceito de Ruína.

No caso da restauração da igreja do *Santos Juanes*, buscou-se a reconstrução pictórica mediante a inserção (nas lacunas) de uma imagem fotográfica, tratada digitalmente com a finalidade de recuperar a leitura da pintura e valorizar os escassos fragmentos originais. Muitas foram as dificuldades para a realização desse processo de transferência. Uma delas foi o próprio suporte original, o reboco, que pelas suas características de permeabilidade, não é compatível com um tipo de impressão que forma películas plastificadas e impermeáveis o que ocasionaria sérios riscos para os fragmentos originais. (FIG. 56) E assim muitos desafios estão sendo resolvidos e ter conversado com os restauradores responsáveis pelo trabalho, ter subido nos andaimes e ver de perto a metodologia utilizada foi fundamental para a minha compreensão. (ANEXO 4).



Fig. 56 - Ilustração do processo desde a fotografia original em preto e branco, a reconstrução cromática, a determinação da área de perda e a inserção fotográfica  
Crédito da autora

Voltei ao Brasil, com a mente fervilhando de imagens e de pensamentos confusos que necessitavam de organização para continuar a escrever, agora de forma mais tranquila, porque fui lá ver de perto. Foi diferente a minha percepção, quando estudava esse assunto através da

bibliografia consultada e, ter visto a restauração onde ela estava e não somente através de ilustrações em livros, revistas e pela internet. Agora escrevo e formo meu próprio juízo crítico.

---

<sup>1</sup>Essas informações foram extraídas do discurso de inauguração da restauração como comemoração dos 500 anos da morte de Andrea Mantegna, publicado pela *Fondazione Cassa de Risparmio de Padova* com o título *Mantegna nella chiesa degli Eremitani a Padova; Il recupero possibile*.

<sup>2</sup>Físicos da Universidade de Pádua integrantes do projeto e responsáveis pela elaboração do processo de Anastilose Informática através da Harmonia Circular.

<sup>3</sup>Segundo o catálogo da *Skira* essas fotos foram realizadas em 1920 pelos Irmãos Alinari, de Florença.

<sup>4</sup>“*Dopo i tentativi effettuati nel dopoguerra con mezzi tradizionali, manon portati a compimento per lê difficoltà intrinseche messe prima in evidenza, si sono cercate delle souzione che sfrutassero la tecnologia informática , data la potenza di calcolo disponibile ai nostri giorni e gli avanzamento delle immagini digitali. Per anastilosi informática si intende una procedura che, com l’aiuto di un algoritmo eseguito da un computer, opera su una rappresentazione digitale di un’imm e dei suoi frammenti, ed è in grado di calcolare automaticamente e com buona approssimazione la posizione e l’orientamento in cui originariamente si trovava ciascun frammento.*”

<sup>5</sup>“*L’approcio matematico al problema, descritto per la prima volta in una memoria presentata nel 1994, si basa su una rappresentazione matematica dell’immagine di un frammento che permette il confronto con una porzione di afresco riducendo il problema della eventuale mutua rotazione e traslazione a un problema semplificato e di rapida esecuzione. L’idea che sta alla base del metodo consiste nel decomporre le immagine dei frammenti utilizzando le arminiche circolari, particolari forme matematiche che hanno la proprietà, tra le altre, di individuare e tenere memoria dell’orientazione del pezzo. Le componenti dell’ommagine del frammento vengono quindi confrontate con quelle dell’affresco in tutte le posizione possibili e in tal modo si costruisce una mappa di corrispondenza. Il punto di massima corrispondenza è la posizione che più probabilmente coincide con l’originale. Altre posizioni con valori de corrispondenza molto alti sono comunque probabili posizione candidate.*”

<sup>6</sup>“*da ogni frammento si estrae una selezione circolare, che viene poi convertita in grigio, opportunamente scalata, decomposta in armoniche circolare di ogni porzione dell’affresco di dimensioni pari a quelle della selezione.*”

<sup>7</sup>Material fornecido pela indústria e se constitui de uma suporte rígido formado por entremeio de “casa de abelha” em alumínio e placas de resina sintética. Esse material é muito utilizado para a transposição de afrescos para suportes móveis.

<sup>8</sup>“*Gran peccato che questi due spartimenti ( la Morte de sa Cristoforo e il Trasporto del corpo) ricci di così sapiente imitazione del vero e di colorito degno dei migliori veneti siano, nella parte inferiore, quasi perduti in forza dei salso dei muri*”.

<sup>9</sup>Antonio Bertolli, restaurador Paduano que sabia realizar com maestria transposições de afrescos.

<sup>10</sup>Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, pintor da corte, nasceu em Bujalance em 1655. Na infância mudou para Córdoba e ali fez seus estudos superiores em Gramática, Filosofia, Teologia e Jurisprudência. Destes estudos deriva seu profundo conhecimento das Sagradas Escrituras que lhe permitiu posteriormente representar a densa e complicada iconografia eclesiástica que se pode admirar em suas obras. Viajou para Valencia em 1698 para pintar a abóbada da nave central da igreja *dos Santos Juanes*.

<sup>11</sup>Material co-polímero laminar. Imprimível, inócuo de aspecto muito similar aos papéis convencionais, de qualidade fotográfica, com uma característica que o diferencia dos outros: sua extraordinária elasticidade. Sua natureza sólido-gel permite transferir imagens fotográficas de grande qualidade para objetos com volumes sem limitação de tamanho ou forma.

## CAPÍTULO 8

### A SOBREMESA E UM LICOR

*“O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e a aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno. E preservá-lo, e abrir espaço” Ítalo Calvino*



Começo a pensar porque selecionei essa pesquisa para desenvolver meu doutorado e não posso esquecer o longo caminho percorrido.

Agora preciso ter as respostas para tantos questionamentos. Releio o que já escrevi e percebo que o mais importante no meu pensamento inicial e, que ainda continua, é a necessidade de se formar um juízo crítico abarcando não só os conhecimentos técnicos, mas também, a função social dos objetos restaurados. Entendo aqui, como função social, todos os contextos inerentes ao objeto, como também, os agregados no seu percurso de existência. Um juízo crítico que exercita o pensamento, que questiona a realidade ou a verdade da obra restaurada.

O exemplo de uma recente restauração realizada com os mais avançados meios tecnológicos permitiu-me a possibilidade de exercitar meu pensamento com o objetivo de compreender o trabalho realizado. Um tratamento virtual que se pretendeu real.

Para conviver com as teorias e meus próprios pensamentos, montei um local de memória, um banquete de artistas e teóricos que, observando o afresco emitiam sem tempo nem espaço seus juízos já homologados pela História. Eu mesma servi e degustei dos acepipes do *Banquete*. A imagem de uma mesa posta auxiliou-me a manter no espaço mental da escritura da tese, os diversos e contrastantes escritos e imagens que se ofereceram à escritura no tempo desta pesquisa.

Um diálogo imaginário, mas que instiga o conhecimento. Nesse *Banquete* flutuo permeando personagens e ideias, avaliando dogmas e preconceitos. E assim, nas asas do conhecimento, encontro o aquietamento da minha mente para a compreensão da evolução dos processos teórico-práticos na área da Conservação e Restauração de Bens Culturais.

Relembro a pedagogia visual da restauração. A visibilidade da pintura que Merleau-Ponty<sup>1</sup> afirma:

Não importa a civilização em que surja, e as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolvam, e ainda que pareça votada a outra coisa, de Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade. (MERLEAU-PONTY, 2002:20)

Busquei a visibilidade da pintura de Andrea Mantegna quando analisei a restauração dos afrescos da capela Ovetari. Encontrei na fotografia que hoje é o suporte para os fragmentos do afresco.

Lembro-me de um artigo de Walter Benjamin<sup>2</sup> sobre a reprodutibilidade das obras de arte. Nele, o autor situa a fotografia, primeiro como um ruído no meio dos pintores provocando mudanças, mas aos poucos ela começa a se inserir como uma possibilidade artística e não somente como documento. A História da Arte dedicou grande tempo e espaço descrevendo as influências da fotografia principalmente na pintura do séc. XIX.

Na atualidade, vários artistas contemporâneos utilizam-se da fotografia como objeto artístico e não somente como documento.

Conversei com professores de fotografia da Escola de Belas Artes<sup>3</sup>, e com eles aprendi que ao contrário do pintor que seleciona *a priori*, o que vai colocar dentro do espaço da tela; o fotógrafo seleciona justamente o que vai ficar de fora do campo visual e que vai ser captado pela câmera fotográfica e, desde a sua origem, alguns fotógrafos já faziam fotografias que não tinham a função documental, ou seja, retratar a realidade. Começo a compreender a analogia dos paradigmas: “A fotografia como arte” e “A arte como fotografia”.

Na Restauração, a fotografia é utilizada como documento. Um importantíssimo documento que acompanha o relatório técnico dos tratamentos realizados nas obras de arte. Aqui, no exemplo que tenho para avaliar o resultado de uma inovadora tecnologia, a fotografia não só foi um importante documento que permitiu o desenvolvimento do processo de Anastilose Informática, mas também foi utilizada como substituição do suporte original, ou seja, o que antes era parede com reboco pintado a fresco, hoje é uma reprodução fotográfica

da pintura, impressa num material sintético que está dependurada na parede onde anteriormente (antes de serem destruídas pelo bombardeio) estavam as pinturas. Mas ainda assim, a meu ver, continua como documento e não como arte, apesar de estar no lugar da pintura artística. E essa fotografia não está sozinha, estão colados sobre ela resíduos da pintura que não existe mais. Fragmentos solitários que não formam a imagem perdida

Lembro-me de Giacometti<sup>4</sup> quando descreve sobre a solidão dos objetos artísticos e que gostaria de apreender simultaneamente a imagem que está sobre a tela e o objeto real que ela representa. Permaneço ainda com ele quando comenta que esse mundo visível é o que é, e nossa ação sobre ele não poderá nunca transformá-lo em outro.

Não compreendo bem o que em arte se chama um inovador. Uma obra de arte deveria ser compreendida pelas gerações futuras? Mas por quê? E o que isso significaria? Que elas poderiam utilizá-las? Para que? Não entendo. Mas entendo bem melhor, ainda que obscuramente, que toda obra de arte que queira alcançar as mais grandiosas proporções deve, com uma paciência e uma aplicação infinitas, desde os momentos de sua elaboração descer aos milênios, juntar-se se possível, à noite imemorial povoada de mortos que irão se reconhecer nessa obra. (GIACOMETTI *apud* GENET, 2000:14)

E Giacometti continua :

Respeito os objetos. Cada um tem sua própria beleza porque é único, nele há o insubstituível. (IDEM: 94)

Termino aqui minhas citações, a palavra “insubstituível” permanece em minha mente. Lembro-me dos tratadistas que deram as receitas de como fazer um bom afresco e vejo que a fotografia do afresco dependurada na parede não o substitui.

Busco na memória a Teoria e a Filosofia que selecionei para apoiar meu pensamento a formar um juízo crítico e percebo que agora posso dizer que o resultado da restauração dos afrescos pintados por Andrea Mantegna na capela Ovetari foi inadequado.

Da forma como se apresenta hoje, o objeto visível é um resultado da tecnologia utilizada, mas não uma obra de arte restaurada.

Percebo como é difícil formar um juízo crítico sobre novos métodos e tecnologias que se impõem. Não posso me esquecer que juízos são subjetivos e há aí uma complexidade. Isto significa que tenho autonomia de julgamento e que posso escolher com referência às minhas necessidades e recursos e não pelo fato de ser restauradora.

Quem me tranqüiliza é Kant que me ofereceu o juízo crítico desinteressado. Na *Terceira Crítica*, o desinteresse ocupou um lugar de destaque nesta minha pesquisa, porque é universal, assim como a obra de arte.

Acredito na importância da restauração que une de forma criativa a ciência e a arte fazendo uso das técnicas, das estéticas e das políticas.

Como professora que sou, vejo-me agora enfrentando os desafios de um novo curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. É também o momento no qual o reconhecimento do curso está se efetivando no Ministério da Educação. Surgiu o questionamento de que esse curso, o primeiro em nível de bacharelado em uma universidade pública, pudesse ser classificado com o nível de Tecnólogo.

O que estudei aqui me faz defender a ideia de um curso superior completo (bacharelado) no qual tanto a tecnologia quanto o pensamento possam ser desenvolvidos. Garantindo assim que os momentos de decisão sejam sempre acompanhados de juízos críticos e antecedidos das ações restaurativas.

O burburinho dos convidados ainda continua nos corredores após saírem da sala do *Banquete*. Lá as luzes foram apagadas e na quietude da penumbra o afresco restaurado permanece até que outras luzes se acendam.

---

<sup>1</sup>Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) foi professor de Filosofia nas universidades de Lyon, Sorbonne e no Collège de France.

<sup>2</sup>Walter Benjamim nasceu em Berlim em 1892 e morreu em 1940, foi um dos mais notáveis intelectuais alemães do séc. XX.

<sup>3</sup>Conversei com os professores Alexandre Leão e Felipe Cabral, do departamento de Fotografia, Cinema e Teatro, da Escola de Belas Artes, que me esclareceram alguns conceitos em fotografia.

<sup>4</sup>Albert Giacometti (1901-1966), pintor e escultor suíço que estudou e viveu na França.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 1014p.
- ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Tradução Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Ed. Unicamp, 1992. 159p.
- ALMEIDA Milton José. **O Teatro da Memória de Giulio Camillo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. 324p.
- ALMEIDA, Milton José. **O triunfo da escolástica, a glória da educação**. Campinas: Educação Social, vol 26 n. 90 , p.17-39, Jan./Abr. 2005.
- ANDRADE, Pedro D. **Reconduzir Nietzsche a Kant? Sobre o Desinteresse do Belo**. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <[http:// www.unirio.br/morpheusonline/](http://www.unirio.br/morpheusonline/)>, Acesso em: 28 dez. 2008.
- ARANHA, Carmem S.G. **Exercícios do olhar. Conhecimento e Visualidade**. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. 108p.
- BALDINI, Umberto. **Teoria del restauro e unità de metodologia**. Firenze: Nardini, 1982.vol.1 196p., vol.2 131p.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense S.A. 253p
- BERENSON, Bernard. Italian Painters of the Renaissance. In: **Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage**. Califórnia, USA: J. Paul Getty Trust; 1996 p.100-105.
- BERGEON, Sègolène. **Science et patience**. Paris: Reunion dès musées nationaux, 1990. 166p.
- BERGSON Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o Espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 204p
- BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. Tradução Beatriz Mugayar Kuhl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. 70p
- BONFORD, David. LEONARD, Mark Readings in Conservation. In: **Issues in the Conservation of paintings**. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2004. 581p.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. São.Paulo: Editora Globo, 1998. 707p.
- BRANDI Cesare. **Teoria da restauração**. Tradução Beatriz Mugayar Kuhl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. 261p.
- BROWN, G. Baldwin *et al.* **Vasari on technique**. USA: Dover Publications, 1980.

CACCIOLA, Maria Lucia. **O conceito de Interesse**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj/terceiramargemonline/numero10/>> Acesso em: 15 jan. 2009.

CALIFÓRNIA. **Mortality Immortality?** The legacy of 20th century art. Los Angeles, 1998.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Tradução Diogo Mainard. São Paulo: Companhia Das Letras; 1990. 150p.

CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 140p.

CAMPANELLA, Tommaso. **A Cidade do Sol**. Tradução Paulo M. Oliveira. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2004. 125p.

CARBONARA, Giovanni. The integration of the Image: Problems in the Restoration of Monuments. In: **Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage**. Los Angeles: Getty Publications, 1996.

CARSALADE, Flávio de Lemos. **Desenho Contextual: Uma abordagem fenomenológico-existencial ao problema da intervenção e restauro em lugares especiais feitos pelo homem**. 2007. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Bahia

CAYGILL, Howard. **Dicionário Kant**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

CAZASSA, Ornella. **Il restauro nell'unità di metodologia**. Firenze: Nardini, 1983. 157p.

CAZZATO, Rocco. **Ricolorazione**. 2008. Monografia (conclusão do curso) – Universidade de Padova, Itália.

CENNINI Cennino. **El libro del arte**. Madrid: Akal SA, 1988. 264p.

CHE scazzottate per quegli affreschi. **IL Solle -24 ore**, Itália, 10 set. 2006. p. 36-38.

COLALUCCI, Gianluigi. Validità della Teoria di Cesare Brandi. In: **Jornada Internacional A 100 Anni della Nascita di Cesare Brandi**. Valencia: Universidad Politecnica de Valencia, 2007.

CORZO, Miguel Angel. **Mortality Immortality?** The legacy of 20th century art. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. 192p.

CURY, Isabelle (organizadora). **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000. 384p.

**DALL'UTOPIA allà realtà n.3:** Nitizie dal cantiere dei dipinti in frammenti della Basilica Superiore di San Francesco di Assisi. Setembro de 2001. 40p.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar comum**. Uma filosofia da arte. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 308p.

DASTUR, Françoise. **A arte no pensamento**. Espírito Santo: Vale do Rio Doce, 2006. Disponível em <<http://www.artenopensamento.com.br>> Acesso em: 18 jan. 2009.

DELEUZE, Gilles. **Para Ler Kant**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

Dictionnaire da la Peinture. **La peinture occidentale du moyen age à nos jours**. Paris: Larousse, 1989. 991p.

DUARTE, Rodrigo. **O tema do fim da arte na estética contemporânea**. Espírito Santo: Vale do Rio Doce, 2006. Disponível em: <<http://www.artenopensamento.com.br>> Acesso em: 25 jan. 2008.

DUFREÑNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2002. 266p.

DVORÁK Max. **Catecismo da Preservação de Monumentos**. Tradução Valéria Alves Esteves Lima. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 128p.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 420p.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006. 386p

FAVARETTO, Celso F. **Do moderno ao contemporâneo**. Espírito Santo: Vale do Rio Doce, 2007. Disponível em: <<http://www.artenopensamento.com.br>> Acesso em 20 jan. 2008

FERREIRA, Acylene M. C. **Arte no pensamento de Heidegger**. Espírito Santo: Vale do Rio Doce, 2006. Disponível em: <<http://www.artenopensamento.com.br>> Acesso em 20 jan. 2008.

FERREIRA, Mauro Estáquio. **Santuário de Santo Antônio: um templo de fé e arte**. 1994.

FIOCCO, Giuseppe. **Mantegna, la Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani**. Milão: Silvana editoriale d'arte, 1962.

FOGEL, Gilvan. **Arte: uma festa para os olhos?**. Espírito Santo: Vale do Rio Doce, 2006. Disponível em: <<http://www.artenopensamento.com.br>> Acesso em 20 jan. 2008.

FORNASIER, Massimo. **A method for the representation and the comparison of digital images independently by rotation**: A contribution for the virtual restoration of the Mantegna frescoes of the church of the Eremitani in Padua. Department of Pure and Applied Mathematics: University of Padua. Disponível em: <<http://www.math.unipd.it>> Acesso em: 20 jan. 2008.

FRONER, Yacy Ara. **Do Domínio da Memória** - um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação. 2001. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.

GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac&Naify, 2000. 95p.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**: Nove reflexões sobre a distância. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 309p.



- GINZBURG, Carlo. **Relações de Força**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 192p.
- GOETHE, Johann W. **Doutrina das Cores**. Tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. 173p.
- GOETHE, Johann W. **Escritos sobre arte**. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial; 2005. 279p.
- GOETHE, Johann W. **Viagem a Itália**. Tradução Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HERBERTS, Kurt. **The Complete Book of Artists Techniques**. London: Thames and Hudson, 1963. 350p.
- HOLFSTADTER, Douglas R. **Gödel, Escher e Bach**. Barcelona: Tusquets, 1989. 548p.
- KANT, Emmanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KÜHL, Beatriz M. **Restauração**: Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. 70p.
- LEÃO, Emmanuel C. *et al.* **Arte e filosofia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. 88p
- LICHTENSTEIN, Jaqueline. **A Pintura**: Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004
- MARIJNISSEN, R. H. KOCKAERT. **Dialogue avec l'oeuvre ravage après 250 ans de restauration**. Antuerpia: Fonds Mercartur Paribas, 1997. 256p.
- MARINI Paola. A scuola da Mantegna. **Art e dossier**, Itália, n.225 p.14-21, 2006.
- MASI, Domenico. **A Emoção e a Regra**. Tradução Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999. 419p.
- MASI, Domenico. **Criatividade e Grupos Criativos**. Tradução Lea Manzi e Yadyr Figueired. Rio de Janeiro: Sextante, 2003. 795p.
- MATTOS, Cláudia Valadão de. As formas do real. In: **Entre livros**: clássicos. n. 5, 2006.
- MATTOS, Claudia. Valadão de. **Estética e as Artes Plásticas**: Da representação ideal da natureza a uma arte que se realiza na recepção do espectador. Revista Cult. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br>> Acesso em: 16 mai. 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução Paulo Neves e M. Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2002. 166p.
- MONTEVERDI, Mário. A Arte Italiana até 1850. **As Belas Artes**: enciclopédia ilustrada de pintura, desenho e escultura, Lisboa, v. 2, 1965.

MORA, Laura. Comentários al problema da la reintegracion de la imagen. In: SEMINÁRIO TALLER DE PINTURA SOBRE TELA, 1987, México.

MORA, Paolo e Laura; PHILIPPOT, Paul. **Conservation of wall painting**. Londres: Butterworths, 1984. 194p.

NEVES, Anamaria Ruegger Almeida. **Reintegração Cromática**: Metodologia para a busca de cores predeterminadas. 1997. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte.

NOVAES, Adauto. **.Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 495p

NOVAES, Adauto. **Mutações**, ensaios sobre as novas configurações do mundo. Rio de Janeiro: Agir, 2008. 419p.

NUNES, Philippe. **Arte da pintura** Symmetria e Perspectiva. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel. A Cidade de Dite. **Pro-Posições**, São Paulo, v. 16, n. 2 (47), mai./ago. 2005.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel. Pedagogia Visual e educação da Memória. In: **Portal Vitruvius**, fev. 2005.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel. **Imagens do inferno**: lugares da memória, palavras de Dante. 2000. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas.

PESSOA, Fernando. **Arte e verdade no pensamento de Nietzsche**. Espírito Santo: Vale do Rio Doce, 2006. Disponível em: <<http://www.artenopensamento.com.br>> Acesso em: 16 jan. 2008.

PHILIPPOT, Albert y Paul. El problema da la integracion de las lagunas em la restauración de pinturas. In: **IRPA**. 1959, Bélgica.

PHILIPPOT, Albert y Paul. .Reflexiones sobre algunos problemas estéticos y técnicos del retoque. In: **IRPA**. 1959, Bélgica.

PICAZO, Pilar Roig. DIAZ, Esther Nebot. **Restauración de Pintura Mural**: Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007. 392p.

PRICE, Nicholas Stanley *et al.* Readings in conservation. In: **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. 500p.

PROGETTO MANTEGNA. Disponível em: <<http://www.progettomantegna.it>> Acesso em: jan.- dez. 2008.

REGO, Pedro C. **Immanuel Kant e o problema da universalidade do Belo**. Espírito Santo: Vale do Rio Doce, 2006. Disponível em: <<http://www.artenpensamento.com.br>> Acesso em 18 jan. 2008.

ROS, Regidor José Luis. Exposición de los fragmentos conservados em la bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Planteamiento para uma reconstrucción pictórica com médios de inpresión digital. In: **Restauración de Pintura Mural: Iglesia de los Santos Juanes de Valencia**. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007. 341p.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997. 401p.

SANTORO, Fernando. **Arte no pensamento de Aristóteles**. Espírito Santo: Vale do Rio Doce, 2006. Disponível em: <<http://www.artenpensamento.com.br>> Acesso em 24 jan. 2008.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990. 162p.

SEGREDOS necessários para os officios artes e manufaturas. In: **Encyclopedia Methodica e Encyclopedia Practica**. Lisboa, 1794.

SHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Belo**. Tradução Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 241p.

SILVA, Antônio Rogério. **Dupla Introdução ao Juízo**. Disponível em: <<http://www.discursus.com.br>> Acesso em: 17 nov. 2009.

SILVA, Antônio Rogério. **Teoria da Arte Kantiana**. Disponível em: <<http://www.discursus.com.br>> Acesso em: 26 mai. 2008.

SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno**. São Paulo: Editora Nobel, 1986.

TERRA, Ricardo. Kant: Juízo Estético e Reflexão. In: **Artepensamento**; São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

TONIOLO, Domenico *et al.* **Andréa Mantegna e i Maestri della cappella Ovetari: La ricomposizione virtuale e il restauro**. Milano: Skira editore, 2006. 325p.

TONIOLO, Domenico. **Mantegna nella chiesa degli Eremitani a Padova: Il recupero possibile**. Pádua: Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, 2006.

VALERY, Paul. **Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006.

VASARI, Giorgio. Le Vite de piu eccelenti architetti, pittori et scultori italiani da Cinabue Insino a tempi nostri Firenze: nell edizione per i tipi di Lorenzo. Torrentino, 1550 (fac símile)

VENTURA, Leandro. Mantegnae la corte di Mantova. **Art Dossier**, n. 225, 2006.

VIÑAS, Salvador M. **Teoría contemporânea de la restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003. 205p.

VIOLLET LE DUC, Eugène E. **Os restauradores**. Tradução de Beatriz Mugayar Kuhl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. 70p.

VITRUVIUS, Marcus Pollio. **De Architectura**, Tratado de Arquitetura Vitruvio. Tradução M. Justino Maciel e Jorge H. Bastos. São Paulo: Martins Ed. Livraria Ltda, 2007. 556p.

YATES, Frances A. **El arte de la memória**. Tradução Ignácio Gómez de Liaño. Madrid: Siruela, 2005. 495p.

YATES, Frances A. **Giordano Bruno e a tradição hermética**. São Paulo: Cultrix, 1964.

17thINTERNATIONAL meeting on Heritage Conservation - Jornada Internacional 100 anni della nascita di Cesare Brandi. Universidade Politécnica de Valencia, 2007.

# **ANEXO 01**

## **O PROJETO DE CONSERVAÇÃO DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO DE HERCULANO**



# THE HERCULANEUM CONSERVATION PROJECT

## INTRODUZIONE

**Prof. Andrew Wallace-Hadrill** | Direttore del Progetto

Le città e le ville sepolte dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. rappresentano un patrimonio archeologico senza paragoni. Tuttavia sono soggette in maniera particolarmente acuta ai problemi di conservazione che affliggono tutti i siti di tale natura. Proprio quelle caratteristiche particolari che fanno della piccola città di Ercolano una vivida evocazione del passato – la sopravvivenza delle case fino ai piani alti, la sbalorditiva conservazione di materiali organici quali il legno, tessuti e papiri – rendono il sito eccezionalmente difficile da preservare per future generazioni.

Il *Herculaneum Conservation Project* fu concepito nell'estate del 2000, durante una visita del Dr. David W. Packard, Presidente della *Packard Humanities Institute*. Egli concordò con il Prof. Pier Giovanni Guzzo, Soprintendente Archeologico di Pompei, che il PHI e la SAP avrebbero dovuto intraprendere un importante progetto di collaborazione. Tale progetto, siglato da un Protocollo d'Intesa firmato nel maggio 2001, ha due obiettivi principali. Il primo obiettivo è quello di arrestare il degrado che affligge tutte le parti del sito. Il puntellamento delle strutture sul punto di crollare con impalcature, il consolidamento delle superfici intonacate che si stanno sgretolando ed i mosaici disintegratisi, il diserbamento, e l'esclusione dei piccioni, rappresentano un primo passo essenziale nell'assicurare che sopravvivano i delicati resti antichi.

*The cities and villas buried by Vesuvius in AD 79 represent an archaeological heritage of unique importance. At the same time, they are subject in particularly acute form to the problems of conservation that afflict all such sites. The very features that make the little town of Herculaneum such a vivid evocation of the past – the survival of houses to several stories, and the astonishing preservation of organic matter like wood, cloth and papyrus – also render the site exceptionally difficult to preserve for future generations.*

*The Herculaneum Conservation Project was conceived in the summer of 2000, during a visit of Dr. David W. Packard, President of the Packard Humanities Institute. He agreed with Prof. Pier Giovanni Guzzo, the Archaeological Superintendent of Pompeii, that PHI and SAP should explore a major collaborative project. Formalized by the signing of a Memorandum of Understanding in May 2001, the project has had two principle aims. The first is to arrest the decay that afflicts all parts of this site. The propping of collapsing structures with scaffolding, the consolidation of crumbling plaster surfaces and disintegrating mosaics, the eradication of weeds, and the exclusion of pigeons represent the vital first step in ensuring that the delicate ancient remains survive.*



Gli architetti SAP fa visitare al Comitato Scientifico la Casa del Bicentenario | The SAP architects show the Scientific Committee around the Casa del Bicentenario



Il gruppo di lavoro HCP fa visitare al Comitato Scientifico la Casa del Rilievo di Telefo | The HCP Professional Team show the Scientific Committee around the Casa del Rilievo di Telefo



# THE HERCULANEUM CONSERVATION PROJECT

## INTRODUZIONE CONTESTO

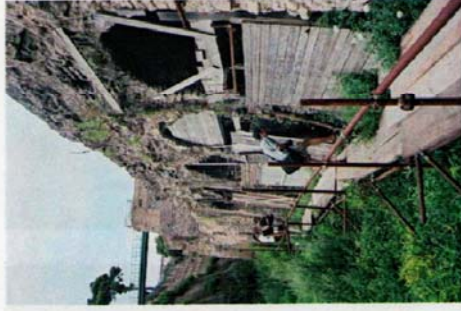
**Prof. Andrew Wallace-Hadrill** | Direttore del Progetto

Il secondo obiettivo è quello di sviluppare una strategia conservativa che miri a salvaguardare la conservazione a lungo termine del sito e che valorizzi il sito per tutti i suoi utenti. Tutto ciò richiede una collaborazione multi-disciplinare tra specialisti, archeologi, conservatori, architetti, disegnatori ed ingegneri. Nell'adottare come *Case Study* un angolo della città, l'*Insula Orientalis I*, il progetto si propone degli standard rigidi difficili da realizzare in un normale programma di lavori pubblici. Lo studio degli archivi ha illuminato le scelte operate negli anni '30 degli scavatori originali nei loro restauri. Uno studio dettagliato degli elevati ha rivelato un gruppo di strutture in continuo cambiamento durante l'antichità – essenziale per comprendere che l'Ercolano del 79 d.C. è molto più complessa di un momento singolo nel tempo congelato per sempre. Quale sia l'immagine del passato da conservare, e come sia meglio conservarla, può solo emergere da un dibattito informato.

Oltre ad una brillante équipe di consulenti, il progetto ha beneficiato del supporto di un Comitato Scientifico che rappresenta alcuni dei maggiori esperti di archeologia e conservazione in Italia e nel mondo. Il progetto è profondamente grato della loro consulenza, oltre ad essere grato alla disponibilità degli ufficiali della *Soprintendenza*, i quali avendo lottato a lungo contro una disperata mancanza di sostegni finanziari, hanno accolto l'opportunità di sperimentare con un nuovo mix di finanziamenti pubblici e privati. Il progetto è soprattutto in debito di riconoscenza al *Packard Humanities Institute*, per aver adottato questo sito tra una piccola manciata di siti mediterranei i quali hanno così goduto di un sostegno costante ad altissimi livelli.

*The second aim is to develop a conservation strategy to safeguard the long-term survival of the site and enhance its value to all its users. Preserving the past involves choices, often very difficult ones. It requires a multi-disciplinary collaboration of specialists, archaeologists, conservators, architects, designers, engineers. In adopting one corner of the city, the Insula Orientalis I, as a Case Study, the project set itself exacting standards difficult to achieve under a normal public works programme. Study of the archives illuminated the choices which the original excavators in the 1930s made in restoring. A minute study of the standing remains revealed a group of structures in constant adaptation in antiquity – essential for understanding that Herculaneum AD 79 is more complex than a single moment of time forever frozen. What image of the past to preserve, as well as how best to preserve it, can only emerge from informed debate.*

*In addition to a talented team of consultants, the project has benefited from the support of a Scientific Committee that represents some of the leading experts in the Italian and international worlds of archaeology and conservation. The project is deeply indebted to their advice, as well as to the open-mindedness of the officials of the Soprintendenza, who having struggled too long with a desperate lack of financial support, have welcomed the opportunity to experiment with a new mix of public and private. Above all, the project is indebted to the Packard Humanities Institute, for adopting this among a small handful of Mediterranean sites which have enjoyed sustained support at an exceptional level.*



Un gruppo di accademici della British School at Rome esamina il sito | An academic group from the British School at Rome examine the site

RCP IN CONTEXT

## INTRODUCTION

**Prof. Andrew Wallace-Hadrill** | Project Director

**MANTEGNA NA IGREJA DOS EREMITAS EM PÁDUA: A  
POSSIBILIDADE DE RECUPERAÇÃO**



## **ANEXO 03**

# **ICCROM – CENTRO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA PRESERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL**

## News: June 2008

### about us

- training
- information
- research
- cooperation
- public advocacy

### programmes

### member states

Selezione o idioma

Tecnologia do Google™ Google Traditor

### share this

- facebook
- twitter
- email



### ICCROM returns fragments from the Ovetari Chapel in the Eremitani Church, Padua, Italy

18 June. On 11 June, the Director-General of ICCROM, Mounir Bouchenaki, returned some precious wall-painting fragments that had been stored for many years at ICCROM to **Caterina Bon Valsassina**, Director of the *Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro* (ISCR), formerly the *Istituto Centrale per il Restauro* (ICR). The fragments will be used for reconstruction of lacunae in the wall paintings of the Ovetari Chapel in the Eremitani Church in Padua, which is currently being restored by **Carlo Giantomassi** and **Donatella Zari**.



© ISCR

The wall paintings by Mantegna, Nicolò Pizzolo and Guariento were reduced to fragments by a bomb in 1944, and shortly afterwards were put together at the ICR, applying Cesare Brandi's approach to resolving the issue of lacunae (gaps): the *tratteggio* technique (fine watercolor strokes). In other words, the idea was to recreate the image's fabric, wherever possible, but to do so in such a way that it would be 'recognizable at first sight, without any special documentation, precisely as a proposal to be put to the critical judgement of others' (C. Brandi 1961).

Fragments have been re-emerging, and the wall paintings have gradually been 'recomposed', giving the sense of a wound slowly healing. A first group of recombined fragments were returned to their place between 1949 and 1975. In 1992, another group of fragments were returned, followed by a few others in 2006.



The story of this important restitution by ICCROM is somewhat different. Historically, ICCROM has provided training for conservation professionals, and the Mural Paintings Conservation Course was one of the three core courses offered in Rome. Initially, it was offered in the premises at Via Cavour in close collaboration with **Paolo** and **Laura Mora**, the ICR's wall-painting restorers. Some of the fragments from Padua were then used as didactic material to explain wall-painting techniques. When ICCROM moved to the San Michele premises, the fragments came along with all the other didactic material.



© ISCR

Carlo Giantomassi and Donatella Zari have said that they will not only be able to reposition most the fragments, but also that they hope that this initiative will encourage anyone who has more of these fragments to return them so that they can slowly 'reconstruct' the paintings.

This initiative, therefore, shows the importance not only of collecting and recognizing fragments, but also of conserving them and returning them so that they once again become part of our cultural heritage, which knows no frontiers and constitutes the heritage of all humankind.

Member State represented: Italy



© ISCR



© ISCR



### see also

- Progetto Mantegna
- Mantegna Exhibition 2006

updated on: 22 June, 2008

## **ANEXO 04**

**TRECHO DO LIVRO *RESTAURACIÓN DE PINTURA MURAL:*  
*IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES DE VALENCIA***